

Л.И. САРАСКИНА

ДОСТОЕВСКИЙ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

Людмила Ивановна Сараскина

Достоевский и предшественники. Подлинное и мнимое в пространстве культуры

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67731434

*Достоевский и предшественники: подлинное и мнимое в пространстве культуры. / Сараскина Л.И. : Прогресс-Традиция; Москва; 2021
ISBN 978-5-89826-599-1*

Аннотация

В монографии, приуроченной к 200-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского, обсуждается важнейшая эстетическая и художественная проблема адекватного воплощения биографий великих писателей на киноэкране, раскрываются художественные смыслы и творческие стратегии, правда и вымысел экранных образов. Доказывается разница в подходах к экранизациям литературных произведений и к биографическому кинематографу, в основе которого – жизнеописания исторических лиц, то есть реальный, а не вымышленный материал. В работе над кинобиографией проблема режиссерского мастерства видится не только как эстетическая, но и

как этическая проблема. Каждая из пятнадцати глав монографии на материале отечественных и зарубежных экранных биографий Пушкина, Лермонтова, Байрона, Гоголя, Льва Толстого анализирует проблему подлинности и достоверности биографического кинематографа.

В центре внимания автора – образ Ф.М. Достоевского в биографическом кинематографе, смысловые и качественные отличия в эстетике документальных и художественных фильмов. Пространство культуры, помимо кинематографа, вмещает еще и эстетику повседневности, где активно присутствует имя Достоевского – как символ страны, как «имя России». Впервые проанализирована и отечественная блогосфера, которая видит в авторе «Дневника писателя» своего предтечу и предшественника.

Содержание

Введение. «Как всё было на самом деле...»	6
Часть I	21
Глава 1	22
Достоверность и принцип историзма	29
Историческая наука и ее репутационные риски	34
Мифы и мифотворцы	42
Пути историка и дороги художника	62
Судьба документа: проверка на дорогах	69
Прикольное против подлинного, интересное вместо правдивого	79
Глава 2	105
Конец ознакомительного фрагмента.	107

Людмила Сараскина
Достоевский и
предшественники:
подлинное и мнимое в
пространстве культуры

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания

Рецензенты:

П.В. Басинский, писатель, литературовед, литературный критик

В.А. Викторович, доктор филологических наук, профессор

Е.В. Сальникова, доктор культурологии

На переплете: Портрет Достоевского работы В.Г. Перова;
черновые записи к роману «Бесы». Коллаж. Фрагмент

© Сараскина Л.И., 2021

© Орлова И.В., оформление, 2021

© Прогресс-Традиция, 2021

Введение. «Как всё было на самом деле...»

События большой истории: войны, 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 новой политической культуры.

Дискуссии о возможности или невозможности достоверно и правдиво воплотить великие судьбы на экране не только не устаревают, но длятся уже столько времени, сколько существует кинематограф.

Очевидна разница в подходах к экранизациям литературных произведений и к биографическому кинематографу, в основе которого – жизнеописания исторических лиц, реальный, а не вымышленный материал.

Художники кино, как правило, страстно отстаивают свое

приоритетное право интерпретировать литературный первоисточник так, как считают нужным, с любой степенью произвольности, сообразно своему опыту, эстетическому вкусу и миропониманию. 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» авторов картины на героев, обладающих суверенной биографией, запечатленной в жизнеописаниях, дневниках и письмах, – это совсем другое измерение.

Если рассуждение о своем видении еще как-то работает (тоже далеко не всегда) в случае экранизации художественного текста, и многомерный герой литературного повествования позволяет производить с собой разного рода манипуляции, то человек из реальной истории как хозяин своей судьбы требует от режиссера отрешиться от собственного творческого эгоизма. Он требует внимательного, дотошного изучения всех материалов, связанных с эпохой, материальной культурой, бытом и т. п. Здесь режиссеру приходится умерять («сажать на цепь») собственные интеллектуальные фантазии и творческий безудерж, чтобы поставить свое мастерство на службу той личности, о которой пойдет речь в биографической картине. В работе над кинобиографией проблема режиссерского мастерства более чем где бы то ни было – это не только эстетическая, но и этическая проблема.

