ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА В ЭПОХУ ТРАНСМЕДИЙНОСТИ

часть 2

Л. И. Сараскина

Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 2

«Издательские решения»

Сараскина Л. И.

Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 2 / Л. И. Сараскина — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-937687-9

Монография о новейших трендах массмедиа и их предыстории. Во второй части речь идёт об историзме в кино и мифологии образа Распутина, сериале и романе «Жизнь Клима Самгина», программах перестроечного ТВ, видеоигре «Мор». Публикуется по решению учёного совета Государственного института искусствознания. Рецензенты: доктор искусствоведения Ю. В. Михеева, канд. филологич. наук А. Г. Качкаева и канд. философск. наук Д. Г. Вирен. Адресовано культурологам, искусствоведам, практикам экранных искусств. Книга содержит нецензурную брань.

ISBN 978-5-44-937687-9

© Сараскина Л. И.
© Издательские решения

Содержание

Сведения об авторах 7
Людмила Сараскина Проблема исторической подлинности в документальном и художественном биографическом кинематографе 11
Подлинность как культурная ценность 15
Достоверность и принцип историзма 18
Историческая наука и ее репутационные риски 21
Мифы и мифотворцы 24
Пути историка и дороги художника 33
Судьба документа: проверка на дорогах 36
Прикольное против подлинного, интересное вместо правдивого 40
Примечания 49
Людмила Сараскина Королевское кино: правда и вымысел, документ и легенда 53
Рождение королевского кино 55
Движение «живых фотографий» 57
«Царская хроника» как повседневность 64
Распутинский цикл как отмычка 67
Суд «прототипов» с Голливудом 71
Мемуары и мемуарист: проблема репутации 75
Исповедь убийцы. Можно ли верить? 79
Экранизация о любви, которая погубила империю 83
Распад и гибель империи: советский вариант 86
Новые времена, новые сказки 90
Убийство Распутина: эксплуатация темы 93
Примечания 99
Николай Хренов Российская смута первых десятилетий XX века: роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» в телевизионном формате 103
Для чего нужна революция? 103
Особенности стиля М. Горького как «моменталиста». Главный герой романа с функциональной точки зрения 115
Является ли Клим Самгин вариантом героя психологического романа XIX века как «лишнего» человека? Возникновение новой интерпретации романа М. Горького в связи с развертывающейся десакрализацией революции 120
М. Горький как «демон» русской революции и как критик власти после революции. Автор и герой. Как объяснить использованный автором в романе прием внутреннего монолога героя? 126
Эффект омассовления жизни в литературе. Влияние этого обстоятельства на трансформацию романа 131
«Век толп» как век возрождения вождей. Вождь как «культурный герой». Революция и мифология. Проблема вождя в романе М. Горького 135

«А был ли мальчик?». М. Горький и интеллигенция. Интеллигенция и революция в романе. Судьба интеллигенции в истории России 141
События, описанные в романе как один из эпизодов в развертывании отношений между массой и вождями. Исторический процесс, начало которого воспроизведено в романе, как он предстает уже взглядом из XXI века 146
Примечания 154
Владимир Мукусев 156
«Нужники» советской журналистики 157
«Мир и молодежь» 162
«12-й Этаж» 164
«Телемосты с Америкой» 168
«Взгляд» 177
Мария Каманкина. Видеоигра «Мор. Утопия» российской студии Ice-Pick Lodge как большая повествовательная форма на экране монитора 192
Чума 196
Герои и персонажи 200
Город-на-Горхоне 209
Театр 212
Собор 214
Уклад. Термитник 215
Утопия. Многогранник 219
Уклад и Утопия 227
Решения о судьбе города. Жертвоприношение 230
Слом четвертой стены 238
Диалог с Бурахом 239
Примечания 242

Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности
Часть 2

Л. И. Сараскина
Н. А. Хренов
В. В. Мукусев
М. В. Каманкина

Редактор И. Ю. Панова
Редактор К. В. Порошина
Редактор Д. А. Беседина
Редактор А. Д. Тавлуева
Редактор Е. А. Федотова

© Л. И. Сараскина, 2018
© Н. А. Хренов, 2018
© В. В. Мукусев, 2018
© М. В. Каманкина, 2018

ISBN 978-5-4493-7687-9 (т. 2)
ISBN 978-5-4493-7482-0
Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Сведения об авторах

Богомолов Юрий Александрович, кандидат искусствоведения, лауреат премии НИКА за вклад в науку о кино. Телеобозреватель и кинокритик, постоянный автор журнала «Искусство кино», ведущий программ радио «Свобода». Автор книг: «Проблемы художественного времени на телевидении» (1977), «Курьеры муз» (1986), «Ищите автора. Искусство быть кинозрителем» (1988), «Михаил Калатозов» (1989), «Хроника пикирующего телевидения» (2004), «Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире» (2006), «Игры в людей по-крупному и на интерес» (2010), «Прогулки с мышкой» (2014), «Медиазвезды во взаимных отражениях» (2017).

Вартанов Анри Суренович, доктор филологических наук. Сфера научных интересов – киноведение, история и теория фотографии, телевизионное искусство. Ведущий еженедельной телевизионной рубрики газеты «Труд» (1991—2006), обозреватель телевизионной продукции на канале «ТВ Центр» (2001—2012). Выступал с публичными лекциями по вопросам фотографии, кино и телевидения, в разные годы преподавал и вел на телевидении авторские циклы передач о кино, любительской фотографии и современном телевизионном творчестве. В качестве критика по этим вопросам опубликовал около тысячи публикаций в научных сборниках, специализированных журналах и газетах. Член жюри многих профессиональных конкурсов. Автор книг: «Образы литературы в графике и кино» (1961), «Проблемы телевизионного фильма» (1978), «Телевизионная эстрада» (1982), «Фотография: документ и образ» (1983), «Кинорежиссер Сергей Колосов» (1985), «Телевизионные зрелища» (1986), «Учись фотографировать (в соавторстве с Д. Луговьером, 1988), «От фото до видео. Образ в искусствах XX века» (1996), «Актуальные проблемы телевизионного творчества. На телевизионных подмостках» (2003), «Российское телевидение на рубеже веков: программы, проблемы, лица» (2009).

Журкова Дарья Александровна, кандидат культурологии. Сфера научных интересов – отечественная популярная музыка конца XX – начала XXI веков, функционирование классической музыки в современной массовой культуре, роль музыки в кино, на телевидении и в различных медиа-форматах.

Регулярно выступает с публичными лекциями, участвует в российских и международных научных конференциях, читает курс «Массовая и медиа культура» в Московской высшей школе социальных и экономических наук. Лауреат премии Правительства Москвы в номинации «Лучший молодой специалист в сфере культуры» (2014), обладатель диплома лауреата конкурса «Книги 2016 года» в номинации «Статья молодого ученого». Автор книги «Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре» (НЛО, 2016).

Каманкина Мария Валентиновна, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – компьютерные игры, ролевые игры, игровая культура XX века, комиксы, Интернет, любительское творчество в Интернете, любительские субкультуры, блоги, блогосфера, фанфикшн, фанарт, массовая культура, гипертекст, любительское музыкальное творчество. Автор книги «Компьютерные игры: типологические особенности, страницы истории, проблемы интерпретации» (ГИИ, 2016).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских и кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАЕН, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета, приглашенный профессор Нанкинского университета (КНР). Сфера научных интересов – теория и история культуры, литературы и искусства, философия культуры и эстетика. Литературно-художественный критик, автор книг: «От Горького до Солженицына» (в соавторстве с Л. Я. Шнейберг, 1994, 1995, 1997), «Введение в историю русской культуры (теоретический очерк)» (1994), «Введение в исто-

рию русской культуры» (1997), «Культура России. Краткий очерк истории и теории» (1999, 2000, 2007, 2008), «Культурология: История культуры России» (2003), «Вместо Пушкина. Незавершенный проект: Этюды о русском постмодернизме» (2011), «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты» (в соавторстве с Н. А. Хреновым и К. Б. Соколовым, 2011), «Основные этапы русской культуры» (на венг. яз., 2013), «Классическая русская культура» (на венг. яз., 2013), «И. В. Сталин: pro et contra. Т. 2: Сталин в культурной памяти о Великой Отечественной войне. Антология» (2015, 2017) и др.

Кононенко Наталия Геннадьевна, музыковед, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – смысловые метаморфозы музыки в аудиовизуальных контекстах. Участница российских и международных научных конференций, стажировок, автор учебного курса «История и теория музыки в кино» (ВГИК им. С. А. Герасимова), а также ряда публикаций по музыке в аудиовизуальных искусствах. Дипломант Гильдии киноведов и кинокритиков России в номинации «Теория кино» за книгу «Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма» (2011).

Мукусев Владимир Викторович, журналист, кандидат политических наук.

Сфера интересов – история и практика советского и современного телевидения России.

Доцент факультета экранных искусств кафедры тележурналистики Санкт-Петербургского университета кино и телевидения. Автор и ведущий ежемесячной культурологической программы «Желтая подводная лодка» на телеканале ВОТ (Ваше Общественное Телевидение) Санкт-Петербург (с 2008 года). Участвовал в создании и ведении телепрограмм: «Мир и молодежь», «12-й этаж», «Донахью-шоу», «Донахью в Москве», «Взгляд». Автор документальных фильмов: «Самолет из Кабула», «Да здравствуют люди», «Ленинград-Сиэтл. Год спустя». Награжден премией ЭММИ за фильм «Ленинград-Сиэтл. Год спустя» (1987). Автор книг: «Разберемся…» (2007), «Черная папка» (2012), «Обратный отсчёт» (из истории телевизионных проектов периода перестройки). Материалы к изучению журналистики XX века. (2016), «Взгляд сквозь время» (2017), «Не стреляйте, мы ваши братья!» (2018).

Новикова Анна Алексеевна, художественный и медиакритик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. Профессор департамента медиа НИУ Высшая школа экономики.

Сфера научных интересов – история и теория культуры, история драматургии, история кино, антропология культуры и медиа, популярная культура, телевизионные зрелища, эстетика новых медиа.

Автор учебных курсов по истории средств массовой коммуникации, основам драматургии, антропологии медиа, мультимедийному продюсированию, арт-журналистике. Академический руководитель магистерских программ «Медиапроизводство в креативных индустриях» и «Трансмедийное производство в цифровых индустриях» ВШЭ.

Автор книг – «Телевидение и театр: пересечения закономерностей» (2004), «Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия» (2008), «Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности (2013), учебника «История и теория медиа» [в соавторстве с И. Кирия] (2017), «Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции» (2018). Редактор-составитель более 20 коллективных монографий и учебных пособий.

Петрушанская Елена Михайловна, музыковед, кандидат искусствоведения.

Сфера научных интересов – взаимоотношения музыки с иными художественными средствами воздействия. В разные годы исследовала творчество Д. Д. Шостаковича; модификации отношений музыки с массмедиа; отечественную музыку, культуру, словесность; музыку в кинематографе; занималась архивными изысканиями; историей и поэтикой звукозаписи, связями классического отечественного искусства с итальянской культурой. Участвовала во многих международных конференциях в России и Европе.

Автор курсов: «История и поэтика звукозаписи» (РАМ им. Гнесиных, ВШЭ), «Музыка на телеэкране», «Музыка в творчестве российских литераторов», «Музыка Революции», «Творчество женщин-музыкантов в России» (Университет Болоньи), «Современные концерты для фортепиано с оркестром», «Шедевры русской литературы в музыке» («Открытый университет», Пианистическая академия г. Имола).

Автор книг: «Музыка на телевидении» (1984), автор-составитель сб. «Рождение звукового образа. Художественные проблемы фонографии в экранных искусствах и на радио» (1985), «Музыкальный мир Иосифа Бродского» (2004; 2-е изд. испр. и доп. 2007), «Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества» (2009), «Приключения русской оперы в Италии» (2018).

Сальникова Екатерина Викторовна, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. В разные годы была постоянным автором журналов «Театральная жизнь», «Театр», «Современная драматургия», «Читающая Россия», «Культпоход», «Новый мир». В 1999—2002 – теле- и кинообозреватель «Независимой газеты». В 2000-х – постоянный автор сетевых изданий «Взгляд», «Частный корреспондент». В настоящий период – постоянный автор научных журналов «Наука телевидения», «Художественная культура».

Сфера научных интересов: история кинематографа, современное кино, теория и история телевидения, археология экранной культуры, антропология медиа, популярное искусство, повседневная культура, английское искусство, советское искусство.

Автор книг: «Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы» (2001), «Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, сюжеты, герои» (2008, 2010, 2014), «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века» (2013), «Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы» (2017) (книга была отмечена дипломом Российской академии художеств в 2018).

Сараскина Людмила Ивановна, литературовед и литературных критик, доктор филологических наук.

Сфера научных интересов – история литературы и культуры. Специалист по творчеству Ф. М. Достоевского и А. И. Солженицына.

Визитинг-профессор в ун-тах Копенгагена (1989), Оденсе (Дания; 1990), штата Иллинойс (1991), Варшавы (1992), Орхуса (Дания; 1994), читала лекции в учебных заведениях Германии, Японии, Китая (2015).

Постоянный участник «Достоевских чтений» в Петербурге, Старой Руссе, Коломне; Международных Симпозиумов по творчеству Достоевского (Словения, Австрия, Норвегия, США, Германия, Швейцария, Италия, Москва, Испания), Яснополянских писательских встреч, Международных Симпозиумов по творчеству А. И. Солженицына (Москва, Урбана (США), Париж (Франция), Токио (Япония), Рязань).

Автор книг – «Бесы»: роман-предупреждение (1990), «Возлюбленная Достоевского. Аполлинария Суслова: биография в документах, письмах, материалах» (1994), «Фёдор Достоевский. Одоление демонов» (1996), «Николай Спешнев. Несбывшаяся судьба» (2000), «Граф Н. П. Румянцев и его время» (2003), «Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына)» (2006), «Александр Солженицын» (2008, 2018) [ЖЗЛ: Биография продолжается], «Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры» (2010), «Сергей Фудель» [в соавт. с прот. Николаем Балашовым] (2010), «Достоевский» (серия «Жизнь замечательных людей») (2011), «Солженицын и медиа в пространстве советской и постсоветской культуры» (2014), «Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений» (2018) и других.

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК С. А. Герасимова, член Союза кинематографистов России, член Союза театральных деятелей России.

Сфера научных интересов – история и теория искусства, эстетика и социальная психология.

Автор книг: «Социальная психология искусства: переходная эпоха» (2005), «Человек играющий» в русской культуре» (2005), «Кино: реабилитация архетипической реальности» (2006), «Зрелища в эпоху восстания масс» (2006), «Воля к сакральному», «Культура в эпоху социального хаоса» (2002), «Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс» (2007), «Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов», «Избранные работы по культурологии. Культура и империя» (2014), «Искусство в исторической динамике культуры» (2015), «Социальная психология зрелищного общения: теория и история» (2018) и других.

Эвалльё Виолетта Дмитриевна, соискатель Государственного института искусствознания. Окончила Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР) по специальности «режиссура кино и телевидения» в 2012 году. Работала в сфере PR и рекламы, на телевидении (в качестве редактора выпустила 20 программ), имеет богатый опыт редакторской работы, является автором публикаций, в том числе в зарубежных и отечественных журналах, в разделах монографий. Постоянный участник всероссийских и международных конференций, а также круглых столов. Сфера научных интересов – визуальная культура, экранные искусства, мультимедийная среда, полиэкран.

Людмила Сараскина Проблема исторической подлинности в документальном и художественном биографическом кинематографе

Ничто не меняется так быстро, как прошлое
(Почти народная мудрость)

События большой истории – вóйны, мятежи, революции, судьбы великих мира сего – царствующих и правящих, вождей и полководцев, биографии властителей дум – писателей, художников, ученых – стали лакомой пищей для кинематографа с момента его создания. Реальные события и подлинные судьбы – готовый сценарный материал, из которого кино привыкло брать самые яркие моменты, самые жгучие, захватывающие воображение подробности.

Но насколько готов кинематограф, взявший за основу исторический материал, держаться, условно говоря, правды факта? Ведь ухищрения *постправды* (*post-truth politics)* — это, кажется, тип политической культуры.

Дискуссии о возможности адекватного перенесения большого литературного полотна на экран, дебаты об отечественной и мировой традиции экранизации литературных шедевров, полемика о законах конвертации романного искусства в искусство кино, диспуты о целях и задачах киновоплощений, обсуждения, что такое язык и спецсредства кино, – не только не устаревают, но длятся уже столько времени, сколько существует кинематограф.

Но если споры о самоценности экранизаций сосредоточиваются вокруг соотношения картины и литературного первоисточника, о законности (или незаконности!) режиссерского прочтения, не совпадающего с литературным материалом, о суверенности (или зависимости) киноромана по отношению к роману литературному, то соотношение историко-биографического материала и кинофильма, построенного на его основе, требует качественно иных подходов, иного угла зрения.

Обычно художники кино яростно отстаивают свое приоритетное право видеть, трактовать, интерпретировать литературный первоисточник так, как они хотят, как считают нужным, с любой степенью произвольности, сообразно своему художественному опыту, эстетическому вкусу и мировоззрению. Более того, в кинематографической среде настойчиво утверждается право использовать литературный первоисточник как «подсветку» или «подпорку» для своих замыслов и решений.

Однако «свой взгляд» режиссера на героев литературного произведения – это одно измерение, а «свой взгляд» режиссера, и вообще авторов картины на героев реальных, обладающих своей суверенной биографией, запечатленной в жизнеописаниях, документах, дневниках, письмах, – это совсем другое измерение.

Есть смысл напомнить типичные высказывания художников кино о сценарии как всего лишь о поводе, импульсе для картины. Но если подобное рассуждение еще как-то работает (тоже далеко не всегда) в случае экранизации художественного текста, и многомерный, многозначный герой литературного повествования позволяет производить с собой разного рода манипуляции, то реальные исторические события, реальный человек как хозяин своей судьбы требует от режиссера отрешиться от собственного творческого эгоизма. Он требует внимательного, даже дотошного изучения всех материалов, связанных с эпохой, материальной культурой etc. Здесь режиссеру придется умерить («посадить на цепь») свои интеллектуальные фантазии и творческий безудерж, чтобы поставить мастерство на службу той исторической подлинности и той личности, о которой пойдет речь в историко-биографической картине.

Если ответ на принципиальный вопрос, обращенный к экранизаторам классической литературы – *это игра по правилам или это игра без правил?* – вызывает порой и раздражение, и возмущение, и неприятие (многие кинохудожники придерживаются мнения, что с литературным произведением, взятым за основу сценария, можно проделывать все что угодно), то как быть с экранизацией реальной истории или реальной биографии? Можно ли с ними проделывать все что угодно или использовать только как повод для самовыражения? Есть ли здесь границы, пределы допустимого?

Анализ экранизаций литературной классики показал, что режиссеры далеко не всегда хотят вчитываться и вглядываться в литературный первоисточник, часто ограничиваются только сценарием, считают погружение в «материалы дела» ненужным и неважным – может быть, просто из пренебрежения к филологии как к скучной профессии и к сфере, на их взгляд, второстепенной, для кинопроизводства бесполезной. Они стараются не напрягаться просто из-за нежелания тратить свое время и свое воображение на что-то «лишнее». Есть и актеры, исполнители главных ролей в экранизациях больших романов, которые считают, что читать «весь роман» не нужно, достаточно выучить роль и знать, в каком месте звучат свои реплики [1].

В случае с экранизацией биографического сюжета такая экономия сил закончится неизбежным провалом, и пресловутое: «Я так вижу», без досконального знания материала, погубит проект. Только работа в режиме вчитывания и глубокой вспашки текста, серьезного изучения всех материалов дела может помочь поднять и завершить задуманное. Ибо в работе над кинобиографией героя проблема режиссерского мастерства, более чем где бы то ни было, не только эстетическая, но и этическая проблема.

Тем более не подходят к экранизациям историко-биографических сюжетов «уставы» новейших интерпретаторов литературных произведений, в которых отвергается точное соответствие литературному оригиналу, декларируется сверхвольное обращение с материалом, и единственный критерий, который считается позволительным, – остроумие, «интересность», высокий рейтинг. Уместно ли превращать судьбу великого человека, героя кинобиографии, в картину-фарс, где он поведет себя гротескно, вычурно и будет откровенно валять дурака?

Если суждения о персонажах художественного произведения могут вызывать оценки самые противоречивые; если персонажам вроде бы можно приписывать поступки гипотетические, которых они не совершали, но могли бы (в принципе) совершить; если, додумывая их судьбу, простирающуюся за пределы отведенного им художественного пространства, можно фантазировать и давать своей фантазии полный простор, то с лицами историческими такие вольности сильно ограничены реальными обстоятельствами их судьбы. Иначе говоря: на героя литературного произведения еще можно возводить напраслину, пуская в ход трактовки и интерпретации, но напраслина, возведенная на лицо или событие историческое, как правило, оборачивается банальной клеветой.

Особо следует сказать о такой категории любого художественного повествования – литературного или экранного – как время. Если время действия художественного произведения далеко не всегда является той доминантой, той неотъемлемой характеристикой, которая непременно должна быть сохранена при экранизациях, то совсем иначе обстоит дело в случае с повествованием биографическим, в том числе и с художественно-биографическим. Конечно, опыты театра и кино убедительно доказали, что время действия – категория зыбкая, текучая, переменная, подверженная трансформациям и пересмотрам. Но можно ли историческое событие или жизнь реального человека, обозначенные и зафиксированные хронологией и биографией, вынести из «своего» времени в далекое или даже недалекое прошлое, то есть «состарить», или, наоборот, «осовременить», то есть вынудить его проживать свою жизнь в другое время и в другую эпоху? Вряд ли – если только это реалистическая картина, а не жанр кинофантазий и не виртуальный эксперимент, не постмодернистский пастишь или бриколаж.

То же самое касается и места действия: можно ли историческое событие или героя биографического киноповествования, для пущей занимательности, вынудить существовать не там, где они на самом деле существовали, а в совсем другом, пусть даже в весьма экзотическом месте? Бессмысленная затея. То есть историко-биографическое повествование, как ничто другое, призвано дисциплинировать кинохудожника, работающего с реальными ориентирами, принуждая его держаться точных реалий жизни героя.

Необходимо сказать о центральном пункте «устава» кинобиографий: можно ли историческому лицу, о котором написаны целые библиотеки, вменять поступки, которых он никогда не совершал, инкриминировать преступления или подвиги, если их за ним нет или они совсем другие?

Кроме того, героя кинобиографии окружают такие же реальные персонажи, как и он сам. Допустимы ли манипуляции с ними, вольное обращение, приспособление к режиссерскому замыслу? А ведь рецепт отработан: известное историческое лицо используется в качестве фигуры, необходимой для усиления эффекта, где капля правды густо перемешана с бочкой вымысла. Кинематографисты, как правило, упреков такого рода не принимают: «Мы снимаем художественный, а не документальный фильм».

И тогда возникает ряд вопросов: каковы допуски художественной картины при работе с историко-биографическим материалом? Каковы степени свободы режиссера, снимающего фильм-биографию? Как и в чем он может проявить свою творческую индивидуальность, свое видение темы, свою художническую позицию?

Есть сложные вопросы и чисто художественного плана: можно ли, например, гарантированно руководствоваться сочинениями художника при исследовании его биографии, отыскивая в его жизни те самые скелеты, что прятались в шкафах его героев? Каков оптимальный путь биографического киноповествования: объяснение творчества через познание жизни или воссоздание жизни через раскрытие творчества? Путь раскрытия тайных глубин личности или путь сокрытия этих глубин из боязни замутнить образ, бросить тень на личность? Все ли созданное художником, даже грешное и порочное, есть отражение его личного опыта? Являлось ли творчество той освобождающей, исцеляющей силой, которая спасала художника, давала выход его внутренним напряжениям и духовным надрывам, – или, напротив, творческая фантазия будила дремлющие силы судьбы, провоцировала их и со всей яростью обрушивала на художника? Заметны ли следы художественных фантазий, вырвавшихся за пределы творческого опыта и вторгшихся на территорию реальной жизни художника? Было ли внешнее бытие художника отделено непроницаемой стеной от действительности его сочинений, той самой, где царит «реализм в высшем смысле»? Или граница была зыбкой, мерцающей, подвижной, неуловимо менявшейся? Где истоки искренности художника, его жизненности, переступающей порой «за черту» искусства?

Стандарты тенденциозного или политкорректного истолкования истории, грубые анахронизмы, произвольное обращение с документами и подтасовка фактов, сплющивание или растягивание исторического времени, смещение центра событий в сторону исторической периферии, выпячивание случайного в обход закономерного, манипулирование историческими персонажами, использование реальных исторических лиц в вымышленных, искажающих историческую реальность обстоятельствах, – всё это черты художественной культуры, плывущей по течению.

Историю перевирали всегда и везде – тут нет никаких открытий. Но можно ли – в угоду своему остроумию, – заставлять его совершать то, чего он никогда не совершал, но, по мнению режиссера, *мог бы совершить*? То есть вынуждать его жить не только своей, но еще и некой параллельной жизнью? Можно ли, для остроты, яркости и выразительности общей картины, изменять, искажать, моделировать саму реальность, в которой обитает герой – например, менять законы страны, где он живет, менять его окружение, перетасовывать ближний круг,

прятать (или, наоборот, выпячивать) те связи, которые, предположим, его компрометируют и т. п.?

Допустимо ли режиссерское вторжение в судьбу историко-биографического героя – стремление устроить его судьбу иначе, чем в реальности? И поскольку такие вторжения в истории биографических киноповествований всегда имели место, важно выяснить, какими причинами они были обусловлены, что вынудило режиссера менять судьбу реального героя.

И главное: так ли сильно провинился кинематограф перед историей, которую он воспроизводит, если сама история с ее зыбкими, порой спекулятивными толкованиями не имеет под собой твердой почвы? Может ли вообще кинематограф подойти на близкое расстояние к тому, что называется *исторической подлинностью*, истиной, правдой?

Подлинность как культурная ценность

Подлинность, согласно академическим словарям, – определяющий фактор ценности объекта культурного наследия. Понимание смысла подлинности играет фундаментальную роль во всех научных исследованиях по проблемам культурного наследия и определяется четырьмя основными параметрами: подлинность «материала» («субстанции»), подлинность «мастерства» исполнения, подлинность первоначального «замысла» (то есть подлинность «формы») и подлинность «окружения» [2].

Данное определение имеет отношение, разумеется, к таким объектам культурного наследия, подлинность (оригинальность) которых устанавливается экспертным сообществом на основании заключения об отсутствии фальсификации, подделки; например: подлинность документа, подлинность картины или скульптуры, подлинность подписи и т. п.

Подлинный – значит настоящий.

Много важных оттенков к смысловым значениям термина добавит и синонимический ряд: точность, реальность, искренность, достоверность, истинность, оригинальность, натуральность, несомненность, аутентичность, неподдельность, невыдуманность, неприкрашенность, признанность, прирожденность, чистопробность [3]. И, быть может, еще ярче окрасит смысл термина ряд антонимов – фальшивый, поддельный, недостоверный, неистинный, выдуманный, сомнительный и т. п.

Чрезвычайно важно понять, как относятся к категории подлинности реставраторы произведений искусства, имеющие дело с предметами материальной культуры.

«Подлинность, – пишет специалист в области реставрации, – предстает одновременно как качество и как значение произведения искусства. *Подлинность – это качества и свойства произведения, присущие ему изначально, заложенные автором и исполнителем* (если речь идет о скульптурной отливке, архитектуре, печатной графике и т.д.) в процессе создания. Подлинность неизменяема и в этом ее парадоксальность: материя авторского произведения стареет и видоизменяется, уменьшается ее количество из-за утрат и повреждений, а подлинность при этом остается до момента полного исчезновения материальной формы произведения. Мы не можем сказать, что подлинность фрагмента меньше, нежели подлинность целого, также невозможно говорить о предпочтениях в отношении „древней“ или „недавней“, ценной или неценной подлинности. Это *дает основание действительно считать подлинность единственно объективным качеством произведения, узнаваемая сохранность которого обеспечивает передачу объекта в будущее, то есть преемственность культуры*. Ведь говоря о духовном воспроизводстве и потреблении памятников прошлого, нельзя забывать, что речь может идти только об актуализации существующего, иначе этот процесс превратился бы в производство, прервав тем самым нить преемственности времен» [4].

Можно утверждать, однако, что категория подлинности играет главенствующую роль и тогда, когда речь идет о произведениях не только материальной культуры, но и об объектах культуры словесной и визуальной.

Ибо что есть *подлинник*?

Приведу несколько актуальных определений.

Подлинник – подлинный предмет, оригинал, выполняющий функцию образца для воспроизведения.

Подлинник – оригинальный авторский текст литературного произведения (в отличие от перевода, переработки или изложения).

Подлинник – произведение в цельном виде, не в отрывке, не в извлечениях, не в сокращении.

Подлинник – первоисточник, рукопись в ее первозданном виде.

Подлинник – оригинал, манускрипт, документ, руководство, рукопись.

Подлинник – не копия, не фальшивка, не воспроизведение, не пересказ.

Подлинник – настоящее произведение изобразительного искусства в отличие от репродукции, подделки, копии.

Уместно заметить, что наличие в какой бы то ни было музейной экспозиции оригинальных экспонатов, подлинников – предмет гордости музея, отличительная характеристика его статуса, будь это картинная галерея или музей писателя. И напротив, даже самые совершенные копии (снимки, отпечатки), воспроизведенные с помощью новейших специальных устройств, – считаются куда более низким сортом экспонируемого материала по сравнению пусть с весьма ветхим, но оригиналом.

Оригинал – всегда единичен и уникален, копий может быть любое множество.

Имеет смысл уточнить первичное (историческое) значение слов «подлинник», «подлинный», которые, с позиций этимологии, долгое время прочитывались как *соответствие установленной длине*. «В Древней Руси обвиняемых в преступлении били специальной длинной палкой (батогом, имевшим название «подлинник»), добиваясь таким образом правдивых показаний и чистосердечного раскаяния в содеянном. Правду, добытую в течение таких экзекуций, называли *подлинной*. В составе фразеологизма «подлинная правда», что значит «истина», изначально существовало интересующее нас прилагательное. С течением времени оно стало употребляться в речи самостоятельно и приобрело современное значение, не имеющее никакого смыслового отношения к слову «длина»: подлинный исторический документ; подлинная картина; подлинное здание XVII века; подлинное отчаяние. В современном языке в морфемном составе слова «подлинный» не выделяется этимологическая приставка и суффикс. В корне слова «подлинный» правильно пишется -нн-» [5].

Впрочем, этимологическая версия, имеющая отношение к длинным палкам, батогам, шестам («подлинникам»), посредством которых у виновника добывали, выпытывали правду на «правеже» [6], подвергается сомнению. Так, этимологический словарь Макса Фасмера слово «подлинный» трактует с оговорками: «ПОДЛИННЫЙ обычно сближают с *подлинник* „длинный шест“, на том якобы основании, что при судебной расправе били „подлинниками“ – длинными палками, чтобы выпытать правду» [7]. В этой же статье автор упоминает серьезные возражения версии «длинных палок» – со стороны, например, лингвиста и филолога, специалиста по славянским языкам и литературе, Б. Г. Унбегауна [8].

Многим лингвистам действительно не нравится «палочное» происхождение слова «подлинник», тем более, что убедительных исторических доказательств этому нет. В словарях древнерусской лексики нет ни «подлинников», ни «длинников». В источниках, начиная с XV века, появляется слово «подлинник» в значении «первоначальная грамота», «запись» и т. п.

Народная (или квазинаучная) этимология все же связывает прилагательное «подлинный» с судебной практикой Древней Руси. «В старину на допросах применяли пытку – битье тонкой веревкой, называвшейся „линь“. Допрашиваемый признавался „под линем“, и эти сведения назывались „подлинными“, т. е. сделанные под линем» [9].

И вот этимология, предлагаемая любителями русской словесности, которым особенно не нравится «палочная» версия: «Художник, рисуя картину масляными красками, вынужден делать перерывы, чтобы дать возможность краскам подсохнуть. На время перерыва картину накрывали полупрозрачной тканью ЛИНО (см. Даль) для защиты от пыли и яркого света. То, что находилось под „лино“ стали называть ПОДЛИНО, ПОДЛИННИК» [10].

В Словаре В. Даля действительно упоминается французское словцо «ЛИНО́» – реденький батист, тонкое и жиденькое полотно [11]. Но зато слову «подлинный» дарована развернутая и весьма выразительная характеристика: «Истинный, настоящий, сущий, самый тот, оригинальный. Противоположные значения: подложный, ложный, поддельный, подставной, фальшивый. Подлинно – значит точно, верно, право, истинно. Подлинность – свойство, состо-

яние подлинного. Подлинник – все, что сделано не по образцу, не подражательно, не снимок, не список, не подделка, а вещь налицо, как она сделана. Подлинники писем – подлинные письма, руки писавших их» [12].

Объяснюсь: столь обширное введение, посвященное трактовкам и интерпретациям вроде бы понятного термина, с очевидным смыслом, призвано подчеркнуть, как относится к нему не только культурная традиция, но и сам русский язык. В духе языка все то, что подлинно, принято считать безусловным и ценным. *Язык явственно одобряет подлинность, истинность, оригинальность. И язык совершенно определенно порицает противоположное: подделку, фальшивку, подставу*.

Язык безошибочно дает этические, эстетические и эмоциональные оценки словам и понятиям. Даже если «палочная» версия происхождения «подлинности» несостоятельна, не имеет веских исторических агрументов, само ее появление в научной этимологии показательно; оно метафорично и даже символично: истинное, сущее, настоящее не лежат праздно, не валяются на поверхности земли – так, что надо лишь наклониться и поднять их. Они добываются трудом, поиском и усилием (в «палочной» версии – насилием).

Создание подлинника в культуре требует огромных творческих усилий, не сравнимых с производством копий.

Поиск правды требует того же.

Достоверность и принцип историзма

Не может быть ни малейшего сомнения, что подлинность как понятие и как проблема применима к нематериальной культуре в той же степени, в какой применима к культуре материальной – с той, однако, поправкой, что при анализе произведений словесной и визуальной культуры проблема подлинности предстает в несколько иных аспектах, приобретает несколько другие измерения.

Так, в связи с понятием «*историческая подлинность*» на первый план выходит понятие «*достоверность*». Хотя *достоверность* стоит в одном синонимическом ряду со словами *подлинность* и *истинность*, она имеет свои специфические оттенки и свой круг употребления. Очевидно, что «достоверность» и «истинность» являются синонимами далеко не всегда. Достоверность – уверенность человека либо группы людей, в честности и авторитетности источника информации (при этом сама информация может быть не истинной). Достоверными могут быть результаты исследований либо очевидные факты. Умозаключение, построенное на достоверной информации, остается тем не менее субъективным мнением одного и более лиц. Убежденность, исключающая всякое сомнение, вовсе не обязательно равна истинности. Термин «недостоверная» информация прочитывается всего лишь как информация вероятная и не заслуживающая доверия.

Достоверность может быть личностной, субъективной (в вере), объективной (в науке), непосредственной (основанной на созерцании, на собственном восприятии и на собственном переживании). Иными словами, достоверность – это то, что достойно доверия. И если обсуждать исторические реалии и пытаться понять, какие именно события можно считать исторически подлинными, то первейший вопрос будет звучать так: насколько можно доверять документу (в самом широком смысле этого понятия), насколько безупречен (или подмочен) его статус как источника достоверной информации.

Собственно говоря, речь идет о *принципе историзма как методе познания*, который лежит в основе классических гуманитарных исследований: рассмотрение явлений, имеющих начало и окончание, обусловленность событий предшествующими состояниями, изучение связей между явлениями в пространстве и времени. Современная российская историческая наука, как она себя позиционирует, руководствуется *принципом истины* как высшей целью и ценностью исторического познания. Оно, в свою очередь, опирается на принципы конкретности, историзма, объективности, всесторонности, системности, опоры на исторические источники и на историографическую традицию.

Полнее всего программа историзма была реализована в исследованиях немецкого историка-классика Леопольда фон Ранке (1795—1886), который полагал, что единственной опорой нашего знания о прошлом являются *источники*: именно в них отражены свидетельства об объективных фактах, поэтому историческое исследование должно начинаться с *их критического разбора.* Критика должна стремиться дойти до первоисточника; чтобы отделить субъективный элемент сообщения, необходимо принимать в расчет индивидуальную природу сообщающего, взвесить обстоятельства, среди которых он жил. Важное место в своих работах Ранке отводил *изучению великих личностей и их роли в истории* и настоятельно рекомендовал историкам тщательнее заниматься изучением архивных богатств – государственных актов, писем, донесений послов.

Леопольд фон Ранке, портрет работы Юлиуса Шрадера, 1877 год

Задачу историка Ранке определял так: показать, *как действительно происходили те или иные события*, не делаясь судьей прошлого и не поучая современников. Энциклопедии, освещающие жизнь и труды этого выдающегося немецкого ученого, приводят высказывание 1824 года в качестве самой знаменитой его цитаты: «История возложила на себя задачу судить о прошлом, давать уроки настоящему на благо грядущих веков… Ее задача – лишь показать, как все происходило на самом деле (wie es eigentlich gewesen). (Из введения к «Истории романских и германских народов с 1494 до 1535 гг.)» [13].

XX век, однако, внес серьезные коррективы в пресловутую максиму Ранке – «как все было на самом деле». В 1929 году французские историки Марк Блок и Люсьен Февр основали журнал «*Анналы экономической и социальной истории*», вокруг которого сформировалась в дальнейшем «новая историческая наука», школа «Анналов», произведшая переворот в истории знаний. «Анналы» утверждали новые принципы исторического познания, боролись за новую историческую науку – науку о человеке, его ментальности, особенностях его мировосприятия, о стереотипах мышления, чувствах. В своей книге – она так и называлась: «Бои за историю» – Люсьен Февр полемизировал с авторитетным немецким историком, фактически ниспровергая его учение: «Избавимся же раз и навсегда от наивного реализма ученых вроде Ранке, воображавшего, будто можно постичь факты сами по себе, так „как они происходили“. Мы видим и физическую и „историческую“ реальность только сквозь формы собственного духа. Попытаемся же заменить устаревшую последовательность, традиционную схему исторических исследований (сперва установить факты, а затем начать их обработку) иной схемой, принимающей во внимание как сегодняшние технические приемы, так и практику будущего, которая начинает обрисовываться уже теперь» [14].

Иначе, рассуждал Февр, получится так, как предупреждал биолог Дастр: «Когда не знаешь, чего ищешь, не понимаешь того, что находишь» [15].

«Анналы» и их основатели боролись против «мандаринов» университетской науки, утонувших в своих выписках. В такой науке реальная жизнь подменялась текстами памятников;

выписки обретали самодовлеющее значение и были эффектным способом демонстрировать снобистское всезнание исторических мелочей [16]. Принципиальный подход Февра к изучению духовной жизни прошлого выражался просто: «Историк – не тот, кто знает, он – тот, кто ищет» [17]. Историк зачастую выступает в роли следователя, взвешивая одно за другим показания за и против не только «подследственного», но и всего духовного универсума эпохи. Главная предпосылка работы историка – его исследовательская пытливость: *всегда вначале – пытливый дух*. Ведущим принципом школы «Анналов» стал принцип «тотальной» истории – то есть истории людей, рассмотренной в пространстве и времени с максимально возможного числа точек наблюдения, в разных ракурсах, обстоятельствах, причинно-следственных связях.

Историки «Анналов» боролись за историю, видя деятельность историка как деятельность общественно активную. «Знаменитая формула старика Ранке, – писал друг и единомышленник Люсьена Февра Марк Блок в книге „Апология истории“, – гласит: задача историка – всего лишь описывать события, „как они происходили“ (wie es eigentlich gewesen). Геродот говорил это задолго до него: „рассказывать то, что было (ton eonta) “. Другими словами, ученому историку предлагается склониться перед фактами. Эта максима, как и многие другие, быть может, стала знаменитой лишь благодаря своей двусмысленности. В ней можно скромно вычитать всего-навсего совет быть честными – таков, несомненно, смысл, вложенный в нее Ранке. Но также – совет быть пассивным. И перед нами возникают сразу две проблемы: проблемы исторического беспристрастия и проблема исторической науки как попытки воспроизведения истории (или же как попытки анализа)».

Марк Блок резонно рассуждал о беспристрастности историка как о весьма спорной проблеме. «Историк с давних пор слывет неким судьей подземного царства, обязанным восхвалять или клеймить позором погибших героев. <…> История, слишком часто отдавая предпочтение наградному списку перед лабораторной тетрадью, приобрела облик самой неточной из всех наук – *бездоказательные обвинения мгновенно сменяются бессмысленными реабилитациями*» [19].

Историческая наука и ее репутационные риски

Статус истории как самой неточной из наук, ее драматически скомпрометированная научная репутация во всей своей сомнительной «красе» проявилась в советскую эпоху – в годы репрессий, когда бездоказательных обвинений случилось море, реабилитации сменяли их далеко не мгновенно, а иногда и вообще запоздало, то есть посмертно. Но все же они были не совсем бессмысленными, ибо возвращали несправедливо обвиненным их доброе имя, а часто и жизнь.

Подлинность, достоверность, беспристрастность – об этих «абстрактных» понятиях следовало забыть во времена, когда победившая власть управляла не только настоящим, но и прошлым. Vae victis, или Горе побежденным: это крылатое латинское выражение с древних времен означало, что, помимо буквального насилия над проигравшими войну солдатами и плененным населением, историю «победоносной» войны пишет победитель; именно он овладевает общей памятью и общим прошлым.

Политическая целесообразность – именно эта «научная» категория в русском XX веке поступила на службу к исторической науке. Советский историк-марксист М. Н. Покровский сформулировал смысл истории предельно ясно: *история – это политика, опрокинутая в прошлое*. Эта фраза прозвучала в докладе «Общественные науки в СССР за 10 лет» (22 марта 1928 г.) в виде упрека «буржуазно-дворянской историографии» как науке политизированной, идеологизированной и конъюнктурной. «Все эти Чичерины, Кавелины, Ключевские, Чупровы, Петражицкие, все они непосредственно отразили определенную классовую борьбу, происходившую в течение XIX столетия в России, и, как я в одном месте выразился, история, писавшаяся этими господами, ничего иного, кроме политики, опрокинутой в прошлое, не представляет» [20].

Сопоставляя историю и политику, Покровский писал: «История – есть политика прошлого, без которой нельзя понять политику настоящего» [21].

Формула Покровского, кому бы она изначально ни принадлежала, была чрезвычайно удобной для всякого политического руководства: оно – в качестве победителя – определяло, кому быть героем былых времен, кому – злодеем и негодяем. На эти роли можно было просто назначать – в зависимости от политической конъюнктуры.

О механизмах овладения общей памятью и тотальном контроле над ней написал в середине XX столетия Джордж Оруэлл (роман «1984»), поняв глубинную суть тоталитарного мифа о «Старшем Брате», «партийном идеале», «мысле-» и «лицепреступниках», «врагах системы и народа», о новоязе, двоемыслии, зыбкости прошлого. «Если партия может запустить руку в прошлое и сказать о том или ином событии, что его никогда не было, – это пострашнее, чем пытка или смерть» [22].

Непрерывно меняющаяся концепция прошлого или вовсе отмененное прошлое становятся предвестниками распадения личности, знаками безумия. «В самом деле, – рассуждает Уинстон Смит, терзаемый памятью герой „1984“, отважившийся вести личный дневник, иметь личную жизнь и собственное мнение, – откуда мы знаем, что дважды два – четыре? Или что существует сила тяжести? Или что прошлое нельзя изменить? Если и прошлое, и внешний мир существуют только в сознании, а сознанием можно управлять – тогда что? Очевидное, азбучное, верное надо защищать. Прописная истина истинна – и стой на этом! Прочно существует мир, его законы не меняются. Камни – твердые, вода – мокрая, предмет, лишенный опоры, устремляется к центру Земли… Свобода – это возможность сказать, что дважды два – четыре. Если дозволено это, все остальное отсюда следует».

Ангсоц, система, в которой живет «Взлетная полоса №1» (так в романе Оруэлла именуется Англия, втянутая в бесконечные и беспощадные войны за передел мира), изобрела особую

систему лжи. «Если все принимают ложь, навязанную партией, если во всех документах одна и та же песня, тогда эта ложь поселяется в истории и становится правдой. „*Кто управляет прошлым,* – гласит партийный лозунг, – *тот управляет будущим; кто управляет настоящим, тот управляет прошлы*м“. И, однако, прошлое, по природе своей изменяемое, изменению никогда не подвергалось. То, что истинно сейчас, истинно от века и на веки вечные. Все очень просто. Нужна всего-навсего непрерывная цепь побед над собственной памятью. Это называется „покорение действительности“; на новоязе – „двоемыслие“».

Как никто, Оруэлл сумел показать все лабиринты двоемыслия: «Зная, не знать; верить в свою правдивость, излагая обдуманную ложь; придерживаться одновременно двух противоположных мнений, понимая, что одно исключает другое, и быть убежденным в обоих; логикой убивать логику; отвергать мораль, провозглашая ее; полагать, что демократия невозможна и что партия – блюститель демократии; забыть то, что требуется забыть, и снова вызвать в памяти, когда это понадобится, и снова немедленно забыть, и, главное, применять этот процесс к самому процессу – вот в чем самая тонкость: сознательно преодолевать сознание и при этом не сознавать, что занимаешься самогипнозом. И даже слова „двоемыслие“ не поймешь, не прибегнув к двоемыслию».

В процесс непрерывного изменения вовлечены не только газеты, но и книги, журналы, брошюры, плакаты, листовки, фильмы, фонограммы, карикатуры, фотографии – все виды литературы и документов, которые могли бы иметь политическое или идеологическое значение. Ежедневно и чуть ли не ежеминутно прошлое подгоняется под настоящее. Подправленными документами можно подтвердить верность любого предсказания партии; ни единого известия, ни единого мнения, противоречащего нуждам дня, не существует в записях. Историю, как старый пергамент, выскабливают начисто и пишут заново – столько раз, сколько нужно. Никакого способа доказать подделку не существует. Книги переписываются снова и снова и выходят без упоминания о том, что они переиначены. В заказах, получаемых сотрудниками Министерства правды и уничтожаемых сразу после выполнения, нет и намека на то, что от них требуется подделка: речь идет только об ошибках, искаженных цитатах, оговорках, опечатках, которые надо устранить в интересах точности.

Итак, все документы уничтожены или подделаны, все книги исправлены, все картины переписаны, все статуи, улицы и здания переименованы, все даты изменены. Процесс не прерывается ни на один день, ни на одну минуту. История останавливается: нет ничего, кроме нескончаемого настоящего, где партия всегда права. Умственная капитуляция – удел всякого, кто попытается стать на пути системы и партии. *Главной мишенью ангсоца и первой его жертвой становятся история, историческая память и люди, которые надеются ее сохранить.*

Роман Дж. Оруэлла «1984» – самое тяжелое в литературе XX века художественное обвинение, которое было предъявлено тоталитарной системе, отменившей историческую науку и саму историю.

В СССР имя Оруэлла десятки лет или не упоминалось, или упоминалось с клеймом «пасквилянт» и «клеветник». Создавая в 1947—1948 годах роман «1984», опубликованный в 1949-м, Оруэлл имел достаточно впечатлений и об уродливом социализме, казнящем революцию во имя диктатуры вождей, и о ее советском варианте. Хотя Оруэлл никогда не был в СССР, он хорошо представлял себе масштабы и суть сталинской системы. Точность, с которой британский писатель показал тоталитаризм, враждебный свободе и демократии, была уникальной для середины XX века. Ведь даже в Англии ему не могли простить, что местом действия избрана не какая-нибудь полуварварская восточная деспотия, а Лондон, ставший столицей Океании – одной из трех сверхдержав, ведущих бесконечные войны за перенос границ. В описании здания Министерства правды английские читатели узнавали здание Би-би-си на Портленд-Плэйс. Коллеги Оруэлла, работавшие с ним на радио, вспоминали ту горечь, с которой он говорил о любой пропаганде, всегда имеющей «дурно пахнущую сторону».

Кроме того, отношение к советскому социальному эксперименту принципиально разделило Оруэлла с английскими социалистами предвоенного, да и послевоенного времени. Писателю предъявляли тяжелейшие обвинения – вплоть до оплаченного пособничества реакции. Левая английская критика вела кампанию по дискредитации писателя сродни той, которую пришлось пережить А. Ахматовой и М. Зощенко (известно, что именно Оруэлл проницательно и точно прокомментировал злосчастное постановление 1946 года). Среди западных левых долгое время считалось предосудительной сама попытка дискуссии о сути происходящего в Советском Союзе. Сталинизм был признан образцом социалистического мироустройства, СССР – форпостом мировой революции. Западных левых не смущали ни ужасы коллективизации, ни миллионы спецпереселенцев, ни массовый голод, ни внесудебные приговоры политическим противникам вождя. «Мы говорим сегодня, – писал в предисловии к русскому переводу романа „1984“ А. М. Зверев, – о насильственном единомыслии, ставшем знаком сталинской эпохи, об атмосфере страха, ей сопутствовавшей, о приспособленчестве и беспринципности, которые, пустив в этой атмосфере буйные побеги, заставляли объявлять кромешно черным то, что вчера почиталось незамутненно белым. О беззаконии, накаленной подозрительности, подавлении всякой независимой мысли и всякого неказенного чувства. О кичливой парадности, за которой скрывались экономический авантюризм и непростительные просчеты в политике. О стремлениях чуть ли не буквально превратить человека в винтик, лишив его каких бы то ни было понятий о свободе. Но ведь обо всем этом, или почти обо всем, говорил Оруэлл еще полвека назад – и отнюдь не со злорадством реакционера, напротив, с болью за подобное перерождение революции, мыслившейся как начало социализма, построенного на демократии и гуманности. С опасением, что схожая перспектива ожидает все цивилизованное человечество».

К моменту написания романа «1984» у его автора было достаточно впечатлений о том, как диктаторы могут стирать из человечества память и как система может подменять человеческое сознание его фальсификатом. Так, изображая отношение системы к главному врагу Старшего Брата Эммануэлю Голдстейну, Оруэлл пользовался брошюрой Б. Суварина «Кошмар в СССР», в которой были показаны механизмы сталинской пропаганды с ее мифом о Троцком, играющем роль дьявола. (Через три дня после убийства Троцкого Оруэлл записал в дневнике: «Как же в России будут теперь без Троцкого?.. Наверное, им придется придумать ему замену»).

Оруэлл не ошибся.

История как политика, опрокинутая в прошлое, – под этим лозунгом в СССР создавалась беллетристика и фильмы о полководцах, революционерах, героях Гражданской войны, писателях, художниках, артистах. Беллетристика и кинематограф с тенденцией, с заданной линией, с заранее обусловленной трактовкой зачастую превращала литературу и искусство *в инструкцию по применению,* то есть в самый низкий текстовой и визуальный жанр. С точки зрения исторической науки (или хотя бы правды факта) – эта беллетристика и этот кинематограф не выдержали (и не могли выдержать) испытаний времени.

Мифы и мифотворцы

«Если вам нравится чья-нибудь провинция, так берите ее себе. Всегда найдется достаточное число историков и юристов, которые возьмутся доказать, что вы имели на нее исторические права».

Это циничное высказывание обычно приписывают Наполеону, но чаще – Отто Бисмарку; подчеркну: здесь важен не столько акцент на факте завоевания, сколько акцент на лживости и корысти историков-наемников. Действительно, с давних времен ссылки на исторические прецеденты, или на традицию имели обыкновение обосновывать любые выгодные решения и использовались в грубых политических целях. Одни и те же опыты истории пригождаются самым разным политическим силам в противоположных целях.

Причины скептического отношения к истории как к науке, сколько-нибудь объективно описывающей прошлое, сегодня очевидны из-за того, что едва ли не каждое десятилетие ее конъюнктурно переписывают под политические задачи быстро меняющейся современности. Может ли вообще историческая наука быть правдивой – если история создается путем стирания и добавления фактов? Сумеют ли когда-нибудь историки, ревностно служащие идеологическим установкам, вырваться из плена политики?

В 2016-м году «Литературная газета», отмечая 250-летие Н. М. Карамзина и 175-летие В. О. Ключевского, использовала юбилеи выдающихся русских историков как повод обсудить проблемы современной исторической науки и ее практические аспекты. В редакционной преамбуле говорилось: «История – это всегда болевая точка, повод для конфликтов, спекуляций, поле политической борьбы. Вопросы истории обсуждаются в публичном пространстве, в СМИ, на ток-шоу, они будоражат общество и формируют мировоззрение. Однако иногда кажется, что процесс этот никак не связан с исторической наукой. Что не только СМИ дилетантствуют, не привлекают в необходимой степени профессионалов, но и профессионалы „ушли в себя“. А ведь традиция Ключевского и Карамзина – это популяризация истории, активная просветительская деятельность. Что же представляет собой современная историческая наука в этом смысле? Решает ли она задачу распространения знаний? Существуют ли у нее просвещенческие цели? Работает ли она как „институт популяризации“?» [23]

Еще острее прозвучали вопросы к приглашенному собеседнику: «Насколько современная историческая наука политически ангажирована? Насколько она подчинена какой-то „линии партии“? Зависит ли карьера современного историка от его политических взглядов, идеологических предпочтений? Приверженность каким историческим концепциям помогает двигаться по служебной лестнице быстрее? Можно ли в связи с этим говорить о клановости в исторической среде, о „лагерях“, конфликтующих школах?» [24]

Ответы гостя (Е. Ю. Спицина, автора учебника «Полный курс истории России» в 4-х томах) свидетельствовали, что да, наука ангажирована и подчинена, что карьера ученого историка зависит от партийных линий, что говорить о «клановости» и можно, и нужно. Лицо исторической науки, по мнению гостя, определяют «паркетные академики»: «не секрет, что весь постсоветский период штамповались разного рода липовые диссертации по истории, огромное количество наших депутатов и чиновников обзавелись запасными парашютами, став профессорами и докторами исторических наук, разбираясь в истории, пардон, как свинья в апельсинах. <…> А что касается клановости, то теперь она вышла за рамки самих исторических школ и вылилась в чистую групповщину либо сугубо этнического, либо политического свойства с ярко выраженным привкусом либерал-западничества русофобского толка. Именно по этому принципу и идет формирование новой научной „элиты“ и стремительное продвижение по служебной лестнице своих людей» [25].

Чтобы понять, на каком этическом уровне ведутся исторические споры, какова их лексика и стилистика, приведу еще один пример из монолога Е. Ю. Спицина: «Небезызвестный академик-погорелец Ю. С. Пивоваров в своем интервью журналу „Профиль“ прямо заявил: „Тот же Александр Невский – одна из спорных, если не сказать смрадных фигур в русской истории, но его уже не развенчаешь… А Ледовое побоище – всего лишь небольшой пограничный конфликт, в котором Невский повел себя как бандит, напав большим числом на горстку пограничников. Так же неблагородно он поступил и в Невской битве, за что и стал Невским. В 1240 году он, пробравшись в ставку шведского ярла, правителя Биргера, сам выбил ему копьем глаз, что среди рыцарей считалось не комильфо“. Видать, этому академическому прохвосту неведома элементарная вещь, известная любому студенту-первокурснику истфака: во всех русских летописях „лицом“ назывался передовой строй своего или неприятельского войска, а не физиономия конкретного исторического персонажа, поэтому, когда летописец писал, что „Олександр самому королеви Бергелю возложи печать на лице острым своим копием“, то он имел в виду, что в ходе Невской битвы новгородские „копейщики“ во главе с князем Александром Невским смяли шведский „лицевой“ строй, а затем потопили несколько шведских кораблей и разгромили их базовый лагерь, уничтожив там „златоверхий шатер“ королевского ярла и шведского епископа» [26].

Как быть гипотетическому режиссеру, на чье авторитетное мнение можно опереться, если, допустим, он решится (рискнет!) снимать сегодня картину об Александре Ярославиче Невском, канонизированном Русской православной церковью на Московском Соборе еще в 1547 году? Многие столетия считалось, что он сыграл исключительную роль в русской истории. Но в науке нет единой оценки его деятельности, взгляды историков на личность новгородского князя зачастую прямо противоположны. Источники не позволяют стопроцентно ответить на вопрос, каким он был на самом деле. Какую трактовку образа новгородского князя принять – *каноническую*, согласно которой Невский – святой, золотая легенда средневековой Руси? Или *евразийскую*, согласно которой князь – архитектор русско-ордынского альянса? А есть еще множество версий *критических*: дескать, властолюбивый, деспотичный, жестокий, брата предал, навел татар на русскую землю, выкалывал глаза несогласным новгородцам, подчинил Новгород ордынскому влиянию…

Тем не менее по результатам широкомасштабного опроса граждан РФ в 2008 году Александр Невский был выбран «именем России». Решением Патриарха Московского и Всея Руси в 2016 году Александр Невский определен небесным покровителем Сухопутных войск Российской федерации. Орден Александра Невского является единственной наградой, существовавшей (с некоторыми изменениями) в наградных системах Российской империи, Советского Союза и Российской Федерации.

Режиссеру, задумавшему создать большое историческое полотно о новгородском князе, придется выбирать, какой линии придерживаться. В любом случае это окажется социальным заказом на героико-патриотическую тему. Ибо вряд ли – если режиссерский замысел будет содержать крупную дозу критики – этот замысел получит государственное финансирование. И поскольку источники действительно не позволяют с высокой точностью ответить на вопрос, каким князь Александр Невский был на самом деле, руки режиссера будут развязаны и его совесть художника чиста.

Именно таким путем пошел в 1938 году Сергей Эйзенштейн, написав сценарий и поставив фильм «Александр Невский» по государственному заказу. Художественный исторический фильм (111 мин.) [27] о древнерусском князе, одержавшем в 1242 году победу в битве с рыцарями Тевтонского ордена на Чудском озере, имел огромный зрительский успех и стал классикой советского кино; режиссер получил Сталинскую премию и степень доктора искусствоведения без защиты диссертации. «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков» – такой плакат со словами Сталина был выпущен в 1942 году, в год

семисотлетия Ледового побоища. Шла война, и картина, вдохновлявшая народ на победу, была как нельзя кстати. Что же касается правды факта, о ней тоже как будто позаботились: были приглашены консультанты – шесть авторитетных профессиональных историков, по настоянию которых дважды перерабатывался сценарий. Однако экранизировать события с буквальной исторической точностью режиссер не собирался: сознательно допуская множество отступлений от фактической стороны битвы, поляризуя стороны конфликта, сильно ухудшая тевтонцев и приукрашивая своих. В конце картины князь-победитель (Николай Черкасов), отпуская на волю рядовых кнехтов, произносит ключевую фразу: «Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет Русская Земля!» (ср. Евангелие от Матфея, 26, 52: «Тогда говорит ему Иисус: возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечем погибнут»).

Киноплакат к фильму «Александр Невский», 1938 год.
Автор Анатолий Павлович Бельскийю. Издательство «Госкиноиздат»

Сегодняшние зрители, восхищаясь огромным эмоциональным воздействием картины, превосходной игрой актеров, монументальной музыкой Сергея Прокофьева, все же замечают многое из разряда «вопреки фактам».

Цитирую, с небольшими сокращениями, зрительские рецензии (2010—2015 гг.) на портале «КиноПоиск», подписанные никами:

> «Безусловно, фильм полон ляпов и исторических нестыковок. Никто ни разу лба не перекрестил (это – в XIII-то веке!) … Черкасов лет на 20 старше реального Александра, и почему-то по ходу битвы на нем несколько раз меняется шлем… Во время жуткой мясорубки некоторые герои позволяют себе, механически помахивая рукой, вести непринужденные диалоги… Поединка с магистром на самом деле не было… да и утопление крестоносцев не было столь масштабным… А да! Князь не мог позволить себе пренебрежительное высказывание о дружине, отдавая в грядущей битве предпочтение простолюдинам как военной силе… Не в меру бравурна и задорна музыка во время показа контратаки русской конницы…» [28]

> «Картина не отражает всей сути, но пробуждает патриотизм (чего, собственно, режиссер и добивался) … На полях второй мировой эту ленту показывали русским солдатам именно по этой причине… Фильм не идеален, не заставляет очень много рассуждать, не поглощает вас целиком, но зато лезет прямо в душу, заставляет вновь вспоминать, чья (и благодаря кому) кровь течет в наших жилах, а там уже у каждого рождаются свои рассуждения о жизни. Именно за эти чувства он заслуживает высокой оценки» [29].

«Фильм „Александр Невский“ – пример того, как из госзаказа можно сделать картину „военно-оборонную по содержанию, героическую по духу, партийную по направлению и эпическую по стилю“ (Н. К. Черкасов, „Записки советского актера“) и в то же время глубокого выразительную… В положении назревания мощи нового лидера Германии обращение к историческому событию было очень важно, дабы напомнить народу о его героическом прошлом (не случайно в фильме сделан акцент на победу именно народную), дать опору на свои корни. Фильм – открытый призыв к патриотизму, и идеологическая обработка тут без надобности» [30].

«„Александр Невский“ гораздо интереснее с точки зрения *мифологии, которая кардинально противоречит историческим фактам*, но за счет выдающегося художественного уровня, при этом доступного для широкого зрителя, была создана новая система координат советского и российского исторического пространства. Уже сейчас (ну или как минимум, в конце 90-х – начале 2000-х гг.) в школьных учебниках истории вместо описания Ледового побоища и тогдашней геополитической обстановки на Руси, идет практически дословный пересказ данного фильма» [31].

«„Александр Невский“ получился крайне пропагандистским, хотя и снимался еще за 4 года до ВОВ. Он во всей красе продемонстрировал советскому народу, что у него должен быть бессменный лидер, защитник от захватчиков, борец с инакомыслием и предателями, и при этом, конечно же, пролетарий, а как же иначе. Именно таким в картине Эйзенштейна получился Александр Ярославович Невский, который в действительности был крайне тщеславным и жестоким человеком, а кроме того, самым верным исполнителем желаний Золотой Орды. Он неоднократно получал ярлык на Великое княжение Владимирское и даже занимался подавлением восстаний против баскаков. Здесь же он показан чуть ли не идеальным правителем, которого, конечно, заботила судьба всей Руси… Картина не раскрывает собственно характер самого князя. Он показывает нам стереотипный образ правителя, который был нужен Руси, ну или в контексте того времени, СССР. Сам образ князя выглядит крайне карикатурно, и, дабы отойти от критики в отношении его изображения, Эйзенштейн еще больше внимания уделяет именно битве на Чудском озере, которая действительно смотрелась смешно. Не менее карикатурно изображены им крестоносцы, которые вообще непонятно каким образом тогда захватили всю Ливонию и вплотную подошли к Новгороду. Они просто никакие» [32].

«В фильме огромное количество ляпов – создатели старались не восстановить историческую эпоху, а идеологизировать фильм, что у них получилось блестяще» [33].

«Про это кино знают практически все, все кто вырос и живет в нашей великой стране и слова здесь будут излишни. Стоит отметить только один факт, что этот фильм был снят 1938 году (в эпоху сталинской диктатуры и цензуры) и ему простительны некоторые неточности в историческом плане и недочеты того времени. Сейчас многие (мнимые) историки пытаются принизить роль Александра Невского, что, мол, и с татарами дружил и что

> выигранные им сражения – это пустяк и выдумка… На мой взгляд (кто так говорит), это люди без стыда и совести, которые не уважают ни русскую историю, ни русский народ. Ведь многим, наверное известно, что 1547 году Александр Невский был канонизирован и причислен к лику святых, а ведь тогда, в те далекие времена, чтили и помнили историю нашей с вами Родины!» [34]

Итак, совокупные – весьма типические – зрительские отзывы последних лет позволяют сделать несокрушимый вывод: «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна стал *шедевром на все времена несмотря ни на что*: на госзаказ, инициированный Сталиным, на политизированность, идеологизированность, множество ляпов, игнорирование *прямой и чистой* исторической правды в трактовке центрального образа, на перестановку акцентов, и т. д. и т. п.

Таков парадокс исторического кинематографа, работающего в обход фактов, но снайперски попадая в нерв и боль политической минуты, особенно если минута донельзя кровава и трагична. Другое дело – не каждый способен попасть в точку боли, Эйзенштейнов в искусстве кино крайне мало. Правда, с «Иваном Грозным» у Эйзенштейна получилось «не совсем»: в беседе И. В. Сталина с ним и с Николаем Черкасовым, состоявшейся в феврале 1947 года в присутствии В. М. Молотова и А. А. Жданова и записанной Б. Агаповым со слов обоих артистов, было высказано множество замечаний.

> *Сталин*: «Я тоже немножко знаком с историей. У вас неправильно показана опричнина. Опричнина – это королевское войско. В отличие от феодальной армии, которая могла в любой момент сворачивать свои знамена и уходить с войны, – образовалась регулярная армия, прогрессивная армия. У вас опричники показаны, как ку-клус-клан». Царь Иван, «лучший правитель в русской истории», получился нерешительный, «похожий на Гамлета», «неврастеник», ошибка его в том, что он «не дорезал пять крупных феодальных семейств», Петр I и Екатерина допустили «онемечивание России», Михаил Жаров, исполнитель роли Малюты Скуратова, сыграл «легкомысленно, у него получился не Малюта, а какой-то Шапокляк» [35].

> «Исторические события надо показывать в *правильном* осмыслении» — такова была (и, быть может, по сей день остается) вечная претензия властей к историко-биографическому жанру, и в этом его сложности, в том числе и цензурные. Художнику множество раз предлагалось угадывать, каково, в понимании властей, есть *правильное* на данный момент освещение темы (которое к тому же было изменчивым, зависящим от общих политических изменений и политической целесообразности).
>
> Так обстоит дело едва ли не с каждым крупным историческим событием, с любой памятной датой и ее трактовкой, со всеми сколько-нибудь значимыми персонажами русской истории – и с теми, кто в разное время побывал у власти (на троне, в кремлевском или в любом другом кабинете), и с теми, кто вел армии на битвы за державу, и с теми, кто писал им победные оды и слагал гимны, и даже (или тем более!) с теми, кто их беспощадно критиковал, выводил на чистую воду, сбрасывал с корабля современности.
>
> Если экстраполировать ситуацию с Александром Невским на совокупных Иванов Грозных и Наполеонов, Людовиков и Генрихов, Виндзоров и Габсбургов, Лениных и Сталиных, станет ясно: снять о них честные картины, где будет *одна чистая, простая правда*, практически невозможно. Получится или сплошная неправда, или далеко не вся правда, или

> нечто приблизительное, даже не напоминающее правду. Как говорит персонаж пьесы Оскара Уайльда: «Правда редко бывает чистой и никогда простой. Иначе современная жизнь была бы невыносимо скучной, а современная литература – совершенно невозможной («The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility!»)» [36].

Поэтому, очевидно, никто пока не надумал запретить производство исторических фильмов, которые увеличивают и умножают мировую ложь, но зато развеивают скуку.

Таким образом, не только на территории политической культуры, но и на пространстве художественной культуры мы ныне сталкиваемся с феноменом «постправды», которая, по версии современной политологии, создается такими обстоятельствами, когда объективные факты считаются менее значимыми, чем эмоции, желания и личные убеждения. Без героев, без героического облика исторических персонажей нельзя обойтись… Нельзя без героев, даже если эти герои вымышленные… В эпоху постправды обязательно нужны герои… Героями можно назначать негероев, можно им придумывать биографию, подвиги, создавать мифы, культивировать их, внедрять в общественное сознание и т. п.

После картины С. Эйзенштейна за Александра Невского кинематограф не брался более полувека. Но вот в 1991-м появилась картина «Житие Александра Невского», в 2008-м – «Александр. Невская битва», в 2014-м – еще один «Александр Невский», документальный.

Историко-религиозная драма режиссера Георгия Кузнецова (78 мин.) о последних днях Александра Невского, который возвращается из Орды во Владимир и смертельно заболевает в дороге [37], – это уже не история воина, полководца, стратега, победителя, защитника Руси, каким он был в картине Эйзенштейна. Житийный замысел возникает с первых кадров и проходит через весь фильм: Александр Невский (Анатолий Горгуль), постаревший, уставший, лишенный военных подвигов, представлен смиренным святым богомольцем, праведником, безупречным православным христианином. Главная его заслуга – неприятие латинской веры, разоблачение латинян-католиков как хитрых, пронырливых нечестивцев. Александр окружен монахами-богословами, которые беспрестанно молятся и крестятся, изгоняют бесов из бочек с водой, читают князю богослужебные книги и «присловья». Действия в картине нет, весь сюжет строится на разговорах, а разговоры – диалоги и монологи – на цитатах из Писания, молитвах, пословицах и поговорках. «На все Божья воля» – это слоган картины, «Богу нашему слава, прославившему святых своих вовеки веков» – это ее финальные субтитры, ее доминирующая тенденция. Ни следа не осталось от Александра Невского и героико-патриотической темы легендарной картины 1938 года.

Фильм «Александр. Невская битва» [38], напротив, посвящен самому началу правления новгородского князя. Александр (Антон Пампушный) отменно молод (19 лет) и красив, храбр, отважен и рвется в драку. Авторы фильма (режиссер Игорь Каленов) не пытались соревноваться с Эйзенштейном и делали фильм, стараясь вписаться то ли в жанр шпионского боевика, то ли в стиль исторического блокбастера, добавив пунктиром немного любовных переживаний. Интриги бояр, измены и предательство («охоту имеем на западный манер жить»), грызня князей между собой, русские перебежчики в Швецию, невозвращенцы, смута, круговая слежка и аресты («в Новгороде нельзя без дознания»), ямы для подозреваемых, темная ревность, скоморохи и безъязыкие юродивые, отравители и ведьмы с их смертельным зельем («только мазнуть»), шумные обильные застолья с отравленным питьем для князя, латиняне, соблазняющие князя своей верой (а он не соблазняется), наполняют картину, плюс козни врагов – шведов с севера и монголов с юга.

Постер фильма «Александр. Невская битва», «Никола-фильм», «Ибрус», 2008 год

Собственно Невская битва, которой посвящен фильм, длится всего 12 из 115 минут. Приведу одно из многих похожих зрительских впечатлений об этой несколько опереточной кинобитве с мастерски поставленным фехтованием:

> «Несмотря на хилый сюжет и интригу, натянутую любовную линию и историческую недостоверность фильм еще можно было бы спасти – отличной батальной сценой. И вот под конец фильма, когда мы с нетерпением ждем сцены, как Александр будет бить шведов, нас ждет самый крупный облом за весь фильм. Такой сумбурной, короткой и скучной батальной сцены я не видел еще нигде. Если все подытожить – посредственный фильм, который можно посмотреть либо для того, чтобы убить время, когда уже делать больше нечего, либо просто для ознакомления с произведениями отечественных режиссеров-бездарей» [39].

Разумеется, есть смысл смотреть такую картину только для ознакомления, как пример кинобутафории – подделки под XIII век (герои к тому же разговаривают на современном бытовом языке), под историю знаменитого средневекового воина, под подвиги великого русского воинства.

В 2014 году телекомпания ВГТРК (Россия-1) показала документальный телевизионный фильм «Александр Невский» (38 мин.) [40], производства Российского военно-исторического общества при поддержке Министерства культуры российской Федерации. Фильм сопровождался анонсом: «Слава выдающегося полководца Александра Невского была велика уже при жизни. Но и после смерти его стали почитать как святого, заступника земли русской. Князю было суждено в тяжелейший, переломный момент истории отечества деяниями своими предопределить, сумеет ли Русь сохраниться как государство, уцелеет ли род славянский или исчезнет, как многие до него».

Полемическая нота зазвучала с первых минут картины. Закадровый голос обозначил ее цель и направленность: «Казалось бы, подвиги Александра Невского неоспоримы: он спас русские земли от крестоносцев, распространил православную веру на северо-запад и в битвах не потерпел ни одного поражения. *Любители разрушать мифы не оставляют попыток дискредитации великого князя*, обвиняют его в том, что выигранные битвы были не столь значительны, а в конце жизни прославленный воитель и вообще подчинился Золотой Орде» (курсив мой. – *Л.С.*).

Обращает на себя внимание странная несочетаемость тезисов:

1) неоспоримость (то есть историческая подлинность) подвигов новгородского князя;

2) мифы об этих подвигах, которые разрушают недоброхоты князя в попытках опровергнуть их неоспоримость.

Уместен вопрос: подвиги Александра Невского – это все же миф или историческая реальность? Чем дорожат авторы фильма – мифом, который не следует трогать, или исторической

реальностью, которую надо исследовать, не страшась узнать что-то, что будет противоречить мифу?

Казалось бы, создатели документальной картины, по логике жанра, дорожат исторической правдой. Закадровый голос восклицает: «Как все же было на самом деле? Что значат в судьбе нашей страны битвы на Неве и Ледовое побоище? За что мы в сердцах своих храним образ святого с мечом в руках?»

Но тогда причем здесь мифы, которых нельзя трогать?

Как все было на самом деле – это вопрос о подлинности исторических событий, прямо по формуле Леопольда фон Ранке. Но опять странность: к обсуждению доказательств подлинности подвигов Александра Невского и их исторического значения привлечены профессора, историки из МГИМО и МГУ, военные писатели, высказывания которых иллюстрируются… кадрами из художественных фильмов – именно им придан статус документа и неотразимого аргумента.

На первом месте – картина С. Эйзенштейна 1938 года – кадры из нее мелькают чаще всего: это самый главный документ. Далее идут «Крестоносцы» (1960), «Андрей Рублев» (1966), «Ярослав Мудрый» (1881), «Легенда о княгине Ольге» (1883), «Русь изначальная» (1985), «Житие Александра Невского» (1991), «Волкодав» (2006), «Александр. Невская битва» (2008).

Итак, мешанина и мельтешение: клипы сменяют друг друга с калейдоскопической скоростью и почти не различимы ни по содержанию, ни по художественному качеству. Но документальному фильму (конечно, с приставкой квази-) это и не важно: задача во что бы ни стало оградить новгородского князя от «любителей разрушать мифы». Оправдательный вердикт выглядит так: князь был прагматиком; он, конечно, сотрудничал с Ордой, но Орда, в отличие от крестоносцев-латинян, не навязывала свою веру. Орда в те времена была сверхдержавой, обладала огромным военным превосходством, союз с ней был способом выжить в тяжелейших условиях. У князя было два пути: мученическая смерть за веру (как у князя Михаила Черниговского) или стратегия выживания. Александр Невский получал от Орды ярлыки на княжение, но свой интерес соблюдал, берег православную веру, проявляя доблесть воина и смирение инока.

Миф о новгородском князе, как он сложился на сегодняшний день, возводится в статус истины, которой и следует держаться, – таков парадоксальный итог содружества исторического дискурса с художественным и как будто документальным кинематографом. Историки-мифотворцы призывают на помощь кино, кадры художественных кинофильмов, кишащих неточностями и искажениями, служат доказательством их научной правоты.

Впрочем, в советское время такая методология пользовалась большим успехом: постановочными кадрами штурма Зимнего дворца из фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» иллюстрировались якобы исторические (скорее научно-популярные) фильмы об Октябрьской революции. Чаще всего показывали знаменитые кадры, как революционный матрос вскарабкивается по воротам Зимнего дворца и попирает сапогом царскую корону. Между тем историки знают, что при взятии Зимнего подобный штурм ворот не имел места; к тому же к октябрю 1917-го царские короны с ворот были убраны: налицо двойная подмена.

История (исторические события и наука о них), как были, так и остаются минным полем. Историки, публицисты, журналисты, блогеры осторожничают, лавируют, увиливают, ожесточенно спорят, часто злобствуют, публично ругаются и даже оскорбляют друг друга – и печатно, и в разных эфирах. Еще раз подчеркну стилистику высказываний гневающегося историка: «А мы вновь и вновь устраиваем бойню на историческом фронте и отдаем информационное поле на откуп проходимцам от науки и безграмотным политиканам, которые своим псевдоисторическим бредом пиарят исключительно себя и только вносят раскол в единство нашей нации,

разрушая стабильность нашего Отечества! А единство народа и его нацеленность на великие свершения – это не только залог нашей выживаемости, но и наших великих побед» [41].

«Проходимцы от науки», «академические прохвосты», «безграмотные политиканы» – это всегда говорится про других, из враждебного лагеря, про инакомыслящих и несогласных. Настоящими учеными, в таком случае, считаются те, кто придерживается *правильной* установки.

Пути историка и дороги художника

Исследователю культуры будет полезно ответить на ряд вопросов, выходящих за рамки истории искусства.

Современные музыковеды называют Сальери «пасынком истории». «Посмертная слава Антонио Сальери сродни незавидной славе Герострата. Однако, в отличие от поджигателя храма Артемиды Эфесской, Сальери такой скандальной известности у потомков не домогался. Во многом благодаря трагедии А. С. Пушкина, неотразимо воздействующей магией стиха и мысли, реальный исторический образ талантливого, высоко ценимого современниками и имевшего действительно большие заслуги музыканта превратился в нарицательное обозначение низкого интригана, коварного завистника, творческого импотента и угрюмого убийцы. У Пушкина этот образ, конечно, намного сложнее (по сути он дорастает до масштабов анти-Моцарта)» [42].

Невиновность *негения* Сальери была доказана на суде в Милане два столетия спустя [43]. Однако полученное доказательство невиновности Сальери все равно не может оспорить «Маленькие трагедии». Пушкин высказал великую мысль: в одном человеке гений и злодейство несовместны. Так должен ли понести наказание автор маленькой трагедии, по чьей «вине» имя реального исторического лица, композитора Антонио Сальери, стало синонимом творческой зависти и жестокого злодейства («истребление гения»)? Должна ли отныне (с 1997 года, когда состоялся суд) трагедия «Моцарт и Сальери» публиковаться с обязательным комментарием о невиновности Сальери, к которому его дурная слава прилипла, кажется, навечно? Скажу больше: должны ли Пушкина *судить* за клевету на Сальери? Или за клевету на Бориса Годунова в трагедии «Борис Годунов» – ведь вина царя в смерти царевича Димитрия тоже не доказана.

Огромная череда вопросов встанет и перед шекспироведами – историческая правда, которую великий драматург положил в основу многих своих трагедий, порой очень и очень условна. Хотя написанию многих мировых произведений на историческую тему предшествовала весьма тщательная подготовка – изучение реалий места и времени – говорить об их исторический правде приходится с большими оговорками: так, роман В. Гюго «Собор Парижской богоматери», с исключительной эрудицией автора по части топографии средневекового Парижа, с точнейшими описаниями величественного готического собора, на фоне которого происходят приключения его героев, прекрасен своей художественной фантазией, а не жизненной правдой человеческих образов. *Мировое искусство давно усвоило тот факт, что пути историка и художника резко разнятся.* Для историка главной ценностью является истинность добытых им фактов; для художника – творческая интуиция, которая создает новые миры, не уступающие реальной правде истории.

Здесь уместно процитировать фрагмент из романа Л. Улицкой «Зеленый шатер». Учитель словесности объясняет школьникам на уроке: «Историческая наука вещь довольно мутная. Вообще-то были две версии. Одна – что Борис Годунов убил царевича Димитрия. Вторая – что он не убивал царевича Димитрия и вообще был приличным человеком. Ваша версия с убийством другого человека – Лжедимитрия – полностью меняет представления историков. Не огорчайтесь, история – не алгебра. *Точной наукой ее не назовешь*. В каком-то смысле литература более точная наука. *Что говорит великий писатель, то и становится исторической правдой.* Военные историки нашли у Толстого множество ошибок в описании Бородинской битвы, а весь мир все равно видит ее именно такой, как описал ее Толстой в „Войне и мире“. Пушкин тоже не стоял на заднем дворе дворца матери малолетнего царевича, Марии Нагой, где произошло – или не произошло! – убийство Димитрия. То же самое распространяется и на историю с Моцартом… Про Сальери точно не установлено, отравил ли он Моцарта. Это всего лишь

историческая версия. А произведение Пушкина – это, понимаете ли, факт. Огромный факт русской литературы. Историки могут найти доказательство того, что Сальери Моцарта не отравил, и все равно им с „Маленькими трагедиями“ спорить невозможно. Пушкин высказал великую мысль: несовместны в одном человеке гений и злодейство» [44].

Запомним: речь здесь идет только о шедеврах, только о великих художниках. Что позволено Юпитеру, не позволено быку. Quod licet Jovi, non licet bovi. Когда бесталанный режиссер апеллирует к случаю с Сальери, Моцартом и Пушкиным, он должен отдавать себе отчет, что он ни тот, ни другой и ни третий.

Но как все-таки соотносится правда художественная с правдой исторической? Должны ли они совпадать всегда, во всех пунктах и нюансах? Имеет ли право художник, создавая портрет конкретного исторического лица (Наполеона, Пушкина, Распутина) предаваться вольной фантазии, приписывая своему герою не совершенные им подвиги или злодейства, искажая его личность и судьбу? Зависит ли ответ на этот вопрос от степени исторической удаленности реального действующего лица от повествования о нем? В каких случаях искажение исторической правды, отклонение от нее, пересоздание ее, способно поднять произведение искусства на недосягаемую высоту, а в каких случаях такое искажение опускает произведение до уровня ширпотреба? По каким причинам и для чего художник искажает историческую правду – в надежде докопаться до вечных ценностей, в угоду политической тенденции, повинуясь эстетическим запросам времени, идя на поводу массового читателя, жаждущего «возвышающего обмана» или довольствующегося «тьмой низких истин»?

Ответы на эти сложнейшие вопросы чаще всего звучат сегодня (и звучали вчера) прямолинейно и однозначно: *что сегодня нам полезно, то именно это нам и нужно*. Принцип политической целесообразности работает на полную мощность; не заморачиваясь формулой «старика Ранке» – *как все было на самом деле* и его принципом *критического изучения источников*.

> *Писатель Ю. Поляков*: «Историю можно в какой-то мере сравнить с символом веры. В одной и той же истории нетрудно найти то, что возвышает, вдохновляет, зовет на большие свершения, и то, что возмущает, отталкивает. И все это можно сказать абсолютно про любую историю – американскую, британскую, французскую и т. д. Каждую из них можно описать и трактовать таким образом, что захочется с данной страной покончить раз и навсегда.
>
> Полагаю, что любой нормальный человек должен свою историю, прежде всего, любить. И понимать, что весь ее ход привел в конечном итоге к тому, что живет он именно здесь и сейчас.
>
> Нужно добиваться того, чтобы она была написана с точки зрения интересов России. Это парадоксально, но некоторые вехи, этапы в наших учебниках представлены так, словно при их составлении учитывались в первую очередь интересы других, мягко говоря, не вполне дружественных нам государств. Приведу такой пример. К Октябрьской революции сейчас отношение, во всяком случае со стороны истеблишмента, по преимуществу отрицательное. Все, что с ней связано, подвергается резкой критике, то есть советская точка зрения на это событие радикально пересмотрена. И в то же время трактовка деятельности антиреволюционных, охранительных сил – идеологов и носителей русского консерватизма XIX века, патриотических движений начала XX столетия, крупных национальных публицистов и общественных деятелей того времени – дается такая, будто советские времена никуда не делись.
>
> Наша основная задача заключается в том, чтобы отечественная история – военная, политическая и прочая (и в том числе, разумеется, история

культуры) – работала на воспитание гражданина, ответственного за судьбу своей страны и понимающего, что Россия – это сверхценность» [45].

История, написанная с точки зрения текущих государственных интересов, как они сегодня понимаются тем или иным кругом лиц, это, конечно, не история – ни в понимании Леопольда фон Ранке, ни в понимании школы «Анналов», ни в понимании русской исторической науки в ее классических образцах.

Такие же подходы к истории предлагаются в серии книг В. Р. Мединского «Мифы о России» с собственными версиями и толкованиями русской истории. Автор убежден, что необходимо *позитивно* трактовать отечественную историю, а разночтения в источниках – интерпретировать в пользу собственных взглядов. «Факты сами по себе значат не очень много. Скажу еще грубее: в деле исторической мифологии они вообще ничего не значат. Факты существуют только в рамках концепции. Все начинается не с фактов, а с интерпретаций. Если вы любите свою Родину, свой народ, то история, которую вы будете писать, будет всегда позитивна. Всегда!» [46]. Прикладной к кинематографу смысл позиции Мединского обозначился, когда речь зашла о картине А. Шальопы «28 панфиловцев»: «Было их 28, 30, 38, даже, может, 48 – из 130, мы не знаем. И никто не знает и никогда не узнает. И это не имеет смысла узнавать. Поэтому их подвиг символичен и находится в той же череде подвигов, как 300 спартанцев. Мое глубочайшее убеждение заключается в том, что, даже если бы эта история была выдумана от начала и до конца, даже если бы не было Панфилова, даже если бы не было ничего, – это святая легенда, к которой просто нельзя прикасаться» [47].

Вывод прост: ***прочно укоренившийся миф может подавлять объективное знание, если оно противоречит мифу.***

«Факты для учебников истории. Я же работаю с новостями», – говорит персонаж из заключительного эпизода третьего сезона телесериала «Шерлок», Чарльз Огастес Магнуссен, Наполеон беспардонного шантажа (Ларс Миккельсен), которому противостоит Шерлок Холмс (Бенедикт Камбербэтч) и ликвидирует злодея.

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! – Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман…
Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран…

А. С. Пушкин написал стихотворение «Герой» в 1830 году; начинается оно эпиграфом: «Что есть истина?» Но «возвышающий обман» у Пушкина – это не квазинаучное бесстыдство, не цинизм политтехнолога, не подлость шантажиста, а нечто совершенно другое. «Поэт», персонаж стихотворения, как и «друг», его собеседник, отлично знают *все низкие истины* об их герое, Наполеоне Бонапарте, знают всю неприглядную, преступную сторону его исторического бытия. Но как трудно отрешиться от былого восхищения великим полководцем, который пробился на самый верх из низов, бросил вызов всей Европе в стремлении покорить ее. Лишенный нравственного чувства, он останется в памяти народов тираном из тиранов. Низкие истины, как бы кого бы ни манил возвышающий обман, так или иначе (рано или поздно) берут верх —всегда.

