

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
НАУК

ИНСТИТУТ
РОССИЙСКОЙ
ИСТОРИИ

ЖУРНАЛ
ОСНОВАН
В МАРТЕ
1957 ГОДА

ВЫХОДИТ
6 РАЗ
В ГОД

НАУКА
МОСКВА

В НОМЕРЕ:

История и кино

Кинематографичность истории, историзм кинематографа

Революционный процесс
в динамике популярных киносюжетов

Нэп и киноискусство

Любовь и ненависть на экране сталинской эпохи

Излечение смехом: «Карнавальная ночь»

Ментальность «шестидесятников»
в фильмах Марлена Хуциева

Война и послевоенная жизнь
в ретроспективе «оттепельного» кино

Феномен теневой экономики
в комедиях Эльдара Рязанова

Четыре «Капитанские дочки»

Жестокий роман Никиты Михалкова с историей

Новая литература о кино

Академик РАН И.Д. Ковальченко как методолог истории

Новое об истории декабристского движения

Проблемы социально-экономической истории
в работе симпозиума по аграрной истории
Восточной Европы (1958–2003 гг.)

ноябрь
декабрь

2003

* 6

Центральная городская
публичная библиотека
им. В.В.Маяковского
Петербург, наб. р.Фонтанки 44/46

6

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

С.В. ТЮТЮКИН (*главный редактор*),

**А.И. АКСЕНОВ, В.Я. ГРОСУЛ, П.Н. ЗЫРЯНОВ, А.Е. ИВАНОВ, А.В. ИГНАТЬЕВ,
А.П. КОРЕЛИН, Ю.С. КУКУШКИН, В.А. КУЧКИН, В.С. ЛЕЛЬЧУК,
В.А. НЕВЕЖИН, Л.Н. НЕЖИНСКИЙ, Ю.А. ПЕТРОВ, Е.И. ПИВОВАР,
Ю.А. ПОЛЯКОВ, М.А. РАХМАТУЛЛИН** (*зам. главного редактора*),
А.Н. САХАРОВ, С.С. СЕКИРИНСКИЙ, В.В. ТРЕПАВЛОВ

Адрес редакции:

117036, Москва В-36, ул. Дм. Ульянова, 19. Тел. 123-90-10; 123-90-41
Наша электронная почта:
otech_ist@mail.ru

Ответственный секретарь Ю.В. Мочалова
Тел. 123-90-10

EDITORIAL BOARD

S.V. TIUTIUKIN (*Editor-in-chief*),

**A.I. AKSIONOV, V.Ya. GROSUL, P.N. ZYRIANOV, A.E. IVANOV, A.V. IGNATIEV,
A.P. KORELIN, Yu.S. KUKUSHKIN, V.A. KUCHKIN, V.S. LEL'CHOUK,
V.A. NEVEZHIN, L.N. NEZHINSKII, Yu.A. PETROV, E.I. PIVOVAR,
Yu.A. POLYAKOV, M.A. RAKHMATULLIN** (*Assistant editor-in-chief*),
A.N. SAKHAROV, S.S. SEKIRINSKII, V.V. TREPAVLOV

Address:

19, Dm. Ulianova, Moscow, Russia. Tel. 123-90-10; 123-90-41

Managing Editor Yu.V. Mochalova
Tel. 123-90-10

РУКОПИСИ ПРЕДСТАВЛЯЮТСЯ В РЕДАКЦИЮ В ЧЕТЫРЕХ ЭКЗЕМПЛЯРАХ, ОБЪЕМОМ НЕ БОЛЕЕ 1,5 АВТОРСКИХ ЛИСТА (36 СТР. МАШИНОПИСИ ЧЕРЕЗ ДВА ИНТЕРВАЛА), А ТАКЖЕ В ЭЛЕКТРОННОМ ВАРИАНТЕ (ДИСКЕТА И РАСПЕЧАТКА НЕ БОЛЕЕ 1,5 ПЕЧАТНЫХ ЛИСТА). В СЛУЧАЕ ОТКЛОНЕНИЯ МАТЕРИАЛА РУКОПИСИ И ДИСКЕТА НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ.

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ИСТОРИИ, ИСТОРИЗМ КИНЕМАТОГРАФА

История страны в соотнесенности с историей художественного кино, – таков главный проблемный ракурс настоящего номера*. Его замысел возник уже в ходе подготовки выпуска журнала, посвященного рассмотрению художественной литературы как одного из не вполне традиционных источников понимания российского прошлого XIX–XX вв.¹

Обращение историков к произведениям литературы и кинематографа нельзя считать случайным и конъюнктурным, поскольку расширение предмета современной исторической науки во многом и происходит на основе *междисциплинарного* взаимодействия, на стыках традиционно обособленных отраслей знания, в их пограничье. К числу таких порубежных разработок, безусловно, относится и вовлечение в сферу исторического анализа социокультурной и гуманитарной проблематики, широко отраженной в художественных произведениях, в том числе и в кинематографе.

С течением времени и прогрессом аудиовизуальных средств передачи и сохранения информации «словесная» история будет уступать все больше и больше места истории «экранной» – зримой, динамичной и потому особенно выразительной. В этом контексте и проблема взаимоотношений историка и художника, еще сравнительно недавно казавшаяся едва ли не архаичной, вряд ли станет устаревать.

Нужно только подчеркнуть, что *художественность* отнюдь не является монополией изящной словесности или игрового кино; она присутствует и в кинодокументалистике, как может быть вплетена и в ткань «серьезного» исторического повествования.

По выражению современного исследователя документального кино², художник, работающий в этом виде искусства, «оформляет образ реальности» подобно скульптору, который на вопрос о том, каким образом ему удастся высекать из мрамора прекрасные статуи, лукаво-остроумно ответил: «Просто я беру резец и убираю все лишнее»! Проводя такую же аналогию между скульптором и историком, можно утверждать, что как первый стоит в начале своей работы перед неодухотворенной глыбой мрамора, так и второй, обращаясь к прошлому, тоже сначала имеет дело с разнообразными источниками, содержащими лишь грудку неосмысленных фактов. Прилагая к этой россыпи сырых материалов свой *профессиональный* инструментарий, историк в конце концов выстраивает связный рассказ о прошлом. Поэтому и ему на завершающем этапе работы тоже очень может пригодиться умение «*убирать все лишнее*» – высекать образы, находить сюжетные линии, воссоздавать драматургию истории, вынося ее из тьмы веков на суд публики, подобно тому, как скульптор сдергивает покрывало со своей новой статуи!

Разумеется, художественный образ сначала рождается у скульптора в голове и только потом воплощается в камне. Его ответ и следует понимать в том смысле, что он уже ясно видит, представляет себе до малейших деталей тот образ, который высекает из мрамора. *В отличие от скульптора* историк, как и кинодокументалист, *не создает*, а только *распознает* скрытые в самой реальности образно-символические сцепления, хотя и для этого ему нужен глаз художника, какой был, например, с ранних

* Тематический цикл подготовил доктор исторических наук С.С. Секиринский.

лет у Александра Бенуа. Вспоминая о своем петербургском детстве, он несколькими выразительными штрихами воспроизвел драму царствования Александра II, когда писал о возникшем у него на исходе 1870-х гг. ощущении контраста между «гордой осанкой» бронзовой статуи императора Николая Павловича, «невозмутимо сидящего на своем вздымающемся коне» посреди столицы, и видом его еще живого сына, влекомого куда-то мимо статуи отца в блиндированной карете под охраной казаков подобно преступнику!³ Хороший «кадр» и для художника-кинодокументалиста!

Немалая роль в истории всегда принадлежала и такому слагаемому киноискусства, как *игровое* начало.

Известны случаи, когда недостаток артистизма у иных исторических личностей способствовал их неудачам в политике. Размышляя в связи с этим над судьбой Николая II, один современный историк даже обратился к авторитету Ф.И. Шаляпина, к его актерскому опыту «вживания в образ» царя. Оказывается, великий артист, решая свои творческие задачи, высказывал мысли, полезные не только императору, который лишь «неуклюже топтался» на авансцене политики, но и современному ученому, который стремится понять судьбу последнего из Романовых⁴.

Вспоминается и противоположный пример – широко одаренная фигура полководца, политика и артиста в одном лице, чья игра не меньше, чем совершенные им военные подвиги и государственные дела, помогла ему взойти к славе и, оглянувшись назад, воскликнуть: «Какой роман – моя жизнь!» У героя этого «романа» нашлось столько поклонников и прямых подражателей, сколько их не было у иных популярных персонажей настоящей литературы. Создать легенду, выстроенную на сюжетной основе наполеоновской эпопеи, пытались и в российской истории. Это был своеобразный римейк – прием, позднее получивший свои имя и широкое распространение в кинематографе.

Если история во многих отношениях была *кинематографична* задолго до появления кино, то принесенное им новое видение истории существенно увеличило возможности реконструкции ее «человеческого лица», глубинного смысла и драматургического начала. Уже благодаря успехам раннего кинематографа историки получили, например, возможность на основе анализа киносюжетов, наиболее популярных в прокате 1917 г., проследить динамику социально-психологической составляющей революционного процесса, или, скажем, в историко-революционном фильме «Стачка» (реж. С. Эйзенштейн, 1925) увидеть своеобразное отражение коллизий нэпа.

При этом следует, конечно, учитывать, что кинематографу в нашей стране приходилось выполнять самые разные функции. Одной из важнейших стала реализация государственной политики, в частности, пропаганда нормативных представлений о «советском человеке», «новом обществе» и остальном мире. Облик советского кино 1930–1940-х гг. сохранил на себе сильнейший отпечаток влияния Сталина, придававшего этому виду искусства исключительное идеологическое и пропагандистское значение. Вместе с тем заметным явлением в жизни послевоенного общества стало «трофейное», преимущественно развлекательное кино, оставившее след в сознании зрителей. Как позднее свидетельствовал один из них, в этих «трофейных» картинах большей частью голливудского производства было и нечто серьезное: «Их принцип "одного против всех" – принцип, совершенно чуждый коммунальной, ориентированной на коллектив психологии общества, в котором мы росли... Преподносимые нам как развлекательные сказки, они воспринимались скорее как проповедь индивидуализма»⁵.

Кинематограф послесталинского времени, не утратив в целом черт заданной ему ранее назидательности, создал, однако, *новый образ советского прошлого*, более человечный, многообразный и *привлекательный* не только для нескольких поколений зрителей, но и для профессиональных историков.

Время «оттепели» в кино – это и синхронное преломление на экране разнообразных реалий известного периода советской истории, и одновременно выразительная характеристика состояния всего тогдашнего кинодела, включая разнообразие его репертуара, прокат фильмов, посещаемость кинотеатров, состав и пристрастия зрителей, в частности начало их знакомства с новыми успехами мировой кинематографии благо-

даря проведению международных кинофестивалей в Москве. Для тогдашней интеллигенции зарубежное кино, по свидетельству А.А. Зимина, оказывалось «окном в мир, главным источником, рассказывающим о духовной жизни современников»⁶.

Своеобразие духовного климата этого периода трудно себе представить и вне тех особых, в том числе кинематографических, отношений, которые выстраивались у наступившего времени с эпохами революции («Застава Ильича», реж. М. Хуциев, 1964) и Великой Отечественной войны («Летят журавли», реж. М. Калатозов, 1957; «На семи ветрах», реж. С. Ростоцкий, 1962), как и послевоенной жизни («Председатель», реж. А. Салтыков, 1964). Да и сами кинематографисты 60-х, как порой и персонажи их картин, были из поколения детей «комиссаров» и непосредственных участников или по крайней мере свидетелей Отечественной войны.

И вместе с тем: «Я преподаю историю до 17-го года!», – с достоинством и нескрываемым вызовом заявляет *фронтовик* и школьный учитель Мельников (Вячеслав Тихонов) из фильма С. Ростоцкого «Доживем до понедельника» (1968). Ситуация в реальной школьной практике маловероятная (ну, кто бы позволил 45-летнему ветерану при недостатке в школе мужчин избежать учебной нагрузки в выпускном классе и не преподавать историю и *после* «17-го года»?!). Но за фразой, брошенной Мельниковым, можно увидеть и реальные черты *умонастроения интеллигенции* середины 1960-х гг. Среди них – если еще не разочарование в том, что происходило *после* «17-го года», то по крайней мере неудовлетворенность тем, как трактуется новейший период отечественной истории; а также наивная вера в существование некой временной границы, ниже которой историческая память будто бы не подвержена искажениям.

Другая примета «оттепели» в кинематографе – расцвет комедийного жанра с вкраплениями сатиры. Если отсылки к великим историческим прецедентам выражали высокий, романтический настрой времени, то комедия, все более становясь в руках талантливых художников инструментом злободневной социальной критики, *зафиксировала* первые признаки разложения системы и неизбежности перемен. В этом смысле очень выразительна творческая эволюция Эльдара Рязанова, за 10 лет прошедшего путь от «Карнавальная ночь» (1956) до «Берегись автомобиля» (1966)!

То кино, согласно современным оценкам, «продолжалось» до начала 70-х, став одним из последних симптомов общего «потепления», наиболее затянувшегося в культурной жизни страны.

Но и при очевидной зависимости кинематографа от состояния политической атмосферы степень его «незапланированной» информативности не стоит недооценивать. При этом речь можно вести как о содержании того или иного фильма в целом, так и об игре отдельных актеров.

Своеобразным памятником обманчиво-застойным 70-м стали «Семнадцать мгновений весны» (реж. Татьяна Лиознова, 1973). *Знаменем времени* была нетрадиционная для картин подобного жанра *многослойность* образно-смысловой структуры 12-серийного телефильма, как и возможность его избирательного восприятия и самых разных трактовок в зависимости от вкусов, пристрастий и настроений той или иной категории зрителей. Одних занимала приключенческая фабула с непривычным оттенком интеллектуализма в облике главного персонажа-разведчика, как и ряда противостоящих ему «антигероев»; других – темы Родины и воинского долга, любви и верности, ярко воплощенные не только в игре актеров, но и в музыке Микаэла Таривердиева; третьи с интересом открывали для себя немалый по тем временам познавательный ресурс картины; четвертые притягивало обаяние хорошо налаженной бытовой стороны «иностранной» жизни, вопреки обстоятельствам военного времени плавно перетекающей из серии в серию; наконец, пятые угадывали за «сагой о Штирлице» и другую коллизию, куда более реальную и менее привязанную к заданным обстоятельствам места и времени. Речь идет о талантливо воспроизведенном во многом усилиями ряда актеров конфликте тотальной диктатуры с горстью неконформистской интеллигенции.

Среди артистов, занятых в сериале, один из самых ярких примеров индивидуального мастерства и многозначной выразительности в разработке образа дал Евгений Евстиг-

неев в роли профессора Плейшнера. По наблюдению киносценариста А. Свободина, если сценарный набросок этой роли «прямолинеен и груб», то «о человеке, которого сыграл Евстигнеев, можно написать повесть». Он «жил в гитлеровском рейхе, а мог бы жить и при сталинском режиме»⁷. Лишь перед смертью ему было дано несколько «мгновений» свободы, рождающейся на экране из его беспашабно-размашистой поступи и распахнутого пальто! Опыание свободой, как и его трагическая концовка, когда Плейшнер, сложив руки за спиной и наклонив вперед голову, входит в подъезд дома, где его ждут агенты гестапо, сыграны на языке жестов и пластики. Он убеждает, не требуя перевода и вместе с тем допуская самые широкие толкования.

Скрытая ирония происходящего в «швейцарских» кадрах многосерийного фильма состояла еще и в том, что вся эта знаменитая прогулка по «Берну» была снята в пределах «социалистического лагеря», на натуре, пригодной для показа лишь «невыездному» советскому телезрителю. Но Евстигнеев сыграл так, что когда много лет спустя после выхода сериала неподдельный, реальный Берн *впервые* посетил Сергей Юрский, то он стал *узнавать* «улицы, по которым шел странной походочкой профессор Плейшнер», а также «бернских медведей в открытом вольере»⁸, которых исполнителю этой роли пришлось разглядывать перед камерой уж совсем далеко от Швейцарии – на площадке молодняка *Бакинского* зоопарка!

Тем из коллег, кто на рубеже 1980–1990-х гг. предпочел искусству «прямую речь» и политическую трибуну, Е.А. Евстигнеев успел напомнить, что их профессия всегда позволяет со сцены или с экрана «сказать куда больше и, главное, проникновенней, чем с трибуны»⁹. Мастер знал, о чем говорил. В лучших творческих перевоплощениях актер, как и любой художник, больше выражает себя и достигает большей свободы, чем в настоящей жизни. Таким – многоликим и вездесущим, легко преодолевающим стесняющие его в реальной повседневности временные и географические границы, ограничения и запреты, – он предстает перед зрителем и запоминается им.

Из образов, подобных тому, что Евстигнеев на экране до сих пор играет «на бис», складывается *художественный код времени*, без расшифровки которого всякая попытка понять минувшее будет страдать очевидной неполнотой.

Художественные фильмы могут быть, вероятно, неисчерпаемыми источниками информации *о времени и месте своего рождения*, многослойными документами, фиксирующими, подчас в скрытой форме, далеко не только одни идеологические стереотипы, политические директивы или *заявленные* их создателями творческие задачи. В этом, наверное, и состоит одно из отличий искусства от публицистики, как и его важная особенность в качестве исторического свидетельства.

Внимание авторов публикуемых в настоящем номере материалов и привлекают в первую очередь *приметы времени*, запечатленные на экране непосредственно или образно-символически, в синхронном преломлении или в злободневной ретроспективе (в исторических фильмах или в литературных экранизациях), либо увиденные с точки зрения *истории кинозала, зрителя*.

Поскольку осмысленный индивидуальный опыт историка становится частицей его профессиональных знаний о прошлом, а мемуарные заметки – прямое призвание, составная часть ремесла, постольку в ряде статей в рамках предпринятого исторического анализа были востребованы и *личные* (жизненные и зрительские) впечатления авторов. В этом смысле их статьи не всегда можно и нужно резко отделять от тех непосредственных свидетельств о прошлом, которые принято относить к историческим источникам.

Сергей Секиринский

Примечания

¹ История и литература // Отечественная история. 2002. № 1. С. 3–195. См. также отклик на эту публикацию в научной печати: Зверев В.В. Новые подходы к художественной литературе как историческому источнику // Вопросы истории. 2003. № 4. С. 161–166.

² Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М., 2001. С. 3.

³ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. I. М., 1993. С. 379.

⁴ Булдаков В.П. «Щупленький офицерик»: Николай II и съевшие его гисны // Независимая газета. 2000, 27 июля. С. 15.

⁵ Бродский И. Трофейное (1986) // <http://kulichki.com/moshkow/BRODSKII/br_spoils.txt>.

⁶ Благодарю В.Г. Зимину за предоставленную возможность привести эту цитату из мемуарных заметок А.А. Зиминой.

⁷ Свободин А. Артист на все времена // Артист. Книга о Евгении Александровиче Евстигнееве. М., 1994. С. 26.

⁸ Юрский С. Игра в жизнь // <<http://1001.vdv.ru/books/jursky/jursky035.htm>>.

⁹ Артист. Книга о Евгении Александровиче Евстигнееве. С. 241.

© 2003 г. Ю. А. ПОЛЯКОВ*

КИНО – ВЕЛИКИЙ ИСТОРИК

Начало документально-художественному воплощению истории положили первобытные гении. Созданные ими древнейшие скульптуры и наскальные рисунки – корни, из которых выросли, пройдя сквозь тысячелетия, бесчисленные вечнозеленые побеги изобразительного искусства. Одна из этих ветвей через непостижимое множество ступеней развития привела к появлению кино, в котором действие, зрительный ряд, показ исторических событий выходят на первый план. Недаром кино утверждало себя и осуществляло победное шествие по планете молча. Слово сохранялось и в немом кино, сжавшись в титрах и субтитрах, чтобы вновь во всю силу заговорить с экрана кино звукового.

Весьма важным, приближающим к максимально точному отражению реальности стало появление *цвета* в кинокадрах. Дальнейшее развитие и техническое усовершенствование кино – объемность, стереофоничность – еще более поднимают уровень реального отражения жизни и истории этим видом искусства.

С невиданной быстротой кино сразу после своего рождения стало *массовым*, войдя в жизнь десятков, а затем и сотен миллионов людей. Широкое распространение телевизионного вещания невероятно увеличило силу и массовость воздействия кино. Оно обладает огромной силой эмоционального воздействия. В этом отношении с кино не может сравниться ни одна книга. Благодаря кино история становится по-настоящему зримой.

Кинематографу с его поистине безграничными изобразительными возможностями теоретически и практически под силу показать любую эпоху, любой исторический период, любое время года и суток, любую страну, любого героя. Кино может показать все это реально и достоверно при условии, если будет опираться на научные принципы художественной реконструкции прошлого, незаслуженно забываемые в науке столь же часто, как и в искусстве.

Разумеется, историческое кино – не бесстрастный фиксатор минувшего. С первых дней своего появления оно проявляло свои симпатии и антипатии, прославляя и возвышая одних исторических персонажей, осуждая и порицая других.

* Поляков Юрий Александрович, академик РАН.

Диапазон «исторического наполнения», т.е. степени вовлечения в фильм исторической фактуры, событий и явлений, огромен. Есть киноленты, в которых история служит фоном, более или менее широким, для показа человеческих страстей: любви, ненависти, честолюбия. Есть фильмы, где исторические события как таковые являются основой, сутью, сердцевиной сюжета. Великим, неподражаемым примером таких фильмов может служить «Броненосец Потемкин».

Изучение истории XX в. невозможно без широкого и разнообразного использования кинодокументов, значение которых в новом столетии будет только возрастать. На пленке фиксируются крупнейшие, основные события истории подавляющего большинства стран и народов, хотя очевидно, что множество событий и явлений весьма важных, в том числе и тех, значение которых вырастает с годами, по многим – и разным – причинам ускользает от кинообъектива.

Не только документальные, но и художественные (игровые) фильмы становятся с течением времени памятниками эпохи, их породившей. Наш современник воспринимает в лентах Ч. Чаплина жизнь, давно ушедшую, ставшую историей, жизнь 20-х и 30-х гг. минувшего века. За комедийными перипетиями «Закройщика из Торжка» сегодняшний зритель увидит картину быта российского захолустья в 1920-е гг. Примеров реалистического отражения подлинной жизни в игровых кинолентах бесчисленное множество.

Кинематограф един во многих лицах. Он является великим актером, великим агитатором и пропагандистом. С полным правом кинематограф может быть назван и великим историком.

РЕВОЛЮЦИЯ И КИНЕМАТОГРАФ

© 2003 г. В. Б. АКСЕНОВ*

1917 ГОД: СОЦИАЛЬНЫЕ РЕАЛИИ И КИНОСЮЖЕТЫ

С конца 1980-х гг. в отечественной историографии революции 1917 г. набирает силу тенденция к анализу ее в русле социальной истории. Актуальным становится и поиск новых источников. Кино, как документальное, так и игровое, также начинает рассматриваться в этом контексте. Соотношение между кинематографическими сюжетами в феврале – октябре 1917 г. и социальными процессами революции и составляет предмет данного исследования.

Кинематограф как форма досуга. К 1917 г. в России действовало несколько десятков кинематографических компаний, основанных как отечественными, так и зарубежными предпринимателями. Среди крупнейших отечественных кинопредприятий – Скобелевский просветительный комитет, созданный еще в конце 1904 г. по инициативе сестры знаменитого генерала М.Д. Скобелева княгини Н.Д. Белозерской-Белосельской; фирма А. Дранков и К° (1907); А. Ханжонков и К° (1908) и др. в 1909 г. торговый дом «Пате» открывает регулярное кинопроизводство в Москве, в том же году основывается торговый дом «Глория» П. Тиманом и Ф. Рейнгардтом. Их активная деятельность способствовала росту популярности кинематографа в России, постепенно превращая его в одно из обычных мест досуга горожан.

По вечерам представители различных слоев посещали кинематограф, который постепенно отвоевывал свое место у драматического театра. Если последний нес в себе в основном эстетическое содержание, то кинематограф олицетворял, в том числе, и развитие научных знаний, постепенно становясь символом эпохи. К 1917 г., несмотря на то, что большинство людей уже привыкли к «движущимся» картинкам и не пугались

* Аксенов Владислав Бэнович, кандидат исторических наук.

мчавшегося на них паровоза, для некоторых кинематограф еще сохранял таинственно-сакральные черты века пара и технической мощи, был диковинкой научного прогресса. Поэтому часто обыватели ходили не на конкретную ленту, разрекламированный фильм, а в электрический театр как таковой. Целью такого похода было не столько знакомство с кинематографом, сколько совершение определенного ритуала, являвшегося частью культуры городской повседневности. Именно в соблюдении данных норм и обычаев городского быта, городской субкультуры происходила самоидентификация обывателей в качестве горожан.

В Москве, например, в 1917 г. был 71 электротheater общей вместимостью 23782 места – более чем достаточное количество для удовлетворения кинематографических потребностей полуторамиллионного города (в десятиmillionной Москве в 2002 г. насчитывалось 96 кинотеатров и киноконцертных залов¹). Революция и Гражданская война к 1920 г. сократили это число до 7². В день кинотеатры могли дать до 10 сеансов³.

Репертуар столичных кинотеатров в 1917 г. состоял из 514 фильмов. Причем более половины из них (только игровых картин было снято 245) были выпущены и стали демонстрироваться именно в 1917 г.⁴ Правда, в 1916 г. русских картин было выпущено 499⁵. Это говорит о некотором снижении темпов отечественной кинопромышленности в период революции, что, впрочем, учитывая общий экономический кризис 1917 г., не удивительно. Тем не менее в условиях острой нехватки киноплёнки даже эти цифры свидетельствуют о размахе кинодела в России (плёночный кризис разразился с началом Мировой войны, так как отечественной плёнки не было, а импорт, осуществлявшийся преимущественно фирмами «Бр. Пате» и «Кодак», прекратился).

Кинематографические ленты можно сгруппировать по трем классическим жанрам: трагедия, комедия и драма. Среди них специалисты насчитали следующие основные виды: феерия и поздний вид феерии (аллегорический или мифологический сюжет с балетом); трагедия в среде аристократии, артистической богемы; драма с претензией на революционную постановку вопроса о семье и браке; декадентская религиозно-мистическая драма; авантюрная драма кошмаров и ужасов с убийствами и детективом («приключенческий фильм» или «детективная кинодрама»), авантюрная разбойничья драма; патриотическая драма; семейная драма; революционная киноагитка; комедия кинематографических масок. Выпускались также исторические фильмы, связанные с революционной тематикой. Нередко показывали и видовые фильмы, например, о достопримечательностях Египта или о живой природе («Из жизни белой цапли» и пр.).

Успех кинолент в первую очередь определялся участием в фильмах любимых зрителями актеров⁶, как отечественных, так и зарубежных. Прежде всего – это Вера Холодная («Ради счастья», сериал «Сонька-Золотая Ручка»), мировая красавица, как анонсировали ее специализированные журналы, Елена Маковская («Роковая страсть»), О. Преображенская («Коршун»), В.А. Максимов, любимец женщин («Чаша запретной любви»), В. Полонский («Казнь женщины»), Иван Мозжухин. Из западных – «красавица итальянского экрана», как писалось на афишах, Франческо Бертини (драма «Слезы»), Ева Томпсен и Эльза Фрелих (драма «Женщина мстительница»), Лина Мильфеер и Е. Джиральдонис («Каторжник-мститель»), Паулина Фредерикс («Вечный город или за честь и свободу»), Лида Борелли («Ночная бабочка»), а также известный комик Макс Линдер и с 1916 г. Чарли Чаплин⁷.

Кроме актеров драматических лент, популярностью пользовались и отечественные комики. В 1916 г., в подражание Линдеру и Чаплину, фирмой «Люцифер» (режиссер Э. Пухальский) была начата серия фильмов об Антоше – «Антоша-вор», «Антоша не умеет обращаться с порядочными женщинами», «Антоша-укротитель тещи» и др. В главной роли снимался актер Антон Фертнер. В основе сюжетов – незамысловатые сценки, обязательно пикантные, обращенные к сексуальности массовой публики. В 1917 г. публикой были востребованы новые серии – «Антоша в балете», «Антоша-двоеженец», «Антоша лысеет», «Антоша между двух огней», «Антоша – Шерлок Холмс» и пр.⁸ Об их популярности в 1917 г. говорит тот факт, что такой киноделец как А. Дранков приглашает к себе А. Фертнера, чтобы снять одну из серий – «Антоша –

спекулянт», а А. Ханжонков начинает аналогичную серию комедий – об Аркаше. Главным ее достоинством стала игра Аркадия Бойтлера. Впоследствии критики именно его называли наиболее одаренным комедийным актером российского дореволюционного кино⁹. В 1917 г. с участием А. Бойтлера вышли такие фильмы, как «Аркаша женится», «Комната № 13 или Аркашке не везет», «Аркадий – контролер спальных вагонов», «Аркаша-спортсмен или для любви преграды нет» (производство «Ханжонков и К°», режиссер А. Уральский) и др.

В этом плане вряд ли можно согласиться с мнением В.С. Листова о падении жанра комедии сразу после Февраля¹⁰. В количественном плане из картин всех жанров комедия в 1917 г. занимала третье место (было снято более 30 фильмов), уступая лишь любовной салонной драме (первое место) и фильмам на революционно-историческую тематику (второе место)¹¹.

Февраль и кинематограф. Революция 1917 г. наложила свой отпечаток и на кинематограф. Кинематографическая жизнь в российских столицах тогда заметно активизировалась, хотя непосредственно в дни февральского восстания многие из столичных кинотеатров были вынуждены временно закрыться. Это произошло, во-первых, вследствие резкого снижения потока зрителей – одни участвовали в митингах, демонстрациях и погромах, другие просто опасались выходить на улицу; во-вторых, из-за того, что сами кинотеатры оказались объектами нападения со стороны вышедшей на улицы революционизированной массы, в основе поведения которой лежали законы психологии толпы. Особое раздражение вызывали у демонстрантов витрины и окна. Если били даже окна трамваев, что же тогда можно сказать о сверкавших электрическим светом окнах кинотеатров. Конечно же, и в них летели осколки льда, булыжники, поленья.

В Петрограде кинематографы бездействовали до среды 8 марта. В этот день можно было отметить первые попытки владельцев открыть свои театры. Однако большинство из них тут же были закрыты толпой. И только в субботу кинематографическая жизнь наладилась, а в воскресенье уже все кинематографы открыли свои двери после почти двухнедельного перерыва. Вполне естественно, что публика соскучилась по развлечениям, и в воскресенье на улицах можно было наблюдать уже не продовольственные, а кинематографические «хвосты»¹². Несмотря на то, что за дни социального взрыва доходы кинематографов резко упали, тем не менее Февраль дал нечто более важное – новые злободневные темы, которых жаждал зритель. Так, пока кинотеатры были закрыты, некоторые режиссеры и операторы бросились на улицы в надежде запечатлеть народный бунт. В частности, оператор акционерного общества «А. Дранков и К°» Л.О. Дранков вместе с артистом Л.Н. Вернером в революционные дни совершили объезд мест наибольшего скопления народа в Петрограде и зафиксировали много интересных моментов¹³. Тем же занялись и московские операторы, в результате чего в первой половине марта обыватели могли просмотреть документальный фильм-хронику «Великие дни революции в Москве», в котором были запечатлены события с 28 февраля по 4 марта. Фильм имел большой успех, и владельцы всех крупнейших кинотеатров закупили право на его прокат. В марте он прошел по экранам ведущих электрических театров: «Амбир», «Кино-Арс», «Волшебные грезы», «Макс Линдер», «Модерн», «Олимпия», «Стелла», «Уран», «Ханжонков»¹⁴. В Петрограде 3 марта комитет Союза отечественной кинематографии (сам союз так и не был создан) постановил все фильмы, отражавшие февральско-мартовские дни 1917 г., смонтировать в единую ленту под названием «Великие дни Российской революции от 28 февраля по 4 марта 1917 г.» События 28 февраля в Петрограде были представлены в фильме довольно скудно и однообразно. Несколько больше фрагментов было снято в Москве. В частности, празднование революционной победы на Красной площади¹⁵. Мартовские кадры были полны оптимизма. Повсюду можно было видеть радостные лица людей, заполонивших улицы. На кадрах хроники преобладали средние слои.

23 марта Скобелевский комитет выпустил новый фильм-хронику «Похороны жертв революции». Здесь перед зрителем проходили картины нескончаемого шествия с транспарантами, лозунгами и знаменами, выглядевшего, скорее, как праздник, чем

день поминовения. Эти фильмы практически сразу вошли в символическое пространство революции, и многие крупные политические мероприятия не проходили без их торжественного показа. 26 марта в театре «Кино-Арс» представителям общественных организаций, прессы, консулам союзных держав в присутствии М.В. Челнокова, Н.М. Кишкина и др. демонстрировались «Дни революции в Москве». В заключение была показана лента Скобелевского комитета «Похороны жертв революции в Петрограде»¹⁶. Подобная же лента была смонтирована в Москве.

Социально-политическое значение кинохроники осознавалось новыми властями, и в марте при Скобелевском комитете образовался Отдел рабочей хроники (или отдел Социальной хроники при Скобелевском комитете). На протяжении всего 1917 г. кинооператоры снимали наиболее яркие события жизни столиц. После «Великих дней революции» в качестве киножурналов демонстрировались фильмы: «8 марта – День работниц в Петрограде», «Первое мая в Петрограде», «Петров день на ипподроме», «Государственное совещание Временного правительства в Москве 12–15 августа» и др.¹⁷ Выпускался и еженедельный документальный фильм-журнал под названием «Свободная Россия».

В некоторых театрах происходила демонстрация лент в образовательно-воспитательных целях. Так, в кинематографе «Пикадилли» устраивались сеансы для учащейся молодежи. В их программу входили такие крупные картины, как «Дон Кихот», «Война и мир», «Quo Vadis», а также много научных и комических лент. Экранизация романа Г. Сенкевича «Камо грядеши» («Quo Vadis») по количеству показов стала лидером в 1917 г., опередив даже хронику событий Февральской революции¹⁸.

Революция дала толчок самоидентификации различных социальных групп, появлению огромного количества всевозможных союзов, обществ, комитетов и пр. (в Москве, например, были образованы даже профессиональный союз воров и союз проституток). 3 марта в московском кинотеатре «Арс» состоялось первое общее собрание кинематографистов, на котором был избран временный исполнительный комитет киносюза. 6 марта было проведено второе собрание уже в кинотеатре А. Ханжонкова. Наиболее остро на нем обсуждался вопрос об объединении в единый союз кинопредпринимателей и рабочих кинопредприятий, что в условиях усиливающейся политизации различных социальных и профессиональных групп уже было нереальным. В марте возникло несколько союзов работников кинематографии: «Союз работников художественной кинематографии» (СРХК), «Объединение киноиздательских обществ» (ОКО), а также «Союз киномехаников» и различные союзы рабочих и служащих кинематографических ателье.

Правление СРХК разместились в скандально известном клубе «10-я муза» в Камергерском переулке. Один из очевидцев этих событий вспоминал, что идея создать клуб возникла в кафе «Бом», на Тверской, собиравшем у себя проституток, гомосексуалистов, наркоманов. В нем же обсуждались ультралевые «измы» в искусстве, устраивались оргии сторонниками «свободной любви»¹⁹. В один из вечеров завсегдатаи «Бомы» и решили открыть клуб. Противники СРХК (главным образом по политическим соображениям, так как СРХК не находился в оппозиции Временному правительству) впоследствии «припоминали» союзу связь с представителями «ночной жизни» и ультралевого искусства, а также критиковали ведущуюся в клубе карточную игру, которая, по мнению правления, должна была поддерживать финансы «10-й музы». Помимо азартных игр в клубе также процветала «пленочная» спекуляция²⁰.

22 августа в Москве в кинотеатре «Арс» прошел II Всероссийский съезд деятелей и работников кинематографии, на котором присутствовали преимущественно представители ОКО и театровладельцы. На съезде была предпринята последняя попытка объединить все группы кинематографистов, в выступлениях звучали патриотические призывы и напоминания о культурно-просветительском значении кинематографа, поднимались вопросы снабжения пленкой и электроэнергией. В итоге решено было провести «Неделю займа» и «День русского кинематографа», который был назначен на 10 декабря, но так и не состоялся по причине захвата власти большевиками.

Наиболее острыми проблемами для кинопредпринимателей в 1917 г. были две: пленочный кризис, о котором мы уже упоминали, и кризис энергетический. Следует отметить, что ситуация с пленкой несколько улучшилась к концу года, так как специальной комиссии кинематографистов удалось добиться ввоза из-за границы 70 тыс. пудов пленки. Однако положение с энергопотреблением на протяжении 1917 г. лишь ухудшалось.

Еще до революции обыватели часто жаловались на недостаточное освещение улиц. В то же время включать новые газовые или электрические фонари власти не спешили в связи с необходимостью экономии топлива. Одной из мер по решению энергетической проблемы стало сокращение наружного освещения мест общественного пользования – в первую очередь драматических и электрических театров²¹. В июне в целях экономии электроэнергии снижалась уже сила внутреннего освещения до 70% по сравнению с 1916 г.²² В начале следующего месяца городские власти Москвы издали постановление, по которому никакие спектакли, кинофильмы, концерты не могли заканчиваться позднее 11 часов вечера, т.е. когда темнело, и в целях безопасности граждан требовалось больше наружного света²³. В августе Московское отделение «Общества электрического освещения 1886 года» довело до сведения своих абонентов, что оно повышает тариф за отпускаемую электроэнергию до 4 коп. за 1 гектоватт-час²⁴. В результате, не имея возможности оплачивать свет по новым тарифам и предвидя дальнейшее ухудшение энергетической обстановки, многие кинотеатры вынуждены были закрыться. Другой причиной их закрытия стало общее обнищание населения и, соответственно, снижение посещаемости электротeatров. Ликвидировались кинотеатры и «сверху» – городские власти порой обращали их в лазареты²⁵.

Кризис театра как формы досуга отразил общий кризис привычных структур повседневности, выразившийся в росте цен на промышленные и продовольственные товары, ухудшение криминогенной обстановки, развале городского коммунального хозяйства и т.д. На фоне этих процессов закрытие кинотеатров не вызвало широкого резонанса.

Вместе с тем для служителей 10-й музыки 1917 г., начавшись творческим подъемом в «медовый месяц революции», закончился крахом планов и начинаний. С осени в обществе возросла социальная апатия, все свои силы люди направили на удовлетворение потребностей в пище, одежде, личной безопасности.

«Распутинада» и кинематограф. После демонстрации хроники дней революции следующим по популярности кинематографическим сюжетом стала тема жизни и смерти недавнего фаворита Григория Распутина, занявшая центральное место уже в игровом кино. Первым на эту тему откликнулся Г. Либкен, который еще 5 марта начал анонсировать картину «Темные силы – Григорий Распутин и его сподвижники». А.О. Дранков также снял игровой фильм «Смерть Григория Распутина», включив в него значительные по метражу съемки реальных исторических достопримечательностей: например, дворца Юсупова, резиденции самого Распутина, мест, где производились поиски трупа и пр. Публика неоднозначно отреагировала на фильм, однако сборы кинотеатров, закупивших ленту, были весьма завидными. Обывателей привлекала сама возможность увидеть недавнего фаворита, внушавшего страх многим знатым и приближенным ко двору особам, а теперь потерявшего свой таинственный ореол и не представляющего уже никакой опасности. Таким образом, в марте в кинематографах демонстрировалось сразу два фильма про «старца»²⁶. Обе картины были, конечно, далеки от непредвзятости в отношении к данной исторической личности. Стремление сделать картину сенсационной, не останавливаясь и перед нарушением нравственных норм, привело, например, к тому, что представители временного комитета по регламентации театральной жизни Москвы, просмотрев картину общества «Г. Либкен и К^о» – «Темные силы – Григорий Распутин», – предложили фабрике вырезать сцену «как Распутин учит смирению»²⁷.

Вслед за Либкеном и Дранковым «распутинаду» поддерживали и другие кинопредприниматели. Контора А. Саввы выпустила фильм «Святой черт» («Убийство Гришки

Распутина» и «Распутин в аду»²⁸. Журналисты писали: «Григорий Распутин, вчера еще потаенный герой Царскосельского дворца, теперь вышел на Невский и стал "сенсационным" героем улицы. У ворот домов по Невскому расклеены огромные плакаты с изображением "старца". Публика облепила их, как мухи сладкое. У касс кинематографов, где идет сенсационная драма "Темные силы – Григорий Распутин", целые хвосты. В кинематографе показывают Распутина в натуральную величину. И показывают скверно. Не кинематографическая лента, а рекламная дребедень»²⁹.

Весной 1917 г. появился даже новый термин – «распутинада», под которым подразумевалось появление огромного числа низкокачественной продукции (главным образом, кинематографической), созданной в угоду моменту. Не отличался художественностью и фильм торгового дома «Кино-Альфа» «Торговый дом Романов, Распутин, Сухомлинов, Мясоедов, Протопопов и К^о». На афишах он анонсировался весьма традиционно, как сенсация в 4 частях. Первая часть называлась «Распродажа России оптом и в розницу», вторая – «Палачи народа», третья – «Чем больше тьмы, тем ярче солнце», четвертая – «Крах торгового дома». К данной ленте подписи были сделаны на русском, немецком и финском языках, что предполагало, по-видимому, намерение устроить выгодный прокат ленты и за границей³⁰.

На злобу дня был также снят фильм о последнем императоре – «Царь Николай II, самодержец всероссийский». Его выпустил Скобелевский комитет. Лента именовалась в рекламе «народной трагедией» и включала как художественные, так и документальные кадры. В частности, были использованы подлинные документальные съемки придворного кинофотографа графа К. Фон-Гака (Яильского).

Выпускались и просто агитки, которые часто показывали как киножурналы перед началом какого-либо фильма. Среди них были такие ленты, как «Так было, но так не будет», «Царские опричники» («От золотых мундиров в арестантские халаты»), «Диктатор» («Корниловщина»), «Заем свободы», «Знамена победно шумят» и пр.

Таким образом, кинематограф быстро отреагировал на совершившуюся революцию, сделав предметом и темой постановок самые актуальные темы, исходя, прежде всего, из коммерческого расчета. Истинные ценители 10-й музы сетовали на то, что кинематограф попал под влияние «улицы», толпы и главной задачей ставил не художественность, а зрелищность фильмов. Как писал «Вестник кинематографии», «наш теперешний "шабаш", повальное почти пренебрежение самых элементарных правил простой корректности, игра на вкусах толпы и беззастенчивая реклама – понижают художественную ценность этого искусства в глазах публики и, безусловно, тормозят самое развитие этого нового дела»³¹.

Революционная тематика в кинематографе. Произошедшая революция заставила многих обратить свои взоры на Великую Французскую революцию и развитие рабочего движения в западноевропейских странах. В то время как отдельные кинематографы продолжали показывать простенькие, модные еще до революции драмы, другие театры демонстрировали более актуальные ленты. В «Пикадилли», например, 16 марта шел фильм «Вечный город, или за честь и свободу». Кинокритики восхищались техническим уровнем (поражала многотысячная массовка в сценах восстания) и актуальным содержанием этой ленты³². В апреле появился новый фильм акционерного общества «А. Ханжонков и К^о» «Революционер», прошедший в «Пикадилли» и «Кино-Арсе». В нем шла речь о том, как вернувшийся из ссылки благодаря указу Керенского старый революционер, «народоволец» встретился со своим внуком-большевиком, ведущим агитацию против войны. Дедушке-революционеру удалось переубедить внука, и они оба отправились добровольцами на фронт. Кинокритики отреагировали по-разному. Некоторые ставили эту ленту в один ряд с дранковским «Распутиным», ставшим символом массового, недоброкачественно-пошлого кино, другие же отмечали, что именно эта лента отличалась благородством тона и сюжета³³.

Русскому революционному прошлому была посвящена картина «Товарищ Елена», выпущенная в 1917 г. Скобелевским комитетом. В ней речь шла о том, как в душе молодой женщины-революционерки боролись два чувства – долг перед партией и любовь

к мужу: она предотвратила подготовленный ее товарищами террористический акт, когда увидела, что он мог коснуться и ее мужа, но убила последнего, когда тот передал ее организацию в руки властей. Кинокритики дали ленте оценку, общую для фильмов подобной «актуально-политической» направленности: «Ни оригинальностью содержания, ни глубиной замысла она не отличается... Характеристики – бледны и тенденциозны; фигуры представителей прежней бюрократической власти – шаблонны и утирированы»³⁴.

В 1920-е гг. подобные революционно-классовые мелодрамы стали печальной действительностью советского кино. Такие ленты, как «Жена предревкома», «Тяжелые годы» и пр. являлись красными агитками и не вызывали сочувствия в зрительном зале (исключение составлял лишь протазановский «Сорок первый», который вряд ли можно поставить в один ряд с приведенными лентами). Однако свое рождение данные революционно-классовые мелодрамы получили именно в 1917 г.

Зрелищность и сиюминутная актуальность становились единственными показателями непродолжительного успеха подобных лент.

Тем не менее в период «медового месяца» русской революции популярность кинематографа резко возросла. Стараясь идти в ногу с современным политическим моментом, он приобрел некое революционное содержание, в чем, возможно, временно обогнал драматический театр. Революция тем самым спровоцировала всплеск кинематографической жизни в столицах. Причем импульсы шли как со стороны собственно кинематографа, так и со стороны зрителей. Весной – летом практически все крупные электрические театры по вечерам были переполнены, несмотря даже на возросшую цену за вход. Возможно, таким образом люди пытались отвлечься от мучавших их бытовых, политических и прочих проблем, вынесенных на поверхность революцией. Вечерние сеансы служили для многих отдушиной. Например, москвич Н.П. Окунев не без чувства тоски по дореволюционным временам сделал в своем дневнике 18 июля следующую запись: «После обеда пошли с горя, что ли, в электрический театр. Конечно, набит битком, и надо было заплатить за вход по 1 р. 50 коп. с человека, а, бывало, за эту же цену сидели в Малом театре, смотрели Ермолову, Садовского, Лешковскую»³⁵.

В целом же революционные события так и не стали доминирующей темой в новых кинопостановках. Согласно каталогу художественных фильмов В. Вишневого, среди 245 отечественных фильмов, снятых в 1917 г., лишь 53 были так или иначе связаны с революционной тематикой (правда, С. Гинзбург насчитал и того меньше – 37)³⁶. В остальных же развивались «проверенные» на дореволюционном зрителе сюжеты, в первую очередь любовная или салонно-психологическая драма.

Революция и зрос. Если в марте – апреле злободневные ленты хроники пользовались большой популярностью, то с лета в условиях роста общей политической апатии ни обличительные фильмы о царском дворе, ни революционные агитки уже не возбуждают интерес у публики. Обывателям хотелось зрелищ, не связанных с обострявшейся политической ситуацией. Тогда-то и были снова востребованы всевозможные боевики и мистические драмы. Именно с лета 1917 г. старая тематика кинолент возвращает себе потерянную было актуальность. Однако социально-психологические коллизии революции и на старые сюжеты накладывают свои отпечатки. Многие новые кинопостановки 1917 г. были пронизаны эротизмом, который отдельные критики иначе как порнографией тогда и не называли.

Революция объективно способствовала если и не появлению, то, по крайней мере, бурному развитию этого феномена. Социальный взрыв февраля узаконил насилие, сделав его неотъемлемой частью революционной повседневности. В общественной жизни стала доминировать психология толпы. Из глубин подсознания вышли всевозможные низшие инстинкты, нацеленные на удовлетворение физиологических потребностей. Жажда эротических зрелищ захватила зрителя. Кроме того, отмена цензуры способствовала выходу в свет и распространению «скандальных» пьес, литературных произведений, рассчитанных на дешевый успех у публики. Наконец, получившие рас-

пространение широкие трактовки главного лозунга революции – свободы предполагали перестройку не только политической, но и морально-нравственной сферы жизни, «Революционным», а, значит, и вполне легитимным считалось все, что запрещалось в прежнюю эпоху.

Толки о распространении «порнографии» начались с театра. Первой «ласточкой», после которой они вошли в силу, стала пьеса известного писателя, драматурга Анатолия Каменского «Леда», поставленная в апреле на сцене Камерного театра в Москве. Перед началом спектакля выступал сам автор пьесы с лекцией, в которой возможность публичного показа живого обнаженного тела подавалась как реализация принципа «социализации красоты». Затем перед зрителями появлялась обнаженная фарсовая актриса г-жа Терек в роли Леды. Прогуливаясь по сцене, она произносила длинный монолог. Первые постановки, на которых присутствовала публика, еще не знавшая о характере спектакля, не вызвали у нее сочувствия³⁷. Критики отметили слабость пьесы с художественной точки зрения. Но впоследствии у нее появился свой зритель, обеспечивавший завидные сборы.

Более явные признаки порнографии были налицо в таких спектаклях, как «Хоровод» (по А. Шницлеру) и «Большевик и буржуй», поскольку главным действием в них было натуралистическое изображение полового акта³⁸.

Несмотря на то, что русское кино в 1917 г. по скандальности уступало театру, и сейчас вряд ли можно заклеить термином «порнография» хоть какую-нибудь ленту, снятую в то время, но начатая критиками «война» с непристойностью и порнографией коснулась и кинематографа.

Большой популярностью среди подобных лент пользовалась выпущенная московской кинофирмой П. Тимана и С. Осипова картина «Хвала безумию» по Захер-Мазоху. Учитывая ее популярность, создатели ленты решили развить свой успех и выпустили под данным названием еще серию картин. Первой картиной этого цикла стала «Оскорбленная Венера», впервые показанная в «Паризиане». Именно в отношении «Оскорбленной Венеры» среди кинокритиков разгорелись жаркие споры. Дело в том, что данная постановка стала экранизацией скандально известного романа Анны Мар (А.Я. Бровар) «Женщина на кресте». Эта русская писательница была одной из модных беллетристок начала века, активно поднимавших тему женских переживаний. Проблема любви, влечения, страсти занимала в их произведениях далеко не последнее место. Книги А. Мар выделялись шокирующими «откровенностями». В романе «Женщина на кресте» писательница поведала об эротической страсти молодой девушки к мужчине преклонного возраста, открывшему для нее садомазохизм (к слову, произведения Захер-Мазоха были весьма популярны в столичном обществе на рубеже веков). Написанный в 1916 г. роман сразу же был награжден различными эпитетами от «психологического» и «декадентского» до «медицинской диссертации, написанной на тему о половых извращениях»³⁹. Травля 29-летней писательницы закончилась тем, что 19 марта 1917 г. в период общего эмоционального подъема она покончила жизнь самоубийством. Фильм «Оскорбленная Венера» был снят без ведома писательницы и вышел на экран уже после ее смерти. Судить о его художественных достоинствах мы не можем, так как лента, по-видимому, не сохранилась⁴⁰. Критика определяла ее содержание как «патологическую эротику»⁴¹. Не исключено, что в негативных оценках данной картины определенную роль сыграло мнение, уже сложившееся в публике об авторе романа. Анна Мар не была единственной писательницей, чьи «пикантные» романы переносились на экран в виде салонно-психологической драмы. Ставились фильмы по произведениям А. Вербицкой («Вавочка», «Чья вина»), Е. Нагродской («Гнев Диониса», «Ведьма») и др.

Постепенно тема эротической страсти завоевывала популярность в кинематографе. Страсть, способная в равной степени как созидать, так и разрушать, связывалась с самой революцией. Однако деструктивные процессы революции вызвали и в определенной степени привили обывателям жажду зрелищ незамысловатых, но обращенных

к базовым биологическим инстинктам. Эротическая направленность стала залогом успеха многих кинолент.

Общий же расцвет «порнографии» в период революции воспринимался как своеобразный симптом. Летом критики возмущались фильмом «Аборт», «небывалой сенсационной новинкой», как было написано на афише кинотеатра «Нирвана». «Трудно даже себе представить, что могут придумать после "Аборта" наши кинокустари, ловящие рыбу в мутной воде. От них не отстают и кинематограф "Нирвана". Зазывательный анонс "Стремитесь к нирване в кино "Нирвана" в связи с демонстрацией "Аборта" для самого нетребовательного посетителя звучит грубой рекламой», – писал критик⁴².

Кинематограф отреагировал и на скандальную театральную известность А. Каменского. По его произведениям в 1917 г. были сняты фильмы «Чаша запретной любви» и «Четыре» (реж. М. Доронин).

В порнографичности и непристойности был обвинен снятый в 1917 г. фильм И. Перестиани «Козы... козочки... козлы...» Сюжетом фильма стали приключения купчихи, отдыхающей на южном берегу Крыма. Помимо осуждения сцен с «порнографическим элементом» отмечались «чрезвычайная вульгарность» надписей и «нехудожественная игра» актеров⁴³.

Следует заметить, что если толки о порнографии стали феноменом революционизации российской повседневности, то пошловатые эротические ленты-одночастевки достаточно распространены были и до революции. В.С. Листов характеризует их как «парижский жанр», отличающейся пикантностью сюжета и малым временем показа (одна часть не более 3–5 мин.). Эта кинопродукция пользовалась большой популярностью. Когда на афише рекламировался «парижский жанр», владельцы кинотеатров поднимали плату за вход⁴⁴.

Морально-правственный упадок революционизированного общества способствовал процветанию «парижского жанра», превратив его в полнометражное кино и наделив более вызывающими сюжетами, которые и дали повод современникам говорить о распространении порнографии в 1917 г.

Экран в этом смысле отражал жизненные реалии. Еще в марте П. Сорокин с чувством неприязни отмечал, как прямо на улицах Петрограда в поздние часы «солдаты и проститутки вызывающе занимаются непотребством»⁴⁵. Впоследствии участились случаи изнасилований, особенно среди подростков⁴⁶.

И в менявшемся символическом пространстве революции отчетливо прослеживается характерная направленность динамики женского начала: от образа невесты до изображений распутной девки⁴⁷. В подобных порнографичных образах, сочетавшихся с символами насилия, отображалось крушение весенних идеалов революции, прошедших путь от эротизма до порнографии.

Первые мероприятия большевиков только стимулировали расцвет сексуальной распущенности, рост проституции, особенно детской. Как записал в декабре 1917 г. один из современников: «По московским тротуарам и бульварам шляются на коньках отчаянные мальчишки с папиросами в губах, а около бань прохаживаются для продажи своих хилых прелестей их сверстницы, лишенные стыда и надзора, потому что теперь нет ни проституции, ни церковных браков. Все свободно, все ограждено, но не ограждено ни от преступлений, ни от ужасных болезней»⁴⁸.

Таким образом, если некоторые критические статьи и сгущали краски в оценках конкретных кинопроизведений, то в целом толки о порнографии и нравственной катастрофе отражали сущность революционного кризиса. Рост сексуальной распущенности и резкий всплеск преступлений на этой почве гармонично вписывались в общую картину революционного насилия.

Мистико-религиозные мотивы. Говоря о проникновении в русскую культуру модернистских течений, моды на декаданс, следует отметить еще одну кинематографическую тематику – сатанизм и мистицизм. Общий мистико-эротический настрой литературы и светской жизни начала века в целом способствовал популярности фильмов подобной направленности. Всевозможные фантастические, мистические сюжеты вы-

зывали неподдельный интерес публики. Сатанизм и демонизм проникали в кинематографию, поскольку общие социальные коллизии революции только подпитывали соответствующий настрой обывателей. Один из критиков по этому поводу писал: «Если бы не было дьявола, его надо было бы выдумать. Это в настоящее время более всего применимо к кинематографии. Кинематографисты шагу без него не ступят – и, как институтки от печки, могут объяснять свои картины только "От Сатаны". Как это ни странно – в наш чудесный век пара, электричества и декретов, – но у каждой фирмы есть за душой Сатана в том или ином виде. В самом деле, например, у Харитонов – "Потомок Дьявола", у Ермольева – "Сатана Ликующий", у Биофильма – "Скерцо Дьявола", у Козловского и Юрьева – "Сын страны, где царство мрака". Ханжонков уже года два обещает показать "Печаль Сатаны", а "Нептун" дал "Детей Сатаны" по Пшибышевскому»⁴⁹.

Судя по количеству отзывов и упоминаний кинокритиками, наиболее яркой в этом ряду «демониады» следует назвать двухсерийную картину товарищества И.П. Ермольева «Сатана ликующий» (режиссер Я. Протазанов), снятую в 1917 г.⁵⁰

Однако мистицизм не обязательно связывался с фантастической фабулой и самим дьяволом. Были ленты и более реалистичные по своему содержанию, но режиссура, операторская работа и актерское исполнение наполняли их мистикой. Среди подобных лент нужно отметить выпущенный в 1917 г. фирмой Ханжонкова фильм «Умиравший лебедь» (режиссер Е. Бауэр)⁵¹. Критик отметил: «Картина эффектна. В третьем акте режиссеру удается создать настроение жути...»⁵²

Распространение мистических сюжетов, сатанизма и демонизма на киноэкране заставляет Министерство внутренних дел издать специальный циркуляр «О недопустимости в кинематографе демонстрирования картин, оскорбляющих религиозное чувство населения». В нем говорилось, что «в некоторых кинематографах стали демонстрироваться за последнее время картины, представляющие собой явное глумление и издевательство не только над духовенством, но даже над религией и возбуждающие справедливое негодование православного населения». В результате комиссарам поручалось сообщать о таких фактах чинам прокурорского надзора⁵³. Правда, картины все равно продолжали идти, так как цензура была отменена, следовательно, и правовой базы для наложения вето на показ определенных фильмов не было⁵⁴.

Сатанинская тематика не являлась прерогативой только кинематографического и сценического действия. В России в начале века получили известное распространение секты, тайные общества, появились адепты всевозможных восточных учений. Одних интересовала философская сторона: эти люди пытались посредством оккультных знаний постичь тайны и загадки мира; другие занимались «оккультными науками» с единственной целью – заработать побольше денег, эксплуатируя «модные» тайные учения. Революция и связанный с ней религиозный кризис объективно способствовал росту оккультных обществ. В печати публиковалось огромное количество рекламы и адресов хиромантов, гадалок, целителей и пр. Один из журналистов в статье под названием «То, что хуже всего», призывал читателей обратить внимание на афиши, которыми пестрел Невский проспект: «Вы не увидите там кадетских афиш о лекциях, предвыборных собраниях. Там бьют в глаза афиши "Ордена звезды на Востоке", афиши богоискателей, сатанистов... "Эволюция духа и пришествие учителей", "Бессмертие и страшный суд", "Сатана и сатанизм"»⁵⁵.

В городах и селах развелось множество «чудотворцев», «святых». Одни из них устраивали продолжительные «философские» беседы, другие организовывали спиритические концерты, в которых должны были принимать участие духи знаменитостей – Моцарта, Паганини, Листа⁵⁶. Попытки антрепренеров поживиться за счет духовно-религиозного кризиса и всплеска интереса к нетрадиционным учениям усугубляли нравственное состояние революционизированного общества. Мистико-религиозная тематика кинопроизведений в этом смысле отражала общую психологическую атмосферу. Тема сатаны, пусть бессознательно, связывалась с темой революции, а последняя, по мере приближения к октябрьскому перевороту, все более себя дискредитировала.

Религиозный кризис и криминализация общества приводили к переоценке многих морально-нравственных ценностей и общественных устоев. Революция пробуждала в людях жажду деятельности, узаконив идеал человека-революционера. В мистицизированном сознании он нередко предстал в облике сатаны. С приходом большевиков к власти вульгарный материализм и атеизм призваны были заменить прежние православные ценности, создать новый тип человека, начинающего строительство нового мира с разрушения старого и тем самым очень напоминающего дьявола. Тема сатаны, таким образом, приобрела актуальное значение после большевистского переворота в октябре 1917 г.

Суицид в кино и революции. С общими религиозно-философскими течениями начала века была связана и декадентская кинодрама. В центре таких лент часто стояла обреченная любовь молодых людей, попавших в рабство к традициям и привычкам окружающего их общества. Как правило, данные сюжеты заканчивались трагической смертью, самоубийством, что в целом отражало мистико-декадентские представления эпохи⁵⁷.

В 1917 г. действительно возрос процент самоубийств среди молодых людей. Тогда же стала особенно злободневной и проблема убийства или самоубийства на почве ревности или измены. Эта проблематика обостряется в российском обществе уже с началом Мировой войны, надолго разлучившей многие семейные пары. От жен фронтовиков в редакции журналов приходило огромное количество писем, ответы на которые публиковались в специальных рубриках⁵⁸. В 1917 г. в «Журнале для хозяек» была даже открыта дискуссия, какие действия со стороны женщины могут считаться изменой мужу⁵⁹. Иные авторы писем признавались, что жажда интимных ласк настолько поглощала их мысли, что они готовы были изменить мужьям просто со случайными людьми, которые могут им только внешне напомнить супругов⁶⁰. Ситуация осложнялась тем, что в 1917 г. ввиду развала армии, а также перебоев в работе почты очень многие военные возвращались домой неожиданно. Ставшую тогда особенно актуальной тему любовной измены и ревности отразили фильмы «Пути измены» («Кто виноват») фирмы А. Ханжонкова, «Как они лгут» торгового дома Харитонов (реж. В. Висковский), «Измена идеалу» («Простишь ли ты меня когда-нибудь») «У камина» – фильм, поставленный П. Чардыниным по известному романсу А. Баторина («Ты сидишь у камина и смотришь с тоской, как в камине огни догорают...») и ставший одним из самых популярных благодаря «звездному трио» – В. Холодная, В. Полонский и В. Максимов. Успех картины побудил П. Чардынина выпустить ее вторую серию «Позабудь про камин, в нем погасли огни...» – еще более популярную⁶¹.

Фильмы подобной направленности, относящиеся к так называемой элегической грусти, были весьма востребованы в обществе, переживающем социально-политическую апатию. Чем проще и романтичнее был сюжет, тем охотнее люди на него шли.

Следует заметить, что постановка картин по популярным романсам обеспечивала высокие сборы, в частности, были экранизированы романс А. Вертинского «Ваши пальцы пахнут ладаном» (фирма А. Дранкова, реж. Я. Галицкий), романс М. Вавича «Вы просите песен, их нет у меня» («Кино-Альфа», реж. А. Гарин) и др.

Большой популярностью также пользовался фильм «Нелли Раинцева», снятый в 1916 г. фирмой «А.А. Ханжонков и К^о» по произведению А. Амфитеатрова режиссером Е.Ф. Бауэром и вышедший на экран в 1917 г. Сюжетной основой фильма стала судьба девушки из богатой семьи, которая, не находя понимания в родном доме, искала любви и применения своим силам в творчестве, но в итоге, сойдясь с человеком коварным и узнав, что у нее будет ребенок, покончила с собой⁶².

Подобная декадентская драма была весьма популярна в среде молодых людей средних слоев общества. Увлечение наркотиками, посещение всевозможных кружков, вечеров, где читались стихи, доклады, главной темой которых было разочарование суетной жизнью, ощущение безнадежности и в то же время воспевание индивидуализма, самоанализа приводили к тому, что смерть становилась центральной и наиболее

актуальной, модной проблемой. Естественно, что рука об руку с ней шла и тема самоубийства как одного из путей реализации человеком своей свободы.