Прочитирую признание Н.С. Михалкова, что есть для него сценарий картины, прозвучавшее в телеинтервью журналисту Е. Додолеву: «Для меня сценарий всегда был *поводом* для картины, даже если это великий писатель. Дело не в том, что я хочу его исправить, не дай Бог, или к нему присо-вокупиться и почувствовать себя его тенью или даже выше. *Для меня сценарий – это импульс, повод.* Потом приходят актеры, натура, детали, приходят вещи, которые нельзя написать в сценарии. Много рождается во время съемок...»¹.

Существует крайне непопулярный и неудобный, но по большому счету естественный вопрос, обращенный к экранизаторам классики: *экранизация художественного произведения – это игра по правилам или это игра без правил?* Обычно он вызывает и раздражение, и возмущение, и неприятие. Если с литературным произведением, взятым за основу сценария, можно, по мнению большинства режиссеров, проделывать все что угодно, то как быть с экранизацией реальных биографий – допустим, Пушкина, Вольтера или Моцарта? Можно ли с ними проделывать все что угодно или использовать как повод для самовыражения? Есть ли здесь границы допустимого?

Наш анализ экранизаций литературной классики² показал, что режиссеры далеко не всегда стремятся вчитаться и взглянуться в первоисточник, часто ограничиваются только сценарием, считая погружение в «материалы дела» ненужным и неважным – может быть, из пренебрежения к фило-

логии 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.

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 «досье» может помочь поднять и завершить задуманное.

Тем более не подходят к экранизациям биографических сюжетов «уставы» новейших интерпретаторов литературных произведений, в которых отвергается точное соответствие литературному оригиналу, декларируется сверхвольное обращение с материалом, и единственный критерий, с которым принято считаться, – остроумие, «интересность», высокий рейтинг.

Но как быть с торжеством остроумия в биографии трагического персонажа? Уместно ли превращать судьбу великого человека, героя кинобиографии, в картину-фарс, где он поведет себя гротескно, вычурно или будет откровенно валять дурака?

Если суждения о персонажах художественного произведения могут вызывать самые противоречивые оценки; если им, персонажам, вроде бы можно приписывать поступки гипотетические, которых они не совершали, но могли бы (в принципе) совершить; если, додумывая их судьбы, простираясь 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 вымышленного героя еще можно возводить напраслину, пуская в ход вольные трактовки и интерпретации, но напраслина, возведенная на лицо 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 жизнь реального человека, зафиксированную его 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 постмодернистский эксперимент, где Пушкин, к примеру, изображен сыном императрицы Екатерины II, женатый вторым браком на дочери Достоевского Любви Федоровне (подобные перевертыши были продемонстрированы, например, в «Анне Карениной-2»³).

То же касается и места действия: можно ли вынудить героя биографического киноповествования, для пущей занимательности, родиться и жить не там, где он на самом деле родился и жил, а в совсем другом, пусть даже в весьма экзотическом месте? Бессмысленная затея. То есть биографическое повествование, как ничто другое, призвано дисциплинировать кинохудожника, работающего с реальными фактами, принуждая его держаться точных ориентиров жизни героя.

Необходимо озадачиться и центральным пунктом «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, приспособление к режиссерскому замыслу? А ведь рецепт отработан: известное историческое лицо исполь-

зуется в качестве фигуры, необходимой для усиления эффекта, где капля правды густо перемешана с бочкой вымысла. Кинематографисты, как правило, упреков такого рода не принимают, имея в запасе мантру: «Мы снимаем художественный, а не документальный фильм».

И тогда возникает вопрос: каковы допуски художественной картины при работе с документальным 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?

Историю перевирали всегда и везде – тут нет никаких открытий. Но можно ли – в угоду своему остроумию, своему представлению об историческом лице – 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 персонаж – например, менять законы страны, где он живет, менять его окружение, перетасовывать ближний круг, прятать (или, наоборот, выпячивать) те связи, которые, предположим, его возвеличивают или компрометируют?

Допустимо ли режиссерское вторжение в судьбу биографического героя – стремление устроить его судьбу иначе,

чем в реальности? И поскольку такие вторжения в историю биографических киноповествований имеют место, важно выяснить, какими причинами они были обусловлены, что вынудило режиссера изменять судьбу реального героя.

Есть сложные вопросы и чисто художественного плана.

Можно ли гарантированно руководствоваться сочинениями художника при исследовании его биографии, отыскивая в его жизни те самые скелеты, что прятались в шкафах его героев? Всё ли созданное художником, даже с клеймом греха и порока, есть отражение его личного опыта?