Судьба документа: проверка на дорогах

Снова обращусь к заветам классика европейской исторической науки XIX века Леопольда фон Ранке: при изучении исторического события важно узнать и показать, *как оно было на самом деле*. Приходится, однако, признать: в XX веке среди историков утвердилось мнение, что это во многом ложно сформулированная задача – абсолютная достоверность недостижима, все утверждения о достоверности лишь относительны и со временем будут отброшены.

Минувшее столетие ясно дало понять: информация, почерпнутая, например, из архивов (частных, личных, государственных), нуждается в проверке и перепроверке. Так, уголовные дела фабриковались, показания арестованных фальсифицировались, доносы содержали ложные сведения, протоколы допросов подследственных кишели оговорами и самооговорами – люди вынуждены были брать на себя любую вину, давать показания под психологическим давлением или под пытками.

Слабый человек в кабинете следователя мог оговорить друга, коллегу, родственника, соседа – в корыстных целях или ради самозащиты. Из поединка, в котором зло жестко противостоит человеку, ему трудно, а может быть, и невозможно выйти победителем. Вопреки опасным иллюзиям, будто человек способен умереть героем, невзирая на все муки и страдания, Дж. Оруэлл утверждал: ни за что на свете ты не захочешь, чтобы усилилась боль. От боли хочешь только одного: чтобы она кончилась. Перед лицом боли нет героев. XX век, развеяв романтические представления о могуществе и неистребимости человеческого духа, сделал свой нерадостный вывод: зло способно подчинить человека до конца – как и боль. Нет сильных людей, есть слабый ток в установке с рычагом и шкалой над кроватью узника.

То же и с письмами: на письма как наиважнейший источник информации полагаться всецело невозможно: необходимо учитывать кому, когда и зачем написано письмо, какие цели преследовал пишущий, писал ли с полной откровенностью или с внутренней цензурой, хотел проинформировать или скорее дезинформировать адресата. То есть, следует хорошо изучить личность пишущего и личность того, кому адресовано послание. Что открывает и что скрывает письмо – только такой подход может помочь использовать переписку как надежный источник сведений.

Тем более это касается переписки третьих лиц – пишущие могут сплетничать «из видов», в личных целях, могут быть заинтересованы в очернении или обелении тех, о ком пишут, могут их выгораживать или, напротив, обвинять, могут намеренно запутывать обстоятельства места и времени.

Дневникам *привременным*, как правило, доверяют куда больше, чем воспоминаниям, особенно если датированные записи были безыскусны, не предназначались для посторонних глаз и для публикации. Но всегда бывает любопытно сверить информацию из дневника с информацией из писем (а также из воспоминаний) одного и того же лица на предмет противоречий, нестыковок и разночтений, которые, как правило, обнаруживаются в большом количестве.

Мемуары более всего требуют проверки и перепроверки и менее всего являются надежным историческим документом. Нужно изучить, помимо личности автора, времени и места действия описываемых событий, его осведомленность о них, установить источники сведений, их качество. Каждому есть что скрывать, каждый вспоминает прошлое избирательно, замалчивая то, о чем вспоминать не хочется, или стыдно, или совестно, или опасно. К тому же мемуары – это чаще всего беллетристика, художественная проза, с разной долей вымысла и фантазии. После ухода из жизни знаменитых людей у них появляется огромное число «друзей», «соратников, «сподвижников», которые вдруг решили «вспомнить» об общем детстве, о былой дружбе и т. п. Как можно верить подобным «воспоминаниям»? Им и не верят.

Даже к исповеди, которая, казалось бы, гарантирует искренность и достоверность сообщаемого, нет и не может быть полного доверия: если это литературный жанр, текст для публикации, рассматривать ее как документ можно с большой натяжкой – во всех известных литературных исповедях авторы брали на себя много лишнего, для красоты слога и стиля, для пущей драматургии повествования. Исповедь же в церковной смысле недоступна как документ – это самостоятельный вид охраняемых законом тайн, одна из гарантий свободы вероисповедания.

Надежность свидетельских показаний, показаний очевидцев лучше всего комментирует древняя поговорка: «Врет как очевидец». Человеческая память несовершенна, а зачастую и ущербна. Очевидцы, мало что запомнив из увиденного, уверяют, что всё видели своими глазами, при этом додумывают детали, прибавляют и приукрашивают. Чем дальше событие от времени опроса, тем больше деталей выдумывают очевидцы. Они могут вдохновенно ошибаться и при этом быть уверенными в своей правоте и кристальной честности. Есть еще и «испорченный телефон»: информация передается из уст в уста, и на каждом этапе факты искажаются и преображаются. Люди имеют обыкновение домысливать, перемешивать реальность с фантазией и при этом свято верить в истинность своих слов. Про одно и то же событие трое очевидцев будут рассказывать по-разному, часто противореча и опровергая друг друга (яркий пример из художественной литературы – новелла классика японской литературы Акутагавы Рюноске «В чаще» (1922): семь свидетелей одного убийства дают семь его различных версий).

Перекрестное изучение документов, их критический анализ, сопоставление разных источников могут дать более или менее адекватную картину происшедшего, если именно в такой картине заинтересованы историк-исследователь, исторический писатель, режиссер, снимающий историческое кино.

Но все же – какие цели ставят они перед собой? Есть смысл спросить об этом у мастеров кинематографа – и у тех, кто снимает историческое кино для того, чтобы осмыслить правду истории, и у тех, кто снимает исторический сюжет, чтобы развлечь зрителя. В каждом случае своя аргументация.

«Почему вы сами не снимаете масштабное военное кино? Думается, вам бы на него деньги дали», – спросила у режиссера и сценариста А. Н. Митты корреспондент «Вечерней Москвы» Е. Булова.

Режиссер ответил: «Великая Отечественная война – это такое прошлое, от которого мы никогда не отделаемся. Это самая кровавая и страшная история войны. Человек на ней являлся „пушечным мясом“ – и немцы были свирепы, и СМЕРШ тоже стрелял, и наше главнокомандование порой тоже было не на высоте. Откровенно говоря, я не единожды был на подступах к игровому военному кино. *Но когда реально изучаешь историю, видишь то, как это выглядело на самом деле*. То есть видишь многое, погруженное в грязь, в холод, в безответственность людей, которые на трупах приобретали опыт. *Без этих фактов невозможно снять что-то честное.* Но такое кино ведь все равно закроют, или придется идти на компромиссы, которых не хочу в этой теме, и поэтому мне не хватило мужества запуститься с ней» [48].

Признание режиссера, несомненно, заслуживает уважения; приходится, однако, заметить, что намерение пробиться к правде факта, чтобы снять бескомпромиссную картину о войне, потерпело фиаско: не хватило мужества и духа. Но, значит, дело не в тотальной невозможности «снять что-то честное», а в нехватке мужества, творческой несмелости. А если бы рискнул?

Напрашивается параллель с У. Черчиллем, получившем в 1953 году Нобелевскую премию по литературе, с формулировкой «За высокое мастерство произведений исторического и биографического характера, а также за блестящее ораторское искусство, с помощью которого отстаивались высшие человеческие ценности». Шеститомное сочинение Черчилля «Вторая мировая война» («The Second World War», 1948—1954), на которую обратил пристальное

внимание Нобелевский комитет, *не было объективной исторической хроникой*: автор не раз подчеркивал, что в книге описаны именно *его* личное участие в борьбе с фашизмом, *его* угол зрения на события и *его* реконструкция этих событий. С *его* точки зрения войну с Гитлером выиграли американцы и англичане, а Сталинградская битва была лишь одним из эпизодов на Восточном фронте. Наверное, и такой подход дает поучительный результат, пусть, с точки зрения альтернативного историка, результат отрицательный.

Что же ценнее – несбывшееся произведение, с честными намерениями, основанное на правде факта, или сбывшееся субъективное повествование, ставшее достоянием культуры, пусть и вопреки объективности?

Вопрос вопросов.

А вот позиция актрисы Ингеборги Дапкунайте, сыгравшей в фильме «Матильда», в беседе с журналисткой «Новой газеты» Л. Малюковой.

«– Исторические персонажи всегда играть сложно, что вы вкладывали в эту роль, как к ней подступались?

– Пытаюсь начинать с книг, дневников. Мне интересно читать, погружаюсь в контекст. Это сложный исторический период, к которому я «подбираюсь» все ближе. Когда-то играла Александру Федоровну, жену Николая II.

– Известно, что отношения между вдовствующей императрицей и Александрой Федоровной были, мягко говоря, непростыми.

– А бывают «простые отношения»? Играешь не «отношение», даже не свое восприятие истории. Проживаешь жизнь героя в обстоятельствах, которые предлагают режиссер и сценарист. Это история, которую они рассказывают. Возвращаясь к больной теме «оскорбления исторического персонажа». Если бы мы снимали документальное расследование, я бы сочла возможным какие-то претензии. Но мы снимаем *развлекательное кино*.

– Развлекательное?

– Это *зрелищный костюмированный образец* энтертеймент индустрии. Мы увлекаем и развлекаем людей. Можно развлекать, говоря о серьезных вещах и проблемах. Можно снимать «Нелюбовь» или «Аритмию», поднимая разговор о современнике и его одиночестве. Развлекать легкомысленными и серьезными мюзиклами. На самом деле, мы по-прежнему представители одной из самых старых профессий: рассказываем историю. Когда я училась в консерватории, нам объясняли на лекциях: с чего начинается театр? С человека, который рассказывает историю. Он может говорить правду, а может все выдумать. Как правило, *неправда интереснее*. И к вопросу о правде. Как только человек начинает что-то рассказывать, правда растворяется в его интерпретации, субъективном взгляде на вещи» [49].

Откровенность актрисы тоже заслуживает уважения, но кажется, что это все же знаковая проговорка, почти прокол. Фраза: «как правило, неправда интереснее» ставит множество непростых вопросов.

Неправда интереснее – для кого? Для какой категории зрителей? Для тех, кто ничего толком не знает о событиях и персонажах? Для малограмотных, для массовки с попкорном? Но ведь есть и другие, которые знают…

И потом: неправда – это не вымысел. *Вымысел* – это придумка нового, никогда не бывшего, не случавшегося, с реальной историей не конкурирующего. «Порой опять гармонией упьюсь, / Над вымыслом слезами обольюсь…» – писал А. С. Пушкин («Элегия», 1830). Художественный вымысел – занятие благородное, из самой сердцевины поэтического искусства, тонкого и богатого.

Неправда – это отрицание правды. Правду знают, но избегают ее, по той или иной причине обходят стороной. Неправда, конечно же, может быть интересна, как ложь, как клевета, как зло. Зло вообще магически притягательно, оно манит и соблазняет простодушных. А правда и добро кажутся скучными, обыденными, как нотация и прописи. Абсолютное зло

чарует абсолютно – и что? Человеку, допустим, нравится ощущать себя падшим ангелом – и что дальше? Дистанция короткая, дорога – в никуда. К тому же – напомню еще одну расхожую истину – реальность бывает гораздо круче любого вымысла, любой художественной фантазии. Над вымыслом слезами обольюсь, а над правдой слезы вытру и задумаюсь. Правда – чтобы думать.

Красноречив и другой пассаж из интервью актрисы: «Если бы мы снимали документальное расследование, я бы сочла возможным какие-то претензии». То есть, по мнению актрисы (а это мнение типичное), в художественном кинематографе наличие исторической неправды (то есть лжи) даже нет смысла обсуждать, настолько она, эта ложь, ожидаема и естественна.

Так что, кажется, художественный кинематограф, который декларирует, что ему интереснее работать с неправдой, интереснее производить неправду (актриса на самом деле выразила позицию многих кинохудожников) просто *не справляется с правдой, или боится ее*, ибо часто правда неприглядна; развлекательный кинематограф просто не способен ее творчески осмыслить и освоить, сделать достоянием высокого искусства.

Это было при нас.
Это с нами вошло в поговорку,
И уйдет.
И однако,
За быстрою сменою лет,
Стерся след,
Словно год
Стал нулем меж девятки с пятеркой,
Стерся след,
Были нет,
От нее не осталось примет.
(*Б. Пастернак. Девятьсот пятый год*)

Прикольное против подлинного, интересное вместо правдивого

Между тем взыскательный зритель, который есть вообще-то конечная инстанция киноиндустрии, делающий рейтинги и собирающий кассу, жаждет правды, а не лжи – особенно в тех случаях, когда речь идет о картине, основанной на реальных событиях.

В 2017 году на кино- и телеэкраны вышли картины, заставившие зрителей, а среди них были в том числе и историки, и просто образованные люди, ответить на болезненный для иных мастеров кинематографа вопрос: сколько правды и сколько неправды в их картинах?

Так, сериалы «Демон революции» и «Троцкий» заставили зрителей-историков задуматься: насколько эти исторические картины о революции 1917 года, поставленные В. Хотиненко и А. Коттом совсем не в развлекательном жанре, соответствуют реальным событиям. Портал КиноПоиск, беседовавший с историками, озаглавил свой материал «ненаучная фантастика» [50]. Приведем (с небольшими сокращениями) всего четыре высказывания, которые содержат подробный анализ «несоответствий».

Постер к телесериалу «Троцкий». Телекомпания «Среда», 2017 год.

Илья Будрайтскис, историк, публицист: Если касаться того, что конкретно в каждом сериале не соответствует действительности, то таких несоответствий очень много… *Незнание материала иногда настолько вопиющее, что создает ощущение умышленного троллинга.* Так, в «Демоне революции» Ленин встречается с Парвусом в опере, где слушает Вагнера и плачет. Наклоняясь к Парвусу, он произносит известную фразу

о «нечеловеческой музыке, слушая которую хочется гладить по головкам». Хотя каждому советскому школьнику было известно, что эту фразу, приписываемую Горьким Ленину, последний произнес о музыке Бетховена. В «Троцком» Плеханов говорит о невозможности революции в России уже в 1902 году, что выглядит полной противоположностью его действительным взглядам. В это же время молодой Троцкий соблазняет аполитичную аристократическую красавицу Наталью Седову. На самом деле Седова на момент их знакомства была вполне убежденной социал-демократкой и, конечно, не принадлежала к высшему свету. Посещение лекции Фрейда в 1902 году так же нереально. Троцкий встречает его учеников в Вене в период своей второй эмиграции, после революции 1905 года. Верхом абсурда выглядит газета «Искра» с большой фотографией Троцкого, которую читает скучающий полицейский, охраняющий дилижанс, ставший жертвой ограбления во главе со Сталиным. Во-первых, русские социал-демократы были подпольщиками и постоянно использовали поддельные документы. Они не позировали газетам и совсем не случайно свои статьи подписывали псевдонимами. Полицейские не читали на службе запрещенную прессу (удивительно, но факт). И, наконец, Сталин лично не участвовал в ограблениях, в так называемых «эксах». И этот абсурд творится всего лишь на протяжении одной серии! Так что разбирать полностью оба сериала на предмет исторической достоверности было бы очень утомительно. И, главное, оба этих сериала лживы не столько потому, что в них безбожно искажаются общеизвестные факты, но потому, что в их основе лежит антиисторическая концепция, согласно которой революции происходят лишь благодаря иностранным деньгам и честолюбивым маньякам. Могу допустить, что Эрнст или Хотиненко реально в это верят. Но это говорит гораздо больше о духе нашего времени, чем о великих и трагических событиях столетней давности».

Константин Тарасов, научный сотрудник отдела истории революций и общественного движения России, Санкт-Петербургский институт истории РАН: «Ошибки и неточности устанешь перечислять. Самое главное для обоих сериалов, что лежит в их центре и вокруг чего строится повествование (то есть деньги Парвуса для большевиков), – это фейк. За сто лет самым активным сторонникам этой версии так и не удалось найти ни одного достоверного свидетельства, указывающего на это. Серьезные историки доказали, что большинство обвинений сфальсифицировано позднее. Это главное, что делает эти сериалы по определению далекими от современного научного знания. В остальном ряд глупейших ляпов, связанных с предметами того времени, о котором идет речь. Форма солдат в „Троцком“, эмигрантская газета 1920—1930-х в „Демоне“ (в одной из сцен Парвус держит в руках номер газеты „Руль“, которая появилась только в 1920-м.) и тому подобное, что массовому зрителю незаметно, а историков раздражает. Я бы сказал, что весь „Троцкий“ грешит встречами, которых быть не могло. Он и со Столыпиным беседует, и с Керенским. Кроме того, революционное движение выглядит как-то совершенно нелепо (может, конечно, массовки не хватало). Но, скорее всего, авторы „Троцкого“ вдохновлялись современным протестным движением, нежели историческими материалами хотя бы хроники. По мнению авторов обоих сериалов, революциями управляют какие-то темные личности, этакие пиар-технологи. Фактически о причинах недовольства, о развитии

революционного движения там не говорится. В „Троцком“ почти все персонажи окарикатуризированы. Чего стоит Стычкин, который играет Ленина. Сам главный герой – какой-то одержимый одиночка. Хотя у Троцкого в 1917-м была своя партия, довольно влиятельная – для столицы, по крайней мере. Кто-то из продюсеров сериала сказал, что он рок-звезда революции. Вот к этому образу они, вероятно, и склоняются».

Александр Резник, кандидат исторических наук, преподаватель Высшей школы экономики в Санкт-Петербурге; составитель сборника «Л. Д. Троцкий: pro et contra, антология» (2016), автор книги «Троцкий и товарищи: Левая оппозиция и политическая культура РКП (б), 1923—1924» (2017): «Мои вопросы к сериалу «Троцкий» больше профессиональные и концептуальные, чем узко фактические и эстетические. Да, во многих отношениях это бездарная халтура, но поражает претенциозность и пафос ее творцов. За последние сто лет сформировалось множество мифов о Троцком. Мифология была и позитивная, но чаще негативная. Что мы видим в «Троцком»? Авторы просто берут самые бредовые мифы и без критической рефлексии вываливают адскую смесь на зрителя. Они в каждом из случаев произвольно меняют акценты, выдумывают невозможные диалоги, искажают язык повествования, потому что, собственно, они не понимают языка той эпохи, то, как разговаривали все эти люди и как говорил Троцкий, почему он пользовался популярностью как блестящий оратор и публицист. Получается какая-то дичь, сопоставимая с белогвардейскими и сталинистскими агитками.

Все претензии на звание исторического фильма просто смехотворны. Авторы сериала путают историю с идеологией. В их представлении революция и Троцкий в отдельности – это тупо про манипуляцию людьми. Люди – бараны, пешки. А политики – суетливые циничные негодяи. Очень злободневно! Проблема, однако, что Троцкий возглавил социальную революцию, массовое народное движение против властвующих элит. Как это объясняют авторы сериала? Троцкий просто впаривал людям лажу, разжигал низменные страсти. Да, он руководствовался идеями, высокими идеалами, как и любой фанатик, но в действительности ему плевать на всех: «Революция – это я!» Апофеозом такого взгляда служит сцена, где он в аффекте отправляет на верную смерть искренне преданного ему выходца из народа, матроса Маркина. То есть Троцкий сознательно приносит в жертву даже близких ему людей, дабы удовлетворить свою жажду власти, а потом оправдываться перед журналистом-сталинистом.

«Демон революции» устроен немного более сложно, но только на фоне «Троцкого». Громкая претензия на достоверность присутствует, но в принципе авторы работают менее топорно, не стремятся переврать по максимуму. Идеология та же: политика и революция – это когда аморальные дельцы раскачивают лодку с помощью революционеров. Конспирологическая теория о тесном взаимодействии Ленина с Парвусом достаточно авторитетна (по крайней мере среди адептов теории заговора). В реальности Ленин не хотел иметь никаких дел с Парвусом. И этот проезд через территорию Германии в пломбированном вагоне был организован уже без участия «купца революции», что бы там ни выдумывали конспирологи. Пытался ли Парвус использовать всю эту ситуацию для личного обогащения или нет – его мотивы нам до конца неизвестны… Ленин и Парвус в «Троцком» – это просто карикатура, издевка. Представления о «грязной политике» прошлого

они черпают из настоящего, будучи не способны осмыслить историческую дистанцию».

Павел Кудюкин, историк, политолог: «„Троцкий“ – это совершенно ненаучная фантастика. Например, Керенский в мае 1917 года изображен с опережением графика на два месяца как министр-председатель Временного правительства. При этом он говорит о своих товарищах по Петроградскому совету, членом президиума которого он, между прочим, был, как о придурках, которые пляшут под дудку Ленина. Замечательна сцена демонстрации в октябре 1905 года, когда несут лозунги, которых в 1905 году не было. Например, „Вся власть Советам“ – лозунг 1917 года. В сериале он к тому же написан по современной орфографии. Авторы *фантастически невежественны в истории*, и такое впечатление, что принципиально не хотят ее знать, потому что у них другие задачи, чисто идеологические – максимально внедрить в общественное сознание конспирологическую теорию политики вообще и революции в частности. Революция – результат заговоров и действий внешних сил. Отсюда, например, появление некоего германского разведчика, который аж в 1902 году знает, что будет мировая война и что нужно найти людей, которые развалят Российскую империю. Конечно, это укладывается в генеральную линию официальной пропаганды против любых изменений, особенно изменений, которые пойдут, не дай Бог, снизу, а не сверху. Мне очень жаль создателей фильма, потому что из-за этой порочной концепции и не менее порочной установки на то, что „пипл хавает“, они не воспользовались блестящими художественными возможностями, которые дает личность и деятельность Троцкого. Фигура была незаурядная, весьма сложная, во многом неприятная, но действительно было возможно создать художественный шедевр, а они создали халтуру. Талантливые актеры выставляют какие-то картонки вместо полноценных образов» [51].

Если резюмировать эти пространные высказывания в оценочных терминах, получится картина не просто нелицеприятная для авторов обоих сериалов, но уничижительная: вопиющее незнание материала, ощущение умышленного троллинга, верх абсурда, оба сериала лживы, ошибки и неточности устанешь перечислять, в основе сериалов фейк, глупейшие ляпы, почти все персонажи окарикатуризированы, бредовые мифы, адская смесь, жаль создателей фильма: могли создать шедевр, а создали бездарную халтуру, почти всё высосано из пальца.

От более крепких высказываний, в силу их особой резкости, вынуждена воздержаться.

Повлияют ли эти оценки на создателей сериалов и на телевизионное руководство? Можно определенно ответить: нет, не повлияют никак. Режиссеры высокомерно заявляют, что критику не читают, историкам не верят (они-де и между собой спорят), и дело художника – идти свои путем. И, конечно, обязательно можно услышать дежурное: *про неправду интереснее*. И в самом деле: *ложь эффектнее*; она годится для более впечатляющей подачи.

Очевидно: каждый новый фильм про реальные события дает новую пищу на эту тему. «Сколько вранья в фильмах по реальным событиям?» – задались вопросом журналисты «Медузы», обсуждавшие спортивный блокбастер «Движение вверх». – Можно ли вообще снять художественный фильм по реальным событиям, ничего не выдумывая?» [52]

Фильм о том, как сборная СССР по баскетболу обыграла считавшихся непобедимыми американцев на Олимпийских играх 1972 года в Мюнхене, побил рекорды по кассовым сборам (речь шла более чем о двух миллиардах рублей). Канал «Россия-1» ежедневно показывал счастливых, взволнованных, благодарных зрителей.

Постер фильма «Движение вверх». Студия «Тритэ», 2017 год.

И все же: были и другие голоса.

О множестве исторических неточностей написали вдовы – игрока и тренера, и даже подавали иск (безрезультатно) о запрете распространения информации об их частной жизни. Приведу (с небольшими сокращениями) два ключевых высказывания.

> *Александра Овчинникова, вдова центрового игрока сборной СССР по баскетболу 1972 года Александра Белова*: «В этом фильме нет правды, кроме Мюнхена и трех секунд, благодаря которым наша сборная победила, – все остальное вымысел. Мне очень не нравится, как в фильме показан Саша Белов. Там он смертельно больной человек, который отдает свою жизнь за спорт, но на самом деле Саша был очень жизнелюбивым, он очень хотел жить в спорте. Даже моя дочь, которая знает Сашу только по моим рассказам, сказала мне после просмотра фильма: „Мама, но Саша же таким не был. Почему они его показали некрасивым и больным?“ Он же в фильме все время какой-то грустный ходит, падает без сознания на площадке – таким не может быть играющий спортсмен. Я не хотела, чтобы авторы фильма использовали мое имя и имя Саши, не хотела, чтобы кто-то вторгался в нашу частную жизнь. А самое главное – ведь этого всего не было в 1972 году… Там играют классные актеры: Машков, Смоляков, Башаров, – на их игру приятно смотреть, но события все равно исковерканы… Пусть Михалков снимет художественный вымысел о своей семье, о том, как его родственники смертельно больны, пьют, спят с кем попало».

> *Евгения Кондрашина, вдова тренера сборной СССР по баскетболу 1972 года Владимира Кондрашина*: «Мы на создателей фильма очень обижены за то, что перед съемками они к нам не приехали, не спросили, хотим мы этого фильма или не хотим. Нам только показали уже готовый сценарий, который нас совершенно не устроил. В нем такие гадости были написаны, что я даже заболела после того, как его прочитала. В итоге, правда, кое-что убрали. Но Сашу Белова так и оставили больным, хотя это был расцвет

> его спортивной карьеры. Ведь это кощунство – показывать человека больным в лучшие его годы, зная, что спустя несколько лет после этих событий он умрет… Я подписала документ, что не хочу, чтобы в фильме использовали нашу фамилию. Думаю, сам Петрович был бы против этого. Когда он уходил из жизни, он меня попросил: „Никаких книг про меня не пиши, и никаких фильмов чтобы не снимали“. Он как предчувствовал, что если уж поставят, то напишут такое… Или же он понимал, что если написать всю правду, то не будет интересно. Я знаю, что фильм очень нравится зрителям, мне это приятно, пусть смотрят, только хотелось-то, чтобы авторы картины не искажали исторические факты. Нам сказали, что если показать все как было, то никто в кино не пойдет, а я считаю, что все равно бы пошли. Сделайте такой сценарий, чтобы людям понравилось, а не выдумывайте ерунду» [53].

Обе вдовы произнесли слова, которые высказать так прямо вряд ли отважится кинокритика, уже захвалившая картину: в фильме нет правды; этого не было в 1972 году; события исковерканы; не хотим вторжения в нашу частную жизнь; мы обижены на создателей фильма; в сценарии были гадости о нас; мы не хотим, чтобы использовали наши фамилии; не выдумывайте про нас ерунду. «Я читала договор, – говорила вдова баскетболиста Белова. – Там написано, что после подписания договора и получения денежных средств все наши высказывания будут принадлежать этой студии, вроде как интеллектуальная собственность. Мы не имеем права в течение пяти лет высказываться плохо о фильме, а только в хвалебных выражениях» [54].

Участникам проекта внушалось: *если написать всю правду, не будет интересно*. А чтобы быть интересным, привлекательным, нужны искажения, нужны подходящие акценты, часто весьма далекие от правды. А речь ведь идет уже не о героях семисот- или восемьсот-летней давности (как в случае с Александром Невским или его современником Евпатием Коловратом [55]), а о наших современниках, про которых можно узнать много правдивого и подлинного.

Из образа Белова, пишет газета «Советский спорт», – «высосали максимум, представив игрока „умирающим великомучеником во имя родины“. Не советская ли система в дальнейшем „сгнобила“ юное дарование отечественного баскетбола показательной поркой за контрабанду? Другим стало неповадно? А Белов умер в 26 лет, лишенный всех наград, званий и членства в баскетбольном клубе „Спартак“ (Ленинград). Но в фильме он другой. Кажется, что его так и будут носить на руках вечно. К сожалению, авторы фильма и сам Никита Михалков настолько погрязли в вымыслах ради пробуждения патриотических чувств, что упустили драму, не отразили долю членов той сборной. Покажите триумф воли игроков и тренера, их сложные судьбы, травлю Белова, Дворнова, Коркии. Ведь им и без пресных бестактных вымыслов можно переживать, вспомнить о них, узнать их истории. Но тогда бы не сработала „фишка“ ура-патриотизма. Ведь, как я понимаю, именно на него был „заточен“ этот фильм… Лично мне полюбить ее не удается из-за того пресловутого движения вверх по „костям“ и фамилиям непосредственных участников события. Некоторые мои знакомые, узнавая правду о героях, начинали чувствовать себя нагло обманутыми. А ведь среднестатистическому зрителю и невдомек, что происходило на самом деле. Так и будут думать, что в 1972 году женский баскетбол был в программе Олимпиады, а Паулаускас сбегал из сборной? Неужели победа 1972 года и ее творцы требуют дополнительных „сериальных закруток сюжета“? Я считаю, что нет. Фильм показал совсем не то, что лично я бы хотел видеть про фантастическую победу отечественного баскетбола и ту настоящую цену, что пришлось заплатить ее триумфаторам» [56].

Резкое неприятие картины родственниками героев вынужден быть комментировать режиссер Антон Мегердичев: «Продюсерам пришлось пойти на уступки. Так, часть сцен с участием тренера в исполнении Владимира Машкова пришлось убрать, а фамилию заменить на Гаранжина. В частности, из сценария, по словам Кондрашиной, убрали эпизод, в кото-

ром тренер спекулирует валютой, чтобы собрать деньги на лечение сына-колясочника. Однако фильм Кондрашина и Овчинникова все равно категорически не принимают» [57].

И вот ключевое режиссерское объяснение: «Это непонимание жанра. Мы не можем делать блокбастер документальным. Мы не можем воссоздавать реальные события с точностью до миллиметра, как не можем показывать людей вымазанными одной положительной краской – образы будут мертвыми. Я знаю одно: если бы фильм получился правдивым до мелочей, но серым, это было бы хуже для памяти этих уважаемых людей. А сейчас каждый может сам узнать про них и про описанные события что угодно, и зрителям будет интересно про них читать» [58].

Резонно задать вопрос: а почему фильм не может быть правдивым, но при этом не серым, а ярким? Почему правда характеров и обстоятельств мешает сделать фильм живым? Почему правда вообще мешает? Что же это за жанр такой, когда правда «с точностью до миллиметра» мешает, а нарочитое изображение героя валютным спекулянтом помогает? В этом ли состоит секрет художественности: добавить в досье герою дегтя и компромата, и тогда он оживет?

Странная, порочная логика.

Можно еще понять, когда манера игры (баскетбол) показана не в том интеллигентном, мягком варианте, в каком она как будто существовала в 1972 году, а в современном жестком стиле. Поэтому в фильме мяч забивают сверху, вводят его иначе и играют агрессивнее, зрелищнее. «Документальная точность вновь была принесена в жертву эмоциональной правде, и, судя по реакции большей части аудитории, авторы фильма не прогадали» [59]. Но то мячи – им, надувным, неодушевленным, все равно, как их показывают в кино (хотя истинные знатоки баскетбола были недовольны и этим). А то – реальные люди, с именами и фамилиями, с судьбами, с родными и близкими. Жаль, что режиссеры и продюсеры не видят, не чувствуют разницу.

Можно предположить: если бы в картине о победе советского баскетбола за три секунды до концы игры образы героев не были бы искажены, победа ничуть не пострадала бы, и картина не стала бы менее захватывающей, рейтинговой и кассовой – зато не осталось бы мутного осадка у некоторых зрителей, а у вдов баскетболистов не осталось бы чувства горечи и обиды.

Но в кинематографе почти всегда и во всех случаях живет и побеждает понятие «*интересно*» (забавно, занимательно, занятно, захватывающе, курьезно, любопытно, пикантно, прикольно), то есть *не скучно*. При этом каждый вкладывает в это понятие специфический набор качеств, полагая, что интересно – это в том числе и скандально.

Ко всему тому, что может помешать погоне за пикантным и прикольным, кинематограф относится как к досадной помехе. «Как только кинематографисты затрагивают в своих картинах реальные сюжеты, – пишет арт-критик „Новой газеты“, – им приходится отбиваться от очевидцев, родственников, профессионалов. Врачи упрекают в неточностях Бориса Хлебникова („Аритмия“). Создателей „Салюта-7“ гнобили за кувалду, с помощью которой космонавт „будил“ замерзшую станцию. Даже Лукаса упрекали за грохот взрывов в „Звездных войнах“ – в космосе звук не распространяется. Кинематографисты, как мантру, повторяют слова, что снимают художественное, не документальное кино. Бесполезно» [60].

К перечню тех, от кого кинематографистам *приходится отбиваться*, следует, конечно же, добавить историков, архивистов, а также специалистов во всех тех областях знаний, которые затрагиваются в киносюжетах. Список этот будет весьма внушительным, а это ведь тоже зрители. Зачем же заведомо делать их оппонентами (если не врагами) своих картин, если можно попытаться совместить ту самую художественность со знанием дела, о котором пойдет речь, пригласить консультантов, встретиться с родственниками фигурантов картины, проявить деликатность по отношению к реальным прототипам героев и т. д. и т. п. Зачем дискредитировать звание художника, полагая, что оно прикроет невежество, оправдает безграмотность, замаскирует бесцеремонность?

И главное: в чем заключается *художественность* художественного фильма по реальным событиям? Только ли в том, что эти реальные события показаны не совсем так (или совсем не так), как они происходили на самом деле? Или в том, что герои фильма живут не под своими именами и не со своей биографией? Или в том, что с ними происходят не бывшие в их действительной жизни любовные истории? Или в том, что кинохудожник, уцепившись за громкое событие, строит на его фундаменте свой вариант *нескучного* приключения?

Смею предположить, что эти подмены еще не составляют художественности. Ведь художественность – это не стремление художника во что бы то ни стало убежать от правды, переступить через нее. Это степень эстетического совершенства художественного произведения, тот «артистизм», который магически воздействует на читателя, зрителя, слушателя. В художественном мире, метафорически говоря, «все ружья стреляют». А. П. Чехов утверждал: «Я *правдиво, то есть художественно*, опишу вам жизнь, и вы увидите в ней то, чего раньше не видали, не замечали: ее отклонение от нормы, ее противоречия» [61].

Художественность у Чехова – синоним *правдивости*. Чехов – не в меньшей степени художник, чем современные кинематографисты, выдающие неправду за художественность. Никуда не уйти от того факта, что личность художника неизбежно влияет на его продукцию. В кинематографе как в визуальном искусстве – это особенно очевидно. Словом, «*станьте солнцем, и вас все увидят*» (Ф. М. Достоевский). Но если почему-то не стали…

Кинематограф, мастер «прикольного» (модный ныне синоним «интересного»), идет как угодно далеко и готов наступить на горло любому: к тому же нет таких законов, по которым воспрещалось бы ради эффектов и скандалов брать напрокат (причем без спросу и бесплатно!) чужую душу, плоть и кровь. Нет и таких охранных грамот, которые уберегали бы частного человека от сомнительной участи явиться где-нибудь прототипом – то есть жалким рабом чужой игры без правил. А жизнь, в отличие от литературы, кино, театра – это индивидуальное приключение. Здесь каждый смеет претендовать на центральную роль, а, значит, и на собственную версию своей судьбы. Горе тому, кто вовремя не сумеет освободиться от унизительного амплуа, навязанного хоть и бывалым, но неумелым режиссером.

Но что все же ждут зрители от исторического кинематографа? Анализ зрительских восприятий отчетливо показывает и систему ожиданий, и приоритеты большей части во всяком случае российской аудитории. Зритель хочет достоверности и подлинности. Он бывает сильно взволнован в связи с потерями, которые несут экранизации в сопоставлении с историческим источником. Зритель придирчив по отношению к режиссерской и актерской отсебятине. «Не похоже на оригинал» – основной критерий зрительской критики.

Сумеет ли когда-нибудь кинематограф, основанный на реальных событиях, произвести нужное ему художественное впечатление, добиться желаемого эффекта, в том числе и кассового, увидев *интересное в подлинном, занимательное в правдивом, захватывающее в достоверном?*

Вопрос риторический.

Примечания

1. См.: *Сараскина Л.* И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. Раздел I. «Нотная грамота» экранизаций. С. 13—72.

2. См, напр.: Словарь-справочник терминов нормативно-технической документации // [Электронный ресурс]. URL: https:// normative_reference_dictionary.academic.ru/53000/%D0%9F% D0%BE%D0%B4%D0%BB %D0%B8%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D 1%81%D1%82%D1%8C (дата обращения 25.12.2017).

3. См.: Словарь русских синонимов // [Электронный ресурс]. URL: http:// jeck.ru/tools/SynonymsDictionary/%D0%BF%D0%BE%D0%B4 %D0%BB%D0%B8%D0%BD %D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8 C (дата обращения 25.12.2017).

4. *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004 // [Электронный ресурс]. URL: http://art-con.ru/node/863 (дата обращения 25.12.2017). Курсив мой. – *Л.С.*

5. См.: Правописание слов: «Подлинный» // [Электронный ресурс].URL: https://lexicography.online/etymology/%D0%BF/%D0%BF%D0%BE %D 0%B4%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9 (дата обращения 28.12.2017).

6. «Правеж» (от др.-рус. править, взыскивать) – на Руси и Русском государстве насильственный порядок взыскания долга с ответчика, который отказывался или не имел возможности его уплатить. Должника в течение определенного срока ежедневно били батогами, и если он все равно не возвращал долг – отдавали в холопы кредитору. В 1718 г. правеж был отменен с заменой его принудительными работами. См.: Словари и энциклопедии на Академике. Юридический словарь // [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/17311 (дата обращения 28.12.2017).

7. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 томах. М.: Прогресс, 1964—1973. Т. III. М.: Прогресс, 1971. С. 297—298.

8. Там же. С. 298.

9. Historica. Подлинная правда // [Электронный ресурс]. URL: http://www.historica.ru/ index.php?showtopic=12278 (дата обращения 28.12.2017).

10. Форум любителей русской словесности // [Электронный ресурс]. URL: https:// rusforus.ru/viewtopic.php?t=7263 (дата обращения 28.12.2017).

11. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М.: ОЛМА-пресс, 2002. Т. 2. С. 214.

12. Там же. Т. 3. С. 152—153

13. См., напр.: Ранке, Леопольд фон // [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0 %B5,_%D0%9B %D0%B5%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C% D0%B4_%D1%84%D0%BE %D0%BD (дата обращения 02.01.2018).

14. *Февр Л.* Бои за историю. М.: Наука, 1991. С. 50.

15. Там же. С. 51.

16. *См.: Гуревич А. Я.* Уроки Люсьена Февра // *Февр Л.* Бои за историю. С. 504.

17. Там же. С. 541.

18. *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка. М.: Наука, 1973. С. 76.

19. Там же. С. 77. Курсив мой. – *Л.С.*

20. *Покровский М. Н*. Общественные науки в СССР за десять лет. Доклад на конференции марксистско-ленинских учреждений 22 марта 1928 г. // Вестник Коммунистической академии. Книга XXVI (2), М., 1928. С. 5—6.

21. *Покровский М.* Н. Речь в Институте истории и задачи историков марксистов. 1929. 18 ноября // Цит. по: *Душенко К. В*. Словарь современных цитат: 5200 цитат и выражений XX и XXI веков, их источники, авторы датировка. Изд. 4. М.: Эксмо, 2006. С. 388.

22. Все цитаты из романа Дж. Оруэлла «1984» приводятся по изданию: Джордж Оруэлл. «1984» и эссе разных лет. Роман и художественная публицистика. Перевод В. П. Голышева. Составитель В. С. Муравьев. Предисловие А. М. Зверева. Комментарии В. А. Чаликовой. Перевод стихотворений Елены Кассировой. М.: Прогресс, 1989.

23. Политика, опрокинутая в прошлое // Литературная газета. 2016. №13 (6547). 31 марта.

24. Там же.

25. Там же.

26. Там же.

27. «Александр Невский», 1938 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0l1-9QNCCSo (дата обращения 08.01.2018).

28. *Cornwallis*. Великий фильм о великом воине. 30.12.2015 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/aleksandr-nevskiy-1938-8387/ https://www.kinopoisk.ru/film/aleksandr-nevskiy-1938-8387/ (дата обращения 07.01.2018).

29. *Чумба-ча.* Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет! 12.11.2011 // Там же.

30. *MaryEgorova*. Авторство в рамках пропаганды. 25.03.2014 // Там же.

31. *Outcaster*. Идите и скажите всем в чужих краях, что Русь жива! 01.05.2014 // Там же. Курсив мой. – *Л.С.*

32. *IlyaChekhov1906*. Агитка Эйзенштейна. 21.08.2014 // Там же.

33. *Chumak0191*. «Вставайте, люди русские, на славный бой, на смертный бой». 23.06.2011 // Там же.

34. Sex Machina. Вставайте, люди русские! На славный бой! 14.10.2010 // Там же.

35. *Сталин И. В., Жданов А. А., Молотов В. М.* Беседа с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 года // *Сталин И. В.* Сочинения: В 18 т Тверь: Информационно-издательский центр «Союз», 2006. Т. 18. С. 433—440.

36. *Уайльд О*. Как важно быть серьезным. Несерьезная комедия для серьезных людей. Действие первое. // The works of Oscar Wilde. L., Spring Books, 1965. P. 146.

37. «Житие Александра Невского», 1991 // [Электронный ресурс].URL:https://yandex.ru/video/search?text=%D0%B6%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B5%20%D0%B0%D0% BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D 0%B0%20%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0% B3%D0%BE%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%201991. source=qa&oo_type=film&duration=long (дата обращения 08.01.2018).

38. «Александр. Невская битва», 2008. [Электронный ресурс]. URL: http://hdrezka.ag/films/biographical/1370-aleksandr.-nevskaya-bitva.html (дата обращения 08.01.2018).

39. Cheshire_cat. Вставайте, люди русские… // [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/aleksandr-nevskaya-bitva-2008-395684/ (дата обращения 09.01.2018).

40. «Александр Невский», 2014 // [Электронный ресурс]. URL: https://russia.tv/brand/show/brand_id/61972 (дата обращения 12.01.2018).

41. Политика, опрокинутая в прошлое // Литературная газета. 2016. №13 (6547). 31 марта.

42. См.: *Кириллина Л. В.* Пасынок истории // [Электронный ресурс]. URL: http://www.muzlitra.ru/ih-vklad-neotsenim/l.v.kirillina-pasyinok-istorii-2.html (дата обращения 11.01.2018).

43. В мае 1997 года в Милане во Дворце юстиции состоялся судебный процесс с участием медиков-криминалистов, историков-архивистов и музыковедов. Адвокаты доказали, что источником слухов о своей виновности стал сам Сальери: последние два года жизни его мучило серьезное психическое расстройство. Свой очередной поток бреда композитор выдал личному секретарю Бетховена, заявив, что это он, Сальери, отравил Моцарта. Позже перепугался и отказался от своих слов, но поток сплетен было уже не остановить…

44. *Улицкая Л.* Зеленый шатер // [Электронный ресурс]. URL: https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/271365-lyudmila-ulitskaya-zelenyy-shater.html (дата обращения 23.01.2018).

45. *Поляков Ю.* М. Точка зрения // Культура. 2014. 20 сентября

46. *Мединский В. Р.* Война: мифы СССР. 1939—1945. М.: Олма Медиа групп, 2011. С. 658.

47. Цит. по: *Половинко В.* Мединский на линии // Новая газета. 2018. №4. 17 января.

48. *Митта А.* Компромиссов не хочу // Вечерняя Москва. 2017. №49. 21—28 декабря. Курсив мой. – *Л.С.*

49. *Дапкунайте И.* Матильда – это наша правда // Новая газета. 2017. №110. 4 октября. Курсив мой. – *Л.С.*

50. Историки о сериалах «Демон революции» и «Троцкий» // [Электронный ресурс]. URL: http://introvertum.com/istoriki-o-serialah-demon-revolyutsii-i-trotskiy/ (дата обращения 15.01.2018).

51. Там же. Курсив мой. – *Л.С.*

52. «Сколько вранья в фильмах по реальных событиям?» // [Электронный ресурс]. URL: http://surfingbird.ru/surf/skolko-vranya-v-filmah-po-realnym-sobytiyam–57HD1ceFB#.WlyAlHWLTCI (дата обращения 15.01.2018).

53. «Сколько вранья в фильмах по реальных событиям?» // [Электронный ресурс]. URL: http://surfingbird.ru/surf/skolko-vranya-v-filmah-po-realnym-sobytiyam–57HD1ceFB#.WlyAlHWLTCI (дата обращения 15.01.2018).

54. *Соколов Д*. Вдова баскетболиста Белова: «Нам предложили деньги и 5 лет молчать» // Собеседник. 2018. 16 января.

55. О картине, посвященной русскому богатырю, герою рязанского народного сказания XIII века времен нашествия Батыя, критик пишет: «Этот фильм мало того, что практически не имеет никакого отношения к историческим событиям, так еще и снят так, что кажется, будто делали его не в России, а где-то в подсобках Голливуда… Впечатление, что смотришь не исторический фильм, а какую-то фэнтэзи. Так и кажется, что сейчас вылезет откуда-нибудь или дракон или какой нибудь… боевой робот… Ну а уж диалоги в этом фильме! Это вообще нечто! Если делаешь исторический фильм, то уж и постарайся написать диалоги так, чтобы они не звучали как будто записаны где-то на улице, неделю назад» (*Тайметов М*. О фильме «Легенда о Коловрате» и не только о нем // [Электронный ресурс]. URL: https://newsland.com/community/6471/content/o-filme-legenda-o-kolovrate-i-ne-tolko-o-nem/6157614 (дата обращения 18.01.2017).

56. *Иванов С.* Движение вверх Мнение «Советского спорта» // Советский спорт. 2018. 10 января.

57. Цит. по: *Цулая Д.* Прокат рассудит: как «Движение вверх» вырвалось в космос // [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinopoisk.ru/article/3108147/?utm_source=email&utm_medium=digest23012018 (дата обращения 18.01.2017).

58. Там же.

59. Там же.

60. *Малюкова Л.* Три секунды и два миллиарда // Новая газета. 2018. №3. 15 января.

61. См.: *Авилова Л. А*. А.П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. С. 204. Курсив мой. – *Л.С.*

Людмила Сараскина Королевское кино: правда и вымысел, документ и легенда

Жизнь царей, королей, императоров, особ королевской крови, персон, принадлежащих к монархическим домам, и лиц, тесно с ними связанных, привлекала неизменное внимание не только их подданных, но и жителей соседних и дальних государств – собственно, всех тех, кого волнуют магия верховной власти, тайны престолонаследия, мистика судьба самодержцев, их родных и близких. Образ жизни, привычки, ритуалы, границы дозволенного и недозволенного, дворцовые интриги, риски и привилегии, устой жизни монарха, его личное и семейное существование, державное правление, победы и поражения – все это всегда вызывало жгучий интерес и у обывателей, и у историков, и у художников.

Следует отдать себе отчет: их на всей земле очень много. Они, конечно, подлежат учету, их – с трудом, – но можно пересчитать, занести в таблицы, датировать периоды их правлений, но взоры любопытствующих фокусируются обычно на самых ярких, заметных, прославленных (или постыдно проваливших свое правление) монархах. Только в России различаются правители Руси, Русского государства, Российской империи, Российской республики / Российского государства, РСФСР, СССР, Российской Федерации (862 – 2018): история правлений насчитывает на 2018 год 1156 лет [62].

Тысячелетняя история России знала Новгородских князей (2), Киевских великих князей (80), Владимирских великих князей (35), Московских князей и великих князей с соправителями (25), русских царей Рюриковичей (3), русских царей Годуновых (3), царей Смутного времени (2), правителей Семибоярщины и земского правительства (4), русских царей Романовых с соправителями (8), российских императоров (14), глав Временного правительства (2), Верховных правителей России (1), руководителей Советского государства (1), формальных руководителей Советского государства (17), Генеральных секретарей ЦК РКП (б), ВКП (б), КПСС (6), президентов СССР (1), президентов Российской Федерации (3) – всего около двух с половиной сотен.

Список жен русских князей и российских правителей будет еще более обширным, ибо у каждого из них могло быть (и было) не по одной супруге. То же относится к чадам и домочадцам. То же относится к королям и особам королевской крови в странах Европы, правителям Азии и Африки, президентам США.

Пройти мимо судеб этих отмеченных печатью власти и славы персон не могли ни литература, ни живопись, ни тем более кинематограф, для которого историко-биографические, полуфантастические или даже карикатурные сюжеты о монархах и их окружении всегда были огромным соблазном. При этом царствующих персон в зависимости от политических, идеологических, эстетических задач могли идеализировать либо, напротив, порочить, возвышать, либо унижать и чернить, превращая исторический образ в мифологический, сакральное в нем – в профанное и приблизительное.

Многие русские великие князья становились героями документальных и художественных картин, почти все русские цари (и не по одному разу) стали персонажами и героями кинофильмов – документальных и художественных. За сто двадцать лет существования кинематографа отрасль киноискусства под названием «королевское кино» стала мощной, интересной, интернациональной.

28 декабря 1895 года в «Индийском салоне Гранд-кафе» в Париже на бульваре Капуцинок состоялся первый киносеанс, организованный братьями Люмьер: родоначальники кино показали ролики продолжительностью 45—50 секунд, снятые весной 1895 года. Первые фильмы «Lumiere Cinematographe» по продолжительности были около 50 секунд. За один

франк посетитель имел возможность смотреть происходящее на экране в течение одного сеанса продолжительностью около 15 минут. 20 февраля 1896 года состоялся первый показ в Лондоне, Бордо и Брюсселе, в апреле того же года – в Берлине, в июне – кинематограф достиг Нью-Йорка.

Первый показ новейшего изобретения братьев Люмьер в России состоялся всего через пять месяцев после первого показа в Париже!

С первых месяцев своего существования новорожденный кинематограф обратил свой взор (свои камеры) на правящую династию Романовых, на царскую семью. «Живая фотография», как поначалу именовался кинематограф, должна была впечатлить и «актеров», и «зрителей», вдохновить и снимавших, и снимающихся.

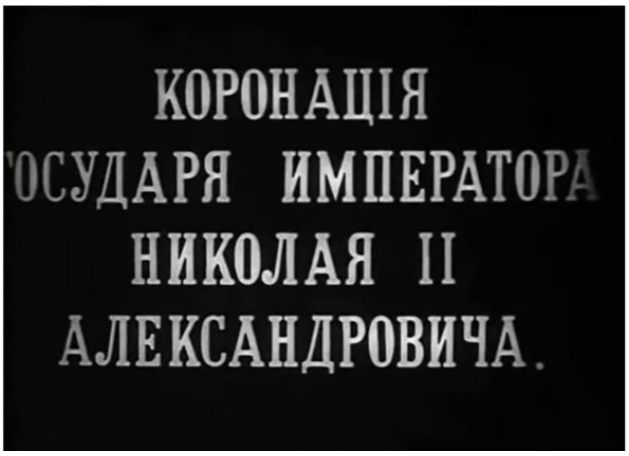
Рождение королевского кино

На 14 мая (26 мая) 1896 года была назначена коронация русского императора Николая II и его супруги Александры Федоровны. Николай Александрович Романов взошел на трон в 1894 году, через полтора часа после кончины 49-летнего Александра III (20 октября / 1 ноября 1894 года). На следующий день, 21 октября / 2 ноября, в этой же церкви состоялись панихида по покойному императору и обращение в православие лютеранки принцессы Виктории Алисы Елены Луизы Беатрисы Гессен-Дармштадтской, внучки британской королевы Виктории. Алиса стала Александрой Федоровной. 26 ноября 1894 года в Большой церкви Зимнего дворца император сочетался браком с Александрой Федоровной; медовый месяц проходил в атмосфере панихид и траурных визитов. Коронация была отложена на полтора года.

Все это время в Москве шли праздничные приготовления к церемонии: был разработан план торжеств и увеселений, на которые казна ассигновала около 100 млн. рублей. Праздники должны были длиться две недели, включая банкеты, балы, концерты, приемы.

Незадолго до коронации, по заданию братьев Люмьер, старшего Огюста Луи Мари Николя (организатора) и Луи Жана, изобретателя аппарата «Синематограф», был командирован в страны Европы французский журналист и кинооператор Камилл де ля Сёрф для проведения документальных съемок на условиях получения 50% от продажи копий снятых им фильмов. В программе значились и съемки исторического события – восшествия на престол русского императора. В Россию для съемок были завезены первые синематографические аппараты. Камилл де ля Сёрф вполне понимал значение и масштаб события: этот журналист был в свое время личным секретарем 71-го премьер-министра Франции Жоржа Клемансо, участвовал в организации нескольких французских киностудий, включая компанию Pathe. На коронации он был единственным, кто производил документальную съемку.

Церемония запомнилась своей необыкновенной пышностью. На кадрах хроники виден кортеж: в каретах проезжают императрица Александра Федоровна и мать Николая II, вдовствующая императрица Мария Федоровна. Кортеж проследовал на Красную площадь к Благовещенскому собору Московского Кремля, к коронационным торжествам на Красной площади.



Кадр из хроники К. Серфа. Коронация Николая II. 1896 год.

Эта короткая (1 мин. 40 сек.) немая черно-белая пленка стала первой киносъемкой в России, первым документальным фильмом-хроникой о Российской империи, первым общественным событием, заснятым на камеру, важной вехой в истории кино вообще и в истории королевского кино, в частности [63].

«Но было еще одно свидетельство, – сообщает Мария Луковская, главный библиотекарь отдела газет РНБ, в телевизионном сюжете Пятого Федерального канала от 30.05.2016, посвященном 120-летию Ходынской трагедии, – которое найти сейчас практически невозможно» [64].

Речь идет о кадрах, сделанных Сёрфом на Ходынском поле, 18 мая 1896 года, где на гуляния в честь коронации собралось полмиллиона простолюдинов: народ ждал подарков (сувенирных кружек и сладостей), рассчитывал на обильное угощение. Но прокатился слух, что на всех не хватит… Началась давка, унесшая почти полторы тысячи жизней.

Съемка длилась всего 20 секунд – на кадрах видно, как люди, будто в какой-то панике, беспорядочно бегут, наступая друг другу на пятки, спотыкаются, падают. В книге о раннем российском кинематографе ее автор, С. С. Гинзбург, не имея к тому времени нужных сведений, писал: «Трагические сведения на Ходынском поле он (Камилл Сёрф. – *Л.С.*), правда, не снимал, но коронационные торжества в Кремле запечатлел довольно подробно» [65].

Итак, Камилл де ля Сёрф сумел снять не только торжественные мероприятия 14 мая, но и давку на Ходынском поле, когда народ ринулся к накрытым столам, и смонтировать этот фрагмент вместе с торжеством. Однако в конце концов на пленке осталось только торжество. Трудно сказать, кто именно и когда именно распорядился вырезать драматические 20 секунд; скорее всего, это было решением самого Сёрфа, актом самоцензуры: по-видимому, показывать и даже предлагать для показа хронику, содержащую Ходынский кошмар, было и неосмотрительно, и невыгодно.

С. С. Гинзбург замечал: «Позитивная копия съемки коронационных торжеств была поднесена Люмьером царю и, по-видимому, встретила его одобрение. Во всяком случае, она положила начало особому виду дореволюционной русской кинохроники, так называемой „царской хроники“, которая снималась в России систематически с 1896 по 1917 год главным образом русскими кинооператорами и без специального расчета на показ в коммерческой киносети» [66].

Уже через месяц, 24 июня 1896 года, хроника (одно торжество, без давки) впервые демонстрировалась в Париже, затем решено было показать ее в Российской столице.

Таким образом, первая документальная репортажная «царская хроника», снятая в Российской империи и посвященная важнейшему государственному событию, имела цензурную историю: фрагмент, составлявший одну шестую часть картины, был изъят из обращения, картина стала документом парадным, без обременяющей трагической части. То есть, документом не совсем надежным по части правды факта, не отражающим событие во всей его полноте.

В те дни никто, конечно, не мог даже представить, что эта первая запечатленная кинематографом коронация российских императоров окажется последним подобным торжеством в истории Государства Российского.

Движение «живых фотографий»

Петербургская газета «Новое время» от 5/17 мая 1896 года поместила объявление (оно было напечатано вдвое крупнее, чем все прочие рекламные извещения):

Новость
Синематографъ
Люміеръ.
Движущаяся фотографія.
Понедельникъ 6 мая 1896 г.
ОТКРЫТІЕ
Ежедневно съ 11 ч. утра
Невскій, №46
Входная плата 50 к. [67]

Программа короткометражных фильмов братьев Люмьер (кинокадры были названы публикой чудесными движущимися картинами) были показаны в одном из самых модных мест Санкт-Петербурга – в театре увеселительного сада «Аквариум» между вторым и третьим актами оперетты «Альфред-паша в Париже». Спустя десять дней в московском саду «Эрмитаж» Якова Щукина по окончании оперетты «Славный тестюшка» состоялся первый общедоступный сеанс «живой движущейся фотографии синематографа Люмьера». Программа первых показов включала десять картин, снятых Луи Люмьером: «Улица Республики в Лионе», «Прибытие поезда на вокзал», «Выход рабочих с фабрики Люмьера», «Завтрак ребенка», «Игра в экарте», «Политый поливальщик», «Ловля золотых рыбок», «Прыжок через одеяло», «Вольтижировка», «Морское купание».

НОВОЕ ВРЕМЯ

НОВОСТЬ. НОВОСТЬ.

Синематографъ

Люмièръ.

Движущаяся фотографія.

Понедѣльникъ, 6-го мая 1896 г.

ОТКРЫТІЕ.

Ежедневно съ 11 ч. утра.

Невскій, № 46.

Входная плата 50 к.

НОВОСТЬ. А. 50233 НОВОСТЬ.

«Новое время», №7249. – Санкт-Петербург, 5 мая 1896 год.

Кино двинулось и в российскую провинцию. В течение лета 1896 года аппарат Люмьера побывал во многих крупных городах Российской Империи – Нижнем Новгороде, Киеве, Харькове, Ростове-на-Дону. На Нижегородской ярмарке французский антрепренер Шарль Омон показал в своем кафешантане «Театр концерт-паризьен» короткометражки Люмьера. Одним из зрителей оказался Максим Горький, молодой писатель и журналист, сотрудник «Нижегородского листка» и «Одесских новостей». Взволнованный и потрясенный, он поделился своими впечатлениями о кинематографе; большой очерк стоит привести целиком – он чрезвычайно выразителен и эмоционален.

> «Синематограф – это движущаяся фотография. На большой экран, помещенный в темной комнате, отбрасывается сноп электрического света, и вот на полотне экрана появляется большая – аршина два с половиной длины и полтора в высоту – фотография. Это улица Парижа. Вы видите экипажи, детей, пешеходов, застывших в живых позах, деревья, покрытые листвой. Всё

это неподвижно: общий тон – серый тон гравюры, все фигуры и предметы вам кажутся в одну десятую натуральной величины.

И вдруг что-то где-то звучно щелкает, картина вздрагивает, вы не верите глазам. Экипажи идут с экрана прямо на вас, пешеходы идут, дети играют с собачкой, дрожат листья на деревьях, едут велосипедисты – и всё это, являясь откуда-то из перспективы картины, быстро двигается, приближается к краям картины, исчезает за ними, появляется из-за них, идет вглубь, уменьшается, исчезает за углами зданий, за линией экипажей, друг за другом… Пред вами кипит странная жизнь – настоящая, живая, лихорадочная жизнь главного нервного узла Франции, – жизнь, которая мчится между двух рядов многоэтажных зданий, как Терек в Дарьяле, и она вся такая маленькая, серая, однообразная, невыразимо странная.

И вдруг – она исчезает. Пред глазами просто кусок белого полотна в широкой черной раме, и кажется, что на нем не было ничего. Кто-то вызвал в вашем воображении то, что якобы видели глаза, – и только. Становится как-то неопределенно жутко. Но вот снова картина: садовник поливает цветы. Струя воды, вырываясь из рукава, падает на ветви деревьев, на клумбы, траву, на чашечки цветов, и листья колеблются под брызгами. Мальчишка, оборванный, с лицом хитро улыбающимся, является в саду и становится на рукав сзади садовника. Струя воды становится всё тоньше и слабее. Садовник недоумевает, мальчишка еле сдерживает смех – видно, как у него надулись щеки, и вот в момент, когда садовник подносит брандспойт к своему носу, желая посмотреть, не засорился ли он, мальчишка отнимает ногу с рукава, струя воды бьет в лицо садовника – вам кажется, что и на вас попадут брызги, вы невольно отодвигаетесь… А на экране мокрый садовник бегает за озорником мальчишкой; они убегают вдаль, становятся меньше, наконец, у самого края картины, готовые упасть из нее на пол, они борются, – мальчишка пойман, садовник рвет его за ухо и шлепает ниже спины… Они исчезают. Вы поражены этой живой, полной движения сценой, совершающейся в полном безмолвии.

А на экране – новая картина: трое солидных людей играют в вист. Вистует бритый господин с физиономией важного чиновника, смеющийся, должно быть, густым басовым смехом; против него нервный и сухой партнер тревожно хватает со стола карты, и на сером лице его – жадность. Третий наливает в стаканы пиво, которое принес лакей, и, поставив на стол, стал за спиной нервного игрока, с напряженным любопытством глядя в его карты. Игроки мечут карты и… разражаются безмолвным хохотом теней. Смеются все, смеется и лакей, взявшись за бока и становясь неприличным у стола этих солидных буржуа. И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах, – так фантастичен. От него веет на вас каким-то холодом, чем-то слишком не похожим на живую жизнь.

Смеясь, как тени, они исчезают, как тени…

На вас идет издали курьерский поезд – берегитесь! Он мчится, точно им выстрелили из громадной пушки, он мчится прямо на вас, грозя раздавить; начальник станции торопливо бежит рядом с ним. Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины… Публика нервно двигает стульями – эта махина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и всё раздавит… Но, появившись из серой стены, локомотив исчезает за рампой экрана, и цепь вагонов останавливается. Обычная картина сутолоки при

прибытии поезда на станцию. Серые люди безмолвно кричат, молча смеются, бесшумно ходят, беззвучно целуются.

Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения, – жизнь привидений или людей, проклятых проклятием вечного молчания, – людей, у которых отняли все краски жизни, все ее звуки, а это почти всё ее лучшее…

Страшно видеть это серое движение серых теней, безмолвных и бесшумных. Уж не намек ли это на жизнь будущего? Что бы это ни было – это расстраивает нервы. Этому изобретению, ввиду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение. Настолько ли велика его продуктивность, чтобы сравняться с тратой нервной силы; возможно ли его полезное применение в такой мере, чтоб оно окупило то нервное напряжение, которое расходуется на это зрелище? Это важный вопрос, это тем более важный вопрос, что наши нервы всё более и более треплются и слабеют, всё более развинчиваются, всё менее сильно реагируют на простые «впечатления бытия» и всё острее жаждут новых, острых, необыденных, жгучих, странных впечатлений. Синематограф дает их: и нервы будут изощряться с одной стороны и тупеть с другой; в них будет всё более развиваться жажда таких странных, фантастичных впечатлений, какие дает он, и всё менее будут они желать и уметь схватывать обыденные, простые впечатления жизни. Нас может далеко, очень далеко завести эта жажда странностей и новизны, и «Кабачок смерти» из Парижа конца девятнадцатого века может переехать в Москву в начале двадцатого.

Я позабыл еще сказать, что синематограф показывают у Омона – у нашего знаменитого Шарля Омона, бывшего конюха генерала Буадеффра, как говорят. Пока милейший Шарль привез только сто двадцать француженок – «звёздочек» и около десятка «звёзд», – и его синематограф показывает пока еще очень приличные картины, как видите. Но это, конечно, ненадолго, и следует ожидать, что синематограф будет показывать «пикантные» сцены из жизни парижского полусвета. «Пикантное» здесь понимают как развратное, и никак не иначе.

Помимо перечисленных мною картин, есть еще две.

Лион. С фабрики расходятся работницы. Толпа живых, подвижных, весело хохочущих женщин выступает из широких ворот, разбегается по экрану и исчезает. Все они такие милые, с такими скромными, облагороженными трудом живыми личиками. А на них из тьмы комнаты смотрят их землячки, интенсивно веселые, неестественно шумные, экстравагантно одетые, немножко подкрашенные и не способные понять своих лионских землячек.

Другая картина – «Семейный завтрак». Скромная пара супругов с толстым первенцем «бебе» сидит за столом. «Она» варит кофе на спиртовой лампе и с любовной улыбкой смотрит, как ее молодой красавец муж кормит с ложечки сына, кормит и смеется смехом счастливца. За окном колышутся листья деревьев, – бесшумно колышутся; «бебе» улыбается отцу всей своей толстой мордочкой, на всем лежит такой хороший, задушевно простой тон.

И на эту картину смотрят женщины, лишенные счастья иметь мужа и детей, веселые женщины «от Омона», возбуждающие удивление и зависть у порядочных дам своим уменьем одеваться и презрение, гадливое чувство

своей профессией. Они смотрят и смеются… но весьма возможно, что сердца их щемит тоска. И, быть может, эта серая картина счастья, безмолвная картина жизни теней является для них тенью прошлого, тенью прошлых дум и грез о возможности такой же жизни, как эта, но жизни с ясным, звучным смехом, жизни с красками. И, может быть, многие из них, глядя на эту картину, хотели бы плакать, но не могут и должны смеяться, ибо такая уж у них профессия печально-смешная… Эти две картины являются у Омона чем-то вроде жестокой, едкой иронии над женщинами его зала, и, несомненно, их уберут. Их – я уверен – скоро, очень скоро заменят картинами в жанре, более подходящем к «концерту-паризьен» и к запросам ярмарки, и синематограф, научное значение которого для меня пока непонятно, послужит вкусам ярмарки и разврату ярмарочного люда.

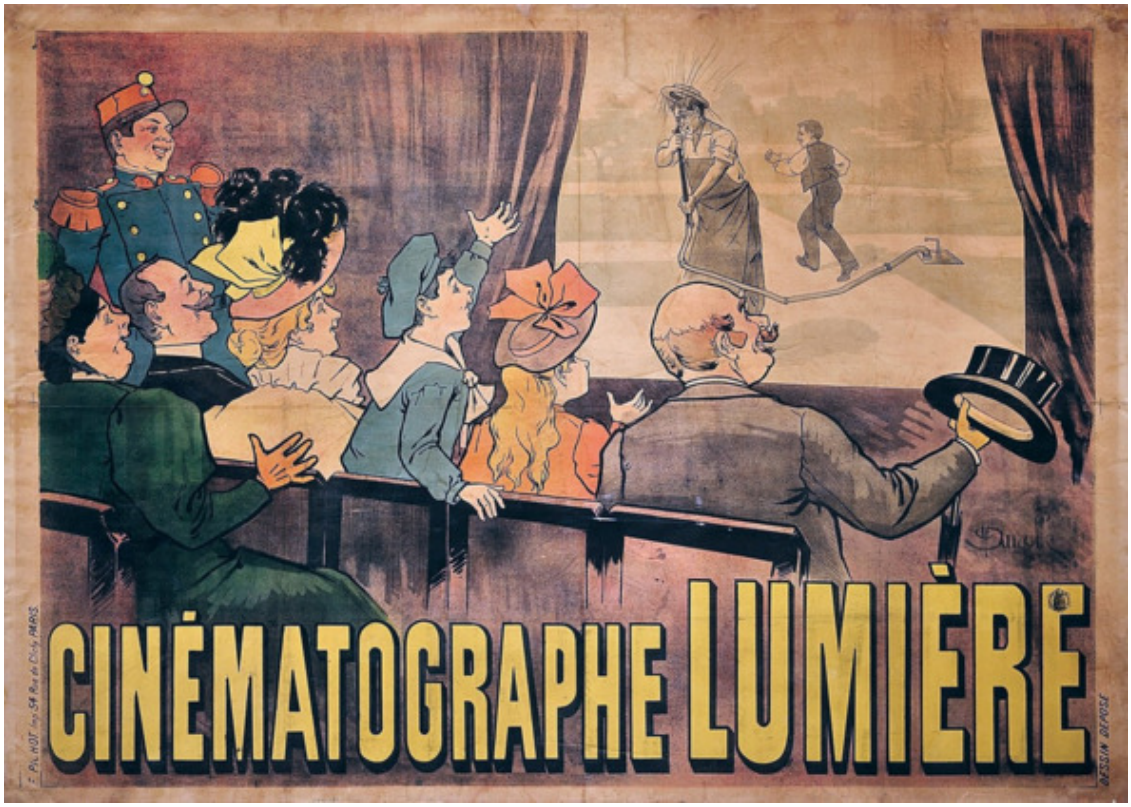
Он будет показывать иллюстрации к сочинениям де Сада и к похождениям кавалера Фоблаза; он может дать ярмарке картины бесчисленных падений мадемуазель Нана, воспитанницы парижской буржуазии, любимого детища Эмиля Золя. Он, раньше чем послужить науке и помочь совершенствованию людей, послужит нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата. Люмьер заимствовал идею движущейся фотографии у Эдисона, – заимствовал, развил и выполнил ее… и, наверное, не предвидел, где и пред кем будет демонстрироваться его изобретение!

Удивляюсь, как это ярмарка недосмотрела и почему это до сей поры Омон-Тулон-Ломач и К° не утилизируют, в видах увеселения и развлечения, рентгеновских лучей? Это недосмотр, и очень крупный.

А впрочем? Быть может, завтра появятся у Омона на сцене и лучи Рентгена, примененные как-нибудь к «пляске живота». Нет ничего на земле настолько великого и прекрасного, чего бы человек не мог опошлить и выпачкать, и даже на облаках, на которых ранее жили идеалы и грезы, ныне хотят печатать объявления, кажется, об усовершенствованных клозетах.

Еще не печатали об этом?

Всё равно – скоро будут» [68].



Первый кинопостер в истории киноматографии, Marcellin Auzolle (1862—1942), 1895 год

Скепсис и дурные предчувствия Горького, посмотревшего обширную программу из фильмов Люмьера, можно было понять – уж очень диковинными были эти «движущиеся картины», уж очень серьезные подозрения о будущем нового изобретения они вызывали. В одной из версий статьи Горького о синематографе (писатель называет его «царством теней») сомнений, страха, даже ужаса было еще больше.

> «Как страшно там быть, если бы вы знали! Там звуков нет и нет цветов. Там всё – земля, деревья, люди, вода и воздух – окрашено в серый, однотонный цвет, на сером небе – серые лучи солнца; на серых лицах – серые глаза; и листья деревьев и то серы, как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения. Объясняюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или в безумии. Я был у Омона и видел синематограф Люмьера – движущиеся фотографии. Впечатление, производимое ими, настолько необычайно, так оригинально и сложно, что едва ли мне удастся передать его со всеми нюансами, но суть его я попытаюсь передать.
>
> Когда в комнате, где показывают произведение Люмьера, гаснет свет и на экране вдруг появляется большая, серая, тона плохой гравюры картина «Улица в Париже», – смотришь на нее, видишь людей, застывших в разнообразных позах, экипажи, дома, всё это серо, и небо надо всем этим тоже серо, – не ждешь ничего оригинального от такой знакомой картины. И вдруг – экран как-то странно вздрагивает, и картина оживает. Экипажи едут из перспективы на вас, прямо на вас, во тьму, в которой вы сидите, идут люди, появляясь откуда-то издали и увеличиваясь по мере приближения к вам, на первом плане дети играют с собакой, мчатся велосипедисты, перебегают

через дорогу пешеходы, проскальзывая между экипажами, – всё движется, живет, кипит, идет на первый план картины и куда-то исчезает с него.

И всё это беззвучно, молча, так странно, не слышно ни стука колес о мостовую, ни шороха шагов, ни говора, ничего, ни одной ноты из той сложной симфонии, которая всегда сопровождает движение людей. Их улыбки так мертвы – хотя их движения полны живой энергии, почти неуловимо быстры, их смех беззвучен – хотя вы видите, как содрогаются мускулы серых лиц. Перед вами кипит жизнь, у которой отнято слово, с которой сорван живой узор красок; серая, безмолвная, подавленна, несчастная, ограбленная кем-то жизнь. Жутко смотреть на нее – на это движение теней, и только теней. Вспоминаешь о привидениях, о проклятых, о злых волшебниках, околдовавших сном целые города, и кажется, что перед вами именно злая шутка Мерлина.

И вдруг что-то щелкает, всё исчезает, и на экране появляется поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас – берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание, где так много вина, женщин, музыки и порока.

Но это тоже поезд теней» [69].

Но остановить синематограф было невозможно даже в консервативной России, даже усилиями популярной журналистики и публицистики. Ведь и Государь Император, который однажды выскажется о синематографе как о «пустом» и «вредном» развлечении [70], не допускавший мысли, что можно поставить «балаганный промысел» вровень с искусством, так или иначе вместе с семьей начал входить во вкус знакомства с модной технической новинкой.

«Царская хроника» как повседневность

Через месяц после коронации (7 и 13 июля 1896 г.) в Большом Петергофском дворце были проведены два киносеанса, где сам г-н Люмьер (скорее всего, Люмьер-старший) показал «удивительно интересные движущиеся фотографии на экране» (так назывались кинокадры на языке Их Величеств). Очень скоро, однако, они стали называть «живые фотографии» правильным термином: «кинематограф». В дневниковой записи Николая II от 13 июля 1896 значилось: «Пришлось много читать. День стоял дивный, гулял в Александрии, пока Аликс каталась. Завтракали у Мама с д. Алексеем, Альбером, его двумя сестрами и Тинхен. В первый раз удалось испробовать собственный электрический катер при полном штиле. Купался в море. После чаю читал и ездил на велосипеде. Обедали у Мама и в 10 часов поехали в Большой дворец, где показывались движущиеся фотографии (кинематограф)» [71].

Более подробная запись об этом дне содержалась в камер-фурьерском журнале, где по часам фиксировалась жизнь монарха и членов его семейства. «После утренней прогулки Государь Император изволил принимать с докладом: Великого Князя Алексия Александровича, Члена Государственного совета Графа Палена, Военного Министра Ванновского и Управляющаго Министерством Императорского Двора Барона Фредерикса; имел честь представляться Его Величеству Российский Посланник в Белграде в звании Камергера Барон Розен. В разное время дня Их величества изволили прогуливаться и в 8 часов выезд имели к Государыне Императрице Марии Феодоровне и у Ея Величества кушали за обеденным столом. В 10 часов вечера Государь Император и Государыни Императрицы с Великим Князем Михаилом Александровичем и Великою Княжною Ольгою Александровною выезд имели в Большой Петергофский Дворец, *где изволили смотреть живую фотографию под названием Кинематограф, представляемую приглашенным для сего французским подданным Люмьером в Петровском зале.* К 10 часам собрались в Большой Дворец: Великий Князь Михаил Николаевич, Великий князь Георгий Михайлович, Великая Княгиня Ксения Александровна, Великий Князь Сергий Михайлович, Принц Александр Петрович, Принцесса Евгения Максимилиановна и приглашенные Особы, проживающие в Петергофских Дворцовых зданиях. Во время антракта в Белом зале и Статс-Дамской комнате Особам подавался чай и мороженое» [72].

Таким образом, в мае 1896 года августейшее семейство Романовых имело честь стать героями документального фильма-хроники. В июле этого же года царственные особы стали зрителями только что изобретенного кинематографа. Стоит отметить: Государь Император знакомился с «живыми фотографиями» под названием «кинематограф» практически одновременно со столичными зрителями увеселительного сада «Аквариум» на Невском проспекте, а также с посетителями Нижегородской ярмарки, в числе которых оказался и А. М. Горький. Париж, Петербург, Нижний Новгород смотрели королевское кино про Россию и просто кино про Францию синхронно. Показательно, что придворные чины, которые вели записи в камер-фурьерском журнале, перечислив всех основных гостей царского показа, не сочли нужным перечислить сюжеты, которые показал в Петровском зале Большого Петергофского Дворца француз Люмьер (тем более – указать личное имя кинематографиста). Кинематограф только начинал свое шествие по России, как, впрочем, и по многим другим странам мира. Редко кто в те времена относился к нему серьезно, тем более предрекал ему большое будущее. Любопытно, что в журнале не содержалось ни единого упоминания о репортаже Камилла Сёрфа с коронации, а ведь показать его во Дворце, в присутствии участников событий, было бы более чем уместно.

Да и Горький, перечисливший сюжеты, увиденные на ярмарке, и так подробно их описавший, ни словом не обмолвился о репортаже французского оператора. И в «Аквариуме», судя по рекламным объявлениями, репортажа о коронации тоже не было. В саду «Эрмитаж» –

тоже. Быть может, показ этого сюжета был нежелателен из-за омрачившего церемонию трагического события? И царское торжество решено было не показывать наряду с легкомысленными «балаганными» роликами?

Так или иначе с самого своего первого шага показы *документального королевского кино* в России были сопряжены с политическими соображениями.

…Русский кинематограф, в его стремлении запечатлеть *всероссийскую грандиозность,* осознал в первую очередь все преимущества контактов с властью и стал снимать встречи монархов, первое семейство империи, Их Величеств и Их Высочеств, которые (особенно дамы), увидев себя на экране, благосклонно и милостиво отнеслись к новым изобразительным возможностям. Синематографщики (как их тогда называли), снимавшие первых лиц Империи, гордились тем, что отныне их занятия уже никак нельзя считать балаганом и трюкачеством и что новые сюжеты вызывают жадный интерес у самой широкой публики. Использовать синематограф не для улицы, не для дешевых аттракционов и балаганных театров, а для истории своей державы стало настоящей задачей энтузиастов с киноаппаратурой.

Начиная с 1900 года съемку «придворной хроники» ведут «собственный его императорского величества» фотограф К. Ган и его компаньон А. Ягельский. Фиксируются торжественные события из жизни Николая II и его семьи, но хроника показывается только в узком кругу придворной знати и на обычные экраны не поступает [73]. Вплоть до 1907 года царские кинохроники не были разрешены для показа на коммерческих экранах. Действовал также строгий цензурный запрет на изображение в художественных фильмах членов царской семьи и представителей духовенства – преодолеть в ту пору его было практически невозможно. Так, фильм «Трехсотлетие царствования дома Романовых» (1913) состоял из серии эпизодов и открывался «живой картиной» коронации Михаила Федоровича, роль которого исполнял М. Чехов. Начиная с Николая I роли царей, согласно запрету цензуры, актерами не исполнялись (вместо актера в роли царя ставился соответствующий бюст, вокруг которого располагались загримированные актеры в роли приближенных [74].

В течение двадцати лет документальные сюжеты снимались постоянно; была налажена регулярная съемка придворной жизни, царских выходов, приемов, иных публичных мероприятий. Кинохроника запечатлевала прибывающих в царские резиденции иностранных гостей, военные парады, царскую охоту.

Николай II на охоте в Спале, 1912 год. Газета «Новое Время» за декабрь 1912 года. Выпуск №13206

С 1907 года «царская и официальная правительственная хроника» составили отдельную тематическую группу: в киносеансах эти сюжеты демонстрировались отдельно, перед основ-

ной программой, с минутным перерывом перед ней. Далеко не все съемки «царской хроники» попадали на экран – требовалось специальное адресное разрешение.

Имеет смысл назвать наиболее известные сюжеты четырех тематических разделов: «царского», «военного», «церковного», «видового»: «Государь император, государыня императрица и наследник цесаревич. Их императорские величества изволят пробовать матросскую пищу на императорской яхте «Штандарт» во время плавания в шхерах в 1908 году»; «Похороны великого князя Алексея Александровича»; «Маневры Балтийской и Черноморской эскадры»; «Смотр войскам в Царском Селе»; «Торжественный молебен всех народных училищ г. Одессы на Соборной площади»; «Вербное воскресенье в Москве»; «Живописная Россия, «По Волге» и др.

С 1911 года репертуар фильмов для показа царской семье стал контролировать начальник канцелярии Министерства императорского двора генерал А. А. Мосолов. «Он писал впоследствии, что императрица сама определяла программу киносеансов: „Сначала актюалитэ, фильмы, снятые за неделю придворным фотографом Ягельским, затем научный либо красивый видовой, в конце же веселую ленту для детей“… *Примечательно, что император положил начало традиции личной цензуры фильмов, имевших политический подтекст.* Так, осенью 1911 г. в Ливадийском театре на суд императора и его окружения была представлена первая в истории отечественного кино полнометражная историческая кинолента режиссера В. Гончарова „Оборона Севастополя“. Фильм продюсировала крупнейшая российская кинофирма „Ханжонков и К°“. За картину „Оборона Севастополя“ (поставленную с высочайшего соизволения. – *Л.С.*) Александр Ханжонков был удостоен личной награды Николая II – бриллиантового перстня. Пропагандистский потенциал кинематографа в самодержавной России впервые широко использовался в год 300-летия династии. К торжествам специально был снят художественный фильм „Избрание на царство Михаила Федоровича“. Фильм „сдавали“ накануне торжеств 16 февраля 1913 г. лично самодержцу. И заслужили его одобрение. В дневнике царя в этот день появилась запись: „После обеда смотрели кинематограф „Избрание на царство Михаила Феодоровича“. Хорошо и достаточно верно в историческом отношении. Потом видели веселые снимки“» [75].

Кинематограф – вплоть до ареста императорской семьи – был частью их повседневной жизни и в то же время средством документации исторических событий, контроль за которой находился под личным присмотром императора. Властная верхушка России смогла договориться с кинематографом, чтобы он был ей максимально полезен. Традиция контроля будет продолжена и усилена во все последующие десятилетия.

«Царскую хронику» по праву считают первым в мире образцом систематической кинолетописи. Голливуд, родившийся в 1908 году, а также кинематографисты Европы начали снимать серьезную кинохронику десятилетием позже. Документальному королевскому кино («царской хронике») суждено было родиться и прописаться в России.

Распутинский цикл как отмычка

Изображение в кинематографе образа монархической власти и императорской семьи кардинально изменилось после победившей революции. Большевистское правительство быстро осознало влияние кино на умы и сердца зрителей, а кинематограф согласно (и даже со значительным опережением) пошел навстречу ожиданиям власти. Романовы как образ растленной правящей верхушки, император как ее тиранический символ, монархия как принцип антинародного устройства власти стали объектом ожесточенной травли, глумления и поношения.

Но если монарх своими указами лишь ограждал киноэкран от личного избыточного присутствия, если его семья старалась формировать репертуар картин для показа у себя дома и пыталась препятствовать смешению документального (хроникального) и художественного (актерского) изображения главных фигур правящей династии, то новая власть формулировала задачи, стоящие перед кинематографом, как задачи пропагандистские и агитационные. Разоблачение старого режима по всем линиям его былого (свергнутого) существования стало центральным содержанием кинематографа.

Впрочем, художники кино, работавшие между Февралем и Октябрем, не ждали установок, а торопились действовать самостоятельно, руководствуясь политической тенденцией, собственным чутьем и пониманием текущей минуты. Кинематограф сориентировался моментально и стал поставщиком «живых картинок» на актуальную тему «режим сгнил на корню». *Фигура «грязного проходимца» Григория Распутина (как о нем давно уже писала пресса) стала той отмычкой, с помощью которой можно было открыть заветный сундук под названием «Николай II и его семья»*. Распутин в свое лучшее время сумел стать другом царской семьи, имел репутацию старца, целителя, провидца. Лечил царевича от страшных проявлений гемофилии, убеждал императрицу, что пока жив он, живы и Романовы. Но позже этот образ – сплошь негативный, демонический – активно использовался в революционной, а позднее и в советской пропаганде. Убийство Распутина, свержение монархии и приход к власти Временного правительства были благоприятной почвой для массового производства коммерческих и почти всегда низкопробных лент.

Распутин с императрицей, царскими детьми и гувернанткой. Царское село, 1908 год.

Уже в марте 1917 года стали появляться российские немые художественные короткометражные, «быстрые на подъем», картины, демонизировавшие Распутина, рисовавшие царя и императрицу с самой неприглядной стороны.

Первый такой фильм под названием «Драма из жизни Григория Распутина» выпустил А. О. Дранков, недавний «поставщик Двора Его Императорского Величества», хорошо принимаемый в царских дворцах и Николаем Вторым, и императрицей-матерью. Это была переклеенная картина-экранизация «Омытые кровью» по рассказу М. Горького «Коновалов», с другими титрами и надписями. Зрительский успех мошеннического проекта был колоссальным, барыш Дранкова, которого называли «гангстером №1 русской киновольницы», – гигантским.

А далее посыпались киноподелки, претендующие на сенсацию, с красноречивыми названиями: «Темные силы – Григорий Распутин и его сподвижники», «Святой черт – Распутин в аду», «Люди греха и крови – Царскосельские грешники», «Любовные похождения Гришки Распутина», «Похороны Распутина», «Таинственное убийство в Петрограде 16 декабря», «Царские опричники», «Торговый дом Романов, Распутин, Сухомлинов, Мясоедов, Протопопов и компания» и др. Альковные приключения темных дельцов, уголовные дела авантюристов из ближайшего окружения царской семьи должны были бросить густую черную тень на репутацию российской монархии. Разоблачение самодержавия в обертке бульварных сюжетов и скандальных (граничивших с порнографией) картинок – такова была ведущая тенденция художественного кинематографа, освободившегося от царской цензуры и полицейской опеки.

Влияние Распутина на царскую семью в последние дни его жизни – тема, лакомая и для российского, и для западного кинематографа: мистика, эротика, гипнотические чары, черная магия – не могли не привлечь кинематографистов. В 1917 году на экраны вышел фильм американского режиссера Герберта Бренона «Падение Романовых», ставший первой полнометражной картиной о Распутине. Его роль исполнил Эдвард Коннелли, императора Николая II сыг-

рал Альфред Хикман, а его жену – Нэнси О'Нил. Фильм появился спустя семь месяцев после отречения Николая II, спустя девять месяцев после смерти Григория Распутина и за два месяца до Октябрьской революции и стал первой в мире картиной, посвященной русской революции. В картинах «распутинской киносерии», вышедших в 1917 году почти одновременно (США, Германия, Россия), Распутин трактовался как образ таинственной и страшной стихии: «Распутин, черный монах» (Монтегю Лав), «Распутин – демон с женщиной» (Конрад Веидт), «Я убил Распутина» (Герт Фребе), «Преемник» (Игорь Соловьев) и «Убивая Распутина» (Рубен Томас).

Реклама фильма «Падение Романовых» в *Moving Picture World*, май, 1918 год

Кинематограф – и ранний отечественный, и более поздний западный – менее всего интересовался историческим Распутиным (история, как правило, беспардонно искажалась и уродовалась); скорее, история Распутина служила удобной метафорой варварской, опасной, зловещей России. Действовал принцип, отлично усвоенный кинематографом: «bad is stronger than good» (плохо сильнее, чем хорошо; вариант – «про неправду интереснее»).