Редким исключением становились картины, в которых герои, переживавшие душевные муки, находили в себе силы жить дальше⁶³. Оптимистический финал не был типичен для кинематографических драм 1917 г., и тема самоубийства оставалась в них достаточно распространенной. Салонно-психологическая любовная драма с трагическим финалом продолжала лидировать в 1917 г. среди кинематографических жанров. Из 245 фильмов, снятых в этом году, более 70 относились именно к ней⁶⁴.

Как ни странно, но суицидальное поведение стало своеобразной характеристикой социально-психологического кризиса русской революции. Несмотря на то, что существующая статистика и говорит скорее о снижении числа самоубийств в 1917 г. В Москве, например, было зарегистрировано 125 случаев, а 1916 г. – 172⁶⁵, нужно учитывать, что в период революции многие органы власти, в том числе и милиция, вели статистику крайне небрежно, в результате чего любые количественные данные дореволюционного периода заметно превышают цифры за 1917 г. Конечно, революция в известной мере способствовала сокращению числа суицидов, так как люди обрели цели, надежду на строительство новой, свободной России. В то же время события февраля – марта явились для многих серьезным нервным потрясением (количество душевнобольных в Петрограде в первую неделю революции увеличилось в 50 раз⁶⁶), что создавало новую почву для суицида. Кроме того, по прошествии «медового месяца» революции (период лета и осени – время разочарования в идеалах революции, всеобщей социальной апатии), частыми становились случаи самоубийств среди молодых людей, наиболее восторженно принявших события февраля – марта.

Тем самым кинематографическая тема самоубийства отражала в целом социально-психологические коллизии революции, психологическую атмосферу российского общества, наполненную предчувствиями скорой трагедии.

Октябрь положил конец периоду предчувствий, летне-осенних страхов обывателей, оправдав самые пессимистические прогнозы. Кое-кто не без облегчения в октябрьские дни подумал: «Пучина наконец-то разверзлась!»⁶⁷ В ноябре – декабре вновь стали частыми случаи самоубийств, только теперь уже среди представителей городских общественных организаций, особенно людей преклонного возраста⁶⁸.

Вместе с тем параллельно с декадентскими сюжетами в кинематографе развивались и совершенно иные мотивы, в центре которых стояла борьба человека, его стремление к жизни и утверждению в ней. Та же тема несчастной любви приобретала тут совершенно иные формы. Бурная деятельность и борьба становились главной темой подобных сюжетов. Героиней их нередко выступала роковая женщина, которую идея любви или мести толкала на самые безумные поступки. Среди подобных фильмов можно назвать «Тиграна – женщина-бандит», «Роковая страсть», «Дева степей», «Женщина-мстительница». Нередко в этих картинах поднимались и серьезные социальные мотивы.

Таким образом, сюжеты отечественного кинематографа во многом отражали социально-психологическую динамику российского общества в 1917 г. Болезненное, предреволюционное и революционное состояние страны фиксировалось в сюжетах и тематике кинопроизведений. «Медовый месяц революции» отразился на творческой активности кинематографических работников, дал стимул появлению новых революционных сюжетов, возникновению профессиональных союзов. Однако весенняя эйфория обернулась и появлением огромного числа низкокачественной продукции, направленной на удовлетворение сиюминутных потребностей непритязательной публики. «Политическая порнография» («распутиада») и эротические сюжеты кинематографа, также окрещенные современниками порнографией, соответствовали настроениям сексуальной распущенности толпы. Общее летне-осеннее состояние социальной апатии в кинематографе отражалось в реанимации популярных дореволюционных сюжетов, в которых злой рок, сатанизм тесно перекликались с проблемой самоубийства. Жизнеутверждающие темы скорее являлись исключениями в потоке декадентской тематики,

получившей в социально-психологических явлениях периода революционного кризиса свое второе рождение. Большевистское восстание в очередной раз выявило роль насилия, которое в кинематографе символизировалось сатанинской тематикой. Октябрь развеял последние иллюзии относительно созидательной природы революции и вывел страну на порог гражданского противостояния.

Примечания

¹ Москвичи охотно посещали электрический театр Ханжонкова на Триумфальной площади (сейчас площадь Маяковского) – самый большой в городе. Привлекали публику также «Кино-Арс» (Тверская, 61), «Амбир» (Арбат, 29), «Модерн», Театральная площадь, «Уран» (Сретенка, 19), «Колизей», «Форум», «Художественный» и др. Наибольшей популярностью в Петрограде пользовался электрический театр Пикадилли, который в день в среднем посещало 915 человек (чуть больше, чем Михайловский театр и в полтора – два раза больше, чем некоторые частные театры), затем следовал Солейль – 680 человек и Сплэнд-Палас – 540. (Известия комитета московских общественных организаций. 1917, 7 июня. С. 5).

² См.: Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф. М., 1995. С. 133 (таблица).

³ Там же. С. 64.

⁴ Росоловская В. Русская кинематография в 1917 году. Материалы к истории. М.; Л., 1937. С. 100; Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945.

⁵ Подсчитано по: Вишневский В. Указ. соч.

⁶ Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 319.

⁷ Соболев Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 140.

⁸ Вишневский В. Указ. соч.

⁹ Соболев Р.П. Указ. соч. С. 155.

¹⁰ Листов В.С. Указ. соч. С. 43.

¹¹ Подсчитано по: Вишневский В. Указ. соч.

¹² Обозрение театров. Пг., 1917. 16 марта. С. 11.

¹³ Там же.

¹⁴ Московский листок. 1917, 15 апреля. С. 4.

¹⁵ Росоловская В. Указ. соч. С. 77–78.

¹⁶ Газета-Копейка. 1917, 28 марта. С. 4.

¹⁷ См.: Российский Государственный архив кинофотодокументов (РГА КФД), ед. хр. 1–11743; 1–11957; 1–699; 1–12933.

¹⁸ Листов В.С. Указ. соч. С. 31.

¹⁹ Левицкий А. Рассказы о кинематографе. М., 1964. С. 142–144.

²⁰ Там же. С. 145–147.

²¹ Ведомости комиссариата московского градоначальства. 1917, 30 апреля. С. 1.

²² Там же, 9 июня. С. 1.

²³ Там же, 25 августа. С. 1.

²⁴ Там же, 3 августа. С. 1.

²⁵ Вестник московской городской милиции. 1917, 10 октября. С. 2.

²⁶ Обозрение театров. Пг., 1917, 22 марта. С. 11.

²⁷ Там же, 26 мая. С. 11.

²⁸ Вишневский В. Указ. соч. С. 138.

²⁹ Петроградский листок. 1917, 19 марта. С. 5.

³⁰ Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919 гг., М., 2002. С. 409.

³¹ Вестник кинематографии. 1917. № 123. С. 11.

³² Обозрение театров. 1917, 18 марта. С. 11.

³³ Великий кинемо... С. 398–399.

³⁴ Там же. С. 407–408.

³⁵ Окунев Н.П. Дневник москвича, 1917–1924. Кн. 1. М., 1997. С. 61.

³⁶ Вишневский В. Указ. соч.

³⁷ Московский листок. 1917, 29 апреля. С. 4.

³⁸ Театр и искусство. 1917. № 23 (4 июня). С. 398; Кельсон З. Милиция февральской революции. Воспоминания // Былое. 1925. № 1 (29). С. 170.

³⁹ Цит. по: Грачева А.М. Мистика пола и религия любви (творчество Анны Мар) // Мар А. Женщины на кресте: Роман, повести, рассказы. М., 1999. С. 16.

⁴⁰ По крайней мере, она не значится в каталоге сохранившихся игровых фильмов России «Великий кинемо».

⁴¹ Обозрение театров. 1917, 22 марта. С. 11.

- ⁴² Там же, 8 июня. С. 11.
- ⁴³ Великий кино... С. 381.
- ⁴⁴ Листов В.С. Указ. соч. С. 11–12.
- ⁴⁵ Сорокин П. Дальняя дорога. Автобиография. М., 1992. С. 85.
- ⁴⁶ Маленькая газета, 1917, 1 июня. С. 4.
- ⁴⁷ Огонек. 1917. № 41. С. 635.
- ⁴⁸ Окунев Н.П. Указ. соч. С. 123.
- ⁴⁹ Цит. по: Великий кино... С. 368.
- ⁵⁰ Росоловская В. Указ. соч. С. 120–122; Великий кино... С. 402–403.
- ⁵¹ См. фотографию в кн.: Ханжонков В.Д. Русское кино 1908–1918 гг. М., 1969. С. 31.
- ⁵² Великий кино... С. 357.
- ⁵³ Сборник циркуляров Министерства внутренних дел за период март – июнь 1917. Пг., 1917. С. 81.
- ⁵⁴ Собрание узаконений и распоряжений правительства. 1917. № 109 (15 мая) С. 954.
- ⁵⁵ Русские ведомости. 1917, 21 октября. С. 3.
- ⁵⁶ Стрекоза. 1917. № 20. Май. С. 14–15.
- ⁵⁷ Росоловская В. Указ. соч. С. 107.
- ⁵⁸ Журнал для хозяек. 1917. № 6 (26 марта). С. 21.
- ⁵⁹ Там же. С. 22.
- ⁶⁰ Росоловская В. Указ. соч.
- ⁶¹ Цит. по: Гинзбург С. Указ. соч. С. 371.
- ⁶² Пегас. 1917. № 2. С. 11.
- ⁶³ Великий кино... С. 404–405.
- ⁶⁴ Подсчитано по: Вишневский В. Указ. соч.
- ⁶⁵ Красная Москва. 1917–1920 гг. М., 1920. Стб. 408.
- ⁶⁶ Еженедельник статистического отделения Петроградской городской управы. 1917. № 3–10.
- ⁶⁷ Сорокин П. Указ. соч. С. 99.
- ⁶⁸ Окунев Н.П. Указ. соч. С. 108.

© 2003 г. И. Б. ОРЛОВ*

«ГРИМАСЫ НЭПА»

В ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОМ ФИЛЬМЕ 1920-Х ГОДОВ

По данным различных источников, «подвижные картинки» пользовались у советского народа необыкновенной популярностью. На фоне многочисленных собраний и мероприятий по политграмоте «великий немой» мог обращаться «к сердцам и умам лучше, чем все ораторы и лекторы»¹. Конечно, вызывают сомнения сведения о том, что в 1923 г. в стране, где подавляющая масса населения проживала в сельской местности и не посмотрела ни одного фильма, насчитывалось 2 млн зрителей в день². Кино в середине 1920-х гг. оставалось в основном городским развлечением. Однако сам факт большой любви населения к кинематографу трудно оспаривать.

«Кино – это книга для неграмотных». Не удивительно поэтому, что для большевиков было очень важно, чтобы новая отрасль досуга активно включилась в процесс воспитания зрителей, а также «презентации» режима и успехов его политики. Сразу после взятия власти, уже в декабре 1917 г. при Наркомате просвещения был создан отдел по вопросам кинематографа, а при городских советах Москвы и Петрограда – собственные кинокомиссии. В марте следующего года в целях централизации киноиндустрии при Наркомпросе был учрежден Всероссийский комитет по делам кино в качестве противоядия существовавшему с дореволюционных времен формально независимому Скобелевскому просветительному комитету, владевшему и управлявшему под руководством эсеров и меньшевиков сетью кинотеатров в столицах. Тем самым кино как средство идеологической борьбы было вырвано из рук политических противни-

* Орлов Игорь Борисович, доктор исторических наук, профессор Высшей школы экономики.

ков, а 27 августа 1919 г. декретом Совнаркома о национализации фотокинопредприятий были ликвидированы частные кинотеатры³.

В России было немало кинематографистов с дореволюционным стажем, но прежний стиль был признан устаревшим, поэтому считалось, что кино в России надо строить заново. В 1919 г. в Москве была создана 1-я Государственная киношкола, позднее преобразованная во Всесоюзный государственный институт кинематографии, где под руководством В.Р. Гардина, Л.В. Кулешова и других мастеров выросло первое поколение советских киноработников. Свои первые шаги советская кинематография делала на фронтах Гражданской войны: в воинских частях, в агитационных поездках и на пароходах работали кинооператоры, снимавшие боевые события и тут же показывавшие кинохронику бойцам. Попутно выпускались коротенькие агитационные фильмы, в доходчивой форме рассказывавшие о целях и задачах Советской власти, о первых достижениях и успехах нового режима. В соответствии с распоряжением В.И. Ленина от 25 января 1920 г. агитпоезда должны были располагать также кинолентами на производственные, сельскохозяйственные, антирелигиозные и научные темы, и поскольку в России подобных фильмов не было, предусматривалось их приобретение за рубежом. Тем не менее в годы Гражданской войны все эти планы оставались на бумаге, так как до 1922 г. зарубежная продукция в Россию практически не проникала.

Более или менее систематически большевики стали заниматься киноиндустрией лишь в годы нэпа. В этих целях в 1922 г. при Наркомпросе был создан Государственный трест кинопроката (Госпрокат), а в Петрограде образована региональная кинопрокатная контора Севзапкино. Дальнейшая централизация кинематографического дела привела к основанию в декабре 1922 г. Центрального фотокинопредприятия (Госкино), в течение десятилетий занимавшегося организационными вопросами советской киноиндустрии. Вместе с тем до конца 1924 г. наряду с Госкино существовали и другие организации, например, Пролеткино – совместный орган профсоюзов, промышленных предприятий и Политического управления Красной армии⁴.

Однако все эти меры не означали перехода кино под полный государственный контроль. Во-первых, в 1920-е гг. как «на дрожжах» росло число частных (коммерческих) кинотеатров, разрешенных властью в 1922 г. В первом «антимонопольном кино году» из 80 московских кинотеатров Госкино принадлежало только 5, еще 15 – различным советским учреждениям, а остальные были частными⁵.

Во-вторых, в условиях общей коммерциализации культуры прибыль как частных, так и государственных кинотеатров, достигалась исключительно за счет проката зарубежных фильмов. С точки зрения зрителей 1920-х гг., западные фильмы были «хитами», тогда как «социалистические» кинокартины вызывали зевоту. Если в 1925 г. в РСФСР была 2001 копия зарубежных фильмов, то к октябрю 1927 г. их число достигло 5539, и только в конце 1920-х гг. их доля постепенно начинает идти на убыль. В 1924–1925 гг. было снято всего 77 отечественных фильмов, и даже в 1929 г. советская киноиндустрия не смогла осилить более 120 картин. По подсчетам Совкино, с 1926 г. занявшего место Госкино, прокат фильмов советского производства принес в 1927 г. 11.8 млн руб. прибыли, тогда как прибыль от проката зарубежных фильмов составила 18.7 млн. Если же учесть высокую себестоимость отечественных фильмов, то о прибыли от их проката вообще не приходится говорить⁶.

Именно «коммерческое» кино в глазах партийных и государственных функционеров было виновником того, что на экранах «царило засилье идеологически вредных, бессодержательных фильмов». По заявлению председателя Совкино, на экранах присутствовало «10% идеологии, 90% коммерции»⁷. Понятно, что такая пропорция совершенно не отвечала задаче воспитания «нового человека». Кинофункционарам казалось, что революция в опасности, а революционный пыл масс значительно поостыл. Декларация «об объединении революционной кинематографии», принятая в начале 1924 г., вполне откровенно признавала, что «на седьмом году революции революционного кино не существует»⁸. Другими словами, в первой половине 1920-х гг. отечественный кинематограф весьма слабо использовался режимом для самовыражения, в малой

степени выполнял возлагаемые на него просветительские и политико-пропагандистские функции.

От революционного действия к мифологизации революции. Следует заметить, что переход общества из состояния Гражданской войны в атмосферу «гражданского мира» привел к «обудничиванию» романтического и отчасти сакрального образа революции. Постепенный процесс разрушения мифологем революционной поры совпал по времени с кризисом образа «революционной власти», согласившейся на «позорную» сделку с «миром капитала». Миф «революционного обновления» общества стал трещать по швам из-за неизбежного отступления от «революционных завоеваний» в годы нэпа – политики, которая «была антимифологична по своей сути» и косвенно подрывала саму идею «революционного обновления» признанием невозможности построить социализм без отступления в капитализм⁹. В определенной степени разочарование в революции было вызвано «комплексом несбывшихся ожиданий». В немалой мере «символическое пространство» революции на глазах размывалось нэповской реальностью. Социальный оптимизм, являющийся, по определению французского литератора Жака Банвья, «религией революции», явно уступал позиции широко распространенным пессимистическим настроениям. Нередко ответом на вопрос о том, что дала простому человеку новая экономическая политика, становилось заключение о необходимости «новой революции на тех, которые плохо делают»¹⁰. В глазах рабочих правительство, допустившее нэп, само превращалось в «буржуйское»¹¹.

Пропагандистские кампании начала нэпа были малоэффективными, а визуальные средства в них практически не использовались. В дни Октябрьской революции кинохроника не выпускалась, а довоенная хроника, часто иностранного производства, не отражала революционной борьбы пролетариата. Более того, от жанра кинохроники большевистскому режиму было мало проку, так как она была не способна доносить до зрителя оперативно (как газеты или радио) актуальную информацию или осуществлять непосредственную агитацию, была серой и неинтересной для зрительской аудитории.

Историко-революционное кино было призвано не только компенсировать сложившийся вакуум образных репрезентаций революции и диктатуры пролетариата, но и сконструировать новую «революционную действительность». В этом плане кино в какой-то степени принимало эстафету у массовых действ начала 1920-х гг. Если состоявшееся 1 мая 1920 г. у Фондовой биржи в Петрограде массовое действо «Гимн освобождения труда» (режиссер К. Марджанов) носило весьма абстрактный характер («Рабочий труд», «Господство угнетателей», «Рабы волнуются», «Борьба рабов и угнетателей», «Победа рабов над угнетателями»), то совсем по-другому выглядела постановка «Взятие Зимнего дворца», осуществленная в 1920 г. в праздник годовщины Октября на Дворцовой площади. Главный режиссер постановки Н. Евреинов стремился детально «реконструировать» события трехлетней давности, вплоть до исторического залпа крейсера «Аврора»¹².

Однако в первые годы нэпа историко-революционная проблематика в кино была представлена несоразмерно мало по сравнению с заполонившими экраны кинотеатров зарубежными кинокомедиями и приключенческими фильмами. Да и создатели отечественных кинолент ориентировались не на партийный заказ, а на кассовость. Еще в 1921 г. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг и Сергей Юткевич организовали Фабрику эстетического актера (ФЭКС), где начали производство увлекательных приключенческих фильмов. Но вряд ли «Красные дьяволята» И. Перестиани и подобные им киноленты в полной мере отвечали идеологическим установкам режима.

По нэпу – «высоким искусством». Предел терпимости по отношению к нэпу в сфере кино наступил уже в 1924 г., когда на экраны вышла историко-революционная картина А. Ивановского о народных войсках «Дворец и крепость». И этот поворот отнюдь не случаен. Он совпал с первым фронтальным наступлением на нэп вообще. В связи с этим А.В. Луначарский писал Л.Б. Красину 10 мая 1924 г.: «Партия, как бы внезапно

испугавшись соблазна нэпа для некоторых, решила свернуться, как свертывается мо-
локо, сжаться в какие-то почти не соприкасающиеся с действительностью сгустки»¹³.

Власть, охваченная боязнью нэпа, принимала активные меры по его дискредита-
ции, делала все, чтобы окарикатурить образ «новой буржуазии» в глазах народа. Не
были редкостью на демонстрациях трамвайчики, везущие в гигантском гробу «русский
капитализм», а на выставке союза художников в конце 1922 г. даже экспонировалась
картина с характерным названием «Смерть нэпмана»¹⁴.

В сатире 1920-х гг. нэп нередко ассоциировался с разложением и смертью. Героиче-
ский красноармеец Павел, попавший в «удушливую атмосферу» нэпа, «разлагается
при жизни», а студент-революционер Петр Семинарский окупнулся в «сонный мир»
службы, напоминая кладбище: «Пахнет мирным духом склепа... / Жизнь –
не жизнь, а благодать! / Ведь коли нэпа, значит нэпа, / Значит, неча и роптать...»¹⁵.

Сатирические журналы в 1924 г. балансируют на грани шуток и скрытых угроз. За-
метка «Жестокое нравы» тому пример: «Хватай его! Тащи! – закричали рабочие, сца-
пав хозяйчика за жабры. – Поставим его, подлого, к стенке! И – поставили». Однако
под текстом расположен рисунок, на котором хозяин стоит перед стенгазетой¹⁶. Всяче-
ски обыгрывалась и ситуация Октября 1917 г.: «Октябрьскую революцию удобнее все-
го проводить осенью, потому что летом буржуа на даче», а старая «народная погово-
рка»: «Октябрь – хозяина крушит» по-новому подавалась как «Октябрь – хозяйчика
крушит»¹⁷.

Сатира 1920-х гг. конструировала весьма упрощенный образ нэпмана, механически
заимствованный театром и кино. Это непременно – толстое брюхо («купчина – греш-
ник старый, пудов двенадцать с тарой»¹⁸) и жирная морда (лицо у него как таковое от-
сутствует: «Ни единого лица... Только маски, маски, маски! Жирный слой защитной
краски кроет морду стервеца»¹⁹), обилие бриллиантовых украшений и выпирающие от
денег карманы («весельем дышат рожи и на облысевших лбах и бриллиантах играет
солнце. В портфелях деньги, в карманах деньги и кукиш в голове»²⁰). В создаваемом
образе «новой буржуазии» «изобретательность» нередко соседствовала с непроходи-
мой тупостью и почти детской наивностью. Рекордом воображения представлялся рас-
чет торговца, не имеющего патента, что финансовый инспектор этого не заметит²¹,
а верхом наивности – ликование нэпманов, окруживших выставленный 1 апреля пла-
кат с надписью: «Социальные бури не угрожают больше буржуазии»²².

Эстафету «классовой ненависти» подхватил революционный театр. 14 февраля
1925 г. в Москве в Театре Революции, курируемом В.Э. Мейерхольдом, состоялась пре-
мьера пьесы Б.С. Ромашова «Воздушный пирог». Сюжет пьесы построен на «жаре-
ных» газетных фактах, связанных с распространенными в первые годы нэпа коммер-
ческими махинациями. Сам автор прямо указывал на время действия – «разгар город-
ского нэпа весной 1922 года»²³, а М.Е. Кольцов непосредственно связывал
«показательные суды» над нэпманами с «показательными спектаклями» в духе «Воз-
душного пирога»²⁴.

В общем, «высоким искусством» били по нэпу и по отождествляемым с ним нэпма-
нам. И не только искусством. На фоне разгоравшегося «кризиса сбыта», в конце нояб-
ря 1923 г. ОГПУ начало операции по административной высылке из Москвы, а затем
и из других крупных городов спекулянтов, контрабандистов, валютчиков и других
«социально опасных элементов». В феврале 1924 г. более тысячи нэпманов были обвине-
ны в спекуляции и сосланы из Москвы на север. В целом 1924 г. стал периодом новой
«красногвардейской атаки на капитал». Закрытие около 300 тыс. частных предприя-
тий и усиление репрессивных мер по отношению к частнику, которое Ю. Ларин квали-
фицировал как «сравнительно бессистемное наступление на частную торговлю, т.е.
рассыпным фронтом», обозреватели иностранных газет называли «годом второй рево-
люции»²⁵.

Среди форм идеологического воздействия только кино оказывалось не вовлечен-
ным в антинэповскую кампанию середины 1920-х гг., хотя в условиях классового про-
тивостояния искусство сводилось для власти к пропагандистскому плакату или к по-

лигону для «обкатки» идей в среде художественной интеллигенции²⁶. Вместе с тем в 1920-е гг. даже художник, выбравший для работы материал, имеющий отношение к политике, осознанно или неосознанно вступал в своеобразную игру с властью. Тем более что в ту пору (особенно в первой половине десятилетия) советское кино было максимально открыто влияниям извне.

«Интеллектуальное кино» в поисках новых форм. Если до 1923 г. французский авангард практически не был представлен в Советской России, то серьезное влияние на советскую киностилистику немецкого экспрессионизма и особенно американской эксцентрики не вызывает сомнений. Советские режиссеры 1920-х гг. в немалой степени попали под очарование Чарли Чаплина. Появившийся в московском прокате в 1923 г. одновременно с показом в Париже «Костер пылающий» Ивана Мозжухина был расценен как один из возможных путей для развития кино в России. Так или иначе, в некоторых оценках, дававшихся кинокритиками советским картинам, выпущенным после 1923 г., фильм Мозжухина упоминался как некий эталон. Режиссерская работа привлекала как стремительным монтажом, так и неожиданным эксцентризмом и совмещением «низкого» и «трагического» стилей актерской игры.

Все это привлекало молодое поколение кинематографистов, чье идейное новаторство во многом определялось новаторством выразительных средств – драматизмом массовых сцен, свободным монтажом и крупными планами, яркостью и точностью деталей, строгой композицией кадров. По сути, картины С.М. Эйзенштейна «Стачка», «Броненосец Потемкин» и В.И. Пудовкина «Мать» были попытками создать новый, синтетический вид искусства, обладающий огромной силой воздействия. Видимо, на это был направлен и непривычный для советского зрителя, но обращенный к чувствам трудящихся конструктивизм.

Все эти художественные поиски как нельзя больше отвечали духу Пролеткульта с его идеями о скорой и неминуемой гибели театра как «искусства прошлого», о необходимости создания некоего суррогата театра из элементов цирка, уличных зрелищ и кино, с отрицанием литературной основы театрального и кинематографического искусства. Старый «изобразительно-повествовательный» театр с его драматическим сюжетом и единым действием должен был смениться свободным монтажом произвольно выбранных и самостоятельных воздействий. Именно эти «нигилистские» идеи осенью 1920 г. привели молодого Сергея Эйзенштейна в Московский театр Пролеткульта. Здесь он тщательно присматривается к театральным опытам Всеволода Мейерхольда и интересуется творчеством Владимира Маяковского. Работая художником, Эйзенштейн в течение менее двух лет получает режиссерское образование в Высших режиссерских мастерских, и уже первая самостоятельная постановка начинающего режиссера «На всякого мудреца довольно простоты» в 1923 г. имела скандальный успех и была объявлена «последним криком театральной моды».

Ударное воздействие на психологию зрителя, призванное направить его мысли и чувства в необходимое художнику русло, преследовало своей целью выполнение агитационного задания. Эйзенштейн, искавший способ выполнения такого задания, заботился о наиболее ярких и впечатляющих средствах донесения до зрителя новой, революционной тематики. Работы кинодокументалистов казались Эйзенштейну близкими к тому самому «монтажу аттракционов», о котором он мечтал.

Вместе с коллективом объединившихся вокруг него пролеткультовцев Эйзенштейн в 1925 г. поставил свой первый фильм – «Стачка», задуманный как одна из серии картин под общим названием «К диктатуре», в которых предполагалось показать различные методы революционной борьбы: демонстрации, стачки, подпольные типографии и т.п. Но из всей серии был осуществлен лишь один фильм, провозглашенный со страниц «Правды» «первым истинно пролетарским фильмом». Конечно, успех «Стачки» не шел ни в какое сравнение с вышедшим на экраны в декабре того же года «Броненосцем Потемкиным», однако она открыла новую страницу в развитии отечественной кинематографии.

Уже в этом фильме обнаруживаются элементы того, что затем переросло в теорию «интеллектуального кино», в основании которой лежал вывод о возможности при помощи монтажа не только образно, но и логически выражать мысли, что кадры могут стать знаками, «иероглифами», сочетание которых будет передавать понятия на особом кинематографическом языке. Но подобное формотворчество зрителем 1920-х гг. воспринималось как своеобразный ребус, а для чиновников от кино выглядело как компрометация «высокой темы». Со всей очевидностью это проявилось в эпическом полотне «Октябрь». Фильм, лишенный индивидуализированных героев и драматического сюжета, распадался на отдельные фрагменты и не давал ожидаемой целостной картины революции.

Но все это произойдет несколько позже, а пока метафоричность, ритм и особенности монтажа «Стачки» привлекли к ней внимание, как зрителей, так и критиков. В этом плане весьма характерна не прописанная в сценарии сцена с пожарными, которые вместо тушения пожара обращают струи воды против рабочих. В фильме время зримо растягивается. Кажется, что вода никогда не закончится, что пожарные цистерны бездонны.

Кроме того, «Стачка» положила конец влиянию пролеткультовских художественных канонов на советский кинематограф. Не случаен разрыв Эйзенштейна с Пролеткультом, который режиссер болезненно переживал²⁷, хотя его стремление «воспеть» революцию не укладывалось в «прокрустово ложе» сектантской замкнутости пролеткультовских мастерских.

«Стачка» в контексте нэпа. Сам Эйзенштейн позднее оценивал «Стачку» как «типичную первую работу»: «Нелепая. Остроугольная. Неожиданная. Залихватская. И необычайно чреватая зародышами почти всего того, что проходит уже в зрелых формах через годы зрелой работы. ...Картина вихрастая и драчливая, как я сам в те далекие годы. Вихрастость и драчливость перехлестывают через край картины»²⁸.

Драчливости и даже откровенной жестокости картине не занимать. Эйзенштейн не только признавал, что «жестокость, не нашедшая своего приложения к мухам, стрекозам и лягушкам, резко окрасила подбор тематики, методики и кредо моей режиссерской работы», но и постфактум пытался объяснить этот феномен: «Действительно, в моих фильмах расстреливают толпы людей, дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в землю, после того как их изловили в лассо ("Мексика"), давят детей на Одесской лестнице, бросают с крыши ("Стачка"), дают их убивать своим же родителям ("Бежин луг"), бросают в пылающие костры ("Александр Невский"); на экране истекают настоящей кровью быки ("Стачка") или кровавым суррогатом артисты ("Потемкин"); в одних фильмах отравляют быков ("Старое и новое"), в других – царя ("Иван Грозный"); простреленная лошадь повисает на разведенном мосту ("Октябрь"), и стрелы вонзаются в людей, распластанных вдоль тына под осажденной Казанью. Но наше кино оригинально отнюдь не только формой, приемом или методом. Форма, прием и метод – не более как результат основной особенности нашего кино. Наше кино – не умиротворяющее средство, а боевое действие. Наше кино прежде всего – оружие, когда дело идет о столкновении с враждебной идеологией, и прежде всего – оружие, когда оно призвано к основной своей деятельности – воздействовать и пересоздавать. Здесь искусство поднимается до самосознания себя как одного из видов насилия, страшного орудия силы, когда оно использовано "во зло", и сокрушающего оружия, пролагающего пути победоносной идее»²⁹.

Сама по себе идея «Стачка» не нова. Как уже отмечалось, в начале 1920-х гг. в дни советских праздников исполнялись многочасовые инсценировки на историко-революционные темы, в которых принимало участие до нескольких тысяч человек. Например, режиссура массовой постановки «К Мировой коммуне», осуществленной у Фондовой биржи 19 июля 1920 г., во главу угла политического просвещения и воспитания поставила «единый художественный кружок», основанный на хоровом пении и массовой игре, включавшей такие характерные ситуации, как «стачка», «митинг» и «Октябрьская революция»³⁰.

Своей обезличенностью, массовостью и ярко выраженной театральностью (ведь снимались актеры 1-го Рабочего театра Пролеткульта, которым руководил Эйзенштейн) «Стачка» чем-то напоминает массовые действия предыдущих лет. Однако «краткая повесть о некой единичной забастовке» (по определению самого Эйзенштейна³¹), поставленная по сценарию Пролеткульта под общей редакцией В. Плетнева, была призвана донести до зрителя идею организованного пролетариата «языком» немого кино. Предворявшая фильм соответствующая цитата из ленинского наследия с самого начала задавала картине общую идеологическую направленность. С этим было связано повышенное внимание к массовым сценам. Именно они – монументальные и динамичные, пафосные и порой юмористические – должны были создать ощущение сознательности, дисциплинированности и спаянности рабочей массы. Вместе с тем, лишив фильм индивидуальных героев, авторы обрекали себя на упреки в том, что не смогли с достаточной полнотой показать роль партии в организации рабочего движения.

Действительно, конспирация «активной группы» иногда откровенно гротескна. Чего стоит, например, сцена конспиративного совещания в общественном туалете. Более того, присутствие «руководящей и направляющей силы» обозначено только текстами листовок, призывающих к забастовке. Листовки несут и дополнительную информационную нагрузку. Только из их содержания можно более или менее ясно увидеть причины рабочей стачки, а мотивация ее необходимости одним из членов «активной группы» весьма туманна: «Приперли, надо бастовать».

В целом первая часть «Стачки» построена на идее перехода от смутного, стихийного брожения в рабочей массе к организующей работе «активистов». Эту размытость и неопределенность настроений призван подчеркнуть как заголовок этой части – «На заводе все спокойно...», но», так и листовки, падающие «с неба» и ассоциирующиеся со снегом. Совсем как у Максима Горького: «Буря, скоро грянет буря».

В сценарии присутствуют и не попавшие в фильм контрастные сцены из жизни труда и капитала, объясняющие причины острого столкновения рабочих и администрации. Изображению банка с сейфами и акциями противопоставлена сцена полочки рабочих. Камера, согласно сценарию, должна крупным планом показывать ту мелочь, которую они получают. С демонстрации внешнего и внутреннего вида барака начинается изображение обеда рабочих. И опять в кадре миска супа, в котором плавает картошка и бычий глаз. И тут же резкая смена панорамы – на экране шикарная витрина гастрономического магазина.

Не попал в фильм предусмотренный сценарием эпизод – ужин, танцы и купание в бассейне, заполненном шампанским, в доме директора. Нет в фильме и многое объясняющей в нарастании недовольства рабочих сцены с убитым током мотористом крана, тело которого падает в котел с расплавленной сталью. Эти кадры должны были перемежаться с кадрами купания в шампанском. Убрана сцена похорон моториста, фоном которой служат танцующие пары.

На первый план в фильме вынесены не глубинные причины стачки, а непосредственный повод к ней. Поводом стали издевательское отношение управляющего и мастера к рабочему Якову Стронгину и брошенное ему обвинение в воровстве микрометра, стоящего 25 руб. («три недели работы на царя»). Несправедливо обвиненный рабочий повесился прямо в цехе, оставив посмертную записку. Сцена избиения мастера возмущенными рабочими перерастает в призыв кончать работу, а гудок служит сигналом и организующим началом стачки. Весьма символична сцена с булыжниками, которыми бьют стекла в корпусе, – «булыжник – орудие пролетариата». И еще одна «каноническая» сцена, ставшая непрямым атрибутом историко-революционных фильмов: на угольной тачке, покрытой грязной рогожей (своеобразный «экипаж для администрации»), вывозят и сбрасывают с откоса в грязную воду управляющего и мастера, виновных в смерти рабочего. Их вид – жалкий и карикатурный, какой и должен быть у старых спецов. Подобная трактовка образов вполне объяснима волной спецедедства, захлестнувшей советские фабрики и заводы при переходе к энпу. До крайности, «до крови» дело не доходит. Ситуация не столько драматична, сколько пропитана сар-

казмом в отношении паники в конторе и директора, устраивающего разгон мастерам. Вероятно, этим объясняется отсутствие в фильме хорошо прописанного в сценарии изображения «усиленно питающейся семьи директора» (жены, двоих детей и бульдога). Эта идиллия прерывается появлением кухарки и горничной, кричащих о «бунте»!

«Мораль» фильма выражена в титрах: «В нас сила, мы сила, когда едины в борьбе против капитала».

Вполне возможно, что отсутствие ярко выраженной классовой ненависти к спецам отчасти объясняется временным поворотом в отношении власти к «буржуазным специалистам», что было связано с провозглашением курса на индустриализацию. Постановление ЦК большевистской партии «О работе специалистов» от 18 сентября 1925 г., официально закрепившее «смену вех», можно назвать самым «либеральным» документом эпохи нэпа. Кроме общих призывов улучшить условия работы специалистов, предписывалось прекратить травлю интеллигенции в печати и шире освещать положительный эффект деятельности технической интеллигенции. Намечалось также облегчить доступ детей специалистов в вузы, улучшить жилищные условия спецов, предоставить им налоговые льготы, ввести систему индивидуальных и коллективных премий и пр. Кроме того, рекомендовалось при оценке специалистов принимать во внимание не классовое происхождение, а производственный стаж и заслуги в области определенной специальности³².

Второй легко узнаваемой в контексте нэпа темой являлся образ директората, трестовиков и олицетворяемого ими «мира капитала» вообще. В кадре периодически появляется жирное, сытое и довольное (или недовольное, в зависимости от ситуации) лицо директора. Образ капиталиста весьма прямолинеен и откровенно неприятен. Думается, что данный в романе В. Набокова «Дар» лаконичный собирательный образ советского кино на удивление точно иллюстрирует художественный стиль «Стачки»: «Побывали в кинематографе, где давалось русская фильма, причем с особым шиком были поданы виноградины пота, катящиеся по блестящим лбам фабричных, – а фабрикант все курил сигару». Действительно, и сам директор, и собравшиеся на собрание трестовики похожи как близнецы не только одеждой, но и неперменной сигарой, с которой они, похоже, срослись. «Буржуины» скорее напоминают манекены, не лишенные маленьких слабостей. Штампованные фразы вальжано развалившихся в креслах акционеров («Безобразие. Довели завод до политики», «требования рабочих – это наглость» и т.п.), сменяются мастерски обыгранной сценой, завершающей чтение требований забастовщиков. Один из трестовиков вытирает петицией рабочих запачканный башмак. Сопровождение руководства предприятия плавно перетекает в пьянку, сопровождаемую язвительными титрами: «И до поздней ночи пеклись об интересах рабочих».

Тема «пьяного совещания», отсутствующая в сценарии, но вынесенная на первый план в окончательном варианте картины, дополняется в третьей части («Завод замер») изображением пьющего вино с фруктами директора (для контраста показаны рабочие, пьющие чай!). А в четвертой части фильма – «Стачка затягивается» – зритель видел сцену откровенного пьяного разгула в ресторане: шампанское, льющееся через край бокала, черную икру и фрукты, а также танцующих на столе лилипутов...

И на этом фоне полуголые рабочие со скандалом тащат из дома на продажу последние вещи, на которые покупается водка в трактире. Пропагандистский момент в этой сцене очевиден. Пьянство стало в годы нэпа настоящим бичом городского быта. В рабочей среде возрождались почти забытые в годы «военного коммунизма» обычаи бытового пьянства: традиция «первой получки», «обмывания нового сверла», «спрыскивания блузы» и т.д. Может быть поэтому, согласно первоначальному сценарию, в погроме винной лавки участвуют не только бандиты, но и некоторые рабочие. Но на экране мы видим, что рабочие не поддались на провокацию. Несмотря на явно обозначившийся поворот в алкогольной политике власти (решение Октябрьского (1924 г.) пленума ЦК РКП (б) о государственном производстве и торговле водкой, выпуск в продажу в первых числах декабря 1924 г. 30-градусной «Русской горькой» и наливки аналогичной крепости; официальное разрешение продажи 40-градусной водки декретом

Совнаркома СССР 28 августа 1925 г.), сохранялась уверенность в том, что безалкогольный досуг рабочих станет антиподом повседневной жизни высших слоев старой России. Предполагалось, что в новом обществе пристрастие народа к спиртному исчезнет...

В лучших сценах фильма обращают на себя внимание яркие типажи с характерной внешностью, выражающей те или иные классовые, национальные или профессиональные черты. Например, директор, откровенно грубый с подчиненными, тут же становится подобострастным, докладывая о «беспорядках» «наверху». Нелепо выглядящий (всегда в цилиндре и с сигарой) и толстый человек, он еще и не способен к самостоятельной работе: сам не может напечатать пару строк на пишущей машинке: и она, мол, «бастует». Прием «одушевления» пишущей машинки призван подчеркнуть то обстоятельство, что мир вещей, сделанных рабочими руками, также неподконтролен отживающей свой век буржуазии.

Все социальные роли в фильме легко «предсказуемы»: шпики омерзительны, полицейское начальство беспринципно и жестоко; агенты охраны покупают грязные услуги «короля» шпаны, который, отобрав несколько человек «без совести», организует провокацию с поджогом казенной винной лавки, и пока люди «короля» безуспешно призывают расходящихся с митинга рабочих к погрому горящей лавки, полиция не дает вызвать пожарных.

Самыми яркими образами «Стачки» стали, несомненно, отрицательные персонажи, тогда как положительные почти невозможно выделить в общей массе. Весьма характерно для общего духа эпохи «оживотнивание» именно шпииков, что проявляется как в кличках агентов («Мартышка», «Лиса», «Сова» и «Бульдог»), так и в других образах, соответствующих кличкам животных. Например, дети играют в стачку, вывозя на тачке козла. Здесь мы сталкиваемся с проявлением феномена «социального зооморфизма» как составной части мифологизации общественного сознания. В курсе на усиление партийности сферы культуры старый прием, родственный карикатуре и басне – оживотнивание осмеиваемого объекта, считался чрезвычайно эффективным³³.

Однако в последней части фильма («Ликвидация») образ животного выполняет уже совершенно другую функцию. Начинаясь с показа наклеенного на стене распоряжения губернатора о вызове войск для усмирения рабочих, финальное действие завершается сценой настоящей «бойни»: зритель видит сменяющие друг друга картины хладнокровного расстрела бегущих рабочих и забоя быка. Если в первом сюжете поле устлано трупами (1500 убитых по сценарию), то натурализм сцены на скотобойне восполняет недостаток крови в сцене расстрела. Если по сценарию упор делался на гибели отдельных узнаваемых персонажей, то на экране кровавая «бойня» обезличена. Массовая смерть метафорична и выступает кульминацией проявления отдельных случаев жестокости: если один казак хлещет нагайкой мать, бросившуюся спасать из-под копыт лошадей своего ребенка, то другой выбрасывает младенца с верхнего этажа!

Не случайно картина завершается крупной надписью «ПОМНИ!» Подобный призыв в контексте фильма и эпохи выразил мотив реванша за «проклятое прошлое». И не важно, что счет предстояло предъявить совсем другим людям. Сам принцип «воздаяния» за общие грехи капиталистического общества был куда важнее.

Эстафета классовой ненависти. «Стачка» не только открыла широкую дорогу историко-революционному кино. Изменилось даже «лицо» комедийного жанра, где главным объектом высмеивания становились обывательщина и «хищнические порядки» буржуазного общества (например, «Закройщик из Торжка» и «Процесс о трех миллионах» Я.А. Протазанова, 1925–1926 гг.). Появилось и нечто новое. В советском кино был создан образ эмигранта-диверсанта, который фигурировал в другом протазановском фильме «Его призыв» (1925 г.).

В глазах зрительской аудитории образ внутреннего врага (в 1920-е гг. он устойчиво ассоциировался не с дореволюционным буржуа, а с нэпманом) прочно срастался с образом «мирового капитала». С одной стороны, шла активная дискредитация нэпа, а с другой – вина за хозяйственные трудности перекладывалась на плечи спецов и нэпма-

нов, что позволяло игнорировать нарастающее противоречие между законами экономики и политическими программами преобразования страны. Стремление сплотить советское общество перед лицом внешнего врага в конце 1920-х гг. на практике означало новый виток разжигания классового противостояния внутри страны. Советский кинематограф в очередной раз был поставлен перед выбором между общечеловеческими ценностями и идеологией классовой борьбы.

Примечания

- ¹ См.: Вестник театра. 1920. № 57. С. 2.
- ² Лебедев Н. Внимание: Кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. М., 1974. С. 50–51.
- ³ Текст декрета опубликован: Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., 1965. С. 106–107.
- ⁴ Подробнее об этом см.: Плаггенбург Ш. Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000. С. 212–213.
- ⁵ Лебедев Н. Внимание: Кинематограф! С. 43.
- ⁶ См.: Киришон В. На кинофронте // Революция и культура. 1928. № 1. С. 43; Крылов С. Вопросы кино // Революция и культура. 1927. № 3–4. С. 51; Пути кино. Первое всесоюзное совещание по кинематографии. М., 1929. С. 233–234.
- ⁷ Крылов С. Указ. соч. С. 48, 50.
- ⁸ Правда. 1924, 27 февраля.
- ⁹ Левандовский А. Оружие мифа. Миф как средство легитимации власти в России // Свободная мысль. 2001. № 2. С. 108.
- ¹⁰ РГАСПИ, ф. 78, оп. 7, д. 172, л. 14.
- ¹¹ Булдаков В.П. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. М., 1997. С. 94.
- ¹² Подробнее см.: Глебкин В.В. Ритуал в советской культуре. М., 1998. С. 77–79.
- ¹³ Чит. по: Коммунист. 1991. № 12. С. 104.
- ¹⁴ Правда. 1927. № 257. С. 3; Нестеров М.В. Письма. Избранное. Л., 1988. С. 270, 279.
- ¹⁵ Крокодил. 1922. № 1. С. 6–7.
- ¹⁶ Бегемот. 1924. № 1. С. 5.
- ¹⁷ Там же. 1924. № 5. С. 15.
- ¹⁸ Там же. 1925. № 3. С. 5.
- ¹⁹ Красный ворон. 1923. № 7. С. 2.
- ²⁰ Скорпион (Сибирский). Новониколаевск, 1922. № 1. С. 9.
- ²¹ Бегемот. 1924. № 9. С. 15.
- ²² Красный ворон. 1923. № 13. С. 1.
- ²³ Новый зритель. 1925. № 6. С. 11.
- ²⁴ Там же. 1925. № 9. С. 8.
- ²⁵ См.: Бруцкус Б. О новой экономической политике (Из книги «Экономическое планирование в Советской России») // ЭКО. 1989. № 10. С. 87; Голанд Ю. Валютное регулирование в период НЭПа. М., 1993. С. 9–12; Ларин Ю. Частный капитал в СССР. М.; Л., 1927. С. 223; Ball A.M. Russia's last capitalists. The permen, 1921–1929. Berkeley, Los Angeles, London, 1990. P. 39–40.
- ²⁶ Нечипоренко Ю. Новая формация – эманативный форматизм // Россия XXI. 1994. № 11–12. С. 153.
- ²⁷ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. М., 1997. С. 113.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2. С. 14.
- ³⁰ Глебкин В.В. Указ. соч. С. 86.
- ³¹ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2. С. 294.
- ³² В.И. Ленин, КПСС об интеллигенции. М., 1979. С. 201.
- ³³ Подробнее об этом см.: Багдасарян В.Э. Проблема мифологизации истории в отечественной литературе 1990-х гг. М., 2000. С. 41–42.

© 2003 г. В.Э. БАГДАСАРЯН*

ОБРАЗ ВРАГА В ИСТОРИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ 1930–1940-Х ГОДОВ

«Хорошая картина, – говорил Сталин, – стоит нескольких дивизий»¹. Это было сказано в самые критические дни войны, когда не то что дивизия, а каждый батальон ценился на вес золота. Свидетельств очень высокой оценки Сталиным идеологического и пропагандистского значения кинематографа в целом, как и отдельных кинокартин, можно найти немало². Резюмируя, например, итоги просмотра документальной картины «Киров», Сталин заявил: «Еще раз убеждаюсь, в важности кино, что и кто может с ним в данном случае сравниться? Никто!»³ Этот фильм он предлагал разослать в кратчайшие сроки на самолетах в главные центры страны⁴.

В 1930-е гг. Сталин вынашивал план создания целой сети специальных кинематографических заводов⁵. А глава Совкино Б.З. Шумяцкий⁶ выдвигал проект строительства в СССР, по примеру Голливуда, особого кинематографического города. Его местоположение предполагалось выбирать с учетом неперменного сочетания ряда благоприятных природных условий (максимальное количество солнечных дней в году, минимум осадков, мягкий климат, наличие моря, рек, гор, плато). Для организации киногорода Сталин намеревался приглашать в СССР иностранных специалистов. Обеспокоенность вождя вызывало то обстоятельство, что аналогичный проект уже начал реализовываться в Италии и Муссолини мог его опередить⁷. Но в дальнейшем инициатива Шумяцкого была оценена как «порочная».

Сталин как зритель и идеолог. Фильмы по исторической тематике Сталин держал под своим личным контролем. Даже в самые критические для Советского Союза дни он находил время прочитать сценарий исторической картины и высказать в предельно короткие сроки замечания⁸. При этом было бы неправильно считать, что Сталин навязывал кинопрокату свои личные зрительские предпочтения. Например, из иностранных фильмов ему особенно нравились детективы и вестерны. С удовольствием он смотрел на экране сцены драк. Но ничего подобного в отечественном кинопроизводстве не допускалось. Как идеолог Сталин был против вестернизации советского кино, несмотря на свои зрительские симпатии к самому жанру вестерна. Признавая, к примеру, высокую технику снятого в данном ракурсе американского фильма «Повстанец», он определил его содержание как замаскированный фашизм⁹. Пожалуй, единственный раз Сталин заказал Шумяцкому снять советскую версию особо понравившегося ему американского боевика Дж. Форда «Потерянный патруль» о неравной схватке заблудившегося в пустыне отряда английских солдат с арабами. В результате М. Ромм снял по сценарию И. Прута фильм «Тринадцать», явившийся первой киноапробацией популярной впоследствии темы борьбы с басмачеством.

Начавшаяся в 1930 г. активная идеологизация киноискусства совпала с утверждением звукового кино. Показательно, что первым советским опытом звуковой кинозаписи стала хроника судебного процесса над Промпартией¹⁰.

Идеология строительства советской державы предполагала конструирование образа врага. В массовое сознание внедрялся принцип восприятия внешнего мира советским человеком – «Карфаген должен быть разрушен!» Причем конфигурации «Карфагена» варьировались в зависимости от политической конъюнктуры. Обоснование же сущности современного врага проводилось посредством апелляции к историческому материалу. Поэтому исторические киноленты занимали видное место в пропагандистской машине советского государства.

* Багдасарян Вардан Эрнестович, доктор исторических наук, профессор Московского государственного университета сервиса.

Во время проводимых в здании Совкино в Гнезниковском переулке «правительственных» просмотров новой кинопродукции Сталин неоднократно заявлял о необходимости достижения соответствия ее исторической правде, допуская вместе с тем «смещение отдельных исторических событий для более широких и правдивых исторических обобщений... в таком масштабном искусстве, как кино...»¹¹ В действительности же историческая достоверность кинопродукции волновала вождя в наименьшей степени. Именно кино предоставляло наибольший простор для мифологизации истории. Многие из того, что позволял жанр киноискусства, не могло быть, без явных нарушений научной достоверности, взято на вооружение учебной литературой. Тем не менее в формировании исторического сознания народа учебники функционально подменялись кинофильмами.

Вместе с тем следует заметить, что многие из советских режиссеров были участниками и свидетелями драматических событий отечественной истории, сталкивались лицом к лицу с реальными, а не вымышленными противниками России и поэтому запечатлели в кинофильмах не только идеологические установки, но и собственное видение образа врага. Так, В.И. Пудовкин, принимая участие в боях на Мазурских болотах 1915 г., был ранен в руку и попал в немецкий плен. Только в 1918 г. во время революции в Германии ему удалось побег. Сцены издевательств немецких охранников над заключенными, которых они считали существами низшего сорта, были впоследствии воссозданы режиссером в фильме «Во имя Родины»¹².

«Мы ищем то, — объяснял обращение режиссеров к исторической тематике В.И. Пудовкин, — чтобы сделать понятным прошлое народа в свете настоящего и настоящего в свете прошлого»¹³.

Идеологическая фильтрация исторических кинокартин. Несмотря на любовь советского руководства к историческим кинокартинам, не все предлагаемые сценарии по сюжетам прошлого признавались актуальными. В частности, была отклонена заявка С.М. Эйзенштейна на съемки фильма «Слово о полку Игореве». Степная половецкая угроза, по-видимому, не актуализировалась в современном политическом контексте. Вряд ли образ хана Кончака в качестве врага русского народа мог вызвать у зрителей какие-либо глобальные исторические ассоциации. Замысел режиссера создать апологию политического единства остался, думается, неосознанным, а потому и неостребованным властями¹⁴.

Отвергнутым оказалось также предложение Эйзенштейна о создании кинокартины «Испания», посвященной борьбе с нарождающимся фашизмом. Классовая парадигма советской идеологии уже вытеснялась национальной. Испанский полигон обнаружил несостоятельность прежнего интернационалистского идеологического арсенала. Борьба с фашизмом в Испании закончилась поражением, а потому не могла быть поднята на щит большевизма. Намерение Эйзенштейна вновь использовать знамя III Интернационала в исторической ретроспективе уже не соответствовало духу времени¹⁵.

Если режиссеры не особо преуспевали в генерации злободневных фобий, их фильмы не допускались к прокату. Так была запрещена к демонстрации по всему СССР как «вредная» картина А.Г. Зархи и И.Е. Хейфица «Моя Родина». Действие фильма разворачивалось преимущественно на советско-китайской границе и за границей, в том числе в белоэмигрантской среде в Харбине. Картина рассказывала о добрых чувствах, установившихся между советскими людьми и китайцами, проживавшими по обе стороны государственных рубежей. Историческим контекстом сюжетного повествования стал конфликт на Китайско-Восточной железной дороге. Вооруженное противостояние государств не смогло сломить дружбу простых людей — таков был смысл картины. После ее просмотра Сталин произнес: «Фильм сделали чужие руки»¹⁶. В результате не только запрещался его прокат, но была уничтожена даже негативная пленка, а Зархи и Хейфица исключили из комсомола. Впоследствии, осознав, что от них требуется, режиссеры сняли фильмы «Депутат Балтики» и «Член правительства», в достаточной степени отражавшие динамику исторической борьбы¹⁷.

Вместе с тем надо сказать, что Сталину далеко не всегда принадлежала инициатива критики кинокартин. Так, например, он негативно отреагировал на требование рецензентов, предъявленное к создателям фильма «Чапаев», поднять образ комиссара над командиром¹⁸. Судя по записям Шумяцкого, Сталин неоднократно заступался за режиссеров во время просмотров фильмов в Политбюро, защищая их от нападок других членов высшего партийного органа¹⁹.

В самый канун войны о неудовлетворительном в идеологическом отношении состоянии советского кино говорил А.А. Жданов: «Мы тут страдаем за каждую картину, болеем, обсуждаем каждую картину, как поправить то, что является непоправимым. <...> [Режиссеры] очень оторваны от нашей жизни, от народа <...>. Я считаю, что нужно созвать в Центральном комитете работников кино, <...> нужно выяснить, как ведется среди них политвоспитание, кто их там воспитывает, кто их направляет»²⁰. Недовольство секретаря ЦК ВКП (б) по идеологии вызывало, в частности, конструирование режиссерами образа врага. Такие претензии предъявлял он к фильму «На дальней заставе»: «... В нем совершенно неверно и извращенно распространены светотени между нашими людьми-пограничниками, ведущими борьбу с перебежчиками, шпионами, в частности с английскими шпионами. <...> Наши пограничники-красноармейцы показаны как последние вахлаки, как последние простаки, которых и надуть не грех. Шпион показан сильным человеком, наделенным сильными волевыми достоинствами и качествами»²¹. В результате действия идеологического фильтра в 1940 г. вместо намеченных 58 картин было выпущено на два десятка меньше²². В следующем году запрету подверглись 17 кинолент²³.

Враг и герой в советском киноискусстве. Несмотря на все идеологические антагонизмы между гитлеровской Германией и СССР, производимая обеими державами кинопродукция, за исключением наиболее радикальных в пропагандистском отношении образцов, вполне могла быть использована и в рамках противоположной системы. Показательно, что после войны в годы «малокартинья» для кинопроката был предоставлен «трофейный» фонд – рейхархив Геббельса, несчитывавший свыше двух тысяч фильмов, в том числе и нацистского производства. Однако советская историческая кинопродукция оказалась ближе к «голливудской сказке», нежели к «кинематографическому монументализму» Третьего рейха. Даже исторические батальи были далеки от германской ариософской «титаномании».

Стандарты киноискусства Голливуда, несмотря на всю риторику осуждения буржуазного ширпотреба, оказывали влияние на выработку форм советской кинематографической продукции. «Веселые ребята» – может быть, один из наиболее ярких образцов подражания американскому кинематографу. Голливудская сказка была интегрирована в советскую утопию. Правда, у Жданова увлечение советских режиссеров голливудским кинематографом вызывало искреннее недоумение. «Я, – говорил он режиссерам, – видимо, плохие американские фильмы смотрел, хороших не видел, а в хороших фильмах тоже чететка»²⁴.

И художественные исторические фильмы в СССР снимались по канонам сказочного повествования. Сценический имидж исторических противников России мало отличался от облика сказочной нечисти в постановках А.А. Роу. Вопреки декларируемому принципу соцреализма советское историческое кино создавалось в романтической манере. Сам Сталин указывал Шумяцкому, что главным условием успеха картины является наличие в ней «кинематографического действия»²⁵.

На тенденцию романтизации исторических кинолент оказывали влияние и экономические соображения. Так, согласно отзыву директора одного крупного германского кинопредприятия, связанного с советской кинопромышленностью, главной причиной неудачи в массовом прокате советских фильмов второй половины 1920-х гг. была их чрезмерная реалистичность «В местности со значительным преобладанием пролетариата, – разъяснял он, – к тяжелым сюжетам проявляется самый незначительный интерес. Рабочая публика более требует такие сюжеты, которые заставляют ее забыть тяжелые условия жизни, а не такие, которые еще более внедряют в ее сознание

ужасы и муки жизни»²⁶. Первоначально и «Броненосец Потемкин» не имел серьезного зрительского успеха. В то же время картина «Поэт и царь», лишенная реалистичности эйзенштейновского полотна, принесла рекордные сборы от кинопроката²⁷. «Сейчас не социализм, – разъясняли свою позицию представители правления Совкино в 1928 г., – мы работаем на потребителя, а потребитель хочет поэтов и царей, будем их делать»²⁸.

Правда, кремлевские цензоры стремились ограничить голливудскую тенденцию «водевилезации истории». Императив сакрализации прошлого был несомненным с формами развлекательных жанров. Гусарские истории Э.А. Рязанова станут в дальнейшем индикатором частичной деидеологизации киноискусства. Так, после просмотра кинокомедии «Гармонь» К.Е. Ворошилов обвинил режиссеров в том, что они превратили музыкальный инструмент «чуть ли не в основной рычаг классовой борьбы»²⁹. Характерно и мнение М.И. Калинина по поводу картины «Юность Максима»: «Когда мы делали революцию, мы не играли на гитаре»³⁰.

«Пуританская» критика вообще мешала использовать комические формы для трактовки значимых явлений. Об этом Шумяцкий докладывал Сталину³¹. Впрочем, ограничение тенденции не подразумевало ее абсолютной нивелировки. Смеховых и мелодраматических сцен в советских исторических кинолентах было предостаточно. Образ врага конструировался не только за счет гиперболизации его inferнальных качеств, но и путем гротеска. Например, в кинокартине «Последний маскарад» враги во главе с К. Каутским представляли карикатурными фигурами, и это было поставлено Сталиным в заслугу создателям фильма³². Ведь если враг не так страшен, как смешон, то он не станет объектом для подражания. Когда же в «Семнадцати мгновениях весны» (1973) представители Третьего рейха впервые на советском экране были представлены вне гротескных форм, то под впечатлением этого телесериала среди юношества стали зарождаться симптомы интереса к национал-социализму.

Фильмы должны были не только воодушевлять советского зрителя, но и предостерегать врагов. Примечательна в этом плане реакция Сталина на проблему, возникшую у А.П. Довженко в ходе съемок фильма «Аэроград». Если Я.Б. Гамарник, опасаясь рассекречивания советского военного потенциала, запретил режиссеру проводить съемки авиации на фоне дальневосточного ландшафта, то Сталин возразил, что следовало бы поступить иначе, показав японцам современную боевую технику, дабы знали – нас на Дальнем Востоке голыми руками не возьмешь³³.

Несмотря на ряд схожих черт, составляющих романтические образы героев западных и отечественных исторических кинолент, они имели и принципиальные различия. Супермен голливудского кино – это прежде всего сексуальный кумир. Напротив, героический персонаж советского исторического киноискусства – фигура асексуальная. В ее художественном образе вообще отсутствует намек на плотскую природу. Главные героини эпохальных исторических кинолент 1930–1940-х гг. Александр Невский, Пожарский, Суворов, Кутузов и др. (не говоря уже о Ленине или Сталине) сродни святым. Попытка изобразить, к примеру, Ленина, целующимся с Крупской, была бы оценена не иначе как кощунство. В то же время Авраам Линкольн в контексте американского кино выглядел вполне естественно в роли любовника. Сексуальность преподносилась в советском киноискусстве как атрибут падшего буржуазного мира. Если в западном кино она являлась конструирующей чертой при создании образа героя, то в советском использовалась для идентификации морального облика врага.

Сам Сталин крайне раздраженно реагировал на демонстрацию эротических сцен. Так, он дал распоряжение С.С. Дукельскому вырезать из фильма «Волга-Волга» сцену первого поцелуя. «Товарищ Дукельский, – жаловался режиссер Г.В. Александров Жданову, – решил, что поцелуй – это вредная штука, как появляется поцелуй, то тогда его не нужно показывать и обязательно вырезать. <...> Во время Дукельского Вы, – обращался режиссер к Жданову, – больше поцелуев не видали»³⁴. Когда же очередной «главный начальник» по кинематографии И.Г. Большаков поставил в

качестве «разрядки» для просмотра членов Политбюро эротическую киноленту, то чуть было не поплатился за это должностью. «Вы что, Большаков, бардак здесь разводите!» – прервал просмотр картины Сталин, подкрепив свой гнев ударом кулака по столу. После этого министр лично придирчиво проверял предназначенные к просмотру вождя иностранные киноленты, чтобы на них нигде не мелькнуло обнаженное тело. Вместе с тем Сталин призывал советских кинематографистов активнее использовать для экранизации творчество Г. де Мопассана³⁵.