Каков оптимальный путь биографического киноповествования: объяснение творчества через познание жизни или воссоздание жизни через раскрытие творчества? Что вернее – раскрытие тайных глубин личности или сокрытие этих глубин из боязни бросить тень на личность?

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.

Так, одиозная картина «Бедная Настя» (сшитая американскими сценаристами) взялась переиначить русскую историю конца XVIII и начала XIX века, выставив эпоху Павла I, Александра I, Наполеона как арену для водевильных и амурных приключений императрицы Елизаветы Алексеевны (супруги Александра I) и князя Адама Чарторыйского. Сценарий в этом сериале написан людьми, не владеющими ни пером, ни профессией, ни элементарными знаниями. Такое освоение русской истории не оправдано даже с позиций опыта Александра Дюма и мушкетерских приключений его персонажей: в конце концов Дюма, при всем вольном обращении с историей Франции, создал яркие характеры, запо-

минающиеся образы, выпукло представил двор и придворных, обрисовал политические интриги, расставил ясные акценты, родив эффект «истории по Дюма», обладающей цельной картинкой и интеллектуальным ракурсом.

Резонно поставить вопрос: 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?

Российский зритель, угощаемый псевдоисторическими киноподелками с целью его и развлечь, и пробудить интерес к событиям великого прошлого, всегда задается вопросом: а как всё было на самом деле? Подозрение, что на самом деле всё было совсем не так или не совсем так, вызывает эстетическую неприязнь, ощущение умственного надувательства, обмана, мошенничества. Активный зритель не остается в стороне: он ставит оценки фильмам на кино-форумах, в блогах, на сайтах.

Еще серьезнее реагируют знатоки истории. Прочитав фрагмент отклика на сериал «Кровавая барыня», повествующий о помещице Дарье Николаевне Салтыковой. «Поскольку документально подтвержденных фактов о большей части биографии Салтыковой не сохранилось (императрица Екатерина II приказала сжечь все бумаги, где упоминалось имя

кровожадной злодейки), то у создателей сериала был большой простор для фантазии, что они и сами не отрицают. Если немного отвлечься от художественного вымысла, то история Салтыковой выглядит настолько жуткой, что подлинно исторический фильм о ней просто не вышел бы на широкий экран. Что же представляла из себя «Салтычиха» на самом деле?»⁴.

Зрители, так же как и кинокритики, не свободны от вопросов о «всей правде», о том, «как всё было на самом деле», «чем отличается сериал от реальной истории»⁵. Фактически все фильмы и все сериалы с персонажами из реальной истории обречены на пристальное внимание общественных и профессиональных экспертов – достаточно вспомнить историческую мелодраму Алексея Учителя «Матильда» (2017), которая стала предметом общественного конфликта: он сопровождался обращениями в Генпрокуратуру РФ, попытками запрета картины, угрозами кинопрокатчикам. Фильм обвиняли в оскорблении религиозных чувств верующих и органов власти, в отрицании и ниспровержении семейных ценностей. Некоторые общественные организации назвали картину «антироссийской и антирелигиозной провокацией в сфере культуры»⁶. Сотни верующих молились за запрет фильма, религиозные активисты угрожали сжечь кинотеатры за показ «Матильды». В конце концов картина благополучно прошла в кинотеатрах страны, большого успеха не

имела и появилась даже «Ложь Матильды» – фильм-ответ картине Алексея Учителя.

Еще пристрастнее звучит критика тех фильмов, где речь идет об известных и знаменитых современниках. Так, родственники Виктора Цоя, трагически погибшего в 1990 году в автокатастрофе, обратились к президенту РФ и к другим должностным лицам с просьбой организовать проверку картины «Цой» Алексея Учителя (2020) и «принять надлежащие меры» против «вымышленной истории», которая затрагивает частную жизнь и порочит добрые имена певца и его близких⁷. Режиссер, со своей стороны, утверждал, что имеет неоспоримое право на картину о певце, с которым был хорошо знаком и снимал сюжеты о нем еще при его жизни.

Не беря на себя роль арбитра в спорной истории с художественной картиной о Викторе Цое, отмечу главное: за личность современника, если художественная картина о нем грешит против правды, а его кинообраз грубо искажен, есть кому вступить.