Документально-художественная картина 1917 года режиссера Бориса Михина «Царь Николай II, самодержец всероссийский», обильно содержавшая, помимо игровых сцен, хроникальные кадры, была так политизирована и тенденциозна, что даже удостоилась похвалы В. И. Ленина: теневые стороны царствования Николая II были представлены отменно. Но не закрытая еще альтернативная пресса писала о фильме: «Это совершенно новый вид кинематографической ленты – популярная агитационная брошюра на экране» [76].

Картина Эсфири Шуб 1927 года «Падение династии Романовых» (87 мин.) [77], целиком смонтированная из дореволюционной кинохроники, собранной в киноархивах, казалось, победно завершила историю крушения российской монархии, музыкально сопровождаемой фортепьянными звуками «Марсельезы» и «Интернационала».

Романовым, а заодно и Распутину, советский кинематограф не оставлял места в новой реальности.

Суд «прототипов» с Голливудом

Однако на Западе совокупный «распутинский цикл» исправно продолжал выходить и существовал десятилетия. Так, американская звуковая черно-белая двухчасовая картина 1932 года «Распутин и императрица» (режиссеры Ричард Болеславский, Чарльз Бребин) [78], была настолько противоположна известным историческим фактам, что вызывала оторопь (слоган: «Beautiful girls who came to pray! Caught in the web of debauched Rasputin, whose crafty mind toppled a throne!» – «Красивые девушки приходили молиться и попадали в сеть дебошира Распутина, чье хитроумие опрокинуло трон»). Американский Распутин (Лайонел Бэрримор) был показан с огромными преувеличениями – интриганом, провокатором, мерзким сладострастником, который, вылечив цесаревича Алексея, пытался так воздействовать на его сознание, чтобы из мальчика вырос монстр, хищное злобное насекомое; распускал руки, общаясь с царевной Марией, охотился за ней ночью в ее спальне; посредством гипноза соблазнил, а затем изнасиловал княжну Наташу, фрейлину императрицы; нагло обманывал своих благодетелей, императорскую чету, – те выглядели, как безвольные, тряпичные куклы. «Однажды я буду править этой страной», – кричал в пьяном угаре старец, о котором во дворце говорили: «Улыбка акулы перед атакой». Жестокое, коварное, вероломное чудовище, манипулятор Распутин здесь существовал в образе «святого дьявола», убить которого – сорок грехов простится. Паук Распутин опутал царский дворец и всех его обитателей липкой паутиной зла и разврата – масштаб его злодеяний виделся безграничным, как безграничным оказался и масштаб фантазий авторов картины, создавших не исторический художественный фильм, а исторический анекдот, фарс, вампуку.

Но вампуке больно и заслуженно отомстили – участники событий тех лет были еще живы и не хотели смириться с ложью. Американская знакомая князей Юсуповых, адвокат, сообщила им, что в картине, показанной в США, задета честь княгини Ирины, и посоветовала подать в суд на голливудскую студию за клевету. Как только фильм вышел на экраны Парижа, Юсуповы отправились его смотреть.

Князь Феликс Феликсович Юсупов с женой Ириной Александровной. Фотоателье «Boissonnas et Eggler», 1914 год

> *Князь Феликс Феликсович Юсупов*: «Главные роли играли трое Бэрриморов. Я фигурировал под именем князя Чегодаева, Ирина названа была княжной Наташей, моей невестой, на которой женился я после скандальных перипетий: в одной сцене Ирина явно уступала домогательствам Распутина, а в другой признавалась жениху, что, потеряв честь, она его недостойна. Как ни противно мне было возвращаться к тем событиям, заткнуть людям рот я не мог. Об исторических фактах я рассказал и сам. Но оскорбление – дело другое. К тому же ложь была вопиющей. Ирина не смогла добиться запрета картины и решила возбудить против „Метро-Голдвин-Майер“ иск» [79].

Разразился громкий скандал: княгиня Ирина Александровна Юсупова (урожденная Романова, княжна императорской крови, племянница императора Николая II, внучка Александра III, правнучка Николая I), опознавшая себя в фрейлине Наташе, невесте князя Чегодаева (в которой легко угадывалась Ирина), потребовала от голливудской студии возместить ей моральный ущерб. По словам княгини, «сцена, в которой Распутин насилует ее, является клеветой, так как изображает ее любовницей старца… События в фильме извращены и составляют клевету, унижение и изображают ее в постыдном виде [80].

Семья Юсуповых была в ярости, к тому же сильно рисковала. Знакомые говорили им, что затевать дело такого масштаба с голливудской студией, не имея средств даже на судебные издержки, – чистое безумие. Они влезли в долги, наняли лучших лондонских адвокатов – суд должен был состояться в Лондоне. На подготовку ушло несколько месяцев. И в Париже, и в Лондоне заключались пари: одни были уверены, что Юсуповы проиграют, другие – одоб-

ряли русских князей, вступившихся за честь семьи: нечего кому попало соваться в чужую личную жизнь и трепать честное имя.

Обвинение держалось линии, что Ирина Юсупова, изображенная в фильме под именем княжны Наташи, где она уступает домогательствам Распутина, – явная клевета. Защита заявляла, что княжна Наташа – персонаж вымышленный. Суть спора была именно в этом.

Суд начался 28 февраля 1934 года. После того как судья изложил суть иска, заседание было прервано для просмотра фильма. Затем была вызвана Ирина Юсупова для дачи показаний. Защита выявила сходство между княжной Наташей и княгиней Ириной, а также доказала, что Юсупова никогда не была знакома с Распутиным.

Адвокат противной стороны опрашивал Ирину пять часов подряд, пытаясь внушить ей, что постановщики картины вообще не стремились к исторической точности.

Фрагмент заседания из зала суда:

> «– Вам, я полагаю, известен французский посол в России Морис Палеолог. Он в своих «Мемуарах» говорит о Юсупове. И описывает его «утонченным и женственным». Описание верно?
>
> – Нет, не верно. На мой взгляд.
>
> – Он груб?
>
> – Нет, не груб.
>
> – Умен, эстет?
>
> – Да.
>
> – Любит искусство?
>
> – Да.
>
> Однако в фильме, – заметил адвокат «MGM» – Чегодаев – офицер-солдафон, властный и неотесанный. Он в родстве с царской семьей и после убийства Распутина сослан. Не великий ли это князь Дмитрий? Конечно, постановщики вольно обошлись с историей, так что никто ни на кого не похож» [81].

Князя Юсупова терзали целый день, заставив рассказать от начала до конца, что и как происходило в ночь убийства.

> *Князь Феликс Юсупов*: «Еще два дня ушло на допросы прочих свидетелей. После чего суд вынес решение в нашу пользу. Фильм в теперешнем его виде был запрещен, и „Метро“ принуждалось выплатить Ирине возмещение за клевету достаточно крупное, чтобы в другой раз клеветать неповадно было. Наши адвокаты горячо поздравили нас, прибавив, что дела нашего никогда не забудут: не каждый день защищаешь великую княгиню и слышишь, как князь во всеуслышание рассказывает, как сам убивал» [82].

Студия, не смирившаяся с решением суда, подала на апелляцию – но тщетно: апелляция «Метро» была отклонена. Юсуповы получили компенсацию (два десятка тысяч фунтов стерлингов, впрочем, данные о сумме разнятся), смогли расплатиться с долгами, взять из заклада часть драгоценностей и вздохнуть свободно. Кинокомпания извинилась перед княгиней, обещала вырезать из фильма все спорные сцены и снабдить картину уведомлением, что любое сходство с реальными людьми является случайным.

Можно было только порадоваться за княгиню Юсупову и ее супруга, сумевших спастись от революционного террора и живших в Париже, как и многие русские эмигранты, в стесненных финансовых условиях – содержание модного дома «IrFe» (Ирина+Феликс), который они основали, требовало серьезных капиталовложений; к тому же в нем работали многие беженцы из России, которым помогали Юсуповы. А студия, наученная дурным опытом создания «развесистой клюквы» на материале исторических событий, впредь в начале каждого подобного

фильма обязалась помещать уведомление о том, что любые совпадения событий и имен случайны и непреднамеренны.

Прецедент со скандальным иском против картины «Распутин и императрица» был создан. Он оказался знаковым еще и потому, что претензии к студии «MGM» были предъявлены не в связи с сильными искажениями образа старца (это как раз-таки работало на руку князю Феликсу Феликсовичу, инициатору и участнику убийства), а в связи с клеветой на княгиню Ирину Александровну, которая сама решила опознать себя в персонаже, названном в фильме другим именем, – при том, что убийцей Распутина в картине был не князь Юсупов, а князь Чегодаев, лицо в контексте распутинской истории вымышленное (настоящее аристократическое семейство Чегодаевых тоже было возмущено и тоже требовало у «MGM» возмещения ущерба) [83].

Казалось бы: авторы картины имели право на вымысел. Но уж очень громким было все еще памятное для многих событие, к тому же за пять лет до появления фильма, в 1927 году, вышла книга мемуаров князя Феликса Юсупова «Конец Распутина», в которой автор до мельчайших подробностей описал, как все произошло на самом деле [84]. Он хотел, чтобы мир узнал правду, а не лживые россказни, всюду печатавшиеся: «Мы не имеем права питать легендами сознание умственно созревшей молодежи. И не при помощи легенд воспитывается настоящая любовь к Родине и чувство долга перед ней» [85].

Но очевидно: *историческая правда* Голливуд не интересовала (судя по сюжету картины, авторы фильма мемуаров Юсупова не читали вовсе или почему-то проигнорировали) и досконально разбираться в этой темной истории кинематограф не собирался. Был создан миф, с жадностью востребованный в кино.

И самое главное: пользовались ли абсолютным доверием мемуары князя Юсупова, очевидца и участника убийства, лица, по определению, кровно заинтересованного в максимальном очернении старца? Не воспринимались ли мемуары князя Феликса Феликсовича Юсупова, графа Сумарокова-Эльстон, праправнука М. И. Кутузова и внука по побочной линии прусского короля Фридриха-Вильгельма IV, потомка русского поэта А. П. Сумарокова, как отчасти художественное повествование, в котором автор хотел не столько рассказать правду, сколько многое из нее скрыть? Учитывая его репутацию – утонченного эпатажного красавца, привыкшего к сокрушительным победам, порочного аристократа, не знавшего преград ни в желаниях, ни в поступках, бисексуала, трансвестита, обладателя несметных наследственных богатств – можно ли было верить патриотической мотивации, которой он оправдывал свое преступление? «После всех моих встреч с Распутиным, – писал он, – всего виденного и слышанного мною, я окончательно убедился, что в нем скрыто все зло и главная причина всех несчастий России: не будет Распутина, не будет и той сатанинской силы, в руки которой попали Государь и Императрица» [86].

А то, что мемуары отличали цепкая память автора, острый взгляд, легкий слог и чувство юмора, открывали в нем человека замечательного обаяния, живого ума и литературного таланта, было очевидно каждому читателю. Но не зря, видимо, княгиня Юсупова, прочитав две части воспоминаний князя, грозилась написать третью под названием «О чем не сказал муж».

Мемуары и мемуарист: проблема репутации

Во всяком случае, факт сближения князя Юсупова с Распутиным, характер полу-интимных встреч «порочного херувима» со старцем крайне неоднозначны: то ли князь заманивал его под предлогом своей гомосексуальности, от которой он якобы хотел излечиться гипнозом, ибо это мешало супружеству; то ли заманивал Григория Ефимовича, обещая устроить ему знакомство и встречу со своей женой, а тот имел на нее плотоядные виды; то ли заманивал его под предлогом своей слабости и утомляемости, в надежде, что старец излечит его, однако старец сам воспылал к нему противоестественной страстью – и так далее, и тому подобное, во многих оттенках и сочетаниях. В мемуарах князь придерживался третьей версии: «Распутин вечно похвалялся даром целителя, и решил я, что, дабы сблизиться с ним, попрошу лечить меня. Объявил ему, что болен. Сказал, что испытываю сильную усталость, а доктора ничего не могут сделать. „Я тебя вылечу, – ответил он. – Дохтора ничего не смыслят. А у меня, голубчик мой, всяк поправляется, ведь лечу я аки Господь, и лечение у меня не человечье, а Божье. А вот сам увидишь“» [87].

И что еще любопытно: князь Чегодаев, ориентированный в картине «MGM» на Феликса Юсупова как на убийцу Распутина, изображен идеальным беспорочным рыцарем, человеком чести и достоинства, патриотом империи и верным подданным императорской четы, в глазах которой был грязно оклеветан коварным старцем.

Что же до образа Распутина, то репутация его как нравственного монстра, помимо мемуаров князя Юсупова, была всецело поддержана и в СССР. Большая Советская Энциклопедия (1-е издание) писала: «Авантюрист, пользовавшийся неограниченным доверием семьи последнего российского царя Николая II… Использовал свою „святость“ как средство для разнузданного разврата… Распутинщина явилась ярким выражением мракобесия, изуверства, умственного убожества и морального гниения дома Романовых накануне крушения монархии» [88].

По такой официальной канве можно было вышивать любые узоры.

Вообще статьи первого издания Большой Советской Энциклопедии (1926—1947) в 65-ти томах, под редакцией О. Ю. Шмидта, содержали такие «густые» характеристики бывших российских императоров, что у читателя не должно было оставаться ни тени сомнения в их моральной и гражданской деградации. Авторам статей было не до исторической подлинности: следовало сообщить как можно больше грязного, порочащего, отталкивающего не столько даже о сути монархической власти, сколько о личности русских царей.

Начало было положено М. Н. Покровским, редактором раздела «БСЭ» «Русская история», который был широко известен афоризмом об истории как о политике, опрокинутой в прошлое. Во втором томе «БСЭ», вышедшем в 1926 году, политика «опрокидывалась» в царствование трех Александров: I, II и III.

> «Порка и расстрел казались ему естественными средствами управления, и он в этом отношении превосходил многих из своих генералов… У А. были связи с женщинами в каждом городе, где он останавливался… Он не оставлял в покое и женщин собственной семьи, состоя в самых близких отношениях с одною из своих родных сестер… В последние годы жизни обнаруживал все признаки религиозного умопомешательства» [89] – это об Александре I.

> «По натуре был чистокровным реакционером… Считался не столько „добрым“, сколько „хитрым“… Всегда был за усиление строгостей и всегда соглашался с самыми свирепыми предложениями Муравьева-Вешателя… Был сторонником полицейской диктатуры… Смерть [его] была встречена массами совершенно равнодушно» [90] – это об Александре II.

> «Колосс в физическом отношении, толстый, вялый, апатичный, известный в семье под прозвищем „мопса“ и „бычка“… В [нем] особенно было развито ханжество… крайняя личная грубость… По своей умственной ограниченности, не мог представить себе иного строя, кроме самодержавного… Под конец он обратился в запойного пьяницу… Валялся на полу среди дворцовой гостиной, визжал, барахтался и хватал за ноги проходивших… Особенным сочувствием пользовались еврейские погромы… Атмосфера панического ужаса была причиной его запоя» [91] – это об Александре III.

Сорок второй том «БСЭ», вышедший в 1939 году, когда уже М. Н. Покровского не было в живых, а его научную школу успели объявить базой вредителей, шпионов и террористов, маскировавшихся посредством вредных исторических концепций (при этом книги изымались из библиотек, учебники по истории переписывались), содержал и статью анонимного автора о Николае II. Ничего существенно иного, по сравнению с тоном характеристик его отца, деда и прадеда, она не содержала, разве что была еще резче, грубее и однозначнее.

> «Самодержец-самодур Александр III представлялся Н. II идеалом царя… Был так же ограничен и невежествен, как его отец… Проходя офицерскую школу в гвардии, Н. II вел распутный образ жизни… Присущие Н. II черты тупого, недалекого, мнительного и самолюбивого деспота в период его пребывания на престоле получили особенно яркое выражение… Политическое ничтожество, убежденное черносотенство, ненависть к народу, вероломство и тупоумие… Грубейшее суеверие толкнуло Н. II к грязному проходимцу Распутину… Двор сделался посмешищем… Умственное убожество и моральное разложение придворных кругов достигли крайних пределов… Режим гнил на корню… До последней минуты Николай II оставался тем, чем был – тупым самодержцем, неспособным понять ни окружающей обстановки, ни даже своей выгоды… Готовился идти походом на Петроград, чтобы в крови потопить революционное движение и вместе с приближенными к нему генералами обсуждал план измены» [92].

Вывод напрашивался: Николая II расстреляли вместе со всей семьей *правильно, заслуженно*. То, что русские цари были в глазах авторов «БСЭ» воплощением зла, специально доказывать было не нужно, нужны были только яркие иллюстрации.

В этом смысле кинематограф (и зарубежный, и отечественный) как ничто и никто другой десятилетиями работал на «цареубийственную» идею, посредством смачного изображения «распутинщины», конечно. Так, британская картина режиссера Дона Шарпа «Распутин. Сумасшедший монах» (1966) [93] показывает героя (Кристофер Ли) карикатурно диким и необузданным. Наложением рук на лицо умирающей женщины чудесным образом вылечил ее и тут же нагло соблазнил ее молоденькую дочь, а потом зверски избил ее сына, пытавшегося предотвратить насилие над девочкой. «Мастер зла» ощущает в себе темную бесовскую силу, манипулирует людьми, беспрерывно напивается, разнузданно пляшет и творит множество безобразий в публичных местах. При помощи гипнотических способностей этот канонический злодей, слуга дьявола, пробивается в царский дворец, плетет тайные интриги с фрейлиной императрицы княгиней Соней, а когда та надоела ему, велит женщине убить себя (и та вскрывает себе вены). Смог исцелить цесаревича Алексея от простуды (а не от гемофилии), приобрел исключительное влияние при дворе и далее – по стереотипной схеме: фильм ужасов с придуманными сценами убийства.

Замечу, что воспоминания князя Юсупова, а к моменту выхода британской картины были опубликованы уже и двухтомные мемуары (1953), здесь тоже не понадобились. Меж тем князь уведомлял: «О своей собственной жизни говорю искренне, повествую о грустных и радостных днях, ни о чем не умалчивая. О политике я предпочел бы не говорить, но жил я во времена беспокойные и, хоть и рассказывал уже о драматических событиях, в которых оказался замешан („Конец Распутина“), не могу и здесь обойти молчанием собственную роль в них» [94].

Феликс Юсупов, глядя на свой портрет работы Валентина Серова, писал:

> «Отрок на портрете предо мной был горд, тщеславен и бессердечен… И так мерзок я стал самому себе, что чуть было с собой не покончил!» [95] Изнеженная, застывшая красота шестнадцатилетнего юноши многим напоминала образ Дориана Грея, уже вкусившего низменных страстей. Французский посол в России Жорж Морис Палеолог так высказывался о молодом Юсупове: «Князь Феликс Юсупов, двадцати девяти лет, одарен живым умом и эстетическими наклонностями, но его дилетантизм слишком увлекается нездоровыми фантазиями, литературными образами порока и смерти; боюсь, что он в убийстве Распутина видел прежде всего сценарий, достойный его любимого автора Оскара Уайльда. Во всяком случае, своими инстинктами, лицом, манерами он походит скорее на героя „Дориана Грея“, чем на Брута или Лорензаччо» [96].

Ф. Ф. Юсупов (младший), работа В. А. Серова, Русский Музей, 1903 год

Итак, что это было: вольный сценарий или исторический документ? Литературная фантазия или честная дань памяти? Художественный вымысел или правдивая реконструкция? Где граница?

Но вот описание первой встречи с Распутиным в 1909 году. «Открылась дверь из прихожей, и в залу мелкими шажками вошел Распутин. Он приблизился ко мне и сказал: „Здравствуй, голубчик“. И потянулся, будто бы облобызать. Я невольно отпрянул. Распутин злобно улыбнулся и подплыл к барышне Г., потом к матери, не чинясь прижал их к груди и расцеловал с видом отца и благодетеля. С первого взгляда что-то мне не понравилось в нем, даже и оттолкнуло. Он был среднего роста, худ, мускулист. Руки длинны чрезмерно. На лбу, у самых волос, кстати всклокоченных, шрам – след, как я выяснил позже, его сибирских разбоев. Лет ему казалось около сорока. На нем были кафтан, шаровары и высокие сапоги. Вид он имел простого крестьянина. Грубое лицо с нечесаной бородой, толстый нос, бегающие водянисто-серые глазки, нависшие брови. Манеры его поражали. Он изображал непринужденность, но чувствовалось, что втайне стесняется, даже трусит. И притом пристально следит за собеседником. Распутин посидел недолго, вскочил и опять мелким шажком засеменил по гостиной, бормоча что-то бессвязное. Говорил он глухо и гугниво… Потом он подсел ко мне и глянул на меня испытующе. Меж нами завязалась беседа. Частил он скороговоркой, как пророк, озаренный свыше. Что ни слово, то цитата из Евангелия, но смысл Распутин перевирал, и оттого становилось совсем непонятно. Пока говорил он, я внимательно его рассматривал. Было действительно что-то особенное в его простецком облике. На святого старец не походил. Лицо лукаво и похотливо, как у сатира. Более всего поразили меня глазки: выражение их жутко, а сами они так близко к переносице и глубоко посажены, что издали их и не видно. Иногда и вблизи непонятно было, открыты они или закрыты, и если открыты, то впечатление, что не глядят они, а колют иглами. Взгляд был и пронизывающ, и тяжел одновременно. Слащавая улыбка не лучше. Сквозь личину чистоты проступала грязь. Он казался хитрым, злым, сладострастным» [97].

Первое впечатление, описанное в мемуарах, словно призвано было оправдать случившееся позже. Отвращение к личности старца, к его нравственной грязи, органично увязывалось с пребыванием у трона. «В 1916 году, когда дела на фронте шли все хуже, а царь слабел от наркотических зелий, которыми ежедневно опаивали его по наущению Распутина, „старец“ стал всесилен. Мало того, что назначал и увольнял он министров и генералов, помыкал епископами и архиепископами, он вознамерился низложить государя, посадить на трон больного наследника, объявить императрицу регентшей и заключить сепаратный мир с Германией. Надежд открыть глаза государям не осталось. Как в таком случае избавить Россию от злого ее гения? Тем же вопросом, что и я, задавались великий князь Дмитрий и думский депутат Пуришкевич. Не сговариваясь еще, каждый в одиночку, пришли мы к единому заключению: Распутина необходимо убрать, пусть даже ценой убийства» [98].

Исповедь убийцы. Можно ли верить?

Итало-французская картина 1967 года режиссера Робера Оссейна «Я убил Распутина» [99] (слоган: «He raped a country and died for a woman!» – «Он изнасиловал страну и умер за женщину») была предназначена, кажется, пресечь выдумки американо-английских авторов, узаконить (удостоверить?) мемуары князя и восстановить историческую истину.

Автобиографический фильм начинается с интервью пожилой четы Юсуповых «живьем». Супруги сидят рядом, лица решительны и напряжены. Интервьюер задает вопросы, и зритель узнает главное: княгиня Ирина все *знала* о замысле своего мужа, *знала и одобряла*. На вопрос журналиста, была ли она своеобразной приманкой для Распутина, княгиня ответила категорически «нет»: «Меня не было дома. Меня даже не было в Санкт-Петербурге. Я была в Крыму». Восьмидесятилетний князь, на пороге смерти (его не станет через 4 месяца после премьеры фильма, княгиня проживет еще 3 года), подтверждает, что тогда, 29-летний, он испытывал к Распутину отвращение и, если бы пришлось, снова поступил бы так же. То есть убил бы.

Кадр из фильма «Я убил Распутина», 1967 год

«– Все предыдущие фильмы о Распутине были сделаны без вашего согласия, и вот вы согласились на участие в нашем фильме. В первый раз вы появились перед камерами. Почему?

– Потому что в других фильмах не была рассказана правдивая история».

Князь медленно начинает снимать темные очки, но глаз мы его так и не увидим: жест перебивается закадровым голосом, который сообщает: «Князь Юсупов вспоминает». Французские титры сообщают, что фильм снят по первой части «Воспоминаний» Феликса Юсупова «До изгнания».

Итак, мемуары князя Юсупова вдохновили Робера Оссейна снять фильм по сценарию, одобренному самим мемуаристом. Интерес режиссера к воспоминаниям Феликса Юсупова, к его личности, к его драматической истории и в целом к его судьбе понятен: десятилетием раньше, в декабре 1956 года, на экраны Европы вышел французский черно-белый звуковой полнометражный художественный фильм-экранизация Жоржа Лампена по мотивам романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» («Crime et Chatiment»). Действие романа было перенесено во Францию конца 1940-х годов, все действующие лица картины – французы с французскими именами. В главных ролях были заняты: студент Рене Брюнель (Родион Раскольников) – Робер Оссейн, Лили Марселин (Соня Мармеладова) – восемнадцатилетняя Марина Влади, комиссар Галле (Порфирий Петрович) – Жан Габен.

То есть, Робер Оссейн, сыгравший Родиона Раскольникова, русского героя, сознательно решившегося на убийство, пролившего «кровь по совести», захотел, по-видимому, еще глубже, еще доскональнее разобраться с мотивами, чувствами, поступками убийцы, совершившего свое куда более громкое преступление, и тоже «по совести».

В сознании режиссера могли быть сопоставлены жертвы: всесильный, по версии Юсупова, Григорий Распутин, верховодивший в царском дворце, подчинивший правительство,

помыкавший министрами, имевший претензию овладеть всей Россией, – и жалкая Алена Ивановна, старуха-процентщица, которая зря коптит землю и небо… Жертвы разные, но убийство есть убийство.

Могли быть сопоставлены также и сценарии (технологии) убийства: в случае с Распутиным его подробности, обстановка, способы (огромная доза яда, которая могла убить и слона, несколько пуль, выпущенных Юсуповым и Пуришкевичем, ледяная прорубь Малой Невки, куда убийцы сбросили старца) были еще более ужасны и отвратительны: жертва была и отравлена, и расстреляна, и утоплена (перед этим еще связана веревками и зверски избита).

Несомненно, должны были быть сопоставлены и личности убийц: князь Юсупов, богатейший человек страны, женатый на племяннице императора, и Родион Раскольников, нищий студент-недоучка, желающий легко получить «разом весь капитал».

Замечу: оба – всяк на свой лад – хотели облагодетельствовать человечество. Но Раскольников не спас ни человечество, ни себя, и даже не смог воспользоваться старухиными капиталами. Юсупов хотел прямо-таки спасти монархию и Россию от катастрофы. У обоих получилось совершить только первую часть задачи: убить, взять на себя кровавый грех, но не получилось никого и ничего спасти. Российская империя рухнула через два месяца после убийства ненавистного старца, на устранение которого Юсупов и его подельники возлагали такие большие надежды. Юсупов едва смог вырваться из страны, где власть захватили люди, которые его бы не пощадили, вс его огромные богатства – недвижимость, драгоценности, коллекции, деньги – достались противной стороне.

«Три монархиста, порешившие Распутина для спасения короны и династии, – писал А. И. Солженицын, – вступили уверенными ногами на ту зыбь, которою так часто обманывает нас историческая видимость: последствия наших самых несомненных действий вдруг проявляются противоположны нашим ожиданиям. Казалось, худшие ненавистники российской монархии не могли бы в казнь ей придумать язвы такой броской, как фигура Распутина. Такого изобретательного сочетания, чтоб именно русский мужик позорил именно православную монархию и именно в форме святости. Читающая публика и нечитающий народ по-своему были разбережены клеветой о троне и даже об *измене* трона.

Но, стерев эту язву, – только дали неуклонный ход дальнейшему разрушению. Убийство, как действие предметное, было замечено куда шире того круга, который считался общественным мнением, – среди рабочих, солдат и даже крестьян. А участие в убийстве двух членов династии толкало на вывод, что слухи о Распутине и царице верны, что вот даже великие князья вынуждены мстить за честь Государя. А безнаказанность убийц была очень замечена и обернулась тёмным истолкованием: либо о полной правоте убийц, либо что наверху правды не сыщешь, и вот государевы родственники убили единственного мужика, какому удалось туда пробраться. Так убийство Распутина оказалось не жестом, охраняющим монархию, но первым выстрелом революции, первым реальным шагом революции – наряду с земгоровскими съездами в тех же днях декабря. Распутина не стало, а недовольство брызжело – и значит на кого теперь, если не на царя?» [100]

Впрочем: князь Юсупов граф Сумароков-Эльстон и сын школьного учителя бывший студент Раскольников – какой разный масштаб!

Правда, если Родиона Раскольникова заменить другим героем Достоевского – Николаем Ставрогиным, сравнение будет хромать куда меньше. Тоже аристократ, пошедший в демократию и в криминал. Тоже со шлейфом порока и репутацией «кровопийцы»: «принц Гарри». Сочиняя роман о герое «безмерной высоты», Достоевский будто предвидел, что явится в России такой персонаж, который дерзнет переступить черту. «Это ли подвиг Николая Ставрогина!» – воскликнет несчастный Шатов, персонаж «Бесов», имея в виду участие Николая Всеволодовича в кружке заговорщиков. «Это ли подвиг Феликса Феликсовича!» – можно

повторить в рифму; убийство Распутина – это подвиг Юсупова? Он полагал, что да, подвиг, с ним вместе многие и многие.

«Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики, – писал Достоевский своему другу поэту А. Н. Майкову. – Мой идеализм – реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает. <…> Ихним реализмом – сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. *А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось*» [101].

Князь Юсупов и его главный «подвиг», которым он «прославился», – это как раз тот *случившийся* факт, который напророчил, сам того не ведая, автор «Бесов». (В цитированном письме Достоевский вспоминает об известном московском процессе, связанном с убийством ростовщика и служанки, которое совершил студент Данилов, и совпавшем по времени с печатавшимся тогда романом «Преступление и наказание».)

Всё сбылось по Достоевскому – писали и говорили свидетели падения России; *всё* – это и революция, и политические убийства, и личности «безмерной высоты», и аристократы, пошедшие в демократию, со своими «подвигами». Князь Юсупов – это, условно говоря, Ставрогин (он тоже Князь, по черновикам), только в квадрате, в кубе; к сожалению, Ставрогин оказался слабее, сломался, не выдержал жизни и покончил с собой: «Никого не винить, я сам» (10: 516). *Всё* – это и старец («старец») Распутин; предвидя появление такого феномена, Достоевский писал в «Братьях Карамазовых»: «Что же такое старец? Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус, эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя, избегнуть участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя в себе не нашли. <…> Таким образом, старчество одарено властью в известных случаях беспредельною и непостижимою» (14: 26—27).

Именно это и случилось в России – со старцем («старцем»), монархом и государыней императрицей.

А Юсупов после своего «подвига» прожил 50 лет, многое испытал, многое пережил, многое запомнил и записал. В его мемуарах – факты и сцены. Но что чувствовал убийца в момент преступления и после него, как жил с этим еще полвека?

Фильм Оссейна, скорее всего, не намеревался отвечать на эти вопросы. Фильм призван был подтвердить историческую подлинность мемуаров и развеять сомнения скептиков, в частности, о том, что князь, как будто давший заговорщикам обет молчания, историю убийства все же рассказал, но факты исказил и многое скрыл.

Интернациональная команда актеров разыграла сцены убийства строго по сценарию. Распутин (немецкий актер Герт Фрёбе) изображен так, как его видел и хотел показать князь Юсупов (англичанин Питер МакЭнери). Американская актриса Джеральдин Чаплин, сыгравшая М. Головину, ясно выразила чувства женщины, попавшей в полную власть сластолюбивого мужика и порабощенной им. Французские актеры Роже Пиго (Пуришкевич), Патрик Балкани (великий князь Дмитрий Павлович), Николя Фогель (доктор Лазоверт) вместе с Робером Оссейном (капитан Сергей Сухотин) в точности изобразили рисунок поведения сообщников Юсупова. Итальянская актриса Ира фон Фюрстенберг, сыгравшая Ирину Юсупову, достоверно сыграла свое отсутствие на месте преступления в ту роковую ночь.

Есть, однако, сцена в картине, которая выбивается из мемуаров Юсупова.

Там, в мемуарах, он вспоминает, как на судебном процессе со студией «MGM» его спросили, не испытывал ли он нервозность в момент убийства. Он ответил: «Разумеется, испыты-

вал. Я же не профессиональный убийца». В картине этот акцент во много раз усилен. Склоняясь над телом Распутина, отравленного, расстрелянного, избитого, упавшего на снег во дворе дома Юсупова, Феликс Феликсович в отчаянии от свершившегося, надрывно, громким полушепотом повторяет: «Григория Ефимович! Григорий Ефимович! Григорий Ефимович! Григорий Ефимович!». Четыре раза, и каждый раз все отчаяннее, все кромешнее. Как будто только сейчас он осознал весь ужас содеянного. Робер Оссейн, сыгравший Раскольникова, знал, как это может быть с убийцей. И он попытался в последнем кадре картины (ибо это последний ее кадр) добавить в образ «победителя» каплю горечи и страдания.

Но не раскаяния. Напомню документальный фрагмент интервью в начале картины: «Если бы пришлось, снова поступил бы так же». Как не вспомнить Раскольникова: «Кажется, бы другой раз убил, если б очнулась!» (6; 212). И во сне он снова убивает ее, ударяя по темени раз и другой, а потом бешено колотит, изо всей силы. И почти не думает о Лизавете, «точно и не убивал» (Там же). И физически не выносит мать и сестру. И мечтает убить Порфирия или Свидригайлова, чувствует, что в состоянии это сделать «если не теперь, то впоследствии» (6; 342).

Раскольниковы и Юсуповы не каются.

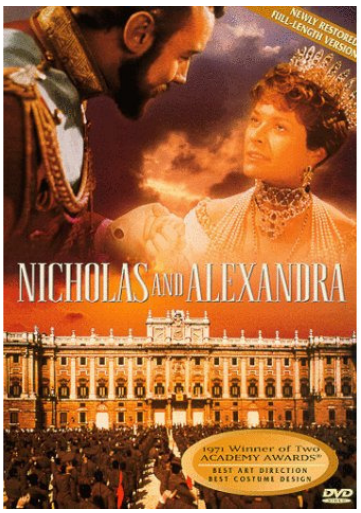
Стоит еще раз вспомнить и о намерении Ирины Юсуповой написать третью часть воспоминаний под названием «О чем молчал муж». А он действительно умолчал о многом.

Прежде всего о том, что кроме перечисленных в мемуарах заговорщиков (Пуришкевича, князя Дмитрия Павловича, капитана Сухотина и доктора Лазоверта) в убийстве участвовал еще и офицер британской разведки Ми-6 Освальд Рейнер, друг Юсупова по Оксфордскому колледжу [102]. Официальные убийцы намеренно брали на себя больше, чем сделали, чтобы скрыть британский след. Сам Юсупов несколько раз менял показания, к тому же они кардинально отличались от данных следствия. Расхождения касались: цвета рубашки, которая была на Распутине в ночь убийства; количества пуль, выпущенных в него; веревок, которыми он якобы был связан по рукам и ногам (когда его вытащили из полыньи, веревок не обнаружили); оружия, из которого были выпущены пули; пулевых отверстий, обнаруженных при вскрытии (не было выстрела в сердце, о котором настойчиво говорили убийцы); следов цианистого калия, которым якобы был отравлен Распутин, однако яд не был обнаружен в его желудке, и т. п.

Мемуары князя Юсупова и доля его участии в убийстве Григория Распутина вызывали и продолжают вызывать недоверие и споры [103].

Экранизация о любви, которая погубила империю

Трехчасовой англо-американский фильм режиссера Франклина Дж. Шаффнера «Николай и Александра» [104] был снят по одноименной книге 1967 г. американского историка и биографа Роберта Мэсси (с подзаголовком «История любви, погубившей империю»). В предисловии «От автора» Мэсси писал: «Десять с лишним лет назад нам с женой стало известно, что наш сын болен гемофилией, и я стал выяснять, как решались обусловленные этим необычным недугом проблемы в других семьях. Так я узнал о судьбе цесаревича Алексея, единственного сына и наследника последнего русского императора Николая Второго. То, что я выяснил, захватило и в то же время огорчило меня. Мне стало ясно, что болезнь царственного ребенка роковым образом повлияла на судьбу его родителей – царя Николая II и императрицы Александры Федоровны – и в конечном счете привела к краху Императорской России» [105].



Постер фильма «Николай и Александра», Horizon Pictures (II), 1971 год

Замечу: книга Р. Мэсси вышла одновременно с картиной «Я убил Распутина». Повествование о жизни, быте, семейном укладе императорской семьи, предложенное американским писателем, разительно отличалось от сплетен, легенд, мифов, которые охотно распространялись в прессе и в обществе. Оно было исполнено огромного уважения к Николаю II, человеку отменного воспитания, изысканно вежливого, скромного и добродетельного, преданного мужа и отца, стойко и мужественно принявшего болезнь наследника и несшего свой крест как подобает христианину. Исполнено сердечности, уважения, сочувствия и отношение Р. Мэсси к императрице, которую постигло огромное материнское горе – гемофилия сына, виновницей которой была она, мать, внучка английской королевы Виктории, наградившей свое потомство смертельным геном.

Что касается личности Распутина, Мэсси не обольщался: для него он был старцем в кавычках.

> «Распутин был поддельным „старцем“. В большинстве своем старцы были угодниками, оставившими мирские соблазны и суеты. Распутин не был старым, имел жену и троих детей, а могущественные его покровители со временем купили ему самый великолепный дом в его деревне. Мысли его были нечестивы, а поведение недостойно. Но он умел надевать личину святого. У него был пронзительный взгляд, ловко подвешенный язык. По словам Вырубовой, „старец“ знал все Священное Писание, у него был низкий, сильный

> голос, делавший его проповеди убедительными. Вдоль и поперек „старец“ исходил всю Россию, дважды совершил пешее паломничество в Иерусалим. Он изображал из себя этакого раскаявшегося грешника, которого Бог простил и которому повелел творить Божью волю. Людей трогало его смирение: ведь он не сменил прозвища „Распутин“, полученного в молодости за свои грехи от односельчан» [106].

В книге Мэсси Распутин – это «святой черт», похотливый блудник, шарлатан и авантюрист, бросивший мрачную тень на императорскую чету в целом и на императрицу в частности. Из уст в уста переходили истории – о том, что фрейлина Анна Вырубова и императрица – любовницы сибирского мужика, что тот заставляет царя снимать с него сапоги, мыть ему ноги, потом выгоняет из комнаты и валился с его женой в кровать. Толпа повторяла, будто бы он изнасиловал всех великих княжон, превратив их спальни в гарем, где девочки, обезумевшие от любви к «старцу», наперебой стремятся добиться его внимания. На заборах и стенах домов появлялись рисунки, изображавшие Гришку Распутина в самых непристойных позах, сочинялись сотни скабрезных частушек.

Однако императрица, дрожавшая над больным цесаревичем, которому один только Распутин и мог помочь, защищала «Друга» так рьяно и энергично, что ее считали с ним единым целым. По его указке она стала жонглировать назначениями министров, вмешивалась в важнейшие решения правительства. Император потакал ей и шел на поводу. Это не только раздражало, но и оскорбляло подданных империи. Для большинства населения России немка императрица стала предметом ненависти и презрения. Поэтому когда в столице узнали о убийстве Распутина, многие радовались, целовались, превозносили его убийц как героев. Революционные события в Петрограде, хлебные бунты, отречение Государя за себя и за сына не замедлили себя ждать.

Сцены убийства Распутина Р. Мэсси изложил в точном соответствии с мемуарами Феликса Юсупова, в правдивости и точности которых не усомнился ни в одном пункте. Впереди были страдания и гибель. «Злодеяние совершилось», – этими словами заканчивается книга Р. Мэсси.

Действие фильма «Николай и Александра» начинается с момента рождения наследника престола цесаревича Алексея, 30 августа 1904 года, и заканчивается расстрелом царской семьи 17 июля 1918 года. Четырнадцать лет, наполненные счастьем и страданием, любовью и горем, бедствиями народными, роковой ошибкой царя, допустившего 9 (22) января 1905 года разгон и расстрел шествия рабочих к Зимнему дворцу с Петицией о своих нуждах (притом, что царя в день шествия не было ни во дворце, ни в городе). Кровавое воскресенье, когда погибло несколько сотен человек, ставшее толчком к Первой русской революции, пагубная война с Японией, нищета заводских рабочих, голод крестьян, Первая мировая война, которую, наверное, можно было предотвратить. И главное в цепи ошибок последнего царствования – потакание Распутину (Том Бэйкер), «Другу», которому беззаветно верила императрица (Дженет Сьюзман), ставя в зависимость от его желаний и капризов жизнь империи.

Следует отдать должное голливудскому фильму – с максимальной деликатностью показаны личные отношения в царской семье. Николай II (Майкл Джейстон) и Александра Федоровна – поистине любящие супруги; ни малейшего сомнения в верности царицы своему долгу у авторов картины не возникает, хотя сплетни проникают за толстые стены Царского Села – и что царица немецкая шпионка, и что изменяет мужу с Распутиным, и что закрывает глаза на его распутство с царскими дочерьми. Но это слухи «извне»; то, как зритель видит ее поведение «изнутри», не вызывает подозрений. Если бы только не «Друг», в угоду которому и по слову которого один министр сменяет другого, и приходят только угодные ему, худшие из худших, а он цинично бравирует своим могуществом.

Фильм вполне добросовестно следует книге Р. Мэсси – разве что избыточно много кадров с Керенским, Троцким, Лениным и Сталиным. Роскошь царских покоев и костюмов, благообразие и внешняя красота Николая, его жены, дочерей и цесаревича нарочито противопоставлены убожеству быта простолюдинов, грубости, а подчас и уродству их лиц. Не слишком точно соблюдена хронология событий – время в картине порой то сплющивается, то растягивается, что-то происходит не до чего-то, а после него, не слишком соблюдено портретное сходство героев и т. д. Но исторические анахронизмы – обычная практика в художественном кинематографе на исторические темы.

Единственная сцена, которая совершенно выбивается и из книги Р. Мэсси, и из мемуаров князя Юсупова, – это сцена убийства Распутина. Она длится всего 7 из 183-х минут, но решена в ином ключе и в иной тональности. Во-первых, действие происходит не в доме князя Юсупова, а в некоем роскошном ресторанном заведении, где есть приватные комнаты с кальяном и травкой. Здесь и собрались четверо: Распутин, Юсупов, великий князь Дмитрий Павлович, доктор Лазоверт. Князь Юсупов, с лицом падшего ангела, завораживающе красивый, вызывающе порочный, насмешливый и циничный (Мартин Поттер), провозглашает: *революцию не остановить, но можно повеселиться*. Он и позовет Распутина в кальянную комнату фешенебельного петербургского ресторана, где одетые в шелка и бархат в восточном стиле, трое «друзей» на бархатных диванах предадутся изысканному «дымному» наслаждению. Доктор Лазоверт (Вернон Добчефф) в черном фраке будет прислуживать – подаст отравленное вино, пирожные с цианидом – и останется наблюдать. В какой-то момент Феликс Юсупов скажет: «Отцу Григорию нужна женщина, чтобы развеселиться». Обкуренный и развеселый, Юсупов выйдет в общую залу, кивнет молодому флейтисту из оркестра (Алан Далтон), тот понимающе последует за повелителем, наденет пестрое цыганское платье и пышный парик, подведет глаза, накрасит губы, наведет яркий румянец и явится перед Распутиным танцующим и беспутным. Распутин радостно клюнет на развлечение, пустится в пляс и только расхохочется, когда флейтист сбросит парик и платье, обнажив свой голый торс, и Распутин в восторге обнимет красавца. С этого момента яд начинает свое действие, и дальше вся сцена движется под непрерывный хохот двух приятелей, отношения которых выходят за рамки мужской дружбы – Юсупова и великого князя Дмитрия Павловича (Ричард Уорвик). Убийство в сопровождении надругательства, издевательства и кощунства; никакой трагедии, никаких переживаний, ничего, связанного с совестью и нравственными муками. Хохоча и кривляясь, они расстреливают падкого до развлечений похотливого мужика, разодетого в шелка, а потом добивают умирающего железными цепями. «Боже, царя храни» – таков будет вердикт Юсупова над окровавленным мертвым телом.

Голливуд вовсю отыгрался на ключевой сцене распутинского цикла, и уже не оставалось в живых никого, кто бы мог опровергнуть интригующую неправду и вчинить иск.

«История любви, погубившей империю» – таков подзаголовок книги Р. Мэсси. Историю эта похожа на древнюю притчу: царь слишком любил царицу – больше, чем империю и власть. Царица больше всего на свете любила сына – больше, чем мужа и царство. Распутин больше всего дорожил своим влиянием на царя и царицу – больше, чем своей жизнью. Юсупов сильнее всего холил свой необузданный нрав и свои прихоти. Великий князь Дмитрий Павлович больше всего был привязан к Феликсу Юсупову.

Тщетные усилия любви, погубившие всё и всех.

Распад и гибель империи: советский вариант

Вряд ли Р. Мэсси, написавший в 1967 году роман «Николай и Александра», а также Голливуд, снявший спустя четыре года фильм по этому роману, имели в виду круглый юбилей Октябрьской революции (50 лет!), который в СССР праздновали как раз в 1967-м. Другое дело советские кинематографисты: в мае 1966-го за дело взялся А. Эфрос, намереваясь снять к юбилейной дате картину по пьесе А. Н. Толстого «Заговор императрицы». А. Н. Толстой, вернувшись на родину из эмиграции (1918—1923), написал ее в 1925-м в соавторстве с профессором П. Е. Щеголевым, в том же году издал в Берлине. Тогда же она была показана на сцене Московского театра «Комедия», затем в Большом Драматическом театре в Ленинграде, и вскоре стала одним из самых популярных спектаклей – тема гниения и разложения царского режима была в стране победившей революции как нельзя более кстати.

Однако, по мнению И. Пырьева, руководившего мосфильмовским объединением «Луч», А. Эфрос со сценарием не справился. Работу передали Элему Климову. Состоялся крайне интересный разговор. *Климов, прочитавший пьесу Толстого*:

> «Я одолел это произведение, пришел снова к Пырьеву, говорю: „Тут нет драматургии, нет позиции. Пьеса написана вблизи событий, в угоду обывательскому вкусу. Картонная вещь. Это я делать не буду“. И тут Пырьев просто взвился: „Черт с ним, с пьесой! Но там же – Гришка!.. Гришка Распутин! Это же фигурища… Я тебя умоляю, Елем, достань и прочитай протоколы допросов комиссии Временного правительства, в которой работал Александр Блок. И, самое главное, Распутина там не пропусти!“» [107].

Сценарий поручено было писать И. Нусинову и С. Лунгину – и перед ними (запах юбилея помогал) распахнулись секретные сейфы Государственного архива Октябрьской революции. Им выдали записки царя, дневник Распутина, редчайшие фотографии, которые десятилетия лежали никем не востребованные. Первый вариант сценария назывался «Антихрист». Климов вспоминал:

> «Фильм задумывался в фарсовом ключе. Причем у нас были сразу как бы два Распутина. Один – подлинный, поданный как бы в реалистическом ключе. Другой – Распутин фольклорный, Распутин легендарный. Образ этого фольклорного Распутина складывался из самых невероятных слухов и легенд, анекдотов, которые в свое время ходили про Распутина в народе. Тут все было преувеличено, шаржировано, гротескно» [108].

Однако цензура не дремала: во-первых, ощущалось слишком много «клубнички», во-вторых, «нельзя бить царизм по альковной линии», в-третьих, недопустимо показывать Распутина «в богатырских тонах», «чуть ли не как Емельяна Пугачева», в-четвертых, опасались, что фильм может вызвать более чем сомнительные аллюзии и ассоциации с современностью. После нервной перепалки фильм закрыли, и запустили снова только после третьей попытки, в 1974 году. Помог, как ни парадоксально, все тот же голливудский фильм «Николай и Александра» – советские функционеры решили, что надо дать достойный ответ махровым антисоветчикам Запада, которые извращают подлинную историю и реабилитируют царизм, и снять контрпропагандистскую картину. В 1978-м картину вернули Климову на доработку и только в 1985-м она пробилась на советский экран.

> «Сейчас мы прикоснемся к тому главному и тайному центру, где в последние месяцы императорского режима делалась внутренняя политика. Этот центр – кучка изуверов и авантюристов, – я говорю

> о Вырубовой, Распутине, министре внутренних дел Протопопове, министре юстиции Добровольском, аферисте князе Андроникове, журналисте-охраннике Манасевиче-Мануйлове, банкире Дмитрии Рубинштейне, ювелире Симановиче и так далее, – эта пестрая компания возглавлялась императрицей Александрой Федоровной. Система царской власти позволила им взять вожжи управления империей. Они сажали на посты нужных им министров. Они перетасовали Государственный совет. Они подготовляли уничтожение Государственной думы путем периодического ее разгона. Они деятельно вмешивались в дела ставки верховного главнокомандующего. Они сносились с агентами германской контрразведки. Они выписывали колдунов и хиромантов. Страна истекала кровью. Революция уже повисла над Петроградом, – они же занимались гаданиями и сверхъестественными чудесами, – в распаленном чаду половой психопатии, изуверства, шарлатанства и уголовщины подготовляли то, что нам еще не вполне известно. Мы знаем лишь отдельные куски этой мрачной картины. Сегодняшний допрос должен соединить их в одно целое. Сейчас мы допросим одно из главных действующих лиц этого тайного центра, распоряжавшегося жизнью и смертью ставосьмидесяти-миллионного русского народа… Введите ее!» [109].

Так звучал пролог пьесы А. Н. Толстого; в маленькой комнате Трубецкого бастиона 6 мая 1917 года должен произойти допрос Анны Вырубовой председателем и членами Чрезвычайной следственной комиссии. Содержание пьесы 1925 года и ее политический пафос вполне соответствовали контрпропагандистской задаче, поставленной перед Элемом Климовым спустя полвека. Судя по тому, что в конце концов получилось из «Агонии», трудно понять, что́ же молодому режиссеру так не понравилось в пьесе Толстого и почему он назвал «Заговор…» картонным произведением. Картонной скорее всего получилась двухсерийная «Агония», правда, многострадальная, правда с прекрасными артистами, правда, удачно проданная на Запад в 1981 году и получившая приз ФИПРЕССИ на кинофестивале в Венеции в 1982 году и Гран-при премии «Золотой орел» во Франции в 1985 году.

Плакат к фильму «Агония» (СССР, 1981). Автор Владимир Михайлович Потапов (1946—1996). Издательство «Рекламфильм»

Обе серии фильма начинаются с хрестоматийной ленинской цитаты – она, видимо, должна была служить для авторов охранной грамотой: «Первая революция и следующая за ней контрреволюционная эпоха (1907—1914), обнаружила всю суть царской монархии, довела ее до „последней черты“, раскрыла всю ее гнилость, гнусность, весь цинизм и разврат царской шайки с чудовищным Распутиным во главе ее» [110]. Те же слова (гнилость, гнусность, разврат), тот же обличительный пафос будут и в «Агонии» – с той только разницей, что «Агония»

показала Распутина (Алексей Петренко) героем слухов и легенд, анекдотов и сплетен, которые ходили о нем в народе: в итоге получился шарж, гротеск, фарс.

Пьеса А. Н. Толстого была написана за два года до выхода мемуаров Феликса Юсупова «Конец Распутина», но оставляла впечатление, что автор мемуары читал и усвоил, а может быть, это князь Юсупов прочитал «Заговор императрицы» и «все вспомнил». Элем Климов прочитал пьесу, множество документов из секретных сейфов Госархива Октябрьской революции и имел полную возможность ознакомиться с мемуарами Юсупова 1927 и 1953 гг. Однако для «Агонии» он взял все же «уличную версию» убийства: дескать, князь Юсупов (А. Романцов) терзается не только по патриотическим причинам, не из-за того, что поведение распутного мужика компрометирует императорскую чету, а из-за жены Ирины, которой грозит «внимание» плотоядного старца: ведь Распутин имел обыкновение при первой же встрече набрасываться на приглянувшихся красавиц с жадными поцелуями.

В картине есть яркая сцена: офицер, муж молодой баронессы (Нелли Пшенная) дал Распутину звонкую пощечину за бесчестие – и ему теперь грозит арест, а там тюрьма и каторга. И тогда, спасая мужа, дама *сама* приходит в вертеп к Распутину, и тот, на глазах у своей свиты, заводит ее в спальню, где она обнажается и молча ложится с постель. При этом весь ее облик исполнен такой ненавистью к сластолюбцу, что тот не выдерживает и убегает, проклиная гордячку: «Смирись, подлюка! Чур, меня! Сатана! Чего разобралась! В баню что ли пришла?» «Бог есть любовь, а в ненависти смерть» – это он уже говорит притихшей свите.

«Это же дьявол. У него кровь зеленая», – говорит Феликс Юсупов о Распутине великому князю Дмитрию, мотивируя цель.

Убийство старца в исполнении князя Юсупова, великого князя Дмитрия Павловича, депутата Пуришкевича, поручика Сухотина происходит по сценарию Юсупова, правда, исполнители выглядят трусоватыми истериками, а не героями. Накануне старец, растленный, невменяемый, мерзее мерзкого, успевает воскликнуть: «Ненавижу. Всех ненавижу». Царица (Велта Лине), похоронив любимца, видя гроб в могиле, дно которой наполнено талой грязной водой, бросит в лицо мужу, императору всея Руси (Анатолий Ромашин): «Ненавижу эту страну», вложив в свою реплику самое глубокое чувство, на которое, по версии картины, она только и была способна.

Финал картины вполне прояснил авторскую позицию – то, чего, видимо, не хватило режиссеру в пьесе А. Н. Толстого, из-за чего Элем Климов увидел в ней обывательский вкус: «1916 год был на исходе. Заканчивался один из самых мрачных периодов русской истории. Трон был обречен, монархия доживала последние дни». Далее шли кадры победной хроники – торжество восставших солдат и матросов, залпы орудий, лозунги, транспаранты и финальный титр, крупно, красной краской: «25 октября 2017 года началась новая история России». Хотя, по дерзкому признанию режиссера, ему больше нравился хулиганский финал – пародийный, смешной, кощунственный: «Набережная, толпа, царь, дамы, полынья… И вдруг из этой полыньи поднимается гигантский фаллос, и Распутин выбирается по нему, как по шесту…» [111]

Пырьев, конечно, на том – промежуточном – этапе картину показательно закрыл.

Скорее всего, на концепцию и настроение «Агонии» повлиял еще и исторический роман-хроника В. Пикуля, посвященный Григорию Распутину (сокращенная цензурная версия называлась «У последней черты»). Полное название романа звучало красноречиво: «Нечистая сила. Политический роман о разложении самодержавия, о темных силах придворной камарильи и бюрократии, толпившейся возле престола; летопись той поры, которую зовут реакцией между двумя революциями; а также достоверная повесть о жизни и гибели „святого чёрта“ Гришки Распутина, возглавлявшего сатанинскую пляску последних „помазанников Божиих“» (1972—1975).

Основным источником романа автор называл семитомный сборник «Падение царского режима», вышедший в СССР в 1924—1927 годы и содержащий стенографические отчеты

допросов 59 высших министров, жандармов и чиновников Российской империи, проведенных в 1917 году Чрезвычайной Следственной Комиссии Временного Правительства. Роман отличался тотальным презрением к династии Романовых в целом и ко всем ее представителям в частности. Приведу всего один пример: «Пребывание в лейб-гусарах, которыми командовал „дядя Николаша“ (великий князь Николай Николаевич), увлекло наследника. Повальное пьянство здесь начиналось с утра, а к вечеру уже наблюдали зеленых чертей. Иногда гусарам казалось, что они совсем не люди, а… волки. Они раздевались донага и выбегали на улицу, залитую лунным светом. Голые, вставали на четвереньки, терлись носами и кусались. Задрав к небу безумные лица, громко и жалобно завывали» [112].

Дальнейшее – в том же духе: необузданное, нескончаемое пьянство, грязнейший разврат, дичайшее невежество членов царствующего дома; и не было такого мерзкого слуха, такой отвратительной сплетни, которые бы здесь с особым смаком и азартом не были бы задействованы, дабы опорочить и оскорбить всех персонажей, причастных к дому Романовых, включая, разумеется, и Распутина, даже главным образом его.

…Сегодня «Агония» смотрится как идейно-выверенное произведение киноискусства, в духе ленинской цитаты. Разве что Алексею Петренко в роли Распутина, с его бешеным темпераментом, пластикой дикого зверя, сочетанием нечеловеческой силы и трусливой слабости, плотоядной развращенности и напускной религиозности, удалось создать нетривиальный образ-метафору (много позднее замечательный актер чурался созданного им образа). Да и Анатолий Ромашин в роли Николая II смог воздержаться от карикатуры и сыграл человека, своей нерешительностью и бездействием погубившего страну. И конечно, тревожная, завораживающая музыка Альфреда Шнитке…

Новые времена, новые сказки

Эпоха перестройки открыла сундук с тайнами царской семьи, и из него кто хотел, смог вытащить то, что хотел и надеялся найти. Королевское кино зажило новой, вольной жизнью – без партийных установок, идеологических обязательств, художественной цензуры. Начался поиск новых тенденций и направлений в осмыслении истории российской монархии, краха последнего царствования и злого гения (демона) императорского дома России Григория Распутина. Вал документальных и псевдодокументальных картин с грифом «Странное дело», «Тайны века» и т. п. заполонили прилавки книжных магазинов и экраны телевизоров.

Открыл череду картин о царской семье фильм Карена Шахназарова «Царе-убийца» [113] – и в нем полностью отсутствовал Распутин, не осталось даже тени убиенного старца и целителя. В центре картины – пациент психбольницы, шизофреник, возомнивший себя убийцей Александра II Гриневицким и убийцей Николая II Юровским (Малькольм Макдауэлл), и врач-психиатр, по мере работы с пациентом привыкающий к мысли, что он и есть Николай II (Олег Янковский). Психологический поединок двух персонажей должен был дать ответ на два вопроса. Вопрос Юровского: почему именно он, сын старьевщика, личность мелкая и заурядная, должен был убить русского царя, и вопрос царя: кто тот человек, который должен его убить вместе со всем семейством.

Плакат к фильму «Цареубийца» (СССР, 1991). Автор Людмила Петровна Трощенкова (1951). Издательство «Рекламфильм»

Анализируя картину, можно, конечно, всецело сосредоточиться на отчасти мистическом предупреждении старого доктора психбольницы (Армен Джигарханян) – «*в сознании человека существуют такие вещи, которых лучше никому никогда не касаться*» – а также на том, как причудливо оно сработало в сюжете. Но здесь важно другое: впервые за семьдесят лет отношение кино, сделанного в СССР, но уже без цензуры, обошлось с царской семьей с искренней симпатией, с волнением, показав достойных людей, попавших в колесо истории, безжалостно и беспощадно перемоловшее их. Впервые чувства картины – на стороне императорской четы и их детей, а не на стороне убийц. Впервые пронзительно осознается, что Юровский, посягнув на самую известную монархическую династию в мире, чтобы попасть в учебники истории и остаться в них навсегда, промахнулся: нет, он выстрелил и попал царю в сердце, но замысел не сработал, – как он был никем и ничем, так и остался всего лишь пружинкой в нагане, винтиком революции.

«Кровь по совести», кровь из тщеславного желания прогреметь и прославиться на века, пролилась зря: величайшая царская династия, уничтоженная рукой ничтожества, решившего запечатлеть себя в истории (жалкие геростратовы лавры), вернула к себе уважение и симпа-

тии потомков, несмотря ни на что. «Может быть, Россия станет счастливее, если убьете всех нас?», – мысленно спрашивает своих убийц Николай II – Олег Янковский, чье природное благородство более всего убеждало, что последний русский царь трагически понимал: Россия от убийства его семьи счастливее не станет. Раскольников, став убийцей, избавив мир от зловредной старухи, не осчастливил человечество; Феликс Юсупов, убив Распутина, не спас Россию; Юровский, убив царскую семью, остался тем же ничтожеством, что и был всегда, и в «великие» не вырос.

Фильм, снятый в переломный для страны момент, когда рухнул Советский Союз, причудливым образом сомкнулся с 1918 годом, когда была убита семья Романовых.

Российская картина Глеба Панфилова 2000 года «Романовы. Венценосная Семья», вышедшая со слоганом «История семьи… История любви… История России» [114] продолжила тенденцию киноканонизации Николая II и его семьи – она и завершается документальными съемками из Храма Христа Спасителя, где, при огромном стечении народа, состоялась служба (ее вел Патриарх Алексий II), утвердившая последнего русского царя и всю его семью святыми страстотерпцами в сонме мучеников и исповедников российских.

А начинается картина февралем 1917 года – затяжной войной с Германией, волнениями в Петрограде, отречением Николая II. Затем – домашний арест семьи, Тобольск, Екатеринбург, подвал, 103 выстрела в упор… Царь, в исполнении Александра Галибина, показан как истинный мудрец, праведник, стойкий в несчастье, переживающий свое отречение как освобождение. Последние полтора года жизни царской семьи, прошедшие в «постраспутинское» время, очищенное от сплетен, клеветы и дурного влияния, обнажают глубочайшую степень одиночества, в которой оказались Романовы. Все они, особенно дочери, вызывают огромную жалость – обреченные на скорую гибель девушки-невесты так молоды, так обаятельны и полны жизни, так хотят счастья и любви. Можно, конечно, увидеть в этой картине политическую тенденцию – прославление страстотерпцев вслед решению Русской Православной Церкви от 14 августа 2000 года. Но можно отдаться чистому сочувствию, не думая о политике.

Но серьезные кинокритики склонны как раз раздраженно ругать картину, исходя из политического контекста: «Когда смотришь этот фильм, не покидает ощущение, будто он сделан в период перестройки, когда вдруг разрешили говорить о том, о чем раньше нельзя было даже помыслить – и кинематографисты развернулись на 180 градусов, поменяв все плюсы на минусы, и наоборот. А главное – начали творить в некоем историческом беспамятстве, словно постаравшись мгновенно забыть обо всем, что было создано до них не такими уж заведомо продавшимися идеологическому режиму художниками. Можно действительно по-разному относиться к фигуре последнего русского царя, и для кого-то было бы заманчиво увидеть в нем благонравного чеховского интеллигента, беззаветно преданного своей семье… Дескать, как не повезло родиться в России и попасть в запутанный исторический переплет, когда любое бездействие или же действие все равно приводят к плачевному общему результату не только для личных судеб, но и для всей громадной страны, раскинувшейся на территории 1/6 земной суши» [115].

Приходится признать, что не только кинематограф (в данном случае картина Глеба Панфилова и подобные ей), но и сам акт канонизации Николая II и его семьи был воспринят российским обществом неоднозначно: противники канонизации утверждали, что провозглашение Николая II святым носило сугубо политический характер.

Но когда рассказывать о гибели династии, о царских дочерях, о воспитании детей в этой поистине идеальной семье, о скромности, трудолюбии, мужестве всех членов семьи, с которым они переживали тяготы ссылки, взялось отечественное (и не только) документальное кино – политические соображения отступили.

Убийство Распутина: эксплуатация темы

«Новые факты о жизни и смерти Григория Распутина» – такие анонсы, в расчете на читательский и зрительский успех и высокие рейтинги, сопровождали десятки книг [116]. В 2000 году издательство «Вагриус» выпустило наиболее заметную из распутинского цикла книгу – повествование Э. С. Радзинского «Распутин: жизнь и смерть».

Анонс свидетельствовал: «Книга посвящена одной из самых загадочных и противоречивых личностей XX столетия – Григорию Распутину, который предстает перед нами «мужиком» и «представителем высшего света», «богохульником"и «Божьим человеком», «святым» и «грешником». Автор на основе документальных источников пытается дополнить портрет «великого старца» новыми штрихами, а также акцентирует внимание читателя на его необычайных провидческих и врачевательных способностях» [117].

Позже вышло несколько документальных фильмов, видеолекция-, резюме этой книги, трехчастное «Явление Распутина – Крах империи. Убийство Распутина» [118]. Автор так объяснял свой творческий порыв: «Я всегда опасался писать о нем. И не только потому, что в теме есть привкус вульгарности: Распутин – один из самых популярных мифов массовой культуры XX века. Опасался, потому что не понимал его, хотя прочел о нем множество книг. Многие написаны были весьма добросовестно, но под пером исследователей исчезало главное – его тайна».

Радзинский стремился поставить «окончательную точку» в раскрытии волнующей тайны. Как окажется, у него это не слишком получилось.

В 2005 году привычную (юсуповскую) версию убийства Распутина взорвал 47-минутный фильм BBC «Кто убил Распутина?» [119] – синтез документального повествования с игровыми сценами в исполнении русских актеров в ролях Распутина, Юсупова, императрицы, Пуришкевича. «Это одно из самых жестоких убийств XX века» – этой фразой начинается фильм. Монах Распутин предстает дебоширом, маниакально обожавшим секс и считавшим, что путь к Богу лежит через грех. Отставной британский детектив-криминалист Скотланд Ярда Ричард Каллен, много времени потративший на изучение убийства Распутина, поставил под сомнение основную версию. Он обнаружил поразительные факты, свидетельствующие о причастности британской разведки SIS (Secret Intelligence Service) к убийству Распутина. Каллен изучал документы российских архивов, искал новые источники, сличал их, исследовал мотивы убийства, характер жертвы, открывшей себе путь к царской семье. Сложилась картина: Распутин как магнит притягивал к себе женщин из высшего общества, пользовался услугами местных проституток, был завсегдатаем бань и трактиров. Пресса изображала его «темной силой», полиция установила за ним круглосуточную слежку.

Аристократам была выгодна смерть Распутина – тот обрел слишком большое влияние. Каллен перечитывал мемуары Юсупова и чем дальше, тем больше находил в них несоответствия мемуарам Пуришкевича. Посмертные фотографии Распутина стали ключом к раскрытию тайны. Были обнаружены следы выстрела в лоб, который был произведен неизвестным участником убийства из неизвестного (третьего) пистолета. Это был контрольный выстрел, почерк профессионального киллера.

Поиски привели к британскому офицеру Освальду Рейнеру, другу Феликса Юсупова, западника и англофила, и этот друг находился в доме Распутина в ночь убийства (именно Рейнер сделает спустя десятилетие перевод книги Юсупова 1927 года на английский язык). Британская секретная служба базировалась в гостинице «Астория», пристально следила за событиями и была обеспокоена тем, что Распутин склонял царскую семью к сепаратному миру. Это была бы катастрофа для Британии. Каллен нашел памятную записку агента: «Несмотря на то,

что не все происходило по нашему плану, смерть „темной силы“ стала облегчением». Мемуары Юсупова в части убийства старца были поставлены под сомнение.

В 2010 году в лондонском издательстве «Dialogue» вышла шокирующая книга Ричарда Каллена «Распутин: Роль британской секретной службы в его пытках и убийстве» [120]. «Я, – рассказал Каллен, – перечитал в английском переводе книгу Эдварда Радзинского „Распутин: жизнь и смерть“, и как детектива меня поразила легковерность автора: Радзинский абсолютно некритично отнесся к показаниям участников убийства! Мне лично они представлялись недостоверными и вызывающими много вопросов. Последующие пять лет я интенсивно занимался убийством Распутина, перечитал все, что о нем написано, – а это горы литературы, изучил отчет о вскрытии и показания судмедэкспертов и свидетелей и пришел к заключению: факты, изложенные и в знаменитой книге князя Юсупова „Конец Распутина“, и в мемуарах Владимира Пуришкевича, а также в показаниях другого участника заговора доктора Станислава Лазоверта, – это ложь, призванная скрыть личность подлинного убийцы» [121].

Каллен полагал, что и Юсупов и Пуришкевич стремились представить себя спасителями отечества и скрыть, что являлись участниками заговора британской разведки, которая полагала, что Распутин – германский агент и работает на немцев. Якобы старец за полученный от немцев крупный гонорар согласился убедить императрицу-немку, на которую имел большое влияние, в необходимости заключения сепаратного мира с Германией. А это было крайне опасно для Англии. То есть была воспроизведена схема устранения Павла I в 1801 году руками российских вельмож – ведь Павел собирался заключить союз с Бонапартом против англичан и даже отправил в британскую Индию экспедиционный корпус (сразу после убийства Павла I операция была отменена).

Рассекреченные документы опровергли многое в юсуповской версии убийства Распутина. Зачем англичанам, руководившим ликвидацией Распутина, сразу было его травить? «Сначала требовалось узнать, с кем из германских разведчиков он контактировал, что успел сказать царице, что решил Николай Второй про сепаратный мир?.. Есть все основания полагать, что во дворце Юсупова прятались двое оперативников МИ-6, Стивен Элли и Освальд Рейнер. Старца жестоко пытали. Во всяком случае, у него была раздавлена мошонка. Как катком! Англичане, видно, надеялись, что от дикой боли Распутин признается в связях с немцами и выложит все» [122].

Но, по-видимому, у него не было контактов с германской разведкой. И он ни в чем было сознался.

На вопрос Николая II сразу после убийства британскому послу Дж. У. Бьюкенену о двух британских офицерах, присутствовавших в доме Юсупова в ночь убийства, посол отвечал отрицательно: полагалось тщательно скрывать британский след.

Но к столетнему юбилею МИ-6 в 2006 году вышло несколько книг британских историков, которые, опираясь на рассекреченные документы разведки, материалы Национального архива Британии, подтвердили версию Ричарда Каллена о главенствующем участии англичан в убийстве старца.

Но все ли тайны раскрыла МИ-6? На этот вопрос ответа пока нет. Зато есть предположения, что в архивах Британии хранятся листки, на которых что-то записывал – дневник? предсказания? – еще живой Распутин.

В ноябре 2011 года канал РЕН-ТВ показал документальный сюжет «Распутин. Исповедь падшего ангела» [123]. В нем приняли участие историки, писатели, в частности, А. Н. Варламов, автор книги «Григорий Распутин-Новый», вышедшей в серии «ЖЗЛ» в 2007 году. Анонс книги сообщал, что она посвящена не просто одной из самых загадочных и скандальных фигур русской истории. «Распутин – ключ к пониманию того, что произошло с Россией в начале XX века. Какие силы стояли за Распутиным и кто был против него? Как складывались его отношения с Церковью и был ли он хлыстом? Почему именно этот человек оказался в эпицентре

политических и религиозных споров, думских скандалов и великокняжеско-шпионских заговоров? Что привлекало в „сибирском страннике“ писателей и философов серебряного века – Розанова, Бердяева, Булгакова, Блока, Белого, Гумилёва, Ахматову, Пришвина, Клюева, Алексея Толстого? Был ли Распутин жертвой заговора „темных сил“ или его орудием? Как объяснить дружбу русского мужика с еврейскими финансовыми кругами? Почему страстотерпица Александра Федоровна считала Распутина своим другом и ненавидела его родная ее сестра преподобномученица Елизавета Федоровна? Какое отношение имеет убитый в 1916 году крестьянин к неудавшимся попыткам освобождения Царской Семьи из тобольского плена? Как сложились судьбы его друзей и врагов после революции? Почему сегодня одни требуют канонизации „оклеветанного старца“, а другие против этого восстают?»

Книга Варламова поставила своей целью ответить на эти вопросы, воспользовавшись новой реальностью и новыми документами, которые открылись и продолжают открываться. Правда, пишет Варламов, «в том море книг, статей, фильмов, мемуаров, научных, большой частью околонаучных исследований, докладов и обзоров, бульварных книг, спекулятивных историй, которые посвящены Григорию Распутину, его подлинные черты давно утратились, стерлись, мифологизировались до такой степени, что восстановлению не подлежат. Вероятно, надо примириться с тем, что всей правды о Распутине мы так и не узнаем» [124].

Тем не менее и книги, и статьи, и фильмы, и доклады разного качества продолжают биться *за* и *против* Распутина – эта фигура притягательна для историков и беллетристов так же, как и столетие назад. Книга Варламова, как и документальная лента с его участием, имеет отчетливую реабилитационную направленность – стремление пусть не отмыть старца от прилипшей к нему грязи, так хоть как-то объяснить ее происхождение. Распутинский вопрос, справедливо пишет автор, настолько накален, что люди, резко выступающие как в защиту Григория Распутина, так и против него, в своей запальчивости готовы отбирать только те факты, которые им лично удобны. А если факты мешают идеям, то – тем хуже для фактов.

«Григорий Распутин. Развратник, бабник, пьяница. Шарлатан, фокусник, шизофреник, и даже дьявол во плоти» – так начинается документальный фильм РЕН-ТВ. – Агент немецкой разведки, под видом целителя внедренный в высшее петербургское общество, чтобы развалить нашу страну. Любовник императрицы, серый кардинал – всё это Распутин. Таким он вошел в историю нашей страны – зловещим, мистическим, роковым».

Интонации ведущего настраивают на сомнения – так ли на самом деле обстоит дело с ключевым фигурантом истории России конца империи. И вот смысловое ядро картины: «В июле 2010 года британская разведка МИ-6 рассекретила уникальные документы. Из них стало понятно: убийство Распутина – тайная операция британских спецслужб». Версию Би-Би-Си картина РЕН-ТВ поддержала, хотя и не во всех подробностях.

Фильм, как и книга Варламова, последовательно отвергает обвинения в адрес Распутина – или как недоказанные, или как противоречащие другим показаниям, или как откровенно клеветнические.

Против Распутина, полагают сторонники его нравственной и исторической реабилитации, была развернута массированная пропаганда с целью опорочить царскую семью. Григорий Распутин – Божий человек, пророк, аскет, молитвенник, бессребреник, паломник, пешком исходивший всю Россию по святым местам. Он принял мученическую смерть от врагов православной империи, они же запустили мерзкую провокацию с двойниками Распутина, которые порочили его и царскую семью.

Вообще в эпоху перестройки кинематографисты развернулись на 180 градусов, поменяв все плюсы на минусы, и наоборот. Документальные картины перестали стесняться сострадания к погибшим, заговорили о жестокости их убийц. Появились сюжеты о чудесном спасении всех членов семьи во главе с царем – дескать, расстреляли двойников, а Николаю II Сталин сохранил жизнь в расчете получить царское золото, и будто бы Николай принял это условие; он

помнил номера своих счетов в зарубежных банках и помогал стране во время Великой Отечественной войны. Распространились версии о спасении цесаревича Алексея, а такие же версии о спасении великой княжны Анастасии (в Голливуде было снято две картины на эту тему). Десятки людей и сейчас называют себя потомками Алексея Николаевича, чудесным образом выпавшего из грузовика, который вез тела убиенных к захоронению; на дороге 14-летнего раненого мальчика нашла стрелочница, выходила и вырастила, дав ему другую фамилию. Разумеется, появилась и версия, что на самом деле было два Распутина – святой праведник и гнусный развратник: второй призван был компрометировать первого: первого убили, а второй скрылся. Разумеется, стала обсуждаться идея о канонизации Распутина.

Этой идее много способствовали картины 2013-го и 2014 года, вышедшие одна за другой. Первая, «Распутин» [125], русско-французская, где Распутина сыграл Жерар Депардье (дублировал Сергей Гармаш, император – Владимир Машков, императрица – Фанни Ардан, Вырубова – Анна Михалкова, Феликс Юсупов – Филипп Янковский, великий князь Дмитрий Павлович – Данила Козловский, Мария Головина – Ксения Раппопорт, Освальд Рейнер – Юрий Колокольников) озадачилась вопросом – «а был ли Распутин злом, абсолютным злом?» Нет, не был, отвечает картина режиссера Ираклия Квирикадзе: кроме крайне неубедительных эпизодов непотребства с девицами легкого поведения, предъявить старцу нечего. Никаких дурных, тем более преступных поступков он в этом, весьма пунктирном, поверхностном фильме, не совершает; при этом убийство его в юсуповском доме-западне выглядит донельзя злодейским и подлым. И британский след вылезает здесь вполне отчетливо: тайное стало не только явным, но более чем наглядным: заговорщики из английского посольства действуют открыто и нагло.

Восьмисерийный фильм режиссера Андрея Малюкова (2014) «Григорий Р.» (именно так подписал свою записку императору Николаю II Распутин, где предупреждал, что если его убьют члены императорского дома, то вскоре погибнет и царь, и царица, и девочки, и цесаревич Алексей) [126] продвинулся по пути реабилитации Распутина (Владимир Машков) еще дальше – фактически до полного оправдания старца во всех пунктах обвинения. А оно, обвинение, было предъявлено властями еще *до* расследования. А. Ф. Керенский, глава Временного правительства (Сергей Угрюмов), приглашает опытнейшего следователя по особо важным делам Генриха Свиддена (Андрей Смоляков) и дает ему жесткую установку: непременно найти и предать гласности неопровержимые улики по множеству статей, касающихся Распутина: конокрад, вор, мошенник, шарлатан, убийца, взяточник, сектант, участник хлыстовских радений, распутник, устроитель оргий, немецкий шпион, вил веревки из императрицы, пагубно влиял на царя, – словом, весь список, известный из отечественной прессы 1905—1916 годов. Генрих Иванович, однако, оказывается дотошным, честным и беспристрастным следователем: он опрашивает огромное количество свидетелей и в столице, и на родине Распутина, но улик не находит; обвинения не то что не подтверждаются, но доказательно опровергаются. Он добивается от Керенского освобождения из Петропавловской крепости Вырубовой (Екатерина Климова) и обеспечивает безопасность Матрены Распутиной (Таисия Вилкова). Императрица (Ингеборга Дапкунайте) нравственно безупречна, Николай II (Валерий Дегтярь) ей под стать. Простонародье российской столицы (далеко не весь народ ликует, узнав о смерти старца) приходит к полынье на Малой Невке, где был утоплен Распутин, как к чудотворному источнику. Тайна мемуаров Феликса Юсупова (Владимир Кошевой) здесь тоже не только обнаружена, но и наглядно продемонстрирована – князем руководили истинные инициаторы и организаторы убийства старца: посол Англии в России Джордж У. Бьюкенен (Станислав Концевич), сотрудник британских спецслужб Освальд Рейнер (Петар Зекавица).

Постер фильма «Григорий Р.», «Марс Медиа», 2014 год

Вывод картины звучит как манифест: *Распутин – русский человек; в каждом русском человеке живет такой Распутин. Поэтому его не забудут*.

***

Распутинский киноцикл – это запутанный клубок пропаганды и контрпропаганды, где историческая подлинность и правда факта целиком зависят от текущей политической конъюнктуры, от жажды скандальных сенсаций, от амбиций авторов так называемых «открытий века».

Книги и фильмы продолжают биться за и против Распутина. Каждый, кто прикасается к его истории, надеется поставить в ней «финальную точку». Однако в этой истории нет и, кажется, никогда не будет ничего финального, окончательного. Надо примириться с тем, считают новые авторы «распутинского цикла», что всей правды о Распутине никто никогда не узнает.

Распутин остается популярнейшим мифом XX века, скандальным и загадочным персонажем русской истории.

Примечания

62. См.: Правители Российского государства // [Электронный ресурс].URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B8_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0% BE_%D0%B3%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1% 8 1%D1%82%D0%B2%D0%B0 (дата обращения 25.01.2018).

63. Коронация Николая II. 1896 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DxgLCkSzQMc (дата обращения 27.01.2018).

64. Кровавой драме на Ходынском поле в Москве 120 лет // [Электронный ресурс]. URL: https://yandex.ru/video/search?filmId=4848037944451859853&text=%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0% B8%D0%BB%D0%BB%20%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%84%20%D1% 85%D0%BE%D0%B4%D1%8B%D0%BD%D0%BA%D0%B0&noreask=1& path=wizard&reqid=1517055289317887-1064004622378373405912 5-sas1-5625-V (дата обращения 27.01.2018). В данной версии сюжета коронации присутствуют искомые 20 секунд Ходынской давки.

65. *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. С. 25.

66. Там же.

67. «Объявление об открытии Синематографа Люмьера» // Новое время. 1896. 5/17 мая.

68. *Горький М.* Синематограф Люмьера // *Горький М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. М.: Гослитиздат, 1953. Том 23. Статьи (1895—1906). С. 242—246.

69. *Горький М.* Вчера я был в царстве теней // [Электронный ресурс]. URL: https://forum-antikvariat.ru/index.php/topic/189898-statya-maksima-gorkogo-o-ego-vpechatleniyah-ot-p/ (дата обращения 28.01. 2018).

70. На одном из докладов департамента полиции 1913 года стояла резолюция Николая II: «Я считаю, что кинематография – пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует. Николай II» (См. *Гинзбург С. С.* Кинематография в дореволюционной России. С. 34).

71. Цит. по: *Поздняков А.* Царский показ. Петербургская Федерация кинопрессы // [Электронный ресурс]. URL: http://www.pfkspb.ru/news/441/news_441.htm (дата обращения 28.01. 2018).

72. Там же. Курсив мой. – *Л.С.*

73. См.: *Лебедев Н. А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 —1934 // [Электронный ресурс]. URL: http://www.bibliotekar.ru/kino/1.htm (дата обращения 30.01.2018).

74. См.: *Гинзбург С.* Кинематография дореволюционной России. С. 116.

75. *Зимин И., Девятов С.* Двор российских императоров. Энциклопедия жизни и быта. В 2 т. Т. 1 // [Электронный ресурс]. URL: https://profilib.net/chtenie/6957/igor-zimin-dvor-rossiyskikh-imperatorov-entsiklopediya-zhizni-i-byta-v-2-t-tom-1-lib-41.php (дата обращения 02.02.2018). Курсив мой. – *Л.С.*

76. [Рецензия] // Проектор. 1917. №17—18.

77. «Падение династии Романовых», СССР, 1927 // [Электронный ресурс].URL:https://www.yandex.ru/search/?text=%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20 %D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B8% 20%D1%80%D0%BE%D0%BC

%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1% 8B%D1%85%201927&lr=213 (дата обращения 05.02.2018).

78. «Распутин и императрица». США, 1932 // [Электронный ресурс]. URL: https://my.mail.ru/mail/cyrella/video/1273/8607.html (дата обращения 05.02.2018).

79. См.: *Юсупов Ф.* Мемуары. В 2 т. // [Электронный ресурс]. URL: https://profilib.net/chtenie/57775/feliks-yusupov-memuary-1887-1953-lib.php (дата обращения 09.02.2018).

80. См.: Новое русское слово. 1932. 19 марта.

81. См.: *Юсупов Ф.* Мемуары. В 2 т. // [Электронный ресурс]. URL: https://profilib.net/chtenie/57775/feliks-yusupov-memuary-1887-1953-lib.php (дата обращения 09.02.2018).

82. Там же.

83. У князя Юсупова случилась еще одна встреча с представителями Голливуда. «Некий американец, явившись, не снял ни пальто, ни шляпы, даже не вынул сигары изо рта. Он объявил мне, что приехал из Голливуда от одной американской кинокомпании, предлагавшей мне за кругленькую сумму сыграть самого себя в фильме о Распутине! Мой отказ удивил его, но не обескуражил. Решив, что все дело в цене, он удвоил, утроил, удесятерил сумму! Насилу убедил я визитера, что он даром теряет время. Наконец янки ушел, но дал-таки волю раздражению, выпустив парфянскую стрелу: „Ваш князь – идиот!“ – бросил он моему озадаченному лакею. И вышел, хлопнув дверью» (Там же).

84. Когда вышли мемуары с подробным описанием убийства Григория Распутина, его дочь, Матрена Григорьевна Распутина, подала иск на огромную сумму в парижский суд на убийц – князя Феликса Юсупова и великого князя Дмитрия Павловича Романова. Иск был отклонен – политическое убийство, совершенное в России, было вне юрисдикции французского правосудия.

85. *Юсупов Ф.* Конец Распутина // [Электронный ресурс]. URL: http://modernlib.ru/books/yusupov_feliks/konec_rasputina/read (дата обращения 05.02.2018).

86. Там же.

87. Там же.

88. Большая Советская Энциклопедия. Т. 48. М.: Советская энциклопедия, 1941. Стлб. 248.

89. Большая Советская Энциклопедия. Т. 2. М.: «Советская энциклопедия», 1926. Стлб. 154, 156.

90. Там же. Стлб. 157, 161.

91. Там же. Стлб. 163, 164, 165.

92. Там же. Т. 42. Стлб. 133—137.

93. «Распутин. Сумасшедший монах», Великобритания, 1966 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EhrK6dOEyko (дата обращения 06.02.2018).

94. См.: *Юсупов Ф.* Мемуары. В 2 т. // [Электронный ресурс]. URL: https://profilib.net/chtenie/57775/feliks-yusupov-memuary-1887-1953-lib.php (дата обращения 09.02.2018).

95. Там же.

96. *Палеолог М.* Дневник посла. 1916 // [Электронный ресурс]. URL: http://istmat.info/node/25188 (дата обращения 09.02.2018).

97. См.: *Юсупов Ф.* Мемуары. В 2 т. // [Электронный ресурс]. URL: https://profilib.net/chtenie/57775/feliks-yusupov-memuary-1887-1953-lib.php (дата обращения 09.02.2018).

98. Там же.

99. «Я убил Распутина». Италия, Франция, 1967 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Gb20BvF8vXI (дата обращения 11.02.2018). Цитаты из фильма приводятся по этой экранной версии.

100. *Солженицын А. И.* Размышления над Февральской революцией // *Солженицын А. И.* Публицистика: В трех томах. Ярославль, Верхне-Волжское книжное изд-во, 1995—1997. Т. 1. с. 1995. С. 457—458.

101. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990. Т. 28, кн. 2. 1985. С. 329. Далее цитаты из произведений и писем Достоевского даются по этому изданию. В скобках указаны том и страницы.

102. В 1919 году Рейнер был награжден орденом Британской империи, перед смертью в 1961 году он уничтожил свои бумаги. В журнале его шофера Комптона содержались записи, что за неделю до убийства он привозил Рейнера к Юсупову, и последний раз – в день убийства.

103. См., напр.: *Миронова Т.* Григорий Распутин: оболганная жизнь, оболганная смерть // [Электронный ресурс]. URL: http://www.omolenko.com/publicistic/rasputin2.htm (дата обращения 16.02.2018).

104. «Николай и Александра», США. 1971 // [Электронный ресурс]. URL:https://yandex.ru/video/search?filmId=15066897561301247777&text=%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C %D0% BC%20%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9% 20%D0%B8%20%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D 0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B0%201971%20%D1%81%D0%BC%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%8C%20%D0%BE%D0%BD %D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BD%20%D0%B1%D0%B5%D1%81%D0% BF%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%BE&noreask=&path=wizard&reqid=1518798182989954-641067842614500846128751-sas1-1880-V (дата обращения 16.02.2018).