Образ исторического врага в советском кино имел свою специфику. Для эллинской традиции, определившей европейскую ментальность, чужеродный мир ассоциировался с хаосом. Если цивилизация эллинов характеризовалась космической гармоничностью, то ее противникам приписывалась варварская дисгармония. В советском кино, напротив, организационный конструктивизм и формализация являлись выражением образа врага. Поэтому нельзя согласиться с оценкой Р. Роллана, сравнивавшего советское кино с античным искусством³⁶. Кульминационным приемом отечественных исторических кинолент была победа содержания над формой. Геометрически безупречным являлось клинообразное построение немецких рыцарей, тогда как тактика русских войск определялась народной смекалкой (притча «о лисе и зайце»). Атака крестоносцев «свиньей» вызывала ассоциации с прокламируемыми фашистами танковыми клиньями. «Красиво идут», – говорит один из героев кинофильма «Чапаев» о «психической атаке» каппелевцев. Но отборные белые части сметает бесформенная и разудалая чапаевская конница³⁷. Бравადой и педантичностью характеризуются австрийцы в кинофильме «Суворов», французы – в «Кутузове», немцы – в многочисленных картинах о Великой Отечественной войне. Великие же полководцы, согласно режиссерской интерпретации, лишь потому одерживали победы, что не придерживались канонов военного искусства. Даже Сталин, еще с Гражданской войны не терпевший формализм военспецов, вынужден был заметить в отзыве на сценарий фильма «Суворов», что образ генералиссимуса страдает недостатками: «Пора перестать изображать Суворова как добренького папашу, то и дело выкрикивающего "ку-ку-ре-ку" и приговаривающего "русский", "русский". Не в этом секрет побед Суворова. В сценарии не раскрыты особенности военной политики и тактики Суворова: 1) Правильный учет недостатков противника и умение использовать их до дна, 2) Хорошо продуманное и смелое наступление, соединенное с обходным маневром для удара по тылу противника, 3) Умение подобрать опытных и смелых командиров и нацелить их на объект удара, 4) Умение смело выдвигать отличившихся на большие посты вразрез с требованиями "правил о рангах", мало считаясь с официальным стажем и происхождением выдвигаемых, 5) Умение поддерживать в армии суровую, поистине железную дисциплину. Читая сценарий, можно подумать, что Суворов сквозь пальцы смотрел на дисциплину в армии (не высоко ценил дисциплину) и что он брал верх не благодаря этим особенностям его военной политики и тактики, а главным образом – добротой в отношении солдат и смелой хитростью в отношении противника, переходящей в какой-то авантюризм. Это, конечно, недоразумение, если не сказать больше»³⁸.

Исторические враги России: внешний враг. Через сталинское киноискусство преломлялось русское цивилизационное самосознание: «Святая Русь» – «окаянная нерусь». Сюжетная линия кинокартин определялась антагонизмом «наши» – «враги». Неоднозначность исторических персонажей исключалась. Киноискусство формировало дуальность мировосприятия советского человека.

Из исторических кинолент принципам национального сознания в наибольшей степени отвечал фильм «Александр Невский». В нем были обозначены в исторической ретроспективе все геополитические противники Советского Союза на Западе и на Востоке. С первых же кадров фильма проводилась мысль, что восточная угроза вторична по степени опасности для Руси по сравнению с агрессией Запада. Это соответствовало и логике текущего политического момента, когда германская опасность расценивалась как более серьезная, чем японская. В уста Александра Невского

вложили слова, из которых следовало, что, победив противника на Западе, Русь начнет борьбу с врагами на Востоке.

Каждый иностранец, в соответствии с конспирологическим мировосприятием, рассматривался как потенциальный шпион. Иноземцы в советских исторических фильмах неизменно выступают как враги России и лишь в исключительных случаях как ее союзники. «Мудрость Ивана Грозного, – говорил создателям одноименного фильма Сталин, – в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал, ограждая страну от проникновения иностранного влияния»³⁹.

16 мая 1935 г. Шумяцкий обсуждал со Сталиным вопрос о создании нескольких агитационных художественных фильмов, которые могли бы быть запущены в прокат в случае военной мобилизации против основных предполагаемых противников – Японии, Германии и Польши (обращает на себя внимание последовательность этих врагов). Предлагалось создание особого кинематографического «мобзапаса»⁴⁰.

Первые упоминания с экрана о фашистах появились еще до прихода Гитлера к власти в фильмах Л. Кулешова «Луч смерти» (1925) и Г. Рошаля «Саламандра» (1929). Антифашистский вектор советского киноискусства получил особо акцентированное выражение в кинопродукции 1938 г., когда были сданы в прокат картины «Борцы» (снятая по материалам Лейпцигского процесса о поджоге Рейхстага). «Профессор Мамлок», «Семья Оппенгейм» и др. Фашистская государственность посредством эзоповского языка высмеивалась режиссером Я. Протазановым в фильме «Марионетки» (1934). Его сюжетная линия – захват высшей власти в вымышленной стране «Буферии» неким проходивцем. Германофобия как фактор массового сознания советского человека учитывалась даже при создании кинокартины «Кутузов», посвященной, казалось бы, борьбе с французами, а не немцами. Поручая Большакову создать художественный фильм о Кутузове, Сталин подчеркивал, что его композиционным стержнем должна стать борьба с немецким (!) засильем в русской армии. Немцы, говорил он Большакову, получили преобладающее влияние при царском дворе со времен Екатерины II (что свидетельствует о туманных исторических представлениях Сталина). Но огромные усилия, вложенные в постановку «Кутузова», себя не оправдали. Сталин в конце концов отдал предпочтение фильму «Сталинградская битва». Антагонизм «русских» и «немцев» предпочли все-таки раскрыть в их прямом соперничестве⁴¹.

Международная политическая ситуация накладывала непосредственный отпечаток на кинематограф. Даже такой фильм, как «Александр Невский», подлежал временному изъятию из кинопроката после заключения пакта Молотова – Риббентропа. Фильм о борьбе с германской агрессией в данном контексте выглядел неуместно. Но с началом войны с Германией картина вновь была запущена в прокат.

Задачу обоснования исторической обусловленности расширения границ Советского Союза на западе выдвигал перед кинематографистами Жданов. Он призывал режиссеров сосредоточиться на проведении мысли о неизбежности грядущего столкновения СССР с буржуазным миром. «Вы, – обращался Жданов к киноработникам, – нашу линию представляете в отношении международной политики – линию независимости и вместе с тем линию расширения фронта социализма, всегда и повсюду тогда, когда нам обстоятельства позволяют. Вспомните прошлые и позапрошлые годы – Прибалтика, Западная Украина, Молдавия, Северная Буковина и т.д. Вы отчетливо понимаете, что если обстоятельства нам позволят, то мы и дальше будем расширять фронт социализма. Я думаю, вы отчетливо понимаете, что это сделано с тем, что мы в нашем народе должны воспитывать непримиримость к врагам социализма и готовность пойти на жертвы, и готовность на то, чтобы дать смертельный удар любой буржуазной стране или любой буржуазной коалиции. Мы должны наш народ воспитывать в духе активного, боевого, воинственного наступления, и это одна из задач кино и его работников, и это есть обязанность наших киноработников и наших советских граждан, понимающих, что, конечно, столкновение между нами и буржуазным миром будет и мы обязаны кончить его в пользу социализма»⁴².

Вопрос об угрозе со стороны Японии был заострен в фильме братьев Васильевых «Волочаевские дни» (1937), а художественный фильм А. Иванова «На границе» завершался документальными кадрами подлинных боев на Дальнем Востоке. Даже в фильме «Чапаев» угадывались известные параллели между образами красного командира и Ермака (схожие обстоятельства их гибели, а также характер подбора пещенного материала к заключительной части фильма об одном из канонизированных героев Гражданской войны). Таким образом, Красная армия выступала на экране как наследница не только чапаевских традиций, но и дела легендарного казачьего атамана XVI в. в расширении государственных границ на востоке⁴³.

Важную роль в видеоряде советских исторических фильмов играло изображение поверженного врага. Среди кульминационных сцен торжества русского оружия было и конвоирование военнопленных. Крайнее недовольство Сталина в связи с этим вызвало отсутствие в фильме Пудовкина «Нахимов» сюжета о пленении в Синопской битве группы турецких флотоводцев во главе с командующим⁴⁴. Режиссер вынужден был доснимать кадры батальных сцен и поверженных противников. Исправление картины заняло более года, зато в результате Пудовкин был представлен к Сталинской премии.

В соответствии с концепцией «бить врага на его территории» был снят фильм Е. Дзигана «Если завтра война» (1938). Как только германская сторона объявляет войну СССР, Красная армия переходит в массированное контрнаступление. Такая же сценическая последовательность проведена в фильме А. Роома «Эскадрилья № 5»: сначала танки агрессора подрываются на минных полях, а затем уже советская авиация осуществляет победные налеты на вражескую территорию⁴⁵.

В контексте мирового кинематографа предвоенной эпохи. Следует учитывать, что советское кинематографическое конструирование образа врага осуществлялось в контексте выпуска аналогичной продукции в других государствах. Конвейер интервенционистских по своему содержанию фильмов был налажен в Японии. Так, с начала захвата Маньчжурии в сентябре 1931 г. по март 1934 г. японский кинематограф выпустил 2500 военных фильмов, из которых 1900 составляли хроникально-документальные и 600 – художественные, что в десятки раз превосходило масштабы кинопроизводства в СССР. Оперативность съемок японских фильмов иллюстрирует случай с киногероизацией образа трех саперов, подорвавших 22 февраля 1932 г. ценой собственной жизни вражеские проволочные заграждения. Вариации на тему их подвига уже к 10 марта были представлены в 7 картинах.

Перед японским кинематографом ставились задачи исторически обосновать право Японии на вторжение в Маньчжурию и Монголию, подготовить население к предполагаемой войне с Советским Союзом. Громкий пропагандистский успех в контексте подготовки «священной» войны против СССР имели, в частности, документальные фильмы «Защищай Маньчжурию и Монголию» и «Побеждающая Япония». Сами за себя говорят названия японских художественных фильмов 1930-х гг.: «Пойдем на фронт», «Последний фронт», «Перед отправкой на фронт», «Тихий океан», «Мы защищаем родину», «Сантаро отправляется на Маньчжурский фронт», «В память командира полка Кога», «Маньчжурский парад», «Великий маньчжурский поход», «Война и девушки», «Маньчжурская девушка», «Большая атака с неба», «Эскадрилья бомбовозов» и т.п. В фильме «Если мы будем воевать» был выведен образ советского шпиона еврея Базарова, снимавшего планы японской стратегической зоны. Документальная кинолента «Япония под властью микадо» содержала кадры разгрома русской армии японцами в 1905 г.⁴⁶

Сценарий британского фильма «Запретная территория» (1934) представлял собой детективное повествование о борьбе секретных английских агентов с ГПУ. «Фильм этот, – резюмировал Шумяцкий, – по-видимому, должен кинематографически "оправдать" тех вредителей и шпионов английского империализма, которые были пойманы с поличным, судимы Верховным судом и высланы в Англию»⁴⁷.

Герой немецкой кинокартины «Юный гитлеровец Квекс» (1933) за намерение вернуться из левой молодежной организации к национал-социалистам был предательски убит комсомольцами. «Красные убийцы» закалывают юного национал-социалиста и в фильме «Клеймо штурмовика». В другой картине германского производства «За человеческое право» (1934) советские агенты провоцируют немецких солдат, вернувшихся с фронтов Первой мировой войны, на антиобщественные выступления. Фильм «Беглецы» основывался на сюжете о нелегальной эмиграции из СССР поволжских немцев, спасавшихся от коллективизации⁴⁸.

Таким образом, выступая катализатором фобий массового сознания, советское киноискусство порой не инициировало конфликтность, а лишь отвечало на внешний вызов со стороны мирового кинематографа предвоенной эпохи.

Внутренний враг. Наряду с внешней опасностью угрозой русской государственно-сти представляла и внутренняя крамола. При создании образов изменников режиссеры использовали самые негативные характеристики. Если военнопленным сохранялась жизнь, то двое предателей в фильме «Александр Невский» были растерзаны народом. Мифологема внутреннего врага позволяла объяснить неудачи своей страны, не подвергая сомнению аксиому ее цивилизационного превосходства. Поражения и неудачи оцениваются как временные. Их оправданием и служит представление о наличии внутреннего врага⁴⁹. Внешний враг мог победить только в силу внутренней измены, но никак не вследствие пороков национальной власти. Поэтому, просмотрев первую серию «Молодой гвардии». Сталин предложил С.А. Герасимову убрать из нее наиболее удавшиеся, по оценке режиссера, в художественном отношении темы, связанные с показом провала партийного подполья и беспорядочного, панического отступления советских войск. Отступали, говорил Сталин, «только на заранее подготовленные позиции и планомерно»⁵⁰.

Сталин желал видеть историческое кино, оправдывавшее репрессии по отношению к «врагам народа». «Кто будет помнить через 10–20 лет этих негодяев? – рассуждал он в беседе с коллективом создателей фильма "Иван Грозный". – Никто!... Народ должен знать: он убирает своих врагов. Кто помнит теперь бояр, которых казнил Грозный? Никто!... В конце концов каждый получает то, что заслужил»⁵¹.

Историческим эпосом победы над внутренним врагом и должен был стать, по замыслу политического руководства, фильм «Иван Грозный». Как разъяснял Сталин создателям этой картины, главная ошибка царя состояла в том, что он «не дорезал пять крупных феодальных семейств. Если бы он эти пять боярских семейств уничтожил, то вообще не было бы Смутного времени... Нужно было быть еще решительнее»⁵². Кинокартина об Иване IV задумывалась как трилогия. В первой серии внимание сосредоточивалось на борьбе с врагами на Востоке. Вторая серия, как писал Эйзенштейн Сталину, «внутримосковская, и сюжет ее строится вокруг боярского заговора против единства Московского государства и преодоления царем Иваном крамолы»⁵³. Заключительную часть трилогии предполагалось посвятить Ливонской войне, т.е. борьбе с врагом на Западе. Таким образом, раскрывались бы три ипостаси образа врага – восточного, внутреннего и западного. Последняя серия должна была завершиться сценами разгрома Ливонии, походом царя к морю. В финале фильма, согласно сценарию, Иван Грозный, глядя на морскую пучину, говорит: «На морях стоим и стоять будем!» Сценаристов вовсе не беспокоил тот факт, что Ливонская война была проиграна, Русское государство не обрело выход к Балтийскому морю, а напротив, его лишилось.

Снимая фильм «Иван Грозный», Эйзенштейн находился в рамках интерпретации образа царя Н.М. Карамзиным. Но Сталину были необходимы апологетика опричного террора и демонизация врагов режима. Поскольку первая серия еще не затрагивала узловых сцен кровавых репрессий, она была благожелательно принята в высших инстанциях. Создание же образа врага во второй серии картины расходилось с генеральными директивами. «Не фильм, а какой-то кошмар!» – резюмировал Сталин свои впечатления после просмотра второй серии «Ивана Грозного». Некоторые из

членов Политбюро разразились в отношении картины матерной бранью. Больше других усердствовал Берия⁵⁴. В дальнейшем Сталин разъяснял причины своего недовольства картиной: «Эйзенштейн в ней плохо показал опричнину. Это собрание дегенератов, что-то вроде американского ку-клус-клана. Опричники – это было войско Ивана Грозного, которое он собрал для борьбы с боярами и князьями. Сам Грозный был энергичен, с сильной волей и характером, а у Эйзенштейна он получился слабохарактерным, слабовольным, что-то вроде Гамлета»⁵⁵. Оставшись неудовлетворенным реализацией Эйзенштейном своих конспирологических замыслов, Сталин предполагал поручить создание нового фильма об Иване IV И.А. Пырьеву.

Фильмы по истории революции, к примеру «Юность Максима», должны были по требованию Сталина вызывать ненависть к царскому режиму посредством таких натуралистических сцен, как изображение пристава, избивающего заключенного⁵⁶. Одновременно в кинотрилогии о Максиме, задуманной как поэтическая повесть о «Тиле Уленшпигеле из-за Нарвской заставы», были созданы шаржированные образы представителей небольшевистских партий. Их характеристики соотносились с пропагандистскими шаблонами интерпретации истории революции: «витийствующие меньшевики, мрачные, полные ненависти эсеры, хулиганствующие анархисты»⁵⁷.

Симптоматично, что в революционной послеоктябрьской идеологии монархи выступали олицетворением классового врага, тогда как в сталинском кино некоторые князья и цари стали преподноситься в качестве национальных героев. Напротив, врагами России изображались все те, кто выступал против царской воли⁵⁸.

Характерно, что фильм И. Кавалеридзе «Прометей», раскрывающий в критическом ракурсе тему колонизации царизмом горцев Северного Кавказа, был обвинен в формализме и не выпущен на экран. В двухсерийной картине В. Петрова «Петр Первый», поставленной по сценарию А.Н. Толстого, классовый аспект критики царской власти, в отличие от романа, нивелирован. Именно кинематографические сцены конфликта Петра и Алексея закрепили в массовом сознании его восприятие в качестве противостояния новой и старой России⁵⁹.

«Враги народа». С большими трудностями пришлось столкнуться режиссерам, специализировавшимся на лениниане и революционном киноэпосе. Круг дозволенных участников исторических событий ограничивался Лениным, Сталиным, Свердловым, Молотовым, Дзержинским, Орджоникидзе. Одним из образцов фильтрации состава исторических персонажей стала дилогия М.И. Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». В фильмах показывалось чуть ли не заискивающее отношение Ленина к Сталину. Обыгрывался намек на участие Н.И. Бухарина и Л.Б. Каменева в подготовке покушения на основателя большевистской партии. Этот сюжет картины соотносился с утверждением главного обвинителя на процессе по «делу правой оппозиции» А.Я. Вышинского. По оценке Р.Н. Юренева, «пронизывающая ленинскую дилогию Ромма апология революционного насилия явно была призвана оправдать политические процессы и массовые репрессии второй половины 30-х годов»⁶⁰. Уже после XX съезда партии Ромм вновь взялся за монтажные ножницы, перерабатывая фильм в соответствии с новой идеологией «одного вождя».

Зачастую историческими врагами Советской власти объявлялись ее прежние адепты. Тогда от режиссеров требовалось проведение срочной монтажной перекройки киноленты. Так случилось с фильмом «Октябрь», приуроченным к 10-летию Октябрьской революции. Попытка Л.Д. Троцкого и его сторонников выступить против Сталина на праздничной демонстрации утром 7 ноября заставила С.М. Эйзенштейна и Г.В. Александрова срочно в течение дня перекраивать ленту, вырезая из нее целую группу руководителей Октябрьского вооруженного восстания. Уже к вечеру должна была быть представлена для проката идеологически выверенная версия фильма⁶¹. «В четыре, – рассказывал Александров, – в монтажную вошел И.В. Сталин. Поздоровавшись так, будто видит нас не первый раз, он спросил: "У вас в картине есть Троцкий? – Да, – ответил Сергей Михайлович. – Покажите эти части". Сталин, строгий, задумчивый, не расположенный к беседе, молча прошел в зал. Механиков не бы-

ло. Я сам пошел в будку и крутил ролики, в которых присутствовал Троцкий. Эйзенштейн сидел рядом со Сталиным. После просмотра И.В. Сталин сообщил нам о выступлении троцкистской оппозиции, перешедшей к открытой борьбе против Советской власти, против партии большевиков, против диктатуры пролетариата, и заключил: "Картину с Троцким сегодня показывать нельзя". Три эпизода, в которых присутствовал Троцкий, мы успели вырезать. А две части фильма, в коих избавиться от Троцкого с помощью монтажных ножиц было затруднительно, просто отложили и перемонтировали эти части в течение ноября и декабря.

Вечером в Большом театре были показаны фактически лишь фрагменты нашего фильма. Эйзенштейн, страшно взволнованный, взъерошенный, уже сидел в киновудке, а я <...> подвозил одну часть за другой»⁶².

Не могли не быть отражены в советском киноискусстве и политические процессы над оппозицией. Теория «обострения классовой борьбы по мере строительства социализма» предполагала перманентную актуализацию образа врага в кинематографе. Во время второго процесса над «право-троцкистским центром» (Пятаковым, Радеком, Серебряковым, Сокольниковым и др.) на рабочем столе у Сталина лежал киносценарий М. Большинцова, М. Блейма и Ф. Эрмлера «Великий гражданин». Прототипом главного героя этой картины Шахова был С.М. Киров (обе фамилии вызывали персидские ассоциации: «шах» и «Кир»). О сценарии Сталин отозвался в записке, адресованной Шумяцкому, в целом положительно: «Составлен он, бесспорно, политически грамотно. Литературные достоинства также бесспорны. Имеются, однако, ошибки»⁶³. Узловым моментом сталинской критики явились указания на историческую неточность преподнесения образа внутреннего врага, высказанные в письме к режиссеру Эрмлеру. «Центром и высшей точкой сценария», как писал Сталин, следовало бы сделать не убийство Шахова, а «борьбу двух программ, двух установок... Одна программа – за победу социализма в СССР..., другая программа – за реставрацию капитализма в СССР и свертывание социалистических завоеваний, против независимости СССР и за государственное расчленение СССР в угоду фашистским государствам, за сближение с наиболее сильными фашистскими государствами, против интересов рабочего класса и в ущерб интересам нефашистских государств, за обострение военной опасности и против политики мира. Дело надо поставить так, чтобы борьба между троцкистами и советским правительством выглядела не как борьба двух партий за власть, из которых одной "повезло" в этой борьбе, а другой "не повезло", что было бы грубым искажением действительности, а как борьба двух программ, из которых первая программа соответствует интересам революции и поддерживается народом, а вторая противоречит интересам революции и отвергается народом. Но из этого следует, что сценарий придется переделать, сделав его по своему содержанию более современным, отражающим все то основное, что вскрыто процессом Пятакова – Радека»⁶⁴.

Через три дня после отправки Эрмлеру указаний по сценарию «Великий гражданин» Пятаков и другие обвиняемые по процессу были расстреляны. Под впечатлением от происходящих политических событий режиссер фильма настойчиво повторял: «Я солдат партии!», «Я привык исполнять приказы партии!»⁶⁵ Его соавторы, сценаристы Большинцов и Блейман в феврале 1938 г. на страницах газеты «Кино» писали: «Обыкновенно политическая тема бралась как повод для развертывания конфликта. Мы сделали обратное. У нас в картине сталкиваются идеи, вскрываются политические характеры... Мы стремимся языком художественных образов показать на экране две программы, два пути: победоносный путь большевистской партии, осуществившей ленинско-сталинское учение о построении социализма в одной стране, и путь троцкистско-бухаринских бандитов, выродившихся в штурмовой отряд фашизма, ставших шпионами, диверсантами, убийцами... Жизнь непрерывно вносила свои коррективы в живую ткань сценария. Блестящая работа органов НКВД вписывала новые победоносные страницы в дело окончательного разгрома троцкистско-зиновьевского и бухаринского охвостья. И на этой основе мы стремились глубже и пра-

вильнее раскрыть и дополнить характеры наших персонажей... Если наша работа будет положительно оценена советскими зрителями, если она принесет пользу в деле мобилизации бдительности, в деле разоблачения и разгрома врагов народа, мы будем счастливы сознанием, что наш творческий долг выполнен»⁶⁶.

Симптоматично, что Сталин в категорической форме предписал изменить сценарий фильма, исключив из него сюжет о смерти Кирова. Это предписание вождя стало загадкой для режиссера. Без сцены убийства главного героя нарушалась вся логика развития сюжетной линии. В конце концов режиссер использовал в качестве развязки прием отраженного действия – выстрел убийцы прозвучал в затемненном коридоре. Персонифицированный образ террориста, спустившего курок, оставался за кадром. Возможно, фигура Николаева не подходила под сталинские параметры конструирования мифологемы онтологического врага. Зачастую в политических убийствах при установлении персоны исполнителя остается нерешенным вопрос об идентификации заказчиков. В сталинском кино, напротив, заказчики назывались вполне определенно, тогда как фигура исполнителя вообще исключалась из сценария.

Последние слова в фильме у гроба Шахова произносит коммунист Кац: «Партия большевиков строит новую жизнь, осуществляет вековую мечту человечества! И всякого, кто встанет на ее пути, всякого, кто попытается остановить нашу работу, народ уничтожит! И народ – победивший народ – их уничтожал, уничтожает и будет уничтожать. Священная беспощадность к единицам во имя счастья миллионов – вот мысль, которую он выносил, которой жил и за которую его предательски убили. Умер Петр Михайлович Шахов. Он был такой же, как мы, – только чуть выше... У него были такие же глаза, как у нас, – только немного зорче... Он думал о том же, о чем думаем мы, – только гораздо глубже... У него были великая любовь, великая вера и великая ненависть. И это он нам завещал – великую ненависть к врагам, великую веру в нашу победу и великую любовь к народу, к партии, к Сталину».

Любопытно, что постановщик «Великого гражданина» режиссер Ф. Эрмлер пришел в кинематограф из органов ЧК. В процессе работы над фильмом были арестованы четыре члена творческого коллектива, двое из которых погибли в застенках. Так что нерв классовой борьбы создатели фильма ощущали на личном жизненном опыте.

Форсирование в «Великом гражданине» шпионской тематики приводило к тому, что зритель начинал подозревать в заговоре едва ли не всех действующих в фильме коммунистов. Для разоблачения скрытых врагов режиссеру потребовался персонаж, который никак не мог быть заподозрен в том, что он «оборотень». Таковым стал популярный герой кинотрилогии Максим в исполнении Б. Чиркова. Реальным контекстом выхода на экраны «Великого гражданина» стал разгром руководства «Ленфильма» во главе с Адрианом Пиотровским. «Мы, – утверждал Эрмлер и другие авторы сценария на страницах журнала "Искусство кино", – получили наглядный урок классовой борьбы на опыте постановки собственной вещи. Вредительское, ныне разоблаченное руководство студии "Ленфильм" изобретало самые различные пути, чтобы сорвать эту постановку. Сценарий не давали снимать, потому что он якобы нуждался в доработке; сценарий не давали снимать, ставя вдруг под сомнение его политическую актуальность. Расчет был на то, что мы... сдадимся... потому что прямо запретить постановку враги народа боялись, не могли»⁶⁷.

Согласно утверждению киноведа Юренева, первой художественной экранизацией по теме борьбы с кулачеством в контексте коллективизации был грузинский фильм «Шакир» (1932), основанный на истории организации колхоза немецкими колонистами в Грузии. Однако до выхода в 1934 г. фильма Ф. Эрмлера «Крестьяне» режиссеры воздерживались от активного конструирования образа кулака⁶⁸.

В фильме «Встречный» инженер-вредитель Скворцов поет романс с многозначительными словами: «Мне грустно потому, что весело тебе». Причины грусти классового врага в картине, посвященной успехам индустриализации, были для зрителей очевидны⁶⁹.

Отголоском охватившей все общество мании «вредительства» был также фильм режиссера Л.Д. Лукова «Большая жизнь». Мотивом картины стали фобии «шахтинского дела». Впрочем, Жданов осуждал создателей фильма за то, что тема разоблачения вредительства не доведена до логического завершения: вредитель Усынин так и не был выведен на чистую воду, не подвергся аресту. В замечаниях к фильму «Крестьяне» Сталин также указывал на необходимость введения сцены возмездия кулаку. Он предлагал представить сюжетную линию таким образом, что тот попадает в колхозную деревню по заданию антисоветской организации «Грест»⁷⁰. Сам Сталин сочинил сцену ареста шпиона-убийцы комсомольского секретаря в фильме «Партийный билет»⁷¹.

Фобии массового сознания преломлялись на экране фильмами о шпионах, вредителях, диверсантах. Эти картины снимали ведущие отечественные режиссеры А. Довженко («Аэроград»), С. Герасимов («Комсомольск»), И. Пырьев («Партийный билет»), Александров («Светлый путь»), М. Калатозов («Мужество»), Б. Барнет («Ночь в сентябре»). Ф. Эрмлер («Крестьяне»), В. Журавлев («Граница на замке»), Н. Шенгелая («Родина»), Е. Шнейдер («Высокая награда»), В. Шнейдеров («Джюльбарс») Е. Червяков («Честь»), С. Юткевич («Шахтеры») и др. Абсурд шпиономании был доведен до того, что, к примеру, в фильме Н. Шенгелая «Родина» (1940) агент разведки неопределенного государства оказывается заброшенным с особой миссией в некий грузинский колхоз.

Образ врага должен был непременно присутствовать и в историко-биографических фильмах, посвященных выдающимся ученым. В фильме «Депутат Балтики» симпатизирующему революции профессору Полежаеву противопоставляется находящийся в лагере контрреволюции доцент Воробьев. Вечный сюжет о Моцарте и Сальери перетолковывался на советский лад. Отсутствие ярко выраженных мотивов идеологической борьбы в фильме А.П. Довженко «Мичурин» привело к тому, что он был забракован. Главным критиком картины выступил сам Т.Д. Лысенко. От режиссера требовали представить непримиримую борьбу И.В. Мичурина с вейсманистами-морганистами⁷². Окончание съемок фильма почти совпало со знаменитой сессией ВАСХНИЛ, что и предопределило судьбу картины.

Из советских документальных фильмов Сталин особо успешным считал «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Он любил его показывать именитым гостям, при этом лично комментировал некоторые эпизоды. Еще только при подготовке к контранаступлению Сталин поручил Большакову озаботиться съемками фильма, который запечатлел бы советскую победу над неприятелем⁷³.

Даже союзники – Рузвельт и Черчилль должны были быть изображены в кадрах документальных фильмов таким образом, чтобы демонстрировались их второстепенное положение в сравнении со Сталиным и скрытая враждебность к СССР⁷⁴.

От образа классового противника к образу национального врага. Начало идеологического перелома можно зафиксировать по фильму Г.В. Александрова «Цирк». С одной стороны, картина посвящена интернационалистской тематике. В первых кадрах фильма изображено расистское общество США. Образ главного врага представлен фигурой немецкого антрепренера-расиста. Вместе с тем в картине, особенно в ее финальном песенном репертуаре, прослеживается мотив русоцентризма. Новая идеологическая формулировка «СССР – родина мирового пролетариата» подменяет доктрину космополитического интернационализма. Фильм был снят в контексте русско-советского государственного патриотизма. «Но сурово брови мы насупим, если враг захочет нас сломать», – поют герои картины. Песни в советском кино зачастую больше и определеннее говорили об идеологической установке фильма, чем его сюжет. Образ закордонного врага присутствует и в песнях, которые поют герои картины «Трактористы», посвященной счастливому колхозному строительству. Герои картины заняты совершенно мирной работой на Украине, а поют о победе советских танкистов над самураями.

Тенденция постепенного отступления от классовой парадигмы конструирования образа врага отразилась в перипетиях съемок фильма Эйзенштейна «Бежин луг». По сценарию, написанному драматургом А. Ржешевским, в тургеневское лирическое повествование была вплетена сюжетная линия борьбы с кулачеством в советской дерев-

не. По словам Ю.А. Богомолова. «Эйзенштейн в "Бежином луге" должен был реализовать со всей мощью своего таланта очень важную для мифологического мироздания идею: классовая, то есть коллективистская, мораль превыше индивидуальной»⁷⁵. Композиционную основу трагического конфликта составляла художественная интерпретация сюжета о Павлике Морозове⁷⁶. Одной из наиболее ярких в монтажном отношении сцен стал разгром сельской церкви. Непревзойденные по своей выразительности лики святых использовались режиссером в определении образа вражеского мира – Старой Руси. Но к тому времени в отношении православия уже наметился определенный поворот. Эпоха «воинствующего безбожия» осталась в прошлом. Тема же кулацкого заговора в искусстве хотя и оставалась популярной, уже не вызывала прежнего энтузиазма у властей. Фильм был обвинен в формализме и забракован. Реабилитироваться в глазах властей режиссеру удалось, только приступив к работе над «Александром Невским»⁷⁷.

Впрочем, чрезмерно резкий перенос акцентов от изображения классового противника к конструированию образа национального врага осуждался политическим руководством. Например, герой киноповести А.П. Довженко «Украина в огне» крестьянин Запорожец обращался к партизанам, собравшимся судить его за работу старостой при немцах, с таким монологом: «Попризывкли к классовой борьбе, как пьяницы к самогону! Ой, приведет она нас к гибели! Убивайте, прошу вас. Убивайте, ну! Доставьте радость полковнику Краузу. Соблюдайте чистоту линии! Стараемся перехитрить друг друга, да все железною метлою, да каленым железом, да выкорчевываем все один другого на смех и глум врагам. Лишь бы линия была чиста, хоть и земля пуста! Ну, потешьте немцев, перевыполняйте задачу нашего самогубства!» Но переориентироваться от выражения классовых принципов к национальным Довженко не удалось ввиду того, что он вкладывал в последние не великорусские, а украинские мотивы. Поэтому указанный фрагмент «Украины в огне» и вызвал особенно резкую отповедь Сталина. «...Довженко выступает здесь против классовой борьбы, – говорил вождь на разборе кинокартины в Политбюро, – он пытается опорочить политику и всю практическую деятельность партии по ликвидации кулачества как класса. Довженко позволяет себе глумиться над такими священными для каждого коммуниста и подлинно советского человека понятиями, как классовая борьба против эксплуататоров и чистота линии партии»⁷⁸.

Знаковым явлением, выражавшим трансформацию коммунистической идеологии в имперскую, стал фильм «Александр Невский». Сакрализированный в рамках православной культуры образ святого властителя впервые был заимствован советской идеологией. Призыв «Вставайте, люди русские» звучал в диссонанс с интернационалистской фразеологией предшествующих лет. Исторический враг представлял: не как вненациональный эксплуататор трудящихся, а в образе противостоятеля русского народа.

Атмосфера борьбы с безродным космополитизмом определяла демонизацию создаваемых в исторических кинолентах образов иностранцев. «Иван Грозный, – говорил Сталин в беседе с С.М. Эйзенштейном и Н.К. Черкасовым, – был более национальным царем, более предусмотрительным, он не впускал иностранное влияние в Россию, а вот Петр – открыл ворота в Европу и напустил слишком много иностранцев»⁷⁹.

Еврей как киногерой, будь он положительный, или отрицательный персонаж, со второй половины 1940-х гг. из советских исторических фильмов исчезает. Еврейская тема затрагивалась, как правило, косвенно. В прежние годы существования советского кино экранные образы евреев были довольно распространенным явлением. Так, по оценке Шумяцкого, темой фильма М. Дубсона стал «так называемый еврейский вопрос» в капиталистическом мире и полное решение национального вопроса в СССР⁸⁰. Характерно, однако, что уже при цензурировании фильма «Цирк» из него был вырезан эпизод, где актер С.М. Михоэлс поет негритянскому ребенку колыбельную песню на идише⁸¹.

В предвоенные годы Кинокомитет одобрил проект Эйзенштейна о создании фильма о деле Бейлиса. Квинтэссенцией классово враждебного мира должно было стать изображение царского двора. Его олицетворением, по замыслу Эйзенштейна, служил образ

Г.Е. Распутина. Но антисемитский акцент послевоенной кампании по борьбе с «безродным космополитизмом» наложил табу на попытки реализации подобного рода проектов.

Сталин и сам желал выглядеть с киноэкрана национальным вождем⁸². До войны на его роль в исторических фильмах, как правило, приглашался грузинский актер М.Г. Геловани. Однако в дальнейшем Сталин пришел к выводу, что тот «страдает национальной ограниченностью» и не вполне отвечает образу «русского» лидера. «У Геловани, – говорил он Большакову, – сильный грузинский акцент. Разве у меня такой акцент? Подумайте о подходящем актере на роль товарища Сталина. Лучше всего из русских»⁸³. В конечном итоге выбор пал на А.Д. Дикого. Созданный им кинематографический образ вождя, согласно отзыву самого Сталина, показывал, что «товарищ Сталин принадлежит русскому народу и великой русской культуре»⁸⁴.

Нереализованный сталинский заказ предусматривал и создание ряда новых фильмов о выдающихся деятелях отечественной истории, среди которых в указанном генеральным секретарем порядке фигурировали Иван Грозный, Александр Невский, Петр Первый, Кутузов, Дмитрий Донской. В отличие от предшествующих кинокартин, посвященных этим персонажам, новые фильмы предполагалось снимать в цвете⁸⁵.

В середине 1930-х гг. обсуждался план создания киноистории Конной армии, структурированный тематически по важнейшим операциям Гражданской войны⁸⁶. Но в послевоенный период замысел утрачивает прежнюю актуальность.

Особенно значительные планы относились к отражению в киноэпосе истории Великой Отечественной войны. Предполагалось создание палитры киноваталий от Сталинградской битвы до Берлинской операции. Показательно, что период 1941–1942 гг. исключался из киноэпоса. Враг мог быть изображен только поверженным, но никак не торжествующим. Всему этому циклу художественно-документальных фильмов Сталин предложил дать название «Десять ударов». Министр кинематографии Большаков тут же его скорректировал: «Десять *сталинских* ударов». Но из десяти задуманных фильмов удалось снять только три – «Сталинградскую битву» В.М. Петрова, «Третий удар» И.А. Савченко и «Падение Берлина» М.Э. Чиаурели.

Если официальные государственные документы зачастую нивелировали происходившие в обществе мировоззренческие метаморфозы, то именно кино выступало индикатором динамики массового сознания. Через призму советского исторического киноискусства наглядно прослеживается идеологическая трансформация режима от революционного интернационализма к национал-большевизму.

Примечания

¹ Марьямов Г.Б. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М., 1992. С. 49.

² См., в частности: Сталин И.В. Собр. соч. Т. 6. С. 217. Нельзя не заметить, что значение, которое придавали киноискусству лидеры советского государства, резко диссонировало с пренебрежительным отношением к нему со стороны последнего российского императора. В 1913 г. Николай II писал: «Я считаю, что кинематография – пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор и никакого значения этим пустякам придавать не следует» (Цит. по: Соколов Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961. С. 47).

³ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 106.

⁴ Там же, л. 106–107.

⁵ Там же, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 46–50.

⁶ Член РСДРП с 1903 г. Борис Захарович Шумяцкий с 1930 г. был председателем творческого объединения «Союзкино»; в 1933 г. назначен начальником Главного управления кинофотопромышленности и заместителем председателя Комитета по делам искусства. В 1938 г. без видимых причин он был смещен со своих постов и в июле незаконно репрессирован (расстрелян) на основании абсурдного обвинения в том, что, будучи иностранным агентом, пытался отравить ртутными парами помещение просмотрового кинозала с целью уничтожения Сталина и членов Политбюро.

В течение нескольких лет Шумяцкий в стенографическом стиле вел записи разговоров и реплик, которыми обменивались Сталин и другие зрители «кремлевского» просмотрового зала. Он фиксировал стилистические особенности речи лидеров партии, не отраженные в официальных документах. До настоящего времени сохранилось 63 записи бесед, относящихся к периоду 1930–1936 гг. «Записки» Шумяцкого яв-

ляются одним из главных источников, позволяющих реконструировать отношение высшего руководства к произведениям киноискусства. Материалы Шумяцкого долгое время хранились в так называемом «личном фонде Сталина», куда они попали после ареста автора. В настоящее время хранятся в Российском государственном архиве социально-политической истории (РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828). Некоторые фрагменты из «Записок Шумяцкого» были опубликованы в журналах «Источник» (1995. № 3) и «Родина» (1995. № 9).

После устранения Шумяцкого обязанности начальника Главного управления кинофотопромышленности и заместителя председателя Комитета по делам искусства исполнял С.С. Дукельский. Однако уже 4 июня 1939 г. на эти посты был назначен бывший управляющий делами СНК И.Г. Большаков (Юмашева О.Г., Лепихов И.А. Феномен «тоталитарного либерализма» (Опыт реформы советской кинематографии, 1939–1941 гг.) // Киноведческие записки. 1993. № 20. С. 125, 140–141).

⁷ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 64–66, 94–96.

⁸ Илизаров Б.С. Тайная жизнь Сталина. По материалам его библиотеки и архива. К историософии сталинизма. М., 2002.

⁹ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 76–76 об.

¹⁰ Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. М., 1997. С. 7.

¹¹ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 93.

¹² Караганов А. Начало // Родина. 1994. № 6. С. 86.

¹³ Цит. по: Юренев Р.Н. Указ. соч. С. 56.

¹⁴ Аксенов И.А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991; Юренев Р.Н. Трагедия Сергея Эйзенштейна. // Родина. 1993. № 11.

¹⁵ Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 16.

¹⁶ Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969; Виноградская К. Избранные сценарии. Т. 3. М., 1949.

¹⁷ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 64–66.

¹⁸ Там же, л. 7–8, 16–20.

¹⁹ Там же, ф. 77, оп. 1, д. 908, л. 12–14 (выступление А.А. Жданова по вопросу о положении с выпуском кинокартин 18 марта 1941 г.).

²⁰ Там же, ф. 77, оп. 1, д. 919, л. 14.

²¹ РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 709, т. 1, л. 8.

²² См.: Там же, ф. 2456, оп. 1, д. 635, л. 60; Юмашева О.Г., Лепихов И.А. Указ. соч. С. 143.

²³ РГАСПИ, ф. 77, оп. 1, д. 919, л. 121.

²⁴ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 39–40.

²⁵ Лемберг Э.Г. Экономика советской кинематографии. М., 1930. С. 85.

²⁶ Воронова О.В. «Советское кино»: К истории организации кинодела в России (1925–1930). М., 1997. С. 61.

²⁷ Советское кино перед лицом общественности. М., 1928. С. 53.

²⁸ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 46.

²⁹ Виноградская К. Избранные сценарии. Т. 3. С. 8.

³⁰ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 27–30.

³¹ Там же, л. 107.

³² РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 64–66.

³³ Там же, ф. 77, оп. 1, д. 919, л. 124.

³⁴ Там же, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 48–58.

³⁵ Шумяцкий Б. Кинематограф миллионов. М., 1935. С. 267.

³⁶ Чапаев. М., 1936; Мессер Р. «Чапаев». М., 1934; Фрейлих С. Фильмы и годы. М., 1964. Б.З. Шумяцкий, увидев в сцене психической атаки каппелевцев ненужную героизацию белого движения, требовал ее изъять. Но после просмотра фильма в Политбюро эта сцена вместе с последующей контратакой чапавцев получила одобрение членов высшего партийного руководства, и кадры боя были сохранены.

³⁷ Цит. по: Юренев Р. Советская кинокомедия. С. 44.

³⁸ Там же. С. 85.

³⁹ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 32–35.

⁴⁰ Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 47–48.

⁴¹ РГАСПИ, ф. 77, оп. 1, д. 919, л. 153.

⁴² Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. С. 20, 29.

⁴³ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 55–56.

⁴⁴ Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 80.

⁴⁵ Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. С. 97; Невежин В.А. Синдром наступательной войны. Советская пропаганда в преддверии «Священных боев», 1939–1941 гг. М., 1997.

- ⁴⁶ Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. С. 311–320.
- ⁴⁷ Там же. С. 321.
- ⁴⁸ Там же. С. 321–327.
- ⁴⁹ См.: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 т. М., 1963; История советского кино. Т. 2. С. 237–245.
- ⁵⁰ Макарова И. Первые дни мастерства // Родина. 1994. № 11. С. 107.
- ⁵¹ Волкогонов Д.А. Триумф и трагедия. М., 1990. Т. 1. С. 521.
- ⁵² Черкасов Н.К. Записки советского актера. М., 1953. С. 380.
- ⁵³ Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 73.
- ⁵⁴ Там же. С. 74.
- ⁵⁵ Там же. С. 80.
- ⁵⁶ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 81–81 об.
- ⁵⁷ Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. С. 37, 38.
- ⁵⁸ См.: История и сталинизм. М., 1991; Вайскопф М. Писатель Сталин. М., 2001.
- ⁵⁹ Илизаров Б.С. Тайная жизнь Сталина. С. 33.
- ⁶⁰ Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. С. 50.
- ⁶¹ Кардашов В.И., Семанов С.Н. Иосиф Сталин. Жизнь и наследие. М., 1998. С. 251–252.
- ⁶² Александров Г.В. Эпоха и кино. М., 1976. С. 104–105.
- ⁶³ Цит. по: Латышев А.Г. Сталин и кино // Суровая драма народа. Ученые и публицисты о природе сталинизма. М., 1989. С. 494.
- ⁶⁴ Там же. С. 494–495.
- ⁶⁵ Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 35.
- ⁶⁶ Там же.
- ⁶⁷ Там же.
- ⁶⁸ Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. С. 10–11.
- ⁶⁹ Там же. С. 13.
- ⁷⁰ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 1–6.
- ⁷¹ Там же. Л. 84–85.
- ⁷² Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 98–99.
- ⁷³ См.: Микоса В.С. С киноаппаратом в бою. М, 1964; Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 113–114.
- ⁷⁴ Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 115.
- ⁷⁵ Кинематограф и культура. Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 29.
- ⁷⁶ Ржешевский А. «Бежин луг». Киносценарий. М., 1936.
- ⁷⁷ Юренев Р. Сергей Эйзенштейн.
- ⁷⁸ Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 54.
- ⁷⁹ Там же. С. 91.
- ⁸⁰ Люкс Л. Еврейский вопрос в политике Сталина // Вопросы истории. 1999. № 7; Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. С. 187.
- ⁸¹ Аннинский Л. Еврейское кино-счастье // Родина. 2002. № 4/5. С. 176–181.
- ⁸² Илизаров Б.С. Тайная жизнь Сталина. С. 434–436.
- ⁸³ Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 104.
- ⁸⁴ Родник. 1989. № 12. С. 53. Вместе с тем следует заметить, что при анализе советского исторического киноискусства не выдерживает проверки высказанная в последнее время гипотеза об известной переориентации Сталина в отношении к Православной церкви. Положительных образов священников в советском кино рассматриваемого периода создано не было, хотя отечественная история давала все основания отметить патриотическую миссию Церкви. Напротив, клерикалы неизменно фигурируют в ряду внутренних врагов. В кинофильме «Петр I» их интригам отводится едва ли не центральное место. Они олицетворяют обскурантистские тенденции старой Московии. Образ врага в рясе священнослужителя выведен, вопреки не только исторической правде, но и логике борьбы православия с католицизмом, нивелируемой даже в кинокартине «Александр Невский».
- ⁸⁵ Марьямов Г.Б. Указ. соч. С. 94.
- ⁸⁶ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 828, л. 69–74.

«КАРА́ ПАНАМ! КАРА́!»: ПОЛЬСКАЯ ТЕМА В ПРЕДВОЕННОМ КИНО (1939–1941 годы)

В предвоенные годы одной из функций советского киноискусства становится пропагандистское обеспечение внешнеполитического курса. С помощью кино у советских людей формируется запоминающийся образ враждебного капиталистического окружения и его конкретных представителей. Предлагаемая статья продолжает уже начатый отечественными и зарубежными учеными анализ «кинематографического портрета Польши и поляка на советском экране»¹ в преддверии и на начальном этапе Второй мировой войны.

Советско-польские отношения развивались на всем протяжении межвоенного периода драматично. Негативный образ «панской» и какое-то время «фашистской» Польши разрабатывался и тиражировался художественной литературой, живописью, монументальным искусством, театром и кинематографом. За два десятилетия на советских студиях было снято около семидесяти игровых фильмов, в той или иной степени посвященных Польше и полякам. Посредством кинематографа можно было поставить под сомнение существовавшие государственные границы, дискредитировать политическую систему, выразить поддержку борьбе этнических меньшинств и рабочего класса против социального и национального гнета в Польше. Причем фильмам 1920 – первой половины 1930-х гг. была присуща *этносоциальная* манера интерпретации материала с обязательным делением польского общества на противников СССР и его классовых союзников. В целом история, состояние и перспектива взаимоотношений с Польшей подавались в духе идеи многовековой борьбы с «панским» засильем. Внимание советского кинематографа к Польше отражало конфронтационный характер двусторонних отношений и наличие неурегулированных проблем².

«Суворов сейчас важнее Костюшко и Пугачева». Отчетливый прогерманский крен Польши в международных делах после смерти Ю. Пилсудского, неприятие польским правительством советских предложений по организации системы коллективной безопасности в Европе не только усугубили в Кремле опасения по поводу польско-германского сближения на антисоветской основе, но, видимо, подвели сталинское руководство к выводу, что таковое уже оформлено и планомерно разворачивается. В декабре 1937 г. Политбюро ЦК ВКП (б) принимает решение о переводе столицы Белорусской ССР из Минска в Могилев, подальше от советско-польской границы. Судетский кризис и мюнхенское соглашение 1938 г. до предела обострили советско-польское противостояние. Стабильно присутствуя в стратегических расчетах Кремля в качестве потенциального военного противника, Польша в конце 1938 – начале 1939 гг. вновь была представлена советской общественности государством, с которым или на территории которого в ближайшее время придется воевать. В течение одного года, предшествовавшего вторжению Красной армии в сентябре 1939 г. в Польшу, на экраны Советского Союза вышли картины «Одиннадцатое июля», «Кармелюк», «Шорс», «Шел солдат с фронта», в которых поляки и Польша присутствовали как персонажи, олицетворявшие несправедливость и насилие. Ряд проектов, обсуждавшихся или находившихся в производстве в 1938–1939 гг., отразил важные перемены в целеполагании польской темы.

Прежде всего кинематографистами в новом ключе разрабатывался *исторический* жанр. После революции 1917 г. такие исторические фигуры как Минин и Пожарский, Богдан Хмельницкий и Суворов оказались объектами эстрадных шуток и пристрастных научных суждений в духе М.Н. Покровского. Этатизация националистических доктрин в ряде европейских государств заставила советское руководство осторожно ревизовать сугубо классовый подход к отечественному прошлому и его «социально-чуж-

* Токарев Василий Александрович, кандидат исторических наук, доцент Магнитогорского государственного университета.

дым» подвижникам (именно поэтому В. Шкловский и А. Корнейчук в киносценариях «Минин и Пожарский» (1938) и «Богдан Хмельницкий» (1939) намеренно отказались от акцента на социальной характеристике главных персонажей, символизировавших консолидацию народа). Минин и Пожарский, Хмельницкий и Суворов были переаттестованы советскими историками в народные герои и уравнены в исторической памяти с вождями антифеодальных движений. Ожидание войны с западными соседями способствовало выборочной интеграции в систему советских ценностей элементов русского патриотизма, особенно тех, которые были связаны с военной традицией. По поручению вышестоящих инстанций объектами художественного творчества становятся полководческие биографии и поучительные эпизоды национально-освободительной борьбы против внешних врагов. Императивы времени очерчивает случай, произошедший на одной из лекций в Московском университете. На студенческий вопрос, как же сочетать героизм Суворова с тем, что он противостоял Пугачеву и Костюшко, которые боролись за правое дело, историк Г.А. Нароцкий ответил: «Мы не отказываемся от Пугачева и Костюшко, но сейчас Суворов для нас важнее»³. Исторические фильмы к тому же по принципу аналогии обозначали вероятного противника дня сегодняшнего, о чем однажды вскользь высказался председатель Комитета по делам кинематографии С. Дукельский: «Исторические темы, которые мы берем, должны звучать современно и актуально»⁴. Рекогносцировка, производимая в исторических фильмах, дополнялась функцией дискредитации вероятного противника. Даже тему «Грюнвальдская (Танненбергская) битва», обсуждавшуюся в 1939 г., советские кинематографисты собирались использовать в ущербном для поляков виде. В кинокартине, по словам С. Дукельского, предстояло отразить разгром «объединенного ливонско-тевтонского ордена русскими войсками в союзе с Литвой»⁵. Подобная интерпретация умаляла вклад поляков в разгром немецких рыцарей в 1410 г. Планируемый фильм напоминал Польше о германской угрозе и одновременно был своеобразной рекомендацией пути борьбы с ней. В то же время для изображения польского лагеря в картине была избрана обличительная интонация, объединявшая прошлое с настоящим. В аннотации темы упоминался «двуличный и лицемерный польский король Ягайло»⁶, за которым угадывалось советское отношение к тогдашнему министру иностранных дел Польши Юзефу Беку.

Кроме того в конце 1930-х гг. советские кинематографисты переосмысливают итоги советско-польской войны 1920 г. и начинают более односторонне изображать вражеский стан. Прежде тема советско-польской войны требовала особой политической корректности. Например, А.Н. Толстой на рубеже 1920–1930-х гг. воздержался от написания пьесы на тему «Польский поход», опасаясь впасть в шовинизм и окрасить классовую борьбу национализмом. Спустя несколько лет в фильме «Одиннадцатое июля», вышедшем на экраны в октябре 1938 г., каждый поляк, независимо от его военного чина и социального статуса, выступал олицетворением угрозы и вероломства. Пьяные польские солдаты в кинокартине заставляют танцевать перед собой белорусских девушек в подожженной деревне, убивают мирных жителей. Один из советских рецензентов, касаясь изображения в фильме зверств и издевательств поляков в Белоруссии в 1920 г., писал: «...В фильме эти эпизоды выглядят слишком натуралистично и обнаженно»⁷. Следом за «Одиннадцатым июля» отказываются от коммунистического стереотипа «двух» поляков («пана» и «Яна») создатели фильмов «Огненные годы» и «Первая Конная», в 1939 г. находившихся уже в производстве. В обоих фильмах Польша и каждый без исключения поляк были представлены ведущими отрицательными персонажами. Не социально чуждые «паны», а поляки, просто поляки учиняют в «Первой Конной» кровавый погром в Житомире, заживо сжигают старика-еврея, расстреливают с воздуха обоз беженцев. Таким образом, накануне Второй мировой войны происходит отказ от *этносоциальной* манеры отражения действительности.

Подбор сюжетов в «Огненных годах» (вымышленный эпизод разгрома польской армии в Белоруссии) и в «Первой Конной» (прорыв Первой Конной армией польского фронта под Житомиром) был симптоматичным. В момент резкого ухудшения в 1938 г. советско-польских отношений из-за Литвы и Чехословакии и накануне возможного во-

оруженного столкновения с Германией и Польшей в сценарии «Первой Конной» обоживалось право советской стороны на мщение. За расстрелом польскими легионерами пленных коммунаров следовал призыв Буденного: «Пошли на Польшу». В другом характерном эпизоде крестьянский парень Петро Таран, рассматривая необозримую панораму Польши, спрашивает Буденного: «Вона нам еще ответит?.. Так?» На вопрос лаконично реагирует Ворошилов: «Ответит»⁸.

Кинопоход на Польшу. 1 сентября 1939 г. Германия напала на Польшу. В соответствии с условиями секретного дополнительного протокола от 23 августа 1939 г. в Москве было принято решение о подготовке военной акции против Польши, которая началась 17 сентября. В этот день под Майкопом группа «Первой Конной» снимала эпизод перехода буденновцев в 1920 г. через польскую границу. Режиссер Е. Дзиган чуть позже вспоминал: «В разгар работы радио принесло нам весть об историческом решении советского правительства <...> Это принятое с восторгом сообщение придало нашей работе особый смысл. Командиры, политработники, тысячи бойцов, местные жители, колхозники, актеры – все участники съемки с особенным подъемом продолжали работу. Люди видели знаменательные исторические параллели между прошлым и сегодняшней действительностью. У людей возникали ассоциации, полные глубочайшего смысла. Совпадение ситуации сплетало воедино прошлое и настоящее, реальность и художественный образ, искусство и жизнь!»⁹ Поход Красной армии и сопутствующая ему советизация Западной Украины и Западной Белоруссии актуализировали польскую тему в кинопрокате и осенних кинопремьерах 1939 г. Фильм «Одиннадцатое июля», который прежде не вызвал особого резонанса, спустя год разошелся по стране в дополнительных копиях и заново привлек в кинотеатры зрителя. Кадры освобождения Минска от поляков и вступления Красной армии в белорусскую столицу теперь сопровождались аплодисментами. В числе прочих советских фильмов копии «Одиннадцатого июля» были направлены в западные области Украины и Белоруссии. Когда в городе Станислав для местных жителей демонстрировался фильм «Одиннадцатое июля», в зале были слышны неравнодушные восклицания «Наши бьют поляков»¹⁰.

Первым откликом на военную акцию Красной армии в 1939 г. можно считать выход 21 сентября на экраны фильма режиссера В. Корш-Саблина «Огненные годы». Картина, отмечалось в прессе, имела большой успех у зрителей, правда, «не столько в силу своих художественных достоинств, сколько в силу ее политического значения»¹¹. В праздничные ноябрьские дни «Огненные годы» демонстрировались для москвичей под открытым небом на площади Свердлова. Рецензенты, полагая, что фильм «Огненные годы» во многих отношениях является не только историческим, но и сугубо злободневным, установили прямую связь между событиями 1920 г. и 1939 г. Показанный в фильме сокрушительный разгром «вельможной польской шляхты, осужденной ныне историей», по словам критиков, помогал зрителю «понять всю гнилость польского государства, которым заправляли польские паны, обреченность и неизбежность его распада».

В октябре состоялась всесоюзная премьера «Минина и Пожарского» (вместе с «Огненными годами» фильм транслировался также Всесоюзным радиокomiteетом для немногочисленных обладателей дорогостоящих промышленных или самодельных телевизионных приемников). Вражеский стан в картине был представлен поляками и продажными немецкими наемниками. Напыщенный, чванливый гетман Ходкевич воспринимался как «собирательный образ польской военщины – кичливой и бездарной». Даже такая сгущенная характеристика врага устраивала не всех зрителей. Профессор К. Кудряшов упрекнул создателей «Минина и Пожарского» в том, что они в недостаточной мере показали грабежи и насилия, чинимые поляками: «...Желательно более полное и сильное впечатление, тем более что это только исходный пункт, из которого разворачивается вся дальнейшая композиция фильма»¹². В картине была выведена колоритная фигура немецкого наемника Шмидта, который с двумя батальонами *немецких* солдат предлагал свои услуги Ходкевичу. Именно к полякам и немцам обращено

финальное предупреждение Козьмы Минина: «Русский человек ни с калачом, ни с мечом не шутит, а волка бьют и на чужом поле. Здесь мы волку хвост обрубим, а там, глядишь, и шкуру снимем. Волка бьют и в чужом поле!» (в газете «Известия» поспешили назвать слова Минина пророческими¹³). Батальные сцены оказались несомненной удачей фильма. Восстание посадского населения и пожар Москвы, битва народного ополчения с войском гетмана Ходкевича и стремительный напор польской «крылатой» кавалерии составили запоминающуюся картину противоборства Руси с Речью Посполитой и немецкими ландскнехтами. Однако и здесь была утрачена мера. Рецензенты «Минина и Пожарского» вновь породнили события Смуты и польской кампании 1939 г., назвав последнюю по времени историческим финалом «надменных и заносчивых польских панов», а польский генералитет – «достойными потомками полковника Струся!...». «Когда смотришь этот фильм, – писал молодой прозаик Б. Ивантер, – невольно приходят на ум исторические параллели. Сравнивая происходившее в прошлом бегство крылатых польских гусаров от объединившегося народа с бесславным концом Польского государства в наши дни, видишь, что за 300 лет гонимая шляхта ничего не поняла и ничему не научилась. Разве только сменила умелого полководца Ходкевича на бездарного Рыдз-Смиглы»¹⁴. Другой рецензент с удовлетворением констатировал: «Славные традиции боевого прошлого русского народа воплощены в освободительной борьбе Красной армии на фронтах Западной Украины и Западной Белоруссии. От хвальной «доблести» и спеси польской военщины, как и три века назад, не осталось и следа»¹⁵.

Необходимо оговорить еще одну особенность кинопроката «Минина и Пожарского» и судьбу связанных с фильмом текстов. В рецензиях, которые пришлось на осень 1939 г., когда советское правительство провозгласило «дружбу» с нацистской Германией, национальность наемников была искажена. В газетах писали о «наемных батальонах шведов» и хвалили игру актера Л. Фенина – исполнителя роли уже не Шмидта, а «шведского поручика Смита». Демонтаж антифашистской пропаганды коснулся также повести В. Шкловского «Минин и Пожарский», которую он завершил к 1 сентября 1939 г. Автор вынужден был переработать повесть в направлении выхолащивания «немецкой» линии. Наемник Шмидт по воле автора отодвигается на задний план, а внимание сосредоточивается на *французском* капитане Якове Маржерете. В свою очередь киноэкранный наемник Яков Шав внезапно превратился в повесть в *англичанина* Якова Шоу¹⁶.

Вторжение Красной армии в Польшу застало советских кинодокументалистов врасплох, что помешало им в полной мере выполнить свои агитационно-информационные функции. Раньше всех к съемкам приступили операторы Белорусской студии хроникально-документальных фильмов и Минской кинопериодики. Бригады московских и украинских документалистов оказались на месте событий с заметным опозданием.

3 октября центральные газеты сообщили о предстоящем выпуске на экраны документального фильма Московской студии кинохроники «На освобожденной земле», снятого операторами Союзкинохроники В. Цитроном, И. Вейнеровичем, Койфманом (Минск) и П. Лампрехтом (Москва). Однако на следующий день в «Правде» появилась заметка, завизированная ТАСС: «В виду того, что режиссеры и операторы фильма не справились со своей задачей, фильм этот, как негодный, на экраны выпущен не будет»¹⁷. Позже операторов упрекнули в том, что они не подметили «главного», т.е. военной стороны событий. Начальник Политуправления РККА Л. Мехлис был раздосадован тем, что в отснятом материале не отражено продвижение частей Красной армии¹⁸. Председатель комитета по делам кинематографии И. Большаков, учитывавший настроения и пожелания военно-политического руководства, в своих телеграммах к выехавшим в Западную Украину и Западную Белоруссию сотрудникам требовал: «Покажите мощь Красной армии, покажите продвижение частей»¹⁹. Однако время было безнадежно упущено. Лишь немногим кинематографистам удалось догнать передовые части. Надежда большинства кинооператоров снять боевые эпизоды не оправдалась. Чтобы выполнить настоятельные пожелания Москвы – показать мощь Красной армии, – некоторые операторы прибегли к постановочным сценам²⁰.

«Освобождение». Разработка темы документалистами продолжалась и по окончании польской кампании. В 1940 г. на экраны страны были выпущены киночерки и фильмы «Советский Львов», «Жемчужина Карпат», «Воля народа», «На освобожденной земле» и «Земля без ярма». В классическую документальную ленту «День нового мира» были включены сцены, снятые на новоприобретенных территориях. Наиболее значительной стала картина А. Довженко «Освобождение», вышедшая на экраны в июле 1940 г. Чтобы оценить достоинства и недостатки «Освобождения», как впрочем, и остальных игровых и документальных советских лент, необходимо учитывать общую для кинематографистов *установку восприятия* действительности, в которой были отражены фундаментальные компоненты мировоззрения и ценностные ориентации. Многие современники, попавшие в Польшу, были искренне увлечены коммунистическим грядущим, которое было для них реальной настоящей. Коммунистическим грядущим советская действительность идеализировалась, а также соизмерялась с внешним миром. В октябре 1939 г. на студии Белорусской кинохроники монтировались специальные выпуски из снятого в Западной Белоруссии материала, дополнявшиеся кадрами советских школ, тракторных колонн, университетов и больниц. Противопоставлялись польская чересполосица и советские колхозные поля, карликовые предприятия Западной Белоруссии и новые советские промышленные гиганты. Уроженец Белостока Д. Вертов, мечтавший снять фильм о своем родном городе, собирался соотнести старое с «ослепительно прекрасным новым»²¹. Ослабление критической самооценки и пренебрежительное отношение к другим обществам, заложенные в комплексе социалистического превосходства, порождали крайнюю селективность восприятия иной, несоветской реальности. Попав на польскую территорию, кинематографисты, прежде всего, приготовились, как выразился один сценарист, воочию увидеть «капиталистическое разложение»²². К тому же Польша воспринималась как военный противник, и предвзятое отношение к ней дополнилось враждебностью, а искаженное изображение польской действительности – тенденциозностью. На обсуждении фильма «Голос Тараса» Л. Трауберг подверг критике режиссера В. Файнберга за то, что тот «политически абсурдно» показал внешнее благополучие поляков: «Действие в картине происходит не во Львове, а в Н-ом городе. А в таком виде, как ты показываешь Львов, непонятно – зачем же нашим войска входить в город и освобождать его? Народ ходит там в великопленных платьях и костюмах. Ты это показал, упиваясь видом этих нарядов. Выбрось это немедленно»²³. Таким образом, принятая установка восприятия не способствовала объективному отражению событий. Режиссер А. Довженко также переступил границу в качестве миссионера, несущего благую весть о пришествии советского строя, и – обличителя, осуждавшего другую политическую систему, другие ценности и другой образ жизни. Однако он сделал это убедительнее и талантливее, чем некоторые его коллеги по цеху.