Но кто может защитить героев прошлых эпох, у кого уже давно нет ни родных, ни друзей, а фильмы о них и в замысле и в воплощении не ведают этических преград?

Только взыскательные, равнодушные зрители – в самом широком понимании.

Книга о великих литературных судьбах, которые в разное время и по разным поводам были запечатлены кинематографом, состоит из трех разделов и пятнадцати глав.

В первом разделе рассматривается проблема исторической подлинности в биографическом кинематографе, анализируется пушкинский миф в русской культуре. Три из пяти глав раздела посвящены художественным и документальным картинам о литературных предшественниках Достоевского: Пушкине, Лермонтове, Байроне, Гоголе.

В пяти главах второго раздела рассмотрен кинематографический образ Достоевского в его историческом развитии; прослежена зависимость байопиков от политической конъюнктуры и социального заказа; анализируется почерк зарубежных картин о русском классике.

Третий раздел посвящен современному освоению личности Достоевского: в документальном жанре, в формате мини-сериала, в творчестве русских поэтов, в культуре повседневности и обыденности, в перспективе блогосферы.

Цитаты из фильмов приводятся по доступным интернет-версиям, мнения зрителей – по высказываниям, приведенным на портале «Кино-Поиск». Сочинения и письма Ф.М. Достоевского цитируются по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в тридцати томах. Т. I–

XXX. Л.: Наука, 1972–1990. Ссылки на это издание даются в тексте: том и страницы указаны в круглых скобках. Курсив в цитатах везде, кроме специально оговоренных случаев, принадлежит Ф.М. Достоевскому.

Примечания

1 «Правда 24»: Никита Михалков рассказал о фильме «Солнечный удар» // <http://www.m24.ru/videos/65913?attempt=1> (дата обращения: 10.05.2015). Курсив мой. – Л. С.

2 Сошлюсь на свою книгу-исследование: Л.И. Сараскина. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений (М.: Прогресс-Традиция, 2018. 583 с. ISBN 978-5-89826-514-4), где анализируются российские, советские и зарубежные экранизации произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, А.И. Солженицына, У. Шекспира, Дж. Остин, Э. Золя, А. Конан Дойля.

3 *Золотко* А.К. Анна Каренина-2 // <https://www.litmir.me/br/2bM6188&p=1> (дата обращения: 01.10.2020).

4 *Стиваковская* И. Кровавая барыня: вся правда о Салтыковой // <https://zen.yandex.ru/media/biografia/krovavaia-barynia-vsia-pravda-o-saltykovoii-5a9ece577ddde85d5890514c> (дата обращения: 10.10.2020).

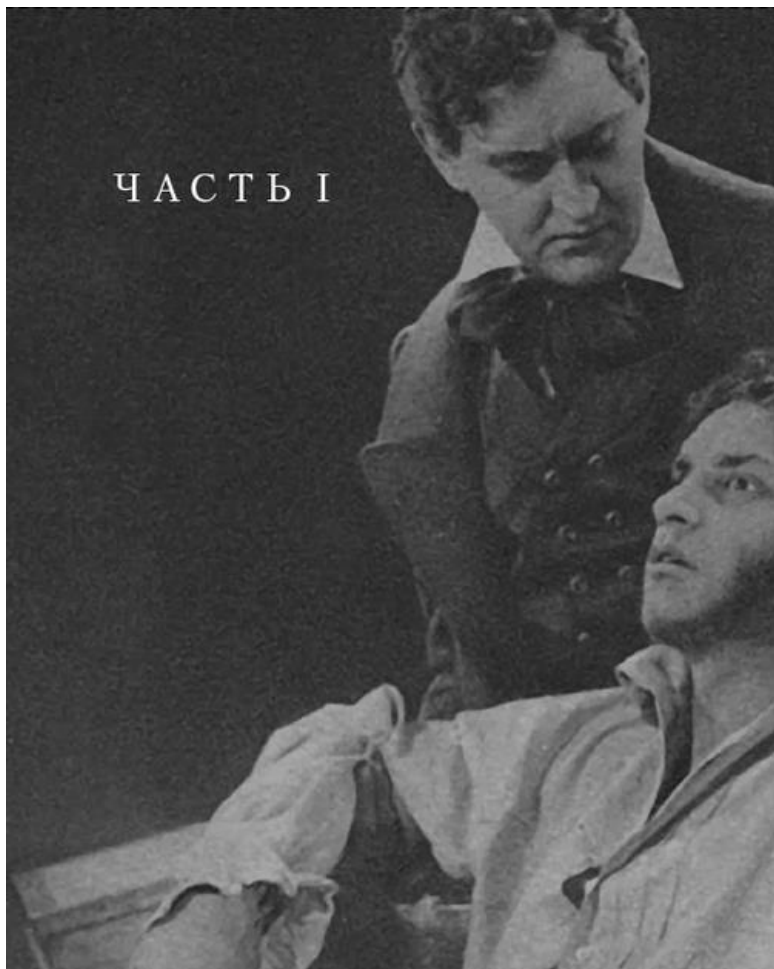
5 [Рецензия] Кровавая барыня. Чем отличается сериал от реальной истории // [https://zen.yandex.ru/media/historyandmovies/krovavaia-barynia-chem-serial-otlichaetsia-ot-realnoi-istorii-5d8104b51d656a00ada7e9a2?](https://zen.yandex.ru/media/historyandmovies/krovavaia-barynia-chem-serial-otlichaetsia-ot-realnoi-istorii-5d8104b51d656a00ada7e9a2?utm_source=serp) (дата обращения: 10.10.2020).