105. *Мэсси Р.* Николай и Александра // [Электронный ресурс]. URL: http://thelib.ru/books/massi_robert/nikolay_i_aleksandra-read.html (дата обращения 16.02.2018).

106. Там же.

107. См.: *Фомин В.* «Агония» двух империй // Новая газета. 2004. №2. 15 января.

108. Там же.

109. *Толстой А. Н.* Заговор императрицы // [Электронный ресурс]. URL:http://ruslit.traumlibrary.net/book/tolstoyan-ss1086-09/tolstoyan-ss1086-09.html#work006 (дата обращения 23.02.2018)

110. *Ленин В.* И. Письма из далека. Письмо 1. Первый этап первой революции // *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений: В 55 т. Изд 5. М.: Политиздат, 1973. Т. 31. С. 11—22.

111. См.: *Фомин В.* «Агония» двух империй // Новая газета. 2004. №2. 15 января.

112. *Пикуль В.* Нечистая сила. Часть первая. Глава 2. Сущий младенец Ники // [Электронный ресурс]. URL: http://knigosite.org/library/read/15968 (дата обращения 16.04.2018).

113. «Цареубийца». СССР, Великобритания, 1991 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_K1SMPqS3O0 (дата обращения 10.03.2018).

114. «Романовы. Венценосная семья». Россия, 2000 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sfNm7sFN-Pc (дата обращения 11.03.2018).

115. *Кудрявцев С.* Историческая драма // [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinopoisk.ru/review/926552/ (дата обращения 13.03.2018).

116. Назову лишь некоторые из них, очень похожие друг на друга: *Гусаров А.* Ю. Григорий Распутин. Жизнь старца и гибель империи (2017); *Седов Г.* Юсупов и Распутин (2017); *Терещук А. В.* Григорий Распутин. Последний «старец» Империи (2006); *Бушков А.* А. Распутин. Гибель империи (2017).

117. Книги по истории // [Электронный ресурс]. URL: http://nashol.com/2011082558936/rasputin-radzinskii-e.html (дата обращения 13.03.2018).

118. «Явление Распутина» // [Электронный ресурс]. URL: https://yandex.ru/video/search?filmId=11239797880861509 91&text=%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B7%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20.%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BF%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BD.%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%B5%20%D0%B8%D0%B7%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5&noreask=1&path=wizard&reqid=1519761294713720-1365809360334454869113280-sas1-1643-V (дата обращения 22.03.2018).

119. «Кто убил Распутина!». Англия. 2005 // [Электронный ресурс]. URL: https://my.mail.ru/mail/sergei-yarushin/video/2523/4061.html (дата обращения 23.03.2018).

120. «Rasputin: The role of Britain s Secret Service in his Torture and Murder by Richard Cullen» (2010). 256 pages. ISBN 1906447071.

121. Эксклюзивное интервью «The New Times» Ричарда Каллена // http://newtimes.ru/articles/detail/26663

122. Убийство Григория Распутина организовала британская разведка // [Электронный ресурс]. URL: http://stihiya.org/news_14411.html (дата обращения 24.03.2018).

123. «Распутин. Исповедь падшего ангела». Россия, 2011 // [Электронный ресурс]. URL: https://yandex.ru/video/search?filmId=6483762666823424054&text=%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%BE%20%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BF%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BD%20%D0%B8%D1%81%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D1%8C%20%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D1%88%D0%B5%D0%B3%D0%BE%20%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B0&noreask=1&path=wizard&reqid=1522150372604754-1434466111121742046220093-man1-3617-V (дата обращения 25.03.2018).

124. *Варламов А. Н.* Григорий Распутин-Новый. Глава 1 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.libfox.ru/119066-aleksey-varlamov-grigoriy-rasputin-novyy.html (дата обращения 25.03.2018).

125. «Распутин», Россия-Франция, 2013 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.ivi.ru/watch/109851 (дата обращения 02.05.2018).

126. «Григорий Р.», Россия, 2014 // [Электронный ресурс]. URL: https://yandex.ru/video/search?text=%D0%B3%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%20%D0%B9%20%D1%80.%201%20%D1%81%D0%B5%D0%B7%D0%BE%D.%20%BD%201%20%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%8F&source=qa&oo_type=serial&duration=long (дата обращения 02.05.2018).

Николай Хренов Российская смута первых десятилетий XX века: роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» в телевизионном формате

Для чего нужна революция? М. Горький как первооткрыватель новых процессов в истории. М. Горький и Г. Лебон: рубеж XIX-XX веков как начало «века толп»

Произведения кинематографического и телевизионного искусства, создаваемые в большом формате, давно эксплуатируют те приемы, которые были открыты и освоены еще в литературе эпохи Гутенберга. Давно уже эффект от повествования, прерываемого надписью «продолжение следует» опробован не только низовыми сюжетами, но и большой классикой. Так, С. Эйзенштейн, пытаясь понять, какую традицию продолжал новатор в кинематографе Д. Гриффит, с удовольствием цитирует то место в эссе С. Цвейга, в котором констатируется удовольствие, испытываемое читателями «Записок Пиквикского клуба», находящихся в ожидании следующего номера журнала, в котором опубликован очередной их фрагмент. «В ту пору – так рассказывал мне один из этих „Old Dickensians“ – они не в силах были заставить себя в день прибытия почты дожидаться дома, пока почтальон не доставит наконец в своей сумке вновь вышедшую синюю книжку. Целый месяц, изголодавшись, мечтали они о ней, терпеливо надеялись, спорили, женится ли Копперфильд на Доре или на Агнессе, радовались, что дела Микобера дошли опять до кризиса, – радовались, ибо прекрасно знали, что он героически преодолеет этот кризис при помощи горячего пунша и доброго настроения! – и вот приходилось ждать, пока притащится наконец почтальон в своей тележке и разрешит все эти забавные загадки» [127].

Конечно, кинематограф, а затем и ТВ, до того, как покушаться на классику и воспроизводить ее в большом формате, должны были пережить ренессанс авантюрных сюжетов, которые первоначально вообще ассоциировались со спецификой кино. А вот авантюрные сюжеты уже порождали возможность большого формата, ибо сохраняли связь с дописьменными, фольклорными формами устной словесности. Но в кино большой формат не получил должного выражения, ведь в каждом виде искусства существуют свои ограничения. Нужно было ждать появления ТВ. Фольклорные повествовательные формы – это поздние формы функционирования мифа. Видимо, интерес к большому формату, который впервые и по-настоящему институционализируется в телевизионном формате, связан с интересом в XX веке вообще к архаическим формам культуры, что особенно ощущается в искусстве авангарда. Это, например, проявляется во многочисленных попытках возродить миф. Так, мода на структурализм очень продвинула гуманитарные науки в познании мифа.

Чем объяснить этот интерес к архаике, в контексте которой легче постигать потребность в большом формате? Ведь миф практически можно излагать в бесконечном времени. У него нет конца и нет начала. Миф ко времени вообще безразличен. Видимо, человечество, совершив в своей истории какой-то большой цикл, познав результаты беспрецедентного социального и технического прогресса, возвращается к тому неиспользованному еще в истории потенциалу,

который существует в архаике. Вместе с этим оно возвращается и к тем формам литературы, которые, казалось бы, давно остались в прошлом.

Однако разве миф соотносим лишь с архаикой? Миф давно уже проник не только в искусство (впрочем, он всегда в нем и сохранялся), но в социум, в политику, в идеологию, в представления о революции и даже в технику. Вторжение мифа в злободневность, в повседневность и в политику продемонстрировал еще А. Лосев на рубеже 20—30-х годов XX века. Активность мифа, однако, связана с сакрализацией явлений, в том числе, политических и идеологических. Но любопытно, что когда мифы уходят в политику и в ней растворяются, то они лишаются одного из самых репрезентативных своих особенностей – нечувствительности ко времени. Поэтому мифы в политизированных формах способны умирать. С эпохи оттепели мы существуем в ситуации угасания одного из самых мощных мифов, который, по выражению Д. Андреева, престал в планетарном масштабе – мифа о революции и социализме.

Вместе с угасанием мифа те явления жизни, которые целыми поколениями в России воспринимались в сакральной ауре, предстают уже в десакрализованном виде. Любопытно было бы представить какое-то произведение, выполненное в большом формате, которое бы заметно выпадало из мифологической матрицы, десятилетиями определявшей мышление и восприятие массовой публики. Но не просто выпадает, а эту матрицу разрушает. Ясно, что такое повествование столкнется с сопротивлением массовой публики, все еще находящейся во власти мифа. Мы в качестве такого произведения выбираем для анализа роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Для своего времени представить этот роман в большом формате было рискованным экспериментом. Но он случился.

В центре нашего внимания в данной статье – многосерийный фильм В. Титова, поставленный по роману М. Горького. Киноведы, обращаясь к кинематографическим вариантам литературных произведений, обычно используют слово «экранизация», т. е. перевод литературных образов в образы визуальные. Мы будем употреблять понятие «интерпретация». Фильм В. Титова – это именно интерпретация романа, точнее, одна из интерпретаций, за которой, конечно же, последуют и другие.

Обложка к сериалу «Жизнь Клима Самгина». Киностудия «Ленфильм», 1991 год.

Но как разбираться в интерпретации романа, если оставить в стороне сам роман, причем, роман многослойный, сложно выстроенный, концепция которого, как представляется, во время творческого процесса трансформировалась, ибо работа над романом продолжалась длительное время. Конечно, наивно было бы полагать, что в этой своей интерпретации В. Титов исчерпал все смыслы романа. Но он сделал главное – приковал внимание к революции как

к трагическому акту массового жертвоприношения, как огромной катастрофы. И это он сделал в тот момент, когда революцию стали воспроизводить в авантюрно – развлекательных формах.

В. Титов рисковал быть непонятым, как, впрочем, непонятым продолжал оставаться долгое время и сам М. Горький, о чем у нас и пойдет речь. Почему режиссер ощутил необходимость в утверждении нового восприятия, новой оценки революции и как это соответствовало тому историческому моменту, который переживала Россия в 80- е годы прошлого века? В какой мере этот момент, связанный с созданием в России «открытого» общества, способствовал замыслу режиссера? И воспользовался ли режиссер романом, чтобы высказать какие-то собственные мысли, что сегодня столь модно, или же он просто попытался понять, конечно, как мог, М. Горького и донести его идеи до зрителя?

Судя по всему, его интересовало последнее. Но не будем отрицать и субъективной активности режиссера, проявившейся в отборе воспроизведенных в его фильме персонажей и событий романа. Независимо от намерений режиссера, фильм прозвучал как новый ракурс в воспроизведении революции. И он, разумеется, противостоял по отношению ко все более расширяющейся с эпохи оттепели тенденции к авантюрной интерпретации событий революции. Другое дело, что в силу сложившейся ситуации (ведь Россия на развалинах старой империи успела возвести новую, и эта новая империя в конце 80-х годов снова разваливалась) фильм, может быть, не имел того резонанса, которого он заслуживает. Драма, развертывающаяся в это время в самой жизни, отвлекала от экрана вообще. Отвлекала, но, конечно, не всех.

Но были и другие причины. С одной стороны, появление фильма является следствием общественных перемен, позволивших режиссеру мыслить более свободно и затрагивать темы, которые до этого старались не затрагивать, а, с другой, этот фильм способствовал активизации в обществе рефлексии о том, что произошло в первой половине столетия, о более глубоком и часто критическом прочтении недавней истории. Переоценка прошлого – оборотная сторона утверждения нового. Конечно, в это время в сознание людей вторглось так много документальных источников, печатались запрещенные цензурой романы. Такое перенасыщение бьющей электрическим током некогда запретной информации, конечно, не могло не отвлекать внимание от фильма, просмотр которого требовал времени. И все-таки его смотрели. Фильм не забыт. Он появился в нужный момент и, конечно, воздействовал на умы. Сегодня наступает тот момент, когда можно его спокойно пересмотреть, глубже осмыслить оценить и прокомментировать. Фильм и, в том числе, роман, по которому он был сделан и который долгое время представлял из себя загадку. Разгадывание этой загадки и есть ключ к осознанию тенденций, что определяют уже наше время.

Итак, из того большого архива, в котором хранятся фильмы, созданные в серийном формате и который постоянно в своем объеме увеличивается, остановимся на одном, а именно на 14-ти серийном фильме «Жизнь Клима Самгина», поставленном режиссером В. Титовым по одноименному роману М. Горького и показанном по Центральному телевидению еще в 1988 году. Выбрали, руководствуясь не только тем, что есть такие литературные произведения, перенос которых на обычный экран представляет некоторые трудности (а роман М. Горького к такому типу романа и относится) и, кажется, ждут своего второго рождения именно в телевизионном формате, но прежде всего тем, что затронутые в романе проблемы во втором десятилетии XXI века оказываются не менее актуальными, чем они были на рубеже XIX-XX веков. Так, после показа сериала по роману М. Горького критик Т. Марченко писала: «Сегодня, когда мы ежедневно с нетерпением раскрываем свежие номера газет и журналов, ища в них ответы на вопросы, обращенные к прошлому ради настоящего и будущего, нам протягивает руку М. Горький, который писал свою повесть на стыке современности и истории» [128]. Все это так. Фильм вышел как раз в тот момент, когда миф в политических формах начал заметно разрушаться и, следовательно, необходимо было вернуться к его исходной точке. Но ее-то как раз М. Горький и воссоздает.

М. Горький-то может руку и протягивает, но вот не все этой руки ждут. Вот, например, какой звонок поступил в Останкино во время трансляции сериала. «…Зачем вы нас мучаете две недели! Голову нас морочите заумью! Мы переключиться хотим после трудового дня, нам вздохнуть надо, развлечься надо, а тут четырнадцать серий высокоумных ужасов! На что только наши деньги идут…» [129]. Телеаудитория резко разделилась в оценках этого не просто экранного, но общекультурного события. По некоторым данным 59 процентов зрителей фильм оценили очень высоко, 14 процентов наряду с достоинствами отмечают недостатки, а 25 процентам фильм не понравился. Следует сразу же отметить, что приему фильма способствовала атмосфера общества этого времени. Все в год выхода этого фильма рассуждали о судьбе интеллигенции, судьбе народа, судьбе художников, судьбе России, вспоминали жертвы лагерей. Фильм явно соответствовал этим настроениям. И в этом во многом заключается причина его успеха. «Но чтобы так созрели до такого распада аудитории на яростных сторонников и яростных противников, – нет, такого я не ожидал – писал после выхода фильма критик Л. Анненский – Ну, думал, отсмотрит народ 14 серий, заглянет потом в Горького, полистает, почитает, усвоит, примет да и скажет на том „спасибо“. Порохом запахло, когда с экрана продиктовали телефоны для устных отзывов. А как осели кабели, как охрипли телефоны в Останкине под напором звонящих, – так и очертилось событие. Не просто телевизионное – общекультурное. Не экранное, а их области духовной нашей реальности» [130].

Нет, конечно, по популярности сериал по роману Горького невозможно поставить рядом с телевизионными «боевиками» Т. Лиозновой и С. Говорухина. Ведь авантюрный нерв повествования, имеющий место в названных фильмах, здесь совершенно отсутствует. Но это отнюдь не умаляет его значимости. Фильм В. Титова формировал особую зрительскую общность, и те, кто в нее не входил, демонстрировал и раздражение, и непонимание. Речь ведь идет об экранизации романа, который один из критиков назвал «интеллектуальным романом». Роман М. Горького не осваивался кинематографистами не только потому, что ждал наиболее адекватного ему телевизионного формата, а еще и потому, что ждал готовности со стороны общества обсуждать проблемы, в нем заключенные, ведь о некоторых болезненных проблемах в иные периоды нашей истории говорить было невозможно, поскольку затронутая М. Горьким в своем романе проблема все еще кровоточит. И вот это время наступило. «Что рано или поздно до „Самгина“ дойдет на телевидении очередь – это можно было догадаться. Не век такой книге стоять на полке» [131].

Кадр из сериала «Жизнь Клима Самгина» (1986—1988)

Конец 80 – х годов прошлого века позволял о многих вещах говорить более свободно. Но создание этого сериала не было социальным заказом. Это была попытка авторского высказывания о значимых в российской истории событиях. Возможность более свободного высказывания ощутил и В. Титов, который еще во время учебы во ВГИКе думал о переносе на экран горьковской эпопеи. Я помню В. Титова студентом. Мы одновременно учились с ним во ВГИКе. Свой замысел он вынашивал полтора десятилетия и пытался его реализовать на съемочной площадке в течение пяти лет. За свою короткую жизнь (он умер в 2000 году) он поставил более двух десятков фильмов, среди которых известный и любимый зрителями фильм «Здравствуйте, я ваша тетя», который явно утроил бы раздраженного зрителя, позвонившего в Останкино в день демонстрации сериала по роману М. Горького, и даже сериалы. Но, конечно, фильм «Жизнь Клима Самгина» остается лучшим и, может быть, не до конца и понятым, и востребованным нашим зрителем. Тут удивляться не приходится. Ведь даже сам Горький спрогнозировал прихотливую и изменчивую судьбу своего романа. Один из критиков приводит воспоминания В. М. Ходасевич. Она передает, что ей сказал сам Горький. А сказал он ей, что сначала его роман «Самгин» никто не поймет, будут ругать, да уже и ругают. «Лет через 15 кое-кто начнет смекать, в чем суть, через 25 – академики рассердятся, а через 50 будут говорить: «Был такой писатель Максим Горький – очень много писал, и все очень плохо, а если что и осталось от него, то это роман «Жизнь Клима Самгина». Алексей Максимович сказал, что вот к мнению этих последних он и присоединяется» [132]. Запомним это: сам Горький находит роману особое место, но, в то же время, констатирует, что время его еще должно прийти. Мы до этого времени дожили. Это наше время. Пора его внимательно читать.

Попробуем объяснить, почему так получается. Время определило интерпретацию зафиксированных Горьким событий. Только вот возникает сомнение в том, что, даже принимая во внимание возникшую готовность общества рассуждать о судьбе России так, как это есть

у Горького, до конца ли были освоены мысли, которые хотел донести, отталкиваясь от Горького, режиссер В. Титов. Нам важно понять, соответствует ли телевизионное прочтение романа замыслу Горького. В данном случае вопрос не из простых. Следует сначала еще разобраться, что это за замысел. Поэтому мы будем меньше всего говорить о формальной стороне дела применительно к фильму (т. е. о форме этих произведений, например, о прекрасной работе художника, постоянно напоминающего, что, несмотря на катастрофичность воспроизводимой эпохи, эпоха – та эта – это ведь Серебряный век, замечательная живопись и не менее замечательная поэзия, которую персонажи постоянно цитируют) и остановимся на актуальности того ракурса, который был избран М. Горьким для своего романа – летописи, на тех смысловых уровнях, которые не всегда прочитывались, а кроме того, и смыслов, которые сам М. Горький вроде бы даже не предполагал, но со временем они неожиданно возникли. А то, что режиссер В. Титов в своем фильме постарался некоторые из них извлечь и представить, можно считать уже большой удачей.

При чтении романа невозможно не обратить внимание на то, что в нем постоянно упоминаются имена модных и популярных в начале XX века философов, поэтов и литераторов как отечественных, так и зарубежных. Скажем, имена Брюсова, Арцыбашева, Михайловского, Мережковского, Бердяева, Вейнингера, Ницше, Мопассана, Метерлинка и многих, многих других. Среди упоминаемых имен в романе, который сам писатель первоначально называл почему-то повестью, присутствует и имя Г. Лебона. Его сочинение вместе с книгами Маркса и Энгельса находит у убитой знакомой героя романа Марины Зотовой. Это французский мыслитель-социолог, публицист, автор нескольких работ, которые были переведены и изданы в России еще до революции 1917 года [133], а ныне снова издаются и переиздаются, что свидетельствует о их актуальности [134]. Г. Лебон все-таки более известен как первооткрыватель нового направления в научной сфере направления очень неопределенного. По сей день трудно определенно сказать, к какому из существующих научных направлений относятся его труды и прежде всего его книга «Психология народов и масс». Одни считают, что это проблематика социологии, другие проблематика психологии. Сам он назван новую науку «психологией масс». Сегодня точнее было бы это направление определить как «социальная психология». Как бы то не было, но именно названное сочинение Г. Лебона достоянием истории не стало. Следует отдать должное французскому мыслителю, тот тезис, который в романе М. Горького произносит главный герой, а именно: «Героем времени постепенно становится толпа, масса» [135], Г. Лебон не только провозгласил первым, но и первым обосновал, как он обосновал и то, что отныне в истории так и будет. Представив морфологию массы, он попытался прогнозировать последующую историю. Но если бы герой у Горького просто произносил лебоновский тезис. Классик сделал больше. Он показал, как масса душит героя, растаптывает его и устремляется дальше, оставив после себя его труп. Все это режиссер покажет в последней серии фильма. При этом еще снабдит изображение образами Босха, которого Самгин когда-то видел в музее.

М. Горький изобразил это появление массы в истории как стихийное бедствие, как землетрясение после которого становится очевидно, что все предшествующие русским революциям, в которых и начала проявлять себя масса, представления об истории оказываются неадекватными. Но что означает утверждение, что отныне героем истории становится масса? А то, что всегда претендовавшая на эту роль элита свое значение утрачивает, уходит в тень истории. Это означает, что все предшествующие представления об истории радикально изменяются. Проблемой становится не только масса, но и элита. Процесс этот весьма болезненный. Таким он оказался особенно для России, культуру которой невозможно представить без общественной прослойки, которая и есть интеллигенция как уникальное духовное образование, призванное утверждать такие ценности, как совесть, справедливость, порядочность, гуманность и т. д.

Пожалуй, русская интеллигенция – уникальное образование, не существующее в других странах, и без понимания того, что происходило и происходит в России с интеллигенцией и по сей день, трудно вообще анализировать строение русской культуры. В этом, конечно, отдавал отчет и М. Горький, и потому, будучи свидетелем того, как закончилась революция и гражданская война и как в стране устанавливается диктатура Сталина, он в своем романе возвращается к исходной точке трагедии интеллигенции, трагедии российской элиты, а вообще и трагедии страны. Запомним это обстоятельство. Почему писатель отказывается от изображения собственно революции в тот момент, когда литература в России в 20-е и 30-е годы только об этом и говорит. Уже одно это свидетельствует, что М. Горький идет против течения, что многих настораживало. Чуть позже мы постараемся на этот вопрос ответить. Иначе говоря, действие романа начинается в 70-е годы XIX века. Все попадающие в поле внимания М. Горького люди – «ангелы революции». Они ее предчувствуют, они ее замышляют, они, рискуя своими жизнями, стараются ее приблизить, но начавшееся безумие делает целую прослойку лишней. Не случайно в фильме В. Титова почти все эти «революционеры» одеты в белоснежные костюмы. Это – праведники, но все они окажутся жертвами революции.

Режиссер знает, что по отношению к интеллигенции М. Горький весьма критичен. Но многое в романе возникает помимо воли автора. Да, это последнее поколение уйдет в историю, а все, что его представителями задумано, произойдет уже без них и не так, как представлялось. Катастрофа свершилась еще до главной катастрофы, т.е. революции. Ведь роман заканчивается началом только Февральской революции. Конечно, в романе писатель обошел непосредственно и революцию, и постреволюционный период, когда представителей интеллигенции снова начали отправлять в эмиграцию, а позднее в лагеря и расстреливать, как ее расстреливали еще до революции. Да, собственно, он и не мог этого сделать, ведь процесс, начавшийся в последних десятилетиях XIX века не только не закончился, но еще и не достиг апогея, какого он достигнет уже после его смерти, т.е. в 1937 году. Но даже то, что он сделал, ограничиваясь предреволюционной эпохой, уже позволяет судить, что писатель отдавал отчет, в сущности, трагедии интеллигенции и, следовательно, уже в какой-то степени и пророчил последующие акты трагедии.

Данный роман М. Горького не был востребован десятилетиями. Его плохо издавали, не экранизировали, хотя к другим произведениям писателя обращались часто (например, к трилогии, к романам «Мать» и «Фома Гордеев», к пьесе «На дне» и т.д.). О невостребованности романа говорит, например, такой факт. Когда съемочная группа обратилась в Институт мировой литературы имени Горького, чтобы он выделил из среды филологов и горьковедов консультанта, ответ был таким: нет специалистов. В это трудно поверить. Горький, однако, как уже отмечалось, ситуацию предсказал, назвав среди критиков своего романа «рассерженных академиков». Сегодня причина такой невостребованности становится все более очевидной. Когда в стране появилась гласность, кинематограф обратился и к этому роману. Так, В. Титов в 1988 году по этому роману снимает 14-серийный фильм. В нем впервые получила выражение та трактовка изображенного М. Горьким, которая до этого времени была невозможной. Чтобы ощутить кинематографическое прочтение романа, которое вообще-то подразумевалось самим писателем, необходимо иметь в виду не только смысл его кинематографического прочтения, но и замысел самого М. Горького.

Мы не случайно начали наши размышления с Г. Лебона, а именно, с психологии массы. Ведь именно отношения интеллигенции, с одной стороны, с властью, а, с другой, с массой становится и в романе, и в фильме основным предметом анализа. Но вернемся к вызванному к жизни Г. Лебоном новому научному направлению. С приходом к власти Сталина ни о каких социально-психологических исследованиях говорить не приходится, ведь это диктовало необходимость фиксировать психологическое состояние общества как самостоятельного организма. Хоть большевики и утверждали, что массы являются двигателями истории, но, во-

первых, они сами стремились быть двигателями, в том числе, и массы, будучи убежденными в том, что историю можно направлять и контролировать и не выпускать руль, что они и продемонстрировали, придя к власти, хотя со временем этот контроль привел к тому, что созданная ими система была пущена под откос. Во-вторых, большевики скрывали правду о революции и, в частности, правду о поведении в революции масс, которые сдать экзамены на двигателей истории не всегда могли, ибо в их сознании рациональное отступало перед иррациональным, что приводило к анархии и насилию.

В реальности революция развертывалась и как традиционный в России бунт, который иногда называли «разиновщиной», а иногда «пугачевщиной». Так, после дискуссии о драке под окнами генерал-губернатора, в которой были убиты люди, Самгин размышляет: «Теперь, после жалобных слов Брагина, он понял, что чувство удовлетворения, испытанное им после демонстрации, именно тем и вызвано: вождей – нет, партии социалистов никакой роли не играют в движении рабочих, Интеллигенты, участники демонстрации, – благодушные люди, которым литература привила с детства любовь к народу» [136]. Некоторые отреагировали на это как на начало пугачевщины, которая, конечно же, пугала. Вот другое суждение Самгина: «Было уже довольно много людей, у которых вчерашняя „любовь к народу“ заметно сменялась страхом перед народом» [137].

В романе описан испуг Самгина, который он испытал на пристани в Нижнем Новгороде, столкнувшись с наглым грузчиком в красной рубахе. Но нечто подобное он испытал при встрече и с пассажиром из третьего класса, и с приказчиком на пристани в Самаре «У всех этих людей были такие же насмешливые глаза, как у грузчика, и такая же дерзкая готовность сказать или сделать неприятное» [138]. В. Титов в фильме мимо этих персонажей не прошел. Но этот нарастающий бунт, в том числе, и против «благородных» он в шестой серии выразил в образе дерзкого печника, командующего разграблением хлебного амбара в деревне, в которую приезжает Самгин. Еще немного и такие персонажи поведут массу сжигать и уничтожать помещичьи усадьбы. Апогей анархии показан в фильме в девятой серии, когда на идущих с гробом Туробоева нападают уличные мятежники, и завязывается драка. Друзья Туробоева – все эти «ангелы революции» не способны защититься. Конфликт разрешается каким-то другим анархистом, который внезапно появляется на той же улице.

Не случайно страх перед пугачевщиной преследует Самгина, и он все время к этому возвращается. «Революция силами дикарей. Безумие, какого никогда не знало человечество. Казацкая мечта. Разин, Пугачев – казаки, они шли против Москвы, как государственной организации, которая стесняла их анархическое своеволие» [139]. Еще до революции 1917 года (а в романе все движется к этой революции, но сама она так и не начинается) Самгин размышляет: «В XX столетии пугачевщина едва ли возможна, даже в нашей крестьянской стране. Но всегда нужно ожидать худшего и торопиться с делом объединения всех передовых сил страны. Россия нуждается не в революции, а в реформах» [140]. Но этот здравый смысл не сработал, а разиновщина оказалась реальной. Вот ведь в чем состоит причина того, что роман не пропагандировался и оставался самым неизвестным произведением М. Горького. Но, став реальностью, разиновщина вызвала к жизни и вождей, но уже иного плана, чем это представлялось.

Сегодня очевидно, что в революции было много иррационального, и идеализировать ее, а, тем более, ограничивать себя большевистской интерпретацией ее смысла, явно не приходится. Вот тут-то еще раз приходится вспоминать суждение Г. Лебона о психологии массы, способной не только на разрушительные действия, на чем поставил акцент единомышленник Г. Лебона – С. Сигеле, автор сочинения «Преступная толпа», но и на героические действия. Те исторические процессы, что следовали за изданием этой книги во Франции, как и изданием ее в России, лишь выявили актуальность высказанных в этой книге идей., подтвердив положения ученого. Какое-то время в России книга была забыта, но не потому, что высказанные в ней

идеи оказались ложными, а потому, что они смогли бы послужить ключом к пониманию происходящего в стране в постреволюционной жизни. Запрет на психологию масс уже в «культуре Два», т.е. в сталинский период объясняется невозможностью рассматривать общество, а, следовательно, опять же массу как нечто по отношению к государству самостоятельное, что может привести совсем к крамольному выводу: раз допускаем, что общество – самостоятельная стихия, то она может проявляться и как самостоятельная и критическая по отношению к государству, к власти, к главе государства, что эта самая пугачевщина и демонстрирует.

Тем не менее, до эпохи социалистического классицизма (терминология А. Синявского) интерес к психологии масс даже и в России расширялся и, можно утверждать, что имела место история становления этого научного направления. В качестве иллюстрации можно было бы сослаться на сочинение Н. Михайловского «Герои и толпа», появившееся в 1882 году или на опубликованную в России еще в 20-е годы и статью В. Райха [141], немецкого психолога, автора исследования о психологии масс в эпоху фашизма [142]. Мы столь подробно высказываемся о Г. Лебоне потому, что в романе М. Горького не только подробно описана биография героя, не только получила выражение его внутренняя речь, не совпадающая часто с его вербальными высказываниями (что вообще-то характерно для самого писателя, которому с рубежа 20—30-х годов приходилось в общении и в переписке тщательно выбирать слова и осторожно высказываться), но и проанализирована сущность толпы. Она, толпа, то втягивает героя в свою стихию помимо его воли, то выталкивает его, диктуя восприятие им себя как чужого, что становится пружиной постоянной рефлексии героя не только о происходящем, но и о себе и о своих поступках: «В этот вечер тщательно, со всей доступной ему объективностью, прощупав, пересмотрев все впечатления последних лет, Самгин почувствовал себя так совершенно одиноким человеком, таким чужим всем людям, что даже испытал тоскливую боль, крепко сжавшую в нем что-то очень чувствительное» [143]. В конце концов, Самгин испытывает страх перед толпой: «После Ходынки и случая у манежа Самгин особенно избегал скопления людей, даже публика в фойе театров была неприятна ему: он инстинктивно держался ближе к дверям, а на улицах, видя толпу зрителей вокруг какого-то несчастья или скандала, брезгливо обходил людей стороной» [144].

Но это, что касается толпы. Но ведь то же самое герой ощущает, оказываясь не по своей воле, в центре возбужденной и рассредоточенной массы. Его окружают персонажи, придерживающиеся разных взглядов, разных партийных убеждений, а то и просто сыщики, агенты охранки (вроде квартиранта Митрофанова, который исповедуется Самгину в том, что служит в охранке.) Что касается другого агента охранки Никоновой, то она вообще – любовница Самгина. Каждый из окружающих героя втягивает его в нарастающую и расширяющуюся смуту. У Горького герой и в самом деле получился чужим и одиноким, и потому мог бы заинтересовать экзистенциалистов.

Но нам важно разгадать задуманную Горьким конструкцию романа. С одной стороны, писатель здесь предстает продолжателем русского классического романа XIX века, что предполагает, что в центре повествования должен стоять именно герой, не важно, действующий он или созерцающий, или, как это мы знаем по русской литературной классике, «лишний» человек. Эту традицию Горький, кажется, соблюдает. Во-первых, он много внимания уделяет детству героя и его переживаниям. Юный Клим весьма честолюбив. Он хотел, чтобы его выделяли из его сверстников, любили, но сам он оставался по отношению к окружающим на дистанции. Ну просто психология будущего вождя по З. Фрейду! Однако следует сказать, что даже в этой серии, пожалуй, центральным эпизодом оказывается катастрофа – смерть его сверстника Бориса. Потом по ходу романа таких катастроф с другими друзьями детства Клима будет предостаточно. Они все обречены, еще ничего не свершив. Это и эпизод с колоколом, когда погибает крестьянин, и Ходынка, и события 1905 года. Кто-то закончит жизнь самоубийством (Например, в 12 серии сообщается об эпидемии самоубийств в России. Только в Москве поконн-

чили с собой 1422 человека), кто-то умрет в тюрьме или по дороге на каторгу, кого-то расстреляют во время революции 1905 года. Но, собственно, точно так же закончится и жизнь самого Самгина. Уже в первых кадрах режиссер покажет окровавленное лицо Самгина, предвосхищая финал рассказанной Горьким истории. Поэтому все изображаемое им можно выразить фразой героя о том, что революция нужна для уничтожения революционеров. Но парадокс заключается в том, что это уничтожение, а точнее, жертвоприношение в романе происходит еще до самой главной революции – революции 1917 года.

В романе не случайно иногда вспоминают традицию представлять литературного героя «лишним» человеком. В какой-то степени Клим Самгин – тоже «лишний» человек. В России «лишними» оказывались не только разночинцы, но даже дворяне и купцы. Так знакомый Самгина Лютов, который покончит с собой в Париже, подписывается «Московский, первой гильдии, лишний человек». По этому поводу Самгин говорит Макарову: «Россия, как ты знаешь, изобилует лишними людьми. Были из дворян лишние, те каялись, вот – явились кающиеся купцы» [145]. Так что в данном случае М. Горький продолжает литературную традицию XIX века. Да и как не продолжать, если лишних людей в России на рубеже XIX-XX веков стало еще больше, что и становится причиной уже не индивидуального бунта, а массового взрыва. Вот, например, герой романа рассуждает о «лишних» людях как реальности именно XX века. «У него незаметно сложилось странное впечатление: в России бесчисленно много лишних людей, которые не знают, что им делать, а, может быть, не хотят ничего делать. Они сидят и лежат на пароходных пристанях, на станциях железных дорог, сидят на берегах рек и над морем, как за столом, и все они чего-то ждут» [146]. Скоро их энергия найдет применение в «пугачевщине».

Конечно, все эти увиденные писателем «лишние» люди – уже не те, которых описывали классики XIX века. Это уже не отдельные личности, а масса. Масса, требующая изживания своей витальности. В какой-то степени В. Кожинов, которого цитирует П. Басинский в книге о Горьком, прав в утверждении, что российская жизнь перед революцией свидетельствовала не об угасании жизненной энергии, а о ее избыточности, что могло быть причиной революционного взрыва. Это особенно ощущается в сценах с экзальтированным купцом – анархистом Лютовым, которому, кажется, хотя он и купец, некуда приложить свою силу. В романе часто появляется отчим Самгина – предприниматель Варавка. Он постоянно при деле, устраивает сделки, строит дома, покупает и продает недвижимость. Но его бурная деятельность – ничто по сравнению с революцией как роком, а он неумолим. С этой точки зрения роман Горького можно прочитать как повествование о «гибели страны, которая не справилась с избытком собственной мощи» [147]. С другой стороны, важно отметить в романе и то, чего в литературе XIX века, пожалуй, не было. Да, Клим Самгин, конечно, тоже вроде «лишний человек». Но «лишний» он по той причине, что возникла уже совершенно иная ситуация, когда все в истории пришло в движение. Появилось множество людей, претендующих на статус героя. Но, в конечном счете, мало кому удается самореализоваться. Начинается терроризм, организация революционных кружков, аресты, ссылки, обыски, каторга, убийства представителей власти, самоубийства, эмиграция. Хозяином положения становится Ее величество Масса. А масса, как утверждает Г. Лебон, не приемлет инакомыслящих. Самгин – не лишний, он – инакомыслящий. Ничто не может избежать его критического взгляда.

В ситуации смуты, когда личность растворяется в массе, сохранить критическое восприятие жизни невозможно. В толпе и в массе критическое восприятие в результате магнетизма толпы притупляется. Но, сохраняя критическое восприятие по отношению к мелькающим как в калейдоскопе событием, Самгин перестает быть действующим лицом, становясь лишь очевидцем, зрителем, хотя это ему плохо удается. Тут важно учесть и то, что Самгин, кроме всего прочего, репортер, журналист. Он пишет для периодических журналов. В 13-й серии Дронов предлагает Самгину издавать газету, и он уже представил себя главным редактором большой

газеты. Вот и еще объяснение тому, почему он все время оказывается свидетелем развертывающихся событий, просто созерцая происходящее, избегая того, чтобы ввязываться в конфликт и быть избитым.

Постоянно рефлексирующий, но не действующий и не примыкающий ни к одному движению, кружку, партии, системе идей Самгин становится главным героем. Это обстоятельство породило особое отношение к роману Горького, создало его загадочную ауру, словно писатель что-то в нем зашифровал, и, следовательно, необходимо это разгадать, расшифровать. Собственно, эту неразгаданность констатируют не только критики, но и другие персонажи, окружающие Самгина. В этом и в самом деле есть какая-то правда. Существовавшие идеологические установки не позволяли до конца расшифровать заложенные в романе смыслы. Бездеятельность героя, в частности, способствовала тому, что он постоянно получал в критике отрицательную оценку, которая за ним и закрепилась, кажется, навсегда. В соответствии с существующими установками главный герой должен был быть если не революционером, то хотя бы действующим персонажем, не важно установки какой партии он в своих действиях выражает. Нужно было определяться: за или против. Но то, что оказалось непривычным и не совсем ясным в романе, то восполнялось читателем.

А читатель 20-х годов, когда роман создавался, да и последующих десятилетиях чувствовал в герое что-то враждебное. Конечно, ближе к концу все чаще на страницах романа появляется имя Ленина, и возникающая его положительная аура. Но только имя, только упоминание о Ленине. Сам он в роман так и не допускается. Казалось бы, герой должен был чувствовать движение истории, как это чувствовал сам автор, нередко оказываясь конформистом и даже, более того, становясь в один ряд с политическими вождями. И, наконец-то, герой должен был принять большевизм. Может быть, писатель считал, что большая история все же проходит мимо героя, и ему остается лишь умереть, что в финале романа и происходит, как это произошло и с героем известного романа Б. Пастернака – романа, также посвященного судьбе интеллигенции в России.

Чтобы разгадать, действительно любопытный и для нескольких десятилетий трудный для восприятия замысел Горького, нужно, видимо, иметь в виду несколько моментов, которые мы последовательно и обсудим. Сначала перечислим эти моменты, а затем дадим более подробное разъяснение каждому из них, а также попробуем отметить, как все эти моменты получают отражение в фильме В. Титова. Первый момент касается чисто формальных особенностей построения романа и рассмотрения главного героя с функциональной точки зрения. Иначе говоря, с точки зрения найденного М. Горьким того, что формалисты называли приемом. Загадочность героя объясняется тем, что в его образе на первый план выходит функциональная или структурная, а не идейная или смысловая аргументация. Второй момент связан с возникновением исторической дистанции и изменением отношения к революции, что становится причиной неадекватности оценок героя в критике. Тому, что было задумано Горьким. То, что казалось непонятным, со временем постепенно обретает ясность.

Третий момент в прояснении загадочного образа героя связан с взаимоотношениями между героем и автором. Каким бы самостоятельным по отношению к самому Горькому главный герой не был, в определенной степени он все же в романе предстает его двойником. Новая интерпретация героя стала возможной в связи с открытием «второго» Горького, т. е. со знакомством с материалами, касающимися личности Горького, которые в результате действия цензуры, длительное время были недоступны. Когда они были открыты, возникла возможность и нового понимания писателя, и, конечно, героя романа. Получается, что в смерти главного героя своего недописанного романа сам автор как бы уже изображает и свой возможный уход из жизни.

Четвертый момент снова возвращает к особенностям конструкции романа. Омассовление жизни на рубеже XIX-XX веков имело своим следствием «смерть» романа, конечно, психо-

логического романа. То обстоятельство, что герой сопротивляется растворению в массе, делает роман значимым психологическим документом эпохи.

Пятый момент связан с воссозданием омассовления, порождающего реабилитацию формы архаического социума, связанной с вождем, что является одной из значимых тем романа. Главный герой имеет к этой роли прямое отношение. Невостребованность героя как лидера характеризует всю новую эпоху в целом. Шестой момент в романе связан с выявлением тех смыслов в поведении и в рефлексии героя, которые отображают отношение писателя к социальной среде Клима Самгина, т.е. интеллигенции. По сути, отношение к судьбе интеллигенции в России и, в данном случае, к революции, во многом объясняет и отношение писателя к герою как человеку, не способному осуществить себя, поскольку реальность резко отклоняется от созданного интеллигенцией воображаемого мира. По сути, именно это в романе становится не только существенным, но и главным.

И, наконец, седьмой и последний момент, связан с нашей попыткой включить описываемые в романе события в контекст исторического процесса, начало которого уходит в XIX век, а последующее его протекание доходит вплоть до нашего времени. Создается следующее ощущение: особенность русской культуры заключается в том, чтобы вызывать к жизни элиту особого рода, а затем освобождаться от нее самым жестоким образом. И без элиты невозможно, поскольку с ней связана жизнь культуры. Но и с элитой не получается гармоничных отношений. И вся история российской цивилизации развертывается в форме империи. Ожидание вождей в XIX веке осуществилось, но они предстают совсем в другом свете, чем это представляла себе разбудившая массы интеллигенция, которая этими вождями и начала истребляться. Так что знакомая фраза, звучащая в романе множество раз и успевшая стать крылатой, – а был ли мальчик? – приобретает применительно к интеллигенции символическое значение.

Особенности стиля М. Горького как «моменталиста». Главный герой романа с функциональной точки зрения

Начнем с анализа особенностей конструкции романа. До появления последнего романа в поле внимания писателя, если иметь в виду его рассказы, романы и пьесы, оказывались локальные сюжеты (скажем, семья Булычевых, семья Бессеменовых, семья Власовых, обитатели ночлежки и т.д.). В этих произведениях действие сводилось к ограниченному числу лиц, находящихся в конфликте между собой и с миром, в пределах одной семьи и связанными с ней персонажами. Кажется, что и в романе все развертывается в малом времени и в узком пространстве. Но число персонажей здесь все время увеличивается. Ведь установка на хронику противостоит замыканию сюжета в границы семьи. Кстати о жанре, а точнее, о трансформации жанра в этом романе, замышляемом в 1925 году. По некоторым данным, первоначально Горький обозначал жанр повествования как повесть. Потом повествование самим писателем было обозначено как роман. Видимо, задуманный проект постепенно нарушал замышляемые жанровые нормы. Число персонажей здесь по сравнению с другими сочинениями заметно увеличивалось. Показательно, что писатель предполагал закончить роман в 1926 году, но работа над ним продолжалась десять лет. Кроме того, последняя, т.е. четвертая часть романа оказалась незаконченной. По некоторым данным, предполагалась еще одна, пятая книга.

Роман оказался чем-то вроде хроники или даже летописи, что, кстати, пытается в фильме подчеркнуть В. Титов. Поэтому в начале каждой серии, посвященной какому-то конкретному периоду, даются сведения о происходящем в России (экономические, статистические, военные и т.д.). В романе – хронике воспроизводятся события четырех десятилетий. Роман писался до самой смерти писателя, которая наступила в 1936 году, но так и не был закончен, что добавляет в его восприятие дополнительные загадочные черты. Конечно, начинается роман с изображения семьи, как начинаются и все другие произведения писателя, например, его известные пьесы (которые постоянно ставятся в театрах, не уступая в этом смысле пьесам А. Чехова, побившем все рекорды). Кажется, все ограничивается семьей Самгиных, тремя поколениями этой семьи, начиная с дяди Якова, народника, возвращающегося из ссылки и продолжающего свою дореволюционную деятельность. Однако жизнь требует иных методов борьбы, и они приходят вместе с большевизмом, который представляет Степан Кутузов. Но значимы не только члены семьи Самгиных, а и те люди, которые в доме Самгиных снимают комнаты. Когда они съезжают из дома, все равно связь героя с ними сохраняется. Их судьбы становятся для писателя столь же важными, как и судьба самого Самгина. Жизнь постоянно сводит этих людей с героем.

Но как бы не сохранялся этот круг знакомых персонажей, он все время расширяется за счет вовлечения в пространство горьковской летописи все новых и новых персонажей. Тем более, что речь идет о романе – хронике, а не о психологическом романе. Однако в том-то и дело, что Горький, касаясь многих событий, все же успевает дать и психологические портреты все новых и новых лиц. Этот принцип подхватывает и В. Титов. Поэтому в каждой серии акцент ставится на знакомстве с каким-либо одним персонажем. Так, следы психологического романа в романе – хронике сохраняются. Так, например, в шестой серии внимание режиссера уделено полковнику Попову, пытающемуся завербовать героя для службы в охранке. В девятой серии становится известно, что полковник кончает самоубийством. Судя по всему, теряет веру в необходимость защиты империи. Да, и вызов Самгина в охранку и беседа с ним прозвучала как попытка полковника самому разобраться и в чем-то утвердиться. В седьмой серии происходит знакомство с Митрофановым, признающимся герою в сотрудничестве с охранкой.

Кадр из сериала «Жизнь Клима Самгина» (1986—1988)

Кстати, такое течение повествования, которое ощущает режиссер, соответствует художественной манере писателя, которую проницательно угадывает К. Чуковский. «Горький не любит (или не умеет слишком долго останавливаться на каком-нибудь одном человеке. Ему нужна пестрая вереница людей; ему нужно, чтобы эта вереница быстро текла по книге красно – сине – зеленой рекой, и, когда прочтешь его последние повести („Исповедь“, „Кожемякин“, „Детство“, „По Руси“, „В людях“, „Ералаш“, „Мои университеты“) – покажется, что ты долго смотрел на какую-то неистощимую процессию людей, яркую до рези в глазах. Горькому словно надоедает писать об одном человеке, он жаждет пестроты, толчеи, ералаша. Он моменталист – портретист: изобразить во мгновение чье-нибудь мелькнувшее лицо удается ему превосходно. Это его специальность. Но изобразит – и готово. Проходи, не задерживай!» [148]. Такая манера повествования сопротивляется переносу ее в кино, требующем максимальной концентрации действия.

Конечно, хотя Горький и продолжает литературную традицию XX века, но продолжает, когда век психологического романа заканчивается. Под романами этого плана В. Шкловский подвел черту. В 1923 году он констатировал: «В настоящее время психологический роман кончается» [149]. Практически приблизительно в это время Горький и задумывает писать свой роман. Такой стиль Горького как раз и объясняет трудности его экранизации. Представить на экране горьковскую летопись в фильме продолжительностью два часа невозможно. Эта конструкция летописи словно предназначена для серийного воспроизведения, для большого телевизионного формата, что точно ощутил В. Титов. Вот мы и сформулировали одну из причин длительного забвения романа и его невостребованность кинематографистами. Конечно, это причина, но не единственная и даже не самая главная. Главное у Горького даже не отдельные сюжеты и, следовательно, отдельные судьбы, а их мозаика, позволяющая представить атмосферу предреволюционной России. Горькому важно дать общую оценку движения Рос-

сии к революции, движения, в которое вовлечены не только разные группы интеллигенции, вообще, элиты, но и масса.

Иначе говоря, писатель должен дать характеристику четырех десятилетий в российской истории. Для Горького это столь важно, что хронологию он выносит даже в название своего романа («Сорок лет»). Летописной интонации романа способствует в фильме В. Титова и то, что, поддаваясь моде, он предпосылает действию в каждой серии хронику и статистику реальной ситуации в России. С 60-х годов это было особенностью, в том числе, и большого кинематографа. Эту тенденцию можно было фиксировать и в экранизации пьесы А. Чехова «Дядя Ваня» (реж. А. Кончаловский), и в фильме Э. Климова «Агония», и в других фильмах 60—70-х годов. Возможно, такой прием был следствием влияния на кино распространяющегося в это время телевидения, в котором информационная функция выходила на первый план и казалась весьма органичной. Уже в начале первой серии В. Титов тоже дает статистику, позволяющую представить экономическое и демографическое положение России в 1877 году, т.е. в год рождения героя (16 лет прошло после отмены крепостного права, численность населения России насчитывает 100 миллионов человек, из них – 91 миллион крестьян и т.д.). Собственно, с этой даты и развертывается вся последующая хроника событий. Затем каждая новая серия будет добавлять к этим сведениям все новые и новые факты. Тут важно иметь в виду то, что и сам герой связан с тем, что сейчас называют медиа.

Даже если с К. Чуковским согласиться, то все равно не только множество судеб героев, но и множество сюжетов, связанных в романе с их жизнью, нужно было как-то сцепить. Без этого конструкция романа рассыпалась, как она в новую эпоху рассыпалась вообще, уступая место приему внутреннего монолога. Казалось, что романная форма возвращалась к тому состоянию, когда она появлялась на свет, т.е. к собранию новелл. Это опять же констатирует В. Шкловский. «Современный роман произошел из сборников новелл, – пишет он – путем врастания развертывающихся новелл в обрамляющую с одновременным появлением „типа“, связывающего отдельные эпизоды… Роман сейчас рассыпается на отдельные новеллы. Весьма вероятно, что роман завтрашнего дня будет состоять из рассказов, связанных единством героя [150]». Иначе говоря, выражаясь языком формалистов, чтобы сцепить различные эпизоды хроники, необходим прием, с которого вообще начинаются в литературе крупные литературные формы и жанры.

Таким приемом становится выбор из множества героев романа одного героя, который бы не действовал, а только созерцал и размышлял, комментировал тот калейдоскоп жизни, который предшествовал собственно революционной буре и ее сопровождал. Такого героя М. Горький находит в лице Клима Самгина. Самгин не столько действует, сколько рефлексирует о тех событиях, свидетелем которых он является, хотя эти события часто и его превращают в их действующее лицо. Тем не менее, в силу своего характера, Самгин постоянно возвращается к исходной точке и по отношению к происходящему держит дистанцию. Эта дистанция приводит к расщеплению его сознания, что является следствием его раздвоения на созерцающего и действующего. Будучи втянутым в действие чаще всего не своей воле (например, в дискуссию) Самгин может вступить в спор, поддержать разговор, возразить, высказать по поводу происходящего свои мысли. Но Самгин как действующее лицо, пусть его действия часто исчерпываются вербальным высказыванием, еще не выражает всей сути Самгина. Подлинные оценки тому, что происходит и что он наблюдает, часто звучат в его внутреннем монологе. Внутренняя речь здесь часто не совпадает с его публичным высказыванием и даже ему противоречит. Лишь ценой этого расщепления сознания Самгин сохраняет свою способность критически оценивать происходящее, хотя событий так много, а скорость их свершения столь мгновенна, что часто огромный массив впечатлений так и остается не осмысленным и не отрефлексированным, что само по себе становится предметом размышлений героя.

Здесь нельзя удержаться, чтобы не провести параллель между Достоевским, озабоченным тоской по текущему времени, и Горьким. Герой Достоевского, как, впрочем, и сам автор – тоже в чем-то сродни летописцу. Вот как характеризует эту тоску по времени у Достоевского Д. Лихачев. «Воображаемый летописец Достоевского – пишет Д. Лихачев – следует „по пятам“ событий, почти их догоняет, спешит их зафиксировать, еще как бы не успев осмыслить их достаточно, не зная, как и чем они кончатся, изумляясь их внезапности, их резким поворотам, их „скандальности“, постоянно отмечая их незавершенность. По ходу своего повествования автор или „летописец“, от лица которого ведется повествование, меняет оценки событий, находится в напряженном ожидании того, что произойдет, в смятенной неуверенности – точно ли передал самое существо того, что происходит, в тревоге за будущее, в неизвестности этого будущего, сочетающейся с предчувствиями и предвидениями. При этом автор или созданный им повествователь как бы не доверяет правильности собственной интерпретации событий и потому оценивает их с точки зрения отдельных персонажей, вносит постоянные самопроверки» [151]. Но ведь такое же отношение ко времени мы обнаруживаем и у Горького. За исключением, может быть, одного. Самгин вовсе не жаждет событий, а, скорее, напуган их внезапностью и непредсказуемостью.

Тем не менее, лишь сохранение позиции наблюдателя, а не участника, делает Самгина с точки зрения конструкции романа весьма удобным приемом. Это свойство наблюдателя позволяет сцепить множество событий и создать хотя и мозаичную, но, в общем, целостную картину эпохи. Поэтому в главном герое романа не следует стремиться отыскивать какую-то психологическую загадочность и исходить исключительно из психологических особенностей героя. У М. Горького главный герой – это его повествовательная функция, она обеспечивает связность повествования, состоящего из многих фрагментов. Поставив цель представить предреволюционные события в России в формате хроники, М. Горький должен был решить задачу, которая была актуальной еще на ранних стадиях литературного развития. Отмечая это обстоятельство, мы можем сослаться на тех исследователей, которых интересовал генезис романа в истории культуры. Например, на В. Шкловского, обратившего внимание на то обстоятельство, что на самых ранних этапах развития роман представал в форме сборника новелл, которые каким-то образом следовало сцепить, связать хотя бы формально.

Так, например, появляется прием обрамляющей новеллы, когда в одну новеллу вставляется множество других новелл, которые задерживают развитие действия в обрамляющей новелле. Другим приемом является «прения сказками», когда новеллы воспроизводятся в единой конструкции для доказательства какой-то мысли. Получается, что отдельные эпизоды повествования в формате сборника единством действующих лиц еще не связаны. Да и вообще характеров, действующих лиц еще не существует. Внимание, в соответствии с Аристотелем, концентрируется исключительно на действии. Как выражается В. Шкловский, «действовать – только игральная карта, делающая возможной проявиться сюжетной форме» [152]. В качестве примера исследователь ссылается на «Жиль-Блаза» Лессажа. То, что он говорит об этом произведении, имеет прямое отношение к конструкции романа М. Горького. «Скажу сейчас – пишет он – пока бездоказательно, что так происходило довольно долго, еще в „Жиль-Блазе“ Лессажа герой так бесхарактерен, что провоцирует критиков на мысли о том, что задачей автора явилось именно изображение среднего человека. Это неверно. Жиль Блаз совсем не человек, это нитка, сшивающая эпизоды романа – нитка эта серая» [153]. В этом заключается суть той функции героя, которая М. Горькому необходима прежде всего.

Такое ощущение, что это В. Шкловский говорит именно о конструкции романа М. Горького. Здесь тоже возникает соблазн представить главного героя средним, серым, вообще ничтожеством, что и имело место. Это неправда, что Самгин – серый, бездарный и ничтожный человек, каким он предстает с точки зрения большевистской критики. С определенной, а точнее, с функциональной точки зрения он – нитка, сшивающая события горьковской хроники. Хотя

смысл сказанного не исчерпывает того, что стоит в романе за главным героем, тем не менее, он существенен. Известно, что литература в своем движении часто возвращается к формам, казалось бы, давно ушедшим в историю. А за ней следует и кино, преодолевая сюжетность и регрессируя к цепи развертывающихся событий, излагаемых в формах новеллы. Так, в качестве примера можно было бы напомнить о фильме братьев Паоло и Витторио Тавиани «Хаос» (1984), поставленном по четырем новеллам Л. Пиранделло «Другой сын», «Влияние луны», «Кувшин» и «Реквием», а также о фильме Н. Михалкова «Противостояние», также смонтированном из разных новелл. Структура михалковского фильма весьма символична. По сути, это выражение исчерпанности сюжетных построений и вообще кризиса советского кино в целом.

Применительно к методу М. Горького это возвращение к раннему литературному формату, предстающему в сериале, оказалось неизбежным. М. Горький просто нуждался в герое как в самой элементарной нитке, позволяющей сшить в его прозаических произведениях то, что, как отмечает К. Чуковский, рассыпается. Без сквозного героя, который, может быть, автору не всегда и нужен, у него не получается сцепления частей в целое. Вот как это слабое место М. Горького ощущает К. Чуковский. Он говорит, что герои его вещей ничем между собою не связаны. Они движутся «в порядке живой очереди», почти не соприкасаясь друг с другом. «Судьбы их – пишет К. Чуковский – не сплетены в один узел, как в романах Бальзака, Достоевского, Диккенса. В повестях и романах Горького – и в „Фоме Гордееве“, и в „Троих“, и в „Исповеди“, и в „В людях“ и в „Детстве“ – нет никакой центральной главной фабулы, которая подчинила бы себя всех этих людей и людишек. Это целая серия маленьких фабул, кое-как перетасованных на скорую руку. Эти маленькие фабулы – тоже прохожие. Одно событие не растет из другого, а просто событие идет за событием и каждое проходит бесследно: вы можете читать книгу с начала, с середины, с конца, это все равно, в ее фабуле нет ни развития, ни роста» [154].Конечно, такая манера не может считаться кинематографической, хотя, разумеется, современное кино тоже уже ушло от того, что обычно называли «железным» сценарием.

Знал бы К. Чуковский, что он у М. Горького нашел то, что нравится постструктуралистам, а именно, ризому. Понятно, что перечисленные особенности прозы Горького особенно очевидны в его романе. Герой позволяет решить проблему сцепления многих фрагментов повествования. Но это обстоятельство сделало его героя особенным. Так, К. Чуковский объяснил, почему для М. Горького столь важен тот прием, который бы помог ему сцепить множество событий и фактов и особенно важен именно в его романе – хронике, романе – летописи. Таким приемом и стал главный герой, что, конечно, не исчерпывает всех остальные смыслов, с ним связанных.

Является ли Клим Самгин вариантом героя психологического романа XIX века как «лишнего» человека? Возникновение новой интерпретации романа М. Горького в связи с развертывающейся десакрализацией революции

Имеет место и следующее обстоятельство объяснения неопределенности образа героя М. Горького. Оно связано с возникновением исторической дистанции по отношению к революции и вообще ко всей той эпохе, что попадает в поле внимания М. Горького. Это обстоятельство и является, пожалуй, основным в интерпретации романа Горького в многосерийном формате. Несмотря на то, что уже в период революции стереотипы психологического романа перестают соответствовать жизни, литературные герои все еще оцениваются как «лишние люди». Такая интерпретация, естественно, усложняла выявление глубинных смыслов романа М. Горького, хотя их не могли не ощущать, что, конечно, усиливало загадочность романа. Если Самгин остается «лишним» в революционную эпоху, то виновата не эпоха, к чему склонялись классики литературы XIX века в объяснении поступков своих героев, а сам герой. Значит, в нем есть что-то ущербное. Значит, он заслуживает и психологического анализа, и сурового приговора критики.

В качестве примера такой критики можно сослаться на статью А. Луначарского, появившуюся сразу же после выхода романа М. Горького в серии «Библиотека «Огонька». Так, А. Луначарский воспринимает Самгина как серого, пустого и неинтересного. Он употребляет даже такое слово применительно к герою как «ничто». Ну, просто новый Жиль Блаз. «Как мы сказали, – пишет он – Самгин – «чертова кукла». Это одно из проявлений пустоты. Это пустота, носящая личину призрачной жизни. Призрачность морочит не только других, но и самого Самгина. Он верит в то, что является реальностью, но не всегда; он иногда как бы догадывается, что он ничто» [155]. Здесь А. Луначарский в своей оценке героя идет от первоначального названия романа «История пустой души», от которого писатель в ходе работы над романом отказался. «Пустая душа» наполнилась смыслами, не предусмотренными в начале работы над романом. Так, собственно, эта негативная и, разумеется, вульгарная оценка героя М. Горького закрепилась на несколько десятилетий, перекочевывая из одной работы в другую.

Читатель, у которого уже выработалась привычка воспринимать психологический роман XIX века, естественно, не может таким объяснением загадочности главного героя удовлетвориться. Ему нужно понять психологическую подоплеку дела. Поэтому и срабатывает стереотип «лишнего» человека как распространенного в литературе XIX века типа героя, о чем М. Горький будет говорить с трибуны Первого съезда советских писателей. Однако проекция стереотипа литературы XIX века на героя Горького на протяжении десятилетий оказывалась оправданием отрицательного отношения к Самгину. Аргументы для отрицательного восприятия героя были такие. Соглашаясь с тем, что герой как «лишний» человек приемлем для литературы XIX века, критики эпохи большевизма не могли согласиться с тем, что героем новой литературы, т.е. литературы века XX-го должен оставаться «лишний» человек. Он уже становится подозрительным. Если же его классик и изобразил, то, конечно же, со знаком минус. Почему? Да потому, что, как многие были убеждены, новая эпоха революционных преобразований предоставляет полную свободу для самореализации человека. Для этого, собственно, предпринимаются все революции. Хотя парадокс заключается в том, что вместо самореализации имеют место репрессии, расстрелы и уничтожение.

Конечно, такая интерпретация героя не могла не бросить тень и на самого пролетарского писателя, который вместо того, чтобы продолжать создавать образы, подобные Павлу Власову, проявляет интерес к героям, которые, можно прямо сказать, для эпохи построения социализма – нетипичны. Вот и А. Луначарский недоумевал: «Почему бездарный Самгин представляет собою исключительный интерес» [156]. Однако то, что в романе Горького воспринималось в отрицательном свете в момент его выхода, то позднее стало восприниматься совсем иначе. То обстоятельство, что герой так и не мог примкнуть ни к одной группировке или партии, а, в особенности, к большевизму (хотя его все время спрашивают, не большевик ли он), а это непременно должно было произойти, если автор принял систему и стал ее пропагандистом и «буревестником», по прошествии времени стало восприниматься в позитивном смысле. Значит, герой все – таки не поддается искушению и, несмотря на симпатию к Степану Кутузову, представляющему в романе большевиков, он все же не пришел к большевизму, сохранил независимость и в своем поведении, и в своих убеждениях. Хотя говорить об убеждениях в данном случае не приходится. Скорее он сохраняет возможность самостоятельно размышлять над жизнью, не поддаваясь воздействию пропагандистов разных группировок.

Вот именно это обстоятельство и определило новый интерес к роману Горького в ситуации следующей оттепели, которой можно было бы назвать недавний период в истории, что связан с именем М. Горбачева. Так, стал возможным новый взгляд на роман, как и на его главного героя. Так, мы подходим к необходимости проанализировать появившуюся в это время телевизионную интерпретацию романа Горького, которая, может быть, и не стала заметной, но все же продемонстрировала возможность иного прочтения романа, в котором акцент ставится уже не на герое как отщепенце, так и не сумевшем понять истинный, по мысли большевиков, смысл движения истории (как считалось, движения к революции и социализму), а потом и оказавшимся даже не «лишним» человеком, а жертвой истории в самом элементарном смысле этого слова – был раздавлен массой во время начинающейся другой катастрофы – Февральской революции.

Да, в конце романа Самгин умирает, оказываясь под колесами революционного прогресса. Апокрифы сообщают разные версии этой смерти героя, например, в духе сюжетов 20-х и в духе сюжетов уже 30-х годов. О сущности таких версий финала романа, оставшегося незаконченным (как известно, четвертый том романа был издан уже после смерти писателя в 1947 году), свидетельствует такое признание А. Луначарского. «Я слышал – пишет он – что Горький хотел символически заставить Самгина исчезнуть в лучах прожекторов, сиявших на броневике, на котором Ильич выехал в будущий Ленинград. Я слышал также о предположениях о пятом томе хроники, в котором был бы показан Самгин, фальшиво принявший советскую власть, Самгин – вредитель» [157]. Предполагаемый первый вариант смерти героя напоминает пафос ранних фильмов Эйзенштейна. Что касается Самгина как вредителя в исторической перспективе, то это уже из атмосферы фильмов 30-х годов. Поскольку проект Горького предполагал еще один том, то это, естественно, усиливает загадочность романа. То обстоятельство, что герой так и не примкнул ни к одной из партии, даже к большевизму, могло со временем восприниматься со знаком плюс.

Значит, то, к чему хотел подвести героя Горький, показателем исторического прогресса все же не было. В таком случае Самгин предстает уже не растерянным и чужим, не способным понять ситуацию, а, наоборот, мужественно противостоящим очередной исторической катастрофе. Но ведь именно это и пытается в фильме В. Титова передать исполнитель роли Самгина А. Руденский. В. Титов делал Самгина наблюдателем не совершающегося величайшего исторического акта, выводящего Россию из тупика, а совсем наоборот, движения к одной из самых ужасных в XX веке катастроф, которая настигает не только героя, но в конечном счете, и самого писателя. В данном случае сохранение героем дистанции по отношению к происходящему воспринимается как сильная сторона не только героя, но и интеллигенции в целом, сохранив-

шей способность критически оценивать ситуацию и не поддаваться гипнозу толпы. Речь идет, конечно, о либеральной, а не о революционной интеллигенции, о той, которая уже ощутила революцию как катастрофу и трагедию, и в знаменитом сборнике «Вехи» пыталась объяснить это другим.

Здесь, правда, не может не возникнуть вопроса о том, предполагал ли Горький такое восприятие своего героя и романа в целом. На этот вопрос не так просто ответить. Совершенно очевидно, что всем течением повествования автор подводил к необходимости, а, еще точнее, неотвратимости революции. Хотя саму революцию он не изобразил, тем не менее, в романе такая перспектива ощущается. Тем не менее, роман оказался незаконченным. Какие-то фрагменты его находили уже после смерти писателя другие люди. Можно в этом случае даже предположить, что, несмотря на замысел автора и его желание подвести повествование к революции как вхождению человечества в новую эпоху, исключительно положительного отношения к революции у Горького не получалось. Знакомясь с последней, четвертой частью романа, приходишь к выводу об отсутствии в описываемых событиях убедительности. Такое ощущение, что здесь Горький как идеолог и пропагандист революции расходится с Горьким как художником. Так, может быть, все-таки в личности писателя имели место те «две души», которые были замечены в его творчестве критике и раньше. Так, К. Чуковский констатирует, что М. Горький в своих воспоминаниях о Л. Толстом утверждает, что у него две души, что Л. Толстой жил во вражде с собой. Но, подхватывая эту мысль, К. Чуковский утверждает, что и самого М. Горького две души – «одна – тайная, другая – для всех, и одна отрицает другую» [158].

Раз уж у самого Горького, как можно представить, к беспрекословному приятию революции не лежало сердце, то, конечно, это дает право дать новую интерпретацию романа и героя, что и происходит в сериале В. Титова. После сказанного попробуем сделать суждение по поводу того, почему все же сериал В. Титова стал событием и не только художественным. Почему обсуждаемая в романе тема оказалась столь важной? Видимо, даже не потому, что хотелось представить неизвестного Горького, а потому, что важно было вернуться к теме революции как событию, которое разделило историю России на старую и новую. Это то событие, которое определило жизнь людей в России на весь XX век, а самое главное, стало основой их коллективной идентичности. Это событие, сформировавшее и утвердившее за каждым из нас наше «я», нашу идентичность, независимо от того, хотим мы этого или нет, удобно нам это или неудобно, приносит нам это счастье или не приносит.

Революция стала Событием с большой буквы. Она стала образом народа на всю последующую историю, ибо совпала с бессознательным представлением народа о себе, неважно, соответствует ли это действительности или не соответствует, делает людей лучше или нет. В определенном смысле революция этот народ сделала. Представлению народа о себе, каким бы он хотел себя видеть, революция соответствует. В этом образе есть, разумеется, нечто объективное, но еще больше в нем виртуального, привнесенного из того, как масса хотела бы видеть саму себя. Так что в определенном смысле революция есть событие виртуальное. Поскольку революция оказалась, в том числе, и выдуманной, то мы настоящей революции не знаем и, поддаваясь давлению коллективного бессознательного, всячески выдавливаем из своего сознания то негативное, что она несла с собой. А она ведь несла и то, что общество до А. Солженицына не знало или не смело знать. Иначе говоря, революция стала сакральным событием, а это означает, что никакая ее критика невозможна. Это рецепция революции на уровне религии. С этим Россия прожила несколько десятилетий, да этот комплекс продолжает сохраняться и до сих пор.

Но, разумеется, раз имела место сакрализация революции, то возможна и десакрализация. И она, разумеется, развертывается, но медленно и охватывает она скорее узкий круг людей, а не все общество. Масса же, являясь виновницей революции, остается глухой и слепой к ее настоящей реальности. Но процесс десакрализации идет, и следует отметить, что с сере-

дины 80-х годов прошлого века это становится весьма заметно. Сакральный смысл революции связан с хилиастическими представлениями массы. Чуть позже мы расшифруем, что стоит за понятием хилиазма. Сейчас же отметим, что десакрализация происходит, когда сакральная стихия, в том числе, хилиазм, ослабевает и перестает сопровождать восприятие революции. По этому поводу очень точно сказал К. Манхейм. Он говорит, что когда «хилиазм теряет свою интенсивность и порывает с революционным движением, в мире остается лишь неприкрытая ярость масс и неодухотворенное буйство» [159]. Останавливаясь на фильме В. Титова, мы выбрали из истории десакрализации революции одно произведение, которое как раз и демонстрирует новое восприятие революции. Именно В. Титов относится к тем режиссерам, которые начали лишать революцию пафоса. Все, что попадает в поле внимания режиссера, воспроизводится в соответствии с принципом остранения. Это происходящее уже не принимается безоговорочно и непременно с положительной оценкой. Это вторгается в сознание зрителя, будучи снабженным неким сомнением в плане оценки, не имея морального оправдания.

Отсюда и загадочность героя. Носителем этого остраненного взгляда является герой романа – Клим Самгин, человек недоверчивый и рефлектирующий, не способный к непосредственной идентификации с происходящим. Как отзывается купец Лютов о Самгине, это – аппарат, не столько мыслящий, сколько рассуждающий. Конечно, для того, чтобы вести повествование в этом ключе, нужно было найти соответствующего актера. Он был найдет режиссером в высшей степени удачно – это Андрей Руденский. Это настоящая удача режиссера, ведь именно на основе этого остраненного взгляда героя и организуется все действие фильма.

Кадр из сериала «Жизнь Клима Самгина» (1986—1988)

Парадокс, однако, состоит в том, что история десакрализации революции началась не с В. Титова и не с этого сериала по роману Горького. Она вообще началась не во второй половине 80-х годов прошлого века, т.е. в очередную оттепель, как может показаться. Неоценимая

заслуга В. Титова заключается в том, что он нашел ключ к почти забытому роману Горького. А роман – то во многих отношениях замечательный. И замечательный он именно в плане генезиса десакрализации революции. Обращаясь к первой революции 1905 года В. Титов подает ее как трагическое действие. Никакой другой аргумент для высокой оценки романа не может быть более убедительным. Прибегая к приему, используемому Л. Толстым смотреть на все изображаемое как на совершенно незнакомое, будто глазами марсианина, Горький как «буревестник» революции демонстрирует уже взгляд остраненный, с помощью которого можно видеть не виртуальное, а реальное, а это означает трагическое. И ведь не случайно у Горького все время идут разговоры о том, что люди выдумывают себя. Если бы только себя. Вот от этого выдуманного и виртуального следовало освобождаться, иначе реальность предстанет, как у Шопенгауэра, только как «воля и представление» и ничем больше. Да, видимо, классик читал не только Лебона. Вообще, известно, что М. Горький много читал.

Ну, бог с ней, с его эрудицией. А вот то, что сам «буревестник» начинает десакрализацию революции и промывку мозгов в России (что, кажется, иным хотелось бы скрыть), – этот факт следует высоко оценить и еще раз подтвердить, что мы, читатели XXI века и в самом деле имеем дело с гением, и сомневаться в этом не приходится. Это он, М. Горький, уже в 20-е годы, замышляя роман, первым начинает десакрализацию революции, и его оценка революции совпадает с теми оценками Французской революции, которые когда-то ей вынесли Э. Берк и А. де Токвиль. Фильм В. Титова значителен тем, что позволяет эту интонацию десакрализации революции из романа вытянуть, реконструировать адекватный взгляд гения, ощутившего в навязываемом мировоззрении, которое будут насильно насаждать на протяжении всего XX века и продолжать приносить в жертву людей, как это было и в самой революции, уязвимое место. Это роман не о сакрализации, а о десакрализации революции. Горький хотел освободить революцию от революционного пафоса еще в 20-е годы, когда это было, кажется, невозможно, когда революция как античный рок только что пережила свой пик, оставив после себе множество жертв и была готова поглощать еще новые и новые жертвы, ее «буревестник» в ней усомнился. Комплекс сомнения и порождает такую необычайную конструкцию романа, которую еще долго придется разгадывать.

Проблема, следовательно, в случае с фильмом В. Титова меньше всего касается переноса романа внушительного объема на малый экран. Здесь, как свидетельствует история большого телевизионного формата в России, многие проблемы давно уже решены. Проблема связана с трудностями переноса замысла на экран именно такого литературного текста, к восприятию которого общество должно быть готово. Оно должно, как выражался Кант, иметь мужество знать и сознавать, что же, в конце концов, произошло. Ведь у него отсутствовал код, необходимый для понимания того, что происходит на экране. Фильм В. Титова не предполагает, что восприятие революции и на этот раз произойдет в соответствии с идеальным образом народа о себе. Но все-таки в середине 80-х какая-то сдвигология в этом плане началась. Сомнения овладевает не только отдельных художников, но какие-то слои общества, которые начинают расширяться. Фильм В. Титова этому расширению способствует. В коммуникативной цепочке между фильмом и зрителем возникла щель, в которую уже можно было входить. Какое-то время формат сериала мог мешать реализации замысла Горького. Поэтому охотников экранизировать этот роман Горького не было. Ведь телевизионная аудитория-это многомилионная аудитория, воспринимающая все в соответствии с идеальным представлением о себе. Но наступает момент, когда что-то начинает происходить и с телевизионной аудиторией.

Конечно, фильм В. Титова заслуживал того, чтобы о нем говорили своевременно, а не задним числом, ретроспективно. Но ведь это был еще не 1991 год. Но, на наш взгляд, его значимость возникала и утверждала себя по мере расширения контекста, в соответствии с которым он только и мог быть понят. А этим общим контекстом сегодня является история десакрализации некоторых исторических событий и, в том числе, революции. Эта история про-

исходит как в литературе, так в кинематографических и телевизионных формах, как в малых, так и в больших форматах. Так, как нам представляется, можно объяснить значение фильма В. Титова по роману М. Горького.

М. Горький как «демон» русской революции и как критик власти после революции. Автор и герой. Как объяснить использованный автором в романе прием внутреннего монолога героя?

Таким образом, в разгадке героя следовало бы учитывать еще один весьма тонкий и деликатный аспект романа, связанный с взаимоотношениями между героем и автором. Хоть литературоведы не устают утверждать, что герой – это самостоятельный и независимый от автора элемент романа, все же это не всегда так. Преодоление вульгарных трактовок и оценок главного героя романа Горького, что происходит в последние десятилетия, позволяют коснуться и этого вопроса. С некоторых пор, когда стали известны подробности из жизни писателя, появилась возможность по-новому взглянуть на проблему отношений в романе автора и героя. Такое преодоление вульгарных трактовок, конечно, опирается на материалы, связанные с биографией Горького, которые раньше не были известны. Некоторые из них находились, в том числе, и в архивах Лубянки. Известно, как соответствующие органы контролировали все, что выходило из-под пера классика, в том числе, и переписку.

Но если ознакомление с этими материалами было невозможным, то мы не знали и подлинного Горького. Совсем не буревестника, буревестника и пропагандиста социализма и сталинского курса, а борца с режимом. Если в материалах, доступных исследователю и читателю, Горький предстает буревестником революции и создателем нового строя, пропагандистом ленинского и сталинского курса, то в материалах, хранящихся в архивах и недоступных для исследователя и читателя, Горький предстает критиком власти, действий правительства, иногда пытающимся вразумить представителей власти, поправить их планы, отменить решения, как это было не только в случае с Лениным, но и со Сталиным, иногда нетерпимым и страстным борцом за справедливость, а ведь это часто касалось политических решений, политических программ и политического курса. Обратим внимание, в частности, на хранящееся до 1993 года в архивных тайниках письма М. Горького Ленину 1919 года по поводу арестов так называемых «сгнивших интеллигентов», как назвал русских ученых Ленин. «Искоренять полуголодных стариков – ученых, засовывая их в тюрьмы, ставя под кулаки обалдевших от сознания власти своей идиотов, – писал он – это не дело, а варварство» [160].

Сценарист А. Лапшин, автор сценария фильма «Жизнь Клима Самгина» написал роман «Под знаком Скорпиона», а также сценарий к четырехсерийному фильму по своему роману (режиссер Ю. Сорокин, 1995), посвященному уже жизни и судьбе самого пролетарского писателя. Фильм был поставлен и показан по ТВ. В последней серии этого фильма во время финальной встречи со Сталиным Горький бросает вождю в лицо следующие слова: «Я Ленину правду говорил… А тебе и подавно… уголовник…». В этом обличении вождя промелькнули фразы, которые воспринимаются исповедью, трезвым, даже безжалостным осознанием своей ошибки, которая привела к трагедии не только самого писателя. «Я породил вас – племя кровожадных безумцев! Я накликал на Россию беду – признавался Буревестник – Я помог вашей банде превратить страну в трудколонию! Я прикрывал ваше насилие и безмозглость! Я потакал вашей античеловеческой системе, в которой народ – навоз и материал для экспериментов! Я – был проповедником идеологического гнета одного класса! Я агитировал за строительство новой жизни на костях и могилах! Я позволил самоуничтожаться русским людям! Я чуть не восславил в веках нечистоплотного «пахана» – тебя, выблядок! Я вместе с отпетыми негодяями сам стал негодяем!» [161].

Кадр из сериала «Под знаком скорпиона», 1995 год

Спрашивается, осознавал ли Горький свою участь лишь перед смертью или же он на протяжении всей жизни сохранял критическое восприятие деятельности власти? Похоже, что, разделяя убеждения большевиков, он продолжал сохранять по отношению к ним критическую дистанцию. А раз так, то этой двойственностью отношения к происходящему он не мог не наделить и своего героя, сделав его собственным двойником. Нельзя утверждать, что это произошло сознательно. Как свидетельствует приведенное признание Горького, сам писатель осознает себя одним из тех, кого сегодня называют уже не «ангелом», а «демоном» революции.

У Н. Бердяева есть глубокая работа, посвященная взаимоотношениям русской литературы и русской революции. Она написана в 1918 году и называется «Духи русской революции». По его мнению, такими «духами» у него выступают Гоголь, Достоевский и Л. Толстой. Именно они впервые ощутили тот сопровождающий русскую революцию 1917 года нигилизм, иррационализм и даже демонизм и представили его в образах задолго до того, как революция начнется.

Статья Н. Бердяева начинается так: «С Россией произошла страшная катастрофа. Она ниспала в темную бездну. И многим начинает казаться, что единая и великая была лишь призраком, что не было в ней подлинной реальности» [162]. Вот тема призрачности – это уже тема Горького. Виновниками этой катастрофы философ представил русских писателей. Но ведь в своем романе Горький как раз и имел в виду эту катастрофу, а точнее, ту смуту, что революции предшествовала. Смуту, которая уже предстала в катастрофе первой революции 1905 года, и которая продолжала распространяться, пока не достигая в романе двух последующих революций, что многие предчувствовали, испытывая перед нею испуг, о чем свидетельствовали статьи философов, опубликованных в сборнике 1909 года «Вехи». Уже тогда начался откат от революции и пересмотр революционных идей, хотя это на последующую историю никак не повлияло.

Выявляя демонизм в литературе XIX века, Н. Бердяев говорит, что писатели уже ощущали его в ментальности русского народа и что в революции он как раз и проявился. Но дело даже не в выявлении подсознательных комплексов ментальности русского человека, о чем в романе размышляют многие герои, оно и в их формировании под воздействием литературы, что, конечно, тоже имеет прямое отношение к Горькому. Иначе говоря, Н. Бердяев уже ставил вопрос о том, что пролитая в русской революции кровь лежит на совести русских писателей. Позднее этот вопрос будет поставлен В. Шаламовым. «Русские писатели – гуманисты второй половины XIX века – пишет он – несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знамением в XX веке» [163].

Особенно серьезные в этом смысле претензии Н. Бердяев предъявлял Л. Толстому. По его мнению, он морально уготовил историческое самоубийство русского народа. Ложь и прозрачность толстовства развернулась в русской революции. По мнению философа, Л. Толстой оказался выразителем антигосударственных, анархических инстинктов русского народа и этим инстинктам дал морально – религиозную санкцию. Он явился и виновником разрушения русского государства и в сознание народа внедрил враждебность по отношению ко всякой культуре. Короче, писатель у Н. Бердяева представлен «источником всей философии русской революции» [164].

Но список великих «духов» русской революции можно было бы продолжить. В более позднее время эта эстафета была подхвачена Горьким, заслуживающим не меньших упреков, чем Л. Толстой у Н. Бердяева. То, что Горький выразил антигосударственные инстинкты русского народа и даже дал санкцию разрушения государства, что приписывает Н. Бердяев Л. Толстому, это очевидно. Однако был и другой Горький. Будучи «демоном», а, точнее, «буревестником» революции, Горький продолжал делать наскоки на власть, выказывая себя радикальным критиком власти. Эта раздвоенность писателя позволяет точнее понять не до конца проясненного главного героя романа. Такая мысль возникает не случайно. Она может помочь, если не окончательно распутать тот детектив, который в финале биографии пронизывает жизнь пролетарского писателя (подумать только, оказывается, среди его друзей был, в том числе, и знаменитый палач Ягода), то хотя бы внести какие-то новые смыслы.

Они важны не только для понимания Горького как конкретного автора, а вообще, как художника, сотрудничающего с властью, причем, с властью в тоталитарном государстве. Казалось бы, если нам известно, что в конце жизни Горький тиражировал идеи Сталина и даже одобрял репрессии, то сегодня он заслуживает такой же критики, какая в других странах прозвучала в адрес мыслителей и художников, сотрудничающих с властью в тоталитарном государстве. Этой участи не смог избежать не только один из самых известных философов XX века М. Хайдеггер, как не могла ее избежать знаменитый кинорежиссер Л. Рифеншталь. Горький ведь тоже заслуживает такого осуждения, и существуют факты, которые позволяют это делать. Да, собственно, это уже давно делается. В качестве иллюстрации можно сослаться хотя бы на книгу А. Ваксберга [165].

Но все не так просто. Не просто потому, что тут снова возникает старая проблема отношений лица и маски. Дело в том, что смысл нового периода в истории вспышки массовой ментальности был разгадан и использован не только Сталиным. Этот смысл старался постичь и Горький. Отправляя одобрительные послания действиям власти самому вождю, Горький, подобно своему герою, целиком с поклонниками политики Сталина себя не отождествлял. Даже в безвыходной ситуации он пытался сохранить дистанцию по отношению и к Сталину, и к его политике. Об этом, в частности, свидетельствует догадка А. Ваксберга по поводу замышляемого Горьким отлучения Сталина от власти. Эта попытка (с участием, кстати, Ягоды, в последний момент струсившего и попытавшегося замысел отменить и замести следы) обернулось тем, что сын Горького Максим оказался новым Исаакам, а отец – Авраамом, принесшим своего сына в жертву. Ведь Максим был активным участником замышляемого действия (он должен был

передать пакет Кирову), и его в случае провала следовало ликвидировать, что, если верить этой догадке, и было сделано, как, впрочем, было сделано то же и с самим пролетарским писателем. Кстати, библейская история об Аврааме и Исааке в романе постоянно вспоминается и используется по отношению к жертвоприношению интеллигенции.

Реакция М. Горького на поворот в истории взрыва массовой вакханалии отличалась от реакции С. Есенина и В. Маяковского, которые своевременно отреагировали на такой поворот, уходя из жизни. Смерть другого их современника, представителя Серебряного века – Горького тоже, кажется, была запрограммирована. Но она оказалась отсроченной. Горький не был вульгарным лизоблюдом, хотя и принимал в своем доме Сталина как дорогого гостя, получая от него ценные подарки. Но эту роль он не играл и по отношению к Ленину. В его ранней публицистике присутствует полемика с первым вождем. Но эта полемика с властью продолжается и в эпоху Сталина, хотя в эту эпоху критика и несогласие стоили уже головы.

Поскольку роман писался уже в 30-е годы, когда появилась дистанция не только по отношению к революции, но и к ее предыстории, то Горький к этой эпохе возвращается, а она оказывается эпохой и его, пролетарского писателя, славы. Конечно, следовало понять, что же такого проявилось, не столько даже в истории революции, но и в ее предыстории, что привело к власти таких вождей. Иначе говоря, что привело к катастрофе, из которой следовало выходить десятилетиями. Но ведь это продолжало быть актуальным и в 80-е годы, когда фильм показывали по телевидению. Вот почему один из критиков совершенно справедливо говорит, что фильм продолжает оборванный в свое время разговор об этом с появлением фильма возобновляется [166]. Наверное, критик уловил здесь самое главное.

Есть основание полагать, что Горький раздваивается. Критическое восприятие старой империи, характерное для раннего романтического бунта Горького, в новой империи становится неуместным. Вот и получается, что, с одной стороны, Горький – буревестник и певец революции и нового строя, а, с другой, все-таки их критик. Если одна позиция высказывалась прямо, то другая могла получать выражение лишь с помощью внутреннего монолога. Но, собственно, ведь так выстраивается и роман. Все, что нельзя или не обязательно высказывать вслух, Самгин прокручивает в форме внутреннего монолога. Но ведь построение романа не сводится к монологу Самгина. В нем весьма активен и автор, который также ведет повествование, контролирует отношение к тому, что происходит с героем. Но именно такой прием использует и В. Титов. Нужно, сказать, вполне приемлемый и эффективный.