К моменту выхода на экраны фильма «Освобождение» в Кремле имели возможность познакомиться с германскими документальными лентами «Крещение огнем» и «Кампания в Польше». «Освобождение», по-видимому, рассматривалось заказчиками как ответный пропагандистский ход, как фильм о своего рода красноармейском блицкриге в Польше, сопоставимом с триумфом германского оружия. Однако картина Довженко в наименьшей степени популяризировала *военную* победу СССР над Польшей. По отзывам рецензентов, в фильме скупой была представлена Красная армия, в нем она выступала в миротворческом амплуа. Не случайно первые Сталинские премии обошли «Освобождение», но были присуждены документальным лентам «Линия Маннергейма» и «На Дунае», в которых в достаточной мере были «фанфары и урапобедные тона»²⁴.

В отличие от обитателей Кремля Довженко в первую очередь стремился передать пафос восстановления *социальной* справедливости. Запечатленные кинокамерой развалины, пепелища и искореженные машины на дорогах, многочисленные раны новой европейской войны выдавали сочувствие автора польскому народу. При съемках молодых украинок под Стрыем у Довженко возникли ассоциации с портретами мадонн

кисти Леонардо да Винчи, и он требовал от операторов, чтобы человеческую красоту дополняла карпатская природа²⁵. В то же время физиономия «панской» Польши была представлена в фильме чиновниками-казнокрадами и просто внешне не привлекательными людьми, такими, как, например, ветхая безвкусно напомаженная помещица, которая старчески кокетничала перед кинокамерой.

Моментом истины, по мысли Довженко, в фильме становились сцены организации новой «народной» власти и прокладывания первой крестьянской борозды по графской земле. «Как будто земля рождается вновь», – констатировал диктор, подводя итог социальным преобразованиям на советизированных территориях. Попытка поэтического осмысления действительности придала фильму интонацию искренности. Однако Довженко не удалось сохранить стиль повествования до финала. Пафос народного торжества по мере механической демонстрации различных официальных форумов во Львове и Москве, советских вождей и военачальников постепенно оказнился, и фильм в значительной мере трансформировался в талантливо исполненный плакат.

«Крючок, на который все вешают». Обстоятельства 1939 г. (советско-германское сближение и урегулирование вооруженного конфликта в районе Халхин-Гола) предопределили очередную «дипломатическую» перестройку советского кинематографа. «До особого указания» были изъяты из обращения фильмы, в той или иной мере касавшиеся Германии. Некоторые ленты, не попавшие в «арестантский» список, подверглись косметической правке. Одновременно ограничивается прокат и сворачивается постановка «японских» игровых, документальных и анимационных лент. Возникший вакуум «враждебности» в кинопроекте предстояло заполнить лентами с заново отшлифованным образом «панской» Польши.

На заседании сценарного совета Комитета по делам кинематографии 11 ноября 1939 г. констатировалось: «Сейчас намечается тенденция превратить Западную Украину и Западную Белоруссию в крючок, на который все вешают (это чувствуется у нас в сценарном отделе). Какой бы случай не произошел, все переносится в Польшу. Германию брать нельзя, в какой-нибудь другой стране, что будет не известно, давайте валить все на Польшу. Все многообразие явлений, связанных с проблемами интервенции, переносят на маленькую Польшу. По-настоящему же о Западной Белоруссии и Западной Украине еще ничего не сказано, а имеющиеся произведения находятся на очень мелком идейно-художественном уровне. Пока еще больше работают второстепенные авторы, и тему это может оплошить»²⁶.

Первоначально ставка была сделана на экранизацию известных литературных произведений. Повесть «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя с ее ненавистью ко всему польскому начала перевоплощаться в киносценарий режиссером И. Кавалеридзе в момент, когда соединения Красной армии еще маршировали на Люблин и к Висле. Позже экранизация была передана А. Довженко, который ассоциировал события 1939 г. с перипетиями и персонажами повести Гоголя.

Другим вариантом обеспечения кинопроизводства было приспособление уже готовых литературных сюжетов к ситуации 1939 г. Так появился ряд конъюнктурных киносценариев («Берчик» Б. Рискинда, «Освобождение» В. Беляева), среди которых наиболее показательна судьба сценария «Ветер с Востока» А. Дубровского и В. Кучера. В первом варианте (1938) сценарий был посвящен Польше. После подписания советско-польского коммюнике в ноябре 1938 г. и разрыва дипломатических отношений между Москвой и Будапештом географическая прописка сюжета была изменена на Венгрию. Накануне вторжения Красной армии в Польшу в сентябре 1939 г. В. Кучер предположил, что события в мире вскоре сделают сценарий «Ветер с Востока» особо актуальным²⁷. Авторы вновь переориентировали свой труд на Польшу. Уже в середине октября 1939 г. бригада режиссера А. Ромма выехала в Западную Украину для съемок фильма «Ветер с Востока».

Корреспондент «Известий» Е. Габрилович и кинорежиссер М. Ромм, встретившись в сентябре 1939 г. в Белостоке, по возвращении из Западной Белоруссии будут вместе работать над заданной им темой «Польша тридцатых годов, ее политической безысход-

ности, социального тупика и полной необходимости в коренных переменах и переустройстве всей ее жизни»²⁸. Их сценарий получил название «Мечта».

Тема борьбы с польскими интервентами в годы Гражданской войны была поднята в сценариях фильмов «Пархоменко» Вс. Иванова, «Котовский» А. Каплера и в «Двух ночах» И. Прута. В одном из вариантов сценария «Пархоменко» (1940) главный герой, получив приказ Троцкого об отходе Конной армии из-под Львова, в гневе бросает на землю бинокль. Местный крестьянин поднимает бинокль со словами: «Надо сохранить! Я так полагаю, что вернется сюда еще лыцарь Пархоменко»²⁹. В отличие от Иванова драматург И. Прут не ограничился обнадёживающим жестом, а полностью построил свой сценарий «Двух ночей» на идее реванша. Действие разворачивается в 1919 г. и 1939 г. в еврейском местечке. В драматический период отступления советских войск в 1919 г. красноармейцы обещают рассчитаться за все обиды польских интервентов. На сентябрь 1939 г. приходится час расплаты с ростовщиками, жандармами, генералами и помещиками.

Сентябрьские события вносят коррективы в производственные планы и содержательную часть фильма «Первая Конная». В очередной раз сценарий уже снимавшегося фильма привлекает внимание Сталина, о чем сохранилась запись от 28 сентября 1939 г. в дневнике В. Вишневого: «Сценарий вторично прочел Сталин. Когда у него хватает времени... Замечаний мало, но они интереснейшие. Точность языка, образов, выражений...»³⁰. В архиве Сталина отложился один из вариантов сценария, быть может, с последними его поправками. Любопытно, что на этот раз диктатор вычеркнул, как оказалось, пророческий эпизод с политической картой, которым очень дорожил Вишневский. В финальных сценах сценария Сталин обращался к секретарю со словами: «Отложите пока карту Украины... Дайте мне сюда карту Польши и Европы... Посмотрим, что тут нужно сделать...». Приступив на деле к ревизии восточноевропейского пространства, Сталин вычеркнул фразу³¹, совпадавшую с его тогдашними намерениями. В октябре 1939 г. Е. Дзиган обратился в Комитет по делам кинематографии с предложением уточнить сценарий «Первая Конная» и усилить ряд моментов, «особенно остро звучащих в связи с последними событиями – освобождением Западной Украины и Западной Белоруссии»³². Судя по некоторым данным, такие поправки были внесены (введение фигуры Рыдз-Смиглы и др.).

Историко-биографический жанр еще до «освободительного» похода был представлен «Богданом Хмельницким». В новых международных условиях киносценарий А. Корнейчука, в отличие от одноименной пьесы, выглядел безукоризненно лояльным по отношению к Германии (не упоминалось о плененных под Желтыми Водами немецких наемниках, отсутствовал прозрачный намек на фашистскую угрозу Европе, стилизованный под предостережение полякам против «турецкого ятагана»).

Продолжалась работа над «Суворовым». Еще в первом варианте сценария Н. Равича и Г. Гребнера «Суворов» (1937) была сцена боя русских войск с неким анонимным европейским войском. Польская кампания 1939 г. уточнила национальность противника. Утратив соавтора, который был арестован, Гребнер решил напомнить зрителям о победах Суворова над поляками. Сценарий начинался с эпизода польской кампании 1794 г. – с одного из предпражских полевых боев у местечка Кобылки, где будущий генералиссимус разгромил польских повстанцев. В духе советской пропаганды образца 1939 г. Гребнер писал о поляках: «До ужаста паны штыков наших не любят. И бегут, и бегут, словно овцы. А генералы, как и положено, всегда впереди». В июне – августе 1940 г. под Ленинградом и на натурной площадке Мосфильма режиссер В. Пудовкин снимет объект «Разбитый польский лагерь»: под ноги Суворова русские солдаты бросают знамена польских патриотов³³.

«Адам Мицкевич». Тема великого польского поэта возникла в связи с проведением юбилейных торжеств, санкционированных советским руководством в октябре 1940 г. Не впервые конъюнктурные соображения заставляли советскую сторону обращаться к памяти Мицкевича, чье имя было одним из символов возродившейся польской государственности. Например, в сентябре 1939 г., в дни продвижения Красной армии к

Люблину и Висле, редакция «Известий» обратилась к известному советскому литературоведу М. Цявловскому с предложением написать статью «Пушкин и Мицкевич». Возможно, советские пропагандисты считались с тем фактом, что в советскую сферу влияния отходили Люблинщина и часть Варшавского воеводства, заселенные этническими поляками. Редакция получила заказанную статью. Однако вмешалась большая политика. В ходе московских переговоров с министром иностранных дел Й. Риббентропом Сталин избавился от части польских территорий в обмен на Литву, отошедшую к сфере влияния СССР. Необходимость некоего диалога с поляками отныне показалась излишней, – статью Цявловского осенью 1939 г. не опубликовали. Континентальная гегемония нацистской Германии, ставшая фактом летом 1940 г., а также усилия писательницы Ванды Василевской и ее единомышленников напомнили Москве об открытости польского вопроса. В Кремле, возможно, задумались о предстоящей тяжбе за душу польского народа. Осенью 1940 г. драматург А. Спешнев приступил к работе над сценарием о жизни Мицкевича для Киевской киностудии. В сценарии проводилась мысль о дружбе передовых людей Польши и России, имевших единую цель и одного врага.

Предчувствие скорого столкновения с фашизмом или непосредственное состояние войны с Германией дополнили сценарий призывом к славянской солидарности. «Почти вся Европа стонет под игом насилия. – говорил Мицкевич. – И, быть может, через сто лет еще будут существовать преступные правительства, стремящиеся к порабощению народов свободных. Все народы славянские, все народы Европы должны соединиться против кровавых и безумных правительств палачей. И должны написать на знаменах своих "За нашу и вашу свободу"»³⁴. Начало Великой Отечественной войны и восстание советско-польских связей благоприятствовали экранизации «Адама Мицкевича». В Ашхабаде, куда частично эвакуировалась Киевская киностудия, А. Спешнев и польский режиссер Ю. Гардан продолжали работу над фильмом, однако последовавшая вскоре смерть польского режиссера вычеркнула «Адама Мицкевича» из плана кинопроизводства.

Кинематографический этностереотип поляка. В совокупности принятые к производству сценарии и созданные на их основе фильмы формировали *враждебно-сатирический* портрет «панской» Польши и поляка. Гонор, лицемерие, алчность, национальная спесь и неприязненное отношение к другим народам, склонность к паразитизму и стяжательству – таковы черты созданного в 1939–1941 гг. и навязанного советскому зрителю страноведческого образа и этностереотипа. Например, режиссер М. Ромм, приступивший к съемкам фильма «Мечта», при подборе артистов учитывал их соответствие собственным представлениям о том, как должны выглядеть поляки (в период кратковременного пребывания в Западной Белоруссии осенью 1939 г. он ранжировал ее обитателей по национальной принадлежности и даже обозначил подозрительную категорию лиц «*польско-офицерского вида*»³⁵). Создаваемый стереотип имел узнаваемую этническую нагрузку (язык, обычаи и культура) и отчасти даже унаследовал «классический» дореволюционный стандарт. Как подметил В. Кисунько, в образе Станислава Комаровского многое заставляло вспомнить двух нищих и самодовольных панов-шулеров, зло обрисованных в сцене в Мокром в «Братьях Карамазовых» Достоевского³⁶.

Издredка за многочисленными «панами» появлялись «сознательные» поляки, деятельные борцы или по крайней мере совестливые люди. «Подлинных» представителей польской нации советский кинематограф искал в педагогической среде, хотя именно учительский корпус в значительной мере являлся искренним проводником политики колонизации восточных окраин. Но образы Ганны («Ветер с востока») и Крыжановской («Голос Тараса») были исключением и могли только подретушировать в целом нелюбимый этностереотип.

Польская цивилизация, по мысли советских кинематографистов, была настолько задрапирована и припудрена, насколько несостоятельна и нежизнеспособна. Готические соборы, торжественные богослужения, мазурка и полонез, изобилие шелка в

фильме «Богдан Хмельницкий» являли собой фальшивую роскошь умирающей Речи Посполитой. Ее душа таилась в иезуитских сутанах, а физическая немощь была припрятана за доспехами гетмана Николая Потоцкого. Если в фильме «Минин и Пожарский» пышность декораций дворца Сигизмунда III подчеркивала духовную нищету и нескромность обитателей замка («...роскошный польский дворец, – уточнил художник фильма А. Уткин, – это парадный вход в притон подлых политиканов и убийц»³⁷), то архитектурное оформление и ракурсы дворца Потоцкого вызывали сравнение с просторным погребальным склепом. Камера оператора сняла Потоцкого и огромный зал сверху вниз, подчеркнув ничтожность и обреченность распорядителя дворца³⁸.

Фильм «Мечта» подтверждал идею о показном характере благополучия западного соседа. Панораму Львова авторы «Мечты» сопроводили социально-порочной статистикой: «В этом городе было пять костелов, две тюрьмы, четыре фабрики, тридцать девять публичных домов, двести сорок торговых лавок...» Артист М. Астангов играл в фильме роль манерного, модно одетого Станислава Комаровского. За внешней стильностью Комаровского скрывалась нищета. Именно в Комаровском, стирающем на чердаке свои единственные носки, по мысли сценариста Е. Габриловича, заключалась самая сущность шляхетской Польши, чванной и нищей, грозной и пустой³⁹. Польша Потоцкого, Комаровского и графини Янины Пшежинской, чья утонченность и вкус к жизни основывались на попрании достоинства других людей («Ветер с Востока»), была страной без будущего. Ни сама страна, ни ее «социально-чуждые» обитатели не заслуживали никакого снисхождения. В годы Великой Отечественной войны председатель Комитета по делам кинематографии И. Большаков потребовал от М. Ромма удалить из «Мечты» сцену свидания Розы Скороход с сыном в тюрьме. По словам Большакова, героиня Раневской – «отрицательный образ, а тут вдруг ее становится жалко. Это не нужно, не нужно. Это уводит, уводит зрителя...»⁴⁰.

В одном из эпизодов сражения под Корсунем Хмельницкий бросает казакам клич: «Карá панам! Карá!» Советские кинематографисты с легкостью ликвидировали польскую государственность: «...Панская Польша лопнула, как мыльный пузырь» («Мечта»). Расплата за социальный и национальный гнет настигает Польшу извне. Ее форма подсказана в «Богдане Хмельницком». В сцене приема русских послов гетман произносит: «Скоро день настанет: соединится брат с братом, и не будет силы той, чтоб нас сломила». В согласии со словами Хмельницкого в «Мечте» появляются хроникальные кадры Красной армии, вступившей во Львов. В мультфильме «Ивась» Красная армия сметает с белорусской земли польское войско. В картине «Ветер с Востока» красноармейцы настигают польских уланов, пытавшихся сжечь украинскую деревню. Правда, образ *вооруженного* врага, созданный кинематографистами, не прибавлял воинской славы Красной армии. Противник был заведомо глуп и труслив⁴¹. Создателям «Первой Конной» также пришлось выслушать нелицеприятные упреки со стороны советского военного командования и коллег по цеху: «Враги – шаг назад, дряблые, глупые», «Пленн[ый] офицер – дурачок», «Речь идет о сильном враге. Где он?», «Пилсудский – переодетый лакей... – Рыдз (Рыдз-Смиглы. – В.Т.) – мелок...»⁴². Польский офицер изображался в советском кинематографе не полноценным военным противником, а социальным хищником. В фильме «Ветер с Востока» графиня Пшежинская, услышав по радио речь Молотова, приказывает командиру отступающих улан сжечь украинское село. Безжалостный и трусоватый офицер Стефан был решен артистом С. Мартинсоном как «садист-кровопийца»⁴³. Похожий портрет польского офицерского корпуса предложил в 1940 г. мультипликатор И. Иванов-Вано. В анимационной ленте «Ивась» художник представил целую галерею тупых и алчных офицеров: поручика и капрала, понукающих солдата-белоруса оплеухами и пинками, генерала, наградившего солдата плетью за спасение полковой кассы от офицеров-казнокрадов.

В финале картины «Ветер с Востока» крестьянин Хома Габрысь, мастерски сыгранный А. Бучмой, обращался к своим односельчанам со словами: «Люди, свершилась великая правда. Мы долго ждали ее... Нам несет ее великий советский народ. Ветер с востока идет!». Пришествие Красной армии уподоблялось рецензентами фильма убийств

венному смерчу «для панов, ксендзов и других паразитов» или очистительному урагану, который «открывает людям новые жизненные горизонты». На обломках польской государственности восходит советская будущность, долгожданная, родная, обещающая осчастливить украинцев, евреев и белорусов. Национальные меньшинства впервые получают право распоряжаться собственной жизнью. Белорусский драматург Е. Романевич в сценарии «Наста Верас» – своего рода западно-белорусском варианте знаменитого фильма «Член правительства» – описывает, как бывшая батрачка, ставшая депутатом Народного Собрания Западной Белоруссии, определяет судьбу миллионов людей.

О том, как воспринимались «польские» фильмы современниками, можно судить на примере ленты «Ветер с Востока». В целом картина оценивалась как занимательная и даже замечательная. Иногда человеческие отношения отвлекали зрителя от центральных коллизий. «Картина построена очень хорошо, очень понравилась всем зрителям, – сообщал красноармеец А.С., – но не понравился конец фильма именно всем. Не показана последняя встреча Андрея с Анной. Каждому зрителю кажется, что мысль Ваша не закончена»⁴⁴. Кроме того, *благодарная* аудитория полагала, что экран не может лгать, и следовательно не сомневалась в правдивости изображенного в картине мира. В каждом кадре все было «правдиво и ярко», живо и непосредственно. «Ужасы жизни» и «муки» беднейшего крестьянства Западной Украины и Белоруссии вызывали сочувствие к одним и презрение к другим персонажам картины. На сеансах «Ветра с Востока» зрители смеялись, когда польское радио сообщало, что «польское войско готово победоносно идти на Берлин». Сцена прихода Красной армии и расправы над угнетателями была ожидаемой и радостной, и обычно публика при виде советских самолетов и танков начинала аплодировать. В конечном счете, фильм укрепил зрителя во мнении, что Польша понесла заслуженное наказание⁴⁵.

Кинематограф формировал мнение о некоем «родовом» зломыслии и враждебности Польши к своим восточным соседям, мнение о не случайности польского похода на Москву в начале XVII в. или на Киев в 1920 г. Кинематографисты реконструировали историю русско-польских отношений исключительно как эпопею противостояния *враждебных* друг другу народов, как перечень *национальных* обид и мщения за них. Единокровная близость восточных славян была противопоставлена «панской» Польше. Эти фильмы, формировавшие у зрителей *негативный* образ Польши и поляка, *оправдывали* советское вторжение 1939 г. и наводили на мысль о том, что Польшу постигло *историческое возмездие*.

Необходимо отметить еще один нюанс. Польская тема привносила в мировоззрение современников понимание того, что история отнюдь не сводится к социальной борьбе, что помимо пролетарской солидарности существуют другие ценности, например, национальные.

Судьба «польских» сценариев и фильмов 1939–1941 гг. Советский кинопроцесс, несмотря на его директивное планирование, был переменной с непредсказуемым результатом. Осенью 1940 г. Комитет по делам кинематографии запретил «по тематическим соображениям» экранизацию ряда «польских» сценариев («Тарас Дудко», «Две ночи», «Земля в ярме») на Ленфильме. Решение скорее всего было вызвано рядом причин. Во-первых, учитывался некоторый переизбыток картин на польскую тему. Во-вторых, могла сказаться неудовлетворенность киномуководства стилистикой и сценарными решениями польской темы. Однако главной причиной, видимо, все-таки была переоценка «инстанцией» международной обстановки и исходящей от Германии угрозы⁴⁶.

22 июня 1941 г. похоронит фильмы «Вербы и мостовая», «Борислав смеется» и «Олекса Довбуш», чьи съемочные группы находились у самой границы. Война с Германией и установление дипломатических отношений с правительством Владислава Сикорского окончательно деактуализируют польскую тему. К началу войны группой «Пархоменко» были поставлены батальные сцены с участием нескольких тысяч статистов. Летом 1941 г., когда немецкая авиация уже бомбила Киев, писатель Б. Горбатов, видевший отснятый материал, рекомендовал режиссеру Л. Лукову переориенти-

ровать фильм на другого врага: «У вас много места отведено боям с белополяками. А время требует, приказывает – ревом вот этих штурмовиков со свастикой – показать бои с немцами в гражданскую войну... У поляков и так много ран, чтобы беречь их фильмом. Они – наши друзья, братья, соратники. За провокации Пилсудского польский народ не отвечает! Художник не должен забывать этого. Покажите нашествие вильгельмовских грабителей»⁴⁷. «Польские» сюжеты, как недружественные по отношению к новому союзнику, выпадают из «Пархоменко» и фильма режиссера А. Файнциммера «Котовский» (С. Эйзенштейн по собственному почину несколько ослабляет в сценарии «Иван Грозный» самостоятельную роль Польши и заостряет антинемецкую линию в Ливонской теме). Более драматичной оказалась судьба «Первой Конной», фильма, основанного сугубо на польском материале. Никакими переделками изменить ленту было невозможно. В июле 1941 г. досъемки картины на Мосфильме были остановлены, часть декораций «Первой Конной» передана под оборонные фильмы о Великой Отечественной войне (возможно, на одном из объектов «Первой Конной» шли съемки новеллы по сценарию В. Беляева «Встреча» о расплате фашистов за те злодеяния, которые они творили в Западной Белоруссии в 1939 г.). Негатив картины, по одним сведениям, погиб во время эвакуации Мосфильма; согласно другим источникам, несколько важных частей картины было потеряно, а уцелевшие кадры в годы войны были рассыпаны по многим документальным и художественным фильмам. Разумеется, утратили всякие шансы на постановку фильмы Довженко «Тарас Бульба» и «Буря над Нарочью» режиссеров Аршанского и Шрейбера.

«Суворов» и «Богдан Хмельницкий» прочно вошли в обиход советской классики. Еще одна классическая лента «Мечта» по независимым от создателей причинам была с запозданием завершена в трагическое 22 июня 1941 г., так и не успев появиться на предвоенном экране. О картине вспомнят в 1943 г. после разрыва отношений СССР с польским правительством в Лондоне. В сентябре, когда советские войска освобождали Смоленщину и взяли под свой контроль Катынский лес, «Мечта» вышла на экраны страны (чуть позже несколько копий «Мечты» были приобретены для Войска Польского). В центре повествования ленты оказалась вечная тема человеческого одиночества и погрязших надежд, тема, локализованная Польшей. Вместо дежурного отклика с заранее вынесенным обвинительным вердиктом получился фильм, приглашавший зрителя к размышлению и даже к сочувствию. Гуманистические свойства «Мечты» уменьшили ее публицистический заряд, однако обеспечили картине завидное долголетие.

Судьба польской темы в предвоенном кинопроцессе подтвердила зависимость советского киноискусства от внешнеполитической конъюнктуры. Международные события 1939 г. и роль в них Советского Союза продиктовали сугубо *пропагандистский* статус темы. В целом «фильмы 39 года» способствовали нагнетанию в 1939–1941 гг. антипольской истерии. «Моральный» износ большинства картин польской тематики был предсказуем и произошел автоматически, как только полонофобия была вновь замещена антифашистскими настроениями.

Примечания

¹ Черненко М.М. Портрет соседа в зеркале геополитики // Киноведческие записки. Вып. 2. М., 1988; Невежин В.А. Польша в советской пропаганде 1939–1941 гг. // Россия и внешний мир: Диалог культур. Сборник статей. М., 1997; его же. Синдром наступательной войны. Советская пропаганда в преддверии «священных боев», 1939–1941 гг. М., 1997; Токарев В.А. Советский «кинозалп» по Польше. 1939–1941 гг. // Вестник МаГУ. Вып. Магнитогорск, 2001; Raack R. Poor light on the dark side of the Moon. Soviet actuality film sources for the early days of world war II // Ideologie, poglady, mity w dziejach Polski i Europy XIX i XX wieku. Poznan, 1991; Lipatow A.W. Obras Polski i Polakow w radzieckiej sztuce filmowej. Tworczosc sterowana i stereotypy ideologiczne // Dzieje najnowsze. R. 29. № 1. Wroclaw, 1997.

² Только однажды, в начале 1930-х гг., когда в Москве поверили в возможность нормализации советско-польских отношений, был, например, запрещен к прокату фильм режиссера А. Кордюма «Пламя гор» о революционной борьбе на Западной Украине. Наркоминдел СССР настоял на таком решении «в связи с

обстоятельствами, лежавшими в области внешнеполитических соображений» (См.: Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино. Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953). М., 1995. С. 24).

³ Беседа автора с академиком Ю.А. Поляковым 17 октября 2002 г.

⁴ Кино. 1938, 1 мая.

⁵ РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, д. 960, л. 3, 4.

⁶ РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 470, л. 76.

⁷ Красная звезда. 1938, 17 октября.

⁸ Первая Конная – прорыв польского фронта. Режиссерский сценарий Е. Дзиган. М., [Б. д.]. С. 185, 192.

⁹ Кино. 1939, 7 ноября.

¹⁰ РГВА, ф. 9, оп. 36, д. 3792, л. 221. Для польского зрителя подобные фильмы были неприемлемы. Заключенные Старобельского лагеря в январе 1940 г. подали заявление следующего содержания: «При посещении нами кино просим не демонстрировать нам таких фильмов или же таких эпизодов, которые оскорбляли бы наши национальные чувства или честь нашей родины» (Лебедева Н.С. Катынь: Преступление против человечества. М., 1994. С. 112).

¹¹ Искусство кино. 1940. № 1–2. С. 44.

¹² Смена (Ленинград). 1939, 11 ноября.

¹³ Известия. 1939, 4 ноября.

¹⁴ Московский большевик. 1939, 27 октября.

¹⁵ Марковин Н.О. О фильме «Минин и Пожарский». М., 1939. С. 34.

¹⁶ Шкловский В.Б. Минин и Пожарский. М., 1940.

¹⁷ Правда. 1939, 4 октября.

¹⁸ РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 450, л. 34–35.

¹⁹ Там же, л. 107.

²⁰ Там же, л. 105.

²¹ Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976. С. 67.

²² Канторович Л. Пограничники идут вперед // Звезда. 1940. № 8–9. С. 205.

²³ РГАЛИ, ф. 2450, оп. 2, д. 432, л. 18. Кстати, советские кинематографисты активно участвовали в «потребительской интервенции». Размах самоснабжения был таков, что директор Ленфильма Н. Лотошев, разрешавший командировки во Львов за счет студии, был снят с работы.

²⁴ Юренев Р.Н. Советское киноискусство тридцатых годов. М., 1997. С. 96.

²⁵ З кінокамеру по фронтових шляхах. Київ, 1976. С. 28.

²⁶ РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 445, л. 8.

²⁷ Про Василя Кучера. Спогади товаришів і друзів. Київ, 1971. С. 75.

²⁸ Габрилович Е.И. Избранные сочинения. Т. 1. М., 1982. С. 127.

²⁹ РГАЛИ, ф. 2450, оп. 2, д. 1117, л. 114.

³⁰ Там же, ф. 1038, оп. 1, д. 2076, л. 51.

³¹ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 166, л. 142.

³² РГАЛИ, ф. 2450, оп. 2, д. 1134, л. 74.

³³ Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. М., 1973. С. 176. Приоритет патриотической интерпретации Смуты и Хмельничины в советском кинематографе контрастировал с тем, как советские пропагандисты в 1939 г. оттеняли национально-освободительный характер польского восстания 1794 г. На первый план выносилась не борьба за независимость, а классовая сущность движения. Шляхетско-буржуазный характер восстания словно упразднял «вину» Суворова.

³⁴ РГАЛИ, ф. 2450, оп. 2, д. 909, л. 62.

³⁵ Кино, 1939, 7 ноября.

³⁶ Актеры советского кино. Вып. 5. М., 1969. С. 60–61.

³⁷ Советский исторический фильм. М., 1939. С. 68.

³⁸ Юренев Р.Н. Книга фильмов. Статьи и рецензии разных лет. М., 1981. С. 77.

³⁹ Мой режиссер Ромм. М., 1993. С. 91–92.

⁴⁰ Скороходов Г.А. Разговоры с Раневской. М., 2000. С. 66.

⁴¹ РГАЛИ, ф. 2450, оп. 2, д. 432, л. 140б.

⁴² Там же, ф. 1038, оп. 1, д. 1425, л. 29, 30, 39, 50.

⁴³ Искусство кино. 1941. № 3. С. 15.

⁴⁴ РГАЛИ, ф. 3044, оп. 1, д. 243, л. 1.

⁴⁵ Использованы зрительские письма, опубликованные в следующих изданиях: Сталинец (г. Петровск Саратовской обл.). 1941, 2 марта; За большевистские темпы (Луховицы Московской обл.). 1941, 28 февра-

ля; Большевик (Орехово-Зуево Московской обл.). 1941, 9 мая; За большевицкий фильм (Киевская киностудия). 1941, 26 травня.

⁴⁶ Ограничениям подверглась не только польская тема. В 1940 г. была запрещена к прокату лента Сталинабадской киностудии «На дальней заставе» о борьбе с английским шпионажем. Весной 1941 г. на экраны вышел фильм «Разгром Юденича» («Оборона Петрограда»), в котором по распоряжению руководства была смягчена линия Антанты, представленная английскими штабными офицерами и танкистами.

⁴⁷ Кулик в С.И. Леонид Луков. Киев, 1985. С. 47.

© 2003 г. Т. Ю. ДАШКОВА*

ЛЮБОВЬ И БЫТ В КИНОЛЕНТАХ 1930 – НАЧАЛА 1950-Х ГОДОВ

Художественный кинематограф служит одним из важных механизмов воспроизводства исторической памяти о советской эпохе. «Старое кино», в нашем случае кинофильмы 1930 – начала 1950-х гг., сохраняет в законсервированном виде представления о нормах, идеалах эпохи, воплощенных в художественных образах. Особый интерес представляет реконструкция образа мира, лежащего в основе произведений, создаваемых в этот период.

Исследователей в последнее время заинтересовали не прямые способы проявления идеологии: произошел отход от ее восприятия как набора политических тезисов, сформулированных вербально, – к пониманию идеологии как «процесса символического образования»¹, т.е. во главу угла был поставлен вопрос о *складывании* визуальной идеологии. Поэтому основная сложность работы с визуальными источниками заключается в том, что их идеологическую составляющую нужно *выявлять, реконструировать*, в том числе и на уровне художественных средств, *формы*. Одним из самых интересных источников (а потому и самым сложным для декодирования) является художественный кинофильм. Задача предпринятого исследования и состоит в том, чтобы выявить в игровом кинематографе сталинского времени идеологические установки, понимаемые как нормы определения реальности, и показать, как и при помощи каких художественных средств (вербальных и визуальных) эти установки доносятся до зрителя².

Почему художественный фильм? Обращение именно к *художественному (игровому) кинематографу* обусловлено несколькими причинами. Прежде всего, сама постановочная природа художественного кинофильма³, его структурированность на разных уровнях (монтаж, звук, игра актеров и пр.) позволяют проследить *процесс конструирования* и презентации идеологии, зафиксировать различные стадии и способы создания, закрепления и трансляции идеологических текстов, как вербальных, так и визуальных. При этом в связи с анализом художественного фильма возникает проблема «привычной условности», поскольку уже усвоенные навыки зрительского восприятия создают иллюзию естественности происходящего на экране, вызывают эффект сопричастности и сопереживания. Таким образом, происходит не столько понимание и оценка происходящего, сколько вчувствование, проживание судеб персонажей, примеривание на себя жизненных ситуаций. Т.е. идеологические установки, растворенные в ткани фильма, не предстают перед зрителем, а воспринимаются как нечто внутреннее, пережитое (переживаемое), подсмотренное создателями фильма⁴, что входит не только в уши, но и в душу⁵. Именно поэтому художественный кинематограф является интереснейшим источником для выявления и трансляции идеологических установок: для этого требуется преодолеть иллюзию естественности и понятности и постараться увидеть, «как это делается».

* Дашкова Татьяна Юрьевна, кандидат филологических наук, преподаватель Института европейских культур Российского государственного гуманитарного университета.

Почему любовь и быт? Другой вопрос, который возникает в связи с заявленной темой, – почему для анализа идеологических структур в кинематографе 1930 – начала 1950-х гг. избран показ *любви и быта*? Не проще ли было бы рассмотреть фильмы, напрямую транслирующие идеологические установки, т.е. фильмы пропагандистские (политические)?⁶ Безусловно, пропагандистские фильмы являются важнейшим материалом для выявления идеологических установок своего времени, в особенности, если исследовать их содержательную форму, т.е. не то, *о чем* непосредственно говорится, а то, *как* говорится, что стоит за словами, о чем умалчивается и/или что проговаривается в процессе порождения пропагандистского текста; отдельную проблему может составить соотношение вербального и визуального, слова и действия пр.

Все эти вопросы представляют интерес и в связи с «любовным кинематографом». Однако во главу угла хотелось бы поставить следующую проблему: каким образом в советском кинематографе происходит идеологизация таких неполитических сфер, как любовь и быт? Как репрезентируются идеологические установки через любовные отношения и бытовые практики? Как определенные социальные действия (выбор партнера, ухаживание, брак, повседневная жизнь) наделяются определенными ценностно окрашенными смыслами? И как эти идеологические смыслы начинают восприниматься в качестве «естественных» и «соприродных» любви и быту?

Подходы к материалу. Работа с визуальным материалом (прежде всего, кинематографическим) стимулировала использование разных исследовательских подходов – как собственно историографических, так и связанных с другими дисциплинами. Речь идет о таких методах анализа, как изучение истории повседневности, социальной истории, а также о семиотике и гендерных исследованиях. Приоритетными для меня являются методы *социологии культуры*. Их использование позволяет описать механизмы конструирования нормативных (и нормирующих) представлений в культуре 1930 – начала 1950-х гг. Кроме того, *семиотическая интерпретация* дает возможность истолковать культурные тексты (в нашем случае, кинотексты) в соответствии с реконструированными ментальными установками. А основные постулаты *гендерной теории* помогают рассмотреть проблему конструирования идеологии в советском кинематографе через взаимоотношения полов. Такой ракурс – рассмотрение социокультурной истории сквозь призму визуальной репрезентации отношений между полами – представляется весьма перспективным. Это связано с тем, что сфера интимного (любовь, быт, семейная жизнь, повседневные практики), казалось бы, столь далекая от политики, в ситуации доминирования определенной идеологии оказывается лакмусовой бумагой, выявляющей властные стратегии. Кинематограф же, в силу своей постановочной природы, не только отражает существующие тенденции, но и *сознательно конструирует* новый (желательный) образ взаимоотношений полов, становясь культурным транслятором норм и идеалов не только общественной, но и повседневной жизни.

Применение к советской кинопродукции сталинского времени совокупности названных методов позволяет, во-первых, выстроить *типологию* любовных ситуаций и бытовых практик, конструируемых в рамках рассматриваемого кинотекста; во-вторых, показать какой кинематографический язык «говорения» о любви и быте сложился в указанное время. Выбранная оптика (социокультурное конструирование, семиотическая интерпретация и гендерный анализ) дает возможность проблематизировать идеологические установки (явные и неявные) в художественном кинотексте и показать формы их репрезентации⁷.

Повествование и жанр. В качестве материала для исследования, избраны не все кинофильмы, снятые в 1930-е – начале 1950-х гг., но в основном те, где любовь является *сюжетным стержнем*, а не вспомогательным элементом, т.е. «фильмы о любви»⁸. В большинстве своем это – *комедии*, либо серьезные ленты с комедийными элементами (комические персонажи и ситуации, юмористические диалоги и пр.)⁹. Все это и позволяет отнести большинство анализируемых фильмов к жанру *любовной комедии* и рассматривать их в русле этого типа киноповествования. Как известно, любовная (лирическая) комедия – жанр, для которого характерен набор повторяющихся сюжетных

элементов. Среди них – «случайная встреча», «путь из Золушки в принцессы», «борьба за любимую/любимого», «завоевывание», «любовная путаница», «ошибки», «подмены» и пр. Кроме того, этот жанр предполагает наличие определенных типов персонажей: лирическая героиня/лирический герой, комедийная пара второго плана, «помощники», «противники», «советчики» и пр.

Все эти формулы¹⁰, являясь маркерами комедийного жанра, переключались и в советскую лирическую комедию, и близкие к ней жанры (напр., бытовую комедию, фольклорную комедию). В данном случае нас интересует процесс *соотношения* повествовательных схем любовной комедии и идеологических установок советского времени, т.е. то, как происходит идеологическое *переозначивание* любовного сюжета и то, как традиционные персонажи «любовных треугольников» наделяются идеологическими смыслами.

В качестве яркого примера такого переозначивания можно привести повествовательную конструкцию кинофильма «Цирк»: сюжет «пути наверх» получает политическую трактовку – это не просто дорога к счастливому браку, но и идеологическое перерождение героини: из угнетаемой и унижаемой матери черного ребенка она преобразается во всеми уважаемую артистку советского цирка. На эту идею работает вся система персонажей фильма: герой-любownik открывает ей новые перспективы, даруемые жизнью в СССР, иностранец-работодатель («противник»¹¹) – ее шантажирует, вторая (комическая) пара ей помогает. Для понимания механизмов перекодировки можно привести и один из классических эпизодов фильма – сцену в гостинице «Москва», когда герои Л. Орловой и С. Стоярова объясняются в любви. Эта, безусловно, любовная сцена (даже с выходом на поцелуй) происходит на фоне явно нелюбовной песни «Широка страна моя родная». Таким образом, на видеоуровне происходит перевод интимно-личного плана – в социально-политический. Недаром именно эта сцена часто возникает в качестве «маркера» 1930-х гг. – как в ностальгическом «ретро» – фильме «Прорва», так и в новомодной ернической кинокартине «Москва» (реж. А. Зельдович)¹².

Отдельной вниманием заслуживает и проблем связи жанра кинофильма с *репрезентацией быта*: от того, является ли фильм фольклорной комедией или бытовой драмой, во многом зависит способ показа бытового окружения. Как правило, фольклорная стилистика требует показа и стилизованного быта: фольклорность сюжета, простонародность персонажей предполагает и соответственное окружение. Так появились сарафаны, вышитые сорочки и сундучки у героинь М. Ладыниной («Богатая невеста», «Свинарка и пастух»), так возникали интерьеры в русском (или украинском) стиле (например, чайная в «Сказании о земле Сибирской») или полностью стилизованная среда в знаменитых «Кубанских казаках» – нарядные крестьянки в национальных костюмах, белоснежные сенокосилки, прилавки, ломящиеся от изобилия товаров. Симптоматично, что к этому фольклорному произведению на заре горбачевской перестройки пытались подходить с критериями реалистического фильма, обвиняя его в лакировке действительности. Но о каком бытовом реализме там могла идти речь, если, например, в сцене ярмарки грампластинки были развешены по одной на гвоздиках, создавая таким образом дизайн музыкальной палатки! В этом и подобном ему фильмах («Светлый путь», «Волга-Волга») создавались искусственная среда, сконструированная по законам сказки или сновидения.

Бытовые комедии и драмы, соответственно, предполагали если не специальный показ быта, то по крайней мере стремились создать некоторый эффект реальности. Но при этом из предметов и повседневных практик выбирались только знаковые, содержательно нагруженные (моет пол, – значит, аккуратная и трудолюбивая); – неизвестная повседневность практически никогда не попадала в кадр в кинофильмах исследуемого периода. (Повседневность станет отдельной «реальностью» лишь начиная с кинематографа «оттепели», например, в «Июльском дожде» М. Хуциева, 1967.)

Техника такого рода переводов и идеологических смещений сформировалась в советском кинематографе постепенно, достигнув совершенства в фильмах Г. Александрова и И. Пырьева, где эффекта добиваются не банальной словесной риторикой, а при помощи всего спектра кинематографических средств: сюжетной логики, актерской

пластики, монтажа, освещения, музыки (песни) и пр. Этот навык по достижению идеологического эффекта впоследствии не только был растиражирован другими режиссерами, но и, моментально, с нескольких кадров или аккордов «считывался» зрителями, став визитной карточкой советского стиля¹³.

Любовь и идеология. В рамках кинотекста 1930 – начала 1950-х гг., наиболее типичной сюжетной ситуацией является показ любви через работу, т.е. не просто «параллелизм», а *перекодирование* любовной линии в трудовую: сцена трудового порыва, подготовленная предшествующей любовной линией и происходящая на глазах у любимого (реже – любимой), демонстрирует духовное единение пары и, путем метафорического переноса, прочитывается как сцена эротическая. Примерами такого рода могут служить эпизод работы Тани (Л. Орлова) на 150 станках в фильмах «Светлый путь» (фоном служит песня «Нам нет преград / Ни в море, ни на суше!») и проведение опыта по использованию энергии солнца профессором Никитиной (Л. Орлова) в «Весне». После этих сцен герой окончательно убеждается в правильности своего выбора, именно в момент трудового порыва¹⁴ обнаруживая истинную красоту девушки (женщины).

Другим важным моментом можно считать тот факт, что в фильмах 1930-х гг. влюбленные – почти всегда люди одной социальной группы: рабочие («Музыкальная история», «Счастливый рейс»), крестьяне («Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки»), ученые («Семеро смелых»), руководящие работники («Три товарища»), военные («Небесный тихоход», «Беспокойное хозяйство»), артисты («Цирк», «Сказание о земле Сибирской»), спортсмены («Первая перчатка», «Вратарь»). Кроме того, поскольку развитие любовных отношений, как правило, «запараллелено» со становлением трудовой биографии, то в процессе зарождения любви часто происходит повышение социального статуса героев. Так, в фильме «Светлый путь» на момент знакомства героиня (Л. Орлова) является прислугой в богатом доме, а герой (Е. Самойлов) – инженером, т.е. имеет место статусное несоответствие. По ходу сюжета она проходит все стадии становления: работница – передовица – стахановка – орденосеиц, – и к финалу она уже превосходит его по статусу. Вообще в отношениях между партнерами часто присутствует *соревновательность*: трудовая («Богатая невеста», «Трактористы»), творческая («Волга-Волга»), спортивная («Первая перчатка»). Иногда – это соревновательность между двумя претендентами на руку и сердце одной девушки: в такой ситуации всегда побеждает герой, лучше проявивший себя в работе (персонаж Ф. Курихина в «Богатой невесте», В. Зельдина в фильме «Свинарка и пастух», Н. Крючкова в «Счастливом рейсе»). Т.е. любовь нужно заслужить, поскольку она является наградой достойнейшему в труде и/или «моральном поединке».

Трудовой и моральный аспекты любовного соперничества обычно находились в прямой зависимости: трудовая доблесть выступала гарантом порядочности, тогда как нерадивость связывалась с моральной неустойчивостью и/или дурными чертами характера. Например, отрицательный персонаж М. Жарова в «Близнецах» – снабженец, сбывавший от многодетной жены; аналогичный персонаж Р. Плятта в «Весне» – бездельник, готовый на брак по расчету («Где бы ни работать – лишь бы не работать!»).

Следует отметить, что он и она, как правило, люди незрелые и «невинные» – в кинофильмах 1930–1950-х гг. всегда *юноши* влюбляются в *девушек*. Молодые *женщины* в фильмах этого периода – обычно «разлучницы» (например, хозяйка из «Светлого пути»)¹⁵, а любовь к *замужней* женщине встречается только в произведениях маргинальных (любовь Гриши к жене профессора в фильме «Строгий юноша»), как и ситуация супружеской измены (например, уход жены от главного героя к его товарищу в «Трех товарищах»). Молодость героев обычно свидетельствует о чистоте их намерений и символизирует то, что у них еще все впереди, т.е. задается *перспектива* не только личного, но и трудового, общественного становления.

Общественный характер любовных отношений подчеркивается еще и тем, что любовь рассматривается *только* как способ построения семьи, т.е. *любовь для брака*. В фильмах рассматриваемого периода практически никто не сомневается в своих чувствах – герои точно знают, что влюблены и хотят жениться. В девушку часто влюбле-

ны два персонажа-антагониста, при этом один (главный герой-любовник) всегда зовет *замуж*, а второстепенный персонаж (комический или ложный герой – «вредитель») – ее домогается («Богатая невеста», «Музыкальная история», «Счастливый рейс»). Интересно, что очень редко идет разговор о *детях*: либо герой влюбляется в женщину с ребенком (весьма нехарактерная ситуация из «Цирка»), либо – это дети приемные («Близнецы», «Моя любовь»), сюжетная функция которых – проверить силу чувств потенциального претендента(-тов) на руку и сердце главной героини-девушки. Симптоматично, что в «Близнецах» ни разу не упоминается пол младенцев – о них говорят «детки». Кроме того, развязкой ситуации с усыновлением в этой кинокартине является приезд настоящей матери близнецов, иначе говоря, и претенденты проверены – и «девушка-мать» (Л. Целиковская) свободна.

Все это является свидетельством повышенной институциональности любви, а также ее незротичного и нетелесного характера в кинематографе сталинского времени. Характерно, что в рассматриваемых фильмах 1930 – начала 1950-х гг. никогда не показывается беременность, о ней даже не упоминают персонажи (только в фильме «Моя любовь» возникает разговор о предполагаемом отцовстве главного героя, хотя зритель уже знает, что это ошибка).

На общественный характер любви указывает, в частности, *отсутствие приватности* в любовных сценах. Любовные отношения зарождаются и протекают *прилюдно*: их обсуждают, им способствуют/мешают, дают советы и т.п. Так, при большом скоплении односельчан обсуждаются чувства главных героев в фильмах «Богатая невеста», «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки». Поэтому в сюжетах такого рода велика роль *наставников* – серьезных взрослых людей, носителей и хранителей ценностей: идеологических, трудовых, житейских (бригадирша в «Богатой невесте», женщина-секретарь парткома в «Светлом пути», отец Мусаиба и бабушка Глаши в «Свинарке и пастухе», бабушка в «Новой Москве», тренер в «Первой перчатке»).

«**Киноязык любви**». Специфической особенностью советского кинематографа 1930 – начала 1950-х гг. можно считать несформированность бытового языка «говорения» о любви: любовь одновременно воспринимается и как нечто неизбежное, и, в общем, положительное, но при этом – скрываемое и вытесняемое. Возможно, именно с этим нормативным вытеснением любви в советском кинодискурсе и связана ее сублимация в работу, о чем уже говорилось, или в искусство («Волга-Волга», «Музыкальная история», «Сказание о земле Сибирской»). Я, разумеется, имею в виду фиксацию *эротических составляющих* в любовных сценах, а не только показ любви как нормативной социальной практики, характерной для определенного возраста и необходимой для дальнейшей социализации индивида.

Кинематограф сталинской эпохи стеснялся открытых проявлений любви, находя формы непрямого «говорения» о ней. Среди них можно назвать рассказ одного из персонажей любовной пары другому об имеющемся у него/нее друге/подруге, которому якобы требуется *совет* в любовных делах (например, в фильме «Моя любовь»; эта типичная ситуация воспроизводится даже в фильме-сказке «Золушка» – разговор Принца с Золушкой). Другим приемом объяснения в любви можно считать эпизоды с писанием *писем и дневников*, где герои могут выражать свои чувства, не боясь отказа партнера и/или осмеяния окружающих (письмо Марион к Мартынову в «Цирке», письмо Мусаиба к Глаше в «Свинарке и пастухе»). На ситуацию репрезентации любви работают и различные фабульные перипетии: любовная путаница, подмены, недоразумения, недоговоренности, письма, попавшие не в те руки, ложная ревность и т.п.: классический пример – построенная на недоразумениях фабула в «Сердцах четырех», где каждый из четырех персонажей думает, что его избранник (избранница) влюблен в другую (другого).

Язык советского кинематографа использовал также различные *фигуры замещения* для привнесения эротической составляющей в любовные сцены. Среди них было, например, наличие *музыки*, маркирующей любовное напряжение или томление. Нередко вместо объяснения в любви герои просто гуляют «на фоне» музыки (финал «Светлого пути», ночная прогулка в «Весне») или под звучащую *песню*, которая обычно и яв-

ляется самым объяснением (сцена между героями М. Ладыниной и В. Зельдина в фильме «Свинарка и пастух», происходящая под песню «Друга я никогда не забуду / Если с ним подружился в Москве!»). Часто герои поют о любви сами, тогда неловкость «любовного дискурса» снимается за счет условности «музыкального жанра» («Веселые ребята», «Богатая невеста», «Первая перчатка», «Музыкальная история», «Кубанские казаки»). Таким образом, у песни в лирическом фильме, наряду с функцией перевода любовного в социальное, можно отметить еще одну функцию – замещения эротического переживания.

Другим традиционным замещением эротического состояния является *показ природы*: весеннее таяние снегов («Свинарка и пастух»), водоворот, водопад, ледоход («Сказание о земле Сибирской»), лесосплав («Три товарища»), ритмично колосющаяся пшеница («Кубанские казаки»). Тот же смысл несут и *визуальные аллегории*: рыбка в аквариуме как символ безвыходного положения героини «Цирка», птичка в клетке и пр. В редких случаях об эротических эмоциях «говорится» напрямую, т.е. минуя аллегории: для этого также складывается особый условный язык – обычно это касается сцены с поцелуем. Примерами такого рода могут служить эпизод «переворачивания мира» сразу после поцелуя любовной пары (В. Серова / Е. Самойлов) в финале фильма «Сердца четырех» или машина, едущая по кругу во время поцелуя героев (Н. Алисова / Д. Сагал) «Новой Москвы» и пр.

Что же касается показа эротического как такового, то оно прорывается как бы незапланированно и «поверх сюжета». Обычно, это происходит, если «в кадр» попадает сексапильная актриса (Т. Окуневская, З. Федорова, В. Серова).

Быт или не-быт. В советских фильмах 1930 – начала 1950-х гг. репрезентация идеологии через быт представлена двумя различными, можно сказать, взаимоисключающими тенденциями¹⁶. На раннем этапе (примерно, до середины 1940-х) «быт» трактовался как синоним буржуазности и вещизма. Позднее, показ зажиточности и хорошо налаженного быта стал подаваться как признак хозяйственности и как заслуженная награда за ударный труд.

Так, до середины 1940-х гг. показ аскетического быта воспринимался как положительная характеристика персонажа: скудность домашней обстановки, перекусывание вместо нормальной еды, прибытие героя на новое место проживания и работы с одним чемоданчиком и пр. трактовались как революционная сознательность, нестяжательство и антибуржуазность. Тогда как повышенное внимание к одежде, еде, обустройству квартиры маркировалось как забвение идеалов, а то и как моральное разложение: часто, чтобы сформировать отрицательный образ персонажа, демонстрировалась его тяга к роскоши и/или умение доставать дефицитные вещи и продукты. Не случайно, снабженец стал одним из самых распространенных отрицательных персонажей в кинематографе сталинского времени (вспомним, например, роли М. Жарова в «Трех товарищах» и «Близнецах»).

В силу этого, для кинематографа 1930 – начала 1940-х гг., как правило, характерен весьма редуцированный показ быта: у главных героев-героинь есть работа, учеба, активный досуг (художественная самодеятельность, спорт или военная подготовка), а рутинные повседневные заботы либо отсутствуют вовсе (как символически незначимые), либо ложатся на плечи второстепенных персонажей (а чаще – лишь обозначаются). Так, в «Сердцах четырех» при наличии двух взрослых дочерей (персонажи В. Серовой и Л. Целиковской) всю работу по дому выполняет мать; в «Весне» у профессора Никитиной (Л. Орлова) – домработница.

При внимательном наблюдении замечаешь, что в кадр попадает только определенный набор бытовых процедур, наделяемых определенными функциями. Так, еда и ее приготовление – типичный фон для разговора персонажей и для их косвенных характеристик: по тому, что и как едят и пьют герои, зритель должен выстроить свое отношение к ним. Чаще всего пьют чай (молоко, воду), обычно с сахаром (пирожками, конфетами), реже – едят что-то более существенное (хлеб, кашу) – такая еда «считывается» как положительный маркер – умеренность и простота пищи должны свидетельствовать

о соответствующих чертах характера. Практически никогда не едят при помощи ножа и вилки – возможно, это могло быть истолковано как буржуазность, как и вообще обильная еда – вспомним знаменитый гротескный эпизод обжорства и пьянства «до поросчяего визга» в «Веселых ребятах».

Приготовление пищи – еще более редкая кинематографическая практика, всегда носящая фоновый характер, – еде не придается значения («ненужное гурманство»), поэтому и ее готовка – процесс второстепенный, вспомогательный. Так, коммунальная кухня возникает в «Музыкальной истории» лишь для того, чтобы показать, как голос персонажа С. Лемешева, поющего в общей ванной (!), умиротворяет хозяек за примусами и керосинками.

Вообще показ коммунальной жизни – наиболее распространенная форма упоминания о бытовых условиях, хотя при этом крайне редко делается акцент на местах общего пользования: фактически так происходит только в упомянутом эпизоде из «Музыкальной истории»; ситуация выяснения отношений из-за общего телефона возникает и в «Сердцах четырех».

Жизнь в «коммуналке» чаще всего трактуется как само собой разумеющееся и/или положительно окрашенное положение дел, поскольку совместное проживание развивает чувства товарищества и взаимопомощи, соседям «хорошо вместе». В отличие от других бытовых практик, носящих фоновый характер, совместное проживание может быть сюжетообразующим элементом – за основу берутся отношения внутри «коммуналки», между сдающим и снимающим квартиру – (например, роман с постояльцем-военным у героини Т. Окуневской в «Горячих денечках»). Весьма избирателен показ гигиенических процедур: чаще всего, на экране девушки умываются с мылом (героиня В. Серовой в «Сердцах четырех»), а мужчины – обливаются водой до пояса (это практически единственная форма мужского обнажения, поскольку под «раздетостью» подразумевается хождение в штанах и в майке – они же являются и рабочей одеждой, как в «Трактористах»), изредка – бреются. Причем чистота понимается весьма неоднозначно: поддержание чистоты может быть истолковано и как аккуратность, и свидетельство о чистоте душевной – и как «чистоплюйство» и «страх замараться», поскольку маркером рабочего человека является трудовой пот и небоязнь грязной работы. Из домашних дел обычно встречаются шитье (шторка) и мытье полов («Светлый путь», «Близнецы»). Спят персонажи либо в пижамах, либо одетыми («от усталости») и очень крепко. Интересно, что супруги в «Трех товарищах» спят на разных кроватях, а сестры в «Близнецах» – на одной¹⁷.

Вообще все, что связано с *семейным бытом*, как правило, является фигурой умолчания: в фильмах сталинского времени мы практически никогда не встретим показа повседневной жизни супругов. Супружеская постель (совместная) и ночные разговоры супругов представлены либо в более раннем («Третья мещанская», 1927), либо в более позднем советском кинематографе («Дом, в котором я живу», 1957). Не то что интимная жизнь, но и совместное времяпрепровождение или работа по дому остаются вне поля зрения кинематографа 1930 – начала 1950-х гг. Возможно, это связано с тем, что в фильмах этого периода брак являлся не наблюдаемым процессом, а сюжетной *развязкой*, *итогом* жизненного становления, поэтому он и не представляет дополнительного нарративного интереса – дальше просто следовало «жить долго и счастливо». Кроме того, все, что связано с телесным, считалось неприличным и/или недостойным показа в идеологически окрашенном повествовании.

К середине 1940-х гг. создатели советских фильмов постепенно выработали технику непротиворечивого сочетания «пролетарской сознательности» и «желания жить достойно». На смену революционному аскетизму пришел показ здоровой зажиточности и бытового изобилия («Кубанские казаки»). Снятие этого изначального противоречия достигается через риторику: они потрудились на славу – они этого достойны! Показ обильной еды, пышных застолий, переполненных прилавков магазинов начинает трактоваться как следствие трудовых достижений, а «зажиточность» – восприниматься как награда не только за физический, но и за интеллектуальный, творческий труд (роскош-

ные квартиры героини – профессора из «Весны», певицы из «Сказания о земле Сибирской»).

Итак, в рассмотренных популярных фильмах 1930 – начала 1950-х гг., несмотря на сюжетные различия, реализуется определенный набор повествовательных формул, которые особым образом репрезентируют и опосредуют значимые для эпохи конфликты «общесоциальных, групповых и индивидуальных ценностей, норм, интересов»¹⁸. Задача анализа состояла в том, чтобы, с одной стороны, зафиксировать заложенные в этих кинофильмах проекции на системы социальных ролей, механизмы социализации, бытовые практики. С другой стороны, была сделана попытка установить, с помощью каких художественных средств производится политическое переозначивание любовного сюжета. При этом речь шла о придании *визуальным источникам*, которые и прежде рассматривались исторической наукой, совершенно иного статуса: они исследовались не как дополнение, иллюстрация к материалу вербальному, а как особый способ репрезентации, в том числе и репрезентации идеологии. При таком подходе одной из важнейших становится проблема *различения* между словом и образом, т.е. рассмотрение сложного сочетания вербальных и визуальных стратегий, направленного на конструирование идеологического высказывания. Все это создает условия для того, чтобы в большей степени выявить потенциал изучаемых источников и добиться большей объективности анализа.

Представленное исследование – это лишь один из способов переосмысления восприятия нашего недавнего прошлого. Это советское прошлое особым образом простерлось в настоящее, поэтому мы его не только исследуем как ученые, но и продолжаем переживать как личный опыт. Работа по такому переосмыслению может вестись и на материале *современного* кинематографа о советской эпохе, который демонстрирует нам различные возможности ее восприятия. В качестве направлений этой работы можно назвать, с одной стороны, анализ визуальных и сюжетных штампов, используемых для представления эпохи¹⁹, а с другой – попытки внеидеологического взгляда на нее²⁰.

Примечания

¹ Подробнее см.: Гирц К. Идеология как культурная система // Новое литературное обозрение. № 29. С. 7, 17.

² Среди наиболее интересных и теоретически близких мне работ см.: Усманова А. Кино и немцы: гендерный субъект и идеологический «запрос» в фильмах военного времени // Гендерные исследования. 2001. № 6. С. 187–205.

³ Надо оговориться, что и документальное кино тоже имеет постановочный характер. См., напр.: Назаров А. Отражение «реальности» в советских хроникальных кинофотодокументах 1930–1940-х годов // Неприкосновенный запас. 2002. № 22. С. 94–97.

⁴ Как говорил один персонаж из фильма Э. Рязанова: «Я все понимаю, только так красиво, как вы, сказать не могу!»

⁵ По выражению К. Гирца, «идеология преобразует чувство в значение и предоставляет его в распоряжение социума» (Гирц К. Указ. соч. С. 17).

⁶ Я имею в виду прежде всего фильмы о революционном движении, революции, Гражданской и Отечественной войнах («Ленин в Октябре», «Мы из Кронштадта», «Боевые киносборники» и др.)

⁷ Близкий подход к анализируемому киноматериалу, несмотря на несколько иные теоретические предпосылки, содержится в статьях: Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов // Кино: Политика и люди (30-е годы). М., 1995. С. 52–78; Тейлор Ричард. К топографии утопии в сталинском мюзикле. Почему бы и не сталинский мюзикл? Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. К 60-летию Ханса Гюнтера. СПб., 2002. С. 358–370. Для меня важно, что эти исследователи рассматривают «советский кинотекст» или как мифологическую, или как утопическую систему, т.е. как некую дискурсивную *целность*, описание которой предполагает типологизацию составляющих элементов.

⁸ В настоящем исследовании использованы следующие фильмы: «Антон Иванович сердится» (1941, реж. А. Ивановский), «Аэроград» (1935, реж. А. Довженко), «Беспокойное хозяйство» (1946, реж. М. Жаров), «Близнецы» (1945, реж. К. Юдин), «Богатая невеста» (1938, реж. И. Пырьев), «Веселые ребята» (1934, реж. Г. Александров), «Весна» (1947, реж. Г. Александров), «Воздушный извозчик» (1943, реж.

Г. Раппапорт), «Волга-Волга», (1938, реж. Г. Александров), «Вратарь» (1936, реж. С. Тимошенко), «Горячие денечки» (1935, реж. А. Зархи, И. Хейфиц), «Девушка с характером» (1939, реж. К. Юдин), «Девушка спешит на свидание» (1936, реж. М. Вернер), «Золушка» (1947, М. Шапиро, Н. Кошверова), «Испытание верности» (1954, И. Пырьев), «Истребители» (1939, реж. Э. Пендлин), «Кубанские казаки» (1950, реж. И. Пырьев), «Машенька» (1942, реж. Ю. Райзман), «Моя любовь» (1940, реж. В. Корш-Саблин), «Музыкальная история» (1940, реж. Г. Раппапорт, А. Ивановский), «Небесный тихоход» (1946, реж. С. Тимошенко), «Новая Москва» (1938, реж. А. Медведкин), «Ошибка инженера Кочина» (1939, реж. А. Мачерет), «Первая перчатка» (1946, реж. А. Фролов), «Подкидыш» (1940, реж. Т. Лукашевич), «Поезд идет на Восток» (1948, Ю. Райзман), «Семеро смелых» (1936, реж. С. Герасимов), «Сердца четырех» (1941, выпуск на экран 1945, реж. К. Юдин), «Свадьба с приданым» (1953, реж. Т. Лукашевич, Б. Равенских), «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев), «Светлый путь» (1940, реж. Г. Александров), «Сказание о земле Сибирской» (1948, реж. И. Пырьев), «Строгий юноша» (1936, реж. А. Роом), «Счастливый рейс» (1949, В. Немоляев), «Трактористы» (1939, реж. И. Пырьев), «Три товарища» (1935, реж. С. Тимошенко), «Центр нападения» (1947, реж. С. Деревянский, И. Земгано), «Цирк» (1936, реж. Г. Александров), «Щедрое лето» (1951, реж. Б. Барнет).