6 Сапронова Ю., Ким А., Алексенко Ф. Дело «Матильды»: как фильм Учителя стал самым скандальным в России. РБК, 2017, 15 сентября; Яковлева Е. Епископ Тихон Шевкунов: вымысел и обман // Российская газета. 2016. 14 декабря.

7 Кмит Г. Наследники Цоя попросили Путина не допустить выхода фильма Учителя о лидере «Кино» // газета, ru. 2020. 31 августа; https://www.gazeta.ru/culture/news/2020/08/31/n_14872790.shtml (дата обращения: 19.10.2020).

Часть I

ЧАСТЬ I



Глава 1

Проблема исторической подлинности в биографическом кинематографе

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

Подлинность, как считают академические словари, – 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»¹.

Данное определение имеет отношение, разумеется, к таким объектам культурного наследия, подлинность (оригинальность) которых устанавливается экспертным сообществом по заключению 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 терми-

на добавит и синонимический ряд: точность, реальность, искренность, достоверность, истинность, оригинальность, натуральность, несомненность, аутентичность, неподдельность, невыдуманность, неприкрашенность, признанность, прирожденность, чистопробность². 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 дей-*

ствительно 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»³.

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 воспроизведе-

ние, 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 (батоном, 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 интересное нас прилагательное. С течением времени оно стало употребляться в речи самостоятельно и приобрело совре-

менное 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 – ни-»⁴.

Впрочем, этимологическая версия, имеющая отношение к длинным палкам, батогам, шестам («подлинникам»), посредством которых у виновника добывали, выпытывали правду на «правеже»⁵, 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»⁶. 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. Унбегауна⁷.

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»⁸.

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»⁹.

В Словаре В. Даля действительно упоминается французское слово «ЛИНО» – реденький батист, тонкое и жиденькое полотно¹⁰. 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 нали-

цо, как она сделана. Подлинники писем – подлинные письма, руки писавших их»¹¹.

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 безусловно 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 праздну, 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 приложима к нематериальной культуре в той же степени, в какой приложима 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.

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 всё происходило на самом деле (*wie es eigentlich gewesen*). (Из введения к «Истории романских и германских народов с 1494 до 1535 гг.)»¹².

XX век, однако, внес серьезные коррективы в пресловутую максиму Ранке – «как всё 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»¹³.

Иначе, рассуждал Февр, получится так, как предупреждал биолог Дастр: «Когда не знаешь, чего ищешь, не понимаешь того, что находишь»¹⁴.

«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 мелочей¹⁵. Принципиальный подход Февра к изучению духовной жизни прошлого выражался просто: «Историк – не тот, кто знает, он – тот, кто ищет»¹⁶.

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)»¹⁷.

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 награждённому списку перед лабораторной тетрадью, приобрела облик самой неточной из всех наук – *бездоказательные обвинения мгновенно сменяются бессмысленными реабилитациями*»¹⁸.

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 исторической науки. 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»¹⁹.

Сопоставляя историю и политику, Покровский писал: «История – есть политика прошлого, без которой нельзя понять политику настоящего»²⁰.

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»²¹.