Имя Горького в сознании массы стояло рядом с именами политических лидеров, с Лениным и Сталиным. К тому же, возможность выезжать за границу и работать там до определенного периода позволяла такую дистанцию сохранять. Ведь известно, что Горький мог после революции оказаться эмигрантом, он мог разделить судьбу многих отечественных мыслителей и художников, того же, например, Ф. Шаляпина, с которым дружил и состоял в переписке, уговаривал даже его вернуться в Россию. В романе есть сцена с Шаляпиным. Исполнение им знаменитой «Дубинушки» воспринимается тоже в русле наступления желаемой, но и пугающей, революционной бури. О таком повороте в своей творческой биографии и в жизни Горький, как известно, думал серьезно. Так, что дистанция по отношению к тому, что происходит в России, у Горького, часто проживающего в Сорренто, все же могла быть, даже, можно сказать больше, была. Критикуя власть, писатель нередко гневался и срывался. Но это иногда, а в реальности соображения Горького не всегда получали выражение в публичных высказываниях, в выступлениях, в периодической печати. Приходилось прибегать к внутреннему монологу, который ведь, естественно, всегда имел в качестве своей основы диалог. Но в сталинской России диалог был свернут.

Если еще в своих художественных произведениях и в публицистических выступлениях многое нельзя было позволить, то для этого существовало устное общение и переписка. Тамто и получали выражение «внутренние монологи» Горького, но значительная часть этой пере-

писки цензура держала в архиве. Таким образом, можно констатировать, что функциональное объяснение героя в романе Горького, т.е. то, что Самгин интересовал Горького не как характер, а как функция повествования, в этом нашем третьем объяснении загадочности получает более глубокую и несколько другую трактовку. Да, такой Самгин вызван Горьким ради конструкции, но не только. В данном случае герой оказывается двойником автора, со всеми поправками в адрес литературоведов. Конечно, Самгин – не сам Горький, но в каком-то смысле и сам Горький. Неприятие сталинских решений при сохранении дружбы со Сталиным позволило Горькому вернуться к годам своей молодости, к предыстории революции и увидеть в ней такое, чего он раньше не видел.

Эффект омассовления жизни в литературе. Влияние этого обстоятельства на трансформацию романа

Следующий момент, приближающий к разгадке не проясненных смыслов и героя, и романа, связан с хронологией, которой Горький придерживается. Она как раз и связана с лебоновской проблематикой. Г. Лебон изображает отступление элиты под напором «восстания масс», в каких бы формах оно не представало, как закономерность новой истории. Создается ощущение, что Горький внимательно штудировал Лебона (а почему бы и нет, если даже его штудировал и Ленин), морфология толпы у которого описана непревзойденным образом. Во всяком случае, в романе Г. Лебон упоминается не зря. На определенном уровне роман воспринимается как прихотливая жизнь толпы или, точнее, массы, которая вышла за границы привычного ритма истории, оказалась рассредоточенной и раздробленной, а потому и беспомощной. Она замерла в ожидании прихода лидера с железной рукой, который ее успокоит и организует. По сути, речь идет о вневременном архетипе «культурного героя», актуальность которого в иные эпохи становится очевидной. Этот архетип воспроизводит даже А. Блок.

Собственно, именно это и характеризует социальный хаос или, если воспользоваться привычным для русских историков понятием, смуту. Нет, не случайно М. Горький заметил Г. Лебона. Сложившаяся в последних десятилетиях в России XIX века и в первых десятилетиях XX века ситуация и в самом деле может быть описана лишь с помощью выводов и терминологии Г. Лебона. И вовсе не только потому, что Г. Лебону как проницательному исследователю удалось открыть и впервые объяснить остававшийся длительное время латентным пласт исторического процесса, а потому, что его сочинение явилось эхом тех радикальных революционных сдвигов, что Франция переживала с конца XVIII века. Открытию нового научного направления, т.е. психологии массы Г. Лебон обязан веку социальных революций или, как назвал свою книгу современный французский исследователь и истолкователь идей Г. Лебона С. Московичи, «веку толп» [167].

Итак, сочинение Г. Лебона явилось следствием размышлений по поводу смуты. Посвящая свой роман эпохе продолжающегося разложения российской империи и предреволюционной смуте, М. Горький не мог не уделить внимания самому очевидному признаку смуты – образованию и поведению массы. Не случайно после катастрофы на Ходынке Клим Самгин испытывает страх перед толпой, перед «единым, чудовищным целым», «безглавым и бесформенным черным» [168]. Он постоянно оказывается в толпе и, хотя ее ненавидит, но ощущает, что она втягивает его в себя, а он бессилен ей противостоять. В конце концов, его сознание раздваивается. С одной стороны, он принимает участие во всех событиях, с которыми сталкивает его судьба (и не только судьба, ведь он – журналист), рефлексирует публично по их поводу, вступая в полемику с другими героями, а,с другой, в его сознании одновременно развертывается внутренний монолог, связанный с теми оценками, которые он выносит событиям, но не может их изложить публично.

Жизнь так раздробилась, что какие-то общие оценки стали невозможными. Если Г. Лебон объявляет новую эпоху, в которой масса приходит в историю, нарушает иерархию общества, растворяет в себе личность и отодвигает на периферию творческую элиту, то Горький этот процесс понижения статуса творческой элиты, ее растерянность, ощущение ее ненужности и призрачности выражает в своем романе в форме образов. Люди, попадающие в поле внимания автора, находятся в ожидании революции. Она неотвратима. Она и порождает восторг, но она и рождает страх. Но только вот представление о ней совсем не совпадает с реальной революцией. Революция развязывает, высвобождает такие анархические комплексы, которые разрушают не только государство, но и культуру. Она высвобождает то анархическое и ниги-

листическое начало, которое, как утверждает Н. Бердяев, существует в ментальности русского человека.

Когда Г. Лебон дает характеристику массы, то он невольно поддается существующей в социологии традиции, а именно, позитивистской традиции. А она, эта традиция, еще не позволяет осознать, какие слои массового сознания активизируются в ситуации катастрофы. Так, Г. Лебон совершенно обошел вопрос о способности массы воспринимать историческое событие на уровне архетипа и мифа, т.е. в соответствии с активизировавшимися в ситуации распада ранними слоями сознания. Без этого нам не объяснить природу сакрализации революции или восприятия революции как явления религиозного. Нам придется различать революцию как реальное историческое событие и восприятие революции, в процессе которого она наделяется сакральной аурой. Что для этой ауры характерно? Для нее характерно то, что ее содержанием являются образы апокалиптики и хилиастические представления. Апокалиптика – это древнейшие представления о прошлом, настоящем и будущем, чем в наш век науки занимается философия истории.

Немаловажным обстоятельством для понимания апокалиптики является то, что она предстает в образах фольклора, а, следовательно, имеет тесную связь с сознанием массы. Апокалиптическое представление связано с концом этого мира, в котором человек сталкивается с рабством, бедностью и унижением и наступлением иного мира, в котором все неприятное исчезает. Но этот акт перехода не будет безоблачным, а будет катастрофическим и болезненным. Но все неприятное придется пережить. Вот как, например, представлен обновленный мир в одной из апокалиптических версий. «И откроется бегемот на своей земле, и левиафан выйдет из моря, и оба могучие морские чудовища, созданные мною в пятый день сотворения мира и соблюдаемые на это время, будут тогда пищей для всех остающихся. И будет земля в 10 000 раз давать плод свой, и на одной виноградной лозе будет 1000 ветвей, и на каждой ветви 1000 кистей, а каждая кисть будет приносить 1000 ягод, а каждая ягода даст кору вина. И те, которые голодали, будут роскошествовать, далее каждый день будут они видеть чудеса. Ибо от меня будут исходить ветры, чтобы от утра к утру приносить с собой запах ароматных плодов, и в конце дня облака будут орошать приносящей исцеление росой. И в это время сверху опять будут падать запасы манны, и они будут есть ее в те годы, ибо они пережили конец» [169].

Конечно, трудно ожидать, что прорыв древних образов и представлений произойдет в чистой форме. Это всегда смесь фрагментов из разных представлений и образов. Так, апокалиптика обычно активизируется вместе с хилиастическими ожиданиями. Эти ожидания связаны с наступлением тысячелетнего царства с торжеством добра на земле. Что очень важно, новый мир возникает не где-то в потустороннем, а в посюстороннем мире. Он появится на этой земле в чувственных формах. Вот эти самые апокалиптические и хилиастические представления и вторглись в восприятие революции, причем, не только массой, но и интеллигенцией. То обстоятельство, что после катастрофы, т.е. революции наступит блаженство, порождало ожидание революции, желание, чтобы она осуществилась как можно скорей. А то обстоятельство, что она предстанет катастрофой, порождало перед ней одновременно страх.

Надо сказать, что именно так революция в романе М. Горького и воспринимается. Она и радует, и пугает. Она радует и привлекает не только «избранный народ», под которым следует подразумевать пролетариат, но и остальные слои общества. Не случайно критически воспринимающий большевизм Самгин все же помогает большевику Степану Кутузову. Не сочувствуя революционерам, он выполняет их поручения, за что и преследуется полицией. Революции в России сочувствуют даже те, против которых она, собственно, и направит свою ненависть. Так, в романе упоминается о том, что Савва Морозов тоже помогает большевикам. С другой стороны, поскольку революция – это катастрофа, она порождает страх перед убийствами, жестокостью и насилием, что уже очевидно по тому, как в России распространяется террор.

Вот за всеми этими представлениями, во власти которых оказывается масса, стоит миф. Отчасти в христианском или новозаветном, отчасти еще в старом иудейском выражении. Спрашивается, почему же в сознании массы в России возрождается миф в его древней иудейской форме и какое отношение к этому имеет М. Горький? В свое время С. Булгаков, отошедший от марксизма, утверждал, что Маркс подает руку древним анонимным апокалиптикам [170]. Именно С. Булгаков диагностировал прорыв древних слоев сознания (которым, кстати, так интересовался С. Эйзенштейн) в представлениях массы о революции, утверждая, что в предреволюционной ситуации граница между историческим и эсхатологическим стирается.

Что же касается М. Горького, то совершаемый им в романе отбор событий свидетельствует, что он, может быть, не осознавая этого, тоже оказывается во власти мифа. Во всяком случае, он, видимо, бессознательно воспроизводит хилиастическое представление о грядущей эпохе, эоне, приходящем на смену старому эону. Мир самым чудесным мистическим образом мгновенно обновится, и для этого даже не следует предпринимать какие-то усилия. Это произойдет само собой. Поэтому не случайно писатель отказывается от изображения наступления этого блаженного состояния и вообще революции как катастрофы, которая к этому состоянию приведет Во всех четырех томах изображается исключительно ожидание грядущего события, которое должно совершиться, чтобы наступило тысячелетнее царство. Только это писатель и воспроизводит, поддаваясь активности мифа. Так, роман М. Горького как детище галактики Гутенберга одновременно воспроизводит и сюжет, знакомый по устной, фольклорной словесности и, конечно, мифологии, который в определенные эпохи истории активизируется и выходит на поверхность. В романе М. Горького именно это и произошло. Спрашивается, осознает ли сам М. Горький, что он, воссоздавая историческое событие, следует в то же время мифологической матрице? Он скорее это ощущает эмоционально и все время ищет особый уровень осознания воспроизводимых событий, отказываясь следовать позитивистской традиции.

Поскольку роман Горького вводит в эру масс, то лишней становится уже не только интеллигенция, но и ее детище – литература, какой она стала в XIX веке. Эра масс требует иной литературы и иного искусства. Повернув в сторону романа – хроники и отходя от традиции психологического романа XIX века, Горький как раз и демонстрирует, что он тоже ощущает эти сдвиги. Разобраться в этом поможет не только Г. Лебон, но и О. Мандельштам. В одной из своих статей поэт констатировал смерть романа, объясняя ее тем, что в XX веке исчезла та психологическая и социальная основа, которая питала роман XIX века как форму выражения индивидуального, личного начала [171]. Но ведь это целая традиция, которая утверждала себя на протяжении столетий. Личность, достигшая определенного уровня свободы, породила и такую литературную форму, как психологический роман XIX века. Что касается XIX века, то основа для продолжения романной формы исчезла, а личность растворилась в массе. Эта трансформация личности в XX веке должна была породить новые литературные формы, что в 20-е годы было весьма актуальным для обсуждения вопросом. Слагаемым этих литературных форм явился возрождающийся миф, который так ощущал в XX веке Джойс.

В соответствии с новым ракурсом возможно добавление к загадочности главного героя. Неосуществленность личных амбиций Клима Самгина имеет отношение к нему как к личности, как к представителю элиты с сопутствующими планами и установками. Дело в том, что круто разворачивающаяся история делает из Самгина, претендующего на роль героя и как бы осуществляющего уже эту роль, всего лишь человека массы, действия которого направляются установками массы, лишая его самостоятельности и самоценности. Поэтому судьба Клима Самгина не может служить прекрасной иллюстрацией к тезисам О. Мандельштама о смерти романа. Прежде, чем такая смерть произойдет, должен умереть герой. Смерти романа предшествует смерть героя. Но даже если герою суждено умереть, то это происходит не сразу. Герой умирает, но рождается антигерой. Кажется, что Клим Самгин и является таким антигероем.

Конечно, это с точки зрения того коллективного сознания, что сопровождало революцию. Вот, казалось бы, и вся разгадка таинственности героя у Горького. Героя из Самгина не получается, а его внутренний потенциал не реализуется. Новое время потребовало и новых героев.

Конечно, вывод О. Мандельштама о смерти романа был крайностью. Кстати, появление романа Горького можно было бы считать каким-то опровержением слишком крайнего утверждения О. Мандельштама. Однако в утверждении поэта тоже была правда. Ведь не случайно же роман у Горького вместо ожидаемого прогресса демонстрировал регресс, причиной чего послужила, конечно же, масса. Регресс проявлялся в том, что психологический роман начал заметно уступать место роману авантюрному как предшествовавшей в истории литературы форме. И вот уже В. Шкловский, ощущая этот поворот, пишет: «Дюма и Стивенсон становятся классиками. По-новому увлекаются Достоевским – как уголовным романом» [172]. Но дело не только в этом. Формалисты показали, что рождение романа в истории литературы (вопрос, который мы уже затрагивали) случилось тогда, когда удалось отыскать прием, который бы объединял разные новеллы в одно целое. Таким приемом и оказался герой.

Так что если О. Мандельштам прав, высказывая тезис о «смерти» романа, то эта «смерть», видимо, сопровождалась ретроспекцией к ранним эпохам, к зарождению романной формы. Но следует отметить, что из этого рестроспективизма Горький извлек значительную пользу. Об этом невозможно не сказать еще и потому, что как проницательно формулировали критики, анализируя произведения Горького, особенность его повествования заключалась не в психологическом углублении в характеры и ситуации, а в воссоздании самых разных картин жизни, мелькающих подобно калейдоскопу. Но это только кажется, что мы имеем дело с калейдоскопом. Следующим приемом по сцеплению мозаичной структуры повествования является миф.

«Век толп» как век возрождения вождей. Вождь как «культурный герой». Революция и мифология. Проблема вождя в романе М. Горького

При новом истолковании героя и, соответственно, романа следовало бы учесть и еще один момент, связанный с нахождением в романе моментов, связанных с последующим развитием истории, которые писатель уже угадывал, улавливал в предреволюционный период. Моментов, позволяющих дать не столько сюжетную и психологическую, сколько мифологическую трактовку. И здесь мы возвращаемся к началу нашей статьи, где большой формат был соотнесен с мифом. Конечно, такая мифологическая трактовка, вполне допустимая и возможная спустя время, самим автором в процессе написания романа едва ли могла подразумеваться. Но ведь это и не важно, как утверждают постструктуралисты, сбросившие Автора в XX веке с высокого пьедестала. Важно, чтобы не предусмотренные автором смыслы вычитывались из романа самим читателем. Вот и попробуем воспользоваться их советом.

Если в повествовании Горького улавливать миф, то следует начать с выявления присутствия в нем «культурного героя». Эта тема тоже связана с психологией массы. Хотя очевидно, что, формулируя закономерности психологии масс, ни Лебон, ни Фрейд не демонстрировали слагаемое этой психологии – мифологический подтекст. Попробуем это сделать мы. Сегодня проблематику психологии масс приходится постигать буквально заново, поскольку интерес к ней, появившийся в России еще на рубеже XIX – XX веков и продолжающийся еще в 20-е годы, заглох, натолкнувшись на установки власти в постреволюционной России. Эта традиция умерла. То, что при Сталине о психологии масс невозможно было говорить, это понятно. Культура Два, если использовать терминологию В. Паперного, не допускала рефлексии об обществе как предмете, способном заявлять о своей самостоятельности по отношению к государству. История рассматривалась лишь с единственной, т.е. государственной точки зрения. Эту установку историков философски обосновал Гегель.

Это дало повод А. Синявскому называть «социалистическим классицизмом» социалистический реализм, который Сталиным при поддержке Горького стал системой государственного руководства искусством. Вспышка массовой ментальности, начавшей определять исторические процессы, что, собственно, и доказывал Г. Лебон, без архетипа или мифа, не существует. Но, как известно из биографии и судьбы А. Лосева, миф – это не тот предмет, о котором можно было размышлять в сталинскую эпоху, когда этот самый миф находился в апогее, проник в политическую историю и как миф, разумеется, не воспринимался [173]. Не воспринимался, но, тем не менее, был реальным. Ясно, что марксизм претендовал на единственно верную научную истину, а, следовательно, большевистские идеологи, вслед за Гегелем, к мифу относились как к чему-то вроде суеверия. Доказывая, что миф является слагаемым большевистской доктрины, А. Лосев рисковал. Кстати, к травле А. Лосева приложил руку, в том числе, и Горький [174].

Но как воссоздать в образах эпоху смуты, если не иметь в виду мифологический подтекст поведения массы? Это мог себе позволить лишь художник, который и находился в эпицентре развертывающихся событий, и в то же время от них постоянно дистанцировался, представая не только очевидцем, но и критиком, аналитиком. С этой стороны любопытно снова вернуться к мотивировке необходимости описания детства героя. В романе, как уже отмечалось, не случайно большое внимание уделяется детству, а В. Титов посвятил ему всю первую серию, закончив известной фразой «А был ли мальчик?».

Но какова была цель писателя, если он уделяет внимание детству? Юному Самгину хочется выделиться среди других сверстников. Он честолюбив. Лишь в конце четвертого тома

книги есть разгадка стремления героя выделиться. Не случайно речь в романе все время идет о вождях. Ведь и сам Самгин лелеет эту мысль стать вождем. Вот, например, как течет его мысль: «Нет, историю двигают, конечно, не классы, не слепые скопища людей, а – единицы, герои, и англичанин Карлейль ближе к истине, чем немецкий еврей Маркс. Марксизм не только ограничивал, он почти уничтожал значение личности в истории. Это умонастроение слежалось у Клима Ивановича Самгина довольно плотно, прочно, и он свел задачу жизни своей к воспитанию в себе качеств вождя, героя, человека независимого от насилия действительности» [175]. Вот это суждение следует запомнить и расшифровать.

Так вот, оказывается, в чем заключается проблема неосуществленности. Не удалось Самгину реализовать в себе вождя, но не потому, что у него не было этих качеств. Случись революция раньше, такие люди могли бы быть вождями. Но дело в том, что в провозглашенную Лебоном эпоху были вызваны к жизни совсем другие вожди, не обладающие теми моральными качествами, которые есть у Самгина. Итак, этот потенциал вождя у героя не осуществляется. Дело не в том, что Самгин не реализовался, а в том, что он не реализовался как вождь, а реализовался лишь как резонер. Поэтому для всех остальных персонажей Самгин остается загадочным. Когда читатели и зрители ругают героя, они забывают или не знают, что о загадочности, непроясненности личности Самгина все время рефлексируют окружающие его люди, задавая вопрос «Кто Вы, Клим Самгин?».

Это ведь не случайно так получается у Горького, так задумано. Самгин для всех предстает загадочным человеком. Загадочным потому, что не может себя проявить в иррациональной стихии, оставаясь критически мыслящим интеллигентом. Но что может сделать разум интеллигента, когда в России вспыхивает массовое безумие? Неосуществленность героя, следовательно, – это неосуществленность всего революционного проекта, задуманного революционным поколением, к которому и принадлежит его возможный вождь Самгин. Этот проект уже не годится. Не осуществляется герой как вождь потому, что приходит другое время. Его постигает судьба его дяди Якова, народника, пережившего свое время. Такого рода вожди из интеллигенции оказались беспомощными и растерянными, а, следовательно, и лишними, но уже в другом смысле. Поскольку произошел иррациональный взрыв стихии масс, началась новая история, в которой образ интеллигенции, каким он был создан в XIX веке, оказался отвергнутым и ненужным.

Здесь мы сталкиваемся с парадоксом. Раз новая революционная эпоха требовала вождей, то они и должны были появиться из среды элиты, т.е. интеллигенции. Вот почему Горький только один раз проговаривается и пишет, что Самгин воспитывает в себе качества вождя. Казалось бы, именно такие люди как Самгин и должны были повести массы в революцию, а не «серийные убийцы», как Лев Троцкий, который в таком качестве представлен в недавнем, показанным по телевидению по случаю 100-летия революции многосерийном фильме А. Котта. Поэтому Горький и делает возможного вождя героем романа и прослеживает на всем пространстве романа, почему этого не получилось. Но ведь никто этот момент у Горького не прочитывает. А почему? Да потому, что надо понять, Горький не только что-то зашифровывал в своей жизни, но он это сделал и в романе тоже. Легче воспринять героя «пустой куклой», и тогда все становится сразу понятным. Историческая ситуация в эпоху омассовления настолько изменилась, что инакомыслящий Самгин оказывается «не ко двору». Масса жаждет других вождей, и они, разумеется, появятся. Только без тех моральных качеств, которые были еще у Самгина и у его поколения. Невостребованность этих качеств – это и есть поминки по интеллигенции вообще. Революция уничтожила не только носителей этих качеств, но и сами эти качества как достижение культуры.

Что касается Самгина, то он и в самом деле становится лишним. Но какого же вождя желает масса? Чтобы это уяснить, вернемся снова к массе, а точнее, к вспышке массовой ментальности. Имея в виду воспроизводимую в романе смуту, мы затронули вопрос о вспышке

массовой ментальности. Историю этой вспышки, имевшей своим следствием активизацию повторяющихся в истории психологических комплексов, сформировавшихся на ранних этапах истории, можно разделить на две фазы. Первая фаза характеризует то, что политические идеи, провозглашенные сначала народниками, а затем большевиками (кстати, этот переход к новому мышлению Горьким в романе осмыслен), бессознательно соединяются с архетипическими комплексами, что вызывает к жизни и в самом деле невероятную вспышку массовой ментальности. В этой ситуации одно принимается за другое. Говорят о смене власти, разрушении государства, построении социализма, а на самом деле, эмоционально изживают обновленную архетипическую формулу, т.е. жаждут порядка, преодоления смуты и установления твердой власти, ждут появления вождя или, если оперировать мифологической терминологией, нового «культурного героя», способного как ибсеновский Бранд, вывести людей из экстремальной ситуации или ситуации хаоса. На этом этапе миф, не потеряв активности, растворился в политике [176].

Пока этот процесс оказывается бессознательным, политические идеи оказываются привлекательными и притягательными. Масса живет и дышит предвосхищением революции, которая становится необратимой, и не достает только вождя. Вот эта потребность в вожде и дефицит в реальных людях, способных стать вождями, становятся лейтмотивами многих дискуссий, которые Горький воспроизводит в романе. И не только дискуссий. В том самом Художественном театре, в котором с блеском была поставлена пьеса Горького «На дне» (и, кстати, в романе это факт упоминается, как же – летопись, в том числе, и художественной жизни) был поставлена также пьеса Г. Ибсена «Бранд», в которой образ такого вождя был представлен. Не случайно спектакль по этой пьесе имел огромный резонанс.

Не только Горький, но даже А. Блок улавливает атмосферу ожидания не только революции и вообще эпохи масс, но именно вождя («Кто ж он, народный смиритель? // Темен, и зол и свиреп» [177]. Вот, например во втором томе романа имеет место такой разговор: «Неужели для вас все еще не ясно, что террор – лечение застарелой болезни домашними средствами? Нам нужны вожди, люди высокой культуры духа, а не деревенские знахари…» И еще: «Вождей будущих гонят в рядовые солдаты, – вы понимает, что это значит? Это значит, что они революционизируют армию. Это значит, что правительство ведет страну к анархии» [178]. А вот еще. Это уже из внутреннего монолога героя, который для себя аргументирует необходимость в революции: «Самодержавие бессильно управлять народом. Нужно, чтобы власть взяли сильные люди, крепкие руки и очистили Россию от едкой человеческой пыли, которая мешает жить, дышать» [179]. А вот как эта мысль оформлена метафизически в устах священника: «Подобно исходу из плена египетского. А Моисея – нет! И некому указать пути в землю обетованную» [180].

Дискуссии о вожде, которого ждут в романе, а он все не появляется, связаны с мифологическим контекстом. Это все та же хилиастическая интонация. Ведь то тысячелетнее царство, которое должно после революции наступить, не может стать реальностью, не может произойти не столько без вождя, сколько без мессии, спасителя. Но вождь, которого ждут, – это и есть спаситель, т.е. «культурный герой». Отсутствие этого ожидаемого спасителя – это все от мифа, от сюжета, который исчерпывается ожиданием, но не совершающимся действием. Так что проблематика вождя – это продолжение все того же мифа, все той же метаистории в апокалиптическом духе.

«Моисей», конечно, появится и не один. В самом финале романа все чаще цитируют Ленина и весьма сочувственно. Ну как же? Ясно, что революция, приближение которой массу и радует, и пугает одновременно, без вождей претворится в анархию. Собственно, взрыв анархии как раз и характеризует смуту, и это не проходит мимо внимания Горького. Вот какой диалог по этому поводу мы находим в романе. «Революция с подстрекателями, но без вождей… вы понимаете? Это – анархия. Это – не может дать результатов, желаемых разумными силами

страны. Так же как и восстание одних вождей, – я имею в виду декабристов, народовольцев» [181]. В этом же диалоге прозвучало слово «пугачевщина» как синоним анархии, ставшей реальным слагаемым не описанной в романе главной революции – революции 1917 года, к которой все, однако, движется. Впрочем, слова «разиновщина» и «пугачевщина» постоянно мелькают на страницах романа. Тут-то и возникает в романе фигура Ленина, сумевшего преодолеть (так ли?) пугачевщину или разиновщину, а, в общем, анархию («Ленин очень верно понял значение «зубатовщины» и сделал правильный вывод: русскому народу необходим вождь, так? [182]. Так приходит в историю Ленин в архетипической ауре, точнее, его приход в истории связан с наделением его этой самой аурой.

Этот вопрос о вожде задают до сих пор. Идея необходимости в вожде явно перекочевала в роман Горького не только из трактата Лебона, но и из самой атмосферы начала прошлого века. Но удивительное дело, автор первого значительного проекта создания психологии масс как отдельной науки, естественно, вроде бы не мог пройти мимо этой темы. Конечно, он ее в своем сочинении затрагивал. Этой теме он даже посвятил целую главу. Так, предлагая характеристику вождя или, как он выражается, «вожака толпы», Лебон просто набрасывал портрет ибсеновского героя. «Обыкновенно, – пишет он – вожаки не принадлежат к числу мыслителей – это люди действия. Они не обладают проницательностью, так как проницательность ведет обыкновенно к сомнениям и бездействию. Чаще всего вожаками бывают психически неуравновешенные люди, полупомешанные, находящиеся на границе безумия. Как бы ни была нелепа идея, которую они защищают, и цель, к которой они стремятся, их убеждения нельзя поколебать никакими доводами рассудка. Презрение и преследование не производит на них впечатления или же только еще сильнее возбуждает их. Личный интерес, семья – все ими приносится в жертву» [183]. Таким, кстати, в фильме А. Котта предстает Лев Троцкий.

Но как свидетельствует сочинение З. Фрейда, которое появилось не без влияния именно Лебона, первооткрыватель новой сферы в науке все же недостаточно, и даже поверхностно, осветил вопрос об отношениях массы и вождя. Собственно, придя к этому мнению, З. Фрейд на краткое мгновение в своей научной биографии оставил психоанализ и единственный раз углубился в психологию масс. Он принизил значение самой массы в новой науке, выдвигая на первое место вождя («В психологии толп, которую разрабатывает Фрейд, толпы достаточно быстро исчезнут из поля исследования. Вместо них на горизонте возникает вождь» [184]. Но, конечно, в психологии масс активны два слагаемых – и вождь, и масса. Ведь это масса и способствует приходу вождей, создает их архетипический образ.

Как полагает З. Фрейд, отношения между массой и вождями являются либидонозными. В результате возникает целая концепция психологии масс в ее психоаналитической трактовке. Хотя она и явилась критикой концепции Лебона, но на самом деле лишь углубляла представления, начавшие складываться в данном научном направлении. Но если описанные Лебоном и Фрейдом признаки вождя идеально подходят к ибсеновскому герою, то герой горьковского романа – противоположный случай. Хотя, казалось бы, в психологии Самгина есть то, что является для вождя определяющим. Ведь он – Нарцисс. Он, в общем, ни к кому не привязан и больше всего любит себя и занимается собой. А по Фрейду выходит, что это та психологическая особенность, которая способствует превращению человека в вождя. Это нарциссизм Самгина, как это изображено в романе, ему присущ с детства. Поэтому детству в романе и придается такое внимание. Однако Самгину не суждено быть вождем. Ведь он – инакомыслящий. Он скорее отталкивает людей своим рационализмом и способностью рефлексировать, чем притягивает к себе.

Клим Самгин, конечно же, никакой не человек действия. Это сплошное сомнение и апофеоз бездействия. Это перманентный внутренний монолог, борьба с самим собой, а также безжалостный анализ людей, с которыми он сталкивается, и событий, в которые он, помимо своей воли, втягивается. Это обстоятельство как раз и противоречит роли вождя. Поэтому при

чтении романа не может не возникнуть вопроса: если в романе все время говорят о вожде и ждут революцию. «Все ждут: будет революция» [185], то тут как раз и можно было бы героем романа сделать человека, который на эту роль претендует. Но в том-то и дело, что Самгин эту роль все же сыграть не способен. Да и роман совсем не о том. Если бы герой претендовал на эту роль и начал ее играть, то роман получился бы не о смуте. Горькому важно было начать с возникновения смуты, с активности массы, нуждающейся в вожде, в порядке, но вождя пока не обретающей.

Но ведь если так, то будет ли тот хронологический фрагмент из истории смуты (название романа имеет подзаголовок «Сорок лет»), который для своего романа выбрал Горький, репрезентативным по отношению ко всей истории российской смуты? Но когда эта смута начинается и когда она заканчивается? Ответ на этот вопрос в романе вроде есть. Повествование начинается с точной даты. Этой датой является рождение главного героя. Это 1877 год. Так история подается и в фильме В. Титова. Применительно к роману, да и вообще к мировосприятию Горького, этот вопрос важно поставить. Может быть, у пролетарского писателя была точка зрения, в соответствии с которой смута закончилась с революцией и гражданской войной. Собственно, это официальная точка зрения. Что же касается последующей истории, то у писателя отношение к ней могло быть оптимистическим, несмотря на все его несогласие с вождями. И уж совсем не такой, какой эта история воспринимается сегодня. Хотелось бы прояснить вопрос о том, исчерпывает ли окончательный вариант романа реализацию всего проекта о русской смуте начала XX века? Вообще, был ли у писателя такой проект? Может быть, в замысел Горького входило лишь воссоздание исходной точки смуты.

Ответ на этот вопрос связан с другим вопросом, а именно, как сам Горький относился к времени, т.е. к 30-м годам, когда роман создавался. Отдавал ли Горький себе отчет в том, что смута, начавшаяся на рубеже XIX – XX веков, в 30-е годы все еще продолжается и еще долго будет продолжаться и что сталинский период является всего лишь тем этапом в истории революции, который связан с наступлением реакции и который следует рассматривать как одну из фаз революции. А может быть, для писателя и не было такой проблемы, и он считал, что смута закончилась вместе с окончанием революции и гражданской войны, и начинается история построения социализма, в которой он по-прежнему не только как писатель, но и как общественный деятель, трибун занимает ведущее место, более того, несет ответственность за все, что в стране происходит. Сталин ведь именно этого от него и хотел. Хотел, чтобы возводимая им империя имела приличный фасад, чтобы она воспевалась выдающимися художниками.

Этот непроясненный вопрос не позволяет до конца понять образ героя романа как бездеятельной, хотя и рефлексирующей фигуры в момент, когда все общество приходит в невероятное движение и когда и в самом деле нужны были именно действующие лица – герои и вожаки. Нельзя не отметить, что Самгин пытается не только ситуацию смуты осознать, но и самого себя. Как же он себя видит и воспринимает? В романе есть фраза – обрывок из внутреннего монолога героя. Это фраза – вопрос: «Кто всю жизнь ставит меня свидетелем мучительно тяжелых сцен, событий?» [186]. Не случайно герой вспоминает слова летописца Пимена: «Не даром… свидетелем господь меня поставил» [187]. Итак, герой сам себя воспринимает свидетелем. Только свидетелем, только зрителем – но чего? Этот вопрос Самгин тоже сам себе задает? Но, видимо, его задавал и сам Горький, если он претендовал на летопись в романной форме, охватывающей четыре десятилетия революционной истории.

Сегодня мы заново задаем этот вопрос, и нет уверенности, что ответ на него будет таким же, каким он мог быть у самого Горького. Что же это было? Мы и сегодня продолжаем задавать этот вопрос, как его задает постоянно себе герой в фильме Н. Михалкова «Солнечный удар». Н. Бердяев говорит, что во время революции многим начинало казаться, что великая Россия была лишь призраком. Но сегодня начинает казаться, что, может быть, и сама револю-

ция тоже была призраком, а, еще точнее, мифом. Мифом, созданным о революции. А. Лосев-то, которого пролетарский писатель так поносил, оказывается, может быть, был прав.

«А был ли мальчик?». М. Горький и интеллигенция. Интеллигенция и революция в романе. Судьба интеллигенции в истории России

Наконец, мы подходим к следующему и, видимо, самому главному моменту в разгадке замысла Горького, а именно, к тому ракурсу, в соответствии с которым освещается все, что попадает в поле внимания Горького. Этот ракурс у писателя связан даже не с революцией и даже не с Россией, на чем ставит акцент В. Титов, цитируя высказывание Горького в начале фильма, а с интеллигенцией как возбудителем и, в конце концов, жертвой революции. Именно тема интеллигенции, столь четко заявленная в романе, привлекла и наше внимание. Нельзя сказать, что сегодня она имеет лишь исторический интерес. Но дело даже не в сегодняшней ситуации, а в том, что неадекватная оценка Горьким творческой элиты привела спустя совсем немного времени, к репрессиям по отношению к интеллигенции и к эмиграции. Это было очевидно уже в 20-е годы. И писатель, создававший свою летопись в романной форме вплоть до самой смерти, т.е. до 1936 года, мог бы учесть печальный опыт начавшегося истребления интеллигенции и, может быть, даже предостеречь от того, что будет происходить уже в 1937 году.

Но, как свидетельствует его доклад на съезде писателей, он вроде бы продолжал придерживаться своей жесткой позиции, проводимой им в романе. Очевидно, что Горький не в меньшей мере, чем Л. Толстой, предстает разрушителем государственности. Но в романе главным его предметом внимания является все же интеллигенция, в том числе, и художественная. В одном месте он даже отождествляет революционера в жизни с «революционером» в искусстве. Часто упоминаемые в романе, например, символисты у него тоже предстают революционерами. Может даже показаться, что он предстает безжалостным критиком интеллигенции. Этого вопроса Горький касается не только в романе и в своей публицистике. Например, об этом у него идет речь в статье «Разрушение культуры» [188] и в докладе, прочитанном на Первом съезде советских писателей.

Приведем одно суждение из этого доклада, имеющее отношение к тому, что сегодня мы называем «Серебряным веком». Для современных исследователей Серебряный век – это совсем не декаданс, упадок и разложение, а русский Ренессанс. Но при таком взгляде не абстрагируются ли они от контекста, который изображается в романе Горького. Конечно, отношение Горького ко всей этой эпохе, которая, кстати, сделала из него кумира, кажется резко критическим. «Дм. Мережковский, писатель влиятельный в ту пору, кричал: „Будь, что будет, – все равно!/ Все наскучило давно/ Трем богиням, вечным прахом, / Было прахом – будет прахом!“ – говорит Горький – Соллогуб, следуя за Шопенгауэром, в явной зависимости от Бодлера и „Проклятых“, с замечательной отчетливостью изобразил „космическое бессмыслие бытия личности“ и хотя в стихах и жалобно стонал по этому поводу, но жил благополучным мещанином и в 1914 году угрожал немцам разрушить Берлин, как только „Снег сойдет с долин“. Проповедовали „эрос в политике“, „мистический анархизм“; хитрейший Василий Розанов проповедовал эротику, Леонид Андреев писал кошмарные рассказы и пьесы, Арцибашев избрал героем романа сластолюбивого и вертикального козла в брюках и – в общем десятилетие 1907 – 1917 вполне заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия истории русской интеллигенции» [189].

Так мы убеждаемся, что в момент работы над романом, что отразилось и в докладе на съезде писателей, Горький оценивал интеллигенцию начала XX века отрицательно, имея в виду ее «моральное обнищание». Но принижая значение интеллигенции, Горький вроде бы превозносил массу, совершающую революцию, как, собственно, и принято считать. Эта тема

проходит через все творчество писателя. У раннего Горького она была оформлена в философию Ницше, а позже в ленинскую интерпретацию Маркса. В романе улавливается мысль, что «новые люди» критически относятся к народникам, методы которых уходят в прошлое. Возникает потребность в героях нового типа, способных вести за собой пробуждающиеся массы.

Но ирония истории проявляется в том, что вместо планируемых героев масса выбрасывает из своих недр других и неожиданных вождей. Рациональное отступает перед иррациональной стихией, идущей от массы. И хотя новые вожди начинают по-своему и жестко организовывать жизнь, в том числе, и массы, но самостоятельными по отношению к массе они не являются. Вожди новой истории – это порожденные воображением и комплексами массы фантомы. В этом случае, конечно, приходится уточнять вопрос об отношении автора к изображаемому. Роман интересен не только тем, что Горький ставит перед собой цель – восстановить логику движения в России к революции. Именно, логику движения, а не саму революцию. Если здесь революция и изображается, то только революция 1905 года. Одних она заставляла активизироваться (например, представителей власти, Столыпина с его «галстуками»), других, скажем, из мещанских слоев – вздохнуть с облегчением, что все, наконец-то, закончилось. Третьих настораживало то, что в первой революции уже угадывалась следующая и гораздо более ужасная катастрофа.

Не случайно Горький посчитал необходимым, чтобы в одной из дискуссий в романе обсуждались идеи, высказанные представителями интеллигенции в знаменитом сборнике «Вехи», а именно, предостережение о перерастании революционной идеологии в своеобразную религию, что может привести к трагическим последствиям. В фильме В. Титова сборник «Вехи» Самгин вместе с Дроновым читают в поезде. Нам важно в романе уловить не просто хронику происходящих событий, а тот ракурс, в соответствии с которым эти события Горьким изображаются. Изображаются же они так, что активизировавшаяся в революционную эпоху интеллигенция начинает свой путь на Голгофу. Самая главная революция еще не совершилась, и в романе она не будет описанной, но многие революционеры из рядов интеллигенции уже арестованы, находятся на каторге, расстреляны, повешены, покончили с собой или успели отбыть в эмиграцию.

Так что же – писатель представляет представителей интеллигенции героями? А, может быть, жертвами? Начинали этот путь героями, а заканчивали жертвами. Кто же в этом виноват? Конечно, раз революционеры, то они пошли против власти и, следовательно, поддержки от власти они иметь не могли. Но ведь они пошли ради освобождения массы. Так, может быть, масса их могла и поддержать, и защитить. Но в реальности, как показывает Горький, масса, поднятая революционерами после неудавшейся революции, начала относиться к своим освободителям как к врагам. Тут уж оказался лишним не только Самгин, а вся эта прослойка. Все их подвиги и страдания пошли прахом. Вот истина и глаголет устами горбатой девочки. «Да что вы озорничаете?» [190].

Фраза эта прозвучала, когда проживающие на даче Самгин и его друзья решили помочь крестьянским детям, которых урядник приказал убрать с крыльца новой церковно-приходской школы. Но оказалось, что желание дачников помочь детям вступает в противоречие и с урядником, и с местными крестьянами. «Озорство» интеллигенции ни к чему не привело. Все оказалось призрачным. Вот первый часто варьируемый в романе образ. Но у Горького есть и второй образ – лейтмотив, который будет постоянно повторяться, как и первый, в романе, а именно: «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?» [191]. Фраза была произнесена по поводу провалившегося под лед и погибшего во время катания на коньках Бориса Варавки. Постоянно повторяясь в романе, она становится символической и относится уже не только к «дачникам», но и ко всей интеллигенции.

В фильме В. Титова эта фраза эхом многократно повторяется в сознании напуганного происшествием с другом Борисом Клима. Но, в том числе, и зрителя. Режиссер хотел, чтобы

зритель эту фразу запомнил и возвращался к ней в последующем повествовании. Повторенная многократно, она задает зрителю установку на восприятие последующих серий. Были ли все эти подвижники, герои в реальности? Если подвиги революционной интеллигенции ни к чему не привели, то вообще, были ли они? Однако, может быть, самое главное в романе – это то, что Самгин представляет интеллигенцию. Роман Горького и о судьбе власти, и о судьбе России, что признавал сам писатель и что В. Титов вынес как эпиграф ко всему фильму. Но, прежде всего, это роман о судьбе интеллигенции, которая десятилетиями готовила революцию как «творческий ответ» на вызов истории. Но по-настоящему дать этот «творческий ответ» интеллигенция не смогла.

Но раз не смогла элита, то это сделала масса, заменившая элиту, сделала так, как она это сумела. Не смогла же интеллигенция дать такой «творческий ответ» потому, что, во-первых, подверглась жестокому преследованию со стороны власти. Интеллигенция мужественно это переносила, и описанные в романе судьбы многих людей об этом свидетельствуют. С другой стороны, потому, что масса, ради которой интеллигенцией приносились жертвы, за интеллигенцией не пошла, хотя та на это рассчитывала. В конечном счете, интеллигенция испытала отторжение со стороны не только власти, но и массы. Спрашивается, как к этому относится сам писатель? Сочувствует ли он в данном случае интеллигенции, идеализирует и, несмотря на провал проекта, героизирует ее или, наоборот, трезво оценивая ситуацию, усматривает вину в самой интеллигенции?

Можно утверждать, что Горький в данном случае предстает безжалостным аналитиком и критиком интеллигенции. История прошлась по ней катком, навсегда разрушив ту самую сакральную ауру, которая к революционным катастрофам XX века успела сложиться. У Горького Самгин все время философствует о том, что люди придумывают себя, воображают свой образ. Они оторвались от реальности, истории и почвы. Так Горький видит интеллигенцию. Он смотрит на нее со стороны, хотя сам к ней принадлежит. Но ведь и образ революции, который определил видение революции в России несколькими поколениями – тоже во многом плод воображения, поскольку это не столько та объективная реальность, что имела место в истории, сколько проекция массы о своем идеальном «мы», которое способно воплотиться в определенное видение государства. Вот это виртуальное представление после революции и было реализовано в новой власти и стало играть в России роль бессознательной цензуры.

И такое видение как производное от психологии массы навсегда определило отношения власти и творческой элиты, элиты и массы. Масса как новый хозяин жизни определил и эти отношения. Все эти «оттепели», реформы, перестройки, захлебываются, тонут в этом фантоме, и фантом этот прежде всего психологический. Его мог объяснить лишь Лебон. Это порождение массового сознания. Вот и получается, что призрачность – это не только особенность смутной и кратковременной эпохи, но это и свойство, как мы сегодня понимаем, того самого события, что определило ментальность русских и тех самых «новых» людей, о которых идет речь в романе. Поэтому фраза «А был ли мальчик?» применима уже не только к разброду и беспочвенности интеллигенции, которая и должна исчезнуть, как исчезает в конце романа сам Самгин, но и к той эпохе, которая начинается с 1917 года. «Эру масс» Горький приветствует и склонен считать исходной точкой нового, более справедливого мира. Фраза также относится к тем новым вождям, каким в романе представлен большевик Степан Кутузов, напоминающий Кирова.

И тот лейтмотив, который множество раз возникает и варьируется в романе, получая выражение в вопросе «А был ли мальчик?», уже дает ключ к призрачности и, выражаясь современным языком, виртуальности революции. Призрачна не только исходная точка смуты – последние десятилетия XIX века, что получается у Горького в романе. В какой-то степени призрачна и сама революция. А, может быть, в планы писателя как раз и входило осуждение таких людей, как его герой. Но в романе Самгин представляет целый общественный слой –

интеллигенцию, которая, как это показано в романе, оказывается такой же неорганизованной и беспомощной, как и масса вообще, которая, как считает Самгин, ссылаясь на народников, «без вождя, без героя, она (толпа – Н. Х.) – тело неодухотворенное» [192].

Может быть, Горький выносит приговор интеллигенции, оказавшейся неспособной выполнить роль элиты, предназначение которой в том, чтобы давать, по терминологии А. Тойнби, «творческий ответ» на исторический вызов. Вот возникающая в России на рубеже XIX – XX веков смута и оказалась как раз таким историческим вызовом. Вот, например, какое предвосхищение идей Х. Ортеги-и-Гассета о соотношении массы и элиты мы находим на страницах романа. «Народ, вообще, живет не духом, это – неверно мыслится о нем. Народ – сила душевная, разумная, практическая, – жесточайшая сила и, вся, – от интересов земли». А что же интеллигенция, элита? «… Вот почему в народе – нет духа. Дух и создается избранными… Интеллигенция идет туда, где хуже, труднее» [193]. Интеллигенция – носительница Духа, она – главное звено в иерархии культуры. Но только, как утверждает Лебон, это звено из иерархии выпадает. И что же? Разве интеллигенция, которую описывает в романе Горький, оказалась на уровне своего общественного предназначения? Вовсе нет.

В реальности в романе описан полный разброд, плюрализм идей, неспособность действовать и даже уход в религию. Вот как оценивает интеллигенцию знакомый Самгина купец Лютов. «Алина, Макаров и тысяча таких же – тоже все люди ни к чему и никуда, – странное племя: не плохое, но – не нужное. Беспочвенные люди. Если даже и революционеры, такие, например, как Иноков, – ты его знаешь. Он может разрушить дом, церковь, но не способен построить и курятника. А разрушать имеет право только тот, кто знает, как надобно строить, и умеет построить» [194]. Тут не просто беспомощность, но и дисфункциональность интеллигенции. Может быть, сверхзадачей романа как раз и оказывается приговор интеллигенции? А где же тогда позитив? Если представители интеллигенции, как герой романа, являются все теми же бездеятельными, лишними, ненужными людьми, то откуда же возьмутся люди действия, без которых никаких сдвигов в России произойти не может. Замышлял ли писатель показать приход этих самых людей действия?

Конечно, Самгин к ним не принадлежит. Роман заканчивается его смертью. Все, что связано с рождением нового мира, в который писатель верит, происходит без участия Самгина. Ведь в описываемую в романе эпоху был уже Ленин. Эпоха лишних людей заканчивалась. В первых книгах вождей только ждут. Приходят же массы. Ближе к финалу уже появляются и ожидаемые вожди. Но их благотворное влияние в романе отсутствует. Они пока – только возможность. Их на этот раз отформатирует массовое сознание. Ближе к финалу романа все чаще упоминается имя Ленина. Да, именно упоминается, но и только. Ленин еще не был тем самым Лениным, образ которого будет отшлифован массой. Он будет создан позднее, чему, как покажет С. Московичи, будет способствовать, как это ни парадоксально, Сталин, конечно же, в собственных интересах [195].

Проблема лишь в том, что если у Горького были претензии к лишним людям, то ведь и к «людям дела» претензий у него уже набралось немало. Потому и понесли от него пакет к Кирову. Претензии были не только к Ленину в тот период, когда еще можно было высказываться, но даже к Сталину, когда высказывания могли кончиться печально. Но, может быть, летописи смуты, на которую претендовал Горький, все же не получилось? Почему? У художников многое не получается, а если и получается, то как-то внезапно и неожиданно и, может быть, даже не то, что хотелось. Вот ведь написал же Горький портрет Ленина (хотел написать, во всяком случае), планировал и портрет Сталина, а не получилось. Может быть, в летописи Горького эти самые вожди и должны были предстать людьми действия. Но, возможно, в сознании писателя их деятельность перестала восприниматься позитивной. Дело доходило до того, что Горький (если верить А. Ваксбергу) мог возглавить группу, ставившей своей целью смену власти, т.е. устранения от власти Сталина [196]. В этой ситуации, конечно, грандиозный про-

ект – летопись в форме романа, если он существовал и не мог реализоваться. Вообще, видимо, следовало писать уже другой роман. Писать, не закончив тот, о котором здесь идет речь.

События, описанные в романе как один из эпизодов в развертывании отношений между массой и вождями. Исторический процесс, начало которого воспроизведено в романе, как он предстает уже взглядом из XXI века

Наши предположения о существовании горьковского проекта подводят к необходимости выделить в истории описываемой Горьким смуты две фазы развития массовой ментальности – бессознательной и сознательной. В конце концов, то, что получилось в романе, не важно, в осознанном или в неосознанном автором форме, может быть адекватно осмыслено лишь при условии, что описанная в романе ситуация включена в последующие процессы, которые сам автор уже описать не мог, процессы, продолжающиеся за скобками романа. Если опять же прибегать к терминологии В. Паперного, то «культуре Один» соответствует бессознательной период в ситуации вспышки массовой ментальности. То, что политический курс вызывает к жизни архетипический комплекс, еще никто не осознает. Это стихия исключительно эмоциональная, и развертывается она в форме эпидемии. Поэтому в какой-то степени этот период движения к революции и сама революционная ситуация сопровождаются скорее романтической аурой.

Новый период в психологии масс (а мы имеем в виду исключительно российскую историю XX века и, еще точнее, первую половину XX века) наступает, когда процесс становления и оформления массовой ментальности как начавший определять исторический процесс, становится предметом рефлексии. Рефлексия же происходит, когда от сопровождающей революцию эмоциональной вспышки устают. Эмоциональная волна спадает. Гипноз события увядает, и возникает возможность оказаться ближе к осознанию того, что же все-таки в истории случилось. Эту ситуацию начала рефлексии над революционной вспышкой обостряет еще и то, что предметом сознания одновременно становится что-то вроде тупика, к которому обезумевшее общество подвела революция. Эта ситуация, естественно, окрашивает восприятие революции как события в пессимистические тона, что, конечно, имело место и получило отражение в искусстве, например, в поэзии С. Есенина еще в 20-е годы.

В этой ситуации возникает потребность осознать, что единство, возникшее в результате вспышки массовой ментальности во время революции и мифа, является кратковременным. Осознание неадекватности массовой ментальности и мифа – первый шаг к тому, чтобы ситуацию осознать, ею овладеть и использовать миф в манипулятивных целях. Если иметь в виду российскую историю, то многие представители большевизма или не осознавали действительность мифа и сакрализацию революции или не видели в этом проблемы, а точнее, вообще об этом не рефлексировали, и уж точно, никто не думал о том, чтобы миф использовать в пропаганде и манипуляции массами.

Чтобы продемонстрировать свой тезис о том, что на определенном этапе революционной истории можно не только жить мифом, но и осознавать его и, более того, им манипулировать, сделаем отсылку к фразе Сталина, сказанной им сыну Василию, пытавшемуся прикрыться именем отца, чтобы решить какие-то свои проблемы. «Ты не Сталин, и я не Сталин – сказал он – Сталин – это Советская власть! Сталин – это то, что пишут о нем в газетах и каким его изображают на портретах. Это не ты, и даже не я!» [197]. Эта фраза свидетельствует о том, что вождь отдавал отчет в расхождении между Сталиным как реальным человеком и Сталиным как проекцией возникшего в сознании массы образа Сталина. Вот этим образом – проекцией можно было манипулировать.

Однако осознание мифа – не самоцель, а признак того, что А. Тойнби называет «творческим ответом». Такой творческий ответ может быть удачным или неудачным, верным или неверным, но этот ответ кто-то должен дать, ибо осознание тупика порождает пессимизм

и историческую бесперспективность. В этой ситуации из среды большевиков выдвинулась не самая известная и не самая яркая фигура – фигура Сталина, восхождение которой сопровождает осознание мифа как определяющего слагаемого массовой ментальности, а главное, использование его для преодоления тупика, даже если преодоление этого тупика может быть исключительно психологическим. С деятельностью Сталина как раз и заканчивается эпоха вождей, а, следовательно, и изживания мифа как порождения массовой ментальности.

До середины 20-х годов мало кто мог думать, что Сталин – один из тех, кто станет играть главную роль в государстве, поскольку в большевистской политической элите он был не самым заметным. («Никто не знал, что говорил и делал Сталин до 17-го и даже до 23—24 годов») [198]. Более того, даже если кто-то его и знал, то отзывался так, как отзывался, например, старый большевик И. Смирнов, которого цитирует Л. Троцкий: «Сталин – кандидат в диктаторы? Да ведь это совсем серый и ничтожный человек. Это посредственность, серое ничтожество!» [199]. Вот и Самгина некоторые так воспринимали. Но кроме Сталина как реального, земного человека мог существовать еще образ, порожденный массовым сознанием.

Ничтожество-то ничтожество, но он соответствовал тем признакам вождя, которые перечислены Лебоном и Фрейдом. Когда миф осознают и начинают его использовать в политическом курсе, можно утверждать, что начинается сознательный период в психологии масс. Хотя тут следует оговориться. Сознательный период – это не означает, что отныне массы начинают осознавать ситуацию, в которой они оказались, а до этого они ее не осознавали. Речь идет о рефлексии не массы, а политической элиты или, точнее, некоторых политических лидеров, а если иметь в виду именно российскую ситуацию, то, конечно, вождя, того самого вождя, которого так жаждала масса в романе Горького. Но она не просто жаждала, она его и создала.

В той истории вспышки массовой ментальности, что предвосхищает революцию, сопровождает ее и следует за нею, реальная фигура политика, играющего роль вождя и осознающего, что эту роль ему следует играть, фигура Сталина занимает определяющее место. На протяжении нескольких десятилетий его деятельность свидетельствует, что общество может функционировать не только на основе экономики и политики, но, опираясь исключительно на психологический фактор. Деятельность Сталина подтвердила идеи и Лебона, и Фрейда. Именно Сталину удалось сыграть роль вождя, необходимость в котором звучит в тех предреволюционных дискуссиях, что описаны Горьким.

Мы отметили, что те исторические деятели, что были определяющими в первый, бессознательный период вспышки массовой ментальности, на втором этапе уходили в тень или подвергались репрессиям. На втором этапе они переставали играть какую-либо роль. Это может иллюстрировать биография Троцкого, Бухарина и даже Ленина, хотя его преждевременная смерть не позволяет утверждать, что его постигла бы участь названных политиков. Но нас сейчас меньше всего интересует деятельность политиков как первого, так и второго периода. В центр нашего исследования мы ставим фигуру художника, творческая деятельность которого вспыхнула еще в первый период вспышки массовой ментальности и продолжала держать такое же внимание (часто не без усилий со стороны приятеля Сталина) общества во время второго периода. Речь, конечно, идет о Горьком. Те его талантливые современники, которые составляли его среду и которых он часто спасал от голода, во втором периоде оказались или в эмиграции, или репрессированными или даже и расстрелянными. Некоторые закончили жизнь самоубийством, как это сделал, например, В. Маяковский, которому, как известно, Горький не симпатизировал.

Горький же продолжал сохранять за собой ту гипнотическую ауру, которой его снабдила еще русская интеллигенция в самом начале XX века, да и не только интеллигенция. Вот на примере творческой биографии Горького можно проиллюстрировать активность мифа в ситуации сопровождавшей русскую революцию массовой ментальности. Для начала вспомним один из тезисов, который был сформулирован Лебоном в его знаменитой книге, которая в России

с приходом Горбачева к власти обрела вторую жизнь. Горбачев, словно Николай II как мягкий вождь, массу явно не устраивал. Масса снова жаждала фигуру покруче. Все возобновлялось. Применительно к Горькому небезынтересно поставить вопрос о том, как долго может быть тот или иной художник на гребне массового интереса, а, следовательно, как долго его сочинения будут сохранять связь с теми настроениями, что существуют в обществе. Ответ на этот вопрос – не из легких.

Многие художники, познав славу, подчас беспрецедентную, потом уходят в забвение. Возьмем хотя бы Л. Андреева, современника и друга М. Горького, которого иные считают даже талантливее Горького. Кстати, некоторые идеи Л. Андреева узнаются в романе Горького. Но не менее интересен вопрос о генезисе первоначальной моды на того или иного художника, а мода на Горького пришла рано. Она, естественно, связана с предреволюционными настроениями, что имели место в России. Хотя Горький был близок большевизму, мода на него не была связана с тем, что он внимательно прорабатывал Маркса и излагал в своих сочинениях его идеи. Если Горький кого-то внимательно и читал (а читал он, по свидетельству его биографов, много и разного), так это был кумир русской интеллигенции начала прошлого века – Фридрих Ницше. Именно идеи Ницше оформили ту жажду неприятия существующего строя и анархического бунта против этого строя и его институтов, например, религии, которую Горький носил в себе и которая предшествовала сочинениям Ницше, но которую идеи немецкого философа помогли оформить. Но ведь этот бунт выражал и большевизм. Однако тема «Горький и Ницше» после 20-х годов оказалась запретной. Ее в связи с канонизацией «пролетарского» писателя невозможно было обсуждать [200].

Почему мы, имея желание понять восприятие массой Горького как художника, предвосхитили этот вопрос характеристики двух периодов в пробуждении массовой ментальности? Это важно, поскольку в первом периоде Горький стал выразителем того иррационального анархического бунта, который в России начала прошлого века был прямо-таки тотальным. Конечно, популярность Горького возникала в среде интеллигенции. Но круг его почитателей-бунтарей расширялся. Этому способствовал Сталин, но, конечно, в своих интересах.

Чтобы понять моду на Горького, обратимся снова к Лебону. По его мнению, в новой истории, когда масса начинает господствовать и даже определять установки власти, успеха может добиться лишь тот мыслитель и художник, который будет способным найти простейшие до примитивности образы (именно образы, а не понятия, поскольку масса не способна мыслить на этом уровне), которые бы выражали и оформляли настроения массы в доступной форме. Иначе говоря, те, кто способен говорить языком массы. В качестве иллюстрации этого тезиса можно как раз и назвать одно из таких популярных в атмосфере первых десятилетий прошлого века сочинений Горького. Это «Песня о буревестнике». Ведь, по сути дела, этот простой, но столь ожидаемый и необходимый образ лежит и в основе горьковской летописи как предыстории и истории того «красного колеса», что изложен в романе «Жизнь Клима Самгина». Смысл строчки «Буря! Скоро грянет буря!.. Пусть сильнее грянет буря!» ощущается буквально на каждой странице этой летописи в форме романа.

Используя словосочетание А. Солженицына, давшего название серии его романов о революции, ее предыстории и истории, мы, конечно, не совсем точны. А. Солженицын-то ведет счет с Февральской революции, полагая, что ее провал, ее неосуществленность, незаконченность и повлекла за собой последующую трагедию, т.е. победу большевизма. Что касается Горького, то у него и свой ракурс на эти события, описываемые в романе, но и своя хронология. Собственно, до революции – и октябрьской, и февральской, Горький в своем романе еще не дошел. Он описывает ситуацию распада российской империи еще до того, как покатится солженицынское «красное колесо», т.е. до февральской революции.

Да и в центре его внимания студенчество. Студенты, и среди них, главный герой – Самгин взрослеют и включаются в среду интеллигенции. Так Клим Самгин, закончивший юри-

дический факультет университета со временем становится востребованным адвокатом. Ему не дано быть участником ни Октябрьской, ни Февральской революции. Действие романа связано лишь с первой русской революцией 1905 года и с той реакцией, которая после этой революции и наступает. Расширяющаяся реакция предстает в арестах и расстрелах окружающих Самгина представителей его среды. У его друзей и знакомых, придерживающихся разных убеждений (ведь в России до 1917 года не существовало такого множества партий) все время происходят обыски. Расширяется террор, о чем свидетельствуют постоянные убийства министров, губернаторов, градоначальников. Все время описываются вызовы в полицию, допросы и т. д. Реакция способствует тому, что кто-то переключается на половые вопросы, культивирует секс и даже извращения, как это произошло со студентом Мишей, которому Самгин как юрист пытается помочь избежать ареста, а кто-то уходит в религию, а чаще всего в секты, как это происходит с Мариной Зотовой, руководящей какой-то новой мистической сектой, ничего общего не имеющей с христианством.

В финале третьей книги Клим не выдерживает новой ситуации и отбывает за границу, как это, впрочем, делают и некоторые попадающие в круг внимания автора герои – знакомые Клима. Конечно, формально точку в романе автор уже поставил. Но, судя по всему, план романа все же, как можно представить, мог быть и другим. Повествование требует продолжения. Нужно было дать полную характеристику того, что мы называем первым периодом в истории взрыва массовой психологии. А ее нельзя дать без фигуры Ленина, который, собственно, и стал для массы тем вождем, которого она жаждет и образ которого витает над романом Горького. Но в самом романе имя Ленина, как было сказано, лишь упоминается. В данном случае невозможно не высказать следующую в связи с романом мысль. Та «эра масс», что была провозглашена Лебоном, начиналась как стихийное бедствие, как некая иррациональная, демоническая стихия, которой невозможно было овладеть и которой невозможно быть сопротивляться. Если Самгин и испытывал такую потребность к сопротивлению, то это ни к чему не приводило. Лишь к расхождению с самим собой. Революция случилась подобно року. Она искалечила и отправила в забвение не только среду интеллигенции, но и саму массу, которая считалась двигателем революции. Жертвой оказались и элита, и масса. Вызвав к жизни вождей, масса наделила их ненавистью по отношению к интеллигенции и тем самым способствовала ее уничтожению. Когда это случилось, сама масса предстала жертвой. Поэтому книга Горького предстает перед читателем уже не только как трагедии интеллигенции, но и как трагедия массы, точнее, народа, позволившего превратить себя в массу.

Имеется какое-то объяснение тому, что роман не был закончен. Да, роман не закончен. Но не закончен и весь революционный процесс. Начатая в первых десятилетиях революция, в 30-е годы еще не успела пройти всех своих положенных фаз. Многое было еще неясно. Причина тут – не в смерти писателя. Возможно, автор, переживая смерть любимого сына, виновником смерти которого он мог считать себя, все больше разочаровывался в том, что идеализировал. Он постигал то, что эпоха вождей в истории оказалась еще более отвратительной, чем предшествующая ей эпоха масс, которую как раз Горький и изобразил в романе. Очень похоже, что это так и случилось. Горький любил прибегать к Библии, чтобы выносить оценки злободневным событиям. В конце жизни он мог бы воспользоваться и еще одним мудрым высказыванием о том, что дорога в ад вымощена благими намерениями. Вот с помощью революции этот ад и был организован.

Хочется думать, что такие намерения у пролетарского писателя были. Чтобы закончить свою летопись, Горький должен был разгадать то же, что своевременно разгадал Сталин и чем он воспользовался, чтобы остаться у власти. Но ведь следует признать, что эта попытка Горького все же не состоялась или, лучше сказать, состоялась частично. Как и А. Солженицына, Горького интересовала лишь исходная точка катастрофы. И такой исходной точкой, в отличие от А. Солженицына, он совсем не считал Февральскую революцию. Для него такой исходной

точкой стала та эпоха в истории России, которую всегда называют «оттепелью». На рубеже XIX-XX веков как раз и была такая, очередная в России, оттепель.

В начале XX века и была такая оттепель, когда интеллигенция, добившись права на гласность, начала активно размышлять и дискутировать. Правда, и эти размышления интеллигенции, и сама эта интеллигенция, для Горького предстают явно не в позитивном ключе. То, что изобразил Горький в своем романе – это, конечно, смута. Герой Горького оказывается неспособным разобраться не только в том, что происходит, не только в окружающих его людях, но и в самом себе. Смута – она не только в разваливающейся империи, но и в головах. Прежде всего, в головах интеллигенции. Что движет Горьким, если он ставит задачу воспроизвести атмосферу смуты? Видимо, он окончательно пришел к выводу, что ничего позитивного из той революции, буревестником которой он был, не получилось. Получилась лишь трагедия. Длительное время Горький хотя и спорил с вождями, но все же продолжал верить в избранный Россией путь, в то, во что он уверовал еще в начале прошлого века.

Роман, напоминающий мемуары, он начал писать, когда окончательно изверился в том, во что до этого верил. Возможно, история со смертью сына помогла ему поставить в этой истории своей веры точку. Вообще, первая половина 30-х годов можно воспринимать временем мемуаров. Печать мемуарности лежит и на романе Горького. В это время пишет мемуары А. Белый, вынося слово «революция» в их название. Все свидетельствует о том, что в России начали по-новому осознавать время вступления в новый период и в смыслы этого периода. Да только смысл нового периода вовсе нельзя исчерпать разочарованием и пессимизмом, а, точнее, неприятием жизни. Здесь снова следует говорить о психологии масс и о мифе. Во второй период иррациональное начало вспышки массовой ментальности было осмыслено. Миф был осознан и приручен. Мифом воспользовались, чтобы управлять и организовывать массу. Масса в России еще не израсходовала витальности. Эта витальность будет тратиться на стройках социализма и изживаться в лагерях, куда ссылались непокорных и чаще всего невиновных людей. Миф был гальванизирован. Вплоть до оттепели миф стал своеобразной цензурой.

Спрашивается, каким же образом? В данном случае для прояснения этого вопроса мы обратимся к последователю Лебона С. Московичи, реабилитирующего уже как бы и забытые идеи, высказанные в психологии масс. С. Московичи проницательно описывает, как Сталин стремится приватизировать ту ауру вождя, потребность в котором Горький описывает в своем романе и которая на рубеже XIX – XX веков бессознательно возникла в сознании массы. Но тогда эта аура вождя возникла спонтанно, стихийно и бессознательно. Она была спроецирована прежде всего на Ленина, сделав его самым популярным из окружающих его революционеров и политиков. Сталин понимал, что, в силу его человеческих качеств, носителем такой ауры он быть не мог. Мы уже цитировали Л. Троцкого, отмечавшего, что Сталин был самым неинтересным, бездарным и незаметным политиком. Но раз необходимых качеств он не имел, то следовало было вместо них создать симулякр ауры вождя. Это и было сделано. Из чего следует, что Сталин не был таким уж недалеким и ничтожным, раз он овладел ситуацией, осознав роль мифа в организации массы и воспользовавшись им.

Чтобы создать себе ауру вождя, Сталин должен был сначала эту ауру создать другому вождю, а именно, Ленину. Вот и получает объяснение история с мумификацией Ленина и с возведением Мавзолея. Чтобы возник культ Сталина, нужно было сначала вызвать к жизни культ Ленина, а Сталина затем сделать преемником Ленина. В этом случае сакральная аура от Ленина переходила к Сталину, так сказать, по наследству. Из этой операции проистекает то, что аура Ленина переходит к Сталину. Массой Сталин воспринимается как воскресший Ленин, как Ленин сегодня [201].

Мы этот вопрос затрагиваем еще и потому, что Сталин не только вписал себя в миф, присваивая, как показал С. Московичи, ауру вождя, какой обладал Ленин. Но он в этот миф вписал и Горького. И с помощью навязанной Горькому роли в еще большей степени укрепил

свой собственный миф. Конечно, до осознания всего этого Горький едва ли доходил. Но, судя по всему, эта мысль его все же преследовала и тревожила. Поэтому он и обратился к воссозданию предыстории революции. У него в романе получилось лишь то, что вина в катастрофе лежит на интеллигенции, которая, «безобразничая», увлеклась этим так, что сегодня приходится ставить вопрос: а была ли она вообще? Конечно, была – был не только декаданс, хорошо Горьким описанный в романе, но и культурный Ренессанс. Вот с изображением Ренессанса мало что у Горького получилось. Тем не менее, хотя и поздно, но писатель начал прозревать. Прозрение через возвращение к той эпохе, которая была эпохой как безверия, так и фанатической веры, эпохой декаданса, но и эпохой Ренессанса.

Но самым главным просчетом в истории интеллигенции и, следовательно, революции было то, что, не будучи способной дать «творческий ответ» на исторический вызов, т.е. на приход массы на арену истории, интеллигенция оказалась, несмотря на культурный Ренессанс, неспособной сохранить иерархию в культуре, подчинить массу своей воле, в результате чего появились вожди, а общество вернулось к более примитивной форме социума, которую позднее Х. Ортега-Гассет назовет «варварской».

Итак, наша попытка понять замысел М. Горького, спровоцированная фильмом В. Титова, приблизилась к завершению. Наверняка зрители и читатели будут находить все новые и новые смыслы и уровни этого литературного произведения. Мы не утверждаем, что В. Титов воспроизвел все смыслы, что в данном романе имеют место. Хотя возможности телевидения этому все же способствовали. В конце концов, то, что обычно киноведы называют экранизацией, т.е. переносом литературного произведения на экран, будет ли это экран кинематографический или экран телевизионный, есть всего лишь интерпретация, а, точнее, одна из интерпретаций романа. Не более того. Поэтому мы не сомневаемся в том, что после обращения В. Титова к роману М. Горького к нему кинематографисты будут обращаться вновь и вновь. Ведь обращаются же они постоянно, например, и к его роману «Мать» и к его пьесе «На дне». Скажем, одна из кинематографических интерпретаций пьесы «На дне» принадлежит даже великому А. Куросаве.

Но раз вариант В. Титова, представленный в большом формате, – это только одна из интерпретаций романа, то ясно, что какие-то его глубинные уровни режиссером могли быть не уловлены, не осмыслены и визуально не представлены. На чем же, обращаясь к фильму В. Титова, с помощью которого, как мы убеждены, можно выявить некоторые смыслы романа, ставить акцент сегодня, т.е. во втором десятилетии XX века? Что нам, находящимся сегодня в непростой социальной и культурной ситуации, в этом фильме и романе интересно? Что можно осознать с помощью этого фильма и этого романа? Осознать из того, что остается за границами и романа, и фильма, в самой жизни. Прежде всего, и это звучит даже банально, необходимо заново осознать отношение к революции. Но отношение изменившееся. Совсем не то, что имело место в первой половине прошлого века.

Казалось бы, зачем это нужно? Попробуем, завершая статью, на этот вопрос ответить. Мы много внимания уделили процессу десакрализации революции, и это, конечно, процесс последних десятилетий. Может быть, даже вообще всей второй половины прошлого столетия. Конечно, этот процесс протекает в самой жизни, но он захватывает и экранные искусства. Уже в эпоху оттепели начали появляться фильмы, в которых события революции воспроизводились в авантюрной форме. Одни из таких фильмов были средними, даже посредственными, другие были даже шедеврами, как фильм Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих». Но дело даже не в конкретных фильмах, а в общей тенденции.

Следя за этим процессом, можно сделать следующие заключения, возвращающие к тому нашему утверждению, которое во вступлении к данной статье мы сделали. Утверждению о том, что бифуркационные ситуации в истории, а революция и предстала именно такой ситуацией, в массовом сознании активизируется миф в его ранних и, естественно, бессознательных фор-

мах. Реальность этого мифа мы обнаружили в романе. Но роман запечатлел лишь тот момент в истории, когда миф только еще начал соединяться с политической идеей. Миф политизировался, точнее, предстал в политической форме, в форме развертывающихся политических событий. И, следовательно, в силу этого альянса с политикой, он утрачивал некоторые свои универсальные свойства (например, нечувствительность ко времени), но зато сохранял одно из определяющих своих свойств – сакральность.

Сакральное без мифа не существует. Это вообще основополагающий признак мифа. Поэтому та десакрализация, о которой мы в тексте высказываемся, есть следствие демифологизации революции. А когда миф вместе с сакральным покидает сюжеты о революции, революция превращается в авантюрное повествование. Но авантюрное повествование, утрачивая свойства мифа и, соответственно, сакральности, становится развлечением. Превращать события революции хотя бы в вестерн, в развлечение, в авантюру является необходимостью. Почему? Потому, что фильмы о революции перестали смотреть. Это стало ясно уже в 60-е годы. На этом фоне девальвации революционных идеалов и следует рассматривать появившийся в 80-е годы фильм В. Титова.

Конечно, раз это фильм о революции (парадокс, правда, в том, что, как мы уже не раз отмечали, революция-то в нем и не воспроизводится), то он уже не был для зрителя привлекательным. Но фильм В. Титова все же привлек внимание. Он переломил ситуацию. Конечно, не только он, но и он тоже. Обращаясь к роману М. Горького, режиссер показал революцию без мифа, но и без падения в авантюру. Он попытался очистить революцию от виртуальности. В. Титов показал революцию как трагедию, а, следовательно, как рок, который невозможно было в этой ситуации остановить, и оставалось лишь его пережить.

Кадр из сериала «Жизнь Клима Самгина» (1986—1988)

Но ведь такая интерпретация – это не субъективная и произвольная интерпретация. Тут не приходится утверждать, что В. Титов многое внес от себя, внес и то, чего у М. Горького не было. Предложенная В. Титовым интерпретация романа – это горьковская интерпретация революции. Из этого вытекает вывод: М. Горький стоял у истоков десакрализации и демифологизации революции. Когда и то, и другое оказывалось в апогее. Этим писатель нам сегодня и интересен. Значит, М. Горький – пророк. Буревестник революции видел этот процесс со стороны.

М. Горький еще воспринимал революцию до слияния ее с мифом, а точнее, в момент начавшегося такого слияния. Сегодня мы воспринимаем революцию, когда это слияние осталось в истории. Наше поколение не только не выходит из этого политизированного мифа. Оно воспринимает революцию уже без мифа. Спрашивается: что из этого следует? Следует то, что появилась возможность рефлексии о мифе, реальность которого в первой половине XX века не осознавалась. Сознание той эпохи было насквозь мифологическим. Это был апогей мифологического сознания в политических формах. Но при этом, кроме А. Лосева, никто о мифе не рефлексировал. Ведь миф представал в политической одежде и потому не осознавался. Сегодня в нашем интересе к мифу принимает участие приобретенный исторический опыт.

Новое прочтение революции открывает и весьма непростую тему, требующую решения. Революция оказалась в основе коллективной идентичности советского человека. Сегодня мифология и идеология стали психологией. Но в основе коллективной идентичности оказалась все же не реальная революция с ее кровью и жестокостью, а виртуальная, мифологизированная. То, что наши современники освобождаются от такого отношения к революции, – это следует оценивать как прогресс, как выход из дегуманизированной реальности. Но только проблема заключается в том, что выстроенная на основе революции как виртуального феномена коллективная идентичность оказывается в вакууме, она разрушается, порождая растерянность и психологический дискомфорт. Следовательно, для формирования и поддержания новой идентичности нужна какая-то новая основа. Какой же эта новая основа будет? Кто даст в этой непростой ситуации творческий ответ при разрешении этой задачи? И каким этот ответ будет? Вот такие вопросы и пробуждает фильм В. Титова, предпринявшего в большом телевизионном формате истолкование романа М. Горького.

Примечания

127. Эйзенштейн С. Избранные сочинения в 6 т., т. 5., М., 1968. С. 138.
128. Марченко Т. Познай себя // Советская культура. М., 26. 5. 1988.
129. Аннинский Л. Воскрешение Клима Самгина // Советский экран. 1988., №14, С. 15.
130. Аннинский Л. Указ. соч. С.15.
131. Аннинский Л. Указ. соч., С. 15.
132. Советская культура. М., 13.03. 1988.
133. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1898.
134. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., Макет., 1995; Лебон Г. Психология толп // Психология толп. М., Институт психологии РАН., 1998.
135. Горький М. Жизнь Клима Самгина (Сорок лет)., т. 2., М., Советская литература. 1934., С. 459.
136. Горький М. Жизнь Клима Самгина., т. 2., С. 504.
137. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 505.
138. Горький М. Указ. соч.. т. 2. С. 235.
139. Горький М. Указ. соч., т. 4. С. 413.
140. Горький М. Указ. соч., т.4. С. 472.
141. Михайловский Н. Избранные труды по социологии. В 2-х т., т. 2., СПб., Алетейя., 1998.
142. Райх В. Психология масс и фашизм. СПб., Университетская книга. 1997.
143. Горький М. Указ. Соч., т. 1. С. 322.
144. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 260.
145. Горький М., Указ. соч., т. 4. С. 36.
146. Горький М., Указ. соч., т. 4. С. 244.
147. Басинский П. Горький М. Молодая гвардия., 2005. С. 69.
148. Чуковский К. Две души М. Горького. Л., Издательство «А. Ф. Маркс»., 1924, с. 54.
149. Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин. 1923. С. 30.
150. Шкловский В. Указ. соч. С. 30.
151. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., Издательство «Художественная литература»., 1971. С. 349.
152. Шкловский В. О теории прозы. М-Л., Круг., 1925. С. 65.
153. Шкловский В. Указ. соч. С. 65.
154. Чуковский К. Указ. Соч. С. 74.
155. Луначарский А. Самгин. Библиотека «Огонек»., №5., Журнально-газетное объединение., 1933. С. 40.
156. Луначарский А. Указ. соч. С. 31.
157. Луначарский А. Указ. соч. С. 52.
158. Чуковский К. Указ. соч. С. 52.
159. Манхейм К. Диагноз нашего времени. М., 1994. С. 184.
160. Ваксберг А. Гибель Буревестника. М. Горький: последние двадцать лет. М., 1999., С. 89.
161. Лапшин А. Под знаком Скорпиона. М., Крон-Пресс. 1995.С. 411.
162. Бердяев Н. Духи русской революции // Из глубины. Сборник статей о русской интеллигенции. М., Издательство Московского университета. 1990. С. 83.
163. Шаламов В. Собрание сочинений в 6 т., т. 5. Эссе и заметки; Записные книжки. 1954—1976., М., 2005. С. 157.
164. Бердяев Н. Указ. соч. С. 83.

165. Ваксберг А. Указ. соч. С. 396.
166. Московский комсомолец., М. №24, 11, 1988.
167. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. М., 1996.
168. Горький М.. т. 2., С. 260.
169. Булгаков С. Апокалиптика и социализм // Булгаков С. Два града. Исследования о природе общественных идеалов. Издательство Русского Христианского гуманитарного института. С-Петербург., 1997. С. 226.
170. Булгаков С. Указ. соч., С. 217.
171. Мандельштам О. Конец романа // Мандельштам О. Собрание сочинений в 4 – х т., т. 2., М., Терра., 1991. С. 266.
172. Шкловский В. Литература и кинематограф. С. 26.
173. Хренов Н. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе // Миф и художественное сознание XX века. М., Канон – Плюс., 2011. С. 11.
174. Ваксберг А. Указ. соч. С. 265.
175. Горький М., Указ. соч., т. 4. С. 476.
176. Хренов Н. Политический миф в художественном преломлении: кинематограф в функции мифологизации и демифологизации истории // Современное состояние гуманитарных наук и теоретико-методологические вопросы литературоведения. Материалы Международной научной конференции. Национальная Академия наук Азербайджана. Институт литературы им. Низами. Издательство «Элм», Баку., 2010.
177. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 1., М – Л., 1960., С. 269.
178. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 276.
179. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 306.
180. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 334.
181. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 342.
182. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 377.
183. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб.: Макет., 1995. С. 235.
184. Московичи С. Указ. соч. С. 294.
185. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 486.
186. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 64.
187. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 51.
188. Горький М. Разрушение культуры // Очерки философии коллективизма. СПб., 1909.
189. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет., 1934., М.: Художественная литература. С. 12.
190. Горький М. Указ. соч., т. 1. С. 293.
191. Горький М. Указ. соч., т. 1. С. 69.
192. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 301
193. Горький М. Указ. соч., т. 2. С. 294.
194. Горький М. Указ. соч., т. 3. С. 250.
195. Московичи С. Указ. соч. С. 415.
196. Ваксберг А. Указ. соч. С. 311.
197. Робертс Д. Иосиф Сталин. От второй мировой до «холодной войны». М., 2014., с. 447.
198. Троцкий Л. Сталин. В 2-х т., т. 2., М., 1990., С. 153.
199. Троцкий Л. Указ. соч., т. 2., С. 167.
200. Басинский П. Горький. М. Молодая гвардия. 2005., с. 141.
201. Московичи С. Указ. соч. С. 445.

Владимир Мукусев
Оглядываясь на «Взгляд»

«Взгляд» был сказочным прыжком из болота унылого ширпотреба и телевранья — в неслыханную радость гражданского обновления. Миллионы осмысленных жителей СССР рвались к экрану, чтобы потом случалась ежедневная перекличка (устно или письменно), и что-то жизненно важное в несчастной стране менялось к лучшему…

…Для нынешних горячих голов одаренной молодежи, попадающих в очередные тиски злодейских персонажей Гоголя и Сухово-Кобылина, весьма полезно знать реальность этого чрезвычайного явления конца 80-х: «культурной революции» снизу, в одной отдельно взятой стране — 1987-1990-х годов. Бойцов, проигравших только на первый «взгляд». Четыре года «Взгляда» — это четыре года войны теле-народовольцев за права человека в России, за «прекрасное далёко» наших детей и внуков, за культуру и достоинство на Родине».

Вениамин Смехов

актер, режиссер, писатель

(из книги В. Мукусева «Обратная перспектива»)

«Нужники» советской журналистики

В феврале 1986 года в Москве в Кремлевском Дворце съездов торжественно открылся XXVII съезд КПСС. Все государственные СМИ (других тогда не было) освещали его ход и «исторические решения». Естественно, что Гостелерадио СССР в прямом эфире и в полном объеме транслировало открытие съезда и отчетный доклад, с которым традиционно выступал генеральный секретарь партии (в то время М. С. Горбачев). Освещение этого события было главным делом двух из десяти, входящих в состав Центрального телевидения Главных редакций: Главной редакции информации (программа «Время» и выпуски новостей) и Главной редакции пропаганды, которая свои передачи («Сельский час», «Девятая студия», «Сегодня в мире», «Служу Советскому Союзу» и др.) полностью посвящала работе съезда.

Главная редакция программ для молодежи, в которой в то время работал я, как и все остальные непрофильные, в политическом смысле, редакции – главная редакция спортивных программ, литературно-драматических программ, народного творчества и др., были обязаны откликнуться на это главное политическое событие в тех своих передачах, которые форматно попадали под понятие «пропаганда». В Молодежной редакции таких программ выпускалось две: «От всей души» и «Мир и молодежь».

Кадр из передачи «От всей души»

В силу того, что программа «От всей души» выходила раз в три месяца, единственной программой, в которой мы могли успеть откликнуться на происходящее во Дворце съездов, был еженедельный телевизионный журнал «Мир и молодежь» (хронометраж 1 час, по средам в 17.00). Съезду КПСС мы были обязаны посвятить первый материал программы, который между своими традиционно назывался «нужником». То есть нужным не нам, журналистам, редакции в целом, да и зрителям, а телевизионному начальству и высшему идеологическому руководству страны.

Делались «нужники» следующим образом. В начале выпускающий редактор программы писал текст типа: «Сегодня в Москве в Кремлевском Дворце съездов в торжественной обстановке произошло событие поистине исторического масштаба – начал свою работу XXVII Съезд КПСС. С отчетным докладом выступил Генеральный секретарь Центрального комитета Коммунистической партии Советского Союза Михаил Сергеевич Горбачев. В своем многочасовом докладе он…» Дальше шло перечисление повторяющихся банальностей про «…успехи в строительстве коммунизма, успешной борьбе с империализмом, успешно развивающейся социалистической демократии, успешной борьбе с пережитками и кое-где еще встречающимися недостатками, успехами в освоении космоса, сельском хозяйстве, тяжелой и легкой промышленности…» и т. д. и т. п.

Вся эта официальная белиберда заканчивалась обязательной фразой: «…отчетный доклад был выслушан собравшимися в Кремлевском дворце делегатами съезда с огромным вниманием и воодушевлением и не раз прерывался бурными и продолжительными аплодисментами!..». Этот текст, после визы заведующего отделом публицистики редакции, отдавался режиссеру программы, который «клеил» под него соответствующую картинку, передаваемую из Дворца съездов. Увидев материал в эфире, главный редактор облегченно вздыхал, и все немедленно забывали о проделанных манипуляциях.

Именно так все происходило и в памятном феврале 1986 года до того момента, пока я не принес на подпись начальству свой текст про съезд КПСС. В то время отдел публицистики, где создавалась передача «Мир и молодежь», возглавлял Виктор Осколков, прекрасный журналист, в дальнейшем перешедший на работу в Комиссию народного контроля ЦК КПСС, поработавший потом директором ТТЦ, а затем возглавивший Гостелерадиофонд и, фактически, спасший его от разграбления и уничтожения. Прочитав мой текст, Виктор Иванович отложил его в сторону и, впервые за много лет, обратился ко мне не на «ты», а на «вы»: «Скажите, Владимир Викторович, а вы сами то слушали то, с чем обратился лидер НАШЕЙ партии к НАШЕМУ народу? Судя по вашему тексту, нет. Настоятельно рекомендую вам еще раз прослушать отчетный доклад Горбачева и жду вас с другим текстом».

В то время, а напомню, что это была середина 80-х годов, в каждом редакционном помещении Останкинского телецентра стоял монитор (телевизор без переключателя телевизионных каналов) с коммутатором, переключая тумблеры которого можно было увидеть не только то, что происходило в каждой из 28-ми студий телецентра, но и то что передавало Останкино по системе спутникового вещания «Орбита» по всей стране. То есть, находясь в Останкинском телецентре, мы могли наблюдать у себя в кабинетах не только то, что видели москвичи и жители центральных районов Советского Союза, но и, учитывая часовые пояса, то, что смотрели в данный момент жители Камчатки и Калининграда, Владивостока и Якутска, Ташкента и Риги, Тбилиси и Норильска, Красноярска и Новосибирска, Свердловска и Таллина. Таким образом, найти трансляцию съезда, повторно идущую по какой-либо программе, не представляло труда.