Я сознательно исключила из рассмотрения фильмы 1940-х гг., показывающие войну как таковую (напр., «Радуга»), фильмы-сказки (напр., «Кашей Бессмертный») и экранизации классики (напр., «Свадьба»), поскольку это иные типы дискурсов, требующие своих методов анализа – меня интересуют фильмы о «советском настоящем», созданные с середины 1930-х до начала 1950-х гг.

⁹ Напр.: «Три товарища», «Моя любовь», «Первая перчатка», «Поезд идет на Восток», «Сказание о земле Сибирской» и др.

¹⁰ О «формульных повествованиях» см.: Ка в е л т и Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

¹¹ В советском кинематографе функции «противника» часто приписываются «вредителю».

¹² См. интересную трактовку этого «знакового» эпизода в статье: Х э н с г е н С. Фантазмагории соцреалистического канона // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. С. 432.

¹³ Именно эти свои «находки» уже в 1947 г. иронически обыгрывал Г. Александров и «Весне» (прием «фильм в фильме»), а И. Пырьев, начиная с «Испытания верности» (1954), сознательно от них отходил.

¹⁴ О трансформациях темы труда в советском кинематографе см.: Б ы к о в Д. Блуд труда // Искусство кино. 1996. № 4. С. 121–126.

¹⁵ Ту же функцию выполняют и «легкомысленные девицы», цель которых – выгодно устроиться в жизни или просто пофлиртовать «от нечего делать»: Лена из «Веселых ребят», принявшая героя Л. Утесова за знаменитого музыканта; сослуживица Машеньки из одноименного кинофильма, закрутившая роман с ее женихом.

¹⁶ Об этих двух тенденциях в понимании быта – «пролетарской» и «буржуазной» и их метаморфозах в истории кино см.: В а й л ь П. Кубанские казаки в поисках радости. Быт // Искусство кино. 1996. № 4. С. 127–130.

¹⁷ Любопытно, что юноши-друзья в кинофильме «Центр нападения» беседуют, лежа в одной кровати.

¹⁸ Г у д к о в Л., Д у б и н Б., С т р а д а В. Литература и общество: введение в социологию литературы М., 1998. С. 21.

¹⁹ См. работы Сабины Хэнсен (Фантазмагории соцреалистического канона // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. С. 427–439) и Сюзан Ларсен (Мелодрама, мужественность и национальность: Сталинское прошлое на постсоветском экране // О Муже(N)ственности: Сб. ст. М., 2002. С. 630–663) о фильмах «Прорва» (1992, реж. И. Дыховичный), «Анкор, еще анкор!» (1992, реж. П. Тодоровский), «Серп и Молот» (реж. С. Ливнев), «Утомленные солнцем» (1994, реж. Н. Михалков), «Вор» (1997, реж. П. Чухрай).

²⁰ См., в частности: А р о н с о н О. Советский фильм: неродившееся кино // Искусство кино. 1996. № 4. С. 144–147. Предложенный исследователем подход оказывается плодотворным применительно к фильмам А. Германа («Мой друг Иван Лапшин», 1984; «Хрусталеv, машину!», 1998), а также к последним фильмам А. Сокурова.

© 2003 г. О.В. ВОЛОБУЕВ*

ПОСЛЕ XX СЪЕЗДА: «КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ»

28 декабря накануне наступающего 1957 г. на экраны вышел фильм Э.А. Рязанова «Карнавальная ночь». Вот уже почти 50 лет эта кинокартина входит в новогодний репертуар телепередач. Долгая жизнь фильма, как правило, означает, что в нем есть что-то вневременное. Однако нет произведения искусства, которое бы не несло на себе отпечаток времени его создания.

«Излечение смехом». «Карнавальная ночь» для меня не только памятник культуры незабвенного времени «оттепели», но и некий символ происходивших тогда перемен. Такой же, как и давшая свое название тем годам повесть И.Г. Эренбурга, как и опубликованный в 1956 г. роман В.Д. Дудинцева «Не хлебом единым». Что сближает эти столь разные произведения художественного творчества? Они выражают (отражают) дух времени – надежды на раскрепощение личности, на проявление индивидуальности без страха за свою судьбу и судьбу близких тебе людей. Во всех названных произведениях нет вроде бы и грана политизированной направленности, целевой четкости, что характерно для художественных символов перестройки, другого времени перемен – кинофильма Т.Е. Абуладзе «Покаяние» и романа А.Н. Рыбакова «Дети Арбата» (1987). Между первыми и вторыми пролегло 30-летие, в течение которого общество стало иным, как иными стали и задачи его реформирования. Изменилась и коммунистическая партия (коррозированная брежневским «застоем» и горбачевской перестройкой партия – не сталинский обточенный наждаком чисток и репрессий монолит).

А тогда в 1956 г. все только начиналось. И еще крепка была вера многих людей и в Сталина, и в социализм, и в светлое будущее. Сейчас стараются преуменьшить эти духовные характеристики того общества. Приводят отдельные примеры радостных высказываний в связи со смертью тирана. Конечно, «отдельные» примеры были, а как же иначе? «Отдельные» всегда есть, иначе это мертвое общество. Но как очевидец прежде всего вспоминаю *массовое*: неподдельную скорбь на лицах и нередкие слезы. А главное вопрос в глазах и вопрос на устах: «Как дальше жить будем?» К 1956 г. успокоились: живем и жить будем. Но доклад о культе личности Сталина взбудоражил, взвинтил, расколол общество. Оказалось, что просто подзабыть прошлое не удастся. Правда о сталинских репрессиях (еще далеко не вся) кого-то жгла, кого-то не устраивала своей незавершенностью, для кого-то была ненужной, лишней, опасной, дискомфортной. Но она открывала новые горизонты для дрейфа общества от сталинского наследия, от тотального подавления личностного начала в человеке.

Вы спросите, а какое это имеет отношение к «Карнавальная ночь»? Для меня – прямое. Я живу в ней становление в советском обществе второй половины XX в. новой субкультуры, противостоящей официальной, в известном смысле бюрократической. Субкультуры, включающей в себя, по терминологии М.М. Бахтина, игровые, смеховые, карнавальные формы. В совпадении определения Бахтина и ключевого слова в названии кинофильма – «карнавальная» – я нахожу ключ к пониманию его места в культуре «оттепели». При этом в моем сознании «Карнавальная ночь» связывается с бешеным успехом эстрадных выступлений Аркадия Райкина. Едкое высмеивание бюрократизма не сводилось только к критике «отрицательных явлений» настоящего (отнюдь не идеологии, политического режима и социального строя – все это давалось в ассоциативных ощущениях). За этим еще скрывалось и отторжение прошлого.

* Волобуев Олег Владимирович, доктор исторических наук, профессор Московского государственного областного университета.

Большая удача для произведения искусства «выйти в люди» в нужное время. «Карнавальная ночь» повезло. На исходе 1956 г. фильм оказался востребованным в зенитной точке траектории «оттепели». Первое драматическое расставание советского общества со сталинским прошлым произошло сразу после XX съезда КПСС, когда на партсобраниях зачитывалось закрытое письмо с изложением доклада Н.С. Хрущева. Никто тогда не предполагал, что отчуждение массового общественного сознания от «культовой» картины мира зигзагообразно протянется вплоть до следующего, XXI в., до наших дней. И на переходе от пятидесяти шестого к пятидесяти седьмому году очень к месту в этой цепочке оказался политический нейтральный, комедийно-смеховой и концертно-яркий фейерверк «Карнавальная ночь».

Секрет исторической значимости фильма, оставшейся, как мне кажется, невидимой для современников периода «оттепели», коренится в ожиданиях общества. После шока, вызванного разоблачением культа личности Сталина на XX съезде, общество жаждало вливания обнадеживающей дозы оптимизма. Таким оптимизмом и пронизана «Карнавальная ночь». Конечно, зрители (а возможно, и создатели фильма) не задумывались над глубинным созвучием времени «оттепели» и смеховой образности кинокомедии. Закономерно, что сейчас, спустя полвека, «Карнавальная ночь» смотрится или как один из фильмов в ряду режиссерских достижений Эльдара Рязанова, или как один из фильмов в ряду лучших советских кинокомедий. Но так же закономерно, что в контексте общественных настроений и культуры периода «оттепели» «Карнавальная ночь» приобретает иную ролевую функцию, нежели, скажем, «Волга-Волга» (где также играл И.В. Ильинский) в культуре конца 1930-х гг. Эта ролевая функция – не «развлечение смехом», а «излечение смехом».

«Прекомичнейшая должность». Бюрократ Серафим Иванович Огурцов живет «установками» («Есть установка весело встретить Новый год») и плановыми определителями допустимого («Коты запланированы, а на сапоги сметы нет»), он по-начальнически серьезен («Я и сам шутить не люблю, и людям не дам»), он «высший судия» на своем посту («Костюмы заменить, ноги изолировать», «Добавьте людей. Будет большой массовый квартет»), он уверен в своей номенклатурной миссии («Мы должны воспитывать...»). Огурцов директивен с подчиненными, нетерпим к инакомыслию, угодлив перед вышестоящим начальством. Ему присуща стопроцентная уверенность в своей всесторонней компетенции и правоте (чего стоит: «Я лично продумал этот вопрос»), равно как и дремучее невежество. Малейшее несогласие он воспринимает как подрыв авторитета. Его одежда (пальто с каракулевым воротником) и стиль поведения типичны для номенклатурной персоны. Огурцов в гротескно-сатирическом исполнении И.В. Ильинского (входило это в замысел авторов фильма или нет) олицетворял собой то настоящее, которому пора было уходить со сцены (и не по возрасту, вспомним милую пару – бухгалтера и библиотекаршу, а по сущности).

Огурцов – из тех, кого отторгает общество перемен. Он в конечном счете бессилен и в своей власти, и в своем гневе, с ним постоянно происходят комические случаи, он то и дело оказывается в унижительном положении («заточение» в лифте, выход на сцену без текста доклада и т.д.). Все, к чему Огурцов прикасается, превращается в скуку, казенщину и мертвечину. Веселые клоуны Тип и Топ его стараниями («Что за имена?! У вас же фамилии есть») перевоплощаются в скучнейших товарищей: «Здравствуй, Сидоров». – «Здравствуй, Николаев». Говоря словами Порфирия Петровича, одного из литературных персонажей Достоевского, у и. о. директора Дома культуры Огурцова прекомичнейшая должность. Запугивающий оборачивается огородным пугалом.

Новый год как символ Новых времен. Комедийное разоблачение должностного лица происходит не столько в результате глупости, самонадеянности и полного отсутствия чувства юмора у Огурцова. Разоблачение хитроумно организовано сотрудниками Дома культуры. В первую очередь Леной Крыловой (Людмила Гурченко) и Гришей Кольцовым (Юрий Белов). Их активную жизненную позицию формулирует Лена: «Что мы маленькие, что пойдем жаловаться. Надо найти самим выход из положения». Такая установка идет вразрез с установками патерналистского общества: если вы не-

довольны начальником, обратитесь с жалобой в вышестоящую инстанцию. Не признающая авторитета должности инициативная молодежь расставляет «ловушки», в которые попадает Огурцов. И это вышибает его из седла.

Актерский дебют 19-летней Людмилы Гурченко был блестящим. Она сразу стала знаменитостью, кумиром советских девушек. Ею был создан образ торжествующей молодости. Молодости, которая занимает полагающееся ей место благодаря таланту. Вообще жизнелюбивый образ молодости (будь то индивидуальный или коллективный портрет) доминирует в фильме. Показательно, что музыканты в финальный момент выступления джазового оркестра срывают приклеенные стариковские бороды и предстают в озорном облике дерзкой молодежи. Ясно, что будущее принадлежит им, хотя, надо оговориться, в широком понимании речь идет не о поколении, а о тех, кто молод душой.

Оптимистическое содержание фильма подкрепляется музыкальным оформлением. Созданный Эдди Рознером после его реабилитации (репрессирован в 1946 г.) эстрадный оркестр демонстрирует высочайшее исполнительское мастерство. Возрожденный джаз вновь занимает почетное место на киноэкране. И это еще одно знамение времени перемен.

В заключительных эпизодах фильма народ танцует и веселится, Огурцов же вытеснен на обочину жизни, он без маски («Зачем советским людям скрывать свое лицо. Это – нетипично»), он лишний на карнавале (примечательны слова из басни: «Мораль легко уразуметь: зачем на бал пришел медведь»). Новый год предстает как символ Новых времен.

© 2003 г. А. А. ЛЕВАНДОВСКИЙ*

ПОСЛЕДНЯЯ ЗАСТАВА:

**Фильмы Марлена Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь»
как источник для изучения исчезающей ментальности**

Признание неизбежное и необходимое. Я очень люблю фильмы Марлена Хуциева. С этого признания следует начать: оно совершенно необходимо в контексте общей темы – «Кино как исторический источник»; и неизбежно – потому что чувства свои все равно не скроешь. Для меня эти фильмы с самого начала, с первого просмотра значили неизмеримо больше, чем просто хорошее кино. Вообще, хотя для меня само собой разумеется, что говорить следует только за себя самого, не претендуя на роль выразителя чьих бы то ни было взглядов, риску здесь на обобщение: кино 1960-х играло совершенно особую роль в нашей тогдашней жизни; оно являло собой не зрелище, а Школу, о какой сейчас и мечтать не приходится. Кинофильмы того времени задавали жизненные ориентиры, буквально входившие в подсознание, формировали не мировоззрение даже, а характер – что важнее. Мировоззрение куда как переменчиво; о характере же недаром говорили древние, что он – это судьба...

Речь идет, естественно, не обо всей кинопродукции того времени в целом, а о шедеврах. Но, я думаю, сверстники со мной согласятся: шедевров в те времена было много, и наших, и зарубежных, что, пожалуй, даже и непозволительно... Изобилие, как известно, всегда несет в себе неотвратимую угрозу: оно ведь неизбежно иссякает и последует тогда за пышной трапезой долгая аскеза... Духовное потрясение – именно духовное, а не психологическое, нервное или шумовое, как нынче, – пережитое в зале кинотеатра, было явлением, конечно, не повседневным. Но многие кинозрители тех времен могут,

* Левандовский Андрей Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

наверное, припомнить нечто подобное, хотя воспоминания эти, конечно же, у всех будут разные. Каждый выбирал колодезь по себе, но сколько их, колодезей этих, было!

Современное кино творило тогда то же дело, что «старая», классическая литература. Впечатление, производимое фильмами Куросавы, Вайды или Тарковского, с одной стороны, и «Войной и миром», «Идиотом» – с другой, было, по-моему, вполне адекватным. Именно так. Здесь наблюдалась некоторая асимметрия – литература того времени, при всей ее значимости и актуальности, до уровня воздействия кино и классики все же не дотягивала.

О себе могу сказать: невообразимую сложность мира, отсутствие простых и ясных ответов на вопросы, которые он ставит перед тобой постоянно, я стал осознавать, очевидно, после «Войны и мира», очень рано прочитанной. А закрепилось это сознание «Пеплом и алмазом» Вайды – фильм произвел впечатление шока; я несколько дней, помнится, ходил, как потерянный: ясный, понятный и потому уютный детский мир рухнул, ушел безвозвратно в прошлое... А высокую значимость доброты и способности понять ближнего, качеств, которые очеловечивают жизнь, переламывая ее зверскую сущность, – это я проходил по Достоевскому и Куросаве одновременно...

Подобные «признания» выглядят, возможно, банально и наивно; но с годами перестаешь бояться и того, и другого. Мастерам, стремившимся понять непостижимое, уловить самое главное, неназываемое, скрытое под безликим словосочетанием «смысл жизни» – и поняв, поделиться с нами, грешными, – им я всегда буду благодарен. Конечно, «проклятые вопросы» томительны, а любые ответы на них – условны; что же касается убеждений, которые неизбежно вырабатываются в поисках этих ответов, то от них, как известно, вообще одни неприятности. Мы, слава Богу, все эти отвлеченности в последние годы успешно преодолеваем все свободнее; в перспективе же должны стать умнее и богаче... Вот только жизнь при этом приобретает какой-то небывало пакостный характер, и нынешний наш кинематограф предельно добросовестно проецирует эту пакостность и на серебряный экран, и на голубой. А, впрочем, все это уже было; обо всем этом уже писалось... «И не пугайте меня вашим благосостоянием, вашими богатствами, редкостью голода и быстротой путей сообщения! Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало; всё размягчилось, всё упрело и все упрели! Все, все, все мы упрели!... Но довольно и не в этом теперь дело...»¹

Лирическое отступление. Общих рассуждений действительно, довольно. Они, собственно, нужны лишь для того, чтобы констатировать мое личное пристрастие – и, соответственно, субъективность – в отношении кинофильмов, о которых этот очерк. Качество для серьезного историка, как известно, совершенно непозволительное: в самом деле, как можно любить или ненавидеть исторический материал!... Я думаю, впрочем, что в таком же положении окажутся и другие мои коллеги-историки. Кино, даже старое – а для многих именно *старое*! – стало такой неотъемлемой частью нашей жизни, вызывает порой такие эмоции, что и не разберешь толком, где жизнь, где кино, где киногорой, где ты сам... Кому не случалось, особенно в юности, переноситься мысленно в кинопространство, отождествляя себя с киного героями, «проигрывая» сюжет любимшегося фильма заново, для себя, по-своему... Я, помнится, Мачеком из «Пепла и алмаза» бывал не раз и не два.

В отношении же фильмов Хуциева все вышесказанное разумеется само собой. Насколько я могу судить по киноведческой литературе, «документализм» закреплён за ними накрепко, как чуть ли не главное их качество, как одна из самых характерных особенностей стиля кинорежиссера. Мне кажется, что здесь необходимы оговорки, поскольку зрительный ряд хуциевских фильмов с кинодокументалистикой имеет сходство скорее внешнее. Кинодокументалистика прежде всего информативна и ценится за содержательность; характерные же для Хуциева бесконечные «прогоны» потока машин, улиц и площадей, толп пешеходов, человеческих лиц на экране – все это прежде всего лирично и производит впечатление. Это не столько воспроизведение действительности, как таковой, сколько воспоминание автора о ней: о том, что произошло только что, вот здесь – и уже ушло в прошлое и никогда больше не повторится, именно таким,

именно в этом сочетании². Сегодня, когда вся наша жизнь изменилась до неузнаваемости, а с нею и Москва, главное «поле деятельности» Хуциева – его фильмы все больше напоминают те удивительные сны о прошлом, о детстве, которые посещают, наверное, чуть ли не всех людей на возрасте. Сны, подобные тому, запечатленному Гончаровым, вызвавшем светлую, теплую слезу у Ильи Ильича Обломова...

Какое счастье, что кроме снов, есть еще фильмы Хуциева! Как Мастер достигает того, что его восприятие мира сливается с твоим в единое целое, – это дело самого Мастера и киноведов. Я же могу лишь повторить, вслед за одним замечательным актером, сказавшим в передаче, посвященной Хуциеву и его фильмам: «Когда становится грустно и тоскливо, я ставлю кассету с "Заставой Ильича". И начинается чудо: жил-был я...» У меня ощущения те же; только я в этих фильмах появляюсь изредка: вместе с другими первоклашками шлепаю по весенним лужам и колочу палкой по водопроводным трубам – было такое ни с чем не сравнимое удовольствие: лупить по трубе со всего размаха, а оттуда льдышки вылетают – с каким-то совершенно особенным, радостным, весенним грохотом. Это в «Заставе Ильича». А в «Июльском дожде» – я 9 мая стою среди подростков-сверстников у Большого театра.

Пусть это только эпизоды. Все равно: «жил-был я» – это и мои сны тоже... Поэтому любое упоминание о фильмах Хуциева неизбежно вызывает волну лиризма, которую лучше сразу «отпустить» – пусть прокатится, прогрохочет и уйдет, не мешая говорить о главном. В очерке об этих фильмах все равно не избежать строк, напоминающих, наверное, умиленное воркование стариков, расслабившихся на весеннем солнышке и вызывающих из небытия прошлое. «А, помнишь...» Помнишь, уютную и добрую старую Москву, неповторимые московские дворы, первомайские демонстрации, дающие ощущение настоящего праздника, уличные киоски, в которых можно было купить собрание сочинений Шекспира и Сервантеса, длиннющие макароны в длиннющих картонных упаковках, объемные – в ладонь с гакм – пирожки с повидлом и многое-многое другое, из чего складывалась тогдашняя повседневная жизнь? Со всеми этими реалиями быта, которыми насыщены хуциевские фильмы, встречаешься с радостью и умилением, как с добрыми старыми знакомыми; детали будничной жизни обычно запоминаются надолго. А вот лица, *тогдашние* лица в памяти, я думаю, едва ли удержались; да и кто в московской суете обращает особое внимание на ближних – и тогда, и сейчас?... Для меня, во всяком случае, уже при первых просмотрах стали открыванием лица случайных прохожих, невольных участников хуциевских массовок. Какие же мы красивые!... То есть *были* красивые. Какие ясные глаза и милые лица... Какая удивительная простота и полное отсутствие наглости... Что же касается кадров, посвященных поэтическому вечеру в Политехническом – для тех, кто ценит в человеке *человеческое*, это зрелище, поистине, потрясающее... Такое впечатление, будто центр мироздания в те часы находился именно там, в центре Москвы... Проведите эксперимент: переключите видак с кассетой «Заставы Ильича» на телевизор, когда там идет любое ток-шоу – и обратно. Несколько раз. Поверьте, впечатляет.

А ведь кроме зрительного ряда у Хуциева есть еще и звуковой. Я, к сожалению, принадлежу к тем людям, у которых зрительное восприятие полностью преобладает над слуховым. Но после того, как прочел процитированные ниже строки, специально еще раз (в который!) прокрутил «Заставу» – прослушал. И получил огромное наслаждение, которое раньше упускал... «В киноведческой литературе заслуженно много внимания уделено изобразительным качествам "Заставы" и значительно меньше звуковому миру фильма. Почти ничего не сказано о его удивительном многоголосии. А в нем непременно звучит всё: каждая улица, каждый дом, трамвай, шаги прохожих, весна, которая приходит невидимым звуком капели... Очень быстрая смена инструментов: ведомые и ведущие звуки меняются местами, но такая иерархия возникает на краткое мгновение, пока не встречается новый звук. С периферии он вторгается в центр и общая звуковая масса вновь гармонизируется. Но эта гармония очень неустойчива. Зачастую метаморфозы звуковой стихии определяет движение камеры. Именно она, проходя внутри плотно заполненного, насыщенного звукового пространства, от-

бирает и организует "случайные" уличные шумы и голоса, прочерчивая линию партитуры так, как резец скульптора прочерчивает линии и объемы в толще мрамора»³.

И все это вместе взятое – улицы, машины, лица, звуки – каким-то чудом сливается в единое, неразрывное целое, в то, что когда-то, почти полвека назад было нашей жизнью. И все это можно увидеть и услышать; туда, в наше прошлое, можно вернуться... Спасибо вам, Марлен Мартынович.

О главном. Теперь о главном: о том, без чего вся эта лирика на экране осталось бы не более чем рядом занятных и милых бытовых зарисовок; о том, что дают фильмы Хуциева для понимания 1960-х и шестидесятников – одного из самых интересных периодов и, наверное, самой замечательной духовной общности в нашей недавней истории.

Что должна изучать наука история и *как* она должна это делать – споры на эту тему идут, как известно, со времен Геродота, и я их касаться не буду. Но о частном аспекте этой грандиозной проблемы поговорить здесь и можно, и должно. Об «оттепели» написано немало работ: разнообразным запискам, очеркам, эссе несть числа; существует и несколько солидных книг, претендующих на серьезные обобщения. Благодаря всей этой литературе уже сегодня можно составить цельное и разнообразное представление об этой эпохе, о самых различных ее сторонах и аспектах: о внутрипартийной борьбе и XX съезде КПСС, о семилетке и освоении целины, о Программе построения коммунизма и диссидентстве, о советской школе и деятельности КГБ. О королях и капустах. Все там есть, в этой литературе. Одного нет – нет меня... Нет той страны, в которой я, грешный, провел первые 20 лет своей жизни.

Тем, наверное, и сложна для изучения недавняя история, что подвергает труды, ей посвященные, строгой проверке восприятием тех, кто там в этом близком прошлом в свое время пребывал... Словенина ильменского или полянина не подымешь ведь из земли, не спросишь: ну, как тебе, брат-полянин, труды Бориса Александровича или Бориса Дмитриевича? Так ли ты жил, тем ли богам молился?.. А шестидесятники и те, кто, вроде меня, чуть припозднились – вот они, тут, под рукой, в неограниченном пока еще количестве. Им – нам, естественно, хочется адекватности своего восприятия прошлого с тем, что в умных книгах написано. Узнавания хочется...

Это очень серьезное стремление. Память о прошлом – сакральна с первобытных времен; искажение прошлого – личного прошлого, во всяком случае, болезненно задевает даже тех, кто привык бесцеремонно манипулировать этим прошлым в глобальных масштабах. Поэтому я очень даже верю в истинность байки о том, как Сталин просматривал фильм «Ленин в 1918 году», в котором очень недавнее прошлое – и его, личное, в том числе, и едва ли не в первую очередь, – приводилось в полное соответствие с партийными установками; причем, как известно, сделано это было очень бесцеремонно, но отнюдь не бесталанно. Говорят, вождь сидел пугающе мрачный, за весь просмотр не проронил ни слова и, только покидая зал, бросил фразу: «Нэ так все это было. Совсэм нэ так». Однако сталинскую премию, насколько я помню, создатели фильма все-таки получили...

Сейчас, конечно же, ситуация совершенно иная. О серьезном давлении сверху речь как будто не идет; и, следовательно, не стремление «угадать и угодить» определяет характер современных исторических работ. Если же все-таки получается «нэ так», то причина, наверное, в том, что мы до сих пор до конца не разобрались, во имя чего мы изучаем прошлое. И, кстати, может быть, именно в сфере изучения *недавнего* прошлого, так сильно задевающего живые человеческие чувства, и стоит в первую очередь искать ответ на этот вопрос.

Ну в самом деле, что я могу узнать о времени, которое меня так занимает и волнует *лично*, из серьезной, академически выдержанной литературы? В общем-то повторяю, очень многое. Например, могу узнать, что «комплекс перспективных ожиданий – наиболее характерная черта советской системы, которая позволяла направлять и контролировать массовое сознание», – и это, очевидно, верно. Недаром, «характерной чертой советского общества 50-х годов является социальный оптимизм, вера народа в то, что трудности временные и их преодоление гарантирует счастливое будущее». Еще бы,

ведь «всеми доступными средствами власть создавала зримый эффект тотальной (полной) заботы о населении, одновременно исключив возможность получения побочных доходов». Но между тем «льготы для власть имущих порождали в обществе самую негативную реакцию»⁴. И так далее...

Да простит мне несколько ёрнический тон автор цитируемой книги – очень добросовестно, обстоятельно и по-своему дельно написанной. В рамках традиционных подходов оценки ей могут быть даны только положительные. Беда, должно быть, в том, что в основу этого журнального номера заложено обсуждение *нетрадиционных* источников – кинофильмов, из которых я урвал себе такие замечательные. Вот меня и заносит: хочется живых людей, воздуха, света; хочется адекватности своих ощущений сорокалетней давности пространству исторического исследования – чуда, короче говоря. А вот сухих отвлеченных формул, которые уподобляют это прошлое – в том числе и мое личное – некоей отвлеченной конструкции, в которой я и мои сверстники сливаются в безличное целое, подверженное воздействию неких внешних сил – вот этого совсем не хочется. Право, мы до такой степени превратили историю в «объективную» науку, что стали забывать основное различие между ней и, скажем, химией: объектом исследования у нас являются все же не кислоты и щелочи в процессе нагревания или под воздействием электрического тока, а *люди*, некоегда жившие, в данном случае в большом количестве живущие до сих пор. Есть же разница, право слово... А между тем у естественников подход куда основательней: тот же химик прежде, чем проводить и описывать ту или иную реакцию, наверное, самым тщательным образом проанализирует *состав веществ*, задействованных в этой реакции. При нашем же традиционном подходе то, что, на мой взгляд, составляет самое важное и самое интересное в истории – *состав души* тех, чьи действия определяют ход исторического процесса, – считается настолько вторичным, что до выяснения этих тонких материй обычно у исследователя и руки не доходят.

Того, что я ищу в воспроизведении недавнего прошлого, нет и в работах, написанных нетрадиционно, в том числе в самых интеллектуально изощренных. Вот, например, книга, производящая сильное впечатление своей несомненной талантливостью: «60-е» П. Вайля и А. Гениса. Она, казалось бы, буквально посвящена тому, о чем идет речь: «Портрет шестидесятых через портрет шестидесятников», как формулирует замысел авторов в своем послесловии Л.А. Аннинский, справедливо отмечая при этом «изрядную виртуозность» книги. Виртуозность, действительно, временами просто поражает. Вообще в «60-х» масса достоинств: эффектная, тщательно продуманная композиция, обилие яркого материала, прекрасный стиль – в общем, все эпитеты в превосходной степени. От такой книги трудно оторваться. Я и не отрывался, помнится, читал всю ночь, радовался, узнавая знакомые детали... Через неделю-другую попытался поделиться своими впечатлениями с друзьями – и с ужасом понял, что сказать мне нечего – почти все забыл. За исключением знакомых деталей.

Перечитав, понял, что эта книга все-таки томительно напоминает наши телевизионные экскурсии в историю, – при несравнимо большей талантливости ее авторов, конечно. То же стремление не *понять* и проникнуться, а *изобразить*, причем как можно эффектнее. В результате материал, подобранный весьма произвольно, komponуется в концепцию весьма искусственную – и произвольность подбора материала, и искусственность «композиции» «60-х» очень убедительно показал в своем послесловии Л.А. Аннинский⁵. В результате впечатление книга производит сильное – и тут же начинается «сыпаться» в памяти, разваливается на фрагменты. Шестидесятые годы в ней, в обломках, может быть, и засвидетельствованы, а вот цельного, убедительного образа шестидесятника там нет. Один-то шестидесятник, впрочем, в «60-х» есть, но это уже не заслуга авторов – там есть Л.А. Аннинский со своим глубоким и искренним послесловием. И, кстати, при всех комплиментах, в общем-то справедливых, сделанных Аннинским в адрес Вайля и Гениса, его послесловие служит косвенным доказательством общей неудачи «60-х» – уж больно разными получились эти произведения, опубликованные под одним переплетом, контрастно разными, причем не только по смыслу написанного, что

было бы не столь существенно, но и, что гораздо важнее, – по духу. А ведь Лев Александрович шестидесятник настоящий, всамделишный... О чем бы он не писал – духом шестидесятых веет от страниц его текстов. По нынешним временам – блестящее исключение, подтверждающее умирание шестидесятничества именно своей исключительностью...

Поскольку современной научной литературы, дающей адекватное представление о том, чем жили и каким богам молились «люди "оттепели"», на мой взгляд, до сих пор не создано, приходится для понимания этого обращаться к воспоминаниям Чуковской, дневнику и критическим статьям Лакшина, прозе Дудинцева и т.д. – к первоисточникам, иными словами. И в частности, можно еще раз просмотреть кассету с «Заставой Ильича» или «Июльским дождем».

Состав души. Но прежде, очевидно, необходимо все-таки, как говорят нынче, определиться: выразить более ясно, что я жду от исследователей «оттепели», чего не нахожу в их книгах и что мне дают фильмы Хуциева для понимания той, дорогой мне эпохи.

Видите ли, у меня от 60-х осталось устойчивое ощущение надежности бытия, сейчас в значительной степени испарившееся. Мир тогда казался устроенным *правильно* – что совсем не противоречило постепенному пониманию его предельной сложности и противоречивости. Да, мир был сложен, противоречив, несовершенен, но тем не менее устроен правильно настолько, что нам совершенно не приходилось выяснять разницу между добром и злом. Это было сделано задолго до нас и нам оставалось лишь усвоить четкие постулаты, определявшие наши нормы поведения, наши поступки. И сделать это не представляло труда.

Само собой разумеется, что родину и родителей нельзя не любить. Что деньги в этой жизни – не самое главное. Что обижать слабого нельзя, так же, как нельзя унижаться перед сильным. Что ябедничать, сиречь, доносить – мерзко. Что сожительство без любви – отвратительно. И так далее... Это, повторяю, разумеется само собой для всякого нормального человека (именно нормального – последовательно плохой человек в этой системе ценностей воспринимался как моральный урод).

Не знаю, есть ли необходимость говорить о том, что эти нормы постоянно нарушались. Приспосабливаясь, подличать, уступать соблазнам приходилось, наверное, в той или иной степени почти всем, за исключением очень немногих поднимавшихся над общим уровнем людей. Но это было горем, тяжким испытанием, вызывало угрызения совести, воспринималось как уступка злу – и уж ни в коем случае не означало признание зла равноценным добру...

Я, естественно, не могу ручаться за всю огромную страну⁶, но мое детство и юность прошли в среде, где подобный подход к жизни был определяющим. Так жили мои родители и родители моих друзей. Так жило окружавшее меня старшее поколение – те, кто вошел в историю под именем «шестидесятники», так пытались жить мы сами...

И неужто это мировоззрение определялось каким-то «комплексом перспективных ожиданий»? Или третьей Программой КПСС, которая, по словам авторов «60-х», якобы «с мастерством опытного проповедника коснулася заветных струн в душе»?⁷ «Господи... да кто же ее, Программу 1961 года, читал из шестидесятников всерьез!.. Какие там иллюзии! Да я отлично помню, с каким ленивым любопытством прислушивался к чтению Программы (по радио часами читали) – я, типичный идеалист-шестидесятник. Занимали всякие частности, вроде бесплатного транспорта, да и то с ощущением налета прожектерства..., а общее содержание наглухо было отделено казенным занавесом!»⁸ Это Аннинский. От себя могу добавить, что мы – те, кто помоложе, – об этой Программе узнавали исключительно из более или менее остроумных анекдотов и потом уже маялись с ней на семинарах по истории КПСС, не веря ни единому слову.

Система ценностей у шестидесятников, конечно же, не коммунистического, а гуманистического, общечеловеческого происхождения, да и до заповедей Христовых ей было недалеко (не случайно ведь, что наряду со всякой шушерой, к православию сейчас так искренне потянулись очень добрые и хорошие люди, особенно женщины, при Советской власти находившие себя на «низовой общественной и партийной работе»).

При этом она, эта система ценностей, с удивительной легкостью вбирала в себя и Ленина, и «гражданку», и строительство социализма, и многое другое, с ней, казалось бы, несовместимое. Именно вбирала в себя, переламаывая, заставляя звучать на свой лад, а не подстраиваясь под чужую музыку. Ленин при этом идеализировался до небывалой человечности, «комиссары в пыльных шлемах» и участники «великих строек» превращались в воинствующих гуманистов, не щающих себя во имя светлого будущего всего человечества...

В любом случае в конечном итоге торжествовали «вечные ценности». Впрочем, лучше Аннинского и тут все равно не скажешь: «Спору нет, пятась от Сталина к Ленину, мы старались удержать и «коммунизм», намертво прикованный в нашем сознании к "1917 году". Вернее, наоборот, "1917 год" был прикован к "коммунизму": истоки же последнего были глубже "Октября", они тянулись из мировой истории, были связаны с фундаментальными ценностями духа, с опытом тысячелетий, с Афинами, с Иерусалимом»⁹. В русской же традиции генетические связи устанавливались с еще большей простотой и отлично сознавались самими шестидесятниками: народническая интеллигенция, «тезки»-шестидесятники XIX века, «идеалисты 40-х годов», декабристы... (Частный, но характерный пример: В.Я. Лакшин, по словам А.И. Солженицына, гордился, когда в его критических статьях усматривали добролюбовскую традицию).

Так вот, не кажется ли вам, что все это немаловажно и небезынтересно? Сохранение частью общества верности общечеловеческим ценностям в условиях террора и репрессий, под постоянной угрозой физического уничтожения; торжество этих ценностей при первой же благоприятной ситуации – разве подобный феномен, определивший собой эпоху 1960-х, не нуждается в изучении?

Очевидно, не нуждается... Во всяком случае в научной литературе этот чрезвычайно высокий духовный настрой, этот идеализм шестидесятников толком не уловлен. Возможно потому, что подобная тематика у нас до сих пор считается, по-моему, несерьезной и почти неприличной – чем-то вроде изучения потусторонних явлений. Крен постоянно делается в характеристику *социальных установок* шестидесятников, их попыток политического противостояния власти, что, по моему глубокому убеждению, было вторично. Если ограничиваться только этим, то дело действительно нетрудно свести к оценке шестидесятников как генерации чудаков-утопистов, запутавшихся в собственных отвлеченных взглядах.

Подобный подход, кстати, позволяет и попросту игнорировать шестидесятников как серьезное явление – а вместе с тем замалчивать или исказить те *духовные ценности*, которые определяли повседневную жизнь этих людей, во всех ее проявлениях. Такое «решение вопроса» чрезвычайно удобно потому, что позволяет «спрямить линию» в разработке чрезвычайно популярной концепции нашего исторического бытия на протяжении последнего столетия. Ведь что у нас было раньше? Тоталитарное государство, с одной стороны, и масса «совков», «быдла» («хомо советикус», по-научному) – с другой. А что у нас теперь? Победа демократических ценностей: выборная власть, государство, все более стремящееся стать все более правовым, и совершенно свободные граждане. Простоты и четкости этой концепции не занимать – не даром, она все больше приобретает характер обыденного (т.е. наиболее устойчивого) взгляда на жизнь. Значительная часть политиков и чуть ли не все представители масс-медиа, во всяком случае, в истинности подобных подходов, похоже, не сомневаются. На телевидении и в печати «совок» – одно из самых популярных определений человека, не соответствующего системе «демократических ценностей». А они у нас, увы, в свою очередь совершенно не соответствуют ценностям вечным... Настолько, что любое развернутое упоминание об этих вечных ценностях и о людях, их исповедовавших, может быть воспринято – и воспринимается – чуть ли не как идеологический саботаж. При подобном подходе шестидесятники на нынешнем празднике жизни оказываются не только лишними, но и опасными.

...В России времен Николая I, как известно, не только любая открытая критика, но и простое обсуждение существующего положения дел запрещалось строжайшим обра-

зом. И прежде всего это касалось положения тогдашнего «быдла» – крепостных. А вот изображение этого «быдла» художественными средствами власть снисходительно допускала. Вот тут и проявила себя во всей красе такая сила, как повести Тургенева, полотна Венецианова. Весь пафос творчества и художника, и писателя был направлен на то, чтобы показать всем россиянам, имевшим хоть малую способность к восприятию художественных полотен: вы их, крепостных мужиков и баб, за быдло держите, а посмотрите, как они умны, как красивы и благородны... Они не хуже, они лучше вас...

Да извинят меня за вычурное сравнение, но мне кажется, что фильмы великолепных мастеров кинематографа «оттепели» в нашу эпоху победы демократических ценностей могут сыграть роль, чем-то схожую с той, которая выпала «Запискам охотника» и картинам Венецианова при крепостном праве. За «упертого совка» ведь есть кому постоять... Это касается фильмов самого разного жанра, в том числе и таких непритязательных на первый взгляд комедий, как «Я шагаю по Москве» или «Прощайте, голуби». Но у фильмов Хуциева в этом ряду особое место: они непосредственно посвящены самому главному – системе духовных ценностей, определявших бытие предшественников поколения 60-х.

Сцены из рыцарских времен. В «Заставе Ильича» и в «Июльском дожде» Хуциев развернул эту систему перед зрителем, показав ее предельно ясно и четко «Застава Ильича» вообще, по-моему, являет собой своего рода учебное пособие по бытию шестидесятников. В «Июльском дожде», лишенном в отличие от «Заставы» риторики и назидательности, неизбежных в любом учебнике, режиссер, как мне представляется, сумел не менее ясно показать обреченность этой духовной силы, определявшей собой жизнь целого поколения, с удивительной прозорливостью уловив первые признаки ее крушения.

Пересказывать содержание фильмов неблагоприятное занятие вообще; в отношении фильмов Хуциева это и сделать-то почти невозможно – до такой степени сюжет в них вторичен. Современников творческая манера режиссера, непривычная для советского кинематографа, впечатляла, но далеко не всегда радовала. Хорошо помню, как мои родители обсуждали свои впечатления от «Заставы Ильича»: фильм интересный, но скучноватый, затянут; много лишнего. Вот, например, «бесконечное» приближение главного героя к своему дому в начале фильма: улица, еще одна, «ненужные» лица встречающих, гулкие шаги по лестнице... Разговоров много необязательных. Вообще, если бы фильм сократить, свести скажем, к одной серии, он бы от этого только выиграл.

Специалисты иной раз делали по этому поводу заявления в том же духе, но куда более категоричные: «Фильм "Июльский дождь" состоит из многих правд. Здесь масса современных сведений. Это приятно. Но скучно... То, что мы сейчас видели на экране, не искусство, а полуискусство. Вспомните, как энергичен Куросава! Никакая современность сведений не заменит современному человеку хорошей драки, сюжетного напряжения и стрельбы!»¹⁰

Сейчас легко иронизировать по поводу подобных оценок фильмов Хуциева (да и Куросавы, кстати, тоже). Но исторически подобные суждения характерны и в своем роде справедливы. «Сюжетного напряжения» в событийной сфере, которая была для тогдашнего кинематографа во многом определяющей, в этих фильмах действительно нет. События в них показаны исключительно обыденные. В «Заставе Ильича» из таких событий выстраивается один год жизни троих двадцатилетних друзей – общение, работа, любовь... В «Июльском дожде» нет и этого разнообразия: сюжет фильма по сути дела сводится к одному неудачному роману – главная героиня медленно, но верно разочаровывается в своем любимом. Ни драк, ни стрельбы...

Сила Хуциева заключалась именно в том, что его критик назвал «многими правдами», из которых действительно состоят и «Застава Ильича», и «Июльский дождь». Сейчас, когда правды в кино так не хватает, думаю, не только мне кажется вздорным утверждение, что она может быть скучной. Более того – что, кроме нее, может быть по-настоящему интересным? Для историка же фильмы Хуциева ценны особенно: ведь «малые правды», запечатленные в различных эпизодах этих фильмов, в конце концов

сливаются в них в одну большую... И в результате перед нами – реальная жизнь «простых людей» сорокалетней давности, с ее реальными проблемами. Где еще такое сыщешь?

Повторюсь: речь идет не о множестве достоверных фактов, добросовестно запечатленных на киноплёнке, а именно о *правде*, глубинной сущности, связывающей эти факты воедино, воссоздающей жизнь того времени. И выражена эта правда в постоянном преобладании духовности над физиологией. Практически вся проблематика фильмов Хуциева построена на этом: на столкновении духовных устремлений героев с реалиями тогдашней действительности. Этот неизбежный конфликт и создает «сюжетное напряжение», на отсутствие которого сетовали кинокритики тех далеких лет.

Я понимаю всю банальность подобного определения хуциевской проблематики: то же самое основание можно подвести под многое; под русскую классическую литературу, например... Так ведь о том и речь. Если в моей статье есть пафос, то он вызван сознанием того, что фильмы, о которых пишу, стали завершением грандиозного пласта нашей духовной жизни, который был-был, да и кончился...

О постулатах, лежавших в основе системы духовных ценностей шестидесятников, я уже писал выше и добавив мне здесь нечего – разве что можно было бы продолжать почти до бесконечности перечисление морально-этических норм, определявших поведение «людей оттепели» чуть ли не в любой жизненной ситуации. Очевидно, что подобный «инвентарный перечень» сам по себе ничего не дает. Но, что мне представляется совершенно необходимым, так это еще раз отметить приоритет общечеловеческого во взглядах поколения 60-х. В киноведческой литературе Хуциев, насколько я могу судить, трактуется прежде всего как провозвестник «темы заката социалистических, революционных идеалов и рефлексии героев по этому поводу»¹¹. По-моему, здесь кроется серьезное недоразумение.

Истоки его вполне ясны. Революционный караул на московских улицах в начале фильма и почетный караул у Мавзолея в конце, ненавязчивый бюстик Ленина в аскетичном жилище семьи Сергея и «товарищ Ленин, я вам докладываю», звучащие в сознании Николая в минуту душевного кризиса, – все эти и многие другие кадры «Заставы Ильича», казалось бы, безусловно подтверждают правоту подобной точки зрения (чего стоит название фильма?). И все-таки, я убежден, она строится на недоразумении. Ведь «революционные и социалистические идеалы» предстают в фильме *исключительно* в виде зрительных символов, очень условных и не несущих как раз никакой идейной нагрузки в смысловой ткани фильма. За исключением одной цели: герои получают опору в прошлом, являясь продолжателями неких традиций, о сути которых в фильме не говорится практически ни слова. Априорно всеми возможными зрителями фильма с детства было усвоено, что это традиции великие и возвышенные – и слова Богу... Мне кажется, здесь вполне уместна аналогия с «Христом в пустыне» Крамского или «Тайной вечерей» Ге – картинами на евангельскую тематику, написанными художниками-передвижниками для неверующих интеллигентов-разночинцев. Христос там, как известно, изображался предельно десакрализированным (в первом случае – в виде своего брата-разночинца; во втором – может быть, более возвышенно, но с чертами лица Александра Ивановича Герцена...). Создателям полотен важна была символика, заложенная в этих всем знакомых евангельских сюжетах: выбор, жертва... Чуждая по духу, но предельно распространенная система ценностей использовалась для решения своих собственных задач, позволяя при этом быть максимально лаконичным и в то же время всем понятным.

Возвращаясь к «Заставе Ильича»: следование «революционным и социалистическим идеалам» само собой подразумевает борьбу за соответствующее преобразование действительности. Между тем, если пройти по узловым эпизодам фильма, вспомнить конкретные реплики и поступки героев, то станет очевидным, по-моему, что подобными устремлениями там и не пахнет. Главный герой фильма чрезвычайно привязан к матери и сестре; взаимопонимание и взаимоподдержка в этой семье доведены до предела. Он мечтает о настоящей, возвышенной любви, как о чуде («Я все время чего-то

жду...»), и чудо это дается ему в полной мере. Он ни при каких обстоятельствах не примет главного постулата отца Ани – «Людям наплевать друг на друга». (Этот циничный человек, при всей эпизодичности его появления на экране, выглядит вообще чуть ли не как главный антипод героя.) Он свято бережет память о своем погибшем на войне отце... Друг героя, Коля, внешне гораздо более циничный, как самый страшный шок переживает приглашение принять хотя бы косвенное участие в подлости – травле хорошего человека. Естественно встает вопрос: что же во всем этом от революции и социализма? Если воспринимать «революционные и социалистические идеалы» не как условный символ, а как нечто самостоятельное, насыщенное своим собственным смыслом, – ничего, пожалуй... Или нужно принимать точку зрения усиленно насаждавшуюся советской пропагандой: каждый честный и порядочный человек или является социалистом и революционером, или неизбежно должен стать им...

Даже знаменитая сцена идейного противостояния Сергея и его циничного оппонента на молодежной вечеринке совершенно не убеждает в революционном настрое главного героя: «Есть вещи, о которых можно говорить только серьезно; о революции..., Интернационале..., войне..., солдатах..., о том, что почти у всех нас нет отцов..., о картошке...» Из всего контекста фильма следует, что, говоря о революции, Сергей имеет в виду борьбу за справедливость, об Интернационале – мир и братство между разными народами, о войне – защиту своей родины и т.д. Все тот же «Христос в пустыне» – революционные понятия здесь так же, как и на протяжении всего фильма, десакрализуются, приобретая общечеловеческий смысл.

На мой взгляд, герои фильма стремятся не к революционным преобразованиям, а к личному счастью, которое мыслится как обретение гармонии с окружающим миром. Именно гармонии они ищут в любви, в дружбе, в отношениях с близкими. И поверяют свою жизнь постулатами, которые действительно «тянутся» из Афин и Иерусалима (об Иерусалиме в самом фильме по вполне понятным причинам речи не идет, а вот «гармоничные греки» поминаются, пусть в шутливой форме, в трогательной сцене в Музее изобразительных искусств).

И еще одно возражение – против трактовки героев фильма как неких «рыцарей идеалов», которых режиссер «однозначно ставит... выше окружающей жизни и ее обитателей»¹². Я не вижу, из чего это следует. Наоборот, мне кажется, Хуциев всячески подчеркивает заурядность своих героев... Хотя слово заурядность, конечно, для их характеристики не годится. Правильнее сказать, наверное, что они совсем не исключительны в своей незаурядности, – таких, как они, очень много – целая Москва... Здесь можно только повторить слова В. Трояновского: «В отличие от других киногероев начала 60-х ни Сергей, ни его друзья не защищают Родину, не едут на сибирскую стройку и не совершают с риском для здоровья никаких трудовых или научных подвигов. Они каждое утро уходят на работу, перевыполняют план, болеют простудой, влюбляются, ссорятся с близкими и самозабвенно гуляют по московским улицам. И вся эта текущая повседневность наделена в фильме неповторимым обаянием».

И, дабавлю, пронизана поразительным оптимизмом... По-моему, «Застава Ильича» – один из самых светлых фильмов в нашем кинематографе; избитое понятие «жизнеутверждающий» употреблять не хочется, но оно здесь просто напрашивается. И оптимизм этот обуславливается именно тем, что герои фильма при всей возвышенности своих стремлений и серьезности подхода к миру отнюдь не «рыцари идеалов», а обычные московские ребята... Это их город; это их время. Ведь те, кто противостоит Сергею и его друзьям, выглядят, откровенно говоря, не очень страшно и убедительно: «дурак» Анин муж, «циник» Анин отец, «подлец» Черноусов – все они эпизодичны и воспринимаются, по-моему, как несколько условные маскарадные герои-уроды, лишь оттеняющие своим безобразием прелесть настоящей жизни.

Что же касается знаменитой «сцены с картошкой», то мне кажется совершенно излишней ее сакрализация: рабочий парень, попавший в среду растленной интеллигенции, отстаивает основы социализма¹³... О социализме как символе я уже высказался и могу лишь повторить: Сергей выступает здесь не столько за, сколько против – против

легкомысленно-циничного отношения к войне, погибшим отцам, к своему народу. Что же касается «растленности» участников молодежной тусовки, то она оказывается чисто внешней. В самом деле, главный «ниспровергатель ценностей» сразу же после конфликта вопрошает автора незадачливой реплики, уже успевшего за эту реплику схлопотать от милой девушки по физиономии: «Зачем ты сказал эту гадость?» ОказываетсЯ – по инерции...

Ребята-то ведь свои... Недаром они почти тут же просматриваются в видении героя, в сцене с погибшим отцом – на заднем плане, в солдатских шинелях. Это, как индугенция: значит, и по мнению автора, и по восприятию его героя интеллигентский нигилизм, неумное высокомерие – все наносное. И в результате одна из ключевых сцен в фильме выглядит не сигналом тревоги, а предупреждением о необходимости серьезного отношения к серьезным вещам.

Встреча с будущим. Иное дело «Июльский дождь»... Я всегда воспринимал этот фильм как прямое продолжение «Заставы Ильича», и для меня явилось несколько неожиданным принципиальное противопоставление этих произведений, с которым я столкнулся в одной киноведческой статье: «... По сравнению с сакрально-патетической "Заставой" "Июльский дождь" не только смотрится как светская, бесстрастно-антониониевская картина, но и, по существу, является таковой»¹⁴. Если в этом, в любом случае, на мой взгляд, излишне резком противопоставлении и есть рациональное зерно, то оговорки здесь все равно необходимы: изменилась не творческая манера или мировоззрение режиссера. Стал меняться сам мир – именно из него все в большей мере стала исчезать патетика, а Хуциев лишь откликнулся на это со свойственной ему чуткостью...

Героиня фильма, как представляется мне, всем своим существом принадлежит к тому же духовному пространству, что и ее предшественники из «Заставы Ильича». Те же высокие идеалы, то же неистребимое стремление строить свою жизнь соответственно им. Цель, очевидно, все та же – найти свое место, гармонично войти в окружающий мир. (Вот уж, поистине, сколько людей, столько и мнений... В. Семерчуку представляется, что «типографическая штамповка "Незнакомки" Крамского служит в фильме символом крушения идеалов и девальвации ценностей»¹⁵. Возможно... Но по моим впечатлениям, профессия героини, работающей на полиграфическом комбинате, обгрывается режиссером с совсем другой целью: лики с картин художников Возрождения появляются в первых кадрах фильма; репродукции с этих картин висят на стене комнаты героини, столь же аскетичной, как и квартира Сергея – истоки духовных ценностей в «Заставе Ильича» на этот раз «тянутся» из Флоренции, Рима...)

Однако коренное различие в бытии Лены и героев «Заставы Ильича» становится очевидным почти сразу: мир, в котором она существует, все в большей степени становится враждебным ее идеалам – идеалам 60-х. Простота, естественность, обычная порядочность уходят в небытие, воздействие внешней среды становится все более агрессивным. Жизнь все настойчивей ставит перед выбором: измениться, приспособиться, пойти на компромисс, стать как все – или остаться одинокой... Враждебное Лене бездуховное бытие – вездесущее и непобедимое, стремящееся подавить, поглотить, растворить в себе без остатка, – это бытие самое яркое воплощение получает именно в образе человека, который должен был бы быть предельно близок героине, ее любимый, Володя... Вот он – отлично организованная плоть, мощная энергетика, непреодолимое обаяние и – рабский дух...

Предательство, которое он совершает по ходу фильма, носит характер предельно обыденный. Настолько, что предательством в прямом смысле слова назвать это действо и язык не поворачивается. Просто герой из карьерных соображений отказывается от научного сотрудничества с честным человеком и переходит под руководство заведомого подлеца. Дело-то житейское... С точки зрения последовательного шестидесятника – страшный грех!

Меня удивляет, как можно говорить о «бесстрастности и светскости» фильма, в котором есть такая сцена, как «пикник на обочине», свидетельствующий о «грехопада-

нии» героя. Бесстрастность тут только внешняя, изобразительная. Атмосфера моральной духоты, царящей в этой компании, где господствует Володин руководитель, выражена почти вещественно. То, что героиня бежит от костра и шашлыков, прячется в машине, не удивляет: очевидно, что ей больно и страшно. Мир рушится...

По сравнению с «Заставой Ильича» соотношение между добром и злом в новом фильме Хуциева резко меняется: зло побеждает. То удивительное духовное поле, которое держало молодых героев «Заставы» на плаву, вливало в них уверенность в своей правоте, делало их хозяевами жизни, где любовь была такой возвышенной, а дружба – такой преданной; из той жизни – распадается на глазах. А ведь Лена – из той недавней жизни, где время от времени происходили настоящие чудеса: можно было выйти из дома летней московской ночью, пройти через весь город – и на рассвете увидеть на Красной площади близкого человека, который, оказывается, не договариваясь, по наитию, шел тебе навстречу...

В этой жизни чудес уже не будет. Последним отголоском становится «телефонный роман» Лены с человеком, одолжившим ей куртку в самом начале фильма, когда на экране хлестал теплый июльский дождь... Этот человек, Женя, реально появляется на экране один раз, в первых кадрах фильма, а затем дематериализуется, судя по всему, навсегда, превращаясь в бесплотный голос в телефонной трубке... Тонкая нить взаимопонимания, протянувшаяся между Леной и ее собеседником-«призраком», лишь подчеркивает неизбывное одиночество героини.

Что остается ей? Память об умершем отце, любимая и, судя по всему, такая же одинокая мать. Недаром при полном отсутствии внешнего сходства она неуловимо похожа на Лену... И репродукции на стенах – с картин художников Возрождения, несколько веков назад искавших гармонию в этом несовершенном мире. Вот во имя всего этого героиня и порывает с Володей – таким умным, красивым, «не пьющим и не лишенным чувства юмора», так много обещающим и, наверное, все еще любимым. Это предопределено. Великолепная финальная сцена объяснения героев почти ничего не добавляет к ощущению произошедшей трагедии. Она лишь подчеркивает духовную силу героини, которая, очевидно, просто не способна пожертвовать своими идеалами во имя каких бы то ни было благ. Но Лена остается одна...

В этом весь ужас положения: система ценностей рушится, причем не под внешним давлением, не в результате преследований со стороны власти – она тихо и мирно «сыпется», разлагаясь изнутри. А вместе с ней рушится и то единое, цельное сообщество, которое называлось шестидесятниками, рушится, необратимо распадаясь на отдельные фрагменты, порождая массу неприкаянных личностей, которые затем с каждым десятилетием начинают все в большей степени приобретать характер чудаков, реликтов, живых пережитков безвозвратно ушедшего прошлого.

И в этом контексте сейчас совершенно иначе, чем раньше, воспринимается замечательный видеоряд, которым завершается «Июльский дождь». Раньше поход Лены к Большому театру 9 мая, сцены встречи ветеранов Великой Отечественной должны были, очевидно, восприниматься как доказательство того, что Правда и Добро остаются в силе. Что все будет хорошо.

Сейчас же, как мне кажется, куда большее впечатление производят мальчики из последних кадров, наблюдающие за торжествами старших. Мальчики с глазами внимательными не по-мальчишески, мальчики размышляющие...

Насколько я понимаю, тогда авторы фильма, ничего не предвещая, задавали вопрос и себе, и зрителю, что будет дальше, как сложится будущее, которое предстояло творить вот этим мальчикам. С кем они пойдут? Сейчас ответ известен... «Отступник» Володя, оказывается, лишь прокладывал дорогу для людей не менее энергичных, но куда более последовательных, и с каждым поколением этой последовательности суждено было лишь нарастать...

Вон, под самый конец фильма, среди подростков мелькнула любопытная мордашка пацаненка. Вон, он вынырнул из-под чьего-то локтя... Белоголовый такой... Или рыженький?.. Анатолий Борисович, уж не вы ли это?

Примечания

¹ Достоевский Ф.М. Идиот // Полн. собр. соч. Т. 8. Л., 1973. С. 315.

² Поскольку речь идет о «Заставе Ильича», все это в полной мере относится и к Геннадию Шпаликову, создавшему сценарий на удивление адекватный творческой манере режиссера. Был у Москвы такой неповторимый поэт...

³ Трояновский В. Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели. Кн. 2. М., 2002. С. 46–47.

⁴ Пыжиков А. Хрущевская «оттепель». М., 2002. С. 260–271.

⁵ Вайль П., Генис А. Мир советского человека. М., 1996. С. 336–338. То, что сами авторы оттуда, из 1960-х, к сожалению, не дает гарантии достоверности их произведению. Уж очень сложными оказались 1970-е, 1980-е и прочие последующие десятилетия, под воздействием которых дух шестидесятых даже в самых ярких его представителях искажался, порой до неузнаваемости.

⁶ Откройте, например, «Подростка Савенко» Э. Лимонова, – и выяснится, что наша страна в те самые времена была густо населена разнообразными мерзавцами, насильниками и убийцами, в том числе и малолетними. Но ведь они были *всегда*, их изучать можно на уровне биологии; сейчас же речь идет о явлении историческом, т.е. неповторимом – о шестидесятниках.

⁷ Вайль П., Генис А. Указ. соч. С. 14.

⁸ Там же. С. 337.

⁹ Там же. С. 339.

¹⁰ Высказывание А. Аронова на обсуждении «Июльского дождя», состоявшемся сразу же после выхода фильма на экран. Цит. по: Кинематограф оттепели. Кн. 2. С. 95.

¹¹ Там же. С. 33.

¹² Там же. С. 136.

¹³ Там же. С. 124.

¹⁴ Там же. С. 135.

¹⁵ Там же.

© 2003 г. Н. И. ЦИМБАЕВ*

«НА СЕМИ ВЕТРАХ»: ФИЛЬМ О ВОЙНЕ (НАБЛЮДЕНИЯ ИСТОРИКА)

«Так это ж искусство!...» Осенью 2002 г. скромно, двумя-тремя газетными заметками был отмечен юбилей – 40 лет выхода на экраны фильма Станислава Ростоцкого «На семи ветрах». Поставленная по сценарию Александра Галича картина, в которой снимались замечательные актеры и где звучал дивный вальс Кирилла Молчанова, давно заняла почетное место в истории советского кино. Художественное своеобразие фильма, его роль в творческой судьбе режиссера и сценариста, игра актеров, создавших образы сильные, точные и живые – Софьи Пилявской, Клары Лучко, Людмилы Чурсиной, Вячеслава Тихонова, Леонида Быкова, Вячеслава Невинного, Анатолия Ромашина, Виктора Павлова, – не раз становились предметом суждений кинокритиков и историков кино. И, конечно, ни одно профессионально выверенное обращение к фильму «На семи ветрах» немислимо без упоминания совершенной игры Ларисы Лужиной, для которой роль главной героини Светланы стала воистину даром богов¹.

Однако фильмы, как и книги, имеют свою судьбу, и судьба эта складывается по-разному. «На семи ветрах», созданный на излете того мутного, беспощадного и великого времени, что в интеллигентской традиции именуется хрущевской «оттепелью», не стал ни крупным событием общественной жизни, ни подлинным художественным откровением. Отчего так? Развернутый ответ на этот вопрос не входит в задачу данной статьи, но некоторые соображения на этот счет здесь были бы уместны.

* Цимбаев Николай Иванович, доктор исторических наук, профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

В те дни и в те годы, когда партия торжественно обещала, что нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме, когда с умением и ловкостью был написан кодекс строителей коммунизма, когда устремленность в будущее казалась естественной, бесспорной и прогрессивной, фильм о событиях недавней войны, фильм простой, по-своему правдивый и без малейшей претензии на вычурность или оригинальность образного решения, был, по-видимому, обречен на невнимание.

После исторического XXII съезда КПСС, после эпохального полета Юрия Гагарина наступило время казенно-общественного оптимизма, когда думалось легко, верилось бездумно. На смену фарсу, который в пьяно-трагической или маршево-победоносной своей ипостаси в годы счастливо затянувшегося детства советского общества был прописан в лекарство ото всех мытарств, пришли самовлюбленность и цитатно-эстрадное пустословие, которые со временем выродились в самозванное «шестидесятничество», не склонное помнить ни хрущевских внешнеполитических авантюр, ни продолжавшегося раскрестьянивания деревни, ни упорного гонения на церковь. Самозванное потому, что были когда-то в русском обществе подлинные нигилисты-шестидесятники, чьи заветы было принято читать еще в начале XX в.

Солдаты-победители, свидетели военных лет и предвоенного лихолетья не успели состариться, они составляли большинство кинозрителей, ибо первое послевоенное поколение еще и не вступило во взрослую жизнь, и именно они играли роль безукоризненной нравственной цензуры. Эти люди в массе своей без колебаний отвергали плакатную героiku сталинского большого стиля, и вместе с тем им показались бы кощунственными попытки дегероизации событий Великой Отечественной войны. Такая мысль просто не могла прийти тогда в голову. Но больше, чем прошлое, людям, пережившим войну, было интересно будущее. Годы войны, поражения и победы, скудный военный быт, боль утрат – для них не наступило время исторической давности, мемуарных свидетельств, спекулятивных интерпретаций.