Непрерывно меняющаяся концепция прошлого или вообще отмененное прошлое становятся предвестниками распада личности, знаками безумия. «В самом деле, – рассуждает Уинстон Смит, терзаемый памятью герой «1984», отказавшийся 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 существу-

ют 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 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 зная; 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, оговорах, опечатках, которые надо устранить в интересах точно-

сти.

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 англофа 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 избра-

на 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 считалась 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 насильствен-

ном единомыслии, ставшем знаком сталинской эпохи, об атмосфере страха, ей сопутствовавшей, о приспособленчестве и беспринципности, которые, пустив в этой атмосфере буйные побеги, заставляли объявлять крошечным 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 Ору-

элл 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 году «Литературная газета», отмечая 250-летие Н.М. Карамзина и 175-летие В.О. Ключевского, использовала юбилей 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 Ключев-

ского 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”?»²².

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?»²³.

Ответы гостя (Е.Ю. Спицина, автора учебника «Полный курс истории России» в 4 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»²⁴.

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 са-

тому 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»²⁵.

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 опро-

са 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)²⁶ 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 за-

щиты 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»).

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), подписанные никами и размещенные на портале «Кино-Поиск»:

«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...»²⁷.

«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»²⁸.

«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 глубоко 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»²⁹.

«“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»³⁰.

«“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 Ярославич Невский, который в действительности был крайне тщеславным и жестоким человеком, а кроме того, самым верным исполнителем жела-

ний 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. Она 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»³¹.

«В фильме огромное количество ляпов – создатели старались не восстановить историческую эпоху, а идеологизировать фильм, что у них получилось блестяще»³².

«Про это кино знают практически 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 пу-

стык 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 в 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!»³³.

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»³⁴.

«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 те-

ми, 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!”)»³⁵.

Поэтому, очевидно, никто пока не надумал запретить производство исторических фильмов, увеличивающих и умножающих мировую ложь, но зато развеивающих 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 биографии, 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 дороге³⁶, – 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»³⁷, 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.

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»³⁸.

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)³⁹, производства Российского военно-исторического общества при поддержке Министерства культуры Российской Федерации. Фильм сопровождался анонсом: «Слава выдающегося полководца Александра Невского бы-

ла 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 сохраниваться 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.Сд).

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 при чем здесь мифы, которых нельзя трогать?

Как всё 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 неотразимого аргумента и документа.

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 мельтешенье: клипы сменяют друг друга с калейдоскопической скоростью и почти не различимы ни по содержанию, ни по художественному качеству. Но до-

кументальному 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 инок.

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-мифо-творцы 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 была, так и остается 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 политикам, 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»⁴⁰.

«Прходимцы от науки», «академические прохвосты», «безграмотные политики» – 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, высокоценимого современниками и имевшего действительно большие заслуги музыканта превратился в нарицательное обозначение интригана, коварного завистника, творческого импотента и угрюмого убийцы. У Пушкина этот образ, конечно, намного сложнее (по сути он дорастает до масштабов анти-Моцарта)»⁴¹.

Невиновность *негения* Сальери была доказана на суде в Милане два столетия спустя⁴². Однако полученное доказательство невинности 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 синони-

мом 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 исторической 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 но-

вые 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»⁴³.

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, 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 недостижимую 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, повинувшись 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 мощ-
ность; не заморачиваясь формулой «старика Ранке» – *как всё
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 нетруд-
но найти то, что возвышает, вдохновляет, зовет на большие
свершения, и то, что возмущает, отталкивает. И все это мож-
но сказать абсолютно про любую историю – американскую,
британскую, французскую и т. д. Каждую из них можно опи-
сать и трактовать таким образом, что захочется с данной
страной покончить раз и навсегда.

Полагаю, что любой нормальный человек должен свою ис-
торию прежде всего любить. И понимать, что весь ее ход при-
вел в конечном итоге к тому, что живет он именно здесь и
сейчас.

Нужно добиваться того, чтобы она была написана с точ-
ки зрения интересов России. Это парадоксально, но некото-
рые вехи, этапы в наших учебниках представлены так, слов-
но при их составлении учитывались в первую очередь инте-
ресы других, мягко говоря, не вполне дружественных нам го-
сударств. Приведу такой пример. К Октябрьской революции
сейчас отношение, во всяком случае со стороны истеблиш-
мента, по преимуществу отрицательное. Все, что с ней свя-
зано, подвергается резкой критике, то есть советская точка
зрения на это событие радикально пересмотрена. И в то же

время трактовка деятельности анти-революционных, 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»⁴⁴.