Первое, что я услышал от Горбачева, заставило меня буквально «прильнуть» к экрану: «…руководство КПСС считает своим долгом честно и прямо сказать партии и народу о наших упущениях в политической и практической деятельности, неблагоприятных тенденциях в экономике и социально-культурной сфере, о причинах таких явлений. В течение ряда лет, и не только в силу объективных факторов, но и причин прежде всего субъективного порядка, практические действия партийных и государственных органов отставали от требований времени, самой жизни. Проблемы в развитии страны нарастали быстрее, чем решались. Инертность, застылость форм и методов управления, снижение динамизма в работе, нарастание бюрократизма – все это наносило немалый ущерб делу. В жизни общества начали проступать ЗАСТОЙНЫЕ явления…

…Ситуация требовала перемен. Но в центральных органах, да и на местах, стала брать верх своеобразная психология: как бы «улучшить дела», ничего не меняя. Но так не бывает, товарищи. Как говорят, остановишься на миг, отстанешь на версту. Нельзя уклоняться от решения назревших проблем. Подобная позиция слишком дорого обходится стране, государству, партии. И давайте скажем об этом в полный голос…».

Возможно, сегодня, эти слова, произнесенные в далеком 1986-м с трибуны Дворца съездов руководителем огромной несуществующей ныне страны, мало кому что скажут. Но в то время, услышать из Кремля, вместо привычных здравиц и победных реляций, определение происходящего в стране как «ЗАСТОЙ» было сродни взорвавшейся бомбе. Так советские люди в то время говорили на кухнях сугубо между своими. Да и то за закрытыми дверями, уложив детей спать. И потом, что значит «…сказать об этом в полный голос…», как этого требовал Горбачев? Ведь это касалось в первую очередь средств массовой информации, то есть нас, журналистов. «Хватит делать нужники» – как бы говорил Горбачев в своей речи, – «…пора извлечь серьезные уроки из всего того, благодаря чему наша страна отстала во всем. И первый урок – это урок правды. Ответственный анализ прошлого расчищает путь в будущее, а полуправда, стыдливо обходящая острые углы, тормозит выработку реальной политики, мешает нашему движению вперед…». Я разорвал бумажку со своим текстом, начиная понимать, чем вызвал гнев начальства.

Дело было не только в удивительных словах, несущихся с кремлевской трибуны, но стало очевидно, что лидер коммунистов обращается в своем докладе не к народу вообще или к своей партии, а конкретно ко мне, рядовому журналисту. Горбачев «просил» лично моей помощи в том, что он и его товарищи начинают в стране. Для осуществления затеянных огромных преобразований им нужна была поддержка нас, журналистов, тех, кто до этого много десятилетий лишь равнодушно повторял в своих материалах провозглашаемое с высоких трибун. Горбачев продолжал: «…Принципиальным для нас является вопрос о расширении гласности. Это вопрос политический. Без гласности нет и не может быть демократизма, политического творчества масс, их участия в управлении… Иной раз, когда речь идет о гласности, приходится слышать призывы поосторожнее говорить о наших недостатках и упущениях, о трудностях, неизбежных в любой живой работе. Ответ тут может быть только один, ленинский: всегда и в любых обстоятельствах нам нужна правда».

Бог с ним, с Лениным и с цитатами из него! Я хорошо знал некоторых из тех, кто писал Горбачеву этот и другие доклады. Например, таких замечательных публицистов, как Александр Бовин и Георгий Шахназаров. Знал, что они по умолчанию, просто обязаны были использовать работы классиков марксизма-ленинизма, вставляя определенное количество цитат из них в текст доклада генсека. Ведь это тоже был своеобразный «нужник», правда кремлевский. Так было всегда. Но в горбачевском докладе ленинские цитаты приобретали совершенно другой смысл. Они заставляли задумываться о том, а что, собственно, я могу сделать для реализации предложенного с трибуны. А говорилось там следующее: «…Можно ли сказать, что наши средства массовой информации и пропаганды в полной мере реализуют свои возможности? Пока нет. Немало еще серости, не преодолена инертность, не извлечена глухота новому»…

Эфир очередного выпуска программы «Мир и молодежь» был только через три дня, что позволило мне и дальше проследить за ходом XVII съезда КПСС. Интересно было узнать, насколько серьезно его делегаты отнесутся ко всему тому, о чем говорил лидер партии и страны. Будут ли в их выступлениях при обсуждении доклада, как было всегда до этого, снова привычные потоки безудержного «одобрямса» и славословия в адрес нового генсека. Или они тоже услышат нечто такое, что заставило, например, меня и руководство моей редакции по-другому, внимательно и ответственно, отнестись к происходящему в Кремле.

Напрасно я ждал реакции на горбачевские слова «правда» и «гласность» от участников прений по докладу. Все было как обычно, прямо по Твардовскому: «Ура! Он снова будет прав!!!». Особенно старался в высказываниях своей преданности и любви к партии и ее новому руководству лидер коммунистов Узбекистана, некто Усманходжаев. Пройдет всего год с небольшим, и он станет одним из главных «героев» громкого уголовного «хлопкового» дела. Лидер московских коммунистов, первый секретарь МГК КПСС, Борис Ельцин будет клясться в своей любви новому генсеку Горбачеву, а через несколько лет предаст и самого Горбачева, который приблизил его к себе и перевел на работу из Свердловска в Москву, и ту самую партию, которая … «дала ему все». О многих героях тогдашних лет и удивительных метаморфозах их политической карьеры можно рассказывать долго.

Но вернемся в 1986-й. Вот что утвердили делегаты съезда в качестве резолюции к политическому докладу генерального секретаря: «… в партии не должно быть организаций, находящихся вне контроля, закрытых для критики. Ни один руководитель не должен быть огражден от ответственности за свои действия и поступки. Съезд отмечает возрастающую роль средств массовой информации и пропаганды в претворении в жизнь экономической стратегии партии, ее социальной политики, формировании социалистического сознания, рассматривает телевидение, радио и печать как мощный инструмент гласности и общественного контроля. Следует более эффективно использовать мощный идеологический потенциал телевидения…».

Хочу обратить здесь внимание читателя на словосочетание – средства массовой информации и пропаганды. Во всех партийных документах эти два слова ИНФОРМАЦИЯ и ПРОПАГАНДА, намертво соединены вместе. Но именно это соединение заставило нас, тогда молодых журналистов Молодежной редакции, задуматься. А правильно ли это? Может ли то, к чему призывает Горбачев, та самая п р а в д а, быть одновременно и информацией, и пропагандой? К сожалению, ответ на этот вопрос не прозвучал ни в одном из выступлений делегатов и полностью исчез из главного партийного документа, который был принят съездом. Партийная номенклатура начала постепенно оправляться от шока, вызванного предложением Горбачева и его команды взять курс на Перестройку, высказанного еще в 1985 году на Апрельском пленуме ЦК КПСС. Но до активных «боевых» действий партийной номенклатуры, которые приведут к отставке Горбачева, свертыванию реформ и, в итоге, к развалу страны, было еще целых четыре года. Ни одного слова о Перестройке в принятой съездом новой редакции Программы партии сказано не было.

Горбачевские призывы к гласности и демократизации были утоплены в привычных, ничего практически не значащих, формулировках: «…в жизни общества усиливается роль средств массовой информации и пропаганды. КПСС будет добиваться, чтобы они глубоко анализировали тенденции и явления внутренней и международной жизни, экономические и социальные вопросы, активно поддерживали все новое, передовое, поднимали актуальные, волнующие людей проблемы и предлагали пути их решений. Работа печати, телевидения и радиовещания должна отличаться политической ясностью и целеустремленностью, глубиной содержания, оперативностью, информационной насыщенностью, яркостью и доступностью выступлений».

Могли ли предполагать авторы этих строк, что в самом центре подотчетного и полностью контролируемого ими «идеологического гнезда» на Центральном телевидении СССР, в Главной редакции программ для молодежи, найдутся люди, всерьез относящиеся ко всем этим пустым словам, в общем-то ничего тогда не значащим для абсолютного большинства советских журналистов? И они создадут программу, которую и сегодня, спустя более тридцати лет после первого выхода в эфир, называют главной телевизионной программой перестройки. А ее создателей – чуть ли не разрушителями СССР. Думаю, что многим появление «Взгляда» на экранах советского телевидения, по сути антисоветской программы, в основе материалов которой и будет та самая «правда», не могло привидится даже в самом страшном сне. Но до 2 октября

1987 года, до выхода в эфир первого выпуска легендарной программы, было еще долгих полтора года, наполненных самыми разными событиями. И прежде всего, это создание новых программ, своеобразных ступеней на пути к «Взгляду»: «Мир и молодежь. Вечерний выпуск», «12-й этаж» и телемосты с Америкой.

«Мир и молодежь»

На советском телевидении при председателе Сергее Лапине было много запретов. Известно, что он практически не скрывал своего махрового антисемитизма. Я хорошо помню, как на больших летучках, в присутствии не только десятков, таких как я в те годы, рядовых сотрудников телевидения, но и руководителей Госкомитета, он мог, не стесняясь, под ржание приближенных, задать, например, вопрос создателю программы «Что? Где? Когда?» великому Владимиру Ворошилову: «Вы действительно считаете, что у „знатоков“ не может быть русских лиц? Или вы подбираете для участия в своей рулеточной программке исключительно себе подобных? Может, нам и их убрать, как вас, из кадра?»…

Я видел, чего стоило Ворошилову и его соавтору, другу и жене, Наталье Стеценко, промолчать и не реагировать на это больше, чем хамство и очевидное издевательство. Но даром это не пройдет. И через несколько лет сердце режиссера не выдержит, и он уйдет из жизни, как напишут в останкинском некрологе «…безвременно, на самом пике творческих и жизненных сил».

Сколько так было сломано судеб и жизней, сколько творческих биографий. И не только на телевидении. Сколько замечательных режиссеров, сценаристов, музыкантов, артистов эстрады, кино, театра, не только лишились работы, но и страны. И все благодаря стараниям сотен и сотен «лапиных» – советских и партийных «интернационалистов», считавших всех евреев скрытыми врагами советской власти, а евреями – всех, не желающих «ходить строем».

Были и совершенно дикие запреты. Наряду с бородатыми мужчинами и женщинами в брюках на экране, например, запрещалось появляться журналистам (!). Лубянка и идеологический отдел ЦК КПСС официально допускали в «кадр» политических обозревателей, специальных корреспондентов Гостелерадио СССР, работающих за рубежом, и журналистов программы «Время». За несанкционированное появление на экране рядового журналиста, случайно пропущенного при сдаче материала, и даже просто профиля корреспондента и его руки с микрофоном при интервью, допустивший это руководитель редакции мог в лучшем случае получить выговор по партийной линии, а сам «нарушитель трудовой дисциплины», за редчайшим исключением, увольнялся.

Строгости эти объяснялись так: «… человек на экране – не просто журналист, а представитель нашей великой советской родины. Он сам и все, что он говорит, это не он и его личное мнение, а мнение руководства. Опять же нашей великой советской родины. Причем партийного и самого высокого руководства. Поэтому никакой самодеятельности в этом вопросе нет и быть не может, так как вопрос этот идеологический, а, значит, государственный…».

С приходом к власти Михаила Горбачева, не сразу, но постепенно стали меняться правила игры и на телевидении. В первую очередь это проявилось в отношении начальства к нам, журналистам. Мы перестали быть обслуживающим персоналом. Конечно, это произошло не сразу, но все-таки изменения были очевидными и ощутимыми.

Например, не без сопротивления, но телевизионным руководством была принята наша новая концепция передачи-старожила «Мир и молодежь». Несколько лет мы делали стандартный часовой тележурнал, состоящий из 5—6 сюжетов-ковалков, соединяемых безликой отбивкой с титром названия программы. Часть сюжетов снималась журналистами Молодежной редакции ЦТ, а часть присылалась в Москву из местных и республиканских студий телевидения. Набор и тематика материалов были случайными, поэтому передача начисто лишалась внутренней драматургии и единой сюжетной линии. Не было ведущих, которые могли бы хоть как-то связать сюжеты друг с другом. Эфир был дневной. И если бы тогда кто-нибудь считал рейтинги, думаю, что наш журнал имел бы его близким к нулю.

Наша идея изменения программы состояла в том, чтобы соединить в эфире ранее несоединимое. Актуальные события, происходящие в стране и мире с такими комментариями, которые не были приняты среди штатных пропагандистов. И даже «простые» люди, которые до этого времени, будучи чуть ли не главными героями наших же программ, повторяли лишь то, что писалось в передовицах советских газет. Собственно, идею эту подсказал нам новый генсек, произнося разумные и почти революционные призывы к «правде» и «гласности» с кремлевской трибуны. То есть оттуда, откуда со времен хрущевской оттепели ничего подобного не звучало.

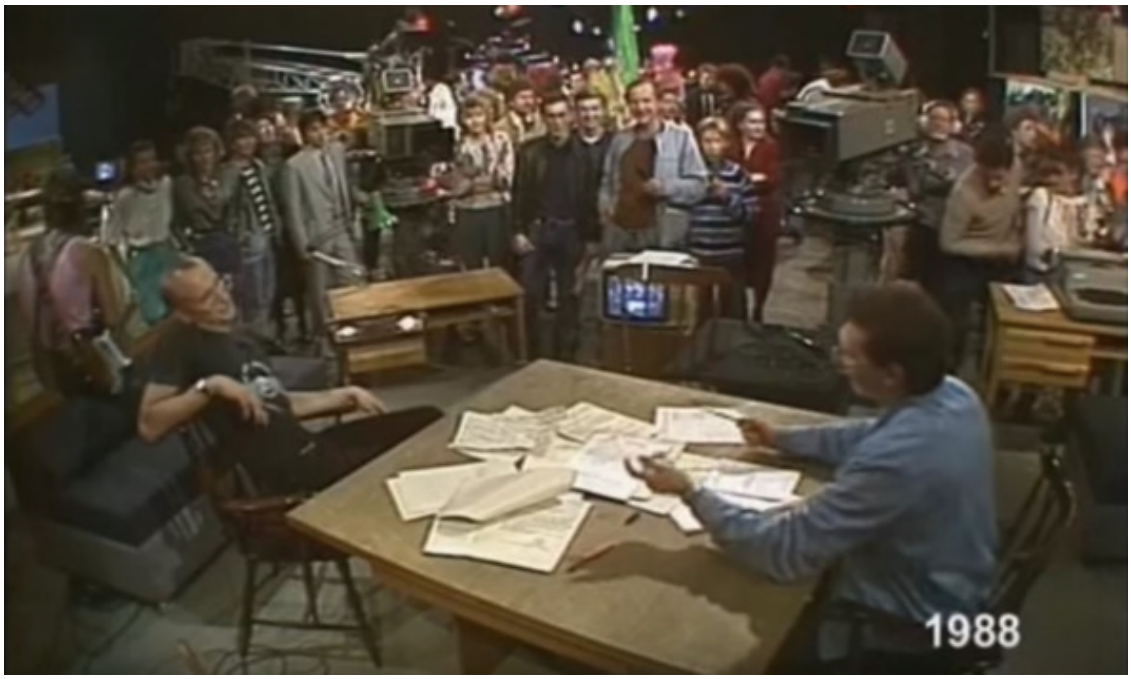
Делалось это так. Поздно вечером мы соединяли телемостом (в то время практически не существовавшем формате художественного вещания), одно из наших редакционных помещений на 12-м этаже останкинского телецентра с литейным цехом непрерывной разливки стали крупнейшего предприятия Москвы – завода «Серп и молот». За столом в редакции, фактически на своем рабочем месте, по-битловски «a hard day's night», сидели журналисты и рассказывали друг другу то, о чем узнали в течение дня, какие материалы привезли из командировок или что успели снять в Москве. А на заводе мы устанавливали камеры в обычной курилке, где, по нашей задумке, рабочие, фактически не отрываясь от дела, могли общаться с нами и отвечать на наши вопросы, спрашивать нас и комментировать те материалы, которые мы им будем предлагать для обсуждения.

Мы наивно полагали, что никто и ничто не помешает рабочим свободно обсуждать с нами злободневные темы, говорить ту самую «правду», тем более что, как известно, дома и стены помогают. Мы рассчитывали на прямой и честный разговор, этакий «прорыв в гласность». И …ничего не получилось. Проект провалился по многим причинам. Прежде всего это произошло потому, что своим громоздким телевизионным оборудованием мы все-таки нарушали естественный порядок вещей в цеху. То, что делали мы, достаточно точно и остроумно показал Меньшов в своем фильме «Москва слезам не верит». Конечно, мы не заставляли своих героев держать в руках гаечные ключи. Но к нашему приезду и началу записи (о прямом эфире тогда мы не могли даже мечтать), в новые и чистые комбинезоны и костюмы были переодеты не только рабочие, но вахтеры на проходной и даже буфетчицы.

Количество «рабочих» в цеху увеличилось раз в десять. Именно они и старались, как бы случайно, оказаться поближе к камерам и завладеть микрофоном. Подводило их незнание реальной жизни. Эти «рабочие» курили исключительно «Kent» и «Marlboro», абсолютно недоступные тогда простым советским гражданам, стряхивая пепел ухоженными и холеными ногтями. А настоящие рабочие смолили «Приму» и «Беломор», мало заботясь о чистоте рук и ногтей. Кроме всего, заводчане были при исполнении своих прямых обязанностей – варили сталь, долго курить с нами времени у них не было. И, как ни старались наши ведущие, разговор в курилке был отрывочным, неглубоким и неинтересным… Тем не менее, несмотря на провал, мы поняли, что общение журналистов друг с другом, а не с телевизионной камерой, да еще и с гостями, даже не лично, а соединенных с Останкино телемостом, перспективно. Пройдет всего полтора года, и мы используем эту находку во «Взгляде».

«12-й Этаж»

Неудача с «Миром и молодежью» заставила нас задуматься, как творчески использовать техническую возможность телемостов, соединять доселе несоединимое – людей с принципиально разными мировоззрениями и говорящими порой на совершенно разных языках. Понятно, что я имею в виду не только национальные – русский, английский и т. д. Мы искали возможность соединить носителей принципиально разных «языков мышления». В какой-то мере нам это удалось в новом проекте, который вошел в историю советского телевидения периода перестройки, под названием «12-й этаж».



Кадр из ток-шоу «12 этаж»

Сейчас я уже не вспомню, кому из нас первому пришла в голову идея основой программы сделать телемост между студией в Останкино и теми местами, где часть советской молодежи собиралась и существовала вне зоны доступа, внимания и видимости их родителей и тех, кто д**о**сугом молодежи занимался профессионально-комсомольскими и партийными функционерами. Свои телекамеры мы устанавливали на последних этажах многоквартирных домов. Именно там, на лестницах, рядом с входом на чердаки и «тусовалась», вызывая неудовольствие жильцов, не охваченная комсомолом, м**о**лодежь.

На советском телеэкране, даже в передачах нашей редакции, советская молодежь обычно отдыхала и веселилась в свободное от работы время, в специально отведенных для этого местах. То есть в клубах, дворцах и домах культуры, в садах и парках культуры и отдыха. Особо правильная молодежь ходила в театры и посещала концерты, причем исключительно классической музыки, в филармониях и консерваториях. Во всяком случае именно так представляла «культурный отдых советской молодежи» советская пропаганда. Другой молодежи для нее не существовало. Вернее, она была, но где-то на периферии внимания соответствующих структур, и была, скорее, ближе к криминальной, чем добропорядочной и законопослушной среде, определяясь словами известной песни «…если где-то кое-кто у нас порой…».

А этой молодежи были глубоко безразличны официальные партийные мероприятия, митинги, демонстрации, съезды, пленумы, фестивали и комсомольские почины. Именно она,

неизвестная по сути, но реально существующая, думающая, ищущая ответы на самые сложные вопросы, которые ставила перед ними жизнь, сама способная ставить эти вопросы и задавать их кому угодно, как говорилось, «не взирая на лица», стала героем нашей новой программы. Эти ребята даже выглядели по-другому.

Как говорили наши цензоры, требующие «вырезать» их из передач, они выглядели вызывающе. Они собирались на своих лестницах, бренчали на гитарах, пели Высоцкого, Анчарова, Галича, Кукина, Клячкина, Окуджаву, Городницкого. То есть страшно сказать – «не залитованных» авторов. На секретных «квартирниках» они слушали своих кумиров-Гребенщикова, Шевчука, Кинчева, Цоя, Науменко, Борзова, Макаревича, выпивали, курили, далеко не всегда табак, и выражались языком улицы, комментируя все то, что происходило в стране. Далеко не сразу и не все они соглашались участвовать в «12-м этаже».

География «лестниц» была огромна. От Владивостока до Калининграда. И скоро, после первых же эфиров нашей новой программы, стало ясно, насколько глубока пропасть между комсомолом, а особенно его функционерами и реальной молодежью страны. Своими жесткими и глубокими, нестандартными вопросами, потрясающе интересными рассуждениями, эрудицией, начитанностью, истинным патриотизмом, наконец, мыслями о жизни, стране, ее прошлом, настоящем и будущем, они легко ставили в тупик своих собеседников в студии. Тех, кто приходили в Останкино всегда подчеркнуто официально одетым, знающим заранее ответы на все вопросы. И общались со своими сверстниками они всегда дежурно-официально. Они вещали, а не размышляли, поучали, а не дискутировали, указывали, как надо жить, а не пытались понять и переубедить «лестницу». Столкнувшись со свободно мыслящей, раскованной, «незашоренной» молодой аудиторией под светом софитов и прицелом телекамер, они терялись, демонстрируя тем самым абсолютное непонимание того, чем реально жила тогда советская молодежь. Во всяком случае, ее далеко не худшая часть. А тон программе задавали наши гости, друзья редакции, называемые впоследствии прорабами перестройки – теми представителями научной среды, историками и публицистами, кто серьезно занимался причинами распада Союза.

Из нескольких десятков программ в Гостелерадиофонде осталось всего три, одну из которых, в сокращенном виде показал недавно канал «Культура» в рамках проекта когда-то взгляловского режиссера Елены Никитан, «20-й век. Знаки времени». Процитирую небольшой фрагмент одной программы, чтобы попробовать перенести вас в то время и в ту атмосферу. Хотя вряд ли по нему можно оценить степень накала дискуссии, которая был тогда в студии Останкинского телецентра. Но все же…

Программа «12-й этаж» (тема «Быть мужчиной»)
Сюжет «фарцовщики и проститутки»

Ведущий (Э. М. Сагалаев): «…Я не могу понять, откуда среди нынешних 16-летних берутся законченные приспособленцы, трусы, даже анонимщики. Почему те, на кого мы возлагаем надежды, не готовы себя реализовать?»

С. Н. Федоров (МНТК «Микрохирургии глаза»): «Экономическая система не изменилась. Ленин ведь мечтал, что весь социализм – это будущие цивилизованные кооператоры. Это люди, которые владеют орудиями производства, это люди, которые могут делать то, что нужно другим людям, люди, которые могут мечтать, которые могут работать по 16 часов в сутки. Наша же молодежь живет в жесткой экономической системе, полностью в жесткой иерархии. Без секретаря комсомола молодой человек ничего не может решить, без директора школы – ничего организовать. Так что чего Вы удивляетесь, это все закономерно».

Э. М. Сагалаев: «А кто все это даст? Сверху упадет что ли?»

С. Н. Федоров: «Перестройка должна начаться с того, что государство должно отдать орудия производства в руки рабочего класса, трудового крестьянства, служащих, ученых и т.д., отняв их у бюрократии. Вот тогда у нас будет настоящая перестройка. Тогда мы перестанем болтать и начнем делать по-настоящему великие дела. И тогда можно будет заработать сколько хочешь денег… Революция делалась, чтобы мы все были богатые, счастливые, свободные, раскованные, гармоничные. Революция преследовала чисто материальную цель. А мы всех пытаемся задавить идеологией, дескать, мы все должны быть бедные, но свободные и счастливые. Но это же ерунда. Ленин говорил, что революция-это хорошая жизнь, социализм-это нормальная жизнь. А я считаю, что должна быть сверх-нормальная жизнь. Если мы ее не можем обеспечить, то за что мы ругаем молодежь? Что им остается делать? Вот они и идут в фарцовщики или в проститутки».

Сюжет «Рокеры». (Группа «Телевизор», лидер Михаил Барзыкин, клип).

Генерал Козлов: «После такого концерта никто в бой за родину не пойдет. И с этими в разведку тоже. Вы посмотрите на это чучело. Сплошные бездуховные иностранные буквы и слова. Ни русского языка, ни культуры. Ничего у них нет. Неужели вы этого не понимаете?»

Лестница (Свердловск). Да, ерунда это все про разведку и про бездуховность. Мы давно уже в стране потеряли само понятие бездуховности. Те же рокеры, металлисты – это прежде всего, талантливые, хорошие, нормальные ребята, с которыми мы с удовольствием общаемся».

Лестница (Свердловск): «Молодежь ищет понимания, а найти его в семьях, например, не может. Родители считают, что если я сыт, одет, обут – то у меня все есть. А я хочу, чтобы меня понимали и морально поддерживали. И в семье, и в школе. Но этого нет. Вот почему мы ищем понимания в неформальных организациях. Вам металлисты, генерал, не понравились, одеты, дескать, они не так, а вы хоть одного из них знаете лично? Какое же право вы имеете их осуждать?!»

Лестница (Свердловск): «Почему по внешнему виду вы, генерал, оцениваете их способность к патриотизму, их любовь к Родине? Они такие же полноценные граждане нашей родины, как и вы. Мне, например, не нравится ваша военная форма. Я же не требую из-за этого выслать вас из страны!»

Генерал Козлов: «У меня к вам один вопрос. Как вы относитесь к тем своим сверстникам, которые под разными предлогами уклоняются от службы в армии? Служат не все, но защищать родину придется всем».

Лестница (Москва): «Что ж, я отвечу прямо и честно. Армия – это то место, где человека ломают. И вовсе не потому, что там трудно».

Э. М. Сагалаев: «Вы имеете в виду дедовщину?»

Лестница (Москва): «Да. Но есть еще одна причина. Это Афганистан. Многие уклоняются от армии, потому что не хотят умирать в Афганистане. Это горькая правда, но это – правда».

Лестница (Свердловск): «Люди, которые погибают в Афганистане, может быть, действительно дерутся за дело социализма, но это очень сложный вопрос – интернационализм. Мои друзья правильно говорят: – «Почему я должен драться за совершенно чужих людей и умирать за них?».

Лестница (Свердловск): «Есть еще моральный фактор. Великую Отечественную мы закончили за четыре года, а тут с какими-то душманами

с семьдесят девятого года ничего не можем сделать. Значит, там что-то не так. Вот почему я не хочу идти служить не только в Афганистан, но и в армию вообще».

М. Борзыкин (группа «Телевизор»): «Есть общечеловеческие понятия, которые нельзя подменять никакими словами. Война есть война. Но есть война за свою Родину, а есть за чужую. Мы погрязли давно в словесах, в политике, которой давят на нас сверху. Мы войну начали при Брежневе. Это он послал ребят на смерть. Это и есть интернационализм в деле. По сути – трагедия и преступление. Я думаю, что все молодые люди в стране это понимают. И только поэтому не хотят идти в армию.»

Э. М. Сагалаев: «Судьбу перестройки во многом решают такие качества, как гражданское мужество, умение стерпеть удар, умение нанести удар, внутреннее благородство. Мы много говорим о механизмах торможения и о механизмах демократизации. Иногда люди хотят, чтобы были представлены гарантии защиты личности. И вот, дескать, тогда-то мы пойдем на баррикады и будем сражаться за родину, за свое достоинство и за достоинство женщин. Я не могу понять почему это не трогает того, кто сидит на лестницах».

Лестница (Свердловск): «А с чего это вы взяли, что это нас не трогает?! Это – во-первых. А во-вторых, мы слишком часто все это слышим. Можно пройтись по городу и на любом перекрестке увидеть кучу красных плакатов про какие-то „решения в жизнь“. На самом деле они никакого отношения к жизни не имеют. Читаешь и становится стыдно за тех, кто их писал. Стараешься не замечать и пройти мимо…»

Далеко не все программы этого цикла можно было назвать удачными. И, прежде всего, из-за перегруженности их участниками. Это были и хорошо знакомые, популярные и, как бы сейчас сказали медийные персоны, и множество молодых никому неизвестных людей, для которых приход в студию Останкино было своеобразным приключением. Забавным и совершенно не требующим внимания и умственных усилий.

Находясь несколько часов под палящими софитами в одном помещении, участники программы вели себя по-разному. Кому-то хотелось сказать длинную речь, кто-то решал свои проблемы сведения личных счетов через телеэкран, а кто-то просто отбывал время, чтобы на следующий день можно было доложить об успешно выполненном задании своему руководству. Если прибавить к этому обилие прямых включений «лестниц», концертные номера и техническое несовершенство тогдашней видеозаписывающей техники, то можно себе представить, какую фактически неподъемную задачу решали каждый раз при записи и монтаже очередной передачи ведущий программы и вся творческая бригада.

Тем не менее, это был прекрасный опыт работы с аудиторией, который пригодился мне в дальнейшем и во «Взгляде», а, главное, в совершенно новой для меня истории – совместного с американцами проекта «Телемосты с Америкой». Это была вершина своеобразного телевизионного триптиха – соединения несоединимого: «Мир и молодежь», «12-й этаж» и «Мосты с США». Но именно эти три программы дали нам тот опыт, который позволил, как на мощном фундаменте, построить здание «Взгляда» – передачи, которой суждено было стать своеобразным реквиемом советскому телевидению, да и стране Советов в принципе.

«Телемосты с Америкой»

Я не раз писал о телемостах и своем участии в их строительстве. Но считаю нужным повторить частично уже написанное и опубликованное именно для этого сборника. Как мне кажется, это поможет проследить эволюцию телевизионных программ, ставших знаковыми для своего времени. Их преемственность и их взаимное влияние на процессы, происходящие не только в обществе вообще, но, не в последнюю очередь, в культурной сфере. И поэтому имеющими право, называться «Большими экранными формами».

Строго говоря, идея телемостов с США принадлежит Иосифу Гольдину, журналисту и диссиденту, отсидевшему за это срок в советской «психушке». Первый телемост через космос Москва-Калифорния был «построен» в 1982 году. И был скорее демонстрацией новых возможностей спутниковой и телевизионной техники, чем наполненной смыслом телевизионной передачей. Но очень быстро власти СССР и США поняли заложенный в телемостах мощный пропагандистский потенциал. Вот почему до 1986 года все телемосты носили в большей степени пропагандистский и, в какой-то степени, познавательный характер. Мы видели, например, советских космонавтов и американских астронавтов, видели общающихся друг с другом детей двух стран, смотрели на ветеранов второй мировой, вместе боровшихся с фашизмом в годы 2-й Мировой и когда-то встретившихся на Эльбе. Мы слышали отрепетированные речи. К мостам делались специальные подсъемки их участников. Сам диалог через спутник был маленьким фрагментом, фокусом, что ли. Словом – официоз, пропаганда. И даже если при записи (а все передачи, кроме программы «Время» и хоккея, тогда шли в записи) появлялась некая «человечинка», ее вырезали безжалостно. Кардинальное изменение в понимании того, что можно и чего нельзя на экране во время телемостов, для меня пришло вместе со знакомством, а потом и совместной работой, с американским журналистом и ведущим Филом Донахью.

Фил Донахью – автор первого в истории американского телевидения дневного ток-шоу, знаменитый тележурналист. Существует легенда: интервьюируя во время прямого эфира гостя своей программы, Фил Донахью в какой-то момент понял, что вопросы у него закончились. Тогда он подбежал к одному из зрителей, сидевших в студии, и спросил: «У вас есть вопрос к нашему гостю?» У зрителя вопрос оказался, и таким образом Донахью изобрел жанр ток-шоу. Много раз, общаясь с Филом и у себя дома, и у него в студии, и дома в Нью-Йорке, я пытался выяснить так ли это. Он лишь хитро улыбался в ответ. Пришлось обращаться к документам, и вот что выяснилось.

Впервые программа Фила Донахью появилась на телевизионном канале WHIO-TV, там в 1963—1967 годах он работал утренним ведущим и вел ток-шоу в прямом эфире с участием приглашенных в студию гостей. Это была провинциальная телестанция, бюджет выделили мизерный, и заполучить себе гостей из числа звезд Донахью было нелегко. Чтобы привлечь аудиторию, а вместе с ней и тех самых звезд политики и шоу-бизнеса, Донахью решился на принципиальное новшество. Он сосредоточил внимание в своем ток-шоу не на известных личностях, а на скандальных проблемах, которые открыто обсуждал в эфире. Дебют The Phil Donahue Show состоялся в Дейтоне (штат Огайо). Первым гостем на Phil Donahue Show стала Маделин О'Хэйр, атеистка, с которой он обсуждал религиозные конфликты между учениками колледжей. В течение той же недели в ноябре 1967 года он выдал в эфир фоторепортаж из родильного дома с подробным показом всех деталей родов и обсудил этот процесс с собравшимися в студии. Так жанр ток-шоу приобрел некий статус, сближающий его с чертами сегодняшнего жанра.

В конце 80-х гг. благодаря Филу Донахью жанр ток-шоу был настолько популярен, что практически на всех телеканалах США – от крупных, общенационального значения, до мелких провинциальных – появились свои ток-шоу.

В Москву с Филом приехала серьезная команда «Донахью-шоу», человек двадцать. Медиагруппа, которой она принадлежала, входила в корпорацию NBC. Они привезли идею, по сути, совершенно другого телемоста между СССР и США, хотя форма оставалась прежней, проверенной. Американцы предложили набрать участников телемоста прямо на улицах двух городов. Любых. По выбору противоположной стороны. И назвали они этот проект любопытно, хотя и немного пафосно, «Встреча простых граждан в верхах».

Для его реализации они привезли с собой руководство телекомпании «Кинг-5» из города Сиэтла. Ей предстояло стать компанией-производителем. Прилетел и американский журналист Эд Вьерзбовски хорошо известный мне по совместной работе над советско-американским проектом «Диалог» и был представлен как продюсер нового проекта. Этого слова – продюсер, тогда на советском телевидении не существовало. Но лишь сл**о**ва. С этой ролью блестяще справились два редактора ГУВСа (Главного управления внешних сношений Гостелерадио СССР) Павел Корчагин и Сергей Скворцов. Курировали проект также представители ГУВСа – его руководитель Валентин Лазуткин и редактор-консультант, к сожалению, уже ушедший от нас, блестящий журналист-международник Леонид Золотаревский. Я был назначен режиссером проекта с советской стороны.

Так была определена редакция-производитель, молодежная редакция ЦТ. Понять такой выбор руководства довольно легко. В Кремле, на Лубянке и в Останкино решили подстраховаться. Если проект провалится, то все можно будет списать на неопытность и неумелость «молодежников». Ну, а если все пройдет нормально, можно будет на любом уровне доложить, дескать, вот какие кадры мы растим: перестройка пришла в Останкино! Работа над проектом началась.

И первое, что мне предстояло решить, кто будет ведущим с нашей стороны. Руководство Гостелерадио СССР предложило мне на выбор (хотя могло и просто назначить, но «демократизация» же…) профессора, политобозревателя Зорина и никому тогда еще не известного, уже не очень молодого радиожурналиста из Иновещания, Владимира Познера. Я выбрал Познера. И свой выбор объяснил заместителю председателя комитета, курировавшего проект, В. И. Попову тем, что в любой момент телемоста может пропасть «картинка» или синхронный перевод. И мне нужен человек, который бы не просто знал английский язык, а владел бы американским сленгом, чтобы точно перевести задаваемые нам вопросы, а американцам – наши ответы. Таким человеком, безусловно, был Познер.

На самом деле, я очень боялся, что замечательный и безусловный профессионал, Валентин Зорин, «засушит» программу, превратит ее в пропагандистскую акцию. Забегая вперед, могу сказать, что я не раз пожалел о своем выборе. Не знаю, как бы вел Зорин, но я получил в итоге не профессионального ведущего, а уж тем более ведущего уровня Донахью, а, фактически, подставку под микрофон, плохо двигающегося, плохо говорящего, не умеющего общаться ни с людьми, ни с телекамерой, зажатого и зашоренного, несчастного и жалкого человека, явно занимающегося абсолютно не своим делом.

Весь вид советского ведущего говорил об одном, главное – чтобы весь этот ужас поскорее кончился. Но это было еще полбеды. В какой-то момент, когда речь зашла о сбитом нами южнокорейском пассажирском Боинге, Познер вдруг преобразился. Голос его окреп и студии, по обе стороны океана, услышали от журналиста (!), кто с ужасом, кто с удовлетворением, ровно то, что до этого говорили советские военные, оправдывая свое очевидное преступление и варварство. Такое повторялось не раз. И когда зашли разговоры о «литературном власовце» Солженицыне, и о «предателе» Сахарове и об афганском «интернациональном долге». Тогдато и стало ясно, что Познер попал в проект совсем не случайно. И история с тем, что это был, якобы, мой выбор ведущего, была просто игрой. Меня банально развели, указав, какую роль и по чьему заданию должна была играть звезда нынешнего телевидения – Владимир Владимирович – полный тезка нашего президента».

Но вернемся к началу нашей совместной с американцами работы. Предложенный ими Сиэтл всех устроил – университетский, портовый, серьезный мегаполис, столица корпорации «Боинг»… Началась история выбором города с советской стороны. До сих пор для многих остается загадкой, почему трансляция велась из Ленинграда, а не из Москвы. Хотя, конечно, было бы логичнее вещать из столицы, хотя бы потому, что техническое оснащение в Останкино было гораздо лучше, нежели в моем родном Питере на Чапыгина, 6.

Прежде всего, против столицы выступали американцы. Доводы были разными, но один из них был у них главным, хотя для нас-веселым и грустным одновременно. Для американцев было принципиально важно, чтобы вмешательство КГБ в подготовку телемоста было минимальным, следовательно, как они считали, необходимо максимально отдалиться от Москвы. Мы пробовали объяснять, что в Ленинграде доблестных чекистов не меньше, чем в столице, как, впрочем, и на необъятных просторах всей нашей любимой Родины. Тем не менее американцы уперлись: «Работаем, где угодно, но только не в Москве». Я предложил Ленинград, но уже по своим, куда более существенным соображениям, совершенно непонятным американцам. Но об этом позже…

С каждым днем подготовка набирала обороты. Я подписывал сотни документов, в которых на тот момент понимал не все: например, о стоимости часа использования спутниковой группировки. Цифры были огромные – миллионы долларов. Я с ужасом подписывал их как режиссер проекта. Правда, немного успокаивало то, что моя подпись не была первой. Проект финансировали мы и американцы на паритетной основе…

Удивительное это было время! Страна на глазах переставала быть «империей зла», ведя серьезные переговоры и подписывая судьбоносные для мира договоры. «Холодная война» стала уходить в прошлое. Но все это происходило на уровне руководства стран, во всяком случае, с точки зрения рядового советского гражданина. Обычных людей все это вроде бы не очень касалось. Мы самонадеянно считали, что наш мост кардинально изменит ситуацию. И в какой-то мере мы оказались правы. Причем касалось это обеих стран. «Кто-то считает, что в США эти телемосты были не настолько важны в то время, но, тем не менее, их показали триста телестанций по стране, – вспоминает Эдвард Вьерзбовски. И, конечно, это был прорыв. Это показало, что двери диалога открылись. Прорыв состоял в том, что впервые люди смогли говорить друг с другом открыто, не через посредников в лице дипломатов и правительств, а напрямую».

Нам никто не мешал работать, пока мы были в Москве. Надеялись, что так будет и в Ленинграде, куда и переехала после согласований и решения всех главных и серьезных вопросов наша дружная многочисленная команда. Но рано мы радовались. Оказавшись в Ленинграде, мы с первых минут почувствовали, что в моем родном городе все оставалось по-прежнему. Слова даже высшего партийного руководства воспринимались здесь всего лишь как слова. По сути, Смольный делал все, чтобы никакого телемоста не состоялось. Первое, что мы услышали от начальства в Смольном: «Списки участников подготовлены и утверждены, все люди проверены: «не состояли, не участвовали, не привлекались».

Все рушилось. Проект мог не состояться. Однако объясняться и отстаивать свои интересы в Смольном москвичам было гораздо проще, нежели им же на Старой площади в ЦК КПССС. Мы пошли на риск, причем по-крупному, сказав, что нам дана другая установка: мы вместе с американцами сами выбираем участников телемоста и будем делать это на улицах, в кафе, в метро, на заводах и там, где еще посчитаем нужным. Причем вместе с американцами. Это одно из условий американской стороны. Все согласовано с Политбюро ЦК КПСС и сами знаете, с кем лично. Хотите – звоните и проверяйте. Но проверять нас почему-то не стали. Видимо, срабатывала великая сила партийной вертикали: раз в Москве разрешили, мы – всего лишь исполнители, делайте все, как вам указано. Собственно, на это я и рассчитывал, предлагая американцам Ленинград.

Но если со Смольным на первых порах проблемы удалось решить, то другая проблема родилась там, где ее вообще не должно было быть. Ленинградское телевидение, его руководство, сотрудники и многочисленные службы мне были не просто знакомы. Еще будучи ленинградским инженером секретного КБ, я проводил в студии на Чапыгина, 6 все свое свободное время. И от участника какой-то разовой передачи очень скоро дорос до ведущего практически всех молодежных программ. Мне казалось, что меня знали и, если не любили, то уважали и хорошо относились все. Так и было, пока я был свой – ленинградец, земляк, мальчик-ведущий. Теперь же я приехал на почти родное телевидение как москвич, работодатель, начальник. И я встретил, к своему удивлению, более чем холодный прием. Проблемы начались с решения вовсе не главных, а скорее мелких и технических вопросов.

Первой и главной проблемой оказался свет. Мы видели качество американского телевизионного изображения. Они уже тогда работали с холодным светом, причем белым. Радостная картинка: блестящие глаза, светлые лица. У нас же на экране из-за прожекторов с низкой световой температурой все было тусклым и желтым, было ощущение подвала, тусовки заговорщиков и съемок скрытой камерой. Я понял: ничего с этим мы сделать не сможем. Американских софитов у нас не было. Можно было бы на время записи моста арендовать у какого-нибудь театра специальный свет. Но ни один директор театра на это не пошел. Ведь это значило отменять спектакли. Я бодался со светорежиссерами и операторами, чтобы они что-нибудь придумали. Они подумали и решили поставить повышающий трансформатор и вместо 220 «залепить» 300 Вольт, полчаса точно будет светло. Мы смеялись, прекрасно понимая, что лампы начнут лопаться и непременно во время эфира. И понятно, что от этой идеи мы отказались.

Нужно было решить вопрос и со студийными станками, на которых должны были стоять стулья участников телемоста. Из каких материалов их делать, и где эти самые материалы достать? Для Ленинграда в то время это была сложно выполнимая задача. Впрочем, нелегко было придумать и как их сделать. Я многократно рисовал художникам экран для проекции американской картинки, который должен занять центральное место в студии, и расположение мест для участников телемоста. Но точного размера я указать не мог. Его не знали до времени и американцы. Без опыта создания таких декораций ленинградским телевизионщикам и работникам телемастерских воистину было не легко.

Решение подобных технических вопросов занимало целые дни. За проекционное оборудование и передачу сигнала через космос отвечали американцы. Наконец, они заказали проекционный аппарат «Талария» в Финляндии. Когда его привезли в Ленинград, оказалось, что это целый трейлер. Стала понятна высота будущего экрана. Вопросы с габаритами студийного оформления решились. Далее предстояло разобраться с проводами.

Мы сказали, что ведущий будет двигаться. Ленинградские телевизионщики согласились, предупредив, что ходить он сможет только вдоль первого ряда, иначе запутается в проводах. «У нас не будет провода», – отвечали мы. «Как не будет провода?» – недоумевали наши ленинградские коллеги. Про радиомикрофон они тогда услышали впервые в жизни. На ленинградском телевидении не оказалось и пультов, к которым можно было этот радиомикрофон подключить. Начались проблемы с перепайкой.

Как участники телемоста будут попадать в студию? Предстояло решить следующий вопрос. Мы предложили систему билетного контроля. Местные кагэбэшники забраковали нашу идею, и указали что будут специальные пропуска. Мало того, человек тридцать в штатском, по их замыслу, должны были расположиться в студии и внимательно следить за происходящим. Тридцать человек – это фактически треть аудитории, если не больше. Мы, конечно, категорически начали от этого отказываться. Однако окончательное решение все равно принимали в Смольном и на Литейном проспекте, где находилось ленинградское управление КГБ. Предстояло придумать, как их обмануть и привести в студию именно тех, кого мы, вместе с американцами, снимая все это на пленку, отбирали на улицах и предприятиях Ленинграда.

Была и еще одна проблема – система связи во время телемоста. Нам было абсолютно непонятно, как в нее включить переводчиков с одной и с другой стороны. Плюс мы были предупреждены, что при прохождении сигнала через спутник идет задержка на 4 секунды. 4 секунды молчания на экране – это чудовищная дыра. Кроме того было решено, что режиссерские аппаратные будут связаны со студией внизу через Сергея Скворцова, будет установлена прямая связь с американской режиссерской аппаратной. А она говорит по-английски. У них совершенно другая система общения со своими операторами, чем у нас. Мы решили провести специальную телефонную линию и научиться в процессе работы учитывать, что команда по телефону поступит на 4 секунды раньше, чем картинка через спутник.

Это была высшая математика. Есть фотография, где Эд Вьерзбовски сидит сразу с двумя телефонами. По одному он слышал переводчика, который говорил в американской студии, по-другому – фиксировал команды из их режиссерской аппаратной. Рядом с ним и со мной сидел Павел Корчагин. По параллельной линии он слушал все, что сообщали Эду, и затем переводил все это мне. Мы думали, что сойдем с ума и ничего у нас не получится. Поэтому пришло решение все продублировать – провести еще одну телефонную линию. В аппаратные обеих студий посадили по переводчику и связали их напрямую. В нашей аппаратной работало около пятнадцати человек. Если каждый в течение минуты говорил хотя бы одно слово, несложно представить, какой сумбур слышали по прямой линии в своей аппаратной американцы.

Две недели мы жили практически в сумасшедшем доме. И тем не менее к назначенному дню записи телемоста мы подошли с максимальной готовностью. Однако было тревожно. Впрочем, когда началась беседа через космос, и мы услышали вопросы и ответы наших простых граждан, пришло ощущение провала. Американскую команду готовили к открытой дискуссии по самым злободневным вопросам того времени, а у нас, несмотря на все наши объяснения, люди шли на телемост, как на праздник. Слово ШОУ тогда еще не знали. Но шли именно на него. С цветами, куклами, книгами, фотографиями любимых собачек, чтобы виртуально, через экран, подарить их американцам, чтобы признаться им в любви, призвать к миру во всем мире и спеть вместе «подмосковные вечера». Вот как в итоге начался телемост в нашем варианте. Почему он отличался от американского, об этом чуть позже.

Наталья Смазнова, редактор: «В мою мечту входит очень много каких-то частностей, но ведь самое главное, что это все зависит от того, будем ли мы действительно жить в мире. Ведь ничего этого может не быть, если мы не приложим к этому какие-то свои собственные силы. Поэтому я очень страстно хочу бороться за то, чтобы у нас был мир».

Владимир Целуев, инженер: «И мы, и вы знаете массу бед и проблем, которые существуют во всем мире, не только в малых странах, но и в других странах развивающихся. Если бы мы эти деньги направляли не на вооружение, а на развитие этих стран и помогали им тоже в социально-экономических вопросах, то, наверное, в этом выиграл только бы весь мир».

Екатерина Грекова, учитель: «Меня, однако, на протяжение уже не одного, наверное, даже десятка лет заботит ограниченность осведомленности американской публики в отношении того, что происходит в Советском Союзе, и соответствующая ограниченность мышления в данном случае, уж простите мне такую вольную характеристику вашего мышления. Понимаете, для того, чтобы говорить, надо знать».

Американцы перешли в наступление: «…нет у вас демократии, выборов у вас нет, вы все бесправные, все овцы, бараны, вас ведут на убой…» и так далее. В студии ленинградского телевидения замешательство сменилось почти истерикой. Стало не до цветов и кукол.

Американка: «Какова религиозная ситуация у вас в стране? Вмешивается ли в дела церкви государство и как?»

Отец Владимир, настоятель Владимирского собора: «Я должен сказать, что мы здесь чувствуем себя в полной уверенности и являемся неотъемлемой частью нашего общества, разде-

ляем его и радости, и горе и, кроме того, у нас по Конституции церковь отделена от государства, поэтому о вмешательстве правительства в дела церкви не может быть и речи».

Американка: «Я понимаю, что статья 53 вашей Конституции провозглашает свободу религии для всех, но подготовка раввинов у вас запрещена, не так ли»?

Отец Владимир, настоятель Владимирского собора: «Я прежде всего хотел бы сказать, что ошибка допущена: не 53-я, а 52-ая статья. И если уж задавать вопрос, то надо квалифицированно его задавать. А я имею право как-то в этом плане, может быть, ответить. Рядом с Никольским собором, где я настоятель, синагога есть. И я лично знаком с раввином».

Американец: «25 лет назад Никита Хрущев, выступая в ООН, стучал по столу ботинком и говорил: „Мы вас похороним“. С тех пор в нашей стране многие поражены паранойей и страхом перед СССР. Мой вопрос таков: паранойя ли это или оправданный страх?»

Юрий Рытхэу, писатель: «Я думаю, что на таком очень нервном акценте трудно вести даже телемост через космос, потому что я могу напомнить вам и так называемую оговорку президента, когда он, пробуя звукозаписывающую аппаратуру, говорил, что он даст приказ бомбить Москву, бомбить Советский Союз. Так что, давайте мы оставим оговорки крупных политических деятелей, они отягощены очень большой ответственностью. Это на их совести. Сегодня у нас на высшем уровне встреча простых людей. И давайте будем руководствоваться здравым смыслом простых людей».

Обговорив сценарий моста заранее, мы, по своей наивности, не ожидали откровенных провокаций со стороны Фила Донахью. Во время очередного его монолога на экране появилась, неожиданная для меня, картинка:

Фил Донахью: «У нашей студии в этот момент собралось несколько демонстрантов. Мы видим американскую свободу слова в действии. Эти люди рассержены на меня. Они рассержены на эту телестанцию и всех, кто как-то связан с нашим телемостом. Они считают, что их должны были допустить на телемост, чтобы они могли заявить протест по поводу нарушений прав человека, имеющих место, по их утверждениям, в вашей стране. Я должен сообщить, что крупнейшая газета Сиэтла заклеймила этот телемост, предположив, что вся аудитория набрана из специально подготовленных лиц, так же, впрочем, как, и ваша».

Я не был готов к такому повороту событий. Надеяться на помощь ведущего не приходилось. Но, слава Богу, наша аудитория пришла в себя, привыкла к американской манере вести диалог, и разговор стал налаживаться. Вот что вспоминал о том диалоге через океан его участник, ленинградский художник Андрей Яковлев: «Тогда каждое застолье дома начиналось с таких слов: «лишь бы не было войны». Первая рюмка поднималась именно за это. Действительно, было очень тревожное время, и надо было что-то делать.

Вспоминается, как мы были тогда зажаты и ничего не знали. Надо было просто выяснить какие-то человеческие вещи. Я лично испытывал только это. Я видел людей, которые мыслят точно так же, как и мы, точно так же ничего не знают о нас. Более того, они погрязли в безумной пропагандистской лжи, как и мы. И мы тоже не знаем их. Сидели на этих скамеечках, чувствовали себя коллективом, делающим одно дело. Была настороженность, была легкая агрессия. Но потом все пошло очень по-человечески.

Когда я выходил после телемоста из ленинградской студии телевидения, думал: «Эх, черт, вот это надо было сказать, а я там про Эльбу, про острова, про космос и даже сказал про американцев, что у них нормальные человеческие лица…». Мне так было стыдно потом. Пребывал просто в возбужденном состоянии. Все думал, не сказал ли я чего-нибудь лишнего». Андрей Яковлев во время телемоста сказал очень важные, знаковые слова. Для меня, как для режиссера, они стали лейтмотивом программы, которую в итоге увидели наши телезрители: «Ленинград – известнейший на Земле красивый город. Он известен своими мостами, их почти триста. И когда я шел на студию, на встречу с вами, я как-то радовался, думая: вот еще какой-то интересный мост, причем мост между двумя народами. Давайте же говорить о том, что нас

как-то сейчас связывает, давайте говорить о дружбе, давайте говорить о том, чтобы помочь миру выжить. Как мне хотелось, чтобы могло быть к вам обращение «друзья», как это обращение звучало в 45-ом году, как оно звучало, когда наши ребята были в космосе. «Союз-Аполлон» помните? Это всегда приносило людям во всем мире облегчение. Давайте за это бороться, давайте вместе, давайте быстрее приблизим время, когда мы сможем друг другу сказать: «Друзья!»

Мы вернулись в Москву, сделали расшифровку телемоста. Помню, как Леонид Золотаревский с Валентином Лазуткиным, уехали с ней утром куда-то, как мне сказали, на Старую площадь, где помещался ЦК КПСС. Вернулись с этой расшифровкой обратно и показали мне, что я должен вырезать по тексту. Синим карандашом были подчеркнуты фамилии Сахаров, Солженицын и много что еще.

На моем столе лежал отцензурированный текст расшифровки нашей записи и чистая запись телемоста американской стороны, присланная в Москву самолетом, которая, кстати, при форматировании из NTSC в SECAM стала фиолетового цвета. Плюс то, что мы успели снять на улицах Ленинграда и во время телемоста с помощью отдельной камеры. Посмотрев смонтированный американский вариант телемоста, я понял, что они просто сократили паузы. Все остальное осталось таким, каким мы это наблюдали во время записи. И вот только в этот момент я понял, что из организатора процесса мне предстоит превратиться в автора. Я оказался в роли хозяйки перед суповым набором: можно сделать борщ, а можно сделать пойло для свиней. Я тоже мог пойти по пути простого сокращения. Но надо мной не было никого, потому что ГУВС и «Молодежка», переложив ответственность за подготовку к выпуску в эфир телемоста друг на друга, по сути, развязали мне руки.

Я понял, что могу с помощью монтажа избавиться от очевидных ляпов и технических, и человеческих. Начав это делать, я увидел, что невозможно не учитывать специфику общения через космос, которое было спонтанным: вопросы, ответы, переходы заранее не выстраивались в логичную, необходимую для восприятия зрителя канву. Зачастую ответ на заданный вопрос звучал лишь после продолжительного обсуждения каких-то других проблем. И пришлось разрушать хронологию. При этом я оставлял ненавистные нашей власти фамилии, но убирал их как бы «за кадр», сознательно, на свой страх и риск.

И лишь в тот момент во всем происходящим на экране проступила логика, глубина, наконец, та самая острота, от которой синим карандашом чья-то шкодливая рука пыталась избавиться. Я стал искать необходимые перебивки. Крупные планы, выражения лиц, реакцию. С их молчаливой помощью можно было наполнить просто говорение глубинным смыслом, используя в полном масштабе излюбленный мною режиссерский прием, называемый контрапунктом, иначе говоря, осмысленным противопоставлением звука и изображения. По сути, я делал не телемост, а взгляд на телемост. Мост стал строиться. Он стал совершенно другим: осмысленным, драматургически гармоничным. А главное – острым. В этом смысле он практически не отличался от американского варианта, несмотря на ножницы нашей цензуры. Таким его увидело сначала, еще до зрителей, телевизионное начальство. Я шел ва-банк, предполагая, что «тайна» моего монтажа раскроется и запросто лишит меня удостоверения сотрудника Гостелерадио, но ни о чем не жалел.

А дальше произошло то, чего я знать не мог. Потому на время передаю повествование Валентину Лазуткину: «Когда телемост «Ленинград-Сиэтл» был уже смонтирован, мы поняли, что работа получилась отличная. Я пришел к председателю Гостелерадио Александру Кирилловичу Аксенову и попросил его посмотреть.

Аксенов был человеком очень серьезным, членом ЦК. Сейчас трудно понять, что значило ощущать в себе эту причастность. А это значило реально нести на своих плечах ответственность за страну. Аксенов мальчиком ушел на войну, приписав себе год. Прошел Сталинград. Серьезный, мужественный человек. Когда я был с ним в Финляндии в бане, мы,

соответственно, разделись. Я послевоенный, всякие раны видел, но тут я был ошарашен: на его теле не было живого места, весь в шрамах от ранений, нет лодыжки. Через него пролетела мина. Представляете, вместо ноги просто кость, обтянутая кожей.

Решение по выпуску в эфир телемоста должен был принять Аксенов. Я не ждал от него одобрительной реакции. Но Аксенов был человек коллегиальный. Он пригласил заместителей, зав. сектором радио и телевидения ЦК КПСС, и, соответственно, нас, представителей ГУВСа. Посмотрели. Началось обсуждение по кругу. Самое смелое высказывание прозвучало из уст одного из заместителей: «Этот телемост нужно размножить и показывать нашим группам, выезжающим за границу, как пример дискуссии». Об эфире никто даже не помыслил. Большая часть присутствующих произнесли: «Нет. Нельзя». Кто-то промолчал. По окончании обсуждения Аксенов сказал так: «Ну, что ж, очень тезисно. Я рассматриваю эту работу как крупный прорыв в нашей идеологической работе. Хватит нам с картонным противником воевать. Вот живые люди. Видите, какой контакт получился интересный. Это лучшее, что мы можем сделать в плане подготовки к очередному Съезду партии. Это то, что сейчас партия ждет от нас. Давайте предложения по эфиру». Немая сцена. Никто не знает, что делать дальше. Кто-то деликатно спросил: «Александр Кириллович, это как в эфир, это все, что мы видели, все полностью в эфир?» – «Да», – прозвучало спокойное и уверенное Аксенова, – «А что, длинновато?» – «Нет, нет, нет». Форматов же по хронометражу у нас тогда не было. В таком виде телемост и вышел в эфир»…

Телемост «Ленинград—Бостон» создавался по уже отработанной схеме. Было легче и, пожалуй, веселее. Чисто женский телемост предложили провести мы. Американцам идея понравилась. Она увенчалась успехом. Оказалось, женщины общаются более эмоционально и более доказательно.

«Секса у нас нет». Эта сакраментальная фраза, сказанная Людмилой Ивановой, администратором одной из ленинградских гостиниц, которую мы пригласили на телемост в благодарность за то, что она позволяла нашим гостям оставаться у нас в номерах и после 11-ти, стала символом телемостов. В действительности же было так: во время телемоста «Ленинград—Бостон» между советскими и американскими женщинами пожилая участница из США спросила: «У нас в рекламе все вертится вокруг секса. Есть ли у вас такая реклама?» В ответ Людмила произнесла: «Секса у нас нет, и мы категорически против этого», – после чего грянули смех и аплодисменты в обеих студиях. Соседка Ивановой воскликнула: «Секс у нас есть, у нас нет рекламы». Вот, собственно, и все.

Сегодня появились целые исследования и научные статьи, где на полном серьезе авторы доказывают, что во время телемоста прозвучала фраза: «У нас есть любовь». Ответственно заявляю, ее не было, в чем можно убедиться. Достаточно найти в Интернете этот фрагмент, который чудом сохранился. С одной стороны, я понимал, что у Людмилы после выхода передачи в эфир могут возникнуть проблемы с ее родными и близкими и просто с посторонними людьми. Она может стать героиней анекдотов. Что и произошло. С другой стороны, по приказу начальства, вырезая из предыдущего телемоста почти все про Сахарова, про Афганистан, убирать из передачи то, что точно объединило обе студии – юмор, я посчитал невозможным.

Я оставил эту «историческую» фразу, хотя и навлек на себя гнев ее автора. Однако сейчас гнев Людмилы Ивановой сменился на милость. Вот, что она мне рассказала совсем недавно: «Сначала было страшно, потому что я была членом Комитета советских женщин и имела в кармане партийный билет. Меня сильно пожурили за то, что я вообще это слово произнесла. Этого слова мы не должны были знать. Я первый раз тогда на телемосте сказала его вслух. Но телемост изменил мою судьбу. Я стала смелее. Это была первая необыкновенная передача, прямой взгляд на женщин Америки, и я перестала чего-то бояться. Я открыла свой клуб „Сударыня“, а потом и вовсе стала знаменитой, у меня появилось больше клиентов». Сегодня Людмила Иванова живет с мужем у него на родине. В Германии…

Телемосты имели серьезное продолжение. Спустя год мы с американцами сняли совместный фильм, главными героями которого были ленинградский художник Андрей Яковлев и учитель из Сиэтла Роберт Морроу. Это был рассказ о том, как они съездили друг к другу в гости и встречались с другими участниками телемостов. И сидя за домашним столом, неважно, где это было, в Штатах или Союзе, Сиэтле или Ленинграде, всем было неудобно за себя прежних, с пеной у рта отстаивавших через космос навязанные им идеологические штампы.

Фильм этот впервые в истории советского телевидения был показан практически всеми крупнейшими телекомпаниями мира, а его создатели получили высшую награду американской телевизионной академии – «Эмми». Первым, кто меня поздравил с этой наградой, был мой начальник, главный редактор молодежной редакции ЦТ, человек, который когда-то круто изменил мою судьбу, пригласив меня на работу в Москву, Эдуард Сагалаев.

Уже полгода на экране шел «Взгляд», одним из авторов и руководителем которого был он. Ему удалось сохранить передачу в эфире несмотря на то, что после каждого выпуска у «Взгляда» становилось все больше врагов, причем врагов серьезных, среди которых были и руководители страны. Единственным, кто защищал нас от нападок номенклатуры, был генсек Михаил Горбачев. И все-таки противники перестройки и гласности среди его ближайшего окружения смогли найти вариант фактического уничтожения непокорной передачи. Эдуарда Сагалаева перевели на должность главного редактора Редакции информации.

Стандартный номенклатурный ход – повышение неугодного чиновника. Именно об этом мы разговаривали с Сагалаевым, сидя у него на кухне, в квартирке на первом этаже панельной многоэтажки. Вспомнили мы и о том, с чего начинался «Взгляд». Во всяком случае для меня. Примерно за год до этого, на этой же кухне, я неожиданно услышал от Сагалаева следующее: «Представь себе, – говорил он, – что я снимаю все ограничения: организационные, финансовые, временные, цензурные. Все, какие ты только можешь себе вообразить. Но взамен ты должен сделать совершенно новую телевизионную передачу – такую, какой еще не бывало и о которой ты сам всю жизнь мечтал, за которую бы тебе не было самому стыдно. Ты должен ее придумать такой и делать так, как будто ты знаешь, что она в твоей жизни последняя. Сможешь? Слабо?»

Не помню, что я ответил тогда. Вряд ли что-нибудь очень умное. Не помню ни числа, ни даже месяца, когда произошел этот разговор. А жаль! Ведь именно с этого момента и для меня, и для очень многих моих коллег наступила самая драматическая, но и самая счастливая пора творческой жизни в Останкино. Началась работа над самой главной, как стало понятно через много лет, передачей, ставшей символом перестроечной журналистики, той, что через год после нашего разговора не только вышла в эфир, но и получила свое название: «Взгляд».

Потом, правда, выяснилось, что с подобным предложением Сагалаев обращался как минимум к десятерым ведущим журналистам и режиссерам редакции, «заряжая» нас всех на размышления. И в итоге мы, сначала по одному, а потом все вместе принялись за работу. Камертоном для нее как раз и стали слова Сагалаева: «Запретных тем нет! Снимайте все, что считаете нужным». И дело ведь было не в разрешении «быть смелыми». Мы наконец-то стали уверены, что наши усилия не пропадут даром, и их результаты увидят зрители. Что и произошло!

«Взгляд»

Было бы категорически неверно, вспоминая годы перестройки и ее отражении в советском обществе, говорить лишь о тех огромных изменениях, которые сопровождали горбачевскую эпоху гласности исключительно на телевидении. Глубина и серьезность кризиса в стране, постепенно открывавшаяся перед советскими людьми, заставили задуматься наше общество о путях дальнейшего развития государства, о нашей истории, вспомнить ее не только героические, но и позорные страницы. И это произошло благодаря тому, что перестройку приняли и поверили в нее сотни и сотни деятелей искусства.

Она коснулась всех без исключения сфер культуры. «Толстые» литературные журналы, буквально соревнуясь друг с другом, начали печатать неизвестные ранее широкому советскому читателю литературные произведения, воспоминания очевидцев и мемуары, дающие возможность читателю по-другому, по-новому взглянуть на историческую правду. Благодаря этому тиражи их резко возросли, а подписки на самые популярные из них («Нева», «Октябрь», «Новый мир», «Юность») стали дефицитом. Ежедневные газеты и особенно еженедельники, в свою очередь, стали с удовольствием размещать на своих страницах не только привычные новостные материалы, но и рецензии и критические статьи на публикуемое журналами.

И материалов для этого было более чем достаточно. За несколько лет в журналах и отдельными изданиями в свет вышли романы А. И. Солженицына («В круге первом», «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛАГ»), Ю. Домбровского («Хранитель древностей»), Е. И. Замятина («Мы»), М. А. Алданова («Святая Елена, маленький остров»), Б. Л. Пастернака («Доктор Живаго»), М. А. Булгакова («Мастер и Маргарита»), В. В. Набокова («Лолита»), Б. Пильняка («Голый год», «Повесть непогашенной Луны»), А. Платонова («Чевенгур», «Котлован»), поэтические сборники А. А. Ахматовой, Н. С. Гумилева, О. Э. Мандельштама. Публицистика, а точнее публицистическая драма, пришла на театральные подмостки. И сейчас в памяти осталась знаменитая тогда «Диктатура совести» Михаила Шатрова. Особенный общественный резонанс вызывали произведения, в которых затрагивалась тема сталинизма и сталинских репрессий. Далеко не все из них были литературными шедеврами, но они пользовались неизменным интересом читателей перестроечной поры, потому что «открывали глаза», рассказывали о том, о чем раньше рассказывать было нельзя.

Сходная ситуация наблюдалась и в других видах искусства. Шел интенсивный процесс «возвращения» творческого наследия деятелей искусств, находившихся ранее под идеологическим запретом. Зрители смогли вновь увидеть работы художников П. Филонова, К. Малевича, В. Кандинского. В музыкальную культуру было возвращено творчество А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова.

В то время главная концертная площадка страны – зал «Россия», до этого предоставляемая исключительно официальным мероприятиям с участием «залитованных» коллективов, стала открытой для самодеятельных рок-групп. В концертах, при молодежных аншлагах, принимает участие «Аквариум», проходят сольные выступления групп «Алиса», «Бригада С».

Огромное значение для понимания истоков сталинизма, его преступной сущности, имел роман Ч. Айтматова «Плаха». А как не вспомнить здесь великолепный роман А. Н. Рыбакова «Дети Арбата». О судьбах ученых-генетиков, о науке в условиях тоталитарного режима повествуется в романах В. Д. Дудинцева «Белые одежды» и Д. А. Гранина «Зубр». Послевоенным «детдомовским» детям, ставшим случайными жертвами событий, связанных с насильственным выселением с родной земли чеченцев в 1944 году, посвящен роман А. И. Приставкина «Ночевала тучка золотая».

Не отставал от писателей и кинематограф, причем и художественный, и документальный. Достаточно назвать «Покаяние» Т. Абуладзе, «Легко ли быть молодым» Ю. Подниекса, «Так

жить нельзя» С. Говорухина, «Завтра была война» Ю. Кары, «Холодное лето пятьдесят третьего» А. Прошкина.

Ветер перемен ворвался и в коридоры Останкина. Но фактически единственной структурой на Центральном телевидении, которая оказалась готовой к «новому мышлению», была наша редакция – Главная редакция программ для молодежи. Мы скорее чувствовали, чем понимали, что стоим не только на пороге создания новых передач, мы оказались на пороге создания нового типа вещания. Прямой эфир не может и не должен быть монополией спортивных трансляций и отлакированной цензурой программы «Время». Прямой эфир – главное достижение эпохи перестройки и гласности – стал доступным для самых разных программ, в частности, для программ нашей Молодежной редакции, уже подготовленной к такому неформальному общению со зрительской аудиторией, ждущей и жаждущей нового ТВ.

Почти год шла работа над новой передачей. И вплоть до первого выхода в эфир шел спор о том, кто должен ее вести. Я полагал, что в «построенной» режиссером Анатолием Малкиным и редактором Кирой Прошутинской квартире (хоть и студийной, но со всеми атрибутами подлинности, с настоящими кухней, кабинетом и гостиной) должна жить молодая пара. Он и Она. В гостиной они будут принимать гостей знаковых, уважаемых, серьезных, взрослых. В кабинете – своих сверстников: молодых ученых, врачей, учителей, то есть мыслящую интеллигенцию. Кухня, как тогда в большинстве советских квартир, предназначалась для самых откровенных разговоров с близкими друзьями на запретные в ту пору темы.

Мне казалось, что это как раз и обеспечит новый, разносторонний взгляд на проблемы, которые мы будем обсуждать. Но победила в результате другая творческая концепция. А виноват в этом, как ни странно, был мой большой товарищ и вечный конкурент в эфире, блестящий журналист Владимир Молчанов. 8 марта 1987 года впервые вышел на телеэкраны первый выпуск его новой программы «До и после полуночи». И к своему ужасу, мы увидели в ней многое из того, что придумали и хотели реализовать в нашей, тогда еще безымянной, передаче. Мы поняли, что никому не сможем объяснить, например, выбор молодой пары для ведения. Именно так сделал Владимир Молчанов. Появись я с партнершей в кадре в своей программе, меня, не без основания можно было бы легко обвинить в банальном плагиате. Тем более, что и стилистически, форматно, мы с Молчановым делали одно и то же – тележурнал.

Не сразу, но мы нашли все-таки выход из патовой ситуации. Было решено посадить в студию этакую «битловскую четверку» молодых парней – образованных, раскованных, не лезущих за словом в карман. Андрей Шипилов, журналист, пришедший к нам в Молодежку из Службы радиовещания на зарубежные страны. Там же, на Иновещании, нашел четырех молодых ребят, которые и стали первыми, ведущими новой программы. Мы были рады, что проблему решили так быстро и легко. Но пройдет совсем немного времени, и мы горько пожалеем о нашей поспешности и легкомыслии. Это была самая серьезная наша ошибка за все четыре года существования «Взгляда», которая привела к очень большим проблемам в будущем. Достаточно вспомнить страшную трагедию, произошедшую 1 марта 1995 года – убийство Владислава Листьева. Кто же мог тогда, в 1987-м, представить себе подобное развитие событий. За несколько недель до начала вещания появились Олег Вакуловский (единственный действительно талантливый журналист, который, проведя две программы, ушел из проекта) и его коллеги Дмитрий Захаров, Владик Листьев и Александр Любимов. К сожалению, все они так и не стали полноправными членами нашей команды, полноценными сотрудниками редакции и профессиональными тележурналистами, что и предопределило печальный конец одного из них и «Взгляда» в целом.

Мы вышли в эфир в несколько размытом, бездумном формате, скорее развлекательном, нежели серьезном. Это был некий прообраз телевидения сегодняшнего. Но, уже с начала 1988 года, программа стала обретать свою подлинную сущность: глубину тем, остроту дискуссий, публицистический накал проблем. Вести ее начали профессиональные авторы, журнали-

сты редакции. Истинным днем рождения «Взгляда» как передачи, о которой помнят и сегодня, можно считать выпуск, где все сюжеты, так или иначе, были связаны с проблемой прав человека. Точнее, фактического их отсутствия в нашей стране…

Заставка программы «Взгляд», Центральное телевидение СССР, 1987 год

Главным эпизодом программы стало тогда интервью с замечательным кинодокументалистом Герцем Франком, сопровождавшееся фрагментами его нового, запрещенного к показу фильма «Высший суд». Разговор шел о судьбе осужденного на казнь человека. По сути же дискуссия шла о той проблеме, которая и сегодня раскалывает общество пополам: о праве государства на убийство, о праве человека на жизнь. Впервые тогда проблемы, поставленные в программе, ведущие обсуждали не друг с другом, а с приглашенными в прямой эфир гостями.

Профессор права Александр Яковлев и журналист «Литературной газеты» Александр Борин, специализировавшийся тогда на юридической тематике, своими комментариями в прямом эфире «Взгляда» уже на следующий день заставили заговорить о проблеме смертной казни всю страну. Это была первая передача, которую наконец-то заметили и наши коллеги из печатных СМИ, и партийное руководство.

Кстати, впервые тогда нашу команду, которую возглавлял Эдуард Сагалаев, пригласили в отдел агитации и пропаганды ЦК КПСС. Разговор был серьезным. Вернее, это были указания и распоряжения, как отныне будет происходить сдача отдельных материалов и передачи в целом, идеологическому руководству страны. Отныне каждый четверг (за день до эфира) мы должны были показывать практически готовую передачу не только нашему начальству и руководству Гостелерадио, но и чиновникам, отвечающим за идеологию в стране. Оказалось, что технически это вполне возможно, потому что Останкино и здание на Старой площади, где размещался ЦК КПСС, были соединены прямым кабелем. По нему можно было транслировать не только все, что было в эфире и что видела страна, но и все, что происходило в любой студии телецентра. Началась фактически конфронтация программы и партийных чиновников. Горбачев требовал гласности, его подчиненные делали все, чтобы не допустить ее на телевизионный экран.

Единственным способом сохранить передачу были предельно тщательная подготовка к эфиру и доскональная, подтвержденная десятками дополнительных материалов разработка тем, сюжетов и репортажей. И тот факт, что нам удалось выжить и сохранить программу, выходя в эфир почти 4 года, свидетельствует прежде всего о том, что горький опыт, приобретенный нами при работе над предыдущими проектами редакции, ставшими основой «Взгляда», о которых я рассказал ранее («Мир и молодежь», «12-й этаж» и телемосты с Америкой), не прошли для нас даром.

Последний выпуск «Взгляда» вышел в эфир 28 декабря 1990 года (решение коллегии Гостелерадио СССР «О приостановке выпуска программы» от 11 января 1991 г.). За годы, прошедшие после официального закрытия программы, были опубликованы сотни, если не тысячи различных заметок, статей, интервью, «исследований» о передаче. Сегодня практически во всех учебниках по журналистике можно найти целые главы, посвященные телевидению эпохи перестройки, значительная часть которых отдана «Взгляду». А сколько студенческих курсовых и дипломных проектов защищены на эту тему – не сосчитать. Есть уже даже диссертации.

Мне бы радоваться. Ведь все это означает, что дело, которому мы с коллегами отдали, как минимум, пять лет жизни (целый год подготовки, подбор персонала, строительство студии и почти четыре года собственно эфира), живет и продолжается. Причем не просто в памяти людей. Возьмите любую сегодняшнюю, так называемую, информационно-аналитическую передачу. Если не говорить о сути и содержании, то исключительно по форме – это фактически калька «Взгляда». А закрытые сегодня, но когда-то популярные передачи типа «Поединок» и «К барьеру» – всего лишь расширенный вариант нашей маленькой рубрики «контрвью».

Меня бы это радовало, если не одно «но». Безусловно уже опубликованное и рассказанное о «Взгляде» имеет право на существование. Но вот парадокс. К самой передаче, к истории ее создания, времени выхода ее в эфир, да и к тем, кто, собственно, придумал «Взгляд» и делал его, все это практически не имеет прямого отношения. Сегодня перепутано все – от имен создателей до появления передачи в эфире и ее бесславного финала. А уж «отцов-основателей» хоть пруд пруди. С каждым годом их становится все больше. Злонамеренная и бессовестная ложь о «Взгляде» повсеместно соседствует с банальным невежеством и очевидной дремучестью тех, для кого единственным и бесспорным источником информации сегодня является Интернет. А ведь, слава Богу, все те, кто придумал «Взгляд», сегодня живы. Казалось бы, чего проще – найти телефон любого из нас, либо связаться по Интернету, и ты получишь информацию из первых уст, а не перепечатку чужих глупостей, растиражированных сверх всякой меры. Но нет, этого не делается.

Дошло до откровенного непрофессионализма тех людей, для которых телевидение вроде бы больше, чем работа. Я имею в виду членов Российской Академии телевидения. Несколько лет назад они вдруг решили облагодетельствовать «взглядовцев» своей премией. Конфуз произошел страшный. Для получения «ТЭФИ» на сцену поднялись несколько десятков человек, которые вообще никакого отношения ни к созданию «Взгляда», ни к его заслуженной славе, не имели. Хорошо, что в зале при этом сидели «телеакадемики», а не «телепэтэушники». Ведь кому-нибудь из молодых могла прийти в голову идиотская мысль попросить «лауреатов» и «мэтров» показать или хотя бы рассказать о сделанном ими во «Взгляде». И разразился бы скандал, потому что сделать этого они бы не смогли.

Главный парадокс ситуации заключался в том, что «заветная» статуэтка была вручена человеку, не сделавшему не только ни одного выпуска «Взгляда», но и даже элементарного сюжета. Его держали в редакции исключительно благодаря работе отца, который служил в КГБ. И, как говорило наше начальство, «… еще не известно, как все повернется. Пусть этот мальчик будет у вас. Может еще на что и сгодится…». А ведь, в каком-то смысле, они оказались правы…

Но все это мелочи, не достойные упоминания. Важно, как я уже писал выше, подчеркнуть главное: «Взгляд» – это всего лишь маленькая часть, а вернее, небольшое отражение тех глобальных, поистине тектонических сдвигов, которые произошли в СССР в 1985—1991 годах. И рассматривать «Взгляд» без упоминания и рассмотрения реальной жизни, в которой он рождался, его прямых телевизионных предшественников, по меньшей мере, неуважительно по отношению к их создателям и некорректно по отношению к исторической правде. А она заключается в том, что журналисты, работавшие в самых разных уголках страны, откликну-

лись на прозвучавшие в мае 1985 года с кремлевской трибуны из уст нового лидера страны М. С. Горбачева слова о «гласности», «перестройке» и «ускорении» во всех областях жизни.

Сегодня все перестроечные годы и все с ними связанное превратилось в удаленную временную точку. Для большинства людей, прежде всего молодых, действительно невозможно понять, какая, собственно, разница – происходило это в 85-м или в 89-м году? Для меня и для моих коллег, тех, кто жил и творил тогда, это играло огромную роль. За год страна и мы вместе с ней проходили путь, который иные страны проходили если не за столетие, то уж точно за десятилетия. Для нас, журналистов, не то что год, а один день тех времен был буквально насыщен таким множеством событий, имеющих отношение к глобальным изменениям в стране, что складывалось впечатление, будто в сутках было значительно больше двадцати четырех часов…

Какие же «взглядовские» сюжеты стали знаковыми? Чтобы это узнать достаточно посмотреть любую программу сегодняшних федеральных каналов, посвященных очередному «взглядовскому» юбилею. Но любопытно то, что в студии при этом вы не увидите их создателей. Рассказывать о «Взгляде» приглашают лишь разрешенных нынешней властью, так называемых «ведущих», вся работа которых во «Взгляде» заключалась в чтении подводок и отводок, написанных для них авторами сюжетов…

В общей сложности во «Взгляде» работали более тридцати авторов, и большинство их материалов были по-настоящему профессиональными и даже сенсационными. Мы приглашали к себе лучших журналистов и корреспондентов, причем не только телевидения, но и печатных СМИ. Из газеты «Московские новости» к нам, например, пришла Елена Ханга, а из журнала «Огонек» Артем Боровик. «Взгляд» был своеобразным инкубатором, в котором рождались не только новые имена, но и новая перестроечная журналистика. Именно у нас начинали свою профессиональную карьеру многие из тех, кто еще недавно, да и, к сожалению, сегодня руководят крупнейшими средствами массовой информации.

И даже молодые журналисты, приглашенные для выполнения конкретных и узких профессиональных задач, со временем сами стали делать вполне приличные материалы. Дмитрий Захаров, например, запомнился материалом о судьбе девушки-рокерши. ставшей инвалидом после аварии, а Владислав Листьев с помощью режиссера Татьяны Дмитраковой сделал щемящий душу сюжет о человеческом сострадании и любви к братьям нашим меньшим. Герой сюжета, обычный молодой москвич, забрал с бойни обреченную лошадь и поселил ее у себя дома, в квартире на первом этаже обыкновенной панельной многоэтажки. Знаменитая сегодня правозащитница Елена Масюк тоже начинала во «Взгляде», рассказав в одном из первых своих материалов о том, что Чернобыльская катастрофа была далеко не первой в нашей стране. Впервые тогда прозвучал «Челябинск-40» (предприятие «Маяк»). А саму Лену мы увидели в самом эпицентре чудовищной катастрофы, на много лет засекреченной «органами».

Впервые на советском ТВ (я говорю только про телевидение!) столь масштабно и доказательно мы сначала очень робко, а потом все более смело, раскрыли человеконенавистническую сущность сталинских репрессий и ГУЛАГа. Мы первыми назвали коммунистическую партию и структуры ГПУ-НКВД-КГБ преступными организациями, деятельность которых должна быть всесторонне и скрупулезно расследована, а гласный независимый суд должен определить меру и степень ответственности виновных в том, что страна оказалась на краю политической, экономической и нравственной пропасти. «Взгляд», с подачи писателя Владимира Солоухина, впервые заговорил о необходимости «русского Нюрнберга».

Напомню, что это происходило не в «свободные» 90-е, а тогда, когда у власти находилась коммунистическая партия, а Центральное телевидение курировали не только ЦК КПСС, но и КГБ. Вот почему каждый материал, каждую программу мы делали, как последнюю. А в доме всегда находился собранный чемоданчик с вещами «на первое время». Мы были готовы. Каждый день, особенно по субботам после передачи, ждали не только ее закрытия, но и ареста.

Конфронтация с властью достигла пика, когда мне удалось найти останки уничтоженной коммунистами «Авроры» в ста километрах от той набережной в Ленинграде, к которой сегодня прикован фальшивый новодел (кстати, уже третий по счету) с тем же названием. Пафос материала сводился к следующему. «Коммунисты цинично уничтожили свой собственный символ, „легендарный крейсер революции“. У них нет ничего святого. Точно так же они уничтожали в ГУЛАГе миллионы людей. Это – очередное преступление. С этой властью пора кончать!». Мы постоянно показывали фрагменты художественных фильмов, запрещенных советской цензурой, и начали с фильма «Комиссар» Александра Аскольдова. Тем самым, мы помогли снять с полки и направить к зрителю многим киношедеврам. Был спасен от уничтожения фильм «Рок» Алексея Учителя. С помощью майора ВВС Михаила Пустобаева мы предупредили власть и народ страны о готовящемся военном перевороте, назвали его организаторов – крупнейших партийных, советских и военных чиновников. М. С. Горбачев не поверил и обвинил нас в провокации, а через год, после выхода материала в эфир, произошло то, что вошло в историю страны четырьмя буквами – ГКЧП. Главные действующие лица переворота были как раз те люди, о которых говорил «Взгляд».

Мы были прежде всего молодежной передачей, и музыкальным языком ее стал русский рок. Он вышел из подполья благодаря «Взгляду». Впервые на экранах телевизоров на многомиллионную аудиторию зазвучали произведения «Аквариума», «Алисы», «ДДТ», «Кино», «Наутилуса». А их лидеры не только запели, но и заговорили с многомиллионной телевизионной аудиторией. Именно во «Взгляде» следователи генеральной прокуратуры Гдлян и Иванов обнародовали результаты расследования «хлопкового дела» в Узбекистане, с очевидностью доказав, что нити республиканских партийных преступлений ведут в Кремль. В Афганистане мы снимали материалы, суть которых сводилась к одному: советские войска воюют с другим народом – это преступление, а не выполнение интернационального долга, с этой войной нужно кончать. Впервые был начат разговор о наших пленных в Афганистане не как о перебежчиках и предателях, а как о безвинных и беззащитных жертвах этой преступной войны, об их возвращении на Родину и полной реабилитации. Мы заставили Министерство обороны обратить внимание на работу поисковых отрядов. В результате им был придан официальный, государственный статус, а сама работа в местах боев Великой Отечественной войны стала легальной и общественно значимой.

Моему другу и коллеге Александру Политковскому, первому из телевизионщиков, удалось проникнуть внутрь четвертого блока Чернобыльской АЭС. Тогда и были открыты стране истинные масштабы катастрофы. Но главное, что нам удалось сделать, это привлечь внимание к проблемам ликвидаторов аварии. Он же, по совету жены Ани Политковской, сделал материалы про минский гематологический центр для детей, куда онкологически больных малышей привозили со всей страны, но фактически не лечить, а умирать. В клинике не было ни медикаментов, ни оборудования, ни элементарных условий для пребывания. Это был ад. Сюжет был настолько пронзительным, что Михаил Горбачев вместе с супругой лично поехал туда… Сегодня это современный, один из самых лучших гематологических центров в Европе.

Мы предъявили зрителю первого легального советского миллионера Артема Тарасова и партбилет его заместителя по кооперативу «Техника». Черным по белому там было написано: партвзносы за месяц – 90 тысяч рублей. Напомню, что средняя зарплата в стране составляла тогда 120 рублей. Разразился грандиозный скандал, в который были вовлечены первые лица государства. В итоге был разработан и принят принципиально новый закон о кооперации, создавший правовую базу для выхода предпринимателей из тени и перехода страны к многоукладной экономике и реальному рынку.

Мы первыми оказались в зоне страшного Спитакского землетрясения. В своих материалах оттуда, мы не только рассказывали о беде и горе людей, но задавались вопросом, почему

в Советском Союзе нет, как в других странах, специальной службы спасения. В итоге, правда уже не в СССР, а в России была создана такая служба – сегодня это всем знакомое МЧС.

И все-таки главными во «Взгляде» были не мы и наши сюжеты, а гости программы, которым мы предоставляли возможность в прямом эфире высказать то, к чему они пришли в результате десятилетий работы в разных сферах и областях нашей жизни. К тому, что было их жизненной позицией, иногда выстраданной и определившейся не только на свободе, но и в застенках советских политических тюрем. Эти люди были, в прямом смысле слова, цветом нации – настоящими гражданами страны, не имевшими возможности до «Взгляда» говорить с многомиллионной страной с телевизионного экрана. Мы не гонялись за сенсациями. Хотя в нашем эфире их было достаточно. Своими безусловными победами мы считали те материалы, которые вызывали реакцию властей и простых людей. Но если власти, прежде всего партийные, с самого начала пытались подчинить себе «Взгляд» и его журналистов, а когда это не удавалось, то передачу постоянно пытались закрыть, то у большинства зрителей многие наши материалы вызывали живейший отклик: поступки героев становились предметами подражания.