Май 1945-го был, в сущности, совсем недавно.

И пусть уже пролетели над землей калатозовские журавли, была спета баллада о солдате, мир узнал о судьбе простого русского человека, но по-настоящему военная тема лишь обретала себя на экране. К тому времени не только советский кинематограф и советское общество, но и европейский зритель не отошли от раздирающих душу воспоминаний, но как бы устали от них, хотя и не созрели для создания изысканных, красивых и лживых интерпретаций. В этих условиях фильму «На семи ветрах» не было суждено встать в один ряд с созданными нашими соотечественниками шедеврами мирового кино. Вероятно, это было справедливо. Одновременно он оказался и на обочине общественного интереса оттепильного времени: картина была слишком камерна и лирична, но вместе с тем слишком привычна, узнаваема для того, чтобы очутиться в центре дискуссий.

Для историка, который обратится к фильму, пытаюсь оценить его как исторический источник, источник самоценный и как бы замкнутый в себе, причины общественной слепоты (или, напротив, зоркости), равно как и художественные достоинства картины, должны быть безразличны. Разумеется, привлекательно порассуждать о том, что негромкая искренность или избыточный лиризм, как и прежде, оставались не в цене, что подлинных кинематографических откровений «На семи ветрах» не содержит, но, спасая репутацию своего ремесла, принципиально чуждого художественному творчеству, историк должен воздержаться от стремления конкретно-исторический анализ источника подменить необязательными, а по сути своей и не историчными соображениями этического или эстетического характера.

Для меня это представляется самоочевидным. Однако дальнейшее изложение требует некоторого пояснения. История XX в. – в значительной степени история кинематографа. Образы мира, ценностные предпочтения, нравственные ориентиры, политические стереотипы и нормы общественного поведения формировались документальным и художественным кино. Только на исходе века им на помощь пришли более изощренные аудиовизуальные средства. Человек, чье экзистенциальное одиноче-

ство было главной темой послевоенной литературы, в действительности, в реальном мире обрек себя на постоянных экранных «собеседников», о чем примерно в одно время с Галичем писал Рэй Бредбери. На рубеже XX–XXI вв. виртуальный мир стал трагической реальностью.

Не подлежит сомнению, что огромное и все возрастающее воздействие средств массовой информации, среди которых кинематограф и сейчас занимает заметное место, на массовое сознание есть предмет принципиально иного исследования, цель и инструментарий его не имеют ничего общего с непритязательным анализом отдельного кинофильма как исторического источника. Художественное кино обладает огромным воздействием на аудиторию, и масштаб этого воздействия – да простится мне это сравнение – можно сопоставить с воздействием Нового и Ветхого Завета. Вне зависимости от меры своих эстетических достоинств те или иные киноленты, созданные в разных странах и в разное время, оказывали, часто вопреки намерениям своих создателей, громадное влияние на ход политического и общественного развития. Кинорежиссеры решали государственные, партийные, военные, экономические, экологические и гендерные задачи, их фильмы свержали и утверждали политические режимы, они – деятели кино – научились манипулировать массами и одновременно преуспели в умении слагать с себя ответственность за последствия этого манипулирования.

Историк будет смешон, если поверит в утверждение, что кинематограф – и шире, средства массовой информации – есть лишь отражение реальности. Если оставить в стороне новейшие инструменты воздействия на человеческое сознание, то в пределах XX в. кино, наряду с радио, несет главную ответственность за поведение «человека толпы». И в данном случае не имеет значения, в какой мере этот человек отличает себя от грядущего хама, торжество которого пророчил Мережковский. Кино обладает огромной нивелирующей силой, по природе своей оно предельно демократично, и попытки противостоять ему обречены на неудачу. Общественно-политическая роль кинематографа, отдельных талантливых или бесталанных картин – тема особого изучения, равно подлежащего ведению историков «общего профиля», историков кино и специалистов в области социальной психопатологии. Для первой половины XX в. когда кинематограф стремительно обретал силу, становясь подлинным демоном общественного сознания, эти проблемы исследованы в классической работе Зигфрида Кракауэра «От Калигари к Гитлеру», где именно целенаправленному влиянию кинематографа, его экспрессии, его мощному пропагандистскому потенциалу приписаны те катастрофические изменения, что происходили в немецком обществе на его пути от Веймарской республики к гитлеризму².

Спору нет, историк не может согласиться с тезисом, согласно которому деформация пропорций человека, столь любимая экспрессионистами, неизбежно ведет к деформации его духовной природы и социума, что фашизм есть всего-навсего реальное воплощение ирреальных фобий художника-творца. Он, историк, может представить убедительные – политические, экономические, социокультурные – возражения против упрощенного представления о выходе некоего всепобеждающего монстра из «Кабинета доктора Калигари» (фильм с этим названием и поныне принято считать не только классикой немого кино, но и недостижимым шедевром мирового кинематографа) в нацистскую действительность. Но во многом Кракауэр прав, и экранная (виртуальная) действительность правит миром. Однако еще раз подчеркну: к пониманию художественного фильма как исторического источника это не имеет прямого отношения.

Если говорить об общественном звучании фильма «На семи ветрах», то оно, повторюсь, невелико, что для темы данной статьи безразлично, равно как безразличен и анализ причин, почему и по выходе на экран, и позднее картина не производила особого впечатления на зрителя. Со временем она просто забылась, что только в малой степени можно отнести к предвсудительному с позднесоветской точки зрения имени Александра Галича, хотя это обстоятельство не могло не оказать влияния на ее позднейшую прокатную судьбу. В настоящее время ни молодое, ни среднее поколение не знает фильма, который крайне редко появляется на телевизионном экране и не входит в

обойму знаменитых. Общаясь с людьми разного возраста, я могу говорить об этом с достаточной степенью уверенности. Более того, мои сверстники и те, кто старше, кто не должен, казалось бы, забыть первое появление «На семи ветрах», в редких случаях могут что-то припомнить: или счастливые глаза героини, или само название, действительно необычное и запоминающееся, которое невозможно буквально перевести на европейские языки.

В какой-то мере название – ключ к пониманию поэтики и стилистики фильма. Оно звучит необыденно, едва ли не сказочно, и означает не только нахождение на открытом месте, на перепутье, что может быть передано по-польски «wystawiony na wiatr», но и пребывание в гуще всяческих событий, что можно разуместь как подверженность всем напастьм. Непереводаемость названия – дело достаточно заурядное, но в данном случае это подчеркивает не только сознательное обращение создателей фильма прежде всего к тем, кто вполне владеет русским языком, или, говоря иначе, к советскому зрителю, но и необычность, незаурядность рассказа о том, что «было с бойцами, или с страной, или в сердце было моем». Эти строки Маяковского создатели выбрали эпиграфом к фильму. Картина гражданственна и поэтична, она возвышает и как бы очищает недавнее прошлое, она обращена к чувствам зрителей и рассчитана на глубокое эмоциональное воздействие. От нее не следует ожидать подлинного реализма, надеяться, что она воссоздает события военного времени в их плоти и крови.

Понимая это, историк должен ясно сознавать следующее: «На семи ветрах» может волновать до слез, но может и оставлять равнодушным. И это проблема не только разных поколений, но и людей одного возраста, сходного воспитания и жизненного опыта. Проблема чисто личная. Иначе говоря, художественный фильм и – шире – любое художественное произведение могут быть интерпретированы как исторический источник лишь в очень ограниченных пределах, их объективизация в принципе невозможна. Исследователь, как бы осторожен он не был, в принципе не может относиться к ним чисто рационально, его наблюдения всегда будут индивидуальны, субъективны. Другой исследователь будет иначе видеть, иначе чувствовать, иначе воспринимать игровое начало, которое составляет первооснову творчества. В фильме «На семи ветрах» об этом сказано не без изящества: у машины, которую ждет героиня, номер 42–62 – соединение года, когда шла война, и года, когда перед камерами операторов разыгрывались события военных лет. Машина, добавлю, так и не пришла.

«Она ждет». Сюжет фильма – не сказка, не притча, по-своему он незамысловат, даже архетипичен, но было бы в высшей степени опрометчиво воспринимать события, в нем показанные, как простую житейскую историю. Далеко не случайно (фильм наполнен символическими деталями) одна из героинь говорит, что у нее есть три желания – «как в сказке». Умелая рука сценариста соединяет три новеллы, три правдоподобные истории, которые перетекают одна в другую благодаря образу Светланы, девушки, что надеялась 20 июня 1941 г. приехать к своему избраннику в среднерусский город из Владивостока. Ее Игорь жил на городской окраине, в двухэтажном старокупеческом доме с символическим адресом «Слободская, 13». Дом, мощное каменное сооружение с подклетию, стоял на отшибе, на речном откосе, поистине на семи ветрах.

Наряду с героиней дом стал символом стойкости, олицетворением родной земли, где на правах постояльцев сменяют друг друга редакция армейской газеты, полевой госпиталь и остатки роты, что держит круговую оборону. Композиция симметрична, и, расставшись с уцелевшими бойцами роты, зрители имеют возможность вновь увидеть ту же редакцию, точнее, тех, кто от нее остался, и тот же госпиталь. Драматургия картины такова, что ее легко представить на театральной сцене или в виде радиоспектакля. Даже незначительные сюжетные узелки аккуратно развязываются, недоуменные вопросы, которые могут возникнуть у внимательного зрителя (или слушателя), объясняются в действии или, что чаще, в диалогах, развязка, как это положено в лирической драме, счастливая. Совершенно невозможно отличить сцены, списанные с действительности, от тех, что восходят к литературной традиции. К примеру, пожилой сапер, который утешая героиню, делает вид, что встречал на фронте ее Игоря, словно бы

перешел из прозы Алексея Толстого. Да и общая идея фильма – девушка ждет жениха, стойко преодолевая военные тяготы, не покидая самой линии огня, и это ожидание делается известным по всему фронту – восходит к военному рассказу Константина Паустовского о кружевнице Насте, искавшей на передовой любимого человека:

«Слух об этой девушке начал быстро расти, шириться, как легенда. Он переходил из части в часть, с одной батареи на другую. Его разносили мотоциклисты, водители машин, санитары, связисты. Он дошел, наконец, до самых отдаленных уголков фронта.

Бойцы завидовали неизвестному человеку, которого ищет девушка, и вспоминали своих любимых. У каждого были они в мирной жизни, и каждый берег в душе память о них. Рассказывая друг другу о девушке-северянке, бойцы меняли подробности этой истории в зависимости от силы воображения.

Каждый клялся, что Настя – девушка из его родных мест. Украинцы считали ее своей, сибиряки тоже своей, рязанцы уверяли, что Настя, конечно, рязанская, и даже казахи из далеких азиатских степей говорили, что девушка пришла на фронт, должно быть, из Казахстана»³.

Правда, героиня фильма не ищет любимого, но ждет его, она не идет на войну, но война приходит к порогу дома, который стал для нее своим. Однако все это – вариации одного сюжета, одного литературного канона. Здесь есть о чем поразмыслить историку литературы, но, конечно, не историку. Отчего же возникает соблазн понять этот фильм как исторический источник? Не проще ли остановиться на том, что чем ярче, чем талантливее, чем художественнее фильм, тем более он далек от реальных событий? Нет, не проще, и, оставаясь в пределах анализа одного фильма, можно сказать, что «На семи ветрах» не просто следует литературно-художественному канону, но воспроизводит, а отчасти и создает общественный и нравственный канон, исследование которого – прямая задача историка. И это – канон советского общества, военного и послевоенного времени, основа повседневного бытия простых советских людей.

Обратимся к содержанию фильма. События, в нем происходящие, начинаются осенью 1941 г., когда героиня, которую война и болезнь задержали в пути приезжает – «где ехала, а где шла» – в город и находит в разоренной квартире записку: «Сегодня опять плохая сводка. Пошел исправлять. Возьму Берлин и вернусь. Ключ от комнаты у Готлибов. Игорь». Записка, написанная на обороте ее телеграммы, висит на двери, но нет ни ключа, ни самих соседей. И тогда Светлана, которая по пути к дому отыскивала, как и обещала в предвоенном письме, загс, чтобы рассмеяться на его пороге, произносит: «Ладно, Игорь, я подожду».

Ожидание растягивается без малого на год. Светлана становится хозяйкой опустевшего дома, где еще недавно жили люди, размещались почта и клуб, и одновременно по воле ответственного товарища Лаврентьева хранительницей некоего сейфа, что объясняет ее пребывание в доме в глазах окружающих. Новый, 1942 г. она встречает вместе с расположившимися в доме газетчиками, которые, отступая от самой границы, издают газету «Вперед». Затем они уходят, и девушка начинает работать в госпитале, где пожилые бойцы зовут ее «мамаша» и где во время воздушного налета она предотвращает панику среди раненых. Место действия фильма точно не определено, дом на семи ветрах стоит где-то на русской земле, на нашей с тобой родной земле, как говорит один из героев, и к лету 1942 г. он оказывается на переднем крае нашей обороны. Героиня, выполняя обязанности связной, доставляет донесение командованию и возвращается к окруженным бойцам. Кульминация сюжета – ожидание последнего боя. В те минуты Светлана упорно не желает подчиниться приказу и покинуть солдат, переодевшихся в чистые белые рубахи. И далее – наш контрудар, танки и конница, идущие в контрнаступление. Полуразрушенный дом восстанавливается, в него возвращается госпиталь, героиня, на груди которой орден Красной звезды, узнает о судьбах людей, с которыми свела ее война, и в последних кадрах фильма слышит желанные звонки – три коротких и один длинный. Она дождалась.

По мере развертывания действия мы все больше узнаем о героине. Она выросла в семье, где отец много работает в госпитале, мать больна и есть старая бабушка. Это

объясняет ее самостоятельность, ее стойкость, ее способность к неординарным поступкам. Светлана привыкла к тяжелой домашней работе и не чурается ее, она в меру наивна и безмерно добра, она умеет находить общий язык с самыми разными людьми, она социальна, и служение людям – для нее естественная форма существования. Став хозяйкой дома, она не только по воле обстоятельств, но и по строю души гостеприимна. Она верна и своей любви, и своему долгу: в конце фильма как бы извиняется за то, что вверенный ей сейф «поцарапала пули».

Образ Светланы – удача картины, но несомненно, что он обычен для русской художественной традиции, которая всегда воспевала женскую красоту и добродетель. Игра Ларисы Лужиной придала ему огромную убедительность, но не лишила типичных черт. В сущности, историк должен обратить внимание на одно, но принципиальное обстоятельство: будучи одновременно и вне времени, и на все времена, этот образ органичен и для советского социума, и здесь создатели «На семи ветрах» ничуть не погрестили против действительности.

«Там, на войне». «На семи ветрах» – фильм о чувствах. О любви, о верности, о чести. Эти чувства столь всеобъемлющи и всеохватны, что в фильме никто о них не только не говорит, но, в сущности, и не думает. Они разлиты вокруг, как воздух, и они руководят поступками и помыслами героев. Образный строй фильма не дает ни малейших оснований сомневаться в подлинности и чистоте этих чувств.

Любовь к близким и любовь к Родине едины, они – источник силы и самопожертвования. Рассказ о чувствах – это и есть рассказ о войне, рассказ, повторю, в высшей степени художественно убедительный.

Историчны ли эти чувства? Не двигало ли создателями фильма стремление по той или иной причине идеализировать недавнее прошлое? Историк неизбежно должен задать эти вопросы, даже если он понимает, что по сути своей они пустые и праздные. Дело не только в нравственной и художественной честности режиссера и сценариста. Обращаясь к фильму как к историческому источнику, исследователь вправе не знать ни творческих биографий его создателей, ни, тем более, тонкостей кинопроцесса, историк не киновед. И не в том дело, что художественная правда неотделима от правды исторической. Думать так было бы по крайней мере наивно. Наконец, не следует полагаться и на то, что после войны прошло не так много времени, и зритель, к которому был обращен фильм, не забыл своих подлинных переживаний и не принял бы малейшую фальшь.

Дело в том, что чувства эти вечны, они передаются из рода в род, от поколения к поколению, и прошедшая война в данном случае давала возможность выразить их, не стыдясь высокого слога и не впадая в ложный пафос. В то же время, когда создавался фильм, об этом писала Анна Ахматова:

«В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи взахлеб не сочиняем,
Наш горький сон она не бережит,
Не кажется обетованным раем,
Не делаем ее в душе своей
Предметом купли и продажи,
Хвоя, бедствуя, немотствуя на ней,
О ней не вспоминаем даже.
Да, для нас она грязь на калошах,
Да, для нас она хруст на зубах.
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чем не замешанный прах.
Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно – своею».

Вне всякого сомнения, фильм полноценно воссоздавал общественный настрой периода Отечественной войны, который можно определить как гражданственность, патриотизм и чувство личной ответственности. В то же время это было воссоздание национального настроения, который приходился на любую войну, что Россия вела, отстаивая свою независимость.

Были ли эти настроения всеобщими в пору Отечественной войны? Для создателей фильма вопрос так не стоит. Морально-политическое единство не пропагандистская фикция, но реальность и необходимое условие победы. Истоки этого единства в национальной традиции, символом которой становятся чистые белые смертные рубахи. Но вполне достоверен и рассказ Светланы о том, как на вопрос генерала, есть ли в окруженной роте коммунисты, она ответила: «Я соврала – все». Здесь художественная и историческая правда неделима.

Были ли эти чувства военного времени созвучны настроениям людей шестидесятых годов? В фильме как заклинание звучат слова: «Не забывайте наших могил». Оставаясь в пределах содержания «На семи ветрах», добавить к этим словам нечего.

Разве одно: все без исключения герои фильма не приемлют предательства. В фильме, где нет прямого изображения противника, о котором говорят «он», «дурак», «глупец», где не показано чувство ненависти к нему, единственный раз звучит яростная команда: «По фашистским гадам – огонь!» Это ответ на призыв «Кончай воевать», на ласковый уговор: «Ванечка! Не стреляй! Бросай винтовку! Я тебя встречу, зацелую». Слушать это больно: у окруженных, и, казалось бы, обреченных солдат есть близкие и любимые, но нестерпима мысль о предательстве и измене, воплотившихся в просторечном женском радиоголосе.

Здесь можно заметить, что такая изощренная агитация на передовой была совершенно нехарактерна для немцев, которые в первые месяцы наступления ограничивались примитивным «переходи к нам, будешь и сыт, и пьян, и нос в табаке», а после Московской битвы развернули аргументацию: «Зима – ваша, лето – наше». Впрочем, фильм – не пособие по пропаганде и контрпропаганде периода Великой Отечественной войны.

Развитое чувство чести присуще всем персонажам фильма. Солдаты осознанно верны присяге и воинскому долгу, и тот, кто говорит: «Я без супа воевать не согласный», – первым отказывается выполнить приказ ротного уходить, прорываться к своим. Ротный ранен, с ним не пройти, и честь, память о погибших дают право на нарушение дисциплины.

Исключительно высоко понятие о женской чести. «На семи ветрах», в сущности, прославление женской верности. «Развратная Муська», которая не слишком, правда, убедительно говорит, что «война все спишет», разоблачена быстро и безжалостно. Она, опытная медсестра, теряет сознание, выбывает из строя, когда на операционном столе лежит «ее Сенечка», красавец-лейтенант, которого она впервые увидела лишь накануне в новой партии тяжелораненых и у которого «осколок возле сердца».

Поставив в центр повествования молодую женщину, любящую и любимую, авторы неизбежно должны были коснуться вечной темы: женщина и война. Сеющая смерть и разрушение война и женщина – хранительница очага, продолжательница рода. Солдатская правда сурова: «Война – дело мужское». Война не для женщин, женщину надо беречь – и гибнет солдат, прикрыв собой во время обстрела героиню. Спасти женщину – значит спасти Родину: пока есть молодые женщины, жива надежда. Это восходит к временам очень давним, это архетип человеческого сознания.

Другой архетип: мужчина должен воевать, он защитник, он оберегатель. Идет война, и героиня знает о своем избраннике главное: «Он там, на войне». И другая женщина, военный хирург, не читая, выбрасывает каждый день приходящие к ней письма, ибо они приходят из Алма-Аты, где и «затемнения нет». И склоняется над тем, последним, что приходит с фронта. Зрителю нет дела до реальной ситуации, когда ценный специалист не только не подлежал мобилизации, но и не мог уйти на фронт добровольцем.

Здесь речь идет о всех тех женщинах, что на протяжении веков говорили своим мужчинам: я не буду знать тебя, если ты бежишь своего долга защитника рода и Родины.

Мужчина не имеет права на трусость. Он должен быть достоин женской любви, и страшным укором звучит из женских уст: «Мужчины, как вам не стыдно!» Беречь женщину – не значит оберегать ее от трудностей и трудов. Не прав газетчик, всеобщий избалованный любимец, когда, помогая Светлане отыскать следы жениха и заглаживая тем самым свои стыдные поступки, пишет: «Пусть она просто стоит и смотрит на дорогу». Женщина деятельна и сильна, духовно она почти всегда сильнее мужчины. Она достойна преклонения и тогда, когда ждет, и когда до изнеможения работает у операционного стола, и когда стирает солдатское белье. Любовное письмо женщины, неизвестной, чужой, которое можно читать вслух потому только, что окружены, голодны, измучены и «давно писем не получали», дает новые силы. И не о смерти думают обреченные бойцы, когда видят поразительно красивую Светлану, которая вслед за ними переоделась в чистую солдатскую рубашу, вымылась и причесалась. Глубоко символична и другая сцена, когда весь госпиталь – и раненые, и врачи – провожает пару: молодую медсестру и немолодого солдата («он не старый, он в годах»), у которого «типичное ранение сапера» – он без рук. Женщина берет на себя ношу, которая не кажется ей непосильной, она готова заботиться о нем и о его детях-сиротах – «две девчонки, вот такие маленькие, я им вместо матери буду».

Дом, семья, дети – высшие ценности. Любовь привела главную героиню от края земли (иначе зачем вообще упомянут Владивосток?) в дом, который, как и она, устоял на семи ветрах. Она ждет любимого во имя будущего, во имя семьи, которую они не успели создать.

«На фронте какие заработки». Сказанное не означает, что если перегруженная символами и метафорами картина полезна для понимания общеполитического смысла Великой Отечественной войны, то в ней не следует искать примет повседневного быта военного времени. Разумеется, реализм «На семи ветрах» ограничен и условен (как, впрочем, условен реализм любого художественного произведения), но у фильма есть достоинства, которые заведомо ставят его выше пьесы или радиоспектакля. Это – зрительный ряд. Не дело историка рассуждать об игре актеров, но поразительно, какие лица у всех без исключения персонажей фильма, лица одухотворенные и красивые. Пусть за этим стоит выбор режиссера, но такие люди не могли сдаться, смириться с несвободой, они не могли не победить.

Выучка актеров русской школы позволяла выходить за пределы драматургического материала, скупыми средствами выражать то, что не было облечено в словесную форму. Надо именно видеть беседу немолодой сотрудницы редакции (С. Пилевская), которая резка с окружающими и молит Бога, чтобы «муж, сын там, в Ленинграде остались живы», и Светланы. Девушка вспоминает довоенный Владивосток, очереди в парикмахерскую, приглашения в новогодние компании и наивно произносит: «Смешная была жизнь до войны». И слышит ответ: «Всякая была жизнь». Интонацией, скорбным выражением лица великая актриса сумела передать трагедию предвоенного времени, донести ее до сознания зрителя. Эта сцена – великолепный исторический источник, не о тридцатых годах, нет, но о той поре недомолвок и умолчаний, какой и была по сути своей хрущевская «оттепель».

Зрительный ряд содержит мелкие детали, рассчитанные на привычные для послевоенного советского зрителя ассоциации и малозначимые сами по себе: разрушенный бомбежкой загс, тачка, нагруженная домашним скарбом, и люди, уходящие из опустевшего города, белый флаг с красным крестом над госпиталем, скудный армейский паек – приметы военных лет, не нуждавшиеся в разъяснении. Зритель видел и знал: такой была война. То, что немецкий штурмовик расстреливает беззащитный госпиталь, и летчик не может не видеть госпитальный флаг, не нуждалось в пояснении: тогдашнее поколение помнило, как фашистская Германия соблюдала законы и обычаи войны на Восточном фронте. Сейчас этот эпизод, к сожалению, требует комментария. Но еще более – сопоставления с тем, что в то же самое время происходило на другом континенте.

Вот наудачу выбранное описание из американского детективного романа военных лет «Блондинка в озере». Детектив ищет преступника: «Дамбу на Пумьем озере охраняли вооруженные часовые: двое по концам, один – посередине... Других примет военного времени я не заметил. По глубокой воде скользили байдарки, тархтели моторки и, как разгулявшиеся мальчишки, заходя на крутые виражи и вздымая широкие полосы пены, пижонили быстроходные катера. Девушки в них повизгивали и окунали руки в воду. Покачиваясь на волнах, там и сям сидели рыбаки, которые заплатили за рыбалку по два доллара и теперь пытались подцепить хоть какую-нибудь рыбешку, чтобы компенсировать затраты. Шоссе снова повернуло к озеру, и пейзаж расцвел девичьями в пляжных сандалиях на толстой подошве, в ярких брючках или с голыми ляжками, с лентами в волосах или в крестьянских косынках. Через дорогу то и дело осторожно переезжали велосипедисты и время от времени с треском проносились возбужденные юнцы на мотороллерах»⁴. Слов нет, американцы тоже воевали. Но это была другая война.

Персонажи «На семи ветрах» менее всего аскетичны. Уходя на фронт, Игорь оставил для любимой праздничное платье, приколов записку: «Это тебе, Свет», – а на обороте: «Я вернусь». В этом платье и в одолженных туфлях-лодочках героиня встречает Новый год. Люди ценят и хороший шоколад, и коньяк «Мартель», и новогоднюю елку, и довоенное танго, и застолье, где хрустальные бокалы перемежаются с жестяными кружками. Они – спасибо Станиславу Ростockому и его актерам – не могут быть описаны ни стереотипами советской пропаганды, ни бездарными и примитивными схемами советологии. Не все, конечно, но многие из них хорошо воспитаны, в разговоре они используют такие обороты, как «окажите мне честь», «могу я пригласить на бал свою даму», называют юную героиню по имени-отчеству и целуют ей руку. Возможно, здесь авторы перегнули палку. Неправдоподобно, чтобы в разгар боя обкладывали мешками с песком концертный рояль, хотя в жизни было и не такое. Да и носитель старой культуры полковой комиссар Вольдемар Янович – скорее всего из «красных латышей», о жестокости которых помнили в начале 1960-х гг. не только старые дамы, потерявшие мужей в годы революции.

Другие персонажи проще и естественней. После стирки Светлана наскоро споласкивает руки в чистом ведре, вытирает их фартуком и садится за стол. Она же режет хлеб, прижав буханку к груди. О трудной женской доле размышляет одна из медсестер: «У нас в поселке и до войны девчат против парней втрое было. А мы с войны придем, нам кто достанется? Солдаты ищут в госпитале спирт, и один из них, узнав, что в сейфе могут быть деньги, сожалеет, что их нельзя послать в деревню матери. На фронте, дескать, какие заработки, «налево не постреляешь», а то соорудила бы старушка самогонный аппарат, «гнала бы себе первачок и горя бы не знала».

Все они разные – одни крестятся перед боем, другие молчат, каждый уникален, каждый, если угодно, личность и непразден вопрос: «Разве есть заменимые?» Но среди них нет посторонних. Объединила их война, тяжелая, навязанная врагом работа, у них «одна дорога – одна война». Ведет эта дорога к Победе. О времени, «когда мы победим», так или иначе мечтают все. Все они верят в победу. Даже вызывающие насмешку слабые вирши, присланные в редакцию, посвящены ей: «Но знайте же, фрицы, что хоть и калека, Я все-таки в ваши Берлины приду». И в реплике медсестры «откуда у него сила такая? Все прет и прет» не слышно ни ненависти, ни безнадежности: ну, прет, все равно надо работать, все равно мы победим. После боя оставшиеся в живых похоронят павших и произнесут над их могилой: «На сегодняшний день из личного состава роты осталось здесь двадцать семь человек».

Об этом – военное, ахматовское: «Ни плохих, ни хороших, ни средних... / Все они по своим местам, / Где ни первых нет, ни последних... / Все они опочили там».

Работая над фильмом о войне, создатели «На семи ветрах», надо думать, прежде всего Ростockий и Галич, в сущности, делали антивоенный фильм. Они прославляли победителей, то общество и ту страну, где жили, любили, побеждали и умирали их герои. Мечтали же они о времени, когда прекратится «война в сердцах» и не останется

«ни капли яда войны». Это была великая мечта. Но мир 1960-х гг. был мало пригоден для иллюзий, и художники это понимали. Смертельно раненый боец-украинец из последних сил идет по клубной сцене к декорациям, на которых изображены хата, плетень и красные маки. Он возвращается в свой мирный дом – декорация порвана, за ней провал в стене и взрывы, взрывы, взрывы...

Без ответа остается обращенный к плачущей Светлане вопрос товарища Лаврентьева: «А почему ты плачешь?» И троекратное сказочное повторение: «Скажи мне, кто тебя обидел?!» Действительно кто?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо выйти за пределы фильма «На семи ветрах», отрешиться от его образных решений, забыть обаяние его героев. Стоит ли? Да, художественный фильм как исторический источник предоставляет исследователю скромные возможности. Но он не для того и создан.

Примечания

¹ «На семи ветрах». СССР, Киностудия им. Горького, 1962. Режиссер С. Ростоцкий. Сценарий А. Галича, оператор В. Шумский, художник С. Серебряников, композитор К. Молчанов, текст песен А. Галича. Консультанты – М. Попов, Н. Осликовский. Дирижер – Э. Хачатурян. В роли Светланы Лариса Лукина. В ролях: С. Пилиевская, М. Струнова, Л. Савченко, К. Лучко, С. Дружинина, Л. Чурсина, В. Тихонов, Л. Быков, М. Трояновский, В. Невинный, В. Печников, В. Заманский, А. Ромашин, А. Игнатьев, В. Павлов, В. Денисов, С. Коренев.

² K r a s a u e r, Siegfried. From Caligari to Hitler. A psychological history of the german film. Princeton, N.J.: The University of Princeton Press, 1947. Книга была неоднократно переиздана и переведена на основные европейские языки. В частности, есть не менее десяти немецких изданий, последнее из которых появилось совсем недавно – K r a s a u e r S. Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films / Siegfried Krasauer. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

³ Паустовский К. Новые рассказы. М., 1946. С. 82–83.

⁴ Чандлер Р. Вечный сон. М., 1991. С. 404–405.

© 2003 г. Т. М. ДИМОНИ*

«ПРЕДСЕДАТЕЛЬ»: СУДЬБЫ ПОСЛЕВОЕННОЙ ДЕРЕВНИ В КИНОКАРТИНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1960-Х ГОДОВ

Двухсерийная картина «Председатель» на тему из колхозной жизни послевоенного времени была снята молодым режиссером А.А. Салтыковым по сценарию Ю.М. Нагибина¹ в 1963–1964 гг.²

Когда в сентябре 1964 г. картина была закончена, с ее продвижением на экран возникла небольшая заминка. Как вспоминал М.А. Ульянов, «санкционировать выход фильма в широкий прокат должен был лично Хрущев, а... осенью того года его сместили, генсеком стал Брежнев. Фильм никто не разрешал и не запрещал – он повис»³. В конце октября – начале ноября 1964 г. фильм был показан в ЦК КПСС. В целом отзывы о картине после этого просмотра были положительными, но одновременно «был высказан ряд принципиальных критических замечаний». В процессе «доработки» А. Салтыков и Ю. Нагибин вынуждены были исключить из картины или сократить восемь эпизодов (вывоз хлеба из колхоза, сцены в райкоме, обыск в доме Трубникова и др.) – всего 500 м полезного метража, в основном за счет второй серии фильма. После этого с целью изучения общественного мнения «Председатель» был показан сотрудни-

* Димони Татьяна Михайловна, кандидат исторических наук, доцент Вологодского государственного педагогического университета.

Статья подготовлена при финансовой поддержке научной программы «Университеты России 2002–2003». Проект № 10.01.005.

кам аппарата ЦК КПСС, столичной прессы, рабочим завода «Динамо», жителям Московской обл. Этой аудиторией фильм был принят с огромным интересом, вокруг него сразу же начались дискуссии и споры⁴. В итоге премьеры кинофильма была назначена на 28 декабря 1964 г. в московском кинотеатре «Россия». А с января – февраля 1965 г. «Председатель» начали демонстрировать по стране. Фильм стал одним из лидеров проката: за 1965–1966 гг. его посмотрели около 55 млн человек. Кинокартина была признана, по анкетам читателей журнала «Советский экран», лучшим фильмом 1965 г.⁵

Крупнейшие газеты и журналы страны оценивали сильные и слабые стороны фильма, анализировали актерскую игру, оценивали типажи, представленные в кинокартине⁶. Показателем большого общественного успеха фильма стала публикация стенографических отчетов об обсуждениях фильма в колхозах страны⁷.

Одной из высших точек успеха фильма стало присвоение в 1966 г. М. Ульянову Ленинской премии за роль Егора Трубникова.

Большой резонанс фильма «Председатель» был важным показателем болевых точек, оформившихся к середине 1960-х в массовом сознании советского общества. Каким должен быть колхозный вождь? Как государство должно строить отношения с колхозами? Какой он – «старый» и «новый» крестьянин? Постановка этих проблем в центр общественных дискуссий логично вытекала из содержания фильма.

Послевоенная деревня: взгляд из 1960-х. Цели, которые ставили авторы фильма, были недостижимы без реконструкции событийно-изобразительного ряда жизни послевоенной деревни. Более того, с позиции кинематографа 1950 – начала 1960-х гг. фон нередко рассматривался в качестве полноправного героя кинокартины и нес особую смысловую нагрузку, сообщая о том, что по разным причинам не могло быть вербализовано. Эти возможности использовал и Салтыков, контекстуально мотивируя развитие сюжета⁸.

С первых кадров фильма зритель погружался в атмосферу села нечерноземной полосы России, где совсем недавно прошла война, разломавшая почти до основания и без того трудный склад деревенской колхозной жизни. Стилистика изображения, найденная режиссером и оператором, поражала своей суровостью и аскетизмом (фильм черно-белый). Казалось, камера стремилась поймать в объектив жизнь «как она есть», сохраняя даже мелкие черточки послевоенного быта: обветшавшие за войну крестьянские избы, пустынные и печальные деревенские улицы, бедно одетых, уставших людей с потемневшими лицами, отощавшую скотину, скудную, но вполне традиционную обстановку крестьянских жилищ – печь, скамья, стол, комод, буфет, кровать за занавеской. В деревне не было богатых и бедных – нюансы жилища «хороших» и «плохих» героев отличаются лишь количеством света (темноты) в избах. Многие детали послевоенной деревенской жизни были настолько узнаваемыми и для большинства зрителей 1960-х гг., что сразу порождали безоговорочное доверие ко всему происходящему в кадре.

Характеристика послевоенной деревни в фильме была ориентирована на несколько уровней восприятия. Видовой ряд картины преимущественно женский. Совсем юные, молодые, старые женщины – основные работники в колхозе. Это четко видно в сцене колхозного собрания, где все помещение клуба заполнено женщинами с суровыми лицами, тяжелыми рабочими руками, в телогрейках и серых шерстяных платках. Одна за другой следует трагичные картины повседневной жизни послевоенной деревни. Вот вечером гуляет молодежь: «улица» состоит сплошь из девушек. Частушки исполняются ими с абсолютно каменными, даже страдальческими лицами. Но апофеоз, высшая точка драматизма фильма – сцена послевоенной пахоты. В одном ярме с коровами и молодые девушки, и старухи изо всех сил тянут лямку, к которой привязан плуг. «Женщины, пашущие на коровах, – отмечала кинокритика 1960-х, – это не просто страшная правда недавнего прошлого..., это обобщающий художественный образ. За ним не только факт, но и его оценка,... и размышление о многом, выходящем за пределы показанного факта»⁹.

Еще одна заметная черта визуального ряда – *традиционное, крестьянское* в фильме поэтизируется. Когда председатель колхоза Трубников принимает решение убирать хлеб вручную, зрители могут любоваться красотой и слаженностью работы косарей, ловкостью жниц, аккуратностью снопов – яркими образами уже уходящего аграрного общества. Не случайно режиссер Салтыков и оператор Николаев в сцене уборки, да и во всей кинокартине неоднократно обращаются к своеобразному цитированию фильма «Земля» А. Довженко. В фильме множество других моментов, создающих «портрет России во времени». Музыкальным фоном, например, звучат песни «Валенки» и «Коробейники». Показаны картины русского деревенского свадебного застолья. Фиксируется сформировавшаяся советская обрядность похорон. Все это, как подчеркивал Ч. Айтматов, создает «национальное своеобразие характера, традиций, быта, истории, эстетического мировосприятия»¹⁰. В этом смысле кино 1960-х гг. становилось *средством поиска национальной идентичности*.

Социально-экономическое положение послевоенных колхозов и колхозников характеризуется в фильме «россыпью» реплик, звучащих в разговорах действующих лиц. Председатели колхозов, поднимаясь по лестнице райкома, обмениваются новостями: «Ободрали как липку. Все под метлу сдал. На трудовень ноль целых, хрен десятых. В глаза людям стыдно смотреть. Бежит народ». «А колхоз у нас, знаешь, какой? – сообщает жена Семена. – Что посеешь – назад не возьмешь». «Раньше задаром работали, а теперь будем за так», – говорят доярки будущему председателю колхоза «Труд».

Зритель ощущает тревожность и неуверенность крестьянина: «И своих боюсь, и чужих боюсь», – говорит Семен Трубников. – Начальства всякого боюсь. Указов боюсь. А пуще всего – что семью не прокормлю... Устал народ, изуверился». И даже сам Егор Трубников, будучи председателем колхоза, сгоряча бросает: «Я ведь колхозник, мне терять нечего». В такой ситуации деревня искала свои способы выживания. Фильм отражает некоторые из них. Мужчины-колхозники Конькова в поисках отхожего заработка плотничали в Сибири. (Как говорит Егор Трубников: «Мужики длинный рубль да легкий хлеб промышляют, а девки да бабы исторической жизнью живут»). По деревням ходят странники, распевая божественные песнопения и кормясь подаванием. А большинство крестьян живут, по выражению Семена Трубникова, «поливая землю потом и кровью».

По общему убеждению зрителей 1960-х гг. картины послевоенной деревни в фильме «Председатель» не только потрясли своей правдивостью¹¹, но и наводили на мысли о современном состоянии села. Тем не менее социокультурная среда, современные кинокартине общественные настроения устремленности в будущее неизбежно заставляли зрителей и создателей фильма интерпретировать эпизоды послевоенной жизни села как некий фон, в который необходимо сознательное вмешательство «извне».

«**Батька!**» Центральная фигура, вокруг которой выстраивается вся событийная канва фильма, председатель колхоза «Труд» Егор Иванович Трубников (М.А. Ульянов) – личность одновременно типичная для послевоенной эпохи и выпадающая из ряда повседневности¹².

Создатели фильма сухим протокольным языком (эти сведения приводятся инструктором райкома КПСС на выборном колхозном собрании) знакомят нас с основными вехами его биографии: участник боев в Маньчжурии, на Хасане и Халхин-Голе, штурмовал линию Маннергейма, участник Великой Отечественной войны. Награжден 4 боевыми орденами и 5 медалями. Член Коммунистической партии с 1921 г. Егор – инвалид войны, у него нет правой руки.

В самом начале фильма, когда поздним весенним вечером 1947 г. Егор Трубников появляется в Коньково, мы узнаем, что в этой деревне он родился, здесь живет его старший брат Семен, а сам Егор, по выражению брата, «пацаненком от земли оторвался».

Не вызывали удивления у зрителя и другие составляющие образа Трубникова – типичные для идеологически правильного советского литературного и киногероя. Председатель колхоза «Труд» крайне аскетичен – он появляется в деревне лишь с вещмешком за плечами и до конца фильма не имеет своего дома и имущества.

Он и внешне был легко узнаваем послевоенным советским зрителем – в гимнастерке, галифе, сапогах и низко надвинутой на глаза кепке. Он очень несчастен в личной жизни – «московская» жена остается в городе. Новый гражданский брак с Надеждой Петровной подвергается большому давлению (в дело вмешивается даже председатель областного управления госбезопасности Калоев, обвинивший Трубникова в многоженстве), и, в конце концов, умирает их единственный сын Максимка. Протагонист М. Ульянова готов ради общего дела – подъема колхоза «Труд» – на любое самопожертвование. Он не только пускает на авансирование колхозников личные средства, но рискует поплатиться должностью и партийным билетом за интересы колхоза и колхозников.

Еще один характерный штрих личности Трубникова – его постоянная обращенность к революционному и военному опыту. В фильме есть эпизод, где председатель произносит несколько стихотворных строк, определяющих глубинные основы его миропонимания: «Что б ни случилось – мы бойцы / И мы до той поры солдаты, / Покуда Зимние дворцы / Еще не все на свете взяты». Даже семантика имени, данного писателем Ю. Нагибиным главному герою фильма, отсылала к аналогии с образом воина-победителя. Ассоциативный ряд дополняется фамилией – Трубников. Эта черта героя Ульянова была точно подмечена в критических статьях, следовавших вслед за выходом картины на экран: «Он боец, готовый сражаться до последнего... И он сражается в своем колхозе с людьми просто нерадивыми и откровенно враждебными новому, сражается в районе с бюрократами, чинушами..., сражается в области с теми, кто творил произвол»¹³.

Исходя из этих принципов, и начинает Трубников свою деятельность по возрождению колхоза в Конькове. «Колхоз надо поднимать... Пока есть советская власть – будут и колхозы. И тем, кто землю ворочает, другого пути нет...», – эти слова, прозвучавшие в самом начале фильма, становятся целью и конкретным делом всей дальнейшей жизни председателя. Он полностью уверен в знании внутренних причин деревенских проблем. Обращаясь к колхозникам на первом колхозном собрании, Трубников излагает свою «программу»: «Вы развратились в нужде и безделье. С этим будет покончено. Двенадцатичасовой день на ферме и десять часов в полеводстве. Спасение одно – железная дисциплина».

Методы, применяемые в руководстве хозяйством председателем колхоза «Труд», жителям российской деревни 1940–1950-х гг. были хорошо известны. Иногда создатели фильма акцентируют на них внимание, чаще – показывают «вскользь». Будучи выгнанным из дома Семена, Егор напоследок говорит: «Племянник мой старший пусть завтра вовремя на работу выйдет. Иначе – штраф». Доню, жену Семена, Трубников заставляет выйти на сенокос, несмотря на то, что у нее двое грудных детей. Колхозника Павла Маркушева отчитывает перед невестой и гостями прямо на свадьбе: «Трепач. Раз ты коллектив обманул – нет тебе ни в чем веры». И, наконец, эпизод, где председатель материт колхозников (сцена снята как немое кино), также не выходил за рамки представлений общества о действиях власти. Более того, фильм демонстрирует определенные мобилизующие возможности такого стиля поведения: «Да я матом вышибал страх из людей. Гнал их под кинжальный огонь. На гибель или победу».

Жесткость действий Трубникова режиссер метафорически подчеркивает в самой первой сцене его встречи с колхозниками. В полуразрушенном коровнике, где лежат в навозе и подвешены к потолку обессилевшие коровы, Егор бьет их бичом и, в конце концов, выгоняет на молодую траву. Работа операторской камеры снизу вверх по «уходящей» диагонали позволяет достичь монументализма, «плакатности» изображенного в кадре.

Для Трубникова в своем колхозе практически нет авторитетов. Ни разу по ходу фильма мы не видим его советующимся с правлением колхоза, присутствующим на заседании сельсовета. Такое поведение смущает даже гражданскую жену председателя: «Может это и сила в тебе, что ты так можешь. Только нужно ли так с людьми?»

От крестьянина Егор считает возможным получать лишь «веский совет», чтобы «вести дела, прислушиваясь одним ухом к науке, а другим – к простому крестьянскому слову».

Образ Трубникова, являясь, по мнению критики «художественным открытием резко очерченного социального типа», в художественной форме задавал жесткую идеологическую модель «эталонного» руководителя. Порожденный импульсом революционной романтики 1920-х гг., он фанатично желал «сделать колхоз экономически выгодным для государства и для самих колхозников», для достижения светлого коммунистического будущего. Большое значение в «оправдании» действий Трубникова имела актерская работа над образом. Критика отмечала сильнейшее эмоциональное воздействие игры М. Ульянова: «Колхозники полюбили Михаила Ульянова и не отделяют артиста от его героя, потому что Ульянов играет Егора по правилам жизни – неистово, с полной обжигающей самоотдачей личного темперамента, мысли и совести,... и завоевывает общие симпатии»¹⁴.

Вокруг изображенного в фильме типа руководителя развернулись жаркие дискуссии в обществе. Киноведа и искусствоведа практически единодушно пришли к выводу: «Такой руководитель, каким он показан на экране, конечно, принадлежит вчерашнему дню... Он сам – порождение тех методов руководства, которые практиковались в период культа личности»¹⁵.

В противовес этому мнению, в репортажах из колхозных домов культуры, где демонстрировался фильм «Председатель», приводились прямо противоположные мнения колхозников: «Егор, как мать, которая иногда притопнет на свое дитя. Без строгости могло бы и не выйти у Егора», «Нам бы такого председателя!». Присутствовавшие на колхозных конференциях корреспонденты приходили к выводу: «Драматургом, актером, режиссером создан долгожданый реалистический крупный образ колхозного вожака с дорогими чертами народного героя – преобразователя русской деревни»¹⁶.

В таком многообразии высказываний не было ничего удивительного. Тип властвования, олицетворяемый в фильме Трубниковым, русскому крестьянству был тысячекратно знаком, многократно оправдан в самых мощных исторических катаклизмах и был, безусловно, внутренне приемлем. Не случайно именно в уста седобородого крестьянина-странника Игната Захаровича в фильме вложена фраза: «Иначе нас никакой силой не удержишь!» А особую ценность и смысловую нагрузку для советского зрителя имело произнесенное молодым колхозником на собрании по «снятию» председателя, обращенное к Егору слово: «Батька!»

Семен Трубников и другие герои «второго плана». Основными конфликтными зонами фильма, через которые Нагибин и Салтыков добиваются раскрытия характера главного героя, являются отношения с братом Семеном, развивающиеся «внутри» колхоза, а также с представителями власти разного уровня, находящимися вне границ основного места действия. Рассмотрим назначение каждой из них.

Большой резонанс при обсуждении кинокартины вызвала фигура Семена Трубникова – персонажа крайне драматичного и неоднозначного. Эта роль стала первой большой работой в кино актера Волгоградского драматического театра Ивана Лапикова. Уже своей внешностью И.Г. Лапиков подчеркивал достоверность образа: «Высокий, костлявый, чуть сутулый, как бы согнувшийся под тяжестью жизни, с сухим, тощим крестьянским лицом, с длинным носом..., походкой лениво-степенной, он был неразличим среди крестьян», – так характеризовал его М. Ульянов¹⁷. На съемочной площадке Лапиков был настолько органичен, что иногда «переигрывал» остальных актеров, снимавшихся в фильме.

Роль старшего брата Егора критика 1960-х гг. единодушно признала «открытием, явлением» в кино. «Так остро сыгранной трагедии, такой глубины постижения сложного, противоречивого характера мы... не видели в кинематографе последних лет», – писала В. Погостина в газете «Литературная Россия»¹⁸.

О перипетиях жизни Семена мы узнаем из ночного разговора братьев в начале фильма. Не призванный в армию по состоянию здоровья, Семен с большой семьей попал под оккупацию. Пережил трагедию – в семье вместе с пятерыми своими детьми

растет «фрицев подарок» – сын Петька: «А что мне было – под пулю лезть? Зато дом сохранил, семью сохранил». При немцах не стал предателем – предупредил партизан о фашистском карательном отряде.

Семен в фильме – олицетворение традиционного крестьянского. Не случайно рассказ о жизни и бедах деревни Коньково создатели фильма ведут именно от лица Семена. В его словах и боль, и безысходность, и горькая обида крестьянства на власть: «Плохо нас твоя Советская власть защитила. Ни от фрицевых пуль, ни от фрицевых лап не защитила».

Послевоенная жизнь Семена – сплошная борьба за выживание. В этом смысле он вполне уверен в своих силах, помноженных на многопоколенный крестьянский опыт. Единственное, от чего оберегает Семен свой крестьянский мирок – от неумелого вмешательства «внешней» силы, ассоциирующей прежде всего с властью. «Ничего нам не надо от вас, – говорит он Егору при первой встрече. – Только оставьте нас в покое с нашей бедой, а мы уж сами как-нибудь будем». Из событийной канвы фильма становится понятно, что семья Семена Трубникова хоть и состоит в колхозе, но основные трудовые усилия сосредоточивает на собственном подворье. Можно тогда догадываться, какой ценой ему удастся избежать нужды. Дети ухожены и чисто одеты, в обычный, не праздничный день на столе – хлеб и сало. В доме есть даже элементы «зажиточного» хозяйства – жена Семена шьет на швейной машинке «Зингер», появляется в туфлях на каблуках, семья имеет велосипед. Умением крестьянствовать Семен гордится: «Я в Конькове... первым хозяином был».

Разное понимание того, как нужно жить и хозяйствовать на земле, делает братьев Трубниковых непримиримыми врагами. «Пускай Егор где хошь командирствует, а на земле я сам себе голова», – убежден Семен. Сужение пространства личного хозяйствования для него – настоящая трагедия: «Позахватили всю землю – дыхнуть негде». Авторы фильма доводят степень противостояния убеждений братьев Трубниковых до кульминационной точки в сцене драки на колхозном покосе, где Семен косил траву для своей коровы. Почти библейский эпизод страшно снятого братоубийственного сражения (И. Лапиков даже лежал в больнице¹⁹) заканчивается победой младшего брата – Егора.

Вторая часть фильма завершает повествование о поражении Семена, а вместе с ним и остатков крестьянского в жизни колхозной деревни. Попытки к сопротивлению (Семен пишет на председателя-брата доносы) оказались малоэффективными. Ему нет места в новой жизни колхоза, превратившей крестьянина в звено производственного цикла. Семен с семьей уезжает в город. Игра И. Лапикова была настолько глубокой и многозначной, что ни для кого не оставалось сомнений: история Семена Трубникова – это трагедия отторгнутого от земли, выброшенного из крестьянского состояния человека. Среди зрителей 1960-х гг. таких были миллионы, история Семена и его семьи бередила в их душах незаживающую рану²⁰.

Системное взаимодействие государственной власти и колхозов исследуется в кинокартине в эпизодах встреч председателя колхоза «Труд» с представителями власти разных должностных полномочий. Причем в фильме так или иначе представлена практически вся реальная властная иерархия: директор МТС, инструктор районного комитета, секретари райкома и обкома компартии, корреспондент газеты «Правда», начальник областного управления госбезопасности. В качестве высшей властной инстанции в диалогах кинокартины называются ЦК партии и Сталин. Такое экспонирование образа власти в кинофильме свидетельствовало о том, что управление государством ассоциировалось с функциями, осуществляемыми преимущественно партийным аппаратом. О Советах депутатов трудящихся, их исполкомах в «Председателе» нет даже упоминаний.

Главный принцип взаимодействия уровней власти, показанный в фильме, – жесткая, подчас ничем не оправданная соподчиненность. Поэтому зритель с интересом и явной симпатией, запрограммированными авторами картины, наблюдал, как Егор Трубников выходит победителем из опаснейшей схватки с бюрократической системой. Несогласие возникало, прежде всего, по вопросу о возможности самостоятельного

принятия «низовых» хозяйственных решений. «Раз нет команды – сиди и не рыпайся», – отказывает Трубникову в просьбе о начале уборки зерновых в колхозе «Труд» директор МТС. Начавшаяся по распоряжению председателя колхоза уборочная вызывает недовольство инструктора райкома Раменкова: «Да Вы понимаете, товарищ Трубников, что теперь будет? Кто Вам дал указание начать уборку?» И, наконец, итог подводит секретарь районного комитета Клягин, указывая, что Трубников «самолично, без указания районного комитета партии поступил совершенно не правильно»: «Мы тебя назначили, мы тебя и ...». За неподчинение Трубникову угрожает снятие с должности председателя, в колхозе рождаются слухи о его возможной ответственности по партийной линии вплоть до самой высшей – лишения партбилета.

Механизмы действия власти, представленные в фильме, непубличные, скрытые, но авторы стараются дать как можно более широкую возможность для их интерпретации зрителем. Для каждого представителя власти в картине найдены свои визуальные характеристики. Например, инструктор райкома Раменков – молодой человек, в костюме из «чертовой кожи», появляется в колхозе на мотоцикле. В послевоенной деревне такая техника была редкостью, и обладатель мотоцикла сразу же причислялся к людям, наделенным определенными властными полномочиями. «Технологичность» Раменкова проявляется и в других эпизодах с его участием. Так, перед выборным собранием в колхозе он подсказывает Трубникову «проходной» стиль поведения: «Будете выступать – покороче. Так, в общих чертах о международном положении...» И самого Раменкова, в конце концов, используют как «винтик» властной системы – в качестве альтернативной Трубникову кандидатуры председателя колхоза.

Секретарь райкома Клягин наделен создателями фильма атрибутами самого консервативного представителя властной структуры. Многое в его образе легко читалось зрителем 1960-х гг. как безусловно бюрократическое. Пожилой возраст, залысины, мешковатый костюм, кабинет с длинным столом заседаний, чай из стакана с подстаканником, принесенный секретаршей во время совещания с председателями колхозов района, длинные «штампованные» речи, и, наконец, снисходительно-домашний стиль общения с подчиненными – таким предстает в фильме начальник районного уровня.

В противовес Клягину представитель областного звена власти секретарь обкома партии Чернов, появляющийся на экране во второй серии фильма, руководитель совершенно иного плана. Его поступки вполне человечны и не всегда совпадают с идеологическими догмами 1940–1950-х гг. Чернов встает на сторону Трубникова в его семейном конфликте («старая» жена не дает развод), выводит его из-под удара начальника госбезопасности Калоева. По фильму именно на уровне черновых возникали размышления и настроения, выходящие за рамки сталинского политического режима. Советскому человеку эпохи шестидесятых был понятен второй план вопроса Трубникову, заданного Черновым в кабинете у окна с предварительно задернутой шторой: «Скажи мне, Егор Иванович, только прямо, во что ты веришь?»

Чернову приходится даже практически противостоять параллельной власти – в фильме ее олицетворяет начальник областного управления госбезопасности Калоев (авторы избрали кавказскую фамилию киноперсонажа и актера В. Этуша на эту роль, чтобы аналогия с Берией была очевидной). Власть Калоева чрезвычайно велика: его присутствие создает атмосферу страха, на бюро обкома он практически диктует решение всем присутствующим, без стука врывается в кабинет секретаря обкома, лично допрашивает арестованных. Резко отрицательный образ полковника Калоева в системе власти 1940-х гг., представленной фильмом «Председатель», являлся прямым отражением политической линии XX съезда КПСС. «Это не фанатик, не жестокий, хоть и честный дурак..., не демагог, а прямо враг. Враг всего, ради чего мы живем», – эти слова Трубникова формировали позицию целого поколения.

Кинообразы второго плана, отражая сдвиги, произошедшие в традиционном крестьянстве, с одной стороны, и, формируя стереотипные представления общества о власти – с другой, были организованы таким образом, что создавали возможность рационального толкования центрального образа картины. Председатель колхоза Трубников в

этом контексте приобретал отчетливые черты выразителя принципиальных идей хрущевского периода.

«*Колхозник должен жрать!*» Специфической особенностью фильма «Председатель» была жесткая вписанность в политико-идеологический каркас эпохи. Конечно, и другие произведения искусства этого периода были несвободны от такого подхода, но киноэпос Ю. Нагибина – А. Салтыкова поражал современников обилием «цитирования» партийных решений середины 1950 – начала 1960-х гг.: «Часто, потеряв драматургическую нить, авторы начинают вдруг рассказывать обо всем, что, по их мнению, необходимо еще сообщить зрителю о жизни деревни конца 1950-х годов»²¹. Подобные упреки кинокритиков, относящиеся в основном ко второй серии фильма, были, безусловно, справедливы. Между тем для современного историка «иллюстративность» картины предоставляет уникальную возможность реконструкции приоритетов хрущевской политики, отраженных в художественной ткани фильма. Постановка задачи такого рода тем более оправдана, что фильм вышел на экраны в конце 1964 г., став фактически эпилогом эпохи 1950-х гг.

Ведущее место в фильме «Председатель» отводилось маркировке элементов «новой колхозной политики», идей, заявленных Н.С. Хрущевым на сентябрьском Пленуме ЦК КПСС 1953 г., «о необходимости учета в сельском хозяйстве принципа материальной заинтересованности работников в развитии производства, в увеличении его доходности»²². И с самых первых сцен фильма Егор Трубников по сути воспроизводит эти идеи, излагая на колхозном собрании «программу» своих действий: «Я хочу сделать колхоз экономически выгодным для государства и для самих колхозников». К пропаганде этого тезиса авторы картины обращаются неоднократно. «Мы ничего не добьемся, пока колхозники не будут получать за свой труд, – говорит Трубников секретарю райкома Клягину. – А вот при материальной заинтересованности, помноженной на инициативу...». И, наконец, подытоживает эти идеи знаменитая фраза, произнесенная главным героем фильма на бюро райкома: «Колхозник должен жрать!»

Не менее важной политической составляющей фильма было обращение к вопросу об уровне жизни колхозного крестьянства. «Колхозник должен получать за свой труд столько, чтобы мог на это жить», – это тоже фраза Трубникова из выступления на первом колхозном собрании. «Выходит, – рассуждает он уже на бюро райкома, – от земли должны кормиться все, кроме тех, кто на ней работает... Рабоче-крестьянскому государству нет смысла сдирать с колхозника последние штаны. А если это происходит – то от плохого и неумелого руководства».

Обсуждение идей об изменении политического курса государства в отношении деревни, произошедшего в 1950-е гг., создатели фильма экстраполируют в конец 1940 – начало 1950-х гг. На киноэкране их высказывает, конечно, Егор Трубников, теперь уже в приватной беседе с секретарем обкома Черновым: «Разве не пора поднять вопрос о закупочных ценах? Это же есть, откровенно сказать, издевательство над колхозниками... Ну а с МТС что получается?... А что если всю технику в одни руки?» С позиции 1964 г., когда эти изменения уже произошли – в 1953 г. были подняты закупочные цены на сельхозпродукцию, а в 1958 г. реорганизованы МТС – мысли Трубникова были бесспорными для зрителей. А вот историческая правдивость такого разговора, в результате которого Чернов даже рекомендует председателю колхоза «Труд» подготовить записку в ЦК с изложением своих предложений, очень сомнительна. Реальные политические события начала 1950-х гг. были прямо противоположны тому, что было изображено в этом эпизоде. Закончившаяся в 1952 г. дискуссия по экономическим вопросам социализма показала категорическое несогласие Сталина с идеей передачи техники колхозам²³. Такое временное смещение в изложении событий в фильме решало задачи пропаганды хрущевских преобразований и, в этом смысле, считалось оправданным создателями картины.

Кинокартина иллюстрирует практически все грани аграрной политики 1950-х гг. Расстановка акцентов в фильме точно соответствовала стратегическим задачам «крупного подъема сельского хозяйства». Так, в колхозе «Труд» настойчиво борются за

подъем животноводства – именно эту задачу неоднократно ставил ЦК КПСС. Кадры прогонов колхозного стада символизируют степень достижений экономики сельхозартели: если в начале фильма десяток обессиленных буренок не могли подняться, чтобы выйти из хлева на пастбище, то в заключительных кадрах картины зритель видел многочисленное стадо тучных коров. Нашли в фильме свое отражение и ориентация на приоритетное развитие общественного хозяйства колхоза, и «ограничительная» линия в отношении личных подсобных хозяйств колхозников, как и вообще критический взгляд на ситуацию, когда «колхозное – чужое, свое – кровное». Несмотря на то, что председатель колхоза Трубников говорит о «приусадебном участке и личной корове» как о важном подспорье в формировании семейного бюджета крестьянства, в картине нет ни одного кадра, показывающего работу на приусадебном участке. В панорамных съемках Конькова такой важный составляющий элемент деревенского ландшафта, как крестьянский огород, совершенно отсутствует. И это при том, что российский колхозник получал от личного подсобного хозяйства в 1963 г. 46% совокупного дохода семьи, а от колхоза – лишь 33%²⁴.

Кино как особая социальная технология артикулировало видение социальных процессов в советском обществе эпохи 1950–1960-х. То, что казалось кинокритикам «нагромождением фактуры», дает нам возможность почувствовать ситуацию 1940–1950-х так, как она ощущалась из 1964 г. Легко узнаваемыми для зрителей были образы уезжавших из деревни «на стройки коммунизма» крестьянских семей, возвращавшихся из лагерей репрессированных – в телогрейках, с деревянными чемоданами и «клеямом в паспорте», определяющим степень несвободы. Да и сами колхозники находились на положении прикрепленных к месту проживания. В фильме особо акцентирован конфликт вокруг предполагаемого отъезда на город на учебу нескольких десятков молодых колхозников. Трактовка кинематографистами этих событий была напрямую связана с политикой второй половины 1950-х гг. по направлению молодежи, окончившей десятилетку, на животноводческие фермы и в полеводческие бригады (тогда был широко известен почин рязанцев, направивших в 1959 г. 40 тыс. юношей и девушек на работу в животноводстве)²⁵. Характерно, что из 30 человек, выразивших желание учиться, Трубников выдает справки, разрешающие отъезд из колхоза, лишь четверым. Действия председателя в фильме оправдываются не только его жизненным опытом, но и стремлением уберечь молодежь от негативного влияния города: «Легкой жизни захотелось. Если я тебя отпущу, это значит, я признаю, что любая, самая шальная жизнь в городе будет лучше...» «Большинство ребят в деревню не вернется, – говорит он чуть раньше. – А если вернется, то со щербинкой в душе».

Вообще, образ города, выведенный в фильме, чрезвычайно противоречив. Противопоставление города и деревни неоднократно и с большой долей иронии производится режиссером на протяжении кинокартины (чего стоят сцены приезда в колхоз «городской» жены Трубникова или корреспондента газеты «Правда», интересующегося лишь «соцобязательствами и цифрами»). В то же время несомненно, что визуализация парадигмы «сближения города и деревни» является едва ли не осевой линией структуры фильма. Егор Трубников мечтает, чтобы в будущем, «лет через десять» в Конькове имелись почта, контора, больница, клуб, колхозный санаторий. Заключительные кадры фильма, относящиеся к началу 1960-х гг., показывают, что вся эта строительная программа была удачно реализована. Киноизображение деревни этого времени содержит элементы городского пейзажа – двухэтажные каменные дома колхозников, широкие прямые улицы, двухэтажная больница, музыкальная школа. В колхозе продолжается развернутое строительство. Собственной строительной бригадой (еще один штрих политики 1950-х гг.) возводится коровник из железобетона. Символично, что общее руководство массовым строительством осуществляет бывший политзключенный Кочетков. Амбивалентность образа города в фильме объяснима. 1950–1960-е гг., ставшие периодом массового «исхода» из деревень, сопровождались процессами глубокой трансформации всех социально-экономических элементов и этических критериев жизни советского общества, размытием «старокрестьянской» идентичности,

что и было интуитивно схвачено кинокамерой 1960-х гг. Не случайно все изменения во внешнем виде Конькова показаны глазами Семена Трубникова – героя, связанного, как указывалось, с архетипичными пластами крестьянской жизни.