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 интер-

претащий. Если вы любите свою Родину, свой народ, то история, которую вы будете писать, будет всегда позитивна. Всегда!»⁴⁵.

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»⁴⁶.

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 обращаюсь 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 относительно 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 самоговорами – 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 бывшей 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 увиденно-

го, 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 преобразуются. 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 чаше» (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 корреспондентка «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»⁴⁷.

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* эртертеймент 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»⁴⁸.

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 поп-корном? 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, нра-

вится ощущать себя падшим ангелом – и что дальше? Дистанция короткая, дорога – в никуда. К тому же – напомним 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, бесе-

довавший с историками, озаглавил свой материал «ненаучная фантастика»⁴⁹. Приведем (с небольшими сокращениями) всего четыре высказывания, которые содержат подробный анализ «несоответствий».

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 грубейших 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, эдакие пиар-технологии. 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 злобно-дневно! 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 перевернуть 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 plombированном 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 пропа-

ганды 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»⁵⁰.

Если резюмировать эти пространственные высказывания в оценочных терминах, получится картина не просто нелицеприятная для авторов обоих сериалов, но уничтожительная: 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 окарикартуризированы, 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 специфической резкости и ненормативности, 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 своим 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?»⁵¹.

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.

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 центрального игрока сборной СССР по баскетболу 1972 года Александра Белова: «В этом фильме нет правды, кроме Мюнхена и трех секунд, бла-

годаря которым наша сборная победила, – все остальное вымысел. Мне очень не нравится, как в фильме показан Саша Белов. Там он смертельно больной человек, который отдаст 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 вторгнулся 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 всё 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»⁵².

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 ерунду⁵³. «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 многовековой давности (как в случае с Александром Невским или его современником Евпатием Коловратом⁵⁵), 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 удастся 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 был 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 котором 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 документаль-

ным. 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 спекулянтom 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 ис-

тинные 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 конца 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 взры-

вов в “Звездных войнах” — в космосе звук не распространяется. Кинематографисты, как мантру, повторяют слова, что снимают художественное, не документальное кино. Бесплезно»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, оправдывает 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 унижительного 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., напр.: Словарь-справочник терминов нормативно-технической документации // https://normative_reference_dictionary.academic.ru/53000/%D0%9F%D0%BE%D0%B4%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C (дата обращения: 25.12.2017).

2 См.: Словарь русских синонимов // <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%8C> (дата обращения: 25.12.2017).

3 Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М.: Эдсмит, 2004 // <http://art-con.ru/node/863> (дата обращения: 25.12.2017). Курсив мой. – Л.С.

4 См.: Правописание слов: «Подлинный» // <https://lexicography.online/etymology/%D0%BF/%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9> (дата обращения: 28.12.2017).

5 «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 рав-

но не возвращал долг – отдавали в холопы кредитору. В 1718 году правож был отменен с заменой его принудительными работами. См.: Словари и энциклопедии на Академике. Юридический словарь // <https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/17311> (дата обращения: 28.12.2017).

6 *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 т. М.: Прогресс, 1964–1973. Т. III. М.: Прогресс, 1971. С. 297–298.

7 Там же. С. 298.

8 *Historica.* Подлинная правда // <http://www.historica.ru/index.php?showtopic=12278> (дата обращения: 28.12.2017).

9 Форум любителей русской словесности // <https://rusforum.ru/viewtopic.php?t=7263> (дата обращения: 28.12.2017).

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

И Там же. Т.3. С. 152–153.

12 См., напр.: Ранке, Леопольд фон // 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).

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

14 Там же. С. 51.

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

16 Там же. С. 541.

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

18 Там же. С. 77. Курсив мой. – Л.С.

19 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.: Изд-во Коммунистической Академии, 1928. С. 5–6.

20 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-е. М.: Эксмо, 2006. С. 388.

21 Все цитаты из романа Дж. Оруэлла «1984» приводятся по изданию: Оруэлл Дж. «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; https://www.orwell.ru/library/books/htm_file/002 (дата обращения: 25.10.2019).

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

23 Там же.

24 Там же.

25 Там же.

26 «Александр Невский». СССР. 1938 // <https://www.youtube.com/watch?v=011-9QNCCSo> (дата обращения: 08.01.2018).

