

**ЭКРАННАЯ  
КУЛЬТУРА  
В ЭПОХУ  
ТРАНСМЕДИЙНОСТИ**  
часть 2

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

**Большой формат:  
экранная культура в эпоху  
трансмедийности. Часть 2**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=39425333](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=39425333)  
ISBN 9785449376879*

**Аннотация**

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 Клим 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.

# Содержание

Сведения об авторах	6
Людмила Сараскина Проблема исторической подлинности в документальном и художественном биографическом кинематографе	16
Подлинность как культурная ценность	26
Достоверность и принцип историзма	33
Историческая наука и ее репутационные риски	40
Мифы и мифотворцы	48
Конец ознакомительного фрагмента.	64

# **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

**Богомоллов 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 прекрас-

ным. 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 историю 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 постмо-

дернизме» (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 телека-

нале 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 медиа-критик, 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 музы-

ке» («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 Сусллова: биография в документах, письмах, материалах» (1994), «Фёдор Достоевский. Одоление демонов» (1996), «Николай Спеш-

нев. 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 им-

перия» (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 все-российских и международных конференций, а также круглых столов. Сфера научных интересов – визуальная культура, экранные искусства, мультимедийная среда, полиэкранный экран.

# Людмила Сараскина Проблема исторической подлинности в документальном и художественном биографическом кинематографе

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

События большой истории – вбйны, 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 отечествен-

ной 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» режис-

сера, 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 киногобиографией героя проблема режиссерского мастерства, более чем где бы то ни было, не только эсте-

тическая, 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 киногобиографии, 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 «со-старить», 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 по-

знание 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 истори-

ческих 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 кинемато-

граф 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 первоизданном 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, подлинни-

ков – 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 (батоном, имевшим название «подлинник»), добываясь 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 сблизжают 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 „под-

линными“, 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 слово «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, состояние 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 счи-

тать 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 аргументов, 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, исключая всякое сомнение, вовсе не обязательно равна истинности. Термин *«недостоверная»* информация прочитывается всего лишь как информация вероятная и не заслуживаю-

щая 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 прийти 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 ис-

следований (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 эффективным 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 деятель-

ность 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 слышет 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

за 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 вообще отмененное прошлое становятся предвестниками распада 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 прошлым“. И, однако, прошлое, по природе сво-

ей 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 еди-

ного 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 англоца 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 упомина-

лось, 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 точ-

но 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, мыслившей 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 приносятся 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 просветительские 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 неблагоприятно 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 де-

тельности, 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 государствен-

ное 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 Бельский. 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», подпи-

санные 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 забо-

лежит 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.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.