У «Взгляда» со временем появилась мощнейшая обратная связь. Фактически с помощью наших материалов в стране все громче стало заявлять о себе гражданское общество. Как один из руководителей программы, я не допускал в эфире, чем иногда грешили наши молодые журналисты, выхода к аудитории с авантюрными и бездоказательными заявлениями и требовал документального, многократного подтверждения того, что было темой наших журналистских расследований. Возможно, поэтому с нами было трудно бороться. «Взгляд» стал не только высокой общественной трибуной, но еще и передачей, куда можно было обратиться в поисках справедливости, и, если это оказывалось возможным, мы старались помочь или, по крайней мере, сказать о проблеме вслух. Мы получали от людей письма (мешки писем!), и многие из них становились исходной точкой острых сюжетов и громких скандалов. Нашу команду даже называли в свое время «всесоюзной жалобной книгой». А если жалобы имели острый социальный контекст, то они никогда не оставались пустым сотрясением воздуха.

М. С. Горбачев, будучи главой государства, мог закрыть нас одним словом, одним телефонным звонком, но он этого не делал. Он был действительно сильной властью и понимал, что для реализации всего им задуманного, нужны сильные СМИ, и прежде всего, сильное телевидение, а значит, сильные, независимые журналисты. Во всяком случае, так он объяснял мне наше «мирное сосуществование» в то время.

Фактически это случилось лишь в середине 90-х, когда мы подружились, сблизились. Уже не было ни «Взгляда», ни Горбачева как Президента, да и самой страны СССР не было тоже. При этом свои поступки он объяснял тем, что в конце 80-х годов внутренне, конечно же, оставался частью системы, которая воспитала его и выдвинула в лидеры партии и страны. Он постоянно балансировал между крайними позициями коллег по политбюро. А это было время жесточайшей конфронтации между Е. К. Лигачевым и А. Н. Яковлевым. Яковлев предлагал превратить «Взгляд», «До и после…» и другие передачи, а прежде всего программы Ленинградского телевидения (максимовские «600 секунд», «Общественное мнение», «Музыкальный ринг» и т.д.) в основу нового Центрального телевидения. А Лигачев требовал не только немедленного закрытия, например, «Взгляда», но и привлечения его авторов к уголовной ответственности по статье, карающей за антисоветскую агитацию. Именно отсутствие единой позиции в руководстве страны позволило нам выжить. Популярность «Взгляда» росла от выпуска к выпуску.

В книге рекордов Гиннеса даже был зафиксирован рекорд: нас смотрело одновременно больше людей, нежели любую другую передачу того времени в мире – сто девяносто миллионов человек (!). Нас смотрели практически все, говоря современным языком, у нас был почти 100-процентный рейтинг. И все-таки главное было не в цифрах и количестве зрителей – мы

не гнались за ними, потому что у нас не было рекламного кнута и пряника. Мы предлагали людям думать вместе с нами, при этом соглашаясь или споря, одобряя либо люто ненавидя нас, но думать и еще раз думать. А значит, учиться принимать самостоятельные решения, а в итоге, извините за пафос, – становиться гражданином, хозяином своей судьбы и своей страны.

Уйдя из эфира в конце декабря 1990 года, «Взгляд» больше так и не появился на телевизионных экранах. Нет его и поныне. Нынешней власти не нужна думающая страна. Она озабочена созданием новой, т.е. хорошо забытой коммунистической идеологии с православным налетом, гремучей смеси между православием и идеологией тоталитаризма, осененной двуглавыми орлами и красными звездами под церковные песнопения и советский гимн. Сам факт существования на расстоянии прямой видимости Храма Христа Спасителя и Мавзолея не просто дик и кощунственен, но и говорит об абсолютной бесперспективности и опасности того курса, которым следует сегодня страна. Оглядываясь назад, я с удивлением понимаю, что еще тридцать лет назад мы пытались говорить с экрана именно об этом. Сама жизнь удивительно точно определила, какие же материалы во «Взгляде» были главными.

Полагаю, что те, кто сегодня переступают порог Храма Христа Спасителя в Москве или хотя бы наблюдают два раза в год по телевизору грандиозные шоу под названием «Прямая трансляция торжественного богослужения из ХХС», будь то Пасха или Рождество, вспоминают о том, что всего тридцать лет назад этого храма не было. На его месте зияла дыра, наполненная теплой водой и зимой в лучах прожекторов, издали напоминающая кинематографический образ входа в преисподнюю. То, что сегодня храм снова стоит там, где два столетия назад Николай I задумал его возвести, прямая заслуга «Взгляда». Я нисколько не преувеличиваю. Конечно же, не мы принимали решение о строительстве, а вернее о восстановлении, месили бетон, расписывали стены и устанавливали кресты, но именно во «Взгляде», впервые в 1988 году, родилась абсолютно на тот момент крамольная идея: отметить 1000-летие крещения Руси пусть не восстановлением храма целиком, но хотя бы возведением небольшой часовни или установки памятного знака.

Крамольной эту мысль я называю неслучайно. Страной руководила та самая власть, которая уничтожила не просто сотни храмов и церквей, но и тысячи священнослужителей, пытаясь убить саму православную веру, заменив ее коммунистическим суррогатом. Реакция «Старой площади» на мое интервью со священником во «Взгляде» была быстрой и жесткой. Раньше мы приходили туда достаточно большим коллективом Молодежной редакции. На этот раз я был вызван один. Даже не предложив сесть, ко мне обратились жестко на «ты»:

«Мукусев, это правда, что в свою программу ты зазвал попа?»

«Да это так, – ответил я – действительно у меня в гостях был священник. Мы говорили не только о грядущем юбилее, но и…». Меня резко прервали:

«Так, у тебя с церковью юбилей, Мукусев?.. Запомни, в следующий раз ты пригласишь попа на наше телевидение только на следующий юбилей, то есть через тысячу лет, все понял?» И сразу же другим, сладким тоном садиста: «Мы вас больше не задерживаем, коммунист Мукусев».

Я «понял» и буквально в следующей передаче, моими гостями стали руководители одной из архитектурных мастерских, которые принесли мне несколько проектов будущего памятника на месте разрушенного храма, словно решение о его установлении было уже принято. Это была авантюра, но отступать я не собирался. Мы закончили разговор в передаче тем, что, скорее всего, финансировать восстановление церкви или установку памятника государство не станет. Но можно попробовать повторить опыт предков, когда в 1812-м году на строительство Храма Христа Спасителя, буквально по грошу, деньги собрали граждане тогдашней России. Сделать это я и предложил зрителям. В следующую передачу я пригласил двух молодых священников, которые рассказали, что после предыдущего эфира Московская Епархия открыла счет для добровольных пожертвований. Его номер мы показали на экране. Это был вызов власти!

Передача закончилась поздно ночью в пятницу. В субботу в 8 утра я пришел в сберкассу в здании Центрального телеграфа и положил на этот счет свои 10 рублей. Я верил, что многие граждане страны сделали то же самое. И я не ошибся. Идея вышла за рамки телевидения и зажила своей жизнью, сначала поддержанная властями Москвы, а затем и всего Союза. В итоге Храм был восстановлен. Но самое главное – по всей стране образовались инициативные группы людей, зачастую далеких от церкви, которые после взглядовской истории взялись за возрождение малых православных и не только православных приходов в самых отдаленных уголках СССР, не дожидаясь помощи государства и руководства конфессий. Подобный подход к теме: от постановки проблемы до нахождения людей, способных предложить неформальные пути ее решения, стал фирменным стилем «Взгляда».

История создания второго главного материала куда более трагична. Да и закончилась она совсем не так успешно, как первая. В расписании передачи «Взгляд», как тогда полагалось, за три месяца моя очередь ведения эфира была определена на пятницу 21 апреля 1989 года. Политическим обозревателем был назначен Владимир Яковлевич Цветов. Я прекрасно понимал, что не мог выйти рядовой «Взгляд» накануне дня рождения Ленина. Было известно, что до «Взгляда» пройдет в эфире ЦТ торжественное заседание в Кремле и, как водится, будут произноситься речи, вся суть которых сведется к примитиву: «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить». Не будет! Я убежден сегодня, убежден был и тогда. Но мало для этого крикнуть на митинге: «Долой!» – либо снести сотню памятников. Ленинизм – идеология тоталитаризма, и бороться надо именно с ним, а не с внешним его проявлением. Но как в два с половиной – три часа эфирного времени вместить то, чему надо посвящать тома серьезных исследований, да еще сохранить стиль молодежной не только публицистической, но и развлекательной программы?

В начале марта мы встретились с Владимиром Цветовым для обсуждения плана программы. Как всегда, спустились в останкинский бар пить кофе. Владимир Яковлевич многие годы работал в Японии собственным корреспондентом Гостелерадио СССР. И не просто работал, он бесконечно любил эту страну, ее культуру, искусство, а главное – самих японцев. Благодаря Цветову мы узнали о том, как жители Страны Восходящего Солнца воспитывают детей, варят рис, создают сады камней, строят дома. Он приносил на передачи немыслимые бытовые приборы и прекрасно изданные книги, приоткрывая завесу над тогда почти неведомой японской жизнью. Владимир Цветов был высокообразованным человеком, блестящим журналистом, профессионалом во всем, остроумным, легким и очень доброжелательным.

Цветов хихикнул, что японцы на этот раз пролетели. И мы стали придумывать передачу про Ленина. Шли по обычному «взглядовскому» пути: политика, экономика, культура, религия. Но веселое настроение покинуло нас довольно быстро. Многие десятилетия страна жила с лозунгом: «Сталин – это Ленин сегодня». И что было странно: о Сталине и сталинщине говорить было можно уже почти в полный голос, а об его учителе все еще нет. Впрочем, Ленина мы в своих программах касались, но это был типичный «взглядовский» стеб: от «Когда был Ленин маленький, с кудрявой головой…» до грудастых пионерок в мини-юбках в шутливых клипах. Но уже прозвучало шевчуковское: «Революция, ты научила нас верить в несправедливость добра» … То есть, конечно, мы делали «Взгляд», но и «Взгляд» делал нас. И на третий год существования передачи, мы вплотную подошли к оценке не отдельных преступлений отдельных руководителей страны Советов, а к оценке всей системы советской власти как системы преступной.

И чем больше мы говорили с Владимиром Цветовым об этом, тем яснее приходило понимание того, что 21 апреля 1989 года мы, возможно, сделаем главную передачу своей жизни. А будет она посвящена известным или только ставшим известными преступлениям «усатого бандита», его предшественников и последователей. Мы попытаемся ответить на вопрос:

почему шестая часть суши, страна с практически неисчислимыми людскими и природными богатствами, за семьдесят лет правления коммунистов оказалась на краю гибели.

В то же время мы понимали, что это дело не одной передачи и не одного Центрального телевидения, но надо было с чего-то начинать. И когда мы уже погружались в отчаяние от бессилия реализовать задуманное, Цветов принес перепечатку книги С. П. Мельгунова «Красный террор в России», изданной в Берлине в 1923 году. Эта книга стала той «печкой», от которой выстраивался весь ход будущей передачи. Вот несколько цитат из этой книги, оставшихся в моей записной книжке:

«Чтобы понять, что такое в действительности красный террор, продолжающийся с неослабевающей энергией и до наших дней, мы должны прежде всего заняться выяснением вопроса о количестве жертв. Тот небывалый размах убийств со стороны правящих кругов, который мы видим в России, характеризует нам и всю систему применения „красного террора“. Кровавая статистика, в сущности, пока не поддается учету, да и вряд ли когда-нибудь будет исчислена. Когда публикуется, может быть, лишь одна сотая расстрелянных, когда смертная казнь творится в тайниках казематов, когда гибель человека подчас не оставляет никакого следа – нет возможности и историку в будущем восстановить подлинную картину действительности… Нельзя пролить более человеческой крови, чем это сделали большевики; нельзя себе представить более циничной формы, чем та, в которую облечен большевистский террор. Это система, нашедшая своих идеологов; эта система планомерного проведения в жизнь насилия, это такой открытый апофеоз убийства, как орудия власти, до которого не доходила еще никогда ни одна власть в мире. Это не эксцессы, которым можно найти в психологии гражданской войны то или иное объяснение…».

«Ну и что? – задаст вопрос, уставший от всех этих цитат и всего этого ужаса читатель – все это мы слышали, читали, знаем». Ну, во-первых, не всё и не читали, даже сегодня, к 2018 году. Для меня же тогда, в 1989 году, сведения, опубликованные в этой книге, стали потрясением: «Шестьдесят миллионов, уничтоженных в постреволюционные годы – это не статистика, а реальное горе, умноженное на шестьдесят миллионов». Это не другая точка зрения, это конкретное обвинение, по которому нужно судить. К этому выводу мы пришли с Цветовым после многих и многих часов обсуждения этой темы. Но если суд, то суд над кем? Над Лениным? Сталиным? ВКП (б)? КПСС? Тоталитаризмом? Сам разговор казался нам безумством, учитывая, что КПСС находилась у власти, а мы работали ее главным идеологическим рупором. И потом, даже если суд, то «судьи кто?». Как ведущий я не годился ни в судьи, ни в адвокаты. Мое дело – нейтралитет ведения передачи, а «Взгляд» и так всегда балансировал на грани запрещения. И, тем не менее, стало очевидным, что судить надо, причем не Ленина, а ленинизм. Но нам это не по силам.

Решили раскручивать ситуацию «с конца». Все рушится, разваливается государство с его политикой, экономикой, культурой. Соответственно, сами реалии говорят о несостоятельности строя, в свое время насажденного Лениным и его единомышленниками. Все старое изживает себя, рождает нечто новое, и что же остается от прошлого? МАВЗОЛЕЙ! Так, наконец-то! Мы нашли формулу передачи: в день рождения В. И. Ленина надо говорить о «СМЕРТИ ЕГО ТЕЛА И ДЕЛА».

Мавзолей же стал и исходной точкой обсуждения, и его завершением. А что есть «мавзолей»? В. Цветов предложил: «Мавзолей – это театр абсурда». Я спросил: «А кто же режиссер?» – Он ответил: «Сталин и Ко». Они пытались режиссировать жизнь больного вождя, но пришлось им режиссировать смерть еще живого Ленина. Так начиналась пьеса в театре абсурда под названием «Мавзолей». И я сейчас не помню, кто из нас первым произнес имя Марка Захарова, но нам стало понятно, что в будущей пьесе под названием «Взгляд» соавтором должен быть профессиональный режиссер. Мы поехали в «Ленком».

Захаров моментально загорелся нашей идеей и сам стал предлагать различные сценарные ходы. Одним словом, появился третий полноправный участник передачи. Наши встречи с Марком Захаровым стали регулярными. Мы обсуждали каждую деталь и каждую реплику, прекрасно понимая, чем передача может закончиться для каждого из нас и для «Взгляда» в целом. Незадолго до эфира я рассказал Захарову о сюжете, который снял в очереди к мавзолею. На простой и бесхитростный вопрос: «Зачем вы идете к Ленину?» – 99% взрослых не задумываясь, и даже с какой-то радостью, сообщили, что они идут просто посмотреть. Но ведь это бред какой-то – посмотреть на труп, вероятно, в этом должны разбираться скорее психиатры, нежели журналисты. Но больше потрясли дети, стоящие группами в той же очереди. Они отвечали еще более радостно, что у них экскурсия: только что были в зоопарке, сейчас идут глядеть на Ленина, а потом поедут в цирк. С этим надо кончать, если мы хотим, чтоб наши дети выросли полноценными людьми, а не нравственными уродами. К этому выводу пришли мы с Марком Захаровым и тогда же решили, что нужно обязательно в передаче поднять тему захоронения Ленина. Но это ни в коем случае не должно было быть главным во «Взгляде», хотя мы прекрасно понимали, какой поднимется шум. Передача должна была быть о ленинизме, а не о Ленине и его похоронах.

Определив задачи для себя, мы с Цветовым и Захаровым долго не могли найти человека, который убедительно, опираясь на глубокие знания истории, философии и религии, мог бы говорить о таком страшном преступлении коммунистов, последствия которого и сейчас потрясают наше общество – о разрушении веры, а значит, и нравственности.

В то время у всех на слуху было имя протоирея отца Александра Меня. Послушать проповеди отца Александра в Подмосковье съезжалось много людей. Он, хорошо известный богослов в кругу интеллигенции, близкой к диссидентам, в конце 80-х стал популярен среди студенческой молодежи, деятелей искусства, литераторов. В эти годы, благодаря отцу Александру, в православие пришли многие ранее убежденные атеисты. Кандидатура протоирея Александра Меня устроила всех. Осталось только уговорить его.

Перед поездкой к отцу Александру в Новую деревню я прочитал его книгу «Сын человеческий» и еще раз убедился в правильности нашего выбора. И я был счастлив, когда он не сразу, а подумав, все же дал согласие на участие в передаче. Мне казалось, что именно ему было бы тогда под силу убедительно развенчать с экрана идеологию марксизма-ленинизма, прежде всего как идеологию человеконенавистническую. Однако радость была преждевременной. Именно 21 апреля случилось что-то, что помешало отцу Александру приехать на передачу. О причинах я так и не узнал, потому что вскоре он был злодейски убит…

Позиция ведущего давала мне возможность «подкидывать поленья» в костер беседы в виде рассказов и мнений самых простых людей. Например, факт существования «девиза»: «С Лениным в башке, с наганом в руке» во время Великой Отечественной войны. Ведь не было у страны, «вставшей на смертный бой», ничего, кроме этой веры. И тысячу раз доказано, что победа над фашизмом была одержана не столько силой оружия и военной подготовки (в несколько раз более слабой, чем в гитлеровской армии), а силой духа, когда «Ленин в башке» и в сердце.

А вот история, произошедшая в одном из фашистских концлагерей. Среди военнопленных оказался русский парень, учившийся до войны в архитектурном институте. И однажды, комкая в руках кусок хлеба, больше напоминавший глину, которая не лезла в горло, несостоявшийся скульптор, сам не понимая, как это произошло, не контролируя действия своих рук, вылепил бюстик Ленина. Сработала сила подсознания, и там, в подсознании, оказался Ленин. Мало того, этот «хлебный бюст» прилепили к камню на территории лагеря, и вокруг него стали собираться другие русские пленники, как около святыни, наполняющей силой. В итоге эти встречи у «памятника» привели русских военнопленных к сговору и побегу.

Спектакль «Мавзолей» готовился не только для телезрителей. Я готовил «сюрпризы» и для главных действующих лиц. Так, например, Владимир Цветов не знал, что Марк Захаров заговорит о необходимости захоронения останков Ленина и что вызвало у него прямо в эфире непосредственную реакцию. Впрочем, это заявление худрука Ленкома повергло в шок всех сотрудников, находившихся в студии и за пультами прямого эфира, пожалуй, больший, нежели у телезрителей. Я же отыграл «неожиданность» заявления Марка Анатольевича, чтобы сохранить нашу тайну и не обидеть В. Я. Цветова.

Мы прекрасно понимали, что задуманное можно будет сделать только один раз. Монолог Марка Захарова прозвучал только в московском «Взгляде» с выходом на европейскую часть страны, поэтому за Уралом до сих пор не знают, почему на Пленуме ЦК КПСС, который проходил в те же дни в Москве, многие выступающие просто взбесились, с пеной у рта крича, что надо кончать с такими подонками, как Мукусев и Захаров, и гнать их в шею из театров и с телевидения.

Такого скандала «Взгляд» еще не знал. Мы были не просто под угрозой закрытия – в Кремле требовали крови. Вокруг меня образовался вакуум: коллеги сторонились меня, а начальство сочувственно похлопывало по плечу. Все понимали, что мне конец. Это понимал и я, но не жалел о сделанном. Странно, но и на этот раз все обошлось. На встрече Горбачева с московской депутацией (с народными депутатами СССР от Москвы и области) генсек подошел в перерыве к Марку Захарову, обнял его за плечи и сказал, что передача получилась классная, и он смотрел ее всю, не отрываясь, вместе с семьей. «Может, немного не вовремя вы подняли вопрос, но совершенно правильно». Информация эта мгновенно распространилась. Дело было в среду, а в пятницу должно было состояться специальное заседание коллегии Гостелерадио по делу Мукусева, где меня должны были увольнять. Когда же я позвонил в секретариат накануне и спросил, к какому часу мне явиться, там ответили, что приходить не надо, коллегии не будет. Как сработал этот механизм, я не знаю до сих пор.

Реакция государства на первую попытку разобраться в «вопросе» понятна. А как отреагировало общество? Вот отрывки из корреспонденции, поступившей в Останкино после эфира.

Телеграмма:

«21 апреля мы услышали от старших много доброго о В. И. Ленине, но кто вам подсказал мысль о захоронении Ленина из мавзолея – век ему свободы не видать! Назовите их имена для нас наших детей В. И. Ленин человечен божественен вечен всегда жив будет жить мы наказываем тех, кто посмеет говорить оскорбительно о нашем учителе вожде если можно включите для нас ленинцев любимую песню в и ленина его голос к дню победы»

Сочи А-341 Лесная 3 кв 42 Рудаков Николай Викторович

Председателю комитета
Гостелерадио СССР
т. Ненашеву

«Уважаемый председатель, уважаемая редакция!

Я давно уже не смотрел телепрограмму «Взгляд», т.к. вижу в ней вызов нашей человеческой нравственности и морали, нашему общественно-государственному строю. Сплошная грязь обрушивается на тебя с экрана, даже это ощущается физически. И это подается под видом демократических ценностей, по принципу «можно все, что не запрещено». Видимо, нужен немедленно закон о нравственности, на которую посягают эти самодовольные и самоуверенные молодые люди в свитерах и майках…

…Общий кризис в нашем обществе захватил и нравственный, который с каждым днем углубляется, и ничего радикального не делается, чтобы его остановить. Одними проповедями ничего не сделаешь. Запретами? Да, бороться с этим злом нужно и запретами. Запрет это тоже воспитание. Не нужно понимать демократию, как вседозволенность. Зачем телевидение делать рупором нравственного разложения молодежи? Не много ли на себя берут эти молодые люди, изображающие из себя интеллектуалов, которые собираются вынести из Мавзолея Ленина, привлечь М. С. Горбачева к ответственности, якобы, за нарушение парламентской этики, пытаясь скомпрометировать наше правительство тем, что оно, якобы не интеллектуальное и т.д.? Мне кажется, что специально такая категория людей подбирается для этой программы. Сейчас ведь демократия, и чем хуже отзываешься о том, что было раньше для нас святым, тем лучше. Сейчас это даже стало модно…» *Шестаков Евгений Евгеньевич, г. Винница*

«Уважаемые организаторы и руководители программы ЦТ «Взгляд»!

Мало того, что вы заполонили дебильной музыкой и дебильными певцами, и певичками эфир – неужели вы не понимаете, что все это погано и скоро все пройдет, как в свое время, так называемые, стиляги? Вы уже дошли до кощунства, что два жида, один Марк Захаров, а другой его ведущий, договорились до того, чтобы Ленина (его образ) выкинуть из Мавзолея?! За эту «программу» вас дураков народ проклянет и выкинет на улицу и сделает вас безработными. Никакого вам дуракам от народа прощения за это. Вы дураки и сволочи за это. Чем вам помешал мертвый Ленин??? *Семенов и Ко, г. Пенза*

Но, слава Богу, огромное количество людей поддержали нашу передачу другими посланиями. Все их содержание сводилось к одному: «Сынок, береги себя. Ты расшевелил осиное гнездо, и укусы этих ос могут быть смертельны для тебя». А главное, что во всех письмах поддержки просматривался единый подход к этой теме: предельное уважение к мертвому телу Ленина и предельная жесткость к его делу.

И все-таки главным я считаю не эти письма, а то, что произошло через два месяца после выхода передачи в эфир.

Уже в июне 1989 года на Съезде народных депутатов СССР литератор Юрий Карякин открыто поднимает этот «вопрос» пред лицом власть имущих (стоит вспомнить, что транслирующиеся на всю страну в прямом эфире «в полном объеме» заседания съездов вынужденно, но заставляли большую часть граждан хоть и пассивно, но участвовать в государственных вопросах): «Меня давно мучает вопрос. Меня отговаривали говорить о нем. Простите, но я, конечно, решусь. Еще в детстве я узнал один тихий, почти забытый нами факт. Сам Ленин хотел быть похороненным возле могилы матери на Волковом кладбище в Петербурге. Естественно, Надежда Константиновна и Мария Ильинична, сестра его, хотели того же. Ни его, ни их не послушали. Произошло то, что произошло. И это было еще одним, не сразу заметным, не сразу осознанным моментом нашего расчеловечивания. Была попрана не только последняя политическая воля Ленина, но была попрана его последняя личная человеческая воля. Конечно, во имя Ленина же.

Идеологических, политических доводов можно против этого набрать тысячу. Человеческих доводов нет ни одного. Меня предупреждали: народ не поймет. Народ-то и поймет! Уверяю вас, сам поймет. Один этот тихий, забытый нами факт, что Ленин хотел лежать по-людски, – неужели мы это не поймем?

Танки ходят по Красной площади, тело содрогается. Ученые, художники лепят это лицо – это же кошмар, чтобы создать видимость, а там ничего нет, страшно говорить об этом. Ну

пускай покоится это тело там по его, ленинской, воле. И если бы я был верующим, и, если бы душа была бессмертной, она бы вам сказала «Спасибо!».

Таким образом, в апреле 1989 года «Взгляд» прорвал фактически заговор молчания вокруг темы Ленина и мавзолея. Но это было всего лишь небольшое журналистское расследование, что позволило Юрию Карякину с самой высокой тогдашней трибуны, трибуны Съезда народных депутатов СССР, продолжить начавшуюся во «Взгляде» дискуссию о том, что нам делать с мавзолеем.

Почти тридцать лет прошло с тех пор. А споры о мавзолее не утихают. Хотя давно они потеряли свою остроту и злободневность. Я думаю, что существование незахороненного «вождя мирового пролетариата» дело лишь времени. А вот с Храмом Христа Спасителя вопросов становится с каждым днем все больше. И страсти вокруг него бушуют нешуточные. Вернее, не вокруг самого храма, превращенного, к сожалению, в бизнес-центр, а того, что он олицетворяет – христианскую веру, а вернее, ее православную, то есть ортодоксальную ветвь. В страшном сне нам не могло привидеться тогда, когда мы бились за восстановление храма, что гонимая, оскопленная, поруганная наша вера и ее святыни возродились из пепла и, вернувшись в нашу жизнь, станут частью государства и, что страшно, его репрессивной частью.

Журналисты «Взгляда» никогда публично не демонстрировали свою приверженность какой-нибудь конфессии. Мы одинаково уважали и веру, и атеизм, считая, что это личное дело каждого. Делая все, чтобы вернуть церковь и веру в общественную жизнь, мы прежде всего думали о той нравственной основе, которую она может дать обществу после семидесяти лет богоборчества и вероотступничества. Как нам кажется, мы сделали для этого немало.

Но кто стал «живой иллюстрацией» этого великого возвращения? Кто демонстрирует нам примеры праведности, чистоты помыслов, благородства и смирения? Кто проявляет истинно христианское терпение и мудрость? Кто ни на шаг не отступает в своих помыслах и делах от заветов столпов и основателей христианства? Может быть, те, кто со свечками в руках, под прицелами сотен телекамер неумело крестятся и кланяются два раза в год в главном храме страны? Ответ очевиден. Зачем это делается – ясно. Народ должен видеть это и знать, что пусть не любая, но уж нынешняя власть точно от Бога. А значит, даже самая осторожная и доброжелательная критика этой власти – страшный грех. И совершившие это святотатство грешники не просто должны быть наказаны, а, по благословению церкви, преданы суду и посажены в клетку. При этом сам глава церкви запросто позволяет себе чудеса с дорогостоящими часами и нано-пылью, борясь, как простой смертный, за свои земные владенья. А молодые священнослужители, беря пример «со старших товарищей», в пьяном виде рассекают на дорогих спорткарах по ночным улицам российских городов, сбивая и убивая случайных пешеходов, не неся за это практически никакой ответственности. Больно и стыдно наблюдать за всем этим, ощущая свое полное бессилие.

Да, есть сегодня интернет, но нет сегодня «Взгляда». Некому сегодня говорить в телеэфире обо всем этом людям, создавая общественное мнение. То самое общественное мнение, которое могло бы серьезно повлиять на ситуацию в стране, как это было в конце 80-х годов прошлого века. Страна медленно и верно возвращается к доперестроечным временам. И модное у власти и обывателей слово «стабильность» сегодня определяет то, что когда-то определяло слово «застой». Не надо быть историком или политологом, чтобы понимать, чем это закончится. С той лишь существенной разницей, что падение власти коммунистов и произошедшие потом поистине тектонические сдвиги в обществе и стране произошли практически бескровно. И случилось это во многом благодаря тому, что принципиальный спор вели носители двух взаимоисключающих идеологий – коммунистической и капиталистической.

Трибуну для этого спора предоставляли перестроечные СМИ. И, в первую очередь, «Взгляд». Это был не банальный «выпуск пара». Шла серьезнейшая дискуссия героев наших передач о будущем общей для всех нас родины. В дискуссии этой, шедшей публично, могла

принимать участие вся страна. Сегодня Россия подошла к тому краю, за которым не просто очередная перестройка, а скорее всего война. И война не идеологий, а война денег, точнее преступно нажитых капиталов. А эта война, к сожалению, не будет бескровной.

Учитывая масштабы страны и масштабы украденных капиталов, а главное, нравственные основы обладателей этих капиталов, вернее, их отсутствие, кровь может быть огромной. Можно ли все это предотвратить? Безусловно. Рецепт прост и сложен одновременно. Честные выборы, независимые суды, свободные СМИ. Способна ли сегодняшняя власть пойти на это? И если нет, то почему? Вот главный вопрос, который мог бы прозвучать во «Взгляде», существуй он сегодня. Но его нет. И, очевидно, в ближайшие годы не будет.

Мария Каманкина. Видеоигра «Мор. Утопия» российской студии Ice-Pick Lodge как большая повествовательная форма на экране монитора

Игры, в которые мы играем с упоением, вряд ли будут вам интересны. Люди могут показаться вам эксцентричными, наивными или же не вполне здравомыслящими.
Виктор Каин

Проблемы большой экранной формы анализируются в данном сборнике на примере кино и телевидения, преимущественно на материале сериалов. Однако остаются без внимания другие экраны и другие формы длительного повествования, рожденные цифровой эпохой. Это прежде всего компьютерные игры, а также другие визуальные жанры интернет-культуры.

На Западе конференции и научные сборники, посвященные современным медиа, обычно включают доклады и статьи по видеоиграм, доля этой тематики все время возрастает.

В нашей стране видеоигры не так давно тоже начали изучаться на систематической основе (МГУ, ЛГУ), в МГУ читается лекционный курс по видеоиграм. Игра исследуется как философский, социологический, психологический и т. д. феномен, но не как сумма художественных текстов, в таком роде, как это делает филология и искусствоведение.

У этого явления есть разные объяснения. Скажем о некоторых.

Отставание от Запада в изучении видеоигр отчасти связано с тем, что игры являются порождением западной высокотехнологичной цивилизации с включением некоторых стран Азии (Японии, Китая, Южной Кореи). Соответственно и все значительные игровые произведения – тоже импортные. Игра «Мор. Утопия» в этом отношении – редкое исключение. Как явление в области видеоигр яркое и незаурядное, игра сразу же была замечена и адаптирована на Западе, переведена на несколько языков. Новый вариант игры, который сейчас находится в производстве, будет издаваться американской компанией *TinyBuild*.

Но малое количество отечественной продукции этого жанра – не главное. Более существенно то, что видеоигра – это не текст в привычном понимании слова, это программа, формирующая открытую интерактивную художественную систему. Игра – сумма возможностей, вариативное сюжетно-образное поле, она не сводится к одному-единственному варианту, на который можно было бы ссылаться при анализе. В избыточном мире игры каждый геймер, сообразно своей индивидуальности, прокладывает собственный неповторимый путь – и окончательная картина произведения существует только в его голове. Конечно, различия индивидуальных вариаций не столь радикальны, чтобы геймеры не могли понять друг друга, но для исследования надо иметь опору на что-то более прочное и материальное, чем неуловимый умственный образ. Возникает необходимость в своем фиксированном варианте игры, на который можно было бы опираться при анализе (это может быть литературный текст, это может быть летсплей). Это кропотливая и творческая работа, не столь простая, как может показаться со стороны. Это пока непривычно и не осознано как необходимая часть аналитической работы.

По теме большой повествовательной формы видеоигра дает богатый материал самого разного рода. Например, есть жанры видеоигр, предполагающие создание подробно проработанного мира и продолжительного сюжетного и игрового пребывания в нем. Это стратегии и ролевые игры, их прохождение может занимать сотни часов. Есть область очень трудных, мозголомных игры, рассчитанных на особо умных людей, продолжительность такой игры определяется сложностью ее системной задач. Еще более выразительный пример – онлайновые игры, они вообще бесконечны, их события разворачиваются в реальном времени, и это

не только виртуальный сюжетно-игровой мир, но и полноценная социально-коммуникативная среда, где происходят свои захватывающие события. Люди, играющие в онлайновые игры, по-существу ведут двойную жизнь – это тоже одна из проблем, активно изучаемая на Западе.

Игра создает длительное повествование особыми средствами, отсутствующими в линейном типе формы. Упомянем о некоторых из них. Геймер – хозяин времени в большинстве игр. Одну и ту же миссию (локацию, уровень) один человек пройдет за час, другой – за месяц. Продолжительность времени игры определяется разными индивидуальными особенностями игрока: мастерством, стилем игры, сообразительностью и т. д. Геймер по своей воле может в любой момент остановить игру – надлежащую паузу между игровыми сессиями он выбирает сам (в отличие от сериала, где это делает сценарист).

Иной способ формирования длительного времени связан с определенными игровыми задачами. Например, существует тип игровой деятельности, воспроизводящей в условных символических формах повседневную жизнь, процессы жизнеобеспечения человека. Эта вполне рутинная работа, основанная на большом числе повторений, – один из специфически игровых способов создания длительного повествования, особого ощущения временной протяженности.

Игра как жанр мыслит на языке символов. Развитый символический ряд также наращивает объем произведения, но не во временном или другом количественном измерении, а в отношении смысловой плотности и интерпретационных возможностей.

«Мор. Утопия» является примером содержательной символической системы. Эта игра также имеет параметры большой формы. При этом, будучи трилогией, игра не следует принципу сериала, что делает ее исключением из основного жанрового материала этого сборника.

* * *

Скажем несколько предварительных слов о создателях игры. Российская студия Ice-Pick Lodge относится к направлению *independent videogame* или *indie game*. Инди-игры в определенной степени не зависят от конъюнктуры рынка, это своеобразная поисковая зона, где создаются экспериментальные произведения, отрабатываются новые идеи. На современном этапе для таких разработчиков важное значение приобрел краудфандинг (народное финансирование).

Лидер студии Николай Дыбовский, филолог по образованию, в интервью и докладах, прочитанных на КРИ [202] в связи с выходом «Мор. Утопии», сформулировал свое понимание природы видеоигры и собственные задачи. Остановимся вкратце на некоторых его положениях.

Прежде всего Н. Дыбовский подчеркивает, что, создавая игру «Мор. Утопия», он не преследовал коммерческие цели, только творческие. При этом он осознает, что игра является нестандартной и вряд ли будет иметь широкий успех. Автор считает свое детище экспериментом – и художественным, и психологическим – притом довольно жестким, не вполне лояльным к игроку.

Н. Дыбовский также говорит о том, что воспринимает компьютерную игру как потенциальное искусство с большими возможностями (уже существующими, созданными, но пока мало используемыми). Он видит в видеоигре форму, отвечающую запросам современного человека. В каждую эпоху, считает Николай Дыбовский, какой-то вид искусства наиболее полно выражал сознание общества: в античности это была скульптура, в средние века – архитектура, в эпоху возрождения – живопись, в XX веке – кино. В XXI веке, утверждает докладчик, таким искусством станет видеоигра.

Эта идея имеет определенные основания: современное молодое поколение, с детства знакомое с цифровыми технологиями и погруженное в компьютерную культуру, осваивает и видеоигру как неотъемлимую ее часть. Со временем аудитория видеоигр будет расширятся,

в том числе и аудитория людей с высокими содержательными запросами, что создаст благоприятные условия для развития сложных, глубоких, высокохудожественных видеоигр.

Другой аргумент в пользу этой гипотезы: видеоигра аккумулировала многие тенденции искусства XX века – такие как гипертекстуальность, интерактивность, открытая форма, синкретизм, размывание границы между искусством и реальной жизнью, демократизация искусства и другие.

В особенности это касается интерактивности, которая до появления компьютера не могла быть сколь-нибудь полно реализована. Повествование интерактивного типа имеет другую природу, чем повествование линейное. В этом отношении форма видеоигры создает совершенно новые возможности. Фигуру геймера также можно считать новым типом реципиента, поскольку прохождение игры включает не только восприятие авторского текста, но предполагает активное соучастие и даже соавторство в формировании произведения.

Активная роль игрока создает условия для глубокой эмоциональной вовлеченности, для полного погружения в мир игры, вызывает ощущение реальности происходящего. Для художника такие возможности являются весьма привлекательными, надо лишь научиться умело их использовать. Другая проблема состоит в том, чтобы игрок смог стать достойным партнером талантливого автора.

Далее Николай Дыбовский отмечает, что природа игры связана с ритуалом, обрядом. Опираясь на известное исследование Владимира Проппа «Исторические корни волшебной сказки», Н. Дыбовский считает, что игра, также как и сказка, воспроизводит схему обряда перехода.

Сценарий игры чаще всего содержит тот или иной конфликт. Поведение игрока в остро драматичной ситуации должно, по мысли Н. Дыбовского, следовать логике инициации – условной (игровой) смерти и воскрешению. Преодоление трудностей приводит игрока к эмоциональному обновлению, катарсису.

Мир игры Н. Дыбовский называет «костяным домом» (избушкой на курьих ножках) – то есть условным местом инициации. «*Древний человек не крушил костяной дом, он в нем умирал. Если бы он его разрушил, то вернулся бы в племя мальчишкой, а не мужчиной. Надо создать в игре все условия, чтобы пройдя ее путь, преодолев ее препятствия, пусть это будут чудовища, паззлы, лабиринты, игрок почувствовал себя создателем некой гармонии, творцом*» [203].

Добавим к этому рассуждению еще одну цитату, не только развивающую мысль Н. Дыбовского, но и характеризующую его игру «Мор. Утопия»: «*В игре фокусируются и отыгрываются разнообразные феномены человеческого бытия в своих крайних проявлениях и превращенных формах, поведение человека в экстремальных ситуациях, пограничные состояния, переходные процессы, предельный опыт, архаические техники, ритуалы перехода, трансперсональные состояния, мифологические сюжеты и проявления сакрального, тактики абсурда и радикальные стратегии, перевернутые отношения и альтернативные ценности, измененное состояние сознания и парадоксальные способы бытия, метаморфозы и трансформации, ситуации выбора и события трансцендирования.*

Поэтому игру можно рассматривать как практическое философствование, как воплощенную философию.» [204]

«Мор. Утопия» (название на Западе – *Pathologic*) вышла в 2005 году (именно эту версию мы будем анализировать). В среде профессиональных разработчиков, части журналистов и геймеров игра была высоко оценена как новаторская, на КРИ-2005 ей была присуждена награда «за самый нестандартный проект». На форумах и в прессе «Мор. Утопия» также активно обсуждалась, особенно содержательными оказались соображения и комментарии самих игроков, что неудивительно.

Но все-таки «Мор» не обрел коммерческого успеха. Опасения Дыбовского были оправданы, игра действительно многим не понравилась. Писали о несовершенной графике (типичной для инди-игр), сложном запутанном сюжете, однообразном монотонном геймплее – бесконечном блуждании-кружении по городу, длинных сумбурных диалогах, притом неозвученных (надо читать много текста), примитивной боевой системе. Эти претензии свидетельствуют о нарушении определенных ожиданий, о несоответствии Мора сложившимся стандартам (отрицательные интернет-отзывы особого рода иногда есть лучшая рекомендация для игры, кино или книги). Вообще видеоигры, как может никакая другая сфера развлечений, стремятся ублажать своего потребителя, потакать его вкусам. Создатели «Мора» не пошли по этому пути, они не опасались того, что их игра может кому-то показаться чересчур сложной, скучной, дискомфортной, и это вызвало недовольство и раздражение гедонистически ориентированного геймера.

Чаще всего интересная игра имеет двойной код – она создается одновременно и как развлекательная и как содержательная. Но «Мор. Утопия» относится скорее к откровенно артхаусным проектам.

У игры тем не менее есть стабильная аудитория, свой адекватный круг поклонников. Это подтвердил успешный сбор средств для римейка игры на Kickstarter (платформа краудфандинга) в 2014 году.

Чума

Обратимся к анализу «Мор. Утопии».

Игра начинается в театре. С театрального балкона игрок наблюдает за малопонятной беседой трех персонажей, расхаживающих по сцене. Ясно лишь, что они не могут договориться друг с другом и в конце концов расходятся в разные стороны.

Это главные герои игры, одновременно прибывающие в небольшой провинциальный город, затерявшийся в степи.

Даниил Данковский – бакалавр медицины, известный ученый, основатель лаборатории «Танатика», исследующей феномен долголетия. В город его привело письмо коллеги, врача Исидора Бураха. Исидор пишет о местном долгожителе Симоне Каине – его случай имеет несомненный научный интерес.

Артемий Бурах – представитель традиционной медицины, потомственный лекарь, изучающий за границей хирургию. Его приезд также связан с письмом Исидора Бураха, его отца, который призывает сына вернуться домой, намекая на тревожное положение в городе и угрожающую ему опасность.

Третий персонаж – девочка Клара, названная самозванкой. О ней ничего неизвестно. Сама себя она считает чудотворницей, способной исцелять путем наложения рук.

Планы первых двух героев сразу же оказываются нарушены, так как к моменту их появления в городе Симон и Исидор уже мертвы. Является ли их смерть естественной или это убийство? – каждый из героев должен будет провести свое расследование.

Вскоре в городе начинается эпидемия неизвестной болезни, напоминающей чуму. Героям предстоит провести в зараженном городе, закрытом на карантин, двенадцать дней.

Процесс выживания в экстремальных условиях – важная образная и игровая часть «Мор. Утопии». Нередко игру относят к жанру *survival horror*, выделяя таким образом тему эпидемии как основную.

В своих интервью Н. Дыбовский говорил о том, что образ чумы для него – идеальная метафора зла – оно существует везде, но это невидимый враг и убийца, с ним нельзя сразиться и его невозможно победить.

Болезни, обусловленные действием микробов и вирусов – форма вечной незримой войны, которую микроорганизмы, микромир ведет с человеком. Особенно уместно сравнить с войной эпидемии, уносившие за короткое время множество жизней, которые стерли с лица земли целые города. Причем внезапные массовые смерти во время эпидемии вызывали гораздо больший ужас, чем военные действия именно в силу своей неотвратимости, неуправляемости и необъяснимости. В XIV веке пандемия чумы истребила половину Европы. Чумные колонны (чумные столбы) в европейских городах до сих пор производят неизгладимое впечатление и по смыслу напоминают военные памятники. В XX веке от испанки погибло в несколько раз больше людей, чем в Первую мировую войну, причем эти «две войны» следовали одна за другой, поэтому их сопоставление напрашивается само собой.

В средние века чума воспринималась как Божья кара, как «тайный суд Божий» (по словам папы Климента VI). В отличие от других болезней, например, проказы, считавшейся наказанием отдельного человека за его грехи, чума, от которой умирали все, казалась выражением Божьего гнева, направленного против общества в целом, наподобие всемирного потопа. Это восприятие отражено в средневековом аллегорическом жанре «пляска смерти».

В «Мор. Утопии» болезнь, вызвавшая эпидемию, называется «песчаная чума», «песочная язва», «песочная грязь» или «песчанка», возможно, именно ассоциацией с чумой объясняется образный пласт игры, напоминающий о средневековье. Так, одна из постоянных фоновых фигур «Мора» – чумной доктор. Характерная особенность его зловещего облика – маска

с клювом, который наполнялся травами для очищения воздуха, вдыхаемого доктором. Эта мера предосторожности объяснялась распространенным в Средние века неверным представлением о том, что чума передается через зараженный воздух, так называемые миазмы. Этот средневековый предрассудок также отражен в игре в виде зеленоватых облачков, встречающихся в инфицированных районах города, от них надо уворачиваться, прятаться или убегать.

Чума воспринимается в «Море» как некая одушевленная сила, как почти живой противник, имеющий определенный план и тактику. В эпиграфе к игре говорится: «*Мор ведет себя так, будто обладает разумом. За этим несомненно стоит какая-то неведомая воля. Иначе как объяснить, что самые чудесные стороны нашего бытия вызывают ее особенную ненависть. Выбирая жертвы, Песочная язва следует привередливому закону*».

Также воспринимают чуму и отдельные персонажи, например, Оспина говорит: «*Заражение проникает непосредственно в голову, немного поговорит с тобой внутренним голосом. Болезнь слышит твои мысли, заглядывает в тебя, осматривается и поселяется. Но перед этим предстоит важная беседа. Сумеешь ей понравиться – поселится, нет – живи дальше*».

В игре представлен спектр различных представлений о чуме и вызывающих ее причинах: оживление суеверий, поиски козла отпущения, охота на ведьм типичны для простонародья; в среде образованных жителей существует мнение, что чума есть следствие нарушения метафизического равновесия в городе: «*все противоестественное разрушается логикой самого мира, болезнь – инструмент этой логики, расплата, попытка восстановить равновесие*»; научный взгляд на проблему демонстрируют профессиональные медики Даниил Данковский и Станислав (Стах) Рубин – они изучают пораженные ткани под микроскопом и пытаются создать вакцину от песчаной чумы.

Однако ужас эпидемии – не только в массовой гибели, но и эскалации зла в душах людей. Хаос, анархия, деморализация сопутствуют экстремальным ситуациям и со всей очевидностью показывают слабость и низость человеческой природы. В «Море» на улицах города, охваченного чумой, появляются бандиты, убийцы, грабители, мародеры, поджигатели, с ними постоянно сталкиваются протагонисты игры, но и они сами, в борьбе за выживание, вынуждены убивать и мародерствовать. Некоторые поступки объясняются отчаянием и паникой – это, например, действия поджигателей, стремящихся искоренить заразу огнем (подобное патологическое поведение описано в «Чуме» А. Камю). Но большинство преступлений продиктовано жаждой нажиться за счет несчастья ближнего, и это сильнее даже страха смерти.

Проблема морального выбора в условиях эпидемии особенно важна в отношении профессии врача, ибо ему приходится совершать поступки, противоречащие его гуманной миссии (не случайно три главных героя имеют отношение к врачеванию – бакалавр медицины, народный лекарь, целительница). Например, в начале первой эпидемии чумы (имевшей место до начала событий игры) Исидор Бурах велел заколотить зараженные дома и не оказывать никакой помощи оставшимся в них людям, то есть он локализовал болезнь жесткой мерой черного карантина. Люди погибли в страшных мучениях, но город был спасен.

Далее, в ходе развертывания сюжета и в вариантах финала, эта дилемма получает развитие. Становится ясно, что в описанных обстоятельствах чаще всего нет выбора между условными добром и злом, нет безупречно гуманных решений, напротив, почти неизбежны аморальные поступки, жестокость, преступления. Они могут оправдываться или замалчиваться, чтобы выглядеть как победа, как успешно решенная проблема, как чудо, но в основе всегда – древняя как мир идея искупительной жертвы.

Течение эпидемии имеет собственную логику, определяющую во многом драматургию повествования. Это можно проследить, сравнив произведения, посвященные последовательному описанию эпидемии в условиях изоляции. Например, сходным с «Мором» образом развиваются события в «Чуме» А. Камю, в американском фильме «Эпидемия» (1995, в роли врача

Дастин Хоффман). Экстремальная ситуация диктует одни и те же сюжетные ходы и в жизни, и в ее художественном осмыслении.

В «Море» представлен трижды повторенный 12-дневный цикл. В начале мы попадаем в спокойный мирный город, затем возникают слухи о чуме, они подтверждаются и город закрывают на карантин. Потом появляется первый зараженный квартал – его охраняют патрульные, о нем издалека оповещают заградительные сооружения – перекрещенные шесты, увешанные черными флагами (выглядят как тряпки) и крысиными трупами. Затем трудности и опасности стремительно нарастают – еда в несколько раз дорожает, с прилавков исчезает большинство продуктов питания и лекарств, в колодцах нет воды, процветает бартер. Растет число оцепленных районов, их приходится обходить, так что передвигаться по городу все труднее, почти нет шансов избежать заражения. Герой существует в условиях насилия, человеческого страдания и смерти, разгула уличной преступность – грабежи, драки, поножовщина, перестрелки становятся обыденным явлением не только ночью, но и днем. Апогей хаоса – на шестой и седьмой и день, когда с трудом удавалось выжить.

Затем наступил перелом – в город вошла санитарная армия, прибыл правительственный инквизитор. Поскольку степень неуправляемости общества достигла предела, власти решили использовать институты правопорядка и государственного насилия. Сначала при оккупации города чувствуешь ужас, особенно впечатляет вид гигантской дальнобойной пушки, посредством которой город должен быть уничтожен (план разбомбить зачумленный город есть и в упомянутом фильме «Эпидемия»). Затем, наоборот, испытываешь невольное облегчение, так как солдаты поддерживают хоть какой-то порядок, а по приказу инквизитора снижены цены в магазинах. Сама эпидемия также начинает идти на спад, оставляя опустошенными, словно бы выгоревшими, районы карантина.

В последний, двенадцатый день из города исчезают все декорации разыгравшейся драмы, все приметы чумы. Утром еще льет черный дождь, но к полудню небо проясняется, и мы видим город таким же мирным, как в первый день. Можно вновь свободно бродить по опустевшим улицам, не прячась за каждым углом, смотреть на мир открытым взглядом, а не через дуло револьвера. Это точно рассчитанный момент эмоциональной кульминации, катарсиса, когда ощущаешь степень пережитого перманентного напряжения и можешь наконец расслабиться. Но это еще не финал, а лишь прелюдия к нему.

Образный строй игры погружает в состояние безысходности и скорби: умирающий город в тонах вечной осени, туман и мгла, хроническое отсутствие солнца, дома в кровавых маслянистых пятнах, мертвый зеленоватый воздух зараженных районов, или воспаленный желто-оранжевый районов карантина; звуковое сопровождение в качестве депрессивного эмоционального фона – шум дождя и грозы, постоянный звук собственных шагов, гулкий лай собак в пустых подворотнях, стоны больных и умирающих, детский плач, всегда связанный с появлением бандита с финкой, взрывы бутылок с зажигательной смесью, противный крысиный писк и прочее.

Сны о «Море», описанные геймерами на форумах, почти всегда на тему чумы и больного города. Значит, это самые яркие и напряженные впечатления, зафиксированные эмоциональной памятью. Сны об играх снятся как о реальном мире.

Помимо сюжета, драматургии, атмосферы и круга проблем, тема чумы определяет игровую деятельность «Мора», связанную с выживанием в экстремальных условиях. Геймплей, близкий по типу ролевой игре, подразумевает воспроизведение в условно-символической форме повседневного жизнеобеспечения – питания, сна, лечения, самозащиты. Разнообразные действия, связанные с добыванием еды, приемом лекарств, отдыхом и т.д., надо повторять многократно, как и в реальной жизни. В игре есть система графиков, демонстрирующая состояние разных параметров жизнедеятельности героя – голод, усталость, здоровье, иммунитет, репутация (последняя зависит от поведения, поступков, соблюдения десяти заповедей – словом, всего, что влияет на отношение окружающих и как следствие – на события игры). Если

состояние героя в норме, данные скрыты, но как только какой-нибудь аспект ухудшается – график выводится на экран и становится ясно, что надо срочно поесть, поспать или принять то или иное лекарство.

Когда график здоровья ползет вниз – это психологически влияет на реальное самочувствие и можно неожиданно ощутить катастрофический упадок сил.

В начале игры испытываешь много трудностей, пока не разберешься в ситуации и системе отношений, не начнешь легко ориентироваться в городском пространстве и предметном мире игры. Надо также научиться разным полезным вещам – собирать в степи травы и делать из них целебные и наркотические настойки; регулярно обыскивать помойки в поисках разного хлама, который можно обменять у местных жителей на нужные предметы; драться и стрелять (боевая система неудобная, к ней надо приспособиться) и др. Поскольку ресурсы ограничены, нужно искать разные способы и стратегии выживания, в том числе неприятные или аморальные. Так, великому бакалавру медицины Данковскому, наделенному к тому же властными полномочиями, приходится копаться в мусорных баках, обыскивать трупы, заниматься мелким грабежом опустевших домов (показательно, что в кино или книге подобные вещи воспринимались бы совсем иначе, поскольку принадлежали бы только к образной системе произведения – ученый выглядел бы жалким, несчастным, неадекватным, его поведение вступало бы в противоречие с его положением и статусом, скорее всего мы бы с сочувствием думали, до чего может довести достойного человека безвыходная ситуация; в игре же ничего подобного не происходит, так как действия героя в определенном смысле условны, то есть оцениваются не столько по образной, сколько по игровой логике, ведь в видеоиграх подобные занятия в порядке вещей и не отягощены моральными условностями).

В «Море» введено особое ограничение – каждый игровой день равен двум часам реального времени. Это увеличивает сложность прохождения игры, усиливает ощущение стресса, так как не всегда удается выполнить все необходимые задания в срок, что имеет как правило плохие последствия. Для успешности своей миссии надо точно планировать день, правильно расставлять приоритеты, стратегически мыслить. Возможно, что авторам понадобился этот цейтнот не только для того, чтобы усложнить и драматизировать игру, но и чтобы придать чувству времени больше конкретности и определенности. Время можно растягивать до бесконечности, если оно полностью зависит от игрока. Иногда этот произвол оборачивается аморфностью, бесформенностью, приводит к размыванию необходимой степени концентрации и целесообразности временных параметров повествовательной формы (замечу, что в играх можно обойти подобные ограничения, например, в «Море» можно увеличить продолжительность дня: папка data, файл init.cfg, строка gt_speed – дефолтное значение 2 можно поменять на любое).

Таким образом, когда разработчики ограничивают время геймера, они пытаются в какой-то степени подчинить игровую деятельность художественным закономерностям.

Игровые формы образует особый по своей выразительности и функциям слой произведения, дают повествованию иное измерение, отсутствующее в классических видах искусства. Далеко не все игровые действия воспринимаются как художественный тип текста в привычном смысле слова. Таковы, например, бесчисленные рутинные повторения, связанные с имитацией в игре реальной жизни и отражающие скорее повседневно-обыденное, а не образное мышление. Соединяя разные по своей природе типы восприятия и деятельности, видеоигра, не разрушая условность искусства, смещает, размывает его границы и делает наше восприятие выдуманного мира несколько иным – мы как бы балансируем на грани реальности и вымысла.

Герои и персонажи

Тема чумы для большинства геймеров, судя по рецензиям и обсуждениям на форумах, является главной. Распространенное определение игры «симулятор выживания, который учит принимать правильные решения», слово «мор» в ее названии также выдвигают тему на первый план. Это кажется справедливым при первом прохождении, когда наиболее сильно психологическое воздействие депрессивной атмосферы и особенно много практических (игровых) трудностей, связанных именно с задачей выживания. Однако по мере освоения игры ее хаотическая картина упорядочивается, экстремально сложная задача становится все более простой и логичной. Чума теряет ореол неуловимого вселенского зла и превращается в привычное занятие, повседневную рутину – новые зараженные районы воспринимаются как досадная помеха в перемещениях по городу, ежедневная статистика умерших от болезни просматривается с равнодушием. Эпидемия превращается в фон, на котором разыгрывается драматическое представление: судьба трех главных героев и их сложные запутанные отношения с населением города.

Многослойность «Мора» делает трудноопределяемым его жанр. После выхода игры было много разговоров по поводу жанровой принадлежности этого произведения. Причина подобной заинтересованности объясняется важностью точных жанровых дефиниций в массовой и развлекательной культуре, так как читатель (зритель, слушатель, геймер) должен знать, какого рода продукт он покупает и собирается употребить. Насколько категория жанра существенна в массовой культуре, настолько же она утратила свое значение в интеллектуальном искусстве, в коем жанровый синтез подчиняется индивидуальному авторскому замыслу. Подобный случай мы наблюдаем и в «Море», где можно найти признаки разных жанров – ролевой игры, квеста, экшн от первого лица, *survival horror*. Так, последнее жанровое обозначение отражает сюжетный слой, связанный с выживанием в условиях эпидемии, но другие тематические пласты игры ему не соответствуют. Объединив особенности и игровые средства разных жанров, «Мор» не является ни одним из них. Можно сказать, что создатели «Мор. Утопии» придумали собственный жанр, для которого пока не нашли определение, и, возможно, артхаусная игра в таковом не нуждается.

Разделение «Мора» на разные слои конечно условно, в игре все переплетено, сплавлено воедино. Однако воспользуемся этим удобным аналитическим делением: когда герой выживает – применяются одни игровые средства, когда он вступает в общение – другие. В первом случае это имитация обыденных практик и боевая система, во втором – нелинейные диалоги, выполнение разных заданий, перемещения по городу (хождения от одного собеседника к другому). Подобно многим ролевым играм «Мор. Утопия» имеет обширный диалоговый симулятор, это бесконечная интерактивная книга, которую надо внимательно читать, перечитывать и переигрывать с целью исчерпать информационные возможности диалогового древа.

Перемещение по городу занимает много времени, можно сказать, это один из основных видов деятельности – в одинаковой мере монотонной и неудобной (последнее связано с замысловатой географией города и карантинными оцеплениями). Иные ситуации требуют немало терпения: например, идешь в дом нужного тебе человека, его там нет, тебя посылают в противоположный конец города, там его тоже нет, так и бегаешь за ним, пока не находишь – и это лишь для того, чтобы обменяться с ним парой реплик, затем плетешься назад через весь город, чтобы сообщить о выполненном поручении. В отзывах об игре есть немало упреков относительно подобных маршрутов. Но это конечно не является недостатком или недоработкой, как считают недовольные геймеры. Авторы сознательно делают игровые процессы однообразными, слегка фрустрирующими, порой имеющими оттенок бреда, морока, чтобы игроку все время

было тяжело, чтобы в его сознании отпечатался жесткий психологический опыт по преодолению перманентно дискомфортной среды, которую нельзя победить – в ней можно только выжить. И симулятор хождения оказывает даже более депрессивное воздействие, чем ужасы эпидемии, постепенно исподволь накапливая чувство усталости и уныния.

Многократные переходы заставляют выучить город наизусть – через несколько дней помнишь каждый камень, каждый закоулок. Опасность вынуждает перемещаться осторожно – прячешься, крадешься, ползешь, пресмыкаешься – сливаешься с плотью города.

Кроме того, лабиринтная структура городского пространства – петляющие, расходящиеся, ветвящиеся улочки, переходы, тупики, непреодолимые преграды в виде заборов и ограждений – это метафора наших взаимоотношений с жителями города – блуждание по лабиринту слухов, сплетен, вражды, симпатий, подозрений, намеков. Попытка найти свой путь среди этого хаоса.

В игре более сорока индивидуальных персонажей, они представлены двояко: в виде трехмерного образа (полигональной модели) и фотопортрета в диалоговом окне. Эти изображения отличаются друг от друга – несхожие визуальные характеристики дают нам дополнительную возможность составить мнение о каждом действующем лице.

Игра также населена персонажами-статистами – это жители города, прохожие, разделенные на несколько типажей, показывающих разные социальные слои населения: дети разного пола и возраста, пожилой рабочий, женщина из простонародья, прилично одетый молодой человек, алкоголик с характерной петляющей походкой, криминальные элементы (бандиты, грабители, мародеры), представители правопорядка (патрульные, солдаты), степняки (одонги, мясники, травники и прочие дети Бодхо), маски (в том числе чумной доктор) и т. д. Одним из основных образов игры является театр, городская массовка тоже сделана по театральному образцу – это те самые «горожане, горожанки, дети, слуги», которые перечисляются в конце списка действующих лиц. У статистов в портретном окне – пугало, набитое трухой, тряпичная кукла. Именно такую куклу хоронят дети в заставочном ролике – это символические похороны всего города.

Воссоздать в своем воображении целостный и внятный образ того или иного персонажа не так просто. В отличие от привычных для нас классических повествовательных жанров, где нормой считается заданная последовательность текста и его неизменность, а также ясная авторская позиция, в игре образ героя складывается в нашем сознании беспорядочно, стихийно и субъективно. В «Мор. Утопии» мы черпаем информацию в основном из многочисленных диалогов – она избыточна, хаотична, фрагментарна и противоречива. Об одном и том же персонаже можно получить противоположные, исключающие друг друга сведения и мнения. По ходу игры можно не раз изменить свое отношение к разным действующим лицам произведения.

Ощущение хаоса возникает из-за обилия информации разного рода, и нелинейного, вероятностного характера развития событий. Нельзя освоить в одинаковой мере все предметы, выполнить все квесты, исчерпать все коммуникативные возможности, охватить все второстепенные сюжетные линии. Это скорее всего и не нужно. Главное – выстроить гармоничный глубокий сюжет как один из многих возможных вариантов.

Интересно, что, когда следишь за чужой игрой или смотришь летсплей, все кажется очень просто, сразу же видна игровая, сюжетная и образная логика, в то время как в ходе собственной игры находишься в ситуацию неопределенности, напряжения, волнения и хаоса. В этом проявляется различие игры с включенностью в действие – и положения вне игры, участие в процессе, и его созерцание со стороны. Это рождает совершенно разное восприятие и степень вовлеченности в сюжет, сколь бы глубоко мы как зрители не сопереживали происходящему.

В игре есть и свойство, противоположное хаосу – в силу своей природы игра тяготеет к схематизму, к простоте модели, к прямой и четкой расстановке сил.

Можно облегчить себе задачу, группируя материал согласно игровой схеме, вокруг образных полюсов игры. Структура – спасательный круг в мире хаоса.

Так, в «Мор. Утопии» ориентироваться в городе помогает логичное членение городского пространства, а разобраться в персонажах – их деление на группы по разным признакам.

Базовая структура «Мора» определяется наличием трех протагонистов – герои находятся в оппозиции друг к другу, героиня противостоит им обоим (этот расклад сил дается уже во вступительной сцене в театре).

Таким образом история двенадцатидневного пребывания в городе, охваченном эпидемией, рассказывается трижды – для того, чтобы мы увидели события глазами совершенно разных людей.

Подобная композиция встречается в литературе – например, в детективных романах, когда три свидетеля представляют несхожую картину преступления (Йен Пирс «Перст указующий», Маргерит Дюрас «Английская мята»).

В нашем случае больше подходит аналогия с «Александрийским квартетом» Лоренса Даррелла (точнее – с первыми тремя романами этого цикла). Повествование ведется от первого лица, в каждой следующей книге меняется герой-рассказчик, но место, время действия и основные события остаются те же самые. Рост и развитие художественного пространства от романа к роману происходит не линейно, не сюжетно, а путем раскрытия все новых и новых граней уже известных по первой части событий. При этом протагонисты одних книг становятся персонажами других. Но основным «героем» квартета является город – Александрия египетская (также и в «Море» город – главная тема игры). Автор называет части тетралогии «единоутробными сестрами». В предуведомлении ко второму роману «Бальтазар» Даррелл пишет: «*Первые три части должны быть развернуты пространственно и не связаны формой сериала. Они соединены друг с другом внахлест, переплетены в чисто пространственном отношении. Время остановлено… Это не похоже на метод Пруста или Джойса – они иллюстрируют Бергсонову „длительность“, а не „пространство—время“*» [205]. Это точная характеристика повествовательной модели «Мора». Все три версии имеют одну драматургию, содержательное развитие происходит в рамках единого пространственного-временного и словесного континуума. Но поскольку герои игры связаны с разными социальными слоями города, в каждой следующей версии в орбиту нашего внимания попадает разный комплект локаций и лиц, мы получаем доступ к новой информации. Например, Даниил Данковский – представитель элиты, поэтому он часто бывает в домах местной знати. В тоже время он нередко оказывается жертвой простонародья: на него нападают одонги и мясники, его избивают на Бойнях. Артемий Бурах, напротив, является выразителем интересов народа, защитником Уклада, он свободно попадает туда, куда бакалавру вход закрыт. Статус героев также влияет на их репутацию: так, у Данковского как известного ученого она стабильно высока, а у Клары как существа маргинального и подозрительного, репутация неуклонно падает на протяжении почти всей игры.

Субъект-объектные отношения тоже имеют свою специфику в жанре видеоигры. Действуя от лица одного из героев, мы вживаемся в его образ, ощущаем его своим альтер-эго, и затем, в следующей версии игры, бывает очень странно «увидеть себя» со стороны. Перевоплотившись в собственного антогониста, мы также узнаем много интересного, например, что о нас думали на самом деле наши якобы доброжелатели и те, кому мы помогали.

В разных версиях «Мора» образ и даже судьба персонажа могут отличаться. Это не всегда связано с действиями героя/игрока, а является частью авторского замысла. Например, в одной версии (прохождение за бакалавра) Ева Ян кончает жизнь самоубийством, а в других – нет. Подобное было бы невозможно в том же «Александрийском квартете». Но видеоигра имеет свою логику, связанную с ее нелинейным вероятностным характером. Поэтому единый в трех лицах текст – это конгломерат вариантов, поле возможностей, которые мы должны исчерпать. Однако всегда находятся игроки, недовольные противоречиями в сюжете, кажущимися нело-

гичными, многим хотелось бы, чтобы фактологическая основа версий «Мора» была идентичной.

Все три протагониста – Даниил Данковский (бакалавр), Артемий Бурах (гаруспик), Клара (самозванка) – являются незаурядными личностями, специализация каждого из них так или иначе связана с задачей превзойти человеческие возможности.

Бакалавр, изучающий тему долголетия и бессмертия (его изыскания называют научным экстремизмом), по иронии судьбы попадает в город, где свирепствует смерть. От начала эпидемии и до приезда инквизитора власти наделяют его широкими административными полномочиями. В тесном контакте с местной элитой Данковский принимает решения по всем вопросам жизнедеятельности города в экстремальной ситуации. Как медик, он стремится справиться с эпидемией научными методами. Совместно с врачом Стахом Рубиным бакалавр исследует «песчанку» – эту неизвестную науке разновидность чумы – обнаруживает ее возбудителя – «рогатую бациллу» и изобретает панацею от болезни. Это напряженная работа наперегонки с эпидемией.

Даниил Данковский (бакалавр), кадр из игры «Мор»

Бакалавр выделяется среди большинства обитателей города своим здравомыслием, аналитическим умом, рациональным подходом к любым проблемам. Ему чужды и мистика, и народные верования. Как человек свободно мыслящий и независимый, он нередко вызывает неприязнь. Особенно это касается простого народа, проявляющего к Данковскому открытую враждебность.

Артемий Бурах, в отличии от двух других главных героев, является коренным жителем города и досконально знает его культуру, нравы и обычаи, обладает рядом уникальных местных знаний и умений. Бурах принадлежит к жреческой элите Уклада (так называется традиционное сообщество, связанное с исконными промыслами города и сохранившее языческие верования и архаический родовой образ жизни). Его отец Исидор пользовался авторитетом и всеобщей любовью как лучший знахарь и врач. После его смерти Артемий должен вступить в наследство и стать старшим в одном из последних родов менху. Менху – это мясник высшей категории, хирург и знахарь, его сакральная роль в Укладе связана с тотемным культом быка и кастовым правом на вскрытие тел живых существ. *«Как призывают менху, верных из рода служителей? По рукам узнают их, мясников, по глазам отличают их, хирургов, знахарей линий, вождей Уклада, говорящих с удургами, владеющих искусством гаруспиков. Кто такой гаруспик? Это*

гадатель по внутренностям, он знает, что тело подобно вселенной. Его скальпель следует линиям тела, его стопы следуют линиям судьбы его рода».

Артемий Бурах, кадр из игры «Мор»

Бурах также является целителем и травником. Играя за этого героя, надо научиться различать и собирать степные травы – твирь, савьюр, белую плеть, и изготавливать из них целебные настойки, мертвые каши, наркотические экстракты. Будучи патологоанатомом и хирургом профессиональной выучки, Бурах вскрывает тела многочисленных жертв чумы и извлекает из них внутренние органы, также необходимые для его снадобий.

Как почти все менху, Артемий обладает могучим телосложением, отменным здоровьем и иммунитетом к любой инфекции, он без страха посещает зараженные районы.

Третья героиня, Клара, появилась в городе неизвестно откуда. Она очнулась на кладбище в свежевырытой могиле. «*Я умерла? Или воскресла? Или родилась из земли?*». О себе она ничего не знает или не хочет рассказывать. Ее удочеряет семья Сабуровых.

Клара, кадр из игры «Мор»

Клару называют самозванкой, воровкой, лгуньей, а также чудотворницей и святой. Она обладает даром исцелять путем наложения рук. При этом Клара не может предвидеть результат своих действий – то ли она убьет человека, то ли исцелит.

Для того, чтобы переложить на кого-то свои неудачи, Клара придумывает себе сестру-близнеца – якобы именно она творит зло, а сама Клара – только добро. Иногда кажется, что Клара действительно верит в эту мифическую сестру, тогда это выглядит как классический случай шизофрении (раздвоение личности, бред величия). Эта маленькая ложь, этот личный миф психологически помогает Кларе поверить в свою чудесную миссию.

Однако вероятнее всего, что именно Клара приносит чуму, является ее воплощением, персонификацией. Это девочка-чума, предвестница смерти, сама смерть. Она может только убивать – либо человека, либо болезнь.

В русском фольклоре есть образ Моровой девы (это перекликается с названием игры; также не случайно и то, что разные герои называют Клару то средневековым, то фольклорным персонажем). Моровая дева описывалась как зловещая женщина огромного роста с распущенными волосами и в белой одежде. Она ходила по селениям, заглядывала в дома, неся заразу и смерть. Люди старались плотнее закрывать двери и окна, чтобы не пустить Моровую деву.

В игре есть показательный эпизод, когда Клара заходит в собор, выполнявший во время эпидемии роль изолятора, и сразу после ее посещения заболевает много людей.

Внешне Клара не похожа на Моровую деву. Она маленького роста, слабая, на вид больше напоминает ребенка или девочку-подростка.

Клара обладает способностями к гипнозу и может заставить людей говорить правду. Благодаря этому раскрываются всякие неприглядные тайны обитателей города.

Другие персонажи игры разным образом группируются вокруг основных фигур: во-первых, это три правящих семейства города, каждое из них имеет более тесные взаимоотношения с одним из главных героев (Данковский – с Каиными, Бурах – с Ольгимскими, Клара – с Сабуровыми); во-вторых, у протагонистов есть круг так называемых приближенных – их надо опе-

кать, проявлять к ним особое внимание, в частности, стремиться сохранить их жизнь в условиях эпидемии.

По своему социально-политическому устройству город ближе всего к условно феодальному типу. Управление находится в руках трех кланов: Каины олицетворяют законодательную и сакральную власть, Ольгимские – хозяева животноводческого комплекса, составляющего основу городской экономики, Сабуровы представляют исполнительную власть, отвечают за соблюдение законов, порядок и безопасность в городе.

Семья Каиных состоит из двух поколений: это патриарх Симон Каин, умерший в начале эпидемии, его братья Георгий и Виктор, а также дети Виктора – Мария и Каспар (Хан). Каины и близкие к ним люди – это духовная и творческая элита города – эзотерики, мистики, мудрецы, изобретатели, покровители искусства. Термин «утопия» (второй в названии игры) характеризует их жизненную философию, связанную с дерзким стремлением превзойти законы природы и верой в возможность чуда.

Глава семейства Ольгимских – Влад Ольгимский-старший. Прозвище «тяжелый» или «большой» Влад соответствует и его грузной массивной фигуре, и властному характеру. Он вдовец и у него двое детей, названных именами родителей – Влад Ольгимский-младший (Харон) и Виктория Ольгимская-младшая (Капелла). Старший Ольгимский успешно управляет производственным комплексом, созданным на базе древних скотоводческих промыслов – бойнями, заводами, внешней торговлей. Старшего Влада интересует эффективность экономики, но не самобытные особенности находящихся под его властью местных аборигенов, которых он считает дикарями и полулюдьми. Зато его сын увлекается традиционной культурой степняков, он собирает и изучает их мифы, обряды, предания, суеверия, фольклор.

Александр и Катерина Сабуровы – немолодая бездетная супружеская пара. Сабуров – деятельный, ответственный, болеющий за свое дело городской начальник. Во время эпидемии проявляет диктаторские наклонности. В семье это преданный супруг, он полностью доверяет своей жене и постоянно советуется с ней.

Особое место в управлении городом занимают так называемые Хозяйки – это как правило представительницы правящих семей, обладающие большой духовной силой и влиянием, даром ясновидения и прорицания. Для баланса сил должно быть три Хозяйки: алая (воинственная, дикая, неудержимая, властная), светлая (мягкая, теплая, заботливая, любящая) и темная.

Власть Хозяек близка духу Уклада, матриархальной логике родового строя. О Хозяйках говорится, что они наделены первобытной силой, идущей от природы, от земли, они обеспечивают городу магическую и материнскую защиту. Новая Хозяйка должна получить знамение свыше и пройти посвящение, власть ее считается сакральной.

До недавнего времени в качестве Хозяек в городе правили Нина Каина (жена Виктора), Виктория Ольгимская (жена большого Влада) и Катерина Сабурова. После смерти двух первых их функции выполнял Симон Каин.

Нина и Виктория оставили одаренных дочерей, которые со временем должны занять их место.

В самом начале игры мы узнаем о смерти двух наиболее авторитетных лидеров города – Симона Каина и Исидора Бураха. Игровое задание – выяснить причину их гибели – означает не завязку детективного сюжета, а ситуацию тяжелого кризиса в управлении городом. Смерть Симона нарушает равновесие триумвирата власти и приводит к борьбе за перераспределение властных полномочий. Данковский становится одним из игроков в этом противостоянии, погружаясь в интриги и разборки между правящими кланами.

Столь же драматичной для Уклада является смерть Исидора. Институт Хозяек тоже не восстановлен (Катерина Сабурова, претендующая на эту роль, оказалась слабой Хозяйкой). Таким образом перед началом эпидемии город остается беззащитным, утратив самые сильные фигуры, выполнявшие сакральные и охранительные функции.

Во время чумы власти обнаруживают свою несостоятельность. Ольгимские, узнав от Исидора о предполагаемом начале эпидемии, скрывают эту информацию, однако на всякий случай велят закрыть Термитник (общежитие, ночлежка для степняков, работающих на заводах и скотобойнях). Эти меры не дают ожидаемого эффекта, но приводят к гибели многих людей. Нескольким мясникам удается сбежать, их пытаются поймать и уничтожить.

Александр Сабуров, получивший полномочия коменданта, объявил чрезвычайное положение и стал осуществлять репрессивную политику, проводя повальные обыски, аресты и заключение в тюрьму невинных людей, убийства мирных горожан.

Карательная истерика власти свидетельствует об ее слабости, неуверенности и страхе перед неуправляемой ситуацией. Этот террор сверху является ответом на террор снизу.

Приезд правительственного инквизитора Аглаи Лилич и полководца Александра Блока (генерал Пепел) меняет расстановку сил: власти города отходят на второй план, а все текущие проблемы и окончательное решение о судьбе города обсуждаются в Соборе – ставке инквизитора.

Аглая – родная сестра покойной Нины Каиной, сестру она не любила, что влияет на ее отношение к происходящему в городе. Аглая – умная, властная, хитрая, расчетливая лживая интриганка. У нее есть свои интересы, и она манипулирует героями, чтобы подтолкнуть их к принятию нужного ей решения. Она может притвориться чьи-то другом, и в тоже время дезинформировать и стравливать героев. Данковскому, тоже наделенному властью, она уделяет особое внимание. Они в чем-то похожи – оба наделены острым умом и способностью убедительно аргументировать свою точку зрения. Их диалоги – пример занятного умственного поединка. Данковский, считавший себя свободным и независимым человеком, становится пешкой, разменной фигурой в чужих политических играх.

В число приближенных каждого главного героя входят персонажи, тесно связанные с его судьбой и финальным решением о будущем города. Эти три группы действующих лиц имеют не только образное, но и игровое значение – необходимость неуклонно заботиться о благополучии своих подопечных является источником постоянных проблем для протагонистов.

Команда главного героя, с одной стороны – его косвенная характеристика, с другой – проявление закулисной работы потенциальных Хозяек, ибо именно Мария Каина и Капелла рекомендуют героям (бакалавру и гаруспику соответственно), кого им стоит взять под свою защиту. Обе юные девы (Капелле всего 11 лет) имеют определенное представление о том, каким они хотят видеть будущее города, и действуют согласно своим интересам. Их позиции не совпадают.

Список Данковского включает творческую элиту: четверых Каиных (кроме Хана), братьев-близнецов Петра и Андрея Стаматиных (Петр архитектор), Марка Бессмертника (руководитель театра) и Еву Ян (молодая девушка, в доме которой поселился бакалавр).

Приближенные Бураха – это дети, что тоже логично, поскольку просьба опекать их исходила от Капеллы, а она является покровительницей всех детей города. В список гаруспика, за исключением самой Капеллы и Хана, попали в основном обездоленные дети, сироты: Тая Тычик (дочь покойного настоятеля Термитника), Ноткин (предводитель детской уличной банды, так называемых двоедушников), Спичка (независимый самостоятельный мальчишка, не входит ни в какие группировки), Мишка (странная замкнутая девочка, живет одна в железнодорожном вагоне на станции) и Ласка (дочь покойного кладбищенского сторожа).

Приближенные Клары составляют разнородную группу людей, не связанных ни между собой, ни с самой Кларой (объяснимо лишь присутствие в списке ее приемных родителей Сабуровых) – помимо них это несколько одиноких молодых женщин из интеллигентной среды, Гриф (глава местной преступной группировки), Оюн (старшина Боен) и врач Стах Рубин. Важно, что все эти лица также входили в Таглур Гобо (первое слово означает «круг рода»,

второе – имя героя местного эпоса) – так называли тех, кого отметил своим вниманием Симон Каин (около двадцати человек) по одному лишь ему известному признаку.

Еще одно базовое деление персонажей игры – на взрослых и детей. Дети составляют примерно половину населения, это сразу бросается в глаза на улицах города, где герой быстро вовлекается в бартерные сделки в первую очередь с детьми, у которых можно получить много полезного (патроны, лекарства и др.) в обмен на всякие мелочи и безделушки, имеющие значение только для ребенка.

Важность детской темы также подчеркивается обрамлением «Мор. Утопии» – ролики с участием детей являются заставкой (похороны куклы) и эпилогом игры. Второе обрамление – сцены в театре.

Дети стремятся противопоставить себя взрослым, образовать свои самостоятельные обособленные общности. Самой значительной является коммуна детей, поселившихся в Многограннике, их предводителем является Каспар Каин (Хан).

Многогранник (или Башня) – странное необычное сооружение, архитектурная достопримечательность города. Башня охраняется – взрослые не могут в нее войти, иначе она рухнет, как уверяет Хан. Многогранник – единственное безопасное место в городе, куда не проникает инфекция.

Союзники Хана называют себя песиголовцами, так как носят собачьи маски (вызывают ассоциацию с киноцефалами, встречающимися в разных культурах), таким образом они не могут быть узнаны в городе и подчеркнуто сохраняют дистанцию от мира взрослых. Песиголовцы враждуют с двоедушниками Ноткина (название связано с тем, что члены группиповки считают себя обладателями двух душ – своей собственной и своего ручного животного). Разборки подростковых банд не уступали по жестокости взрослым, однако во время эпидемии было объявлено перемирие.

Среди детей выделяется несколько лидеров – добровольно или по воле обстоятельств они берут на себя управленческие функции: Капелла руководит детьми в городе, Хан – детьми в Многограннике (примерно тысяча), Тая Тычик – мясниками и рабочими в Термитнике (около пяти тысяч), Ноткин – городскими сиротами и беспризорниками, а Ласка продолжает дело отца, заботясь о состоянии кладбища и опекая городских покойников.

Возможно, трагическая ситуация в городе привела к раннему взрослению этих детей. Они серьезные, грустные, очень умные, они имеют твердые убеждения, смелы, независимы, и часто выглядят гораздо достойнее взрослых.

Город-на-Горхоне

По ходу игры происходит постепенная тематическая модуляция, смещаются смысловые акценты. Сначала мы играем в эпидемию, затем эта тема, никуда не исчезая и продолжая развиваться, отходит на второй план, а игровая деятельность по выживанию становится почти рутинной. Наше внимание перемещается в иной тематический пласт – мы концентрируемся на образах многочисленных персонажей и их запутанных взаимоотношениях. Напряженность этой сюжетной линии непрерывно возрастает, особенно в связи с появлением на седьмой день новых персонажей первого плана – инквизитора и полководца. Наконец, примерно в последней трети игры, на первый план выходит тема города, и она оказывается главной, аккумулируя, вбирая в себя все предыдущие линии этого многослойного повествования.

Когда мы только начинаем знакомиться с городом и изучаем карту, бросаются в глаза «анатомические» названия районов и притоков реки: Хребтовка, Ребро, Сердечник, Утроба, Почка, Жилка, Глотка. Этот перечень внутренних органов кажется метафорой города как живого организма, да и общий контур карты напоминает странного фантастического зверя на длинных лапах.

Во время эпидемии болеют не только люди, но и сам город – дома покрываются кровавой плесенью, а внутри темнеют, словно выгорают. Город истекает кровью. В игре не раз упоминается о том, что возбудитель чумы может жить только в органической среде, а на мертвых поверхностях погибает. Значит, все строения города живые.

В день приезда инквизитора мы получаем письмо от Властей, ориентирующих нас на спасение города: «*…когда мы говорим „любой ценой“, то имеем в виду, что не нужно считаться с человеческими жертвами. Даже если в этом городе не останется ни одного живого человека, а мор будет остановлен, нас полностью устроит такой вариант. Но город должен уцелеть. Если город хоть частично пострадает, такого конца мы не вынесем. Более того – утрата этого города сделает все происходящее бессмысленным*» (странное распоряжение, обычно власти должно интересовать обратное – спасти как можно больше жизней).

В последний день герой остается наедине с городом и должен решить его судьбу. Мы бродим по опустевшим улицам – здесь больше нет людей, нет обезображивающих признаков смертельной болезни и агонии. Город предстает в своем первозданном виде – мы словно впервые замечаем, как мил круглый каменный мостик через реку, и серая прозрачная вода, и легкий силуэт осеннего дерева, и оранжевые листья, постепенно тающие в воздухе.

Вот сентиментальный пост в таком же духе с какого-то старого форума: «*Помниться на двенадцатый день я гулял по городу. Особенно долго стоял у колокола за Собором, рассматривая его со всех сторон и ловя взглядом падающие листья. Мне казалось, что больше я никогда не увижу эти желтые листочки и от этого становилось грустно. Боюсь, даже если запущу новую игру, все равно уже не поймаю этот момент.*»

Такое общение с городом оказывается возможным лишь в финале игры. Катарсис двенадцатого дня зарабатывается тяжелой монотонной игровой работой.

Город, кадр из игры «Мор»

Город со всех сторон окружен степью и непроходимыми болотами, он кажется полностью отрезанным от внешнего мира и воспринимается одновременно как остров и лабиринт (две распространенные модели игрового пространства).

Степной остров, город-изолят – именно эта географическая особенность определила высокую степень сохранности в нем архаических традиций (что вообще свойственно островным культурам).

Нынешний город возник на базе древнего поселения степняков-скотоводов и сохранил свидетельства разных исторических эпох: приметы и колорит средневековья (чума и чумной доктор, бродячий цирк под названием «караван Бубнового туза», охота на ведьму и ее сожжение на костре, инквизитор); о XVIII – XIX веках напоминают заводы, железная дорога, стиль городской застройки; футуристический Многогранник ассоциируется уже с современной цивилизацией.

Степные промыслы обусловили экономическое развитие города – так называемый «проект Быков» объединяет весь его промышленный комплекс – от боен до железодорожной станции, откуда каждый месяц отправляется товарный состав, груженый сырьем, кожами и мясом. Его ведет глухонемой машинист-одонг. Людям запрещено садиться на этот поезд. Женщины Уклада провожают его пением и плачем.

Город стоит на реке Горхон, два притока делят его на три части. Многогранник – единственное здание, построенное на другом берегу реки. Промышленно-пролетарская зона и кварталы зажиточных горожан расположены на противоположных концах карты —

социально-оппозиционные группы персонажей расставлены словно фигуры на шахматной доске.

Город не имеет имени. Некоторые геймеры полагают, что он называется «Утопия» [206], но это не так. Безымянный Город-на-Горхоне скорее всего – обобщенный образ города как такового.

В городе есть четыре архитектурных сооружения, которые играют центральную роль в сюжете и концепции игры: это Термитник Многогранник, Театр и Собор.

Театр

Театр расположен в районе Сердечник – прозрачный намек на то, что это сердце города. Действительно, театр – сквозная тема игры, источник важных сюжетных линий, образов и метафор.

Театр, кадр из игры «Мор»

Действие «Мор. Утопии» начинается и заканчивается в помещении театра – мы попадаем в него через одну дверь, а после финального ролика выходим через другую – как будто в промежутке между входом и выходом мы просто посмотрели театральное представление, и никакой игры не было.

По воле воображения город можно воспринимать с разных точек зрения – как настоящее самобытное место или как сценическое пространство, где мы существуем среди картонных декораций и театральной массовки (о ней говорилось выше), ощущая себя одновременно и зрителем и действующим лицом пьесы.