27 *Cornwallis*. Великий фильм о великом воине. 30.12.2015 // <https://www.kinopoisk.ru/film/aleksandr-nevskiy-1938-8387/> (дата обращения: 07.01.2018).

28 *Чумбача*. Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет! 12.11.2011 // Там же.

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

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

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

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

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

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

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

36 «Житие Александра Невского». СССР. 1991 // 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%D0%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=fihn&duration=long (дата обращения: 08.01.2018).

37 «Александр. Невская битва». Россия. 2008 // <http://hdrezka.ag/films/biographical/1370-aleksandr-nevskaya-bitva.html> (дата обращения: 08.01.2018).

38 *Cheshire_cat*. Вставайте, люди русские... // <https://www.kinopoisk.ru/film/alek-sandr-nevskaya-bitva-2008-395684/> (дата обращения: 09.01.2018).

39 «Александр Невский». Россия. 2014 // https://russia.tv/brand/show/brand_id/61972 (дата обращения: 12.01.2018).

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

41 См.: *Кириллина Л.В.* Пасынок истории // <http://www.muzlitra.ru/ih-vklad-neotsenim/1.v.kirillina-pasyinok-istorii-2.html> (дата обращения: 11.01.2018).

42 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 Салье-

ри: 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...

43 *Улицкая Л.* Зеленый шатер // <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/271365-lyudmila-ulitskaya-zelenyy-shater.html> (дата обращения: 23.01.2018).

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

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

46 Цит. по: *Половинке В.* Мединский на линии // Новая газета. 2018. № 4.17 января.

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

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

49 Историки о сериалах «Демон революции» и «Троцкий» // <http://introvertum.com/istoriki-o-serialah-demon-revolyutsii-i-trotskiy/> (дата обращения: 15.01.2018).

50 Там же. Курсив мой. – *Л.С.*

51 «Сколько вранья в фильмах по реальным событиям?» // <http://surfingbird.ru/surf/skolko-vranya-v-filmah-po-realnym-sobytiyam-57HDlceFB#.WlyAlHWLT-CI> (дата обращения: 15.01.2018).

52 «Сколько вранья в фильмах по реальным событиям?» // <http://surfingbird.ru/surf/skolko-vranya-v-filmah-po-realnym-sobytiyam-57HDlceFB#.WlyAlHWLT-CI> (дата обращения: 15.01.2018).

53 О киноляпах, искажениях, нелепостях в картине «Движение вверх» см., наир.: *Ляпунов С.* Очередной михалковский «киношедевр» // <https://newsland.com/community/4109/content/sergei-liapunov-ocherednoi-mikhalkovskii-ki-noshedevr/615573> (дата обращения: 18.01.2018).

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

55 О картине, посвященной русскому богатырю, герою рыцарского 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 фэнтези. 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 // <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 рас- судит: как «Движение вверх» вырвалось в космос // 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.*

Глава 2

Пушкинский миф в русской культуре: легенды, анекдоты, клише

Дантес никак не мог решиться нажать на курок. Но услышав грозный окрик своего секунданта: «А стрелять за тебя Пушкин будет?» – вздрогнул и инстинктивно разрядил пистолет в поэта.

Старинный анекдот

Тот факт, что имя Пушкина уже столетие с лишним стало нарицательным, никого не удивляет и никем не оспаривается: факт этот давно стал общим местом. Слово «Пушкин» научилось так виртуозно, так лихо отделяться от носителя имени, поэта А.С. Пушкина, что без всякого смущения, элегантно фигурирует в поговорках, присказках, анекдотах.

«А кто будет свет выключать? Пушкин?» – в этом выражении, а также в его многочисленных аналогах, связь с реальной биографией и личностью первого поэта России утрачена почти абсолютно: никому из произносящих подобную фразу не нужно ничего знать ни из поэзии Пушкина, ни о нем самом. Вместо слова «Пушкин» в жестком и вызывающем вопросе о выключении света (уборке мест общего пользования, сделанных уроках, мытье посуды и т. п.) можно поста-

вить имя, которое будет настолько общеизвестным, настолько несомненным, что будет равно едва ли не Господу Богу. Или папе римскому, как это слышно из допроса с пристрастием, который Остап Бендер применил к взяточнику Скумбриевичу в водах Черного моря: «А кто брал? Папа римский брал?..»¹

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.