Интертекстуальность фильма «Председатель» при анализе политических реалий 1940–1950-х гг. вполне закономерна. Сюжетная линия кинокартины являлась не только освоением опыта послевоенной жизни российской деревни, но, что еще более важно, доносила до зрителя целеполагающий политический прогноз развития советского общества, многократно усиливая его эмоциональным воздействием. Заключительные кадры первой части фильма, когда Егор Трубников, обращаясь к колхозникам, единогласно поддержавшим его на посту председателя, говорит сквозь слезы: «Будем, как говорится... насмерть... вместе до коммунизма...», – были наполнены таким мощным энергетическим воздействием, что наряду с Программой КПСС 1961 г. создавали ощущение эпохальности происходящих на экране и в жизни событий.

Не менее знаковым был и финал картины. Разрешение конфликтной линии фильма событиями начала 1960-х гг. – отъездом из деревни Семена Трубникова и похоронами Прасковьи – старейшей колхозницы, начинавшей с Трубниковым восстанавливать хозяйство артели после войны, обозначали грань между прошлым и современностью. В этой точке картины дается очень важная характеристика всех произошедших изменений в аграрной сфере общества – колхозник впервые назван «государственным человеком». По сути дела, создатели фильма уловили переломный момент в трансформации российского аграрного строя, когда в прошлое уходил традиционный крестьянский уклад жизни, сохранявшийся в рамках колхозов 1930 – начала 1950-х гг. Процесс «огосударствления» колхозов и колхозников, происходивший в 1960-е гг., приносил значительные перемены (в социальном плане, например, они были связаны с таким важным изменением, как распространение на колхозников системы социального обеспечения, введением гарантированной заработной платы). Да и в целом колхозная жизнь шаг за шагом становилась все более регулируемой и направляемой государством, что во многих аспектах отражено создателями фильма «Председатель», остающегося, пожалуй, самым неоднозначным и многоплановым кинопроизведением 1960-х гг. Этот фильм визуальными средствами показал не только экономико-политическую детерминированность одного из этапов отечественной истории, но и большую значимость в его функционировании эмоциональных элементов. Созданная им социально-психологическая и социально-культурная ткань была неотъемлемой частью того мира, в котором жили советские люди.

Примечания

¹ Капралов Г. Талант, совесть и страсть. Девять штрихов к портрету Михаила Ульянова. М., 1988. С. 8.

² Аннинский Л. Шестидесятники и мы. М., 1991. С. 170.

³ Ульянов М. Приворотное зелье. М., 1999. С. 99.

⁴ Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства. М., 1998. С. 137–138.

⁵ Ю. Нагибин, подводя итог показа кинокартины, отмечал в дневнике: «Она прошла с небывалым успехом, истинно народным... Ее просмотрели буквально все взрослые люди (Детям до 16 лет вход на фильм «Председатель» был запрещен – Т.Д.)». (Нагибин Ю. Дневник. М., 1996. С. 180, 197).

⁶ Кузнецов М. Победы и поражения Егора Трубникова // Комсомольская правда. 1964, 12 декабря; Капралов Г. Фильм и жизнь // Литературная газета. 1965, 18 февраля; Погостин В. Знающий дорогу не устанет // Литературная Россия. 1964, 25 декабря; Белов В. Деревенская тема в кино // Раздумья на родине. М., 1986 г. и др.

⁷ См., напр.: Херсонский Х. Проверка жизнью. Наш магнитофон в зрительном зале Дома культуры колхоза им. Кирова // Советский экран. 1965. № 4. С. 4–5.

⁸ Вполне в духе киноэстетики 1960-х гг. режиссер снимал в массовых сценах колхозников Можайского района Московской обл., где происходили натурные съемки большей части фильма. Кинокритики признавали такой подход большой удачей, так как «неумелость, неразыгранная скованность..., бесхитростная бытовая простота» крестьян придавали изображаемым событиям достоверность, напоминая «массовые

документальные съемки, куски старой ленты, запечатлевшей случайно оказавшихся перед камерой людей» (Аннинский Л. Для чего мы ходим в кино // Советский экран. 1966. № 12. С. 6).

⁹ Погосева Л. Спор о человеке (фильмы 1964 г.) // Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник. Вып. 9. М., 1966. С. 12.

¹⁰ Капралов Г. Талант, совесть и страсть. С. 30.

¹¹ Важно отметить, что все ведущие актеры фильма родились в сельской местности (М. Ульянов – в селе Бергамак Омской обл., И. Лапиков – в селе Горный Балыклей под Царицыном, Н. Мордюкова – в станице Константиновской Донецкой обл.) и могли использовать в нюансах игры на съемках собственный опыт деревенской жизни.

¹² По первоначальному замыслу Егора Трубникова должен был играть Евгений Урбанский, актер «резкий, могучий, с настоящим сильным темпераментом и очень выразительной, прямо скульптурной внешностью». Но А. Салтыков опасался, что Урбанский сыграет роль «слишком героически». По мнению режиссера, с задачей показать «Егорову мужиковатость, заземленность» мог лучше справиться Михаил Ульянов (Ульянов М. Моя профессия. М., 1975. С. 191). Немаловажное значение в его утверждении на эту роль имело и внешнее сходство актера с главным прототипом Егора Трубникова – знаменитым председателем белорусского колхоза «Рассвет» К.П. Орловским (См. о нем: Пономарева В. Мятное сердце. М., 1970).

¹³ Капралов Г. Фильм и жизнь.

¹⁴ Херсонский Х. Проверка жизнью.

¹⁵ Капралов Г. Фильм и жизнь.

¹⁶ Херсонский Х. Проверка жизнью.

¹⁷ Ульянов М. Приворотное зелье. С. 227.

¹⁸ Погостина В. Знающий дорогу не устанет...

¹⁹ Капралов Г. Талант, совесть и страсть. С. 15.

²⁰ См. критику фильма: Фрейлих С. Сражение Егора Трубникова // Советский экран. 1965. № 1. С. 1–2; Закржевская О. Открытие актера и актерское открытие // Советский экран. 1965. № 7. С. 11–12 и др.

²¹ См., напр.: Капралов Г. Фильм и жизнь.

²² Партия – организатор крутого подъема сельского хозяйства СССР. Сборник документов. 1953–1958. М., 1958. С. 7.

²³ Сталин И.В. Ответ товарищам Саниной А.В. и Венжеру В.Г. // Сталин И.В. Экономические проблемы социализма в СССР. М., 1953. С. 204–220.

²⁴ Совокупный доход семей рабочих промышленности, рабочих совхозов и колхозников РСФСР (приложение к бюллетеню ЦСУ РСФСР. № 30). М., 1962. С. 25.

²⁵ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 8. 1959–1965. М., 1972. С. 35.

© 2003 г. В.С. ТЯЖЕЛЬНИКОВА*

«С ЖУЛЬЕМ, ДОПУСТИМ, НАДО БОРОТЬСЯ!»

НЕФОРМАЛЬНАЯ ЭКОНОМИЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ В 1960-Е ГОДЫ.

(по фильмам Эльдара Рязанова)

Отражение социальной жизни общества в культурном потоке во все времена было привлекательно для историка, хотя восприятие элементов культуры «глазами историка», как мне кажется, отличается не только от восприятия обывателем, но и от восприятия профессиональным критиком. Соприкасаясь с художественными произведениями, историк, вольно или невольно, сверяет авторское представление о пульсе эпохи, ее социальных доминантах, со своим собственным. Принимая во внимание сказанное, изучение советской истории будет неполным без кино, которое на протяжении XX в. настойчиво теснило традиционные художественные средства и в его второй трети заняло господствующее положение. В послесталинский период советский кинематограф становится более разнообразным, в нем уже находится место разным видениям текущих социальных реалий, что позволяет историку выбирать тех режиссеров и те ленты, которые кажутся ему точными в указанном смысле. К числу таких социально точных

* Тяжелникова Виктория Станиславовна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института российской истории РАН.

работ, на мой взгляд, принадлежат некоторые фильмы Э.А. Рязанова. В статье будут проанализированы главным образом, две картины: «Дайте жалобную книгу» и «Берегись автомобиля». Фильмы разные по своим художественным достоинствам и популярности, но объединенные некоторыми сквозными идеями. Их развитие представляет несомненный исторический интерес в смысле динамики социальных процессов, ставших их основой.

Сатирическое и комедийное кино, как представляется, является довольно точным отражением социальных пороков общества именно в том виде, какими видит эти пороки официальная пропаганда. Вместе с тем иногда художник идет несколько дальше, его интерпретация социальных явлений становится шире отведенного ему русла. В настоящей статье речь пойдет о том, как средствами кино Э. Рязанову удалось показать различные варианты неформальных экономических отношений в советском обществе конца 1950–1960-х гг. Выбранные для анализа фильмы интересны прежде всего потому, что в них представлена любопытная галерея представителей закулисного мира советской экономики, а также показаны отчаянные попытки борьбы с разрастающейся год от года повседневной экономической преступностью. Последовательный анализ этих фильмов позволяет также разглядеть качественные изменения в характере нарушений, наиболее характерных для торговли и сферы обслуживания в конце 1950-х – 1960-е гг.

«Родимые пятна» в советской жизни. Менее известный широкому зрителю, по сравнению с другими лентами режиссера, фильм «Дайте жалобную книгу» хоть и датирован 1964 г., но отражает реалии рубежа 1950–1960-х гг. Фильм сделан в жанре кинофельетона или социальной мелодрамы, что уже само по себе заслуживает внимания к нему как к историческому свидетельству. Соавторство в сценарии А. Галича делает эту работу вдвойне примечательной.

События фильма развиваются вокруг «предприятия общественного питания II разряда» «Одуванчик», где царит явное запустение. Предприятие запущено не только в эстетическом отношении: пыльные пальмы, колонны, раскрашенные под мрамор, ужасные плюшевые портьеры, репродукция картины «Девятый вал», неровно висящая на стене – жалкая пародия на послевоенный ампирный шик, но и в смысле царящих там нравов: грубость по отношению к посетителям, водка, постоянно разбавленная буфетчицей Зиной (Н. Агапова), демонстративно-фривольное отношение заместителя директора Кутайцева с официантками. Это средоточие «того, что нам мешает», показано режиссером как явный анахронизм на фоне «доброго города» с уютными современными кафе, вежливыми и расположенными к общению москвичами. Вокруг идеи о неминуемой победе над подобными очагами «родимых пятен капитализма», собственно, и строится сюжет картины. Случайно попавшая в ресторан компания молодых журналистов возмущается обслуживанием и просит жалобную книгу. Выяснить претензии к ним подходит недавно назначенная директор ресторана Татьяна Шумова (Л. Голубкина). Сраженный ее «прекрасными серыми глазами» один из журналистов – Юрий Никитин (О. Борисов) – остается в ресторане, сталкивается с вопиющим хамством официантки, оказывается вовлеченным в драку и пишет об этом фельетон «Испорченный вечер». Последовавшие после публикации критического материала события и составляют основу сюжета картины: взаимная симпатия Никитина и Шумовой, возникший внезапно любовный треугольник и счастливая развязка – открытие на месте старого заведения современного молодежного кафе.

В смысле природы «родимых пятен», против которых направлен основной пафос режиссера, фильм отчасти представляет продолжение огурцовско-бюрократической темы, начатой в «Карнавальной ночи». В качестве «оплота бюрократизма» показан начальник треста общественного питания Постников (Н. Парфенов). Он видит в «Одуванчике» точку общественного питания, перевыполняющую план, и для него не важно, что это перевыполнение происходит главным образом за счет продажи спиртного. Постников понимает, что, сделав из «Одуванчика» молодежное кафе, он получит одни убытки – современная молодежь (как это настойчиво показывает режиссер) не склон-

на пить крепкие напитки и наворачивать в ресторане по три порции шашлыка. Таким образом, столкнув «новое и современное» с «тем, что нам мешает», авторы фильма неожиданно опираются в объективную экономическую природу того, что на языке пропаганды тех лет называлось «бюрократизмом». Однако в процессе развития сюжета становится ясно, что Постников вовсе никакой не «зловредный бюрократ», а просто стремящийся к выполнению плана исполнительный чиновник.

Против объективной природы постниковых бороться сложно. Собственно и победы, которые одерживают над Постниковым герои картины, во многом случайны. Постников также силен поддержкой «снизу». Образ заместителя директора ресторана «Одуванчик» Кутайцева, созданный А. Папановым, имеет довольно точные культурные отсылки. Кутайцев – вполне типичный представитель своего поколения: в молодости (1930-е гг.) он прочно усвоил пропагандируемую тогда идею «культурности» и уже начал было продвигаться по служебной лестнице, как началась война. Кутайцев – именно тот человек, который создавал в «Одуванчике» атмосферу плюшевого ампира по образу и подобию своих представлений об этой самой «культурности». Он боится новых веяний, всего этого «модерна», пожалуй, так же, как ревизора. Он понимает текущую ситуацию как борьбу «плюша» и «модерна». И надежный, проверенный «плюш» – как символ культурности «советского простого человека», конечно, с его точки зрения, правильный выбор.

В выполнении «Одуванчиком» производственного плана Кутайцев видит исключительно свою заслугу. И, действительно, ему эта «тонкая механика» знакома как никому другому. По тому, как он начинает привечать бывшего однокурсника Шумовой Кондакова (А. Кузнецов), заподозрив в нем ревизора, мы понимаем, что в «Одуванчике» не все прозрачно. Кутайцев, конечно, в курсе махинаций буфетчицы Зины с разбавленной водкой, но не пресекает этого – и для плана хорошо, и клиент не так пьянеет – для имущества спокойнее, да и Зине кое-что перепадает. Ключевым в связи с этим становится вопрос о бескорыстности Кутайцева. В том фильме авторы решают его следующим образом: все нарушения, которые Кутайцев, безусловно, допускает, – направлены на выполнение плана. За исключением еды и выпивки «на рабочем месте», Кутайцев не позволяет себе, по фильму, ничего лишнего. Ни Кутайцев, ни тем более Постников не вовлечены, по фильму, в серьезные нарушения. Для них гораздо важнее продвижение по линии номенклатуры треста и спокойный выход на пенсию, чем левые доходы и их возможные последствия.

Но такая, близкая к идеальной, ситуация, конечно, для фильма. Реальные кутайцевы – знатоки «тонкой механики» функционирования советской торговли и общественного питания, криминальной в своей основе, – были отнюдь не бескорыстны. Практически каждое предприятие сферы обслуживания служило вольготной кормушкой для достаточно широкого социального слоя, испытывавшего на себе уничижительное отношение интеллигенции, но добивавшегося с каждым годом все больших успехов на ниве индивидуального потребления.

Другое дело Постников – начальник Кутайцева. По фильму он – исполкомовский чиновник предпенсионного возраста, нацеленный на то, чтобы без неприятностей доработать последние годы. Такая ситуация, конечно, объясняет его рвение за государственный план, нежелание ввязываться в сомнительные предприятия. Тем более что в целом вовлеченность в махинации руководителей на уровне районных и городских трестов общественного питания – вопрос сложный, требующий развернутого исторического анализа. Ясно, конечно, что связь между махинациями на первичном уровне и начальством на уровне треста была, но конкретные формы ее реализации, как представляется, были различны на протяжении послевоенного советского периода. При анализе этого явления было бы ошибочно распространять ситуацию застойного периода на более ранние годы, хотя коррупция имела место всегда. С трестовским начальством могли «делиться», ему могли или должны были «отстегивать», его ставили «на довольствие», но в любой ситуации трестовское начальство было в курсе дел и покры-

вало своих подчиненных. И вполне вероятно, покрывало их совсем или почти бескорыстно, как Постников, желая доработать до пенсии заветные несколько лет.

Несмотря на то, что Постников и является попыткой Э. Рязанова развить образ Огурцова из «Карнавальная ночь», он не столь уж и комичен. Постников задает вполне резонные, «лобовые» вопросы, на которые ни один из показанных в фильме борцов за «новое и прогрессивное» ответить не может. Примечателен в этом отношении диалог о поездке Постникова за границу, спонтанно возникающий между Постниковым и Никитиным:

«— Далась Вам эта улыбка. Вот я за границей был. Так там, пожалуйста, всюду улыбаются: и в кафе, и в магазинах.

— Ну, и что же тут плохого?

— А Вы вдумайтесь! Что это за улыбка? Она что Вам от души улыбается — эта официантка или продавец? Она же Вам *за деньги* улыбается!.. А Вы хотите, чтобы наша, советская официантка...

— Да, я хочу, чтобы наша, советская официантка улыбалась: мне, Вам, ей... Ну, не за деньги, разумеется...

— Ну, а за что тогда?»

Общий смех... Вопрос повис в воздухе.

Конечно, нарисованная Постниковым картина западного потребительского общества однозна. Однако вопрос в конце диалога не случайно остается без ответа, как бы ни поднимали на смех Постникова молодые и прогрессивные герои картины. Действительно, советские официантки грубят и не желают избавляться от вульгарных манер, когда клиент не делает крупного алкогольного, а, значит, выгодного для их выручки заказа. Их поведение рассчитано не на обычную публику, а на специфических постоянных клиентов советских ресторанов и кафе, клиентов, которые пропивали там «левые» доходы и которых такие избирательно-вежливые именно к ним, простецкие и понятные, «свои» клады и зины более чем устраивали. Образ такой официантки-«оторвы» Клавдии Распоповой мастерски создает актриса Т. Гаврилова. Собственно, грубость и хамство в сфере обслуживания, наряду с бюрократизмом Постникова, режиссер и пытается «столкнуть» с повседневной жизнью «добротного» города. Но «добрый» город — гостеприимный и радушный, охватывающий все пространство за пределами «Одуванчика», — предстает каким-то выспренным, слишком безупречным и поэтому неправдоподобным. По существу получается, что автор сталкивает реальный мир «Одуванчика» с идеальным, сконструированным им самим миром. И в этой ситуации *узнаваем* только мир «Одуванчика».

Но фильм не был бы социально точным без персонажей, расположенных «на периферии» основной сюжетной линии. Прежде всего, это незабвенная троица советского комедиографа — Никулин, Вицин и Моргунов в ролях продавцов и директора промтоварного магазина. На протяжении фильма они проговаривают донельзя плоские диалоги, сводящие на нет актерское мастерство этого сыгранного трио. Они — завсегда и «Одуванчика», пропивающие и проедающие там свои «левые» заработки. От такой жизни директор магазина (Моргунов) подорвал свое здоровье — стоит ему на ночь как следует поест, как снится ОБХСС. Массовость «ловкачей и жуликов» от советской торговли и общепита подтверждается и пламенной речью Кутайцева: «Спектакль посмотришь — кто жулик? Продавец. Рассказ прочитаешь. Кто... Завмаг? Что же это такое получается? Что все работники торговли ловкачи и жулики?» Журналист Никитин пытается смягчить ситуацию: «Ну, это уж Вы несколько преувеличиваете». Кутайцев же ему неловко парирует: «Ну, я-то знаю, что говорю».

И, действительно, Кутайцев знает, что говорит. Расположенные на периферии заведения с нежным названием «Одуванчик» «родимые пятна» именно в этот период начинают разрастаться и поглощать гораздо более значительное социальное пространство. На протяжении первой половины 1960-х гг. «ловкачи и жулики» превращаются в предприимчивых, знающих потребности потребителя и, главное, — умеющих их удовлетворить — дельцов советской теневой экономики. В следующей картине Э. Рязанова —

«Берегись автомобиля» (1966) – мы сталкиваемся с целой галереей таких дельцов, мы имеем уже дело со всходами этих «одуванчиков», отнюдь не нежных и воздушных растений, а неприхотливых сорняков, распространяющихся повсеместно. Они цветут с семикратной силой – представ перед нами в образе Димы Семицветова (А. Миронов). Они уже не представители «старого мира», они уже не «родимые пятна капитализма», как называет их Юрий Никитин. Они – представители широкого социального слоя, вобравшего в себя выходцев из всех социальных групп: это и директор пивной (недалекий, малообразованный, но сметливый в своем деле), и Топтунов, заместитель директора трикотажной фабрики, у которого «дачу отбирают» (на самом деле – двухэтажный особняк), и Любочка-Раечка, – эти люди уже готовы сами приготовить «наше фирменное пиво», долив в него водки, если требуется подпоить нужного клиента. По существу это и безымянная героиня Г. Волчек, пришедшая к Диме Семицветову за импортным магнитофоном и готовая переплачивать и 50, и 80 руб. Галерея 1966 г. – это еще и пастор, у которого «осталось немного», и взяточник Стелькин, которого так и не настигло возмездие Юрия Деточкина, и еще трое безымянных владельцев украденных ранее машин.

Образы героев 1966 г. внешне гораздо более привлекательны, поскольку они уже в полной мере восприняли тот самый «модерн»: живут в современно обставленных отдельных квартирах, выступают за прочные семейные отношения и приумножение семейной собственности, поют и танцуют под модные ритмы и им не чуждо высшее образование. Их отличительный знак – не «плюшевые» портьеры и шашлык «от пуза», их объединяют небрежно брошенные на мостовой пять с половиной тысяч рублей, овеществленные в заветной сверкающей «Волге». За эту мечту «советского простого человека» они отдали явно не последние сбережения. Купив машину, они продолжают строительство дачи, обзаводятся гаражом и живут «в свое удовольствие», хотя, конечно, вытягиваются и выслуживаются перед властью предержащими, вздрагивают даже при случайном появлении следователя по месту их работы.

Таким образом, персонажи, лишь обозначенные в фильме «Дайте жалобную книгу», становятся в скором времени, по существу, главными героями, ведущей силой советского потребительского общества. Поэтому не случайно и название киноленты «Берегись автомобиля» – этого овещенного символа нечестной жизни ловкачей и жуликов и призывают бояться авторы фильма. Сложные и разноплановые причины произошедшей в обществе трансформации, возможно, станут яснее, если попытаться проследить, кто и как боролся с «родимыми пятнами» и почему потерпел поражение.

Борцы: победы и поражения. Первым «борцом» у Э. Рязанова стала Лена Крылова и ее друзья в фильме «Карнавальная ночь» (1956), побеждающие бюрократа Огурцова с помощью незатейливых трюков, органично вписывающихся в жанр новогоднего карнавала с масками и переодеваниями. Они, конечно, перехитрили Огурцова, их победа именно в новогодний вечер создает у зрителя иллюзию того, что она надолго. Тем более что молодежь из «Карнавольной ночи» в своей борьбе против ретрограда Огурцова вполне может опереться на члена ЦК профсоюза и депутата горсовета Телегина, который с супругой Лизой оказывается среди гостей новогоднего вечера. Связка прогрессивно мыслящей молодежи с руководством позволяет надеяться, что одиозный Огурцов все-таки долго на должности завклубом не продержится и отравлять настроение людям больше не будет. Однако комедийный жанр не призван ставить и решать серьезных вопросов, тем более что борьба-то по большому счету идет между «скучным» и «веселым».

Следующий «борец» с жуликами – Катя Иванова из фильма «Девушка без адреса» (1957). Катя оказывается в Москве именно потому, что критиковала жулика, который вообще-то был председателем артели. Но все в ее сознании просто и прямолинейно: хорошо – это по-советски, а не хорошо – не по-советски. Смешно, просто, чисто и наивно. Никакой она, конечно, не борец. И все-таки.

В иной тональности показана борьба «нового и прогрессивного» и «всего того, что нам мешает» в кинофельетоне «Дайте жалобную книгу». Поставленные авторами филь-

ма вопросы достаточно серьезны. Главный герой фильма – журналист Юрий Никитин – борец и победитель. По крайней мере таким его хотели бы видеть авторы. Но так ли это на самом деле?

Уже в названии картины определено основное средство борьбы с пресловутыми «родимыми пятнами» – написание жалобы. С первых же кадров фильма становится ясно, что обычную жалобную книгу, может быть, и читает начальство, но по существу это дела не меняет. Поэтому, по ходу сюжета, функцию жалобной книги – высвечивание недостатков и их исправление – выполняет газета. И не просто газета, а всесоюзная, тиражом 5 млн экземпляров. Вместо жалобы в ней печатается фельетон, написанный известным журналистом.

Да и самого главного героя авторы фильма хотят показать не просто борцом, а победителем. Он нравится девушкам, он умен, он свой везде: у геологов в долине гейзеров на Камчатке, у оленеводов в юрте, у военных моряков. Он покоряет пространство спокойно и уверенно. Его зовут, конечно, *Юра*, и у него поистине планетарный масштаб. Да и его фамилия Никитин, как представляется, не случайна. Он сын *Никиты*, сын «оттепели», верящий во всепобеждающую силу прессы и публично сказанного слова.

Он не просто борец и не просто победитель – он привык к успеху. Для него «Одуванчик» – мгновение, небольшая остановка во вселенском масштабе его деятельности. Для него успех – это профессионально написанная статья, встречи с интересными людьми, познание мира, а вовсе не победа над ловкачами и жуликами, заполонившими рестораны и магазины. Участие Никитина в искоренении недостатков в ресторане «Одуванчик» – его собственная инициатива, а по существу повод познакомиться с интересной девушкой. Характерно, что никто этого задания в редакции ему не давал и вообще это работа не его масштаба. Последнее обстоятельство крайне важно – Никитин оказывается вовлеченным в борьбу «за новое и прогрессивное» по стечению обстоятельств, фактически *случайно*. Не будь симпатичной девушки – не было бы никакого фельетона. Случайность поединка журналиста Никитина с недостатками в общественном питании – точно подмеченная авторами фильма деталь: действительно, все происходившее в ресторанах, столовых, магазинах и прочих «предприятиях сферы обслуживания» не было в зоне внимания журналистов такого уровня, каким показан Никитин. Пресса, «наше самое острое оружие», не очень-то интересовалась (и прессе не очень-то позволяли интересоваться) сутью происходившего там. Критика строилась, как правило, на избличении отдельных фактов. Экономическая же природа показанных явлений, шедшая вразрез со всеми «закономерностями» развития социалистического общества, не была предметом публичной дискуссии, что позволяло именно в таких «Одуванчиках» спокойно вызревать плодам теневой экономики.

Именно в силу перечисленных обстоятельств уже в следующей картине Рязанова «Берегись автомобиля» борцом против гораздо более серьезных «жуликов» станет чужак и простофиля Юрий Деточкин. Он, как и Юрий Никитин, нематериален. Но если нематериальность Никитина – благополучна, то нематериальность Деточкина – убога. Он живет в коммуналке, где на кухне облупленная масляная краска и старая пожелтевшая раковина, тогда как делец Дима Семицетов процветает в отдельной квартире в элитном доме. Нематериальность Деточкина контрастирует со стараниями заботливой мамы, готовящей для любимого великовозрастного чада луковый суп по рецепту французского писателя Дюма-отца. Его нематериальность сродни аскетизму идейного борца, сосредоточенного на достижении цели. Но в середине 1960-х гг., он со своими идеями, как и его образ жизни, выглядит уже малопривлекательно. Поэтому свои идеи он не декларирует, а на окружающую обстановку старается просто не обращать внимания.

Деточкин – «36-летний недотепа», как отзывается о нем его нежно любящая невеста Люба в самом начале фильма. Он – «идиот», как говорит сгоряча она же после признания жениха в краже машин. Воспитанный романтической мамой, которая «про паровоз поет» и пишет письма «в газету, чтобы молоко приносили на дом», он вступает на путь этой борьбы в силу глубокого внутреннего убеждения, а не служебного долга.

Он – борец-одиночка. Его борьба ведется подпольными средствами и противозаконными методами. Он и Дон Кихот, благородный и беспомощный в своей борьбе, и юридивый, в своей отрешенности говорящий: «Ведь воруют. Много воруют». Но зрителю оказался глубоко симпатичен Деточкин именно своей отрешенностью, своей верой в справедливость начатой борьбы, своей чистотой. Как знать, может быть, именно на такого Деточкина, сказочного и доброго Иванушку-дурачка 1960-х гг., надеялся обычный советский зритель, верил в него, ждал от него чуда?

Ведь в середине 1960-х гг. жаловаться поздно, да, собственно, и некому. Бессилие милиции авторы подчеркивают на протяжении фильма неоднократно, показывая таким образом бессилие системы в целом. Именно неспособность милиции принять меры по записке, приколотой Деточкиным к первой угнанной машине, толкнула его на то, чтобы продавать краденые «Волги». Бессилие милиции – во фразе, брошенной Максимом Подберезовиковым Диме Семицетову: «Ну, звоните, когда у вас машину угонят». Бессилие милиции – в неспособности милиционера, роль которого играет Г. Жженов, догнать Деточкина на испорченном мотоцикле. Бессилие следователя Подберезовикова – в том, что он ничего не знает о «клиентах» Деточкина и у него нет никакой карточки на взяточников и воров.

Из всего этого с неизбежностью вытекает обреченность на поражение работающей жульнической огромной государственной машины, которая сражается с «ловкачами и жуликами» как-то формально, как будто по заранее заданной программе даже тогда, когда эта программа не соответствует текущей реальности. Эта огромная машина действует как по заранее написанному сценарию, как в театре.

Несколько слов о «народном театре». Поэтому образ «народного театра», занимающий в фильме одно из главных мест, отнюдь не случаен. Жизнь – театр, но не просто театр, а народный театр, состоящий из двух в прошлом самостоятельных коллективов – милиционеров и шоферов. И если с условностью игры «коллектива милиционеров» более или менее все ясно, то законы, по которым действует «коллектив шоферов», нуждаются в более подробном рассмотрении.

«Коллектив шоферов», как показывают авторы, объединяет совершенно различных людей. Это и сам Деточкин, и все водители пресловутых «Волг», и механик, с наслаждением калымивший у Димы, способный «пощупать, понюхать» любую машину. Расширяя границы театра до самостоятельного, авторы фильма показывают неустребованность людей, одаренных в различных сферах. Ведь, по сути, все «жулики», показанные в фильме, необычайно талантливы, изобретательны и предприимчивы. Тот же Дима Семицетов способен организовать покупку и доставку магнитофона через границу, которая, как было принято считать, «на замке». Димин тесть, роль которого исполняет Папанов, не из нужды, а из удовольствия выращивает «кулубнику». Да и сам Деточкин – талантливый сыщик, но поскольку на его услуги у государства нет спроса, он вынужден заниматься всем этим на досуге. Заметим, что в России «самостоятельным» называлось экономически активное, трудоспособное население, которому, в силу условий 1960-х гг., приходилось свою экономическую активность либо ограничивать пределами дачного участка, либо проявлять в нелегальной сфере. Иная активность населения (идеологическая, политическая) исключалась вовсе, иной активности было место только на подмостках клуба, она реализовывалась лишь в исполнении классических пьес.

Метафора «народного театра», использованная авторами, позволяет показать смещение не только границы между театром и жизнью, но и между «своими» и «чужими»: миру формально честных перед законом «ловкачей и жуликов» противостоит Деточкин, который, «хоть и вор, но бескорыстный, честный человек». Фильм отразил страшную в нравственном отношении реальность последней трети XX в., когда практически повсеместно «преступный» и «честный» перестали быть антитезами. Смещение этих нравственных категорий привело к появлению этических мутантов – формально честных и формально преступных людей. Поэтому и борьба с такими мутантами условна, она идет не по законам совести и даже не по законам жизни – она идет по условным законам театра: «С жульем, допустим, надо бороться».

© 2003 г. С. С. СЕКИРИНСКИЙ

ЧЕТЫРЕ «КАПИТАНСКИЕ ДОЧКИ»

Знаменитому пушкинскому роману¹ повезло на экранизации. Две киноленты и один телеспектакль под одноименным названием были выпущены соответственно в 1928², 1958³ и 1978 г.⁴ Завершает эту серию кинофильм «Русский бунт», созданный в 1999 г.⁵ Пушкинские произведения становятся для отечественных кинематографистов своего рода творческой матрицей, актуальным наполнением которой они занимаются вот уже семь десятилетий. За чередой экранных преломлений «Капитанской дочки» различными ретроспективными образами менявшейся современности.

На злобу революционного дня. В первой экранизации «Капитанской дочки» (режиссер Юрий Тарич), согласно отзыву современного киноведа В.С. Листова, торжествовал классовый подход, в рамках которого каждый персонаж был функцией от своей социальной роли: изменник Швабрин служил «народу», оставшийся верным присяге Гринев выступал как мерзавец и карьерист, а преданный ему не за страх, а за совесть Савельич становился одним из предводителей крестьянской войны! Что касается изобретателя подобной сценарной схемы и, между прочим, тонкого исследователя Пушкина – Виктора Шкловского, то он просто «убивал в себе человека русской культуры». В целом же пушкинское произведение превращалось в киноагитку, предвещающую общественную катастрофу рубежа 1920–1930-х гг.⁶

Если вторую, третью и четвертую экранизации «Капитанской дочки» разделяет примерно равный отрезок времени в два десятка лет, то между первой и второй – разрыв – в полтора раза больше. Вместе с тем от первого ко второму опыту экранного воплощения романа доминировавший в жизни и на экране революционный канон заметно «смягчается», утрачивая цельность, а, следовательно, и претензии на монопольный контроль над искусством, человеком и обществом.

Брешь в идеологическом монолите начинает пробивать понемногу уже чтение классики, вошедшей в школьную программу и даже канонизированной в сталинскую эпоху. Не прошло и 10 лет со времени появления фильма Шкловского–Тарича, как Г.П. Федотов, наблюдавший советскую жизнь из эмигрантского далека, заметил, что в России «Пушкин стал любимым народным поэтом... Вчерашние крепостные читают «Евгения Онегина» – без зависти и злобы. Современные барышни-крестьянки вздыхают над судьбой Татьяны, а не ее сенных девушек. Совершается преодоление классового сознания; в рабочем, в крестьянине родился человек, и Пушкин стоит у купели крестьянским отцом»⁷. Федотов в связи с этим высказывал догадку, что «в Пушкине сейчас должно нравиться цельное приятие Божьего мира, картины мирного, прекрасного быта, амнистия человеку – вне героического напряжения и подвига; – человеку просто, который хочет жить и хотя бы мечтать о счастье. Это значит, не болдинские трагедии, а «Евгений Онегин», «Капитанская дочка» должны прежде всего открывать Пушкина советскому человеку»⁸.

Вероятно, в жизни так оно и происходило, хотя в кинематографе сталинской эпохи преобладали другие тенденции. Увлечение патриотическими, военно-историческими и историко-биографическими сюжетами, связанными с канонизацией образов военных и государственных деятелей старой России, отодвигало перспективу новой экранизации «Капитанской дочки» в неопределенное будущее. «Амнистия человеку», как, впрочем, и социально заостренная интерпретация пушкинского романа, не были тогда ни ко времени, ни ко двору. И то и другое оказалось востребованным спустя всего 5 лет после смерти Сталина во второй отечественной киноверсии «Капитанской дочки».

«Амнистия человеку» и апология Пугачева. В фильме Владимира Каплуновского зритель «оттепели» видел сразу несколько очень хороших человеческих лиц, далеких от заданных социальных типажей раннего советского кинематографа. Ия Арепина

(Маша Миронова) и Олег Стриженов (Петр Гринев) добросовестно разыгрывали трогательную мелодраму на фоне патриархально-семейного уклада повседневной жизни обитателей Белогорской крепости. Жгучая чернота волос и плаща Швабрина в исполнении тогда еще совсем молодого Вячеслава Шалевича придавала *его* герою черты театрального злодея, лишь оттеняя светлые образы защитников Белогорской крепости, дождавшихся 30 лет спустя *кинематографической «реабилитации»*.

Сцена дневного сна Ивана Кузмича и Василисы Егоровны, покой которых сторожил за простой занавеской их преданный друг – «кривой гарнизонный поручик», стала в фильме своеобразной кульминацией повседневности, внезапно прерванной прибытием нарочного с известием о самозванце, объявившемся в Оренбургских степях.

Но к его появлению зритель был подготовлен существенно лучше, чем защитники крепости. Первый, кого он видел в самом начале фильма *крупным* планом, уже и был Пугачев (Сергей Лукьянов), выходящий из бурана навстречу гриневской кибитке. Да и выглядел он заметно крупнее и выше Гринева–Стриженова. Уже в сцене на постоялом дворе «бродяга» держался с дворянином, как с *равным*, избегая даже *поклонов*, которые герой романа отвечает «его благородию» и за поднесенный стакан вина, и за подаренный заячий тулуп.

В экранном Пугачеве 1958 г. было много раскрепощенной насмешливости, даже чего-то лукаво-скоморошьего, действительно приданного ему Пушкиным и удачно сыгранного С. Лукьяновым, хотя вместе с тем были в нем и черты назидательности, принесенные в образ, скорее, от чуткого к запросам своего времени сценариста.

Например, моральное превосходство Пугачева над только что помилованным им барчуком-офицером в захваченной Белогорской крепости становится вполне очевидным, когда, упомянув о «великих обидах и разорениях» своего народа, самозванец вступает с ним в следующий диалог:

«– Отец твой, ваше благородие, небось в своей деревеньке живет?... А людишек у него сколько?

– Триста душ.

– О-о, дак ты, ваше благородие, на крестьянском хлебушке вырос. Тебе великому государю служить надобно».

Отметим созвучие пугачевского вопроса о количестве душ вопросу, задаваемому *и в романе, и в фильме* капитаншей, и разность их откликов на ответ Гринева. В киноверсии Каплуновского жене (как потом и дочери) капитана Миронова отводится порой незавидная роль – оттенять своим мелодраматическим поведением масштаб личности и деяний Пугачева. Охая и вздыхая по поводу гриневских «трехсот душ» и судьбы невесты-бесприданницы Маши, капитанша, как выясняется по ходу фильма, лишь помогает выявить широту мышления самозванца, произносящего затем перед Гриневым сентенцию о необходимости «возвращения долга народу» в духе «кающихся русских дворян» *второй половины XIX века!*

Попутно этот прием усугублял впечатление о человеческой и сословной ограниченности простодушной Василисы Егоровны, соответствуя изображению ее гибели, заметно смягченному на экране по сравнению с пушкинским текстом. «Несколько разбойников, – читаем в романе, – вытащили на крыльцо Василису Егоровну, растрепанную и раздетую донага. Один из них успел уже нарядиться в ее душегрейку. Другие таскали перины, сундуки, чайную посуду, белье и всю рухлядь. "Батюшки мои! – кричала бедная старушка. – Отпустите мою душу на покаяние. Отцы, родные, отведите меня к Ивану Кузмичу". Вдруг она взглянула на виселицу и узнала своего мужа. "Злодеи! – закричала она в исступлении. – Что вы с ним сделали? Свет ты мой, Иван Кузмич, удалая солдатская головушка! не тронули тебя ни штыки прусские, ни пули турецкие; не в честном бою положил ты свой живот, а сгинул от беглого каторжника!" – "Унять старую ведьму!" – сказал Пугачев. Тут молодой казак ударил ее саблею по голове, и она упала мертвая на ступени крыльца. Пугачев уехал; народ бросился за ним»⁹.

В фильме Василиса Егоровна выходит из дому сама, одетая в душегрейку, а грабежом пугачевцы не занимаются. Увидев мужа на виселице, она с восклицаниями «Зло-

деи! Что вы с ним сделали?...», *хватает двумя руками за горло казака*, а тот, с трудом высвободившись из объятий капитанши, ударяет ее саблей. Пугачев никак не участвует в этой расправе, а народ не бросается в ослеплении за самозванцем, «безмолствуя» перед только что сотворенным злом.

В то же время характерно, что аллегорией поднимающегося народного движения в этой киноинтерпретации стал не только снежный буран, но и *ледоход* – один из символов наступившей и за экраном «оттепели»!

Если Пугачев заметно облагорожен и даже наделен чертами, совсем несвойственными пушкинскому образу, как и реальному историческому лицу, то Гринев «усреднен» даже более, чем в романе, и подчеркнуто одномерен. Он еще «дитя», как называет его Савельич, и как разочарованно-снисходительно повторяет вслед за ним в *фильме Каплуновского* Пугачев после неудачной попытки «распропагандировать» юного офицера и дворянина. В экранизации 1958 г. Гринев живет и мыслит *только в одном времени* – времени своей юности и пугачевского бунта. Ни в сценах фильма, ни в монологах киногероя не нашел никакого отражения знаменитый рассказ Гринева-мемуариста о первых уроках, преподанных ему Савельичем и мосье Бопре, рассказ, полный *самоиронии* и по сути предваряющий знаменитые пушкинско-гриневские афоризмы о лучших и прочнейших изменениях, происходящих от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений, и о русском бунте – бессмысленном и беспощадном! Все это просто опущено в фильме Каплуновского, как и мораль, выведенная еще юным Гриневым из рассказанной ему Пугачевым калмыцкой сказки об орле и вбóроне: «...Жить убийством и разбоем значит, по мне, клевать мертвечину» (66)!

В персонаже Стриженова почти не видно и пушкинско-гриневской иронии ни по отношению к самому «мошеннику» и «злодею», ни к тем, кто готов его воспринимать в качестве императора¹⁰. В то же время подробно и выразительно представлены своеобразные почести и знаки уважения, оказываемые самозванцу от его первого появления перед «своим народом» до самой казни. В сопровождении мажорных аккордов музыки Тихона Хренникова и в обрамлении массовых сцен, отдающих стилистикой советских фильмов историко-революционного жанра этот образ напоминает, скорее, кинематографическую версию истории *«Крестьянской войны под предводительством Емельяна Ивановича Пугачева»*. После пленения самозванца зритель видит вереницу войск, сопровождающих телегу с огромной клеткой, в которой выставлен на всеобщее обозрение Пугачев – не просто «злодей», а «злодей-батюшка», по отзыву *экранного Савельича*, встретившего эту процессию по дороге в Петербург, куда он сопровождает невесту своего молодого барина...

Зато вся сцена встречи Маши Мироновой с императрицей в Царскосельском парке в фильме пропущена. Пушкинское восхищение Екатериной II было чуждо советской эпохе. Присущее времени избирательное отношение к «ликам прошлого» сказалось и в том, что зритель вообще не видит ни лица, ни фигуры Екатерины, на экране только раз появляется край ее платья перед колонепреклоненной Машей Мироновой в сцене их второго свидания и слышен не слишком приятный голос, возвещающий о решении дела Гринева¹¹.

Настоящим же финалом кинокартины становится сцена казни, едва упомянутой в конце романа. Действие происходит на обширной площади перед соборами и при огромном стечении взволнованного народа. В этой тревожной суете оказывается и Маша Миронова со своим женихом. Цепко держа Петра Андреича под руку, капитанская дочка назойливо донаимает его рассказами об оказанной им царской милости в то самое время, когда *он сам*, как и окружающий их народ, «до последней минуты надеялся, что Пугачева не посмеют казнить».

Умилению и рассказам Маши, вероятно, не было бы конца...

Но людской поток, устремившийся к месту казни, внезапно разъединил невесту и жениха, прервав на этом всю мелодраматическую линию киноповествования. Как, по Пушкину, снежный буран свел Гринева с пока еще безымянным «вожатым», а стихия восстания, захлестнув Белогорскую крепость, навсегда породнила его с Машей Миро-

новой, устроив при участии Пугачева их семейное счастье, так, согласно киноверсии Каплуновского, и взволнованная толпа народа, оторвав Петра Андреича от невесты, вынесла его прямо к ступеням эшафота, на который всходил его благодетель и где (в согласии с романом) состоялась их последняя встреча!

Но если Пушкина волновала мистика судьбы человека чести, то в кинокартине при внешнем сходстве употребленных художественных приемов реализуется лишь *познанная* ее создателями «историческая необходимость». Все таинственное и роковое, увлекавшее автора романа, в фильме просто отброшено, как пророческий сон, явившийся среди метели Гриневу и пересказанный им читателю в сопровождении «извинительной», а на деле ироничной ремарки по поводу человеческой склонности «предаваться суеверию», несмотря на всевозможное презрение к предрассудкам» (15).

«...Не посмеют казнить...» – эти ключевые слова из финальной фразы кинокартины, произносимой Гриневым сразу после исполнения приговора, вероятно, были призваны, по мысли сценариста, засвидетельствовать некий сдвиг в идейном развитии юного дворянина в сторону настроений, характерных вообще-то для более поздних эпох и иных общественно-политических ситуаций. Ведь для пушкинского Гричева Пугачев и его товарищи – «люди, обреченные виселице» (49)! Своего благодетеля он еще пытался спасти в разгар восстания, наивно предложив ему «прибегнуть к милосердию государыни». Но самое большее, чем сам Гринев мог отблагодарить Пугачева, – это совсем уже не наивное обещание каждый день молить Бога о спасении грешной его души! Не случайно Пугачева эти слова, как показалось Гриневу, тронули. Видимо, у тех, кто делал или принимал этот фильм, возникло опасение, что они могут тронуть не одного Пугачева, и в кинокартине их нет. Как нет и отдающих ощущением безысходности и снижающих образ самозванца грустной иронией пушкинско-гриневских размышлений о его судьбе: «Емеля, Емеля!... Зачем не наткнулся ты на штык или не подвернулся под картечь? Лучше ничего не мог бы ты придумать» (74).

Напротив, Пугачев–Лукьянов в самые трагические свои минуты не столько жертва и грешник, о спасении души которого можно только ежедневно молиться, сколько триумфатор и предтеча некой подразумеваемой и, безусловно, известный авторам фильма исторической перспективы. *Вождь* вопреки всему! Даже к эшафоту его торжественно доставляют на саних, увенчанных неким подобием «тронного кресла»!

На экране второй половины 1950-х это «возведение на трон» оказалось символическим вдвойне.

Прежде всего, потому, что историко-кинематографический шлейф сталинского режима, оформленный в эйзенштейновско-царском стиле, не отвечал уже запросам эпохи «оттепели». В соответствии с духом наступившего времени на первый план снова выдвигались герои «классовых битв» прошлого. При этом сложившаяся в советском искусстве историко-революционного жанра схема взаимоотношений между «вожатыми» разных масштабов из рабоче-крестьянской среды и ведомой ими «беспартийной» интеллигенцией была вполне серьезно спроецирована «оттепельным» кинематографом и на сюжет «Капитанской дочки». Пугачев из благородного разбойника стал вождем, снисходительно-иронически опекающим интеллигентного, но ограниченного Гринева, который в финале фильма начинает уже разделять «надежды народа»!

Если в конце 1920-х гг. пушкинский роман был использован как основа для кинопародии¹² в адрес отринутых культурных традиций и на злобу революционного дня, то пародийный шлейф «серьезной» экранизации 1958 г. придаст сама жизнь, порой на самом высоком уровне. Так случилось, что центральный в киноверсии Каплуновского образ простого мужика, обернувшегося по ходу событий «народным царем» с великодушной, хоть и своенравной натурой, отдаленно напоминал изменчивый образ самого Никиты Сергеевича Хрущева, который при Сталине играл роль «простака»¹³, а после смерти вождя обошел сильных конкурентов в борьбе за власть, заслужив у интеллигенции стойкую репутацию реформатора-гуманиста, несмотря на свои знаменитые «разносы» художников и поэтов, как и более серьезные проступки и преступления!

В целом же киноверсия «Капитанской дочки» 1958 г. становится одним из симптомов «оттепели» и экранной аллегорией противоречивости идущих в стране процессов. Смена времен года и соответствующих им состояний природы, последовательно происходившая на экране, – от зимней стужи к весеннему вскрытию рек – означала на индизнавательном языке литературы и кинематографа второй половины 1950-х гг. раскрепощение человека и общества, хотя за ледоходом зритель видел лишь разлив пугачевщины! Такова была историческая ретроспекция «оттепели», в свою очередь ретроспективно воспринимаемой ныне как едва ли не первый либерально-реформаторский прецедент! В уподоблении пугачевщины таянью льда, как и в символическом «возведении на трон» самого Пугачева – перед казнью – в знак его исторической правоты! – проглядывали характерные приметы новой волны революционного романтизма, плохо совместимого не только с оставленной без внимания пушкинско-гриневаской рефлексией на тему о самозванце и русском бунте, но и с реальными перспективами обновления тогдашнего общества.

Инакомыслие в складках классического «костюма». В телеверсии «Капитанской дочки», появившейся спустя 20 лет (автор сценария и постановщик Павел Резников), расставлены иные акценты. Пугачев в исполнении Владимира Самойлова выглядит и старше, и строже, и печальней, чем лужьяновский образ. Особенно это заметно в сцене его свидания с помилованным Гриневым. За пустым столом перед свечой-«лампадой» ведут разговор офицер, только что избежавший виселицы, и самозванец с каким-то иконописным ликом, за которым зрителю видится уже его будущая судьба, несмотря на то, что в телеспектакле нет сцены самой пугачевской казни. Не показана там и гибель Василисы Егоровны, хотя в исполнении Евгении Ханаевой – это с первого и до последнего появления на телеэкране не пародийная барынька, а сдержанно-трагическая фигура.

Образ Гринева (Александр Абдулов) по сравнению с кинофильмом подчеркнута усложнен. Он является на телеэкране и как непосредственный участник происходящих событий, и как мемуарист, чьи волосы уже тронуты сединой, а военный мундир заменен на домашний костюм.

В спектакль был введен и условный персонаж, который сидя за письменным столом, время от времени выступал с комментариями «От издателя». За этим псевдонимом, как известно, скрывался автор романа. Поскольку «Издателю» принадлежит в нем всего несколько заключительных строк да подбор эпитафий к главам, постольку текст этой роли в большей степени воспроизводил высказывания Гринева. Роль «Издателя», исполняемую артистом, слегка загримированным «под Пушкина», можно было интерпретировать и как авторскую позицию, и как «третью ипостась» Гринева. Заметим, что не только эпитафии (порой весьма едкие!), но и афоризмы о способах «лучших и прочнейших изменений», и о «русском бунте – бессмысленном и беспощадном», произносит «Издатель», т.е., по мысли создателей телеспектакля, автор инсценированных ими «страниц романа». В этом распределении ролей проглядывала полемика с популярными в ту пору попытками развести политические афоризмы Гринева и мысли самого Пушкина¹⁴.

Для прояснения его позиции особый интерес представляет эпизод, связанный с допросом пугачевца-башкирца, схваченного близ Белогорской крепости. В этом месте романа автор и раскрывает ощутимую дистанцию между Гриневым – участником событий времени пугачевщины и Гриневым-мемуаристом, ведущим о них свой рассказ спустя уже, по крайней мере, три десятка лет, в начале нового века.

После того, как гарнизонные офицеры ознакомились с воззванием Пугачева, Иван Кузмич велел привести самого башкирца да принести плетей для его допроса. Это вызвало пространную историко-юридическую ремарку героя-повествователя: «Пытка в старину так была укоренена в обычаях судопроизводства, что благодетельный указ, уничтоживший оную, долго оставался безо всякого действия. <...> Даже и ныне случается мне слышать старых судей, жалеющих об уничтожении варварского обычая. В наше же время никто не сомневался в необходимости пытки, ни судьи, ни подсудимые.

Итак, приказание коменданта никого из нас не удивило и не встревожило» (37). Плетьми не воспользовались только потому, что, как выяснилось, старый башкирец оказался «знатным бунтовщиком», у которого был уже отрезан язык. Далее в романе следует еще одно гриневское отступление политико-философского свойства: «Когда вспомню, что это случилось на моем веку и что ныне дожил я до кроткого царствования императора Александра, не могу не дивиться быстрым успехам просвещения и распространению правил человеколюбия. Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений» (38).

В телеспектакле плети все же пускают в ход, а поседевший Гринев–Абдулов под звуки хлестких ударов произносит только первые слова монолога: «Когда вспомню, что это было на моем веку...», мимикой выражая почти физическую боль от охвативших его на склоне лет чувств сострадания и стыда. Это уже человек нового века, иной тип личности, начинающей замечать *чрезвычайное в обыденном, аномалию в норме!* Да и раздумчивая манера игры актера задавала тон восприятию его персонажа едва ли не как еще одного «лишнего человека», только по недоразумению занесенного в XVIII столетие.

Вместе с тем завершающую, полемически заостренную часть гриневского монолога с призывом к «молодому поколению» авторы телеспектакля обоснованно передали «Издателю», ко времени написания «Капитанской дочки» давно пережившему и крайности юношеского вольнолюбия, и сам дворянский «бунт» 14 декабря 1825 г., участники которого на закате «века» Гринева были детьми и еще не давали повода для подобных политических наставлений.

Срединные же слова о «кротком царствовании императора Александра» и достигнутых к тому времени удивительно быстрых успехах в «распространении правил человеколюбия» на телеэкране вообще не звучат. Между тем именно в них – ключ к пониманию этого неожиданного перехода от рассказа о жестокостях старого времени к осуждению новейших «насильственных потрясений». Ведь говоря об изменившемся отношении к пыткам, Гринев имел в виду культурный переворот, действительно произошедший «на веку» одного поколения под эгидой монархической власти, правда, только в узком слое дворянства. Тем не менее этот впечатляющий прецедент, в скором времени обернувшийся «золотым веком» национальной культуры, давал повод многим, в том числе и будущим декабристам, надеяться, что и в дальнейшем русское общество *таким же путем* достигнет еще больших успехов в области гражданственности и просвещения. Вера в подобное «улучшение нравов» как залог «лучших и прочнейших изменений» в государстве была вполне в духе нескольких поколений образованных русских, не исключая и автора «Капитанской дочки».

Отголоском этой оптимистической веры в телеспектакле стала лишь трактовка образа Екатерины II, появившейся на экране. В исполнении Натальи Гундаревой императрица выглядит как сказочно милая дама, которая не только изъясняется приятным, ласковым голосом на чистом русском языке, но и творит скорый и справедливый суд по делу Гринева!

В целом же интеллигентская рефлексия, отмеченная легкой иронией, преодолевала в этой инсценировке навязанный ей в предыдущей экранизации своеобразный «комплекс неполноценности» перед грубовато-прямолинейным и лукаво-смекалистым «мужичком» умом. Влияние историко-революционной мифологии, в русле которой в годы «оттепели» и была истолкована на экране «Капитанская дочка», ослабло. «Осовременивание» литературных образов и сюжетных коллизий уступило место «погружению» в классику, не чуждому и скрытой публицистичности. Этому помогло и музыкальное оформление телеспектакля. Музыка, написанная Альфредом Шнитке, побуждала к раздумьям над русской историей, возвращая зрителя в русло историософской традиции национальной художественной культуры: от Пушкинского наследия до «Годунова» Мусоргского.

Опознавательный знак «современности» в телеэкранизации 1978 г. – уже не поблекший «исторический оптимизм» минувшей «оттепели», а, скорее, инакомыслие, наджно скрытое в складках классического «костюма».

Реестр добру, раскраденному злодеями. Как известно, пугачевской теме помимо романа Пушкин посвятил крупное произведение исследовательского характера «Историю Пугачева» («Историю пугачевского бунта»). Фрагменты этого труда и сопровождавших его материалов использовались порой и в предыдущих экранизациях «Капитанской дочки». Но в отличие от них на титрах последней киноленты, созданной режиссером Александром Прошкиным, прямо заявлено, что фильм снят по мотивам не только «Капитанской дочки», но и «Истории Пугачева». Несмотря на то, что сюжетная основа, большинство персонажей и диалогов картины заимствованы из романа, ее название также свидетельствует о смещении акцента в сторону широких исторических обобщений. Тема бунта действительно выходит в этом фильме на первый план, получая как своеобразную символику, так и предельно натуралистическое воплощение.

Прежде всего, обратим внимание на тот факт, что по сравнению с другими экранизациями и самим романом в последней картине радикально изменен главный символ «русского бунта». У Пушкина – это буран, скрытая до времени аллегория народной стихии, из гибельных объятий которой Гринева спасает пока еще безымянный «*вожатый*». В этих эпизодах второй главы предвосхищена вся интрига романа. Русский бунт, конечно, бессмыслен и беспощаден, тогда как его предводитель наделен и *здоровымислием*, и *великодушием*. Не случайно Гринев в критических для себя ситуациях обращается к Пугачеву со словами «*Рассуди сам*», прямо апеллируя к его *здоровому смыслу* и каждый раз добиваясь нужного отклика и в уме, и в сердце «злодея».

С бурана начинается фильм Каплуновского; ему отведено немалое место и в телепостановке Резникова, есть он и в последней картине. Но символ бунта здесь не буран, а ворон!

«Я – вороненок, а ворон-то еще летает», – эти легендарные слова, будто бы сказанные уже плененным Пугачевым и переданные Пушкиным в «Истории Пугачева», были введены в ткань трех последних экранизаций пушкинского романа, несмотря на их несогласованность с рассказываемой Пугачевым в романе и на экране калмыцкой сказкой. Из нее следует, что ему ближе не ворон, живущий 300 лет и привыкший питаться падалью, а орел, предпочитающий долгой жизни возможность «раз напиться живой кровью, а там что Бог даст!» Но в фильме 1999 г. эту притчу Пугачев уже не рассказывает, а только в двух словах напоминает Гриневу. Подобное сокращение вполне объяснимо в картине, лейтмотивом которой от начала и до конца становится полет ворона!

Уже первые кадры «Русского бунта» сняты как бы его глазами. Птица, падкая на мертвечину и невеселые прорицания, подлетает к загородной резиденции императрицы Екатерины в то время, когда туда приходит письмо: свергнутый царь Петр Федорович «случайно» убит. Карканье ворона, влетевшего в окно и кружащего над царским застольем, предвещает не только это обманчиво-успокоительное сообщение, но и грядущий бунт, находя отклик и в поведении «немки Екатерины» с ее неприятным акцентом и лицемерной печалью, *накаркавшей* себе самозванца!

Если в романе и предыдущих экранизациях Пугачев – «орел», то в последнем фильме – определенно лишь «вороненок», ни фигурой, ни осанкой, ни характером не подавляющий других персонажей. Да и заячий тулуп, из которого, согласно Пушкину, вырос уже и сам Петруша Гринев, Пугачеву в исполнении Владимира Машкова приходится совсем впору и не трещит по швам на его плечах, как у персонажей Лукьянова и Самойлова. Это было и не нужно авторам новой кинокартины, поскольку их Пугачев – не *легендарный* разбойник, способный даже «упорствовать в добре», как в романе, и не лукаво-мудрый *вождь* народного движения, как лукьяновский герой в фильме Каплуновского, и не трагическая фигура, «обреченная виселице», как Самойлов в иных сценах телеспектакля Резникова, а, скорее, *усредненное* олицетворение темной стихии, злой

шут и насильник, в котором минуты великодушия выглядят неестественными и тотчас же перечеркиваются массой совершаемых злодеяний.

В то же время и сцены свиданий Маши Мироновой с Екатериной сделаны так, что зрителю остается только гадать, как это капитанской дочке вообще удалось спасти своего жениха!

В отличие от пушкинской «дамы», говорившей «приятным» и «ласковым» голосом, чьи «голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую» (80), Екатерина Ольги Антоновой не только по-русски говорит отвратительно, но и вдобавок откровенно равнодушна ко всему, кроме любовных утех. Да и весть о решении дела Гринева Маша получает едва ли не в опочивальне императрицы из рук молодого фаворита в домашнем халате.

После испытаний с Екатериной Маше предстоит дальняя дорога в Казань, где над ее женихом готовится гражданская казнь, за которой уже маячит более суровое наказание. Перед тем, как подвести зрителя к счастливой развязке, авторы фильма показывают столько жестокостей власти, что вполне обоснованно звучит холодно-циничное напутствие императрицы: «И дай вам Бог, моя милая, успеть вовремя!» В результате возникает впечатление, что и государыня, и самозванец соревнуются между собой не в великодушии и правосудии, как у Пушкина, а в том, кто из них хуже!

В сущности, авторы фильма, само название которого прочитывается и как широкая историческая метафора, предъявляют счет уже не только «русскому бунту», как это, похоже, осмелился сделать Резников, а всей русской истории, «бессмысленной и беспощадной» к судьбам обыкновенных людей, только чудом способных выбраться из ее жестоких объятий. Да и сами эти «обыкновенные люди» не заслуживают у них снисхождения и подчас совсем лишены обаяния лаконично выписанных классических образов.

Помнится, в самый разгар пугачевщины Савельич составил по-своему примечательный «реестр барскому добру, раскраденному злодеями» (52). Используя слог гриневского дядьки, можно сказать, что и авторы экранизации 1999 г. представили своеобразный реестр утраченным надеждам и разочарованиям российского конца века! Если эпиграфом и одним из ведущих мотивов пушкинского романа была пословица «*Береги честь смолоду*», о которой напомнил отправлявшемуся на службу Гринеvu отец, то прологом «Русского бунта» стало *моральное падение власти* в 1762 г. А сообщаемый вслед за тем факт из семейной хроники Гриневых о выходе в отставку Андрея Петровича «*сразу после смерти государя Петра Федоровича*»¹⁵ уже опирался в глазах зрителя на вполне убедительную историческую и нравственную мотивировку. Оттого, наверное, и свое знаменитое напутствие сыну Андрей Петрович Гринев произносит в фильме скороговоркой и *походя* в прямом и переносном значении! Невольно задаешься вопросом: уж не Швабрина ли это отец?

Отставному премьер-майору «вторит» чета Мироновых: неотесанный Иван Кузмич, пинающий «солдатушек» ногой, со своей капитаншей – водевильной барынькой с пышной грудью, противным голосом и совсем пустой головой. В этом ряду киноинтерпретаций приглашение на роли Маши Мироновой и Петра Гринева юных польских актеров воспринимается как еще одно свидетельство неприятия режиссером лиц и ликов окружающей его жизни, хотя иные поступки экранных персонажей Каролины Грушки и Матеуша Даменцки выглядят раскованно-современно. Согласно киноверсии 1999 г., Петруша Гринев еще в родительском доме вместо того, чтобы делать змея из географической карты, «соблазнявшей» его «шириною и добротою бумаги», успешно соблазнялся сексапильной дворовой девкой, сидевшей у него на коленях, когда в комнату заглянул отец! (Правда, когда уже капитанская дочка собралась, было, отдаться возлюбленному прямо в амбаре, то он вдруг замешкался, показав ей письмо отца.)