По улицам расхаживают маски (комик, трагик, чумной доктор). Они постоянно взаимодействуют с главным героем: при его первом появлении в городе наставляют на путь истинный, по ходу игры дают разные советы, комментируют происходящее. Кроме этого, маски могут выполнять функции шпионов, осведомителей и доносчиков. Например, тайные агенты Властей следили за Данковским и собирали о нем сведения – они скрывались под личиной чумного доктора (в игре эти реликты средневековья называются Исполнителями, они стоят около зараженных домов).

Мы все время видим подтверждение тесной связи протагониста с театром. Так, если герой умирает, на экране он показан актером-трагиком в виде безжизненной тряпичной куклы, валяющейся на подмостках. При разговоре с Данковским Маска подтверждает это тождество: «*Я всего лишь комический актер, как и ты*».

Каждый день завершается сообщением: «*Актеры в театре уже репетируют новую пантомиму*», так что ежевечерне герой идет смотреть очередной мини-спектакль, который является наброском сценария грядущего дня.

Кукловод Марк Бессмертник ставит вещие пантомимы (покушаясь на миссию Хозяек, которых он высмеивает). Марк не претендует на полноту отражения событий и считает, что герой может вносить коррективы в его прогностический эскиз, дописывать его своими действиями. Получается, протагонист как бы участвует в спектакле-импровизации по заранее создан-

ному плану (или может все это происходит в чьем-то больном воображении, и мы – лишь один из его фантомов?).

Вот показательный диалог на эту тему:

Данковский: *Я несу вам приказ Ольгимского о закрытии театра: отныне вся театральная братия поступает в мое распоряжение. Будете делать, что я прикажу*.

Маска: *О, это вызывает уважение, но театральная братия считала, что дела обстоят совсем наоборот, что с некоторых пор это вы поступили в наше распоряжение и теперь делаете то, что мы… не приказываем, конечно, но…*

Во время эпидемии судьба театра претерпевала разные катаклизмы: власти то закрывали его, то возвращали к жизни, одно время театр служил госпиталем, по другой версии (в другой миссии) – мертвецкой. Марк прокомментировал оба случая – касательно первого он заметил, что театр всегда был лечебницей, только не тела, в души; по поводу штабелей трупов в театре шутил: «*Видите, какие у меня теперь зрители – аплодируют редко, на бис не вызывают, но и не прокатывают. И что ни вечер – то аншлаг*».

Когда театр выселили, и труппа оказалась на улицах чумного города, это привело к ее трансформации – уличный репертуар сократился до одного-единственного культового спектакля – пантомимы под названием «Неизбежная утрата». Эта пантомима, в свою очередь, обрела характер неизменного действа, бесконечного дословного повторения, своего рода молитвы или богослужения, ее неизвестному автору было приписано божественное происхождение. Актеры замечали, что каждая постановка сопровождалась рядом поразительных совпадений с реальными событиями. Таким образом экстремальная ситуация вернула театр к его изначальной ритуальной форме и функции, способной оказывать более эффективное влияние на действительность, чем искусство.

Собор

Вид христианского Собора в языческом городе производит странное впечатление. Собор, действительно, не был освящен и никогда не использовался по прямому назначению, в нем не было проведено ни одной службы. Вполне естественно, что церковная богослужебная практика оказалась невостребованной в городе, чьи сакральные традиции связаны либо с доцерковными формами религиозного культа, либо с запрещенными официальной церковью духовными практиками и эзотерическими учениями.

Собор, кадр из игры «Мор»

Возможно, Собор был возведен по указанию власти (недаром правительственный инквизитор водворяется именно в Соборе), или построен отцами города для отвода глаз – как дань приличию, для маскировки истинного положения вещей. Может имелись в виду и более возвышенные цели, но они не были достигнуты.

Во время эпидемии Собор, как и театр, использовался в качестве большого помещения. В начале это был изолятор, то есть безопасная зона, чистая территория, что согласуется с охранительной ролью церкви как освященного пространства. Собор, однако, этой задаче не соответствовал, поэтому Клара, проникнув в Собор, так легко его заразила.

Затем Собор стал ставкой инквизитора и местом последнего суда над городом, что тоже не противоречит функциям церкви, как и слово «инквизитор». Хотя Аглая Лилич не имела отношения к церковному суду, она выбрала местом своего пребывания в городе именно Собор, что, по-видимому, должно было окружить ее аурой непогрешимости, придать ее образу и полномочиям оттенок саркальности. Так или иначе Собор постоянно пытались использовать в присущем ему ключе, но всегда неудачно.

С Собором связан еще один эпизод. Ева Ян, простая и добрая девушка, бывшая куртизанка, возможно, была единственной, любившей этот храм. Она проводила в нем много времени и хотела бы видеть Собор, а не Башню местом постоянного чуда. Кроме того, ей негде было покаяться. Ева решила своей добровольной жертвой освятить Собор, вдохнуть в него душу. Она прыгнула с соборной балюстрады, надеясь, что произойдет чудо – воздух подхватит ее и она взлетит. Этот отчаянный поступок, также, как и инволюция театра, были вызваны желанием усилить сакральную защиту города на краю его гибели.

Уклад. Термитник

Уклад – это изолированное, замкнутое в себе родоплеменное сообщество, живущее по своим внутренним законам. Как бы мы ни пытались проникнуть в его культуру, нам оказываются доступны лишь

обрывочные фрагментарные сведения и впечатления, складывающиеся в условно-единую, далекую от полноты картину.

Термитник, кадр из игры «Мор»

Степняки известны своей враждебностью ко всему чужому, постороннему. Старший Ольгимский, постоянно имеющий дело со степняками, недоброжелательно отзывается о них: «*Это дикие и опасные люди. Черви злобны, ненавидят всех, кто не степняк – сразу бросаются и убивают*». Бакалавр Данковский не раз испытывал на себе справедливость этих слов.

Принципиальная закрытость Уклада ярко проявляется в ритуале проводов товарного поезда: отправка во внешний мир, за пределы социума оказывается настолько травматичной, что сопровождается плачем как на похоронах. Машинист – своего рода Харон, проводник в неизвестность, которая хуже смерти. Не случайно он глухонемой – в нем погребены тайны Уклада, и он не может стать связующим звеном между городом и миром. Уклад наглухо закрыт, закупорен, отгорожен от всего внешнего, чужого, иного.

Черви и одонги – это настоящие степняки (в отличие от мясников и рабочих, которые трудятся на бойнях и заводах и принадлежат городу). Одонги (или одонхе) приводят из степи быков, владея необходимыми для этого ритуалами. Черви – собиратели трав, пастухи и бродяги, отверженные Уклада. Некоторые говорят о неполноценности этих степных существ, занимающих низшие ступени общественной лестницы, – «*они все такие, скотоводы – сырые, недолепленные*», «*он не вполне человек, он слеплен наполовину из земли, наполовину из костей, замешан на липкой крови, одухотворен густым твирином, как и вся их степная братия*» (о машинисте поезда).

Проект Быков занимает большую площадь. На фоне других городских построек Бойни и Термитник выглядят внушительными, устрашающими и уродливыми. Термитник – огромный прямоугольный барак, Бойни по форме напоминают гигантский шатер. По масштабу с ними соперничают Собор и Многогранник – вертикальные доминанты города.

В Термитнике гнездятся тысячи мясников и рабочих, принадлежащих Проекту Быков. Влад Ольгимский-младший так говорит об этом месте: «*Они живут коммуной и ведут довольно непритязательный, почти первобытный, образ жизни. В этом гнездилище коллективного разума случаются волнения, не имеющие ни цели, ни смысла. Как звери, испуганные грозой, мясники начинают время от времени метаться. Несколько дней они беснуются,*

а потом успокаиваются – все разом. Это также беспричинно, как и мятеж. Укладом и называется этот социум, эта многоголовая биология.»

Термитником управляет Настоятель. Его должность передавалась по наследству в семействе Тычиков. Когда умер последний Настоятель, власть перешла к его дочери, пятилетней Тае Тычик. Ее именуют Матерью быков или Матерью Настоятельницей. По-детски наивно Тая объясняет свою миссию в Термитнике: «*Я не девочка. Я – Мать Настоятельница, та, что всегда настаивает на своем. Мой папа был Настоятелем мясников, он укрывал своей заботой всех, кто здесь жил. Теперь он умер. И все болеют, потому что я еще маленькая*». Для Уклада Тая – своего рода священный ребенок. «Дикая толпа полулюдей» боготворит ее и беспрекословно ей подчиняется.

По ходу игры мы постоянно встречаем незнакомые слова и понятия: ойнон, одонг, травяная невеста, твирь, таглур, Бодхо, Бос Турох, Суок, шабнак-адыр, Круги длинных тавро, Линии, удург и т. д. Самобытный язык – важное средство создания образа этноса. Постепенно этот лингвистический пласт становится понятным и привычным, а его постижение создает чувство проникновения в новую культурную реальность.

За каждым из этих слов скрываются повседневные практики, обычаи, мифологические представления, верования, о которых рассказано в игре с разной степенью подробности.

Например, мать Бодхо в мифологии степняков обозначает доброе земное божество, дарящее жизнь, она рождает новых одонгов, червей и мясников. Суок, напротив, злое божество.

Ойнон – вежливое обращение к уважаемому мудрому человеку – так Артемий Бурах обращается к Данковскому (Ойнон – искаженное Иоанн, в Осетинском эпосе Ойнон – солярное божество, колесо Ойнона – символ солнца).

Шабнак-адыр – степной демон, людоедка, ее считали виновницей начала эпидемии. Так как, согласно мифам, шабнак-адыр могла представать не только в виде чудища, но и в облике обычной женщины, во время чумы не прекращалась охота на ведьм и ее жертвой могла стать любая девушка.

В игре также регулярно встречаются странные знаки, ими метят быков. Это своеобразный иероглифический алфавит Уклада, называемый Круги длинных тавро. У каждого тавро ряд значений, расшифровать эту письменность нельзя, она понятна лишь носителям культуры.

В Укладе существует особое отношение к целостности тела. Вскрывать тела могут только посвященные, для остальных это табу, его нарушение считается отвратительным кощунством. Причем, в понятие «тело» входит не только тело человека и животного, но и тело земли, города (этим объясняется запрет рыть колодцы в городских границах).

Драки с использованием ножа, убийство ножом с точки зрения Уклада недопустимы, но во время эпидемии поножовщина стала обычной уличной практикой и приобрела огромные масштабы. Только Бурах имел право пользоваться ножом (скальпелем) и вскрывать тела (трупы), чем он постоянно и занимался.

Мироустройство и мифология Уклада связана с древнейшими понятиями тотема, анимизма и партиципации. Под тотемизмом обычно понимают родство членов социальной группы с каким-нибудь зверем-первопредком. Но слово тотем также означает территорию проживания и коллектив кровных родственников. Кровь является важнейшей ценностью родовой культуры, первобытная логика организации мира основана на крови и ее символике.

Все эти принципы присущи Укладу: ограниченная территория, замкнутый социум, культ жертвенной крови. Тотемом Уклада является Великий Бык. В городе его образ встречается в разных вариантах: на вывесках магазинов, на древних монетах, в виде быкоподобных мегалитических камней, игрушки Таи в форме головы быка и др.

Бык как одно из самых мощных животных, приручennых человеком, являлся объектом поклонения в разных культурах, олицетворением и символом множества богов разных пантеонов. Бык является универсальным по смыслу мифологическим образом – в обрядах и иконо-

графии он воплощает солнце и луну, небо и землю, мужское и женское начало, смерть и возрождение.

В обрядах Уклада бык является символом земли и хтонического мира, выступает в традиционной для себя роли жертвенного животного.

Великий Бык в «Мор. Утопии» носит разные имена: аврокс, Бос Турох, Бос Примигениос, Высший, Подобный Бык. Этот образ восходит к Bos primigenius, Bos taurus – дикому древнему туру, истребленному человеком. В «Море» аврокс тоже находится на грани исчезновения, по одной из версий Оюн во время эпидемии принес в жертву последнего аврокса.

Согласно комогоническому мифу степняков, из тела Великого Быка была создана вселенная: «*В мире нет ничего такого, чего не было бы заключено в теле Высшего: белые ткани его предсказывают ход времени, синие ткани его управляют водами и дождями, бурые ткани его хранят тепло, кости его – кости горных хребтов, череп его – небесный свод…, кровь его – время и память нашей земли… В нем – все линии, все языки, все вещества, все связи*».

Архаическая мифология идею порядка выводила из хаоса и тьмы, это были более фундаментальные сущности. Надо было постоянно отвоевывать, «вытаптывать» пространство порядкаЗ в бесконечном окружающем хаосе. В своей изначальной роли создателя мира Бос Турох тоже должен был вступить в борьбу с хаосом, о чем повествует соответствующий миф Уклада: «*В те времена, когда не было ни дня и ни ночи, ни верха, ни низа, ни воды ни суши – был лишь Великий Бык, отец плоти Бос Турох. Вынырнула из бездны Суок и заполнила собой мир. Она пожрала звезды и свет, и стала тьма. Бос Турох, великий бык, замерз во тьме, и его крик разорвал тьму, но не убил Суок. Она расползлась шире и снова сомкнулась тьма. Тогда, отчаявшись, открыл Бос Турох свою пасть от горизонта до горизонта и пожрал Суок. И отныне она покоится в нем и тщится пожрать его изнутри, пока он объемлет ее*».

Ситуация эпидемии – повторение на новом витке этого мифа. Чума – новые тьма и хаос, поглотившие город. Тотем в этом случае вновь должен выполнить функцию защиты. И спасение, действительно, приходит от Быка: когда не помогло жертвоприношение аврокса, помогает его кровь, обладающая способностью вместить в себя инфекцию и блокировать ее (как Бык Суок). Кровь подобная бычьей становится основой для создания панацеи от болезни.

В баснословной жизни Уклада также реализовала себя идея человека-быка. Симон Каин, Артемий Бурах, Оюн, Стах Рубин – это своего рода минотавры, не только обладающие внешней мощью, но и особыми свойствами крови, напоминающей кровь аврокса.

В древних охотничьих и скотоводческих сообществах инициация в мужской союз символически воспроизводила поглощение и изрыгание зооморфным предком посвящаемого мальчика – он должен был как бы умереть и вновь родиться от зверя, чтобы обрести его силу, ловкость и удачу. Возможно, каждый менху Уклада тоже проходил подобную инициацию, чтобы стать единосущным своему первопредку Великому Быку.

Показательно, что детские группировки города подражают тотемным обычаям – одни носят звериные маски, что маркирует их подобно членам тотема, другие присваивают душу своего домашнего зверька.

Ритуал жертвоприношения быков не одно столетие проводился на Бойнях. Отсюда начиналась сеть тоннелей, проложенных подо всем городом – в них сливали жертвенную кровь. Это была как бы своеобразная кровеносная система, питающая город. Гаруспик однажды спускался в этот подземный лабиринт с его ходами цвета бурой венозной крови. После этого путешествия сквозь карту города стала проступать картинка «бык в разрезе» – привычные контуры карты точно повторяют силуэт быка. Это отражает представления Бураха (и всего Уклада) о городе: город – это пространство, устроенное по принципу живого организма, это город-бык, тоже своеобразный минотавр.

В мифологии Уклада есть понятие «удург», отражающее феномены, подобные живому городу-быку. В «Мор. Утопии» этот часто употребляемый термин имеет поле значений. Не вполне внятное его объяснение гласит: «удург – это прежде всего тело, туловище, тело, вместившее в себя мир». Здесь два главных слова – «тело» и «мир». Под телом подразумевается некое единое целостное явление, например, тело города или тело храма. Для того, чтобы стать удургом, тело не должно быть пустым, мертвым, в нем должен содержаться живой мир, душа (что соответствует принципу анимизма). Так, городской собор не может считаться удургом, поскольку он лишен мистический души и не вмещает в себя присущий храмам мир религиозной жизни. Иное дело город: его тело, вскормленное бычьими промыслами, вместило в себя «*мир зверей, мир людей и мир детей*», поэтому город является примером истинного удурга.

Помимо скотоводства Уклад практикует собирательство степных трав. Одна из главных – твирь. Имеется несколько ее разновидностей, а также множество вариантов напитков из твири – от лечебного настоя до запрещенного черного твирина, тяжелого наркотика. В городе, однако, процветает оборот нелегальных наркотиков, в нем участвуют и отцы города (Ольгимские), и преступные группировки (банда Грифа). Андрей Стаматин содержит кабак-бордель на окраине города, в нем тоже всегда можно приобрести твириновые настойки.

В состав степных магических практик входят ритуальные песни и танцы, вызывающие рост трав. Их «танцуют земле» особые девушки – твириновые невесты. Андрей Стаматин переманивает их, чтобы они работали танцовщицами в его притоне. Жители степи очень этим недовольны.

О твирине говорится: «*Он похож на западный абсент, но сложнее, древнее и глубже – как никакой другой напиток твирин дает многократно усиленное искажение реальности*».

Ева просвещает Данковкого: «*В нашем городе человек умирает гораздо быстрее, тело растрачивает себя стремительно, как горячий чай на морозе. В этой степи растет множество трав, они напитывают воздух дурманом. Белая плеть, твирь и савьюр опасны в августе и сентябре, когда трава отдает свои соки солнцу. В это время всегда болит голова и сердце. Твирь – редкая трава, но в этом году ее невообразимо много, воздух прямо гудит, говорят, такого никогда не было, считают это предвестником беды*». Природа словно проявляет особую заботу, осуществляя усиленную наркотизацию города накануне эпидемии.

Употреблению наркотиков подвержены многие герои произведения. Это брат Андрея Стаматина, Петр, талантливый архитектор, которого посещают творческие озарения на фоне твириновой зависимости. Это Катерина Сабурова, твириновая наркоманка, стимулирующая черным твирином свои пророческие видения. Это семейство потомственных менху, вымершее в результате злоупотребоения твирином. Это Ласка, которую еще в детстве подсадил на твирин ее отец, кладбищенский сторож – Ласке передалась от ее родителей склонность слышать голоса покойников и разговаривать с ними. Все эти примеры свидетельствуют о стимулировании сверхспособностей – творческих, прорицательских, жреческих или паранормальных.

Утопия. Многогранник

Основная коллизия «Мор. Утопии» связана с идейной оппозицией двух культур – традиционной и мистико-эзотерический. Эти феномены сравниваются и часто противопоставляются друг другу по разным параметрам: как два мировоззрения (Уклад и Утопия), как два важных концепта (удург и Внутренний покой), как два архитектурных объекта (Термитник и Многогранник), как две социальные позиции (стадная и индивидуалистичная), как разные типы сверхчеловека (менху и Симон Каин) и т. д.

В названии «Мор. Утопия» также обыграны смысловые полюса игры: мор как слово устаревшее и простонародное связано с Укладом, а утопия как понятие отвечает возвышенному складу ума и души семейства Каиных.

Финальная задача игры ставит нас перед выбором между Укладом и Утопией, этими разными мирами, ибо одним из них надо пожертвовать ради спасения города. Игрок может предпочесть то, что ему идейно ближе (или кажется более справедливым, или менее жестоким).

Главная фигура и Утопии, и всего «Мора» – Симон Каин. Мы не застаем его среди действующих лиц, для нас он остается неясным полумифическим персонажем, окруженным ореолом почитания и преклонения, любимым буквально всеми жителями города. Точно также и сам Симон, судя по всему, принимал город целиком, со всеми его странностями, особенностями и противоречиями. Он был отцом-патриархом и создателем города в его нынешнем виде, лидером и духовным наставником общины. Он сумел заменить собой сразу двух разных по типу Хозяек и последние годы «*держал душу города в равновесии*».

Симон долгое время оставался главой семейства, в котором несколько поколений подряд рождались необычные талантливые люди. Изоляция города сыграла в их судьбе столь же благоприятную роль, что и в сохранении Уклада. Каины как духовные наследники мудрецов древности, христианских гностиков, магов и алхимиков средневековья, могли беспрепятственно изучать тайные и запретные области знания, практиковать их и в итоге прийти к реализации своих дерзновенных идей.

Смерть Симона и начало эпидемии, разрушившей и погубившей город, не совпадение – одно стало следствием другого.

Весьма показательным является само имя Симон Каин, оно дважды маркирует героя как мятежника против Бога. Если с характеристикой Уклада связан особый язык, то для Утопии таким языком являются библейские имена и ассоциации.

Отношение к Каину как библейскому персонажу неоднозначно. Разные взгляды на этот вопрос отражены в повести Германа Гессе «Демиан», где фигура Каина является одной из смысловых доминант. Главный герой произведения Эмиль Синклер знакомится с известным сюжетом на школьных уроках – конечно, образ Каина интерпретируется в школе как отрицательный. Затем Синклер встречается с необыкновенным мальчиком Максом Демианом, который раскрывает перед ним другое понимание Каина. По Гессе, Каин – духовно сильная личность, получившая своего рода охранную грамоту от Бога – каинову печать как знак избранничества и защиты. Его потомки (кровные и идейные) отмечены той же невидимой печатью – они являются хранителями высшего знания и не могут смешаться с толпой.

Каин унаследовал участь грешника и проклятого изгнанника от своих родителей – первых людей Адама и Евы. В качестве изгоя и жертвы отпущения Каин является священной и неприкосновенной личностью. Первый земледелец, он также становится первым градостроителем и культурным героем, создавшим технологии и искусства. Город Энох, названный Каином в честь своего сына – прообраз всех будущих городов Земли, колыбель цивилизации. Город Каина в земле Нод (земле изгнания) – за пределами власти Творца.

Симон также является строителем и хранителем города в пустыне, создателем странных мистических «технологий», его степной город тоже безбожный (о чем свидетельствует судьба Собора). Скотоводы Уклада приносят кровавые жертвы своим языческим богам – их можно уподобить коллективному Авелю. Симон миролюбив, но от него как от истинного духовного сына библейского Каина исходит идея сакральной человеческой жертвы, способной спасти его город.

Имя «Симон» связано с другим легендарным персонажем – это Симон-маг (или Симон-волхв). Он известен как соперник апостола Петра. Сюжет об их поединке отображает борьбу христианской и языческой магии. Симон хотел одержать верх над апостолом, однако потерпел неудачу: он пытался прыгнуть с высокой башни и взлететь, но упал и разбился (это напоминает жертву Евы Ян).

Симон-маг считается родоначальником гностицизма и церковных ересей. Он был известен способностью к синтезу религиозных, философских и эзотерических систем своего времени, он верил в существование метампсихоза.

Легенду о Симоне-маге хорошо знали в средневековой Европе. Одно из латинских прозвищ Симона было Faustus (благодатный). Образ немецкого Фауста тоже восходит к этому магу – сопернику апостолов.

Каин, Симон-маг, Фауст являются воплощением мятежного творческого духа, как и наш герой Симон Каин.

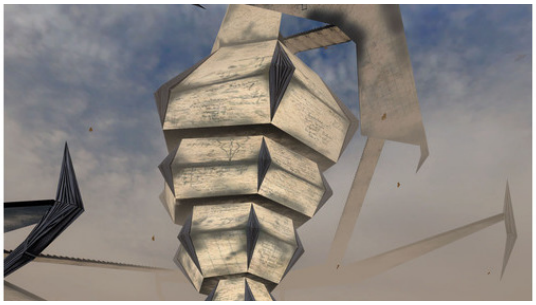
Понятие «Внутренний покой» по сути является парным к понятию «удург»: каждое представляет важный концепт в своей культурной системе, оба в одинаковой степени отличаются размытостью и нечеткостью.

Слово «покой» может означать или состояние или место, ряд его значений связан с темой болезни и смерти (вечный покой, упокоиться, приемный покой (в больнице), покойник). Все эти смыслы есть в понятии Внутренний покой: это и «*высшая концентрация человеческого духа*», и «*реально существующее место, где пребывает человеческий дух*», причем, такое место чаще всего нужно в качестве пристанища душе, покинувшей тело.

Поиски места, которое могло бы обеспечить «*существование человека вне его естественных пределов*», долгие годы занимало Симона Каина. В начале это была некая абстракция, теоретическое допущение, затем Симон пробует реализовать свой замысел на практике. Он достигает успеха и экспериментирует с разными физическими формами Внутреннего покоя. Главная его задача – сохранить память об ушедшем и «*поддерживать постоянный эффект его присутствия*».

И Внутренний покой и удург во многом схожи, так как образуют материально-духовные единства, утопические с точки зрения здравого смысла. Только путь к такой целостности противоположный: удург – это тело, обретающее витальность, а Внутренний покой связан с поисками материальной формы для духовных феноменов.

Наиболее совершенным воплощением идеи Внутреннего покоя стал Многогранник (Башня) – единственное здание города, построенное на другом берегу реки – этим оно выделено и даже противопоставлено городу. Башня недоступна и изолирована, также как изолирован от мира сам город.



Многогранник, кадр из игры «Мор»

Многогранник является доминирующим архитектурным сооружением, его причудливые угловатые очертания видны почти отовсюду, в туманную погоду вершина теряется в облаках. Если бы город был туристическим, Многогранник стал бы его символом, наподобие парижской Эйфелевой башни.

Многогранник создан из зеркальных призм и напоминает кристалл или бутон цветка. Он не имеет привычного фундамента и держится на гибким стержне, врытом глубоко в землю, и на длинной спиралевидной лестнице, возносящейся в небо.

Башня как бы укореняется в почве, растет и расцветает хрустальной розой. Мягкий стержень-пружина делает ее подвижной, а значит – устойчивой, она может раскачиваться, как цветок на стебле.

Башня является плодом совместного творчества двух людей – Симона Каина и Петра Стаматина (имя Петр не случайно, оно отсылает к легенде о Симоне-маге и апостоле Петре, только здесь Симон и Петр не соперники, а союзники).

Петр прибыл в город со своим братом-близнецом Андреем. Вариант близнечной темы в «Мор. Утопии» характерен для дуалистических мифологий: два брата воплощают противоположные начала, при этом они не антаготистичны друг другу и составляют нерасторжимое целое (в литературе подобный пример есть в романе Курта Воннегута «Балаган или конец одиночеству» – двойняшки брат и сестра, действуя совместно, представляли несокрушимую силу, но будучи разделенными, стали обычными людьми). Андрей говорит на эту тему следующее: «*Друг без друга мы не стоим ничего. Петр не знает пределов фантазии, но он слишком наивен, я не знаю пределов свободы решений, но не умею строить*». (В игре есть две пары ложных близнецов: Георгий Каин, который выдает себя за близнеца Симона, хотя таковым не является, и Клара, которая придумала себе сестру-двойняшку).

Петр предстает привычным и даже шаблонным примером мятежного гения, неприспособленного к жизни, подхлестывающего фантазию твириновыми настойками. Аглая говорит о Петре: «*…распущенный образ жизни, повышенная возбудимость, пристрастие к алкоголю, галлюцинации, навязчивые фобии, феноменальный накал нервной деятельности*».

Петр считает, что твирин дает ему возможность иначе видеть три измерения, то есть нестандартно мыслить. Однажды в этом состоянии ему явился Ангел Карающий и сказал: «Я знаю кто ты. Ты – Петр, на этом камне воздвиг ты то, чего не должно быть» (перефразирована известная евангельскся цитата: «Ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Матф. 16:18).

Гораздо интереснее не сам Петр, а его творчество, выражающее одну из сквозных тем игры – желание превзойти человеческие возможности, поставить себе почти неосуществимые задачи и решить их, создать или сделать нечто небывалое, на грани чуда. Недаром Петр стал сподвижником Симона Каина.

В Многограннике сверхзадач по крайней мере три – это инженерное решение, архитектурный образ, и внутреннее пространство, связанное с созданием материальной формы для Внутреннего покоя.

Облик Башни отмечен стремлением воплотить в архитектуре сложные природные (неорганические и растительные) формы, что свойственно архитектуре XX века. В этом отношении Многогранник радикально отличается от городской застройки, с ее прямыми углами, однообразной и убогой геометрией. Особый контраст составляют два соперничающих здания – Башня и Термитник (примитивный барак, вообще не связанный с понятием «архитектура»).

Другая особенность Многогранника – в его инженерных находках, в частности, необычном фундаменте в виде огромного штыря, врытого в землю (на его укладке трудились все рабочие Термитника). Данковский и Аглая внимательно изучили чертежи Башни и ее основания, и все равно им кажется непостижимым, почему не падает здание, состоящее из одних лестниц (висящие в пространстве лестницы – распространенный образ в видеоиграх).

Также как Симон долго искал форму для воплощения своего Внутреннего покоя, так и Петр мучительно вынашивал идею Многогранника. Основным конструктивным элементом и символом своего детища он с самого начала видел лестницу, или – серию лестниц в небо. Следы этого творческого процесса мы можем наблюдать воочию – в разных местах города громоздятся нелепые фрагменты лестниц – они выглядят как странные, уродующие город руины. Эти «шлаки плоти, перегоревшей в творческом огне» – эскизы, идеи, наброски, черновики, прототипы будущего Многогранника.

Итак, Башня – это дважды дерзновенное явление – и как архитектурно-инженерное «чудо», и как духовный мистический феномен. Однако в Башне есть не только дерзновение, но и опора на многовековые традиции.

Два названия нашего архитектурного произведения – Башня и Многогранник, плюс лестница в небо – дают тройной ряд символов, с помощью которых можно прочитать его смысловой код.

Башня имеет многообразную символическую интерпретацию. Остановимся на некоторых моментах, имеющих прямое отношение к нашей теме. Ведущими в восприятии башни являются мотивы высокой духовности и неприступности, поскольку башня чаще всего была связана либо с сакральной традицией, либо с функциями защиты, обороны. Башня также отражает разные достижения цивилизации (строительные, технологические, научные, архитектурные). Она трактуется в духе фрейдизма как фаллический символ, означая власть и доминирование.

Многогранник все эти роли выполняет – и как место концентрации духовной энергии, и как защитная территория (во время эпидемии там прячутся почти все дети города), и как образец необычных технологий.

Подходит нам и башня из слоновой кости как метафора изолированности и оторванности от мира, а также «остров блаженных» Авалон – это тоже стеклянная башня, дарующая душе бессмертие. На Авалоне, как и в Мноногранике, нет времени, а есть одни лишь грезы.

Поскольку некоторые сценарии игры связаны с уничтожением Многогранника, для нас актуальна мифологема падающей башни. Это прежде всего Вавилонская башня, она толковалась как знак человеческой гордыни. Близкий по смыслу образ заключает 16-я карта Старшего аркана Таро – на ней изображено, как удар молнии поражает башню, связанную с ложными амбициями (в тех же грехах обвиняются и создатели Многогранника). Башня считается самой плохой картой Старшего аркана, она предвещает неожиданный крах под влиянием внешних обстоятельств.

Когда герои «Мора» задаются вопросом, почему не падает Многогранник, вспоминается падающая Пизанская башня.

Разрушение башен-близнецов 9.11 на Манхэттене – символический акт кастрации или обезлгавливания города. Эти башни (Всемирный торговый центр) воспринимались как один из символов американской цивилизации, ее экономического доминирования, и в этом каче-

стве были показательно уничтожены. В «Мор. Утопии» только одна башня, но ее строили братья-близнецы.

Другой ряд символов и ассоциаций связан с пирамидой. Визуально кажется, что Многогранник состоит из пирамидок и призм, форму пирамиды имеет так называемая Агатовая яма – внутренняя комната Башни, «предбанник», где принимает взрослых посетителей Каспар Каин.

Принципы устройства Многогранника как усыпальницы восходят к египетским пирамидам. Также Многогранник прямо перекликается с вавилонскими зиккуратами, пирамидой Джосера, теокалли доколумбовой Центральной Америки и другими образцами ступенчатых пирамид, соединивших идею пирамиды и лестницы. Эта архитектурная форма воплощает структуру космоса, уровни сознания, путь восхождения души к Богу.

Пирамида имеет четырехугольное основание (один из символов земли), в этом ей подобен земной Термитник, но не Многогранник, во всем подчеркнуто противопоставленный Укладу. У Многогранника нет земного основания, он имеет минимальную связь с землей, самое незначительное с ней соприкосновение, он еле держится за землю своим стеблем, он весь – в стремлении ввысь, в небо, как готический собор.

Кружевом камень будь
И паутиной стань
Неба пустую грудь
Острой иглой рань.

Лестница считается одним из первых конструктивных элементов, созданных человеком, как символ она присутствует во всех мифологиях и культурах. В сущности, любая лестница есть лестница в небо (если не спускаться по ней), она означает переход от одного плана бытия к другому, связывает Землю с Небесами, олицетворяет переход от тьмы к свету, от смерти к бессмертию. Лестницу можно считать эквивалентом мирового древа и мировой оси. Она также имеет символизм моста и связана с ритуалами перехода.

Жизнь отдельного человека тоже можно представить как восхождение по ступеням лестницы – возрастное, карьерное,

творческое. Для Петра Стаматина лестница стала и творческой идеей-фикс, и символом успешной судьбы архитектора.

Мир – лестница, по ступеням которой
Шел человек.
Мы осязаем то,
Что он оставил на своей дороге.
Животные и звезды – шлаки плоти,
Перегоревшей в творческом огне:
Все в свой черед служили человеку
Подножием,
И каждая ступень
Была восстаньем творческого духа.

Многогранник стал воплощением Утопии – системы идей и связанной с ними области задач, которые стремились решить Каины. Мария так объясняет смысл этого понятия: «*Под словом „утопия“ мы понимаем не идеал разумного общественного устройства, а мистический факт материализации недоступного человеку мира. Этот мир существует, но в руки не дается – поддерживая жизненно важную для него скрытность, он запускает механизм*

саморазрушения, если его пленить. Но в любом механизме случаются сбои, поэтому иногда два мира все-таки соприкасаются, образуя симбиоз. Так достигается состояние утопии».

Столь же туманным, как эта декларация, выглядит определение свойств Многогранника (видимо подобные явления сами по себе непривычны и представить их трудно): это пространство, обращенное само в себя, у него нет поверхности, нет массы, нет границ и пределов. Время тоже организовано иначе, по существу, оно остановлено. Этим особым временем могут пользоваться дети, оно подходит для жизни души, покинувшей тело. Но обычный человек не может попасть внутрь этого пространственно-временно́го континуума, даже сам создатель Башни Петр Стаматин.

Изначально Симон Каин связывал Многоранник с возможностью удерживать память и дух. Однако на деле оказалось, что Башня обладает гораздо большим потенциалом в деле приручения неуловимых духовных субстанций, в том числе таких как сон, мечты, фантазии. Например, находясь в Башне, можно управлять своими снами. Обычно сон быстро забывается, его трудно запомнить и рассказать. А Башня сохраняет сны, позволяет в них возвращаться и даже делиться ими с другим, причем, не только содержанием сна, но и его неуловимыми переживаниями.

Митио Каку, американский физик японского происхождения, популяризатор науки и футуролог, в книге «Будущее разума» (*The Future of the Mind*) пишет о технологиях завтрашнего дня, с помощью которых будут записывать сны, читать мысли, практиковать телекинез. Ученый считает, что люди отвергают подобные вещи, потому что боятся перемен, это заложено в человеке генетически. Однако то, что нашим предкам казалось сказкой, сейчас является реальностью. А через какое-то время то, что сейчас представляется чудом, окажется возможным, и все к этому привыкнут.

Основная задача Многогранника – стать усыпальницей для Симона. Он строил ее для себя как древние фараоны возводили свои пирамиды. Свойства Башни таковы, что душа и память усопшего пребывают в ней как в теле, обретает в ней новую плоть.

Мистерия Многогранника заключается в переселении в него души Симона. Это событие означает освящение, в результате чего Башня становится живым телом, удургом, сакральным сооружением и духовным центром города, питающим его.

Мистерия Многогранника совершается в один день с самопожертвованием Евы – два здания одновременно подвергаются церемонии освящения (разным и одинаково нестандартным способом). Но жертва Евы оказалась напрасной, в Соборе воцаряется инквизитор. А Башня обретает культовый статус. По замыслу Каиных это нужно не столько для Симона, сколько для защиты города.

Этот сюжет возвращает нас к началу игры, когда в город прибывает бакалавр Данковский с целью изучения феномена долголетия Симона Каина. Тема смерти и бессмертия, ставшая завязкой сюжета, развивается в разных направлениях. Является ли ответом на вопрос бакалавра персональное мистические бессмертие Симона? Вряд ли ему как рационально мыслящему ученому близка утопия Каиных.

Другой тип бессмертия связан с Укладом. Коллективное сознание родоплеменого сообщества не знает индивидуального бессмертия, но для него существует бессмертие рода и родовой крови.

Еще одна вариация этой темы подсказана говорящей фамилией Марка Бессмертника и его деятельностью, которая связана с искусством и может подарить человеку творческое бессмертие.

Пока Многогранник был не нужен Симону по прямому назначению, он позволил детям играть в нем. Дети не только превратили Башню в свою затейливую детскую, но и образовали в ней что-то вроде свободной и независимой от взрослых детской республики. Башня оказалась способной концентрировать и хранить волшебство и очарование детства, создавать иде-

альные условия для счастья ребенка. В Башне не было времени, болезней, смерти и скуки. Башня создавала для детей живые волшебные миры, в которых можно было путешествовать и участвовать в увлекательных приключениях. Дети могли не только играть, мечтать, фантазировать, видеть счастливые сны, но и погружать друзей в свои фантазии и впечатления.

Но все эти возможности были недоступны взрослым. Это приводило в отчаяние Петра Стаматина, автора Башни, который не мог приобщиться к созданному им чуду. И Виктора Каина, обиженного на своего сына Каспара, не желающего пускать отца в свой мир.

Взрослые и дети совершенно по-разному воспринимали Башню: там, где ребенок видел берег моря, далекие острова, расходящиеся тропинки, старинный мостик, там «*твердолобые взрослые видели лишь зеркальные поверхности, поэтому они и Башню прозвали „зеркальной“ – каждый видел в ней только бесчисленные отражения самого себя*».

Башня как заповедная страна детства напоминает и страну чудес Алисы, и особенно *Neverland* Питера Пэна (на него отчасти похож и сам Хан – как хозяин волшебного острова и предводитель детей).

Башня также является убедительной метафорой компьютера, виртуальной реальности и видеоигр. Зеркальные грани – это мониторы, в которых дети видят игровые миры (взрослые, конечно, их не воспринимают). Когда Хан объясняет Данковскому сам игровой процесс, не остается сомнений, что речь идет о компьютерной игре: «*Где тысяча детей? В мечтах и снах друг у друга, за гранями. По лестницам ходят те, кого выбросило из этой сновидческой реальности. В некоторых мечтах есть смерть и опасность – если кто-то гибнет, его выбрасывает на лестницу. Потом он может вернуться, но долго отходит. Ну а некоторые возвращаются на лестницы и по доброй воле – если не в силах выносить такое напряжение чувств. Ты этого не поймешь, потому что ты уже взрослый, ни один взрослый не может там ничего увидеть*».

Итак, Многогранник, под стать своему названию, имеет множество значений, символов и смыслов, соединяет древние традиции (пирамида как усыпальница) с современными (компьютер и видеоигра), и даже предвосхищает будущее в духе Митио Каку.

Башня допускает на свою внутреннюю территорию только детей и души гениальных взрослых (Нина и Симон Каины). Претендуя на сакральный статус, Башня упраздняет храм.

Башню можно увидеть не только как игровую площадку детей – ее граждан, но и как загадку, придуманную для нас авторами «Мора». Смыслы как кольца – не пирамиды, а пирамидки, детской игрушки – можно собирать, нанизывая друг на друга, разбирать и снова собирать в другом порядке. Вариантов и комбинаций может быть много. Наш пасьянс смыслов – лишь один из возможных.

Необычный облик и свойства Башни вызывают разную, но преимущественно негативную реакцию у жителей города. Не только архаичный Уклад, но и консервативная городская прослойка, имеют свои основания осуждать Башню.

Главный аргумент состоит в том, что Башня нарушает естественный порядок вещей, существует вопреки законам бытия. Каиных обвиняют в том, что они «держат в плену чудо», заключив в материальную оболочку то, что имеет право жить лишь в воображении.

Детские досуги в Башне тоже не приветствуются, так как считается, что они отрывают детей от действительности (типичный аргумент критиков видеоигр). Капелла говорит об этом: «*В стеклянную Башню не может проникнуть никакое внешнее зло, но она таит зло в себе. Башня воздействует на внутреннее состояние человека, потому что временные вещи – фантазии, сон, одержимость мечтой или мистическая игра – вопреки своей природе длятся вечно*». Ей вторит Оспина: «*Детям неведомо, что счастье мимолетно. Они хотят, чтобы оно было полно и вечно. Раньше такие вещи сдерживались самой жизнью, но зеркальная ловушка отгородилась от законов жизни, оставила их снаружи*».

Другая проблема состоит в том, что Многогранник (подобно Гамельнскому крысолову) стал похитителем почти всех городских детей. Этой ситуацией более всего недовольны будущие лидеры Уклада – Артемий Бурах и Капелла. Они связывают решение судьбы города с детьми и стремятся вывести их из Башни. Отношение Артемия и Капеллы к роли детей в обществе не сильно отличается от принятого в крестьянской народной традиции, где периода беззаботного детства не существовало, дети рано начинали работать и выполнять обязанности взрослых. Это считалось нормальным, осуждалось обратное (в сказках образы ленивых детей чаще всего отрицательные). Так, Капелла одобряет решение Таи Тычик уйти из Многогранника в Термитник, полагает большим достижением, что из несмышленной крошки Тая превратилась в Мать Настоятельницу и управляет многотычячным Термитником и Бойнями (по современным же понятиям это значит, что маленький ребенок из мира нормального детства – с беспечным досугом, веселыми играми, общением со сверстниками – попадает в грязный зачумленный барак, наполненный тысячами грубых мясников и полулюдей одонгов).

Впрочем, и сама Капелла, мудрая не по годам, в свои 11 лет выполняет близкие по смыслу функции, по-матерински опекая детей города.

Довольно убедительно выглядит критика Мноногранника, основанная на представлениях Уклада: если город – это вселенский бык, то фундамент Башни (штырь, врытый глубоко в землю) – это нож, который вонзили в тело быка. С этой точки зрения Башня кажется для живого организма города чем-то противоестественным. Такое мнение как будто подтверждает и кровавое пятно, проступившее у подножия Башни – значит штырь повредил артерии города, и подземная кровь просочилась на поверхность (однако до эпидемии, все 10 лет, сколько стоит Башня, этого не было).

Уклад и Утопия

Сопоставление разных миров – одна из распространенных сюжетных моделей в видеоиграх (фантастический и реальный мир, историческое прошлое и техногенное будущее и т.д.). Казалось бы в «Море» мы видим аналогичный случай, ведь Уклад и Утопия воспринимаются как совершенно разные и даже полярные системы: они различаются как родовое, стадное – и индивидуалистичное, как хтоническое, земное – и небесное, как архаическое – и футуристическое, как традиционное – и революционное, как стабильное, прочное – и неустойчивое, все это отражают два противоположных по типу архитектурных сооружения – самое примитивное и самое замысловатое.

Но эти эффектные контрасты связаны лишь с первыми поверхностными впечатлениями. В действительности Уклад и Утопия – родственные феномены: это две древние традиции – народная и эзотерическая, примордиальная (если пользоваться термином Рене Генона), основанные на длительном накоплении и передаче знаний и духовных ценностей. Обе формы культуры являются закрытыми, герметичными, обе формируют тайные языковые коды, недоступные чужим, непосвященным, свою мифологию или философию. Также для них в одинаковой мере характерно создание развитой системы символов, набор ритуалов, организующих внутреннюю жизнь сообщества, и магические практики.

Важно, что обе системы существуют вне рамок разрешенной, одобряемой государством культуры и в обход официальной идеологии. Это живые, самодостаточные, органичные, самобытные и глубокие культурные традиции.

Изоляция от мира в городе «Мор. Утопии» способствовала удержанию древних языческих верований и развитию эзотерического сообщества. И Уклад, и Утопия создали свое чудо – великое одухотворенное тело (удурга) – живой город и живую Башню.

С точки зрения государственных контролирующих органов это подозрительные маргинальные образования и весьма странный город – с языческим капищем, реками подземной крови, сектой каинитов и бутафорским собором.

Условный собор является еще одним фигурантом дела и противостоит Укладу и Утопии, причем не как христианский храм (тем более, что в этом качестве он никогда не функционировал), а как ставка правительственного инквизитора, представителя власти. Инквизитор и армия (отнюдь не санитарная, как было обещано) прибывают в город вовсе не затем, чтобы его спасти, а для того, чтобы уничтожить. Чума – лишь удобный повод расправиться с подозрительным поселением. Все действия Аглаи Лилич, ее манипулирование героями игры направлены на разрушение города. Она умело использует метод «разделяй и властвуй», убеждая героев, что Уклад и Многогранник несовместимы и чем-то одним надо пожертвовать. Особенно Аглая ненавидит Башню, она не стесняется в выражениях, упоминая о ней: «башня-убийца», «изуверский Многогранник», «бесполезная и бессмысленная гадость». Таково ее отношение и к покойной сестре Нине Каиной. Как человек трезвый, практичный, рациональный и приземленный, Аглая не любила Нину за мятежность, бунтарство, иррациональность ее мистический души.

Аглая – враг города, кукловод-манипулятор в отношениях с главными героями. Она не изображена ни жестоким инквизитором, ни тупым бездушным чиновником, но является убежденным противником всего свободного, неофициального, не укладывающегося в рамки общепринятого и очевидного. Аглая наделена ясным проницательным умом и не лишена обаяния. Геймерам она нравится, у некоторых даже является любимым персонажем.

Общность двух культур находит подтверждение в интегральной фигуре Симона Каина – отца города, его духовного лидера и хранителя (последнюю роль он выполняет и после смерти).

Он видел город как единое целое, и созданная им Башня стала важным логическим этапом в его развитии.

Составляя некую органическую и стратегическую общность, Уклад и Утопия также имеют ряд типичных различий, обусловленных их культурной матрицей: например, носителем архаической народной традиции является единый коллектив, где «я» еще не выделяет себя из «мы», а герметические традиции развивают малые сообщества и отдельные личности высокого образовательного и социального статуса. Две традиции отличаются способом хранения и передачи информации – устным и письменным соответственно, поэтому народная культура представлена огромным разнообразием локально-исторических форм, в то время как примордиальная традиция охватывает гораздо более широкие временные и географических границы. В «Море» уникальность Уклада подчеркивается местным наречием и недоступной для расшифровки иероглифической письменностью, а язык Утопии нам понятен и не нуждается в переводе или уточнениях.

Еще одно отличие особенно важно в ценностной парадигме «Мор. Утопии»: глубокий консерватизм, жесткость и ненарушаемость неписанных законов в народной культуре – в противоположность творческой смелости утопистов, их пренебрежению общеизвестными истинами и неистребимому желанием выйти за пределы, положенные человеку судьбой и природой.

У Максимилиана Волошина в поэме «Путями Каина» эта оппозиция обозначена как «путь приспособления» и «путь мятежа». По Волошину, все завоевания человечества изначально были связаны с мятежом, бунтом, отрицанием – это синоним истинного творчества, рождающего новое. Но еще более важно, что мятеж меняет, «пересоздает» самого человека.

Это произведение М. Волошина (начиная от самого его названия и образа библейского Каина – прародителя мятежного духа творчества) очень близко идеям игры и выражает их с точностью и емкостью истинной поэзии. Приведем небольшой фрагмент поэмы:

В начале был мятеж,
Мятеж был против Бога
И Бог был мятежом.
И все, что есть, началось чрез мятеж.
…

Мир – лестница, по ступеням которой
Шел человек.
Мы осязаем то,
Что он оставил на своей дороге.
Животные и звезды – шлаки плоти,
Перегоревшей в творческом огне:
Все в свой черед служили человеку
Подножием,
И каждая ступень
Была восстаньем творческого духа.

Лишь два пути раскрыты для существ,
Застигнутых в капканах равновесья:
Путь мятежа и путь приспособленья.
Мятеж – безумие;
Законы природы – неизменны.
Но в борьбе за правду невозможного
Безумец —

Пресуществляет самого себя,
А приспособившийся замирает
На пройденной ступени.
Зверь приноровлен к склонениям природы,
А человек упорно выгребает
Противу водопада, что несет
Вселенную
Обратно в древний хаос.
Он утверждает Бога мятежом,
Творит неверьем, строит отрицаньем,
Он зодчий,
И его ваяло – смерть,
А глина – вихри собственного духа.
…

Настало время новых мятежей
И катастроф: падений и безумий.
Благоразумным:
«Возвратитесь в стадо»,
Мятежнику:
«Пересоздай себя».

Решения о судьбе города. Жертвоприношение

Один из ключевых моментов игры – появление картинки «город со стороны», которая по ходу действия постепенно дополняется и уточняется. Это условно-символическое отражение понимания города, сложившееся у главных героев. Три картинки состоят из одинаковых элементов (холм, дома, Бойни, Многогранник), образующих совершенно разную логическую структуру.

Картинка Данковского напоминает техническую схему, где стрелками изображено направление и распределение сил равновесия у Многогранника, обеспечивающих ему устойчивость. Очевидно, что бакалавру интереснее всего разгадать инженерную идею Башни. Длинный фундамент-штырь погружен в кровавую почву, но Башня существует как бы отдельно от города, она никак не связана с рабочими кварталами и Бойнями.

Картинка Бураха не техническая, а анатомическая, это не мертвая конструкция, а живой организм. Функционирование тела города обозначено не стрелками, а кровеносными сосудами, отображающими его систему кровоснабжения. В целом силуэт города напоминает женскую фигуру: двойной шатер Боен можно уподобить женской груди, а Башня выполняет роль утробы, в нее помещен эмбрион. Таким образом Многогранник имеет не только присущую ему фаллическую символику, но и обретает символизм утробы. Это Башня-андрогин (не случайно у нее два названия – мужское и женское). Андрогинным можно считать и образ Симона Каина – недаром он успешно выполнял роль Хозяйки города.

Эмбрион может означать душу Симона, вселившуюся в Многогранник, либо маркировать Башню как государство детей, либо символизировать будущее города, эмбрион также позволяет представить Башню как дитя города, вскормленное его кровью.

В отличие от Данковского, Многогранник у Бураха непосредственно связан с Бойнями, видно, что Башню питает скотобойный промысел, возможно, она высасывает из города все соки.

Итоговая картинка Клары близка изображению Бураха – город для нее тоже представляется живым организмом, и в Башне тоже есть зародыш. Но интереснее один из промежуточных вариантов Клариной схемы: на нем изображены звезды и планеты – это космогоническая концепция, соответствующая Кларе как природной космической силе – стихийной, нечеловеческой, внеморальной и внесоциальной. Также видно, что на этом этапе у Клары еще не сложилось окончательное мнение о Многограннике, поэтому он напоминает призрак или облако пара.

Нетрудно заметить, что три взгляда отражают разные стороны мироздания и создают некое суммарно целостное представление о модели города: Данковский рассуждает о неорганической материи, его взгляд на вещи – механистический, ньютоновский; Бурах думает о живой, органической материи, он видит мир как патологоанатом; для Клары город – крохотная часть мироздания, космоса, подчиненная общим законам вселенной, но это взгляд скорее мифогенный, а не научный.

В игре есть разные формы и способы постижения темы «город». Это первоначальное погружение в хаос незнакомого городского пространства, которое постепенно запоминается в деталях; это карты города, меняющиеся в зависимости от развития ситуации; это итоговая картинка-схема, и это сливающийся с силуэтом города «бык в разрезе».

Эти этапы можно расположить последовательно – от неразберихи первых впечатлений – к разным формам графической и схематической упорядоченности – и к образному итогу. В целом это символически отражает путь прохождения игры.

Финал «Мор. Утопии» имеет несколько стадий. Первая психологически наступает, когда в городе неожиданно, словно по мановению волшебной палочки, прекращается эпидемия. Это

воспринимается как конец драмы. Некоторую часть двенадцатого дня можно бродить по спокойному сонному городу и переживать счастливое чувство выздоровления, обретения мира. Казалось бы, на этом можно завершить игру. Это логично, ведь эпидемия не может продолжаться вечно, она имеет свою динамику и постепенно как бы сгорает в собственном пламени. Такой финал был бы возможен в игре о чуме. Но не в произведении о человеческих взаимоотношения и о городе, ибо тогда сюжетные коллизии останутся неразрешенными.

Два других этапа финала связаны с визитами в знаковые дома: Многогранник, Театр и Собор.

Начнем с Собора (хотя это последняя часть игры): здесь принимается окончательное решение о судьбе города. Вариантов приговора четыре. Если игрок (герой) по разным причинам не явится на совет в Собор, город будет стерт с лица земли. Остальные варианты логически распределены между тремя героями. Город тоже будет разрушен, если принять решение в пользу Башни. Если же, наоборот, высказаться за сохранение Уклада, тогда погибнет Многогранник. В третьем случае город уцелеет полностью, но за это придется заплатить еще более высокую цену.

Таким образом решения выстроены по принципу тезис – антитезис – синтез, двум мужским (что-то уничтожить) противостоит одно женское (ничего не уничтожать).

Совет в Соборе напоминает суд. У каждого фигуранта есть обвинители и защитники (так, термин Аглаи «башня-убийца» отражает позицию прокурора). Состав преступления связан с началом эпидемии, суд должен установить, кто явился ее причиной – Термитник или Многогранник (все это отдает средневековьем – как известно, в средние века были распространены суды над животными, а в «Море» происходит суд над зданием).

Все участники совета согласны с тем, что источником песчанной чумы стали древние скотомогильники, они были потревожены либо степняками, либо фундаментом Башни, либо инфекция распространилась естественным путем – через споры растений.

Но это всего лишь гипотезы, достоверно ничего не доказано (также было и в средневековых судах). Факты, однако, свидетельствуют о том, что чума началась в рабочих кварталах, в Термитнике, а оттуда распространилась по всему городу. Незараженной осталась только Башня – единственный чистый остров в бушующем море эпидемии. Значит виновник – Уклад, инфекция идет от земли, и она заражает земное, а небесное ей неподвластно.

Таким образом свои решения Данковский и Бурах принимали не в соответствие с истиной, и не в пользу города, а согласно своим интересам и под давлением власти.

Бакалавр должен сохранить Многогранник как защитник интересов своих приближенных, особенно семейства Каиных и братьев Стаматиных. Однако и сам он искренне восхищается Башней, справедливо полагая, что подобного больше никогда не будет создано. Башня также имеет прямое отношение к его научным интересам как свидетельство реализации идеи бессмертия души. Данковский считает Многогранник символом нового, которое приходит в мир, веками живущий без изменений. Он не любит Уклад и не видит его связи с Утопией, поэтому принимает столь катастрофическое для города решение.

В отличие от Данковского Бурах понимает, что город – единый организм, а Многогранник – живое тело (это очевидно из его символической картинки). Его решение об уничтожении Башни противоречит этому пониманию. Отчасти это объясняется манипуляциями Аглаи, использовавшей предрассудки гаруспика, отчасти – логикой хирурга, стремящегося удалить инородный предмет из тела города. Разрушение Многогранника прямо связано с интересами Бураха: во-первых, он сможет вернуть детей в лоно Уклада, который они покинули ради другого образа жизни в Многограннике; во-вторых, как жрец он получит доступ к источнику подземной жертвенной крови, закупоренному фундаментом башни.

Идея этих пагубных решений не могла родится в недрах самого города, даже несмотря на существующее у его жителей подозрительное отношение к Башне. Мысль о разделении

города на противоборствующие стороны была привнесена извне, ее навязчиво повторяет Аглая, убеждая всех вокруг, что «*город – это злополучный синтез противоположностей, которые разъедают друг друга, насильственно соединенные чужой волей… это обреченная система*».

Однако непосредственные впечатления убеждают в обратном: город – единое неразрывное целое. Картинка «бык в разрезе» свидительствует о том, что город – это живой организм, у которого нельзя безнаказанно что-либо отрезать. Даже спорная Башня – его органическая часть, соединенная с Бойнями и питаемая общей кровеносной системой. Дети выбрали Башню своим домом, город «кормит Башню своими детьми».

Архитектурная оригинальность Башни делает город неповторимым, без Многогранника он станет безликим и монотонным, лишится своеобразия, превратиться в обыкновенное рядовое поселение.

В контексте города Башня также выполняет охранительную и сакральную функцию в связи с обретением души Симона. Это особенно важно на фоне кризиса ритуальной жизни Уклада: практика жертвоприношения великих быков подошла к концу в связи с их исчезновением, языческое капище на Бойнях перестало функционировать как сакральный центр, необходимый для поддержания нормальной жизни традиционного социума. Город находится в состоянии великого кризиса, разрушения всех своих основ. Единственное место, которое этот кризис не затрагивает есть Башня, без нее город утратит последнюю защиту.

Сможет ли сама башня существовать без города, стать центром, вокруг которого сформируется новый город? Клара считает, что нет, что «*Многогранник без этого поселения жить не будет. Он умрет, если туда не будут приходить новые дети. Он погаснет, если темные люди перестанут считать его чудом, лазейкой в иное пространство, фонарем на другой стороне реки.*»

Таким образом Уклад и Башня связаны как тело и душа, как земля и небо, как прошлое и будущее.

Странной кажется претензия к городу в якобы отсутствующей у него однородности, гомогенности. Ведь главная функция любого города – собирать, совмещать, перемешивать на одной территории разные и, казалось бы, несовместимые исторические, культурные, этнические, социальные и прочие реалии. Историческое развитие города «Мор. Утопии» отражает общую логику человеческого бытия – на основе древних степных промыслов вырос промышленный комплекс как совершенно иная социальная реальность. Затем в экономически успешном поселении появилась свободная творческая деятельность, также по типу вполне чуждая предпринимательству (это объясняет вечные трения между семействами Ольгимских и Каиных), пара столетий развития привела к возможности выйти за пределы, положенные человеку природой. Каждый этап вырастает из своей противоположности, укоренен во враждебной себе основе.

Мария так выразила эту мысль: «*Утопия созвучна слову „топь“, ей нужна грязь. Утопия принимает человеческое и земное в самом неприглядном виде. Поэтому здесь есть кровавые бойни, гнилое болото, бараки и бедные предместья. Утопии нужен Проект Быков, живой союз мира людей и мира зверей с миром духов*».

Проблему целостности города естественнее осмыслить в мифологической логике, ибо именно миф выработал средства, позволяющие представить мир как единое целое. Так, интерпретация мира в древних мифах могла быть антропоморфной или зооморфной, как в случае с нашим городом-быком. Основой более общей картины являлась система координат по вертикали (Верхний, Средний и Нижний мир) и по горизонтали (центр – периферия). Человеческий мир располагался в центре и посередине, он мыслился как понятный, предсказуемый и упорядоченный, именно поэтому Средний мир почти неинтересен для мифа.

Видеоигры, весьма часто опирающиеся на мифологические схемы, принципиально отличаются от мифа тем, что детально прорабатывают именно реалии обыденной жизни. В «Мор. Утопии» Средний мир – это наш город с его повседневными заботами о хлебе насущном, о доме для ночлега, о собственном здоровье.

В отличие от Среднего два других вертикальных мира в мифологическом сознании сакральны и населены сверхъестественными существами, от которых всецело зависит жизнь людей. Также оба эти мира скрыты, непредсказуемы, хаотичны, непостижимы и безграничны. Энергия мифа направлена в основном на Верхний и Нижний мир, а также пограничные области, поскольку в них – ключ к решению многих человеческих проблем.

В ритуалах Уклада доминирует Нижний мир – жертвоприношение в подпольных помещениях Боен, мистерия жертвенной крови, наполняющей подземные тоннели, танцы земле твириновых невест, городское кладбище, где обитает странная девочка Ласка, которая заботится о мертвецах и любит их больше, чем живых людей. Нижний мир более доступен человеку, переступить черту между живым и мертвым легче, чем построить высокую лестницу в небо.

Для целостной картины мира Укладу явно не хватало верхнего этажа мироздания. Город пытался приблизиться к небу, создать вертикальное измерение – может в этом был смысл возведения Собора. Но опыт не удался.

Второй попыткой на этом пути стала Башня. Хотя она и была воздвигнута людьми, но явно имеет сверхчеловеческую природу и по своим особенностям напоминает Верхний мир: она недоступна обычным людям, обладает качествами бесконечного внутреннего пространства и остановленного времени (то есть хронотопом вечности), она сакральна – душа Симона обитает в ней как божество на небесах. Также по понятиям Среднего мира Башне не хватает устойчивости, людям неясно, почему она держится в своем странном подвешенном состоянии.

Особый статус Башни подчеркнут ее пограничным положением: она построена на противоположном берегу реки, а река в мифологическом сознании – рубеж с другим миром, также Башня расположена между небом и землей – то есть отмечает одновременно горизонтальную и вертикальную границу. Не случайно Башня может управлять снами, тоже связанными с пограничным состоянием сознания.

Башня – не просто небесное измерение города, она соединяет Нижний и Верхний мир. В универсальных символах мифологии она представляет собой Мировое древо (Мировую ось) и Мировое яйцо. Последний символ особенно подходит по смыслу Башне. Из вселенского яйца рождается мир или верховное божество, Башня тоже содержит в себе эмбрион, символический смысл которого можно понимать по-разному.

Утратив Башню, город лишится своего с таким трудом обретенного Верхнего мира и своего небесного покровителя Симона Каина.

Как представляют герои, принявшие свои решения, будущее города? Каждый верит, что после окончания мора сможет возродить социум согласно собственным представлениям. Подобное идиллическое чувство возникает после завершения великих бедствий – эпидемий и войн. Кажется, что непомерная плата в виде массового жертвоприношения – залог прекрасного будущего.

Бакалавр разрушает Уклад как старое и отжившее, чтобы построить нечто новое на основе возможностей Башни. Мария рисует картину светлого будущего так: «*Многогранник станет для нового города тем же, что для старого были Бойни – питательный орган, источник жизненной силы, начало его истории. Многогранник – это призма. Солнечные лучи будут преломляться через нее, концентрироваться и оплодотворять землю своим благодарным теплом. Многогранник будет связан с солнечным циклом*». Таким образом хтонический жизненный цикл изменится на солярный.

Бурах со своей стороны верит в возрождение Уклада, лидером которого собирается стать сам. Капелла как светлая Хозяйка будет душой города, дети займутся полезной деятельностью под ее руководством. Капелла предложила Каспару Каину сочетаться с ней браком, когда оба достигнут брачного возраста. Таким образом она нейтрализует противоборство семей Ольгимских и Каиных, а Хан станет главой города.

Казалось бы, у каждого своя правда, своя логика, и мир игры представляет собой модель, отражающую плюрализм развития любой системы.

Однако оба проекта – футуристический и архаический – кажутся утопией. Это разорванный на две половины единый мир (Верхний и Нижний). Это будущее без прошлого и прошлое без будущего. В одном случае – иллюзия техногенного счастья, в другом – иллюзия общества, законсервированного по образцу Уклада (детей, привыкших к миру Башни, вернут к быкам и твирину).

У Клары нет конкретных планов на будущее, но, сохраняя город целиком, она считает, что создает основу для грядущей гармонии. Ничтоже сумняшеся, Клара утверждает: «*только добрая воля, любовь и самоотверженность будут держать бытие этого маленького мира*». Это еще менее убедительная, чем у других героев, прекраснодушная и ни на чем не основанная утопия.

Итак, чтобы выжить, город должен сохраниться как единое целое. Выход предлагает Клара. У ее решения есть предыстория.

Основная идея восходит к Симону Каину. Он имел необычную кровь, соединившую особенности крови человека и аврокса. Стах Рубин установил это, похитив тело умершего Симона и исследовав его. Рубин понял, что свойства этой уникальной крови позволят создать панацею от чумы (быки никогда не болели, их кровь блокировала инфекцию).

Симон Каин тоже знал о своих природных особенностях. На протяжении жизни он искал людей, подобных ему самому, предрасположенных к мутациям и изменениям характера крови. Это и были отмеченные им люди (Таглуг Гобо), во время эпидемии они стали приближенными Клары.

Клара – последнее звено в этой цепи, ее роль определили целительские способности: когда она путем наложения рук излечивала кого-то из списка Симона, его кровь мутировала и обретала свойства иммунитета. Таким фантастическим образом соединились магия родовой тотемной крови и научный метод по изготовлению вакцины (это символический синтез позиций Бураха и Данковского).

Для осуществления замысла необходима особая кровь, но где ее взять? Бурах собирался разрушить Башню и добыть подземную кровь для панацеи. В случае Клары таким источником должны были стать люди. Жертвоприношение быков заменялось на человеческое: это порядок, обратный историческому, но в нем есть и кармическая справедливость – степняки так долго приносили в жертву авроксов, что в конце концов полностью их истребили, теперь пришла очередь людей оказаться на месте сакральной жертвы. Несколько человек станут эквивалентом одного ритуального быка, чья жертвенная смерть обычно прекращала бедствие. И подобно тому, как бычья кровь наполняла подземное русло города, также преобразованная человеческая кровь, превращенная в лекарство, напитает жаждущий город и остановит мор.

Клара говорит, что семерых грешников будет достаточно для спасения города. Это смысловой перевертыш библейских слов о десяти праведниках, необходимых для спасения Содома (Бытие:18).

Идея о грешниках спровоцировала активные отклики как в самой игре, так и в ее обсуждении на форумах: выбор жертв оправдывали их преступным прошлым, злом, причиненным другим, а жертвенную гибель считали возможностью искупить грехи. Это определенная психологическая реакция: для героев игры – попытка оправдать ситуацию, для игроков – справиться со стрессом, вызванным этим вариантом финала.

В действительности такая постановка вопроса неверна как в принципе, так и в данном конкретном случае. Прежде всего не существует причин, позволяющих приносить одних людей в жертву другим. Далее, в список Клары (и Симона Каина) входят разные персонажи – и отпетые злодеи вроде главы городской преступности Грифа (хотя и он по-своему привлекателен), и безобидные обыватели с рядовыми грехами, и даже один праведник в лице Стаха Рубина. Как известно, выбор кандидатов определялся не личными качествами, а только свойствами крови. Наконец, важно, что решение принести себя в жертву было добровольным (или условно добровольным), некоторые лица не нуждались в уговорах или гипнотическом внушении Клары, они сознательно, как граждане Кале (каковых было шесть), согласились отдать свою жизнь для спасения города.

Фигура Стаха Рубина как жертвы всегда вызывала недоумение. Это действительно один из лучших людей города. Его честная бескомпромиссная деятельность как врача и ученого увенчалась настоящим научным открытием – изобретением панацеи, и, по существу, именно он является спасителем города. Но Стах также был инициатором плана по использованию человеческой крови для изготовления вакцины, а идея жертвы казалась ему возвышенной. Как человек чести он присоединился к жертвенному списку. Кроме того, Стах Рубин – потомственный менху, человек-бык, то есть традиционное ритуальное животное, заместительная сакральная жертва. Невинная жертва всегда самая действенная.

Несомненно, поименное человеческое жертвоприношение – это шокирующий финал – он поражает, возмущает, кажется самым ужасным из предложенных варианов, самым антигуманным, аморальным и жестоким. В процессе игры мы много общались с персонажами из рокового списка, узнавали их тайны, сроднились с ними. Поэтому невозможно смириться с подобным решением.

Однако попробуем оценить эту ситуацию другим образом. Если исходить из нашего понимания ценности отдельной человеческой жизни, такое решение недопустимо. Но в Укладе (а именно на его логике жертвенной крови построено это решение), индивидуальности нет, личностное начало не осознано. Существует род как единый организм, как коллективное тело. Главная задача – выживание племени, и отдельный человек должен служить ему как муравей или пчела. Смерть одного человека ничтожна по сравнению с благом рода.

С этой точки зрения персональной смерти нет, особенно в нашем случае, когда жертвенная кровь, становясь основой панацеи, спасает все поселение, то есть сохраняется в составе общей родовой крови. Человек не умирает, а остается жить в родовом теле. Кровь, отданная роду, тот же вид бессмертия.

Архаическая идея кровнородственного социума оказалась востребованной в советской России 1920-х годов. Соратник Ленина А. А. Богданов сформулировал идею «физиологического коллективизма», суть которой состояла в кровном биологическом родстве всех членов будущего коммунистического общества. Таким способом Богданов собирался, в частности, бороться с индивидуалистической культурой на пути создания подлинного духа коллективизма. Поскольку в распоряжении Богданова находился институт переливания крови, его идея получила реальное развитие в виде программы обменных переливаний. Сам Богданов погиб, став жертвой очередного переливания крови.

Рассматривая действия Клары, нельзя забывать, что она не человек, или не совсем человек. Клара – чума, смерть, поэтому довольно странно оценивать ее поступки, исходя из первой заповеди.

Ведь она только и умеет что убивать – исполняя в последний день свое решение, она исцепляет, чтобы убить (своих добровольных жертв) и убивает, чтобы исцелить (весь город). Кларе как природной силе чужда человеческая мораль. Моральные нормы – хороший инстру-

мент для регулирования личных и отчасти социальных отношений, но он не подходит для понимания и объяснения устройства мира и природных явлений.

Действия Клары подчиняются законам природной целесообразности, а природа уничтожает вредное, больное, отжившее, опасное, генетически отработанное.

Люди придумывали и продолжают придумывать многочисленные образы смерти для того, чтобы осмыслить это главное зло, смириться с ним. Но в природе нет смерти в человеческом понимании. Смерть – это инструмент, этап в ходе бесконечного процесса непрерывных изменений и превращений. Ничто не умирает, одно переходит, перерождается в другое. Природа, освобождаясь от ненужного, через преобразования, трансформации, мутации находит более полезные свойства и более жизнеспособные формы.

То, что делает Клара, вызывая мутации и изменение свойств крови, позволяющее победить болезнь, принадлежит к логике природных процессов, а не моральных суждений.

В романе португальского писателя Жозе Сарамаго «Перебои в смерти» одна из героинь – тоже смерть. Она предстает в образе привлекательной дамы, которая влюбляется в человека и прекращает выполнять свои обязанности. Писатель пытается всесторонне описать гипотетическую ситуацию жизни общества, где перестали умирать люди. Картина устрашающая, это еще хуже смерти.

В трех решениях о городе общим является неизбежность жертвы – обязательно живой (город-бык, Башня, имеющая душу и живые люди). Это объясняется особой ситуацией, сложившейся в городе накануне принятия судьбоносных решений.

Периодически в любом обществе случаются кризисы настолько глубокие, что их невозможно разрешить мирным эволюционным путем. Такова ситуация и в нашем городе: во время эпидемии развалилась сбалансированная система городского управления, общество было деморализовано и ввергнуто в хаос, насилие и агрессия достигли немыслимых масштабов. При такой концентрации зла выход возможен лишь через сакральную жертву. К тому же город потерял своих праведников (Симона, Исидора, двух Хозяек), что в критической ситуации давало бы ему право на существование.

Первое библейское наказание городу, погрязшему в грехах – испепелить как Содом и Гоморру. Этот способ возникает спонтанно в самой народной среде во время эпидемии – степняки сжигают ведьм, поджигатели стараются очистить город от скверны огнем, с приходом в город армии с поджигателями борются огнеметчиками (сражение пироманов – огонь против огня). Так что логично завершить эту линию стихийно складывающихся очистительных огненных практик и спалить весь город дотла.

Второе библейские наказание – разрушение Многогранника как новой Вавилонской башни – дерзкого сооружения, бросившего вызов Богу. При этом откроются подземные артерии и прольется кровь. Возможно, это кровотечение станет для города смертельным.

Решение Клары также приводит к обильному кровопусканию. Этот некогда почти универсальный метод средневековой медицины видимо должен помочь излечить (или убить) наш город.

Рене Жирар исследовал природу жертвоприношения в книге «Насилие и священное» и других трудах. Он считал, что в основе любой мифологии и культуры лежит периодически повторяющееся событие – священное жертвоприношение – убийство или изгнание жертвы («козла отпущения») и ее последующая сакрализация. Этот обряд имел целью локализовать избыток агрессии и насилия, вывести его за пределы общества и таким образом восстановить равновесие. Лица, приносимые в жертву, должны были как принадлежать общине, так и отличаться от нее. Жирар выделяет разные критерии отбора жертв – причастность сакральности (цари, жрецы, священные животные), преступники, люди с уродствами и т. д. Но главное – жертва выбиралась по принципу безответности, за нее никто не должен был мстить, чтобы

поток насилия прервался. В дальнейшем жертва наделялась святостью, функцией спасителя. Священное таким образом – не что иное как сакрализованное насилие.

Жертвенные финалы «Мор. Утопии» укладываются в эту схему, начиная от неудачного заклания священного быка на Бойнях. Список Клары с этой точки зрения обретает другой смысл – в нем есть злодеи и преступники, есть маргиналы и одинокие люди – то есть только те, чья смерть не вызовет симметричного ответа.

Жертвенный кризис и жертвоприношение – глубоко травматичные для общества события, поэтому они так или иначе сглаживаются, затушевываются, мифологизируются или героизируются (жертвы войн и революций как герои – тот же самый принцип).

В «Море» открыто говорится о неприятных и жестоких вещах, связанных с человеческим жертвоприношением, но также мы видим, как все это психологически смягчается: смерть людей будет легкой, они заснут, не испытывая физических страданий; Клара успокоит свои жертвы, постарается облегчить их участь лицемерными обещаниями искупления грехов. Например, Александр Сабуров как глава города был виновником гибели многих людей, а своей смертью он искупит это, так как спасет город. Сам Сабуров соглашается с доводами Кларой, он отвечает ей: «*это лучшая смерть для правителя, лучшая, какую я мог для себя пожелать*». Механизм сакрализации насилия показан в действии.

В финальном ролике дети приносят дары, фрукты и кланяются жертвам, символически представленным в виде семи кукол, лежащих на переднем плане сцены. Так жертвы обрели статус спасителей города и благодарность потомков.

Слом четвертой стены

Несколько этапов финала завершают разные сюжетные линии «Мора»: одна связана с темой эпидемии, вторая – с темой города. Есть и третья, посвященная теме видеоигры, ибо «Мор. Утопия» – это еще игра об игре.

События этой фазы финала тоже разворачиваются в последний день. Перед тем, как явиться на совет в Собор, герой получает приглашения посетить Многогранник и Театр.

Тема игры проходит пунктиром через все повествование, но она не очевидная – то полностью скрытая, то более явная, а к финалу почти откровенная.

Мы с самого начала чувствуем, что за нами словно тайно наблюдают, следят, стараются незаметно нас направлять, дышат нам в затылок. Два источника этих смутных ощущений – так называемые Власти, которые постоянно строчат нам письма, и маски, пантомима – эти проявляют еще более открытое желание нами руководить – особенно это касается сценария следующего дня и разных советов, с ним связанных.

Был еще ряд странностей – например, внезапное исчезновение признаков эпидемии, словно кто-то ночью убрал ненужные декорации. Также подозрительно выглядела и метафора компьютерной игры в Башне – сразу возникала догадка, что дети играют именно в «Мор».

Попробуем разобраться с Властями.

Сначала их письма не вызывали подозрений, однако, когда в город прибыл правительственный инквизитор – то есть реальный представитель власти – стало очевидно, что его распоряжения противоречат намерениям Властей. Например, Аглая прилагала все усилия, чтобы ликвидировать Многогранник, а Власти истерически требовали полностью сохранить город, причем любой ценой. Так что стало ясно, что власть и Власти – это совершенно разные инстанции.

Время от времени Власти выражали то недовольство, то одобрение нашему поведение, наконец в последний день протагонист получал следующее письмо (вариант гаруспика): «*Потрошитель, мы решили тебе написать, потому что ты ничего не слушаешь, ты совсем отбился от рук. В последнее время ты делаешь все по-своему. Так невозможно. Ты портишь игру. Если это письмо дойдет до тебя, приходи в Многогранник. Мы хотим тебе кое-что сказать. Твои Хозяева*».

Таким образом мы попадаем внутрь Башни и по бесконечным лестницам спускаемся в Тайную комнату на нижнем этаже (привет Хогвартсу). Там мы видим двух детей, играющих в песочнице – это и есть Власти (или хозяева). Они построили город из песка, мы различаем знакомый силуэт стеклянного Многогранника. Дети говорят нашему герою, что он является всего лишь куклой, в которую они играют, а вовсе не живым человеком, каким себя воображает.

Диалог с Бурахом

Мальчик: Мы никого не трогаем, мы играем в город. Это очень интересно. Ты тоже там есть. Мы думали, что ты там, а ты оказался настоящий.

Гаруспик: *Так вы думали, что я – кукла?*

Мальчик: *Нет, ты уже не наша кукла*.

Гаруспик: *Теперь, когда я узнал о вас, это вы – мои куклы*.

Мальчик: *Чем сокрушаться, лучше бы ты помог нам починить городок, осталось совсем немного и игра будет окончена*.

Гаруспик: *Я не кукла*.

Мальчик: *Может, сделал тебя не я, но ты у меня с трех лет. Когда мы тобой играем, ты всегда за врагов*.

Девочка: *Не огорчайся, игрушкой тоже быть хорошо. Нужно же было как-то тебя использовать. Мы тебя никогда особенно не любили. Ты был страшной куклой. И играть тобой было невесело*.

Диалог с Данковским.

Мальчик: *Смотри, это же бакалавр. Какой ты большой*.

Данковский: *Так значит вы и есть Власти. Что за дьявольская игра у вас тут творится*?

Мальчик: *Смотри, это волшебная песочница. Видишь, как она отражается в зеркалах? Там все настоящее. Вот это – город, который мы вылепили из песка. Там происходит ужасная вещь – эпидемия. Все ползет. Город рушится. Но мы туда отправили героев, чтобы они его укрепили. Мы надеялись, что они сумеют что-нибудь придумать. Они же тоже волшебные. Взять хоть тебя – видишь, как все получилось. Был игрушкой, а стал живой. Может и остальные также*?

Данковский: *И что вы намерены делать теперь*?

Мальчик: *Пожалуйста, вылечи городок. Смотри, какой он чудесный. Он же живой, и он у нас самый любимый. Такого уже никогда не получится. Если ему не помочь, он исчезнет навсегда*.

Диалог с Кларой.

Девочка: *Мы играем, городок строим в песочнице. Сейчас играем в мор. Загляни туда*.

Клара: *Бррр, сейчас я потеряю рассудок. Что это? Кто все это устроил? Так вот они Власти, которых так ненавидит Аглая*.

Мальчик: *Мы не затем тебя в эту песочницу сунули, чтобы ты всех спасала. Ты должна была всех убивать. Но раз ты так лихо взялась за дело, значит ты и вправду живая. Я думаю, ты вполне можешь всех спасти. Представляешь, как здорово будет…*

Итак, дети в песочнице олицетворяют фигуру игрока – это одновременно и условные игроки в Многограннике и образ геймера как такового, то есть нас самих. В то же время Власти можно понять в более общем смысле – как некую высшую инстанцию, поставленную над человеком – он думает, что обладает свободой воли, а на самом деле является лишь куклой

в чьих-то невидимых руках. Также и место нашего обитания может оказаться городом из песка, воздвигнутом в чьем-то воображении, своего рода матрицей.

В последний день мы получаем и приглашение в Театр для «*не особенно важного, но серьезного разговора*». В Театре происходит встреча с хорошо знакомыми масками – они воплощают создателей данной игры. По нашему выбору, создатели могут побеседовать и с персонажем, и непосредственно с самим игроком (то есть с нами). Также диалоговое древо подразделяет игроков на инфицированных стереотипами развлекательной индустрии, и способных оценить нестандартные произведения.

Авторы продолжают дело Властей по разрушению наших иллюзий. Не только персонаж является куклой, но и город – всего лишь набором пикселей и текстур, да и сам игрок, пусть настоящий – не более чем марионетка. Он не оправдал надежд разработчиков, которые хотели видеть его режиссером новый пантомимы, ведь старая уже надоела.

Итак, перед нами образное воплощение модели видеоигры, представленное двумя ее сторонами – авторами и игроком. Вообще видеоигра – это саморефлексирующий жанр, она любит размышлять сама о себе, это встречается во многих произведениях. Но в «Море» тема поднята с такой откровенностью, прямолинейностью и жесткостью, что многих игроков это шокировало, повергло в прострацию, глубоко расстроило. Это можно понять – геймер погружается в непростой и депрессивный игровой мир, проживает в нем почти настоящую жизнь, преодолевает все трудности, достигает просветления – и вдруг резким движением этого игрока опрокидывают в другую реальность – прозаичную производственную «изнанку», которая самим своим существованием отрицает ценность его символического опыта.

Однако первое неприятное впечатление можно преодолеть и посмотреть на диалоги иначе, например, с юмором. Когда неожиданно все переворачивается с ног на голову, оказывается не тем, чем казалось и вам показывают кукиш – это забавно и весело. Это чисто игровое поведение, да и развенчание иллюзий – вещь полезная.

Обращаясь с игроком подобным образом, создатели сознательно нарушают традиции: если обычно игроку угождают, потакают, льстят, делают его великим героем и спасителем мира, то здесь, наоборот, его унижают, выставляют дураком и жалкий марионеткой, которую все время дергали за ниточки.

Но эти насмешки и упреки относятся не ко всем игрокам, а лишь к определенной их категории (конечно, весьма многочисленной). Об истинных игроках «Мора» сказано совсем другое. Во всех трех диалогах с Властями есть слова о превращении куклы в живого героя.

Персонажей одушевляет воображение их творца, но также творческое игровое воплощение. Живым героя произведения могут сделать большие эмоциональные вложения – и в его создание, и в его игровое проживание. Персонаж остается мертвой куклой в руках равнодушных, нечутких, бездумных игроков.

Обращает на себя внимание и такой знак подлинности, как эмансипация героя, его неподчинение авторской воле – причем, подобное непослушание герой проявляет как по отношению к авторам (маскам), так и по отношению к игроку (Властям).

Значительность фигуры игрока подчеркнута тем, что роли разработчика и геймера не разграничены четко, несколько смещены, смешаны. Например, Власти говорят, что они построили город из песка (то есть создали мир игры) и отправили в него героев, но очевидно, что это функция создателя, а не игрока. Также с этой точки зрения интересна реплика Властей «*ты уже не наша кукла*» – логичнее услышать такое из уст автора – он создал героя, а потом отдал его в руки игрока, поэтому теперь это уже не его кукла. Но игрок присваивает себе не только героя, но и город.

В «Мор. Утопии» интересно то, что авторы почти отождествили театр и видеоигру, сделали их взаимозаменяемыми как два вида игры и два вида исполнительства, а игрока приравняли к актеру – он «*такой же комический актер*», как и маска в театре, он тоже своего рода

интерпретатор пьесы, он играет роль главного героя, перевоплощаясь и вживаясь в его образ. Он поступает в распоряжение разработчиков как исполнитель их произведения, превращая пантомиму (компьютерную программу, потенциальный текст) в актуальное игровое действо.

В диалоге с масками можно почерпнуть некоторые сведения об игре, о том, как она создавалась, каков был замысел авторов по поводу отдельных персонажей. Например, мы узнаем, что Клара изначально задумывалась только как чума, как воплощение силы смерти, но затем она получила шанс стать другой, примерить на себя роль чудотворницы. Сначала, возлагая руки, Клара только убивала, но потом научилась исцелять.

Маска: *Когда она впервые сотворила малое чудо, мы были удивлены. Мы не думали, что такое получится. Не должно было бы.*

Клара, единственная из трех героев, смогла принять самостоятельное решение – вместо того, чтобы уничтожить город, как было ей предписано, она его спасла. Но для этого Кларе понадобилось изменить свою природу, и сделать это как бы даже вопреки судьбе, предначертанной ей создателями.

История Клары в качестве финала игровой трилогии завершила несколько сквозных тем – тему манипуляции, от которой пострадали многие персонажи, тему чуда (как понятия народной культуры и категории утопического мировоззрение Каиных), тему отношения к судьбе (волен ли человек выбирать судьбу или все предопределено заранее и надо с этим смириться).

Гаруспик и бакалавр опирались на предписанное родом и традициями, руководствовались личными интересами и выгодой, зависели от негативных эмоций – обиды, разочарования, упрямства, мстительности. Обоими героями можно было легко манипулировать, если понять их слабые стороны, связанные с их привелигированным положением в обществе, амбициями и видами на будущее в обновленном городе.

Клара, напротив, не имела в городе никаких связей и интересов, она была маргинальной личностью, самозванкой, поэтому ясно видела интриги власти и не раз предупреждала о них обоих героев, хотя и тщетно.

Клара сама была великим манипулятором, и в этом отношении могла бы посоперничать с Аглаей Лилич. У нее были свои техники общения, свои теоретически обоснованные методы воздействия на людей, свои способы втираться в доверие и получать нужную информацию.

Но она достигла успехов не только в психологическом влиянии на других, но также и на саму себя. Раздвоение личности Клары можно понять, как самовнушение, как форму внутренней борьбы, как воображаемое персонифицированное отчуждении нежелательных свойств, как способ преодолеть собственную природу. «*Какой же чудесной оказалась сама по себе эта ложь. Воровство стало залогом возможности чуда*», – говорит Кларе ее придуманная сестра.

Воровкой и самозванкой Клару называют потому, что она украла чужую судьбу, исполнила не свойственную ей миссию. В этом смысле она близка к таким героям как Петр Стаматин и Симон Каин – людям, которые совершили нечто выдающееся в плане самоопределения и самореализации, смогли выйти за пределы того, что предначертано человеку судьбой. Об этом сказал Максимилиан Волошин:

Благоразумным:
«Возвратитесь в стадо»,
Мятежнику:
«Пересоздай себя».

Примечания

202. КРИ – ежегодная российская Конференция Разработчиков компьютерных Игр, проводится с 2003 года.

203. *Дыбовский Н.* «На пороге костяного дома». Доклад на КРИ-2005. Расшифровка аудиозаписи доклада.

URL: http://gamestudies.ru/criticism/dybovsky-2005/ (дата обращения 25.08.2018).

204. *Гурин С. Г.* Маргинальная антропологии. Саратов, 2000. Глава «Игра как маргинальный феномен».

URL: https://studfiles.net/preview/1096519/(дата обращения 25.08.2018).

205. *Лоренс Даррелл*. Бальтазар.

URL: https://www.litmir.me/br/?b=6600 (дата обращения 25.08.2018).

206. Николай Дыбовский говорил, что связывает слово «утопия» с определением жанра игры, в этом случае название следовало бы писать: «Мор (утопия)», наподобие «Мертвые души (поэма)». Кажется, именно таким будет название новой версии игры, в данный момент находящейся в производстве.

.