И еще один штрих к характеристике времени и места рождения фильма, связанный с небольшим изменением в словах, сказанных Швабриным Гринеvu по поводу его отношений с возлюбленной. «...Ежели хочешь, чтоб Маша Миронова ходила к тебе в сумерки, то вместо нежных стишков подари ей пару серег» (24), – так говорит Швабрин

у Пушкина и примерно так – в предыдущих экранизациях «Капитанской дочки». Если строго следовать смыслу фразы, ставшей причиной офицерского поединка, то в ней нельзя найти прямого оскорбления девичьей части. Ведь вечерние сумерки, согласно толковому словарю В.И. Даля, – «время... от заката до ночи, до угасания последнего солнечного луча», когда «сидят без огня, в ожидании темноты и дремлют, или беседуют, сложя руки, гуляя»¹⁶. Склонный к злословию Швабрин, вероятно, имел в виду нечто большее, чем это невинное юношеское времяпрепровождение, хоть и предпочел – вместе с автором и заложенной им традицией русской литературы позапрошлого века – щадящую недомолвку. Экранный персонаж образца 1999 г. высказывается без обиняков, напрямую: «...Ежели хочешь, чтобы капитанская дочка ходила к тебе *по ночам*...», – определенной и понятней для того поколения зрителей, которое полунамеками не проймешь!

Разочарованность создателей фильма в силе и действенности понятий о чести и долге, великодушии и правосудии постоянно *выглядывает* в разительных нестыковках авторского начала киноленты с ее сюжетной основой, построенной как раз на вере в жизненность этих ценностей.

Если для исполнения ролей самых добродетельных пушкинских персонажей в современной России не нашлось подходящих «лиц», то выбор «блуждающего» лица Сергея Маковецкого на роль Швабрина стал безусловной режиссерской находкой, обернувшейся творческой удачей актера. Поскольку актерское мастерство для зрителя, как правило, важнее сюжета, постольку игра Машкова и Маковецкого временами превращает фильм, если воспользоваться определениями, встречающимися у Пушкина, в состязание просто «злодея» с «гнусным злодеем»!

Ирония судьбы творческого замысла А. Прошкина, может быть, в том и состоит, что этот дуэт русского «зла» на отечественном экране не смогли потеснить даже выписанные из-за границы «лица» Петра Гринева и Маши Мироновой!

Примечания

¹ «Капитанскую дочку» (1836) иногда определяют как повесть, иногда, вслед за Пушкиным, как роман. Это определение принято и авторами научного издания «Капитанской дочки» в серии «Литературные памятники» (см.: О к с м а н Ю. Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» (1964 г.) // П у ш к и н А. С. Капитанская дочка. Изд. 2, доп. Л., 1984. С. 196–197). Во избежание разногласий будем его придерживаться.

² «Капитанская дочка». По мотивам повести А.С. Пушкина. Совкино (М.), 1928 г. 8 ч. / Автор сценария В. Шкловский. Режиссер Ю. Тарич. Оператор М. Владимирский. Художник А. Уткин.

³ «Капитанская дочка». «Мосфильм», 1958 г. / Автор сценария Н. Коварский. Режиссер-постановщик В. Каплуновский. Оператор-постановщик Э. Гулидов. Художник-постановщик В. Куманьков. Композитор Т. Хренников.

⁴ «Капитанская дочка». Страницы романа. Гостелерадио СССР, 1978 г. / Автор сценария и постановщик П. Резников. Оператор В. Ефимов. Художник-постановщик В. Лыков. Композитор А. Шнитке.

⁵ «Русский бунт». По мотивам произведений «Капитанская дочка» и «История Пугачева». «НТВ-ПРОФИТ», 1999 г. / Авторы сценария Г. Арбузова, С. Говорухин, В. Железников. Режиссер-постановщик А. Прошкин. Оператор-постановщик С. Юриздицкий. Композитор В. Мартынов.

⁶ Л и с т о в В. С. Россия. Революция. Кинематограф. М., 1995. С. 150–151.

⁷ Ф е д о т о в Г. П. Пушкин и освобождение России (1937 г.) // Судьба и грехи России / Избранные статьи по философии русской истории и культуры. В 2 т. Т. 2. СПб., 1992. С. 129–130.

⁸ Там же. С. 130–131.

⁹ П у ш к и н А. С. Капитанская дочка / Сер. «Литературные памятники». Изд. 2, доп. Издание первое подготовил Ю. Г. Оксман. Л., 1984. С. 44–45 (Далее в основном тексте и в примечаниях в круглых скобках даются ссылки – на страницы этого издания).

¹⁰ Вспомним, например, характерный отзыв о нем казака, зовущего в романе к «великому государю» только что помилованного Гринева, и его собственный лаконичный комментарий на этот счет: «...Ну, ваше благородие, по всему видно, что персона знатная: за обедом вкушать изволил двух жареных поросят, а парится так жарко, что и Тарас Курочкин не вытерпел, отдал веник Фомке Бикбаеву да насилию холодной водой отказался. Нечего сказать: все приемы такие важные... А в бане, слышно, показывал царские свои знаки на грудях: на одной двуглавый орел, величиною с пятак, а на другой персона его.

Я не почел нужным оспаривать мнения казака и с ним вместе отправился в комендантский дом...» (48).

¹¹ Правда, позднее со слов Маши зритель узнает, что видел эту сцену как бы ее глазами: «...Потом позвали меня во дворец, а я и глаз поднять не могла, еле на ногах держалась, ничего не видела и не слышала, только одно: "Жених ваш не виновен!"»

¹² Гуревич С.Д. Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы). Л., 1975. С. 113–114.

¹³ Уже после «низложения» Хрущева прямой намек на смену социокультурного облика советских вождей и связанных с ней привычных исторических ассоциаций был представлен в режиссерском замысле образа Бориса Годунова в первой части трилогии А.К. Толстого – пьесе «Смерть Иоанна Грозного», поставленной Л.Е. Хейфецом на сцене театра Советской армии в 1965 г. По свидетельству А.А. Зимина, Борис, ставший преемником Грозного сначала в качестве соправителя при Федре Ивановиче, а затем и царя, был «задуман режиссером блестяще. Вместо волевого татарина (Берсенева или Ершов в «Федоре [Иоанновиче]») перед нами этакий русопытый дядька с ясными-ясными глазками, простачок-мужичок, рубаха-парень...» (Зимин А.А. О книгах, театре, кино и прочем. Из архивного наследия // Отечественная история. 2002. № 1. С. 32).

¹⁴ См.: Оксман Ю.Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» (1964 г.) С. 170–179.

¹⁵ Об этом обстоятельстве выхода в отставку Гринев-старшего читатель мог только догадываться, ибо в печатном тексте романа дата выхода в отставку не уточнялась («Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе и вышел в отставку премьер-майором в 17... году.»; 7). Точная дата – 1762 г. была указана лишь в рукописи (87), что вместе с упоминанием графа Миниха подчеркивало принадлежность Гринев-старшего к тем, кто не принял екатерининского переворота и сохранил верность Петру III (283).

¹⁶ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. М., 1980. С. 233.

© 2003 г. Т.Г. ЛЕОНТЬЕВА*

ЖЕСТОКИЙ РОМАН С ИСТОРИЕЙ (О ТВОРЧЕСТВЕ НИКИТЫ МИХАЛКОВА)

Кинематограф – ровесник XX в. Сначала главными творцами волшебного действия – кино – были люди редкой тогда профессии – операторы. Их случайные наблюдения, зафиксированные «киноглазом», являются поистине бесценным историческим источником, изучение которого приближает не просто к пониманию, но и к видению прошедшего времени. История обретала свой особый видовой контекст, обогащая и корректируя привычный – вербальный. Однако в контексте «большой» истории это был всего лишь эпизод.

Появление игрового кино бесцеремонно оттеснило видеолетописцев-операторов на второй план. Изменились и задачи кинематографа: анализировать события-факты и передавать их художественными средствами. Центральной фигурой в кино стал режиссер. С тех пор миллионы зрителей видят не только современность, но и историю его глазами. Мысли, ощущения, настроения режиссера стали подавлять жизненные реалии. Зрителю, не посвященному в подлинные коллизии исторического процесса, легко поверить в достоверность изображенного, в точность его видения глазами авторов сценария и постановщиков. Притом прослеживается поразительная закономерность – чем выше зрелищная выразительность фильма, тем скорее он приобретает в глазах непосвященных невероятное, казалось бы, качество – событийной хроники. Мифы стали твориться в кинозале и даже в домашней обстановке – у телеэкрана.

Может ли историк найти в игровом кино материал для размышлений? Возможно ли, следуя логике и мировосприятию авторов фильма, увидеть в прошлом, как и в современности, нечто новое?

На эти вопросы непросто ответить даже при синхронном киноотображении времени: сценарист предлагает исходный вариант осмысления событий, режиссер интерпретирует его и создает собственную архитектуру фильма, а едва ли не каждый ак-

* Леонтьева Татьяна Геннадьевна, доктор исторических наук, профессор Тверского государственного университета.

тер, негодую на съемочный диктат, тем не менее намекает, что он сумел вложить в роль нечто такое, что сместило изначальные смысловые акценты.

Эффект «кривого зеркала» усиливается при экранизации пьес, романов, хроник. Уже при написании сценария идеи драматурга или писателя претерпевают смысловые и даже нравственные трансформации. А кино, снятое, как принято говорить, «по мотивам», и вовсе уводит в мир сложных фантазий и аллюзий основного создателя фильма – порой он начинает безудержно рефлексировать в якобы корректно запечатленном пространстве истории. Все более тускнеющий изначальный замысел претерпевает и временную трансформацию: по прихоти режиссера время то «растягивается», то «сужается», события либо спрессовываются, либо удлиняются. В любом случае зритель невольно становится соучастником сложного (независимо от возможностей режиссера) художественного эксперимента над самой историей.

Как делалось советское кино. Любопытнейшим образчиком «прочтения истории» средствами кинокамеры могут послужить фильмы известного режиссера Н.С. Михалкова. Его творчество интересно тем, что он вполне состоялся еще в советском кинематографе, без усилий миновал перестроечные и постперестроечные трудности, а в настоящее время, претендуя на звание «главного кинодела» России, активно проповедует национально-монархические ценности, закодированные в исторической памяти нескольких поколений семейства Кончаловских-Михалковых.

Художественное произведение – тем более кино – неотделимо от личности автора, причем ни одному из них не дано утаить свое истинное Я, спрятанное в безднах подсознания, даже тому, кто руководствуется (увы, сегодня немодным!) эстетическим принципом: показать прекрасное, но скрыть художника. Михалков к тому же актер. Внимательно всматриваясь в вереницу созданных им образов и режиссерских работ, замечаешь, что он всякий раз играет самого себя. Все остальное, включая историю, – лишь средство, в лучшем случае – фон или антураж для собственных идей и мнений. Наверное, критики, утверждающие, что Михалков стал властителем душ и сформировал эстетическое кредо, а заодно и чувство восприятия Родины у целого поколения молодежи конца 1970–1980-х гг., правы. Имея в запасе такой опыт самопародии, как образ Паратова в «Жестоком романсе» Э. Рязанова (1984), Михалков скорее напоминает теперь гибрид Обломова и Штольца, правда, непомерно глубокомысленного. О себе он говорит: «Я хотел бы жить, как Обломов, но вынужден жить, как Штолец». Во всем присутствуют не только элементы самолюбования, но и убежденность в собственной правоте.

По меткому выражению одного из кинокритиков, Михалков вошел в режиссуру, «как светский щеголь на вернисаж», – шумно, весело, привлекая больше внимания к себе, чем к своим героям¹. С середины 1970-х гг. появлялись его фильмы с интригующими названиями: «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Раба любви» (1975), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976), «Несколько дней из жизни Обломова» (1978). Сквозь хронологический «сбой» в подаче исторического материала просматривается внутренняя связь происходившего: обломовщина, отмеченная как характерное, но уникальное явление 50-х гг. XIX в. («Несколько дней из жизни Обломова»), сменяется депрессией целого поколения потомков Обломова в 1880-е гг. («Неоконченная пьеса...»). Они же становятся заложниками времени и обстоятельств в годы революционных потрясений («Раба любви»), и, наконец, пройдя горнило Гражданской войны, лучшие из них обретают «внутреннюю свободу», на чем настаивает финал фильма «Свой среди чужих...».

Этот своеобразный цикл выстроен на высоконадрывных нотах: предощущение трагедии в финале «Обломова», чувство безысходности в «Неоконченной пьесе...», неотвратимость социальной судьбы в «Рабе любви». Даже «Свой среди чужих...» – не столь уж неправдоподобная версия преодоленного прошлого. Такая инверсия смыслов полностью соответствовала идейно-политическим задачам, поставленным перед «творческими работниками» в глухие брежневские времена. «Упаднические» настроения новой генерации «лишних людей» требовали очередного разоблачения и осужде-

ния в качестве «чуждых советской действительности». Партийные постановления второй половины 1970-х гг. нацеливали художников «слова и образа» на утверждение высоких нравственных начал в характере советского человека, выработку активной и оптимистичной жизненной позиции, личной сопричастности главным заботам общества.

Но Михалков вряд ли «просто выполнял» известный социальный заказ. Он удачно балансировал на грани дозволенного. В фильме «Свой среди чужих...», к примеру, можно обнаружить немало легко прочитываемых иносказательных кадров, буквально реализованных символических идиом (вроде «в карете прошлого далеко не уедешь»), а также сознательное смешение мод и времен. Очевидно, что уже тогда режиссер рассчитывал на публику, живущую и думающую по-советски, но жаждущую походить на западных интеллектуалов.

Киномаг в СССР вовсе не был ни добровольным исполнителем воли власть предержащих, ни маскирующимся диссидентом. Ему приходилось расчетливо укладывать свои претензии на оригинальность в жесткие параметры треугольника: власть, зритель, мода (причем международная). И вот в этом Михалков-младший преуспел, ибо и то, и другое, и третье принимал всерьез – как высший ценностно-эстетический критерий, помогающий личностному самоутверждению.

В советское время важно было прежде всего положить к ногам власти свою преданность. Советский вестерн с симптоматичным названием «Свой среди чужих...» примечателен помимо всего тем, что герой Михалкова – бандитствующий супермен, одним своим видом останавливающий поезда, с легкостью уступает борцам революции. «Раба любви» – это еще и сказ о том, что большевики – подлинные гуманисты, а белогвардейцы – звери; в их историческом противоборстве нейтральное непотроушенцу – не место: надо жить по правилам эпохи. В «Неоконченной пьесе...» и «Обломове» Михалков позволяет себе добродушно (вроде бы по-чеховски) поглумиться (это уже по-советски) над теми, кто пытается жить по своим правилам.

Признаем, тогдашний Михалков талантливо и впечатляюще использовал конъюнктуру: избегая актуализации современных проблем, он микшировал их историей, точнее особого рода стилизацией под нее, по сути дела эксплуатируя народную тоску по всему «хорошему и красивому». Он никогда открыто не спорил с властью, он даже как бы и не замечал ее, но одновременно везде и всюду демонстрировал то, что нравилось и ей, и народу. Попробуем проследить, как это сделано в киноленте «Неоконченная пьеса для механического пианино», созданной на основе той «высокой литературы», которая действительно убедительно высветила свою эпоху.

Ретро эпохи застоя. Экранизация классики – дело сложное и рискованное. Часто великолепный материал «заигрывается» до неузнаваемости за счет серии самовыражений сценариста, режиссера, актеров. В случае с «Неоконченной пьесой...» все обстоит иначе. Авторы фильма (сценарист – А. Адабашьян) взяли за основу малоизвестную неоконченную работу 20-летнего Чехова². Однако слабый текст (по подсчетам С. Юткевича, персонажи в ней 19 раз плачут, 9 рыдают, 28 раз хохочут³) в сочетании с целым рядом последующих творческих находок возмужавшего автора зазвучал в фильме с поразительной чистотой и силой. Как не раз отмечали критики, Михалков экранизировал не пьесу, а всего Чехова. Или, точнее, перевел свои представления о времени, России, истории в художественные образы и стилистику Чехова.

29-летнего режиссера не смущал недостаток жизненного и кинематографического опыта, а равно и знания истории. Первые фильмы Михалкова – особого рода стилизации, сделанные блестящими актерами и операторами. Заметим, что Чехов всегда был удобен для римейкеров своей особой недоговоренностью и, если угодно, амбивалентностью образов – так он видел жизнь. При этом ему удавалось скрывать собственную «остроту зрения» непременной (на первый взгляд беззлобной) иронией. Фон действия «Неоконченной пьесы...» – дворянское гнездо. В дальнейшем тема поместья, воспринятого, правда, скорее по-тургеневски, чем по-чеховски, становится «фирменным знаком» большинства произведений нашего героя. Однако, выбирая для экрани-

зации сложные психологичные сюжеты, режиссер не отягощал себя тщательной проработкой характеров и выдавал набор образов-трюизмов. Его герои – люди-знаки, работающие на придуманную легенду по законам, отчетливо напоминающим о пресловутом «классовом подходе». Не удивительно, что в таком многолюдном фильме, как «Неоконченная пьеса...», герои появляются театрально «без биографии», но с полным набором (костюм, фраза, жест) черт «типичных представителей». Так, дураковатый крестьянский парень Захарка и нагловатый слуга представляют народ, в общем-то совсем не занимающий автора. Интеллигенция – нелепая, беспомощная, жалкая шествует на цыпочках походкой служащего Горохова. Деградирующее дворянство средней руки гротескно самовыражается в свадебной песне марала. А нарождающаяся категория «деловых людей» выступает в совокупном образе хамоватого буржуа, попрекающего представителей «белой кости» съеденным ужином.

Внешний рисунок образов был столь хрестоматийно узнаваем (критический реализм и классовый подход), что даже ангажированные кинокритики были весьма благосклонны к дебютанту. Лишь отдельные из них указывали и на чересчур вольное обращение с классикой, и на «вторичность» подхода к оригиналу (пьеса не раз ставилась за рубежом) и намекали на явные «закосы под Феллини». Но кто читает кинокритику и тем более воспринимает ее всерьез?

Реакция зрителей, точнее известной их части, была близкой к восторгу. На фоне изображений изрядно надоевших партсобраний и любовных коллизий в ходе борьбы за урожай, заполнивших кинопрокат, «Неоконченная пьеса...» выглядела вызывающе ярко. Особое, почти мистическое очарование русского пейзажа, неразрешимые любовные треугольники, стойкие женщины и немужественные мужчины – все это впечатляло «жизненностью». Но главное – чеховская тональность, помноженная на возможности кинематографа. Настроения философски рефлектирующего автора XIX в. оказались созвучными настроениям советских людей. Их, как и чеховских героев, давила тяжесть бытия, они также ощущали себя побежденными обстоятельствами. Зритель узнавал себя, а в позицию режиссера, как всегда, не хотел (или не умел) вглядываться. Понятными и узнаваемыми были и нравственные терзания: каждый из персонажей фильма чем-то внутренне «виноват» перед обществом или близкими («А мы только философствуем, жалуемся на тоску и пьем водку»). Особенно сродни зрителю был главный герой Платонов (А. Калягин). Не потому, что, попирая таинство брака, изменял жене с генеральшей (по житейским меркам вполне простительный грех), а потому, что оказался «потерянным для общества» – растратил свой талант (непонятно какой) на «пустяки»: семью, учительство, жизнь в деревне.

И вот такой Платонов стал самой сильной фигурой фильма. Он единственный из всех героев сохранял в себе обаяние интеллекта и духовности, пусть с некоторой долей агрессии. Когда-то он учился в университете, но не закончил его; любил и страдал по покинувшей его мечтательнице с народническим уклоном Софье (Е. Соловей), но утешился в браке с инфантильной Сашенькой (А. Глушенко). Теперь вместо «высокого служения», о котором мечтал в ранней юности, он «просто учит» крестьянских детей. Советским людям подобное «крушение надежд» было знакомо. Ну, а партийно-художественному руководству казалось, что автор фильма восстает против «мещанского быта», против благополучной сытости, мешающих человеку отдаться «служению обществу». Однако возникает вопрос: кем же *должен* был стать Платонов, чтобы оправдать надежды верившей в него мечтательной барышни? Кем бы он вообще *мог* стать? Эти вопросы остаются без ответов.

Если же отключить эмоции и попытаться посмотреть на отснятый материал глазами историка, то партитура фильма окажется более сложной, чем видится на первый взгляд. Режиссер добросовестно следует творческому принципу Чехова – «чем проще фабула, тем лучше». Замысел действительно прост: на примере одного дня из жизни провинциального дворянства показано поступательное движение сословия к пропасти. Расслаивая сюжет на ряд любовных историй, Михалков обнажает душевную пустоту героев, которых не может спасти даже сильнейшее чувство. Такая картина – реаль-

ный слепок упаднических, доходящих до апокалиптических настроений известной части «просвещенного общества» России на исходе XIX в., каким его и застал Чехов. В его изображении большинство современников – потомки «лишних людей» 1840-х гг., не удовлетворенных жизнью настолько, что уже не знают, что они хотели бы получить взамен. Они пошли дальше своих «отцов» (Печориных, Рудиных, Обломовых), искавших пули на полях сражений или демонстративно прозябавших где-нибудь в глуши, ибо выросли на мечтах «переустроить», «облагородить», «возвысить» серую российскую действительность. Теперь некогда беспокойные «дети» могли лишь мечтать о недостижимом, становясь заложниками собственных фантазий. В воображении своем они распоряжаются судьбами России, народа, человечества, наяву – придумывают нечто нелепое: раздачу мужикам своих поношенных костюмов, кормление из рожка крестьянских детей прямо на меже и т.д. и т.п.

Это поколение обречено. Следуя творческому принципу Чехова (его герои всегда переживают либо духовный рост, либо опошленное падение), режиссер направляет их «в никуда» – Платонов с Сашенькой бредут по обмелевшей реке, и зыбкость их будущего (и поколения в целом) не вызывает сомнений.

Закономерное следствие деградации первенствующего сословия – гибель «дворянских гнезд». Как было заведено у русских литературных классиков, усадьба («вещное» воплощение диалога человека с природой, итог его многолетнего труда) выступает как самостоятельный персонаж. Ее распад равен разложению жизненной основы *бытия*, давным-давно заведенного *порядка*. Чтобы показать это, достаточно отдельных штрихов: облупившаяся штукатурка, обомшелая лестница, затянутый сочно цветущей ряской пруд. Это уже не примитивная запущенность, это – разложение. Из диалогов героев явствует, что имение заложено-перезаложено. Любопытно, что его хозяйка генеральша Войницева вовсе не тяготится несоразмерностью расходов и доходов, отчетливо осознает тщетность попыток выживания и потому снисходительно принимает покровительство соседа из простонародья. Последний – явный прообраз чеховского Лопухина, фигура тем не менее не вполне ясная для зрителя: разрушитель он или созидатель?

Тема «прошлое–будущее» используется в фильме по-особому. Чехов, а вслед за ним Михалков (при всей несоразмерности сравнения) весьма точно следуют за «правдой жизни». Начало размышления «священной собственности» дворянства писатели (современники событий) уловили еще в середине XIX в. Но, в отличие от представителей радикальной интеллигенции, они не спешили с рецептами.

В фильме тема «неясного будущего» показана и другими средствами. Широкие планы раздольных лугов, тенистых прудов, обмелевшей реки, проливного дождя создают ощущение вопиющего несоответствия природы жизни людей. Однако финал фильма оптимистичен, и в этом его особая притягательность: под божественные звуки арии из «Любовного напитка» Доницетти лучи восходящего солнца освещают спящего гимназиста Петечку, по хрупкой спинке которого змейкой скользит цепочка (золотая вместо традиционной нитки) нательного крестика. Чистому душой и помыслами мальчику принадлежит будущее.

В пьесе Чехова такого персонажа нет. Не предусмотрен он и канонами соцреализма. Однако напомним, что и в финале фильма «Свой среди чужих...» – этом своеобразном гимне мужского братства – также слышна тема будущего, пронзительно и торжественно звучащего в партии для трубы. Но какого будущего? Вся русская история, точнее бесконечная история русской дворянской семьи (представители которой кажутся Михалкову несостоявшейся «солью земли»), по мысли режиссера, является только предысторией. Где же «настоящая история» и почему она не состоялась?

Кто виноват? Роковой вопрос великой русской литературы не мог не увлечь Михалкова. Пытаться отвечать на него ему пришлось в то время, когда Россия буквально упивалась разоблачением злодеяний уже не царей, а коммунистов и Сталина. Как поступить в этих обстоятельствах безусловно талантливому и преуспевающему режиссеру? Отчетливо высвечивает и личность художника, и его новые ориентиры замысел

фильма «Утомленные солнцем» (1994). В этой ленте знакомым по прежним фильмам представителям дворянства, оставшимся в России, – Марусе (И. Дапкуняйте), жене знаменитого комдива, ее родственникам, обаятельному гепеушнику Мите (О. Меньшиков) пришлось пережить цепь нравственных компромиссов и откровенного предательства.

Гражданская война, по счастью, не развалила их «дворянского гнезда», но поселила в нем нового, надежного, как казалось, хранителя – легендарного комдива Сергея Котова (Н. Михалков). После хаоса военных лет все происходящее они воспринимают как норму. Люди живут, как в старые времена, но теперь они не только смирились, но даже выглядят довольными миром и собой. «Естественно» выглядит даже поведение чекистов-костоломов – они спокойно делают свою работу: арестовывают, избивают, расстреливают. «Бывшие» приспособились. Маруся, оставшись без любимого Мити, попыталась покончить с собой, но затем одумалась и вышла замуж за красного командира. Между честной бедностью и нравственным компромиссом она выбрала второе. Ту же участь разделили и ее родственники, которых вполне устраивает роль приживалок при обеспеченном пролетарском военачальнике.

Но настоящая фабула фильма задается через образ Мити. Его, офицера и белоэмигранта, завербовало ГПУ, и он послушно шпионил за границей за деятелями Белого движения. Но интрига связана с другим. В свое время Митю завербовал сам Котов, женившийся на его невесте, а затем прибравший к рукам и дворянский домик, и его милых обитателей. Этот авторский прием сильно действует на зрителя.

Дальше, правда, начинается сплошная цепь «переборов». Именно Мите поручено арестовать комдива. Выполняя задание, он должен окончательно перечеркнуть прошлое, а заодно и остатки лучшего в своей душе. Отметим, что к 1936 г. ГПУ – НКВД от «собственных» дворян уже избавилось с помощью так называемых внутренних чисток. Однако автора можно понять – фантастичная сюжетная коллизия открывает поистине выдающиеся художественные возможности: здесь людские поступки определяет не обычная логика, а то высшее, из которого складывается психотип целого поколения. Как же решил Митя выполнить свою миссию: как бесстрастное действие или демонстративный реванш? И здесь следует поразительный режиссерский ход: Митя – пианист по жизни, работе и даже кличке – предпочитает игру, шутовство – таков способ заслониться от действительности.

В фильме все как бы играют. В родовом гнезде игра словно и не прекращалась со времен чеховского механического пианино. Его обитатели нежатся на солнышке, пробавляются невинным флиртом. Это те же самые, правда, несколько потрепанные жизнью люди, но они не впадают в истерику в связи с «погубленной» жизнью и не лезут топиться в речку, где воды по колено – друг юности Мити заведует местным клубом и потихонечку прикладывается к вечно наполненной бутылочке, которая стоит в старом буфете.

Но страна играет в другие игры – войну: люди военные на учениях, гражданские – в ходе учебных химических тревог. Всех серьезнее играют юные пионеры. Еще серьезнее смотрит на них очаровательная, наивная и искренняя дочка комдива. Их обряды и красные галстуки ее просто завораживают – ей предстоит впитать в себя идеи коммунизма.

Между тем сибаритствующим хозяином жизни стал представитель совсем иного класса, а Мите, тоже одному из прежних «лишних людей», власть нашла неожиданное применение. Комдив, узнав лицедействующего «пианиста», понял, что жить ему осталось недолго, что бессмысленно прятаться, пытаться спасти жену и ребенка. Все обречены. Остается игра, в которой он должен переиграть того, кто пришел его арестовывать.

Вся трагедия разворачивается в обстановке радушного приема гостя. Совсем по-чеховски: люди беззаботно обедают, а в это время решаются их судьбы. Один Митя чувствует себя все знающим и искушенным человеком, способным к околотрагической те-

атральности. Но тут оказывается, что комдив его переигрывает и заставляет Митю первым сбросить маску.

Комдив победил, остался «хозяином» положения, во всяком случае в глазах тех, кто догадывается о том, что в привольной дачной жизни происходит нечто необычное. А Митя пытается взять реванш, как только главные игроки выходят за кулисы. «...Мы напомним тебе, что у тебя есть жена и маленькая дочь», – кричит он комдиву. После ареста и зверского избиения Котова Митя, однако, не чувствует себя триумфатором. Реванш вроде бы состоялся, но жизнь героя опустошена, и в конечном счете он вскрывает себе вены.

Н. Михалков и Р. Ибрагимбеков построили сценарную схему фильма по безотказному принципу теза–антитеза. В центре его противостояние барчука Мити и «мужика» Котова, исход которого кажется режиссеру символичным. Эта симметрия предопределила искусственность сюжета и безразличие режиссера к исторической достоверности. Главный (охотно проглоченный зрителями) орех – убийство наивного шофера. Такое в действительности вряд ли могло быть не потому, что власть была гуманнее, чем мы привыкли думать, а потому, что в самодеятельных палачах она не нуждалась. Все должно быть «законно» в смысле поддержания монополии на насилие. И вот в связи с этим «перебором» рушится вся конструкция фильма, все предстает надуманным, искусственным и вычурным: и салютование гигантскому портрету Сталина, и блуждание шаровой молнии – мнимого символа тирании. И ответа на вопрос, почему милые музыкальные люди становятся опорой диктаторского режима, мы в фильме не находим.

Между тем есть кинолента, посмотрев которую забываешь, что и когда режиссер столь вольно обращается с историей. Фильм «Пять вечеров» (1978) поставлен по пьесе А. Володина при участии блестящих актеров и оператора (с этим у Михалкова никогда не было проблем). Настоящее кино создано на простом сюжете: двое, война, любовь, разлука, встреча. Воздается, пусть с запозданием в этой жизни, тем, кто честно выполняет свой долг, не оглядываясь на власть, не пеняя на обстоятельства и стараясь жить для других. Герои этого фильма – живые, неповторимо воплотившие время, узнаваемы и убедительны. «Пять вечеров», пожалуй, единственный вариант михалковского ретро, который предельно точно воспроизводит колорит эпохи, обстановку, моду, ритм жизни.

«Сибирский цирюльник», или Россия, которую мы потеряли. Кульминацией творчества Михалкова стал фильм «Сибирский цирюльник» (1999). Выход его, предваренный шумной пропагандистской кампанией, обнаружил иные историко-политические пристрастия его создателя. В параметрах блокбастера режиссер заговорил, наконец, «своим языком». На первом плане – история любви, банальная в своей основе, искусственно придуманная, которая разворачивается в ту же историческую эпоху, что и «Неоконченная пьеса...». И на этот раз автор отказался от достоверно-пластического воспроизводства в ее «типических черт». Поражает все же другое. Общая тональность фильма, настроение – диаметрально противоположны прежним. Вообще-то Россия тех лет – не лучшее время для развеселых экранизаций. Страну в полном смысле слова лихорадило после убийства императора Александра II. Но здесь нет места мрачным предчувствиям, напротив – величественные планы Москвы, Кремля (на башнях которого по замыслу режиссера погасили красные звезды), доблестное офицерство, сильный император (для убедительности царем нарядился сам Никита Сергеевич). «Сибирский цирюльник» задуман не просто как киномин, посвященный «России, которую мы потеряли». Кроме кинематографических изысков, публике преподносится нечто вроде национальной идеи: Россия была и, главное, еще может стать великой державой с процветающими счастливыми подданными. Отбрасывая традиционные представления о благах вестернизации, Михалков недвусмысленно поучает: нечему нам учиться у Запада, Россия – не варварская земля на периферии цивилизованной ойкумены, а страна славных (хотя и слегка наивных) традиций. Налицо «просвещенный» патриотизм с отчетливыми монархическими обертонами.

Сюжет фильма незатейлив: американский изобретатель привозит в Россию чудо-машину, способную легко «постричь» сибирскую тайгу. Продвигать дело и разгадывать загадки русской души ему помогает дама весьма сомнительного происхождения и поведения. В любви к ней приходится состязаться начальнику юнкерского училища и юнкеру. Ревность побуждает последнего наброситься на генерала. Эта расправа (чтобы спасти честь возлюбленной) выдается за попытку покушения на высокопоставленную особу. Царское самодержавие (в лучших традициях советского кино) жестоко расправляется с гордым индивидуалистом, но остальные юнкера и даже их наставник-капитан провожают в Сибирь невинно пострадавшего «политкаторжанина». Много ли «исторической правды» в самом сюжете? Не будем искать огрехи в житейских перипетиях, хотя благодаря режиссерским фантазиям сюжет выглядит мало-правдоподобным – благородный юнкер из-за американки легкого поведения сначала вызывает на дуэль своего верного друга, затем пишет прошение об отставке, пренебрегая законами корпоративистской этики юнкеров. Следует заметить, что понятие офицерской чести было более серьезным социально-историческим феноменом, чем это представляется хранителю дворянских традиций Михалкову. В официальных и неофициальных правилах и наставлениях, касающихся воспитания будущих офицеров русской армии, в качестве первостепенных постоянно подчеркивались принципы уважения к старшим и товарищеских взаимоотношений⁴. Дворянско-офицерская мораль, не говоря уже об общественных правилах поведения, не допускала и мысли о подобном. К тому же «офицерское благородство» несло в себе множество элементов как барственного высокомерия, так и обывательского ханжества.

Киномобы и киноведы ужеотреагировали на содержание фильма с незатейливым сюжетом, обвинив авторов в отсутствии исторической достоверности и наличии массы нелепостей, превративших на экране Российскую империю в сказочную Швамбранию⁵. Так, «Сибирский цирюльник» целиком звучит на английском языке, хотя известно, что англоманов в тогдашней России было немного, а заморскую Америку и вовсе не воспринимали всерьез. Говорили дворяне в своем кругу по преимуществу на французском, реже – на немецком языках. Историческая достоверность принесена в фильме в жертву лубочной яркости, а исторический антураж – военная форма, виды оружия – использованы «с ошибками». Известно, к примеру, что император Александр III в начале своего царствования ввел в российских войсках обмундирование нового типа, которое современники называли «мужицким». Форма приобрела легкое подобие национального костюма – круглые барашковые шапки, широкие шаровары, пояса, сапоги в гармошку и т.п. Военнослужащие стали носить бороды. Простота армейской одежды, вызывавшая досаду офицеров при Александре III, в наши дни должна была сыграть на руку кинематографисту-монархисту. Однако кадры «Сибирского цирюльника», демонстрирующие армейские наряды единственного в Москве Александровского военного училища, вызывают массу претензий⁶. Сам Михалков в роли самодержца и малолетний вел. кн. Михаил одеты в странные мундиры, на которых красные воротники и золотое шитье старейшего Преображенского гвардейского полка соседствуют с темно-зелеными рукавными обшлагами гвардейских егерей.

Обещанная «русскость» фильма заключается и в неловких шутках режиссера. Его герои постоянно играют, балуются, шалят: то царевич пытается командовать парадом, то хлопает старого великого князя по лбу (комара убил), то юнкера натирают паркет так, что публика валится с ног, то генерал то ли от любви, то ли по случаю масленицы ударяется в недельный запой. Икра, блины, медведи. И, конечно, фирменный русский мордобой – «стенка на стенку» (Halloween по-русски), а также дуэли людей благородных. Все это подается под соусом «русских традиций». Понятно, что это блюдо готовилось для западного зрителя, причем самого невзыскательного. Конечно, все это можно выдать за шутку, иронию по поводу представлений иностранцев о России, наконец, гротеск. Однако такой способ восстановления исторической правды лишь подчеркивает всю фальшь происходящего на экране. Михалков, похоже, посчитал достаточной мерой соответствия эпохе отсутствие рубиновых звезд на кремлевских башнях

и наличие на старом месте Иверской часовни. Это – подход, свойственный вообще новорусской России: «слепить старину» и на этом делать бизнес. Мировой кинематограф знает примеры, когда создатели и не столь претенциозных картин уделяли куда большее внимание историческому антуражу (их фильмы от этого только выигрывали). Однако в «Сибирском цирюльнике» за образец для подражания были приняты худшие традиции голливудского кино, спародированные почти карикатурно.

Вызывают сомнение и детали сибирского бытия главного героя: по прихоти режиссера сосланный юнкер переквалифицировался в брадобрея, в чем, собственно, не было особой нужды: как «политическому» и дворянину ему полагалось казенное вполне сносное содержание. Да и брить-то там ему попросту было некого... Не было в русской деревне парикмахеров.

Все это было бы смешно, если не было печально. Кинорежиссер не просто «запутался в деталях». Нагромождение несоответствий – своеобразное знамение времени. 1990-е гг. – это время фантазийно-зыбкой реальности, выдаваемой за постмодерн. Интеллигенция, традиционно одержимая «синдромом пророчества», выдавала химеры своего воображения за глобальные обобщения. Михалков, кроме профессиональных амбиций, обладающий еще и собственной «исторической концепцией», слепил кинообраз «России, которую мы потеряли, но которая будет». Чудо братьев Люмьер помогает ему не только навязывать массовой аудитории свое видение прошлого, но и предписывать рецепт переустройства настоящего. Монархическая идея, как это ни странно, приобретает все новых приверженцев.

Известно, что фильм породил массу диаметрально противоположных откликов. Часть кинозрителей пребывает в неподдельном восторге и, можно предположить, именно в силу невероятности сюжетной линии. Судя по многочисленным откликам, они готовы «не замечать», что эксплуатация тоски «по светлому прошлому», с одной стороны, и подчеркивание политически острых сюжетов – с другой, порождают безразличие автора к деталям ушедшей эпохи. В итоге кинопродукция такого рода подспудно формирует пренебрежительное отношение к реальным историческим ценностям – зачем они нужны, когда существует «виртуальная правда» о прошлом в виде бьющих в глаза, подобно дешевой рекламной продукции, блокбастеров. Но продуктивно ли даже в видах «патриотического воспитания» потакать наиболее неразборчивой части зрителей?

Итак, может ли режиссер игрового кино адекватно отразить ход истории? Согласно мнению самого Михалкова, жанр «ретро» предполагает «некоторую импровизацию, некоторые вольности в передаче быта, костюма, стиля»⁷. Это не самое опасное – для достижения выразительности исторической эпохи требуется не только домысел, но и вымысел. Иногда он просто необходим, чтобы правда истории зазвучала, как натянутая струна. Но чтобы художника никто не мог упрекнуть, требуется другое – *творческая настроенность* автора на подлинную историю, а не на самого себя. Такое настроение непременно передастся зрителю и может стать преобладающим в формировании нового исторического сознания.

Творческий пафос Михалкова своеобразен. Он всегда созвучен и официально-идеологической доминанте настоящего времени, и социально-психологической тенденции прошедшего. Его нельзя упрекнуть в прямом угодничестве власти. Однако непрофессионально приготовленные и навязанные снадобья могут скорее уморить, чем вылечить.

Кинороман Никитины Михалкова с русской историей развивался и на основе коммерческих интересов. Давным-давно Михалков заявил, что кинематограф не только искусство, но и индустрия, а потому фильмы «должны давать не только пищу зрительскому уму и сердцу, но и доход государственному карману»⁸. Теперь лозунг «Хлеба и зрелищ!» чреват колоссальными убытками для государства – экранизация последней «мыльной оперы» Михалкова обошлась казне в кругленькую сумму. Оправданы ли такие жертвы (или жертвования)? «Сибирский цирюльник» – фильм для зрителей

XXI в., когда магия старины станет еще более притягательной. Но вряд ли даже самые заинтересованные из них приблизятся к пониманию прошлого.

Примечания

¹ Ханютин И. Режиссура – это профессия // Никита Михалков. М., 1989. С. 29.

² В академическом издании собрания сочинений Чехова (1978) пьеса называется «Безотцовщина». На зарубежной сцене пьеса ставилась неоднократно и шла под названием «Платонов».

³ Юткевич С. «Делать чеховское» // Никита Михалков. С. 46.

⁴ См.: Коровин В.М., Свиридов В.А. «Настоящая честь военного человека состоит в благородном поведении». Система воспитания кадет и юнкеров в военной школе Российской империи конца XIX – начала XX века // Военно-исторический журнал. 2002. № 9. С. 34–35.

⁵ См.: Кибовский А. «Сибирский цирюльник»: правда и вымысел киноэпопей. М., 2002.

⁶ См.: Красные погоны «Сибирского цирюльника». Критические заметки искусственного кинозрителя // <http://ostfront.ru/Mihalkov.htm>.

⁷ О своих фильмах // Никита Михалков. С. 215.

⁸ Михалков Н. О профессии // Никита Михалков. С. 234.

Историография, источниковедение, методы исторического исследования

© 2003 г. Б. Г. МОГИЛЬНИЦКИЙ*

АКАДЕМИК РАН И.Д. КОВАЛЬЧЕНКО КАК МЕТОДОЛОГ ИСТОРИИ (к 80-летию со дня рождения)

В творческом наследии выдающегося историка и организатора науки академика Ивана Дмитриевича Ковальченко (1923–1995) видное место занимают историко-методологические исследования. Стяжав громкое имя в науке своими исследованиями аграрных отношений в дореволюционной России, он обратился к углубленному изучению методологии истории. В 1980 – первой половине 1990-х гг. Иван Дмитриевич опубликовал работы по методологии истории, ставшие заметным явлением в отечественной историографии. Вызвав значительный интерес при своем появлении, они приобретают особую актуальность в свете современной историографической ситуации, одним из элементов которой является, по меткому замечанию академика А.О. Чубарьяна, «аллергия к методологии истории».

Методология истории – так определяется жанр настоящей статьи, которая является не просто данью уважения крупному отечественному историку, но и раскрывает значение его методологических подходов для понимания современной историографической ситуации в целом и особенно в отечественной науке с присущей ей «методологической анархией», наступившей после крушения официального марксизма как «единственного верного» и непогрешимого учения.

И.Д. Ковальченко был убежденным историком-марксистом. Многочисленные ссылки в его трудах на произведения основоположников марксизма являлись не просто данью времени. Они составляли органический концептуальный каркас всех построений ученого как в изучении аграрной истории России, так и в методологических штудиях 1980-х гг., основывающихся на уверенности в превосходстве марксистской исторической науки над всеми иными течениями и направлениями исторической мысли. Прибавим к этому типичное для советской историографии утверждение, будто основным выражением кризиса западной исторической науки в XX в. «является неспособность буржуазной историографии объективно и адекватно познать прошлое, углублять это познание применительно к общему ходу исторического развития, обосновывая его проявление и закономерности с учетом прогрессивных потребностей современности и перспектив последующего исторического развития»¹.

Согласимся, что подобная позиция сегодня легко уязвима для критики. Но признаем также, что методологические взгляды Ковальченко выходили далеко за пределы того «склеротического официального марксизма», по удачному выражению И. Валлерстайна², который господствовал в советской идеологии. Марксистская методология не была для Ковальченко «интеллектуальным ошейником», душившим его творческую активность и догматизировавшим мышление. Более того, именно ей он был во многом обязан своими научными достижениями.

Здесь представляется уместным остановиться хотя бы в общих чертах на вопросе о значении марксизма для исторической науки, являющемся особенно актуальным для новейшей российской историографии. Вопреки поспешно провозглашенному «прощанию с Марксом» и назойливым утверждениям об устарелости марксизма и даже его пагубном влиянии на историческую науку марксистское учение об обществе было и остается мощной теорией социального познания, оказавшей плодотворное воздействие на все развитие исторической мысли в XX в.

Еще в начале прошлого столетия М. Вебер, обращаясь к своим студентам, говорил: «Честность сегодняшнего ученого, и прежде всего сегодняшнего философа, можно измерить тем, как оценивает он себя по отношению к Ницше и Марксу. Кто не признает, что не смог бы достичь

* Могильницкий Борис Георгиевич, доктор исторических наук, профессор Томского государственного университета.

важнейших результатов собственной работы без уже проделанного ими, тот обманывает себя и других»³. Можно ли сомневаться, что к историкам сказанное Вебером относится не в меньшей степени, чем к философам?

Кульминация влияния К. Маркса на Западе приходится на время становления «новой научной истории», когда, по авторитетному мнению Л.П. Репиной, «всю социальную историю можно было бы назвать в той или иной мере "марксистской"»⁴. Но даже позднее, в пору кризиса марксизма, обостренного потрясениями XX в., вызванными крахом мировой социалистической системы, известный английский историк Дж. Тош выражал уверенность в том, что «нынешнее враждебное отношение, как бы велико оно ни было, не изменит того факта, что марксизм оказал совершенно беспрецедентное воздействие на историческую науку и в качественном, и в количественном смысле. Эта теория не имеет равных по широте охвата и уровню научной проработки. Пока историки признают необходимость теории, они будут обращаться к марксистской традиции»⁵.

Значение этой традиции убедительно раскрывают редакторы новейшего международного фундаментального издания, освещающего взгляды выдающихся социальных ученых современности. «Марксизм, – полагают они, – все еще представляет генеральную теорию общества, которая соединяет экономику, политику и социологию и предлагает критическую рефлексию относительно базисных измерений общества – равенства, справедливости и идеологии... Невозможно понять философию, экономику, политику и социологию XX в. без обращения к марксистской теории». Указывая далее на значительный вклад марксизма в развитие ряда других дисциплин, они пишут: «Марксизм будет продолжать играть важную роль, так как он представляет по крайней мере возможность соединения морального анализа с социальной наукой... Поскольку становится ясным, что рынок не является решением всех проблем XXI в., можно быть глубоко уверенным, что произойдет общее возрождение интереса к марксистской социальной теории, так же как и ее дальнейшее развитие»⁶.

Как разительно отличается такой подход к учению Маркса от иных его российских критиков, провозглашающих, что «марксизм закрыл себе путь в современность»⁷, и усматривающих в отношении того или иного историка к марксистской теории критерий его «консерватизма» или «новаторства»!

В этом контексте методологическое наследие Ковальченко приобретает двойное значение. Во-первых, его труды 1980-х гг., будучи в известном смысле вершинными в развитии советской историко-методологической мысли, раскрывают возможности (и в то же время границы) марксистского осмысления природы и принципов исторического познания. Во-вторых, не менее поучительными являются методологические искания Ковальченко после крушения марксизма как государственного мировоззрения, запечатленные в его работах первой половины 1990-х гг.

Случилось так, что вышедшая в 1987 г. книга Ковальченко «Методы исторического исследования» стала последним изданным в Советском Союзе обобщающим трудом по методологии истории, своеобразным подведением итогов многолетней работы советских ученых-историков и философов в этой области научного знания. Содержание книги значительно шире ее названия. Методы исторического исследования рассматриваются в ней в органической связи с общими проблемами методологии истории. Место истории в системе общественных наук, ее предмет, специфика объекта, теория и метод, объективное и субъективное в историческом познании, диалектика действительного и возможного в истории и вытекающая из нее проблема альтернативности, значение и функции научной теории, исторический источник и исторический факт, структура и уровни исторического исследования, системный подход и системный анализ, социальные функции исторической науки и, конечно, методы исторического исследования – таковы лишь некоторые вопросы, детально, с привлечением широкого круга отечественной и зарубежной исторической и философской литературы обсуждаемые в книге.

Эти вопросы и сегодня находятся в фокусе исторической мысли, определяя направленность ее теоретико-методологических поисков. Особую актуальность им придает «постмодернистский вызов» и связанный с ним «поворот к субъективности», обоснованный в опубликованных «новыми» «Анналами» двух программных редакционных статьях (1988, 1989). Констатируя, что изучение прошлого в последние годы «прогрессировало в таких многих и различных направлениях, что исчез имплицитный консенсус, на котором базировалось единство социального, идентифицированного с реальным»⁸, редакторы журнала утверждали постмодернистское восприятие исторической дисциплины, базирующееся на отрицании существования независимой от наблюдателя социальной реальности. Не вдаваясь в общую характеристику постмодернизма, пришествие которого в историческую науку имело весьма неоднозначные для нее последствия, подчеркну, что в своих крайних выводах «поворот к субъективности» вел к «убийству истории», отвергая ее научность⁹, что не могло не вызвать соответствующую реакцию большинства историков. Эта

реакция, в свою очередь, предполагала обращение к исторической теории, призванной обосновать высокий научный и социальный статус истории.

В этой историографической ситуации сохраняет свою актуальность обоснование Ковальченко марксистского положения о теории как высшей форме научного знания и, следовательно, ее ведущей роли в научном познании. «Теория, – поясняет ученый, – это конкретное сущностно-содержательное знание об объективе познания, которое может быть использовано в предметно-практической и познавательной деятельности»¹⁰. С этих позиций в книге освещается соотношение теоретического и эмпирического знания в историческом исследовании, раскрывается выдающееся положение теории в структуре исторической науки и всей системе исторического познания. Отмечая, что теория по своей сути является обобщенным номологическим знанием, объясняющим факты на основе фундаментальных идей, принципов и законов и сводящим всю их совокупность в единую систему, Ковальченко подчеркивает: «Вне системности нет теории»¹¹.

Правда, он полагал, что для марксистской исторической науки такой общей исторической теорией является исторический материализм, будучи одновременно социологической теорией и методом познания¹². Вместе с тем Ковальченко отвергал жесткую детерминистскую интерпретацию ее категориального аппарата. Сошлюсь, в частности, на его трактовку законов истории.

В обсуждении этого остро дискутировавшегося в советской историографии вопроса¹³ Иван Дмитриевич занимал особую и, как представляется, перспективную позицию. В отличие от своих коллег, разделявших законы на исторические и социологические, он полагал, что все общественные законы являются историческими. «В объективной действительности, – подчеркивал ученый, – законы не распадаются на исторические и социологические. Они различаются лишь своей пространственной и временной протяженностью и степенью, силой воздействия на функционирование и развитие общественной жизни»¹⁴. Соответственно этому Ковальченко выделял два типа законов. Первый из них составляют законы жесткой, однозначной детерминации. Это наиболее общие законы социально-исторического развития, характеризующие определяющую роль способа производства в общественном развитии, соответствие производственных отношений характеру и уровню производительных сил и т.п. В их трактовке ученый придерживался традиционных для марксистской науки взглядов.

Более оригинальной была характеристика второго типа законов, с которыми, собственно, и имеет дело историк. Это законы с вероятностной детерминацией, присущие стохастическим, случайным процессам. Они проявляются как законы-тенденции, имеющие вероятностную природу. «Ход общественно-исторического развития в его альтернативных вариантах, – подчеркивал Ковальченко, – и регулируется вероятностными законами»¹⁵. Иными словами, такое понимание вероятностных законов побуждало историков уделять в их исследовательской практике первоочередное внимание деятельности субъективного фактора исторического процесса, разрывающей жесткие узы экономической детерминации. Таким образом, изучение проблемы свободы исторического выбора становилось одной из важнейших задач советской историографии. Это убедительно обосновал Ковальченко в рассматриваемой книге, предоставив развернутую характеристику альтернативности в истории.

С другой стороны, отсюда вытекала настоятельная необходимость тщательного изучения субъективной стороны самого познавательного процесса, воплощенной в деятельности познающего субъекта. В соответствии с марксистской традицией Ковальченко был убежден как в существовании независимой от исследователя исторической действительности, так и в возможности ее объективного познания. Вместе с тем, как, пожалуй, никто другой в советской методологии истории, он обстоятельно рассматривал субъективную сторону исторического познания.

В свою книгу он вводит специальную главу «Объективное и субъективное в историческом познании», где выделяет два аспекта субъективности: субъективно-социальное и субъективно-индивидуальное в историческом исследовании. Первый из них рассматривается достаточно традиционно, сквозь призму партийности исследователя, обусловленной его социальным положением. Говоря о втором и подчеркивая важную роль, которую в научно-познавательной деятельности играют факторы, отражающие специфические черты познающего субъекта как индивидуальной личности, Ковальченко к числу ведущих относит интуицию, определяя ее не как *бессознательный*, а лишь *субъективно неосознанный* процесс. «Реальной основой интуиции, – полагает он, – является та информация об объективной реальности, которая зафиксирована памятью человека, но остается вне поля его непосредственного видения и осознания»¹⁶.

Интуиция не есть некое беспочвенное озарение. Это сложный процесс переработки активного (выраженного) знания и знания, скрытого от самого историка, направленный на решение определенной исследовательской задачи. При этом весьма существенной представляется способность историка к ассоциативному и синтетическому восприятию и мышлению, поскольку они

«выступают средством подсознательного поиска необходимых образов, сопоставлений, синтеза разрозненных явлений, иного взгляда на объект познания и т.д.»¹⁷.

Интуитивное не противопоставляется ученым рациональному, логическому. Напротив, они рассматриваются в книге как две стороны или два тесно связанных способа единого творческого процесса научного познания. Важная роль интуиции в этом процессе заключается в поиске идеи и выдвижении гипотезы, раскрывающей сущность исследуемой реальности. Поэтому, настаивает Ковальченко, результаты познания, полученные интуитивным путем, имеют гипотетический характер¹⁸, являются, можно добавить, используя современную терминологию, вероятностными истинами.

Столь же основательно в книге обсуждаются и другие субъективно-индивидуальные факторы, занимающие значительное место в историческом познании, такие, например, как способность исследователя к воображению, фантазии и многое другое, характеризующее его как творческую индивидуальность. Это отнюдь не вспомогательные по отношению к рационально-логическому познанию качества. «В процессе воображения, – подчеркивает Ковальченко, – могут создаваться образы реальности, недоступные непосредственному чувственному восприятию... Оно, в частности, является незаменимым средством при вероятностной гипотетической реконструкции черт и свойств познаваемого объекта в тех случаях, когда имеющихся данных недостаточно для инвариантной реконструкции этих черт и свойств»¹⁹.

Особенно важно подчеркнуть, что в концепции Ковальченко субъективно-индивидуальное существенно корректирует субъективно-социальное. Отдавая дань господствовавшим тогда в советской науке представлениям, он пишет об определяющем влиянии партийности на объективность исторического познания, но вместе с тем формулирует взгляд, существенно подрывающий это фундаментальное для марксистской методологии положение. Последнее за ходом его рассуждений. Они начинаются с предостережения против недооценки значения субъективно-индивидуальных факторов в познавательном процессе. «Более того, – подчеркивает Ковальченко, – само формирование партийной позиции отдельной личности в очень большой мере происходит под воздействием субъективно-индивидуальных факторов». Продолжая эту мысль, он указывает на многочисленные факты перехода выходящих из одного класса на позиции другого и заключает: «Очевидно, что такое расхождение в социальном происхождении и положении и партийно-классовой позиции обуславливается совокупностью субъективно-индивидуальных черт личности и спецификой ее жизненных условий»²⁰.

Таким образом, оказывается, что при всех обязательных для того времени многочисленных оговорках, подкрепленных соответствующими цитатами, именно субъективно-индивидуальные качества исследователя задают тон в историческом познании. Никак не пытаясь «осовременить» взгляды Ковальченко, признаем все же, что они идут в русле современного понимания природы исторического познания как объективно-субъективного. В полной мере это относится и к его центральному положению о том, что субъективный характер познавательной деятельности не исключает возможности получения объективного исторического знания. В особенности же актуальными представляются суждения ученого о критериях научности истории, способах проверки истинности исторического знания и в этой связи о роли теории в историческом познании. Ибо только на теоретическом уровне возможно познание закономерности исторического развития²¹.

В рамках одной статьи невозможно даже эскизно осветить все богатство содержания и научное значение этой, по словам немецкого историка Й. Хёслера, этапной для перестроечного времени фундаментальной монографии, представлявшей «первое систематическое исследование и обсуждение не только основополагающих методологических проблем и методов изучения истории, но и возможностей и границ применения количественных методов в исторической науке»²².

На этом последнем остановимся подробнее, так как здесь особенно рельефно проявились и современность трудов Ковальченко, и значение той исторической методологии, на которой основывались его количественные исследования. Начнем с того, что Ковальченко был одним из пионеров использования количественных методов в исторических исследованиях. Уже в 1962 г. он выступил в лаборатории по применению математических методов в гуманитарных науках при Институте математики Сибирского отделения АН СССР в Новосибирске с докладом по применению ЭВМ и математических методов в истории. Спустя два года он публикует программную статью, сыгравшую роль катализатора в широком распространении количественных исследований в советской историографии²³. В 1968 г. Ковальченко инициирует создание Комиссии по применению математических методов и ЭВМ в исторических исследованиях при Отделении истории АН СССР, бессменным председателем которой он оставался до конца своей жизни. Важной составной частью его деятельности на этом посту явилась организация плодотворного сотрудни-

чества советских и зарубежных исследователей, быстро снискавшая Ковальченко широкое международное признание²⁴.

На это время приходится пик интереса к количественным исследованиям на Западе, выразившийся в бурном развитии клиометрии. Немногочисленные критические голоса не могли изменить общего убеждения в том, что квантификация обозначает генеральный путь радикальной трансформации исторической процессии. Знаменитое предсказание Э. Ле Руа Ладюри (1970), что через 10 лет историк будет либо программистом, либо никем, выражало, пусть в слегка гипертрофированном виде, господствовавшее мнение о ближайших перспективах развития исторического знания. В квантификации усматривалось самое яркое воплощение «новой научной истории», триумфальный марш которой и состоял в том, что все большее число объектов прошлой действительности поддавалось точному измерению, а следовательно, и объективному изучению.

«Поворот к субъективности» резко изменил отношение к количественной истории. Квантификационный подход к истории в целом, и в особенности к истории культуры, стал характеризоваться как редукционистский. Измерить, писал известный английский историк «Анналов» П. Бёрк, не означает познать существенное содержание измеряемого. «Квантитативные истории, – продолжал он, – могут подсчитать подписи на брачных договорах, книги в частных библиотеках... и т.д. Но остается проблемой, насколько эти статистические данные являются достоверными индикаторами литературы, благочестия и всего другого, что историк хочет исследовать»²⁵.

Развернутую критику экстремистских претензий «богини-волчицы Квантификации» принял Дж. Тош. Не отвергая значение количественных методов в историческом исследовании, он вместе с тем подчеркивал их ограниченное место. «...Историкам, – писал английский автор, – предстоит не решение основных вопросов с помощью количественных методов, а разработка новых возможностей синтеза, где статистические выводы будут сочетаться с представлениями традиционной "качественной" истории. В этих ограниченных рамках количественные методы, несомненно, нашли свое место в исторической науке»²⁶. В свете этой критики позиция Ковальченко представляется особенно продуктивной и перспективной. Ревностный поборник применения количественных методов в истории, он никогда не абсолютизировал их значения, стремясь в своей историографической практике к синтезу количественных и качественных подходов как оптимальному способу исторического исследования.

Указывая, что «любая научная модель представляет собой абстрагированное выражение сущности исследуемых явлений и процессов», Ковальченко предостерегал, что «никакая количественная модель не может быть построена без модели качественной. Поэтому любое научное моделирование состоит из двух этапов – сущностно-содержательного и формально-качественного. С этой точки зрения, можно говорить о том, что моделирование включает построение моделей качественных и количественных». Так обозначается фундаментальное значение теории и количественных исследований. Ибо, заключал ученый, «сущностно-содержательная модель является результатом теоретического анализа конкретно-научных представлений об объекте моделирования и в обобщенном виде выражает основные черты, закономерности и особенности функционирования исследуемых явлений и процессов... Этим обусловлена определяющая роль качественной, сущностно-содержательной стороны в процессе моделирования»²⁷.

Эти положения получили дальнейшее развитие и обоснование в монографии «Методы исторического исследования», вся обширная вторая часть которой посвящена количественным методам в изучении истории. Эти методы рассматриваются в широкой теоретико-методологической, историографической и конкретно-исторической перспективе, что придает авторской концепции особую убедительность и взвешенность. В основе ее – диалектическое единство качественного и количественного анализов. Полемизируя с распространенным как в западной, так и в отечественной историографии их противопоставлением и указывая, что главная задача научного познания состоит в выявлении сущностно-содержательной, качественной определенности объекта познания, Ковальченко подчеркивал: «Эта определенность раскрывается в результате теоретического сущностно-содержательного анализа, который и является качественным анализом». Но процесс познания объекта, продолжал он, нельзя считать полным, пока не будет выявлено соотношение количества и качества, т.е. установлена *мера*, раскрывающая их единство, что можно сделать лишь с помощью количественных методов, «разумеется, – добавлял ученый, – если оказывается возможным их применение»²⁸.

По существу здесь обозначена проблематика всей второй части книги, воплощавшаяся как в теоретико-методологических построениях Ковальченко, так и, в не меньшей мере, в анализе конкретно-исторических работ зарубежных и отечественных авторов, в том числе и его собст-

венных. Книга была далека от барабанного оптимизма, столь присущего отечественным и особенно западным апологетам квантитативной истории. Ее автор трезво оценивал реальные трудности, стоящие на пути квантификации истории, предостерегал против возлагавшихся на нее преувеличенных надежд, критически оценивал достигнутые результаты.

Созданная Ковальченко теория квантитативной истории выгодно отличалась от работ западных, особенно американских, клиометристов. На это отличие, в частности, указывал известный американский ученый Д. Роуни. В предисловии к американскому изданию советских докладов о применении количественных методов в исторических исследованиях на советско-американском коллоквиуме в Балтиморе (1979) он подчеркивал в качестве отличительной черты подхода советских историков к моделированию его синтетический характер, усматривая в их синтетических моделях несравненно большую (по сравнению с работами западных историков-квантидикторов) познавательную эффективность²⁹. Если добавить к этому взвешенность подхода Ковальченко к возможностям количественных исследований, свободного от преувеличенных надежд на «квантитативную революцию», то становится понятным, почему радикальное изменение отношения к возможностям квантитативной истории на Западе практически не затронуло отечественную науку. Созданная Ковальченко школа продолжает эффективно работать, опираясь на заложенные ее основоположником фундаментальные методологические подходы.

Вскоре после выхода в свет книги «Методы исторического исследования» И.Д. Ковальченко был избран академиком-секретарем Отделения истории АН СССР (1988). На этом посту он возглавил работу по перестройке советской исторической науки, приведению ее методологических основ в соответствие с реалиями времени. Как пишет И. Хёслер, «Ковальченко, Поляков и многие другие ученые... больше не довольствовались общим призывом к перестройке, повышению эффективности, поиску истины и т.д. Они указывали на необходимость глубоких изменений в организации, теории и методологии исторической дисциплины»³⁰. Правда, следует добавить, что этот прорыв мыслился в рамках еще сохранявшей свой официальный статус марксистской методологии, хотя и сопрягался с призывом к ее развитию и обогащению.

Распад СССР и крах марксизма как государственной идеологии положил начало последнему, самому драматическому периоду методологических исканий Ковальченко. Оставаясь на посту академика-секретаря Отделения истории теперь уже РАН, он ведет трудную борьбу за выживание академической науки³¹, сопряженную с переориентацией ее исследовательских задач. Это была ответственная, гражданская позиция большого ученого, считавшегося с радикально изменившимися в стране социальными реалиями, но решительно выступавшего против конъюнктурного подчинения им изучения истории, прежде всего его методологических оснований. Не будет, наверное, преувеличением сказать, что все размышления Ивана Дмитриевича сосредоточивались тогда на вопросе о судьбах российской исторической науки, ее настоящем и будущем, причем в фокусе их находилось определение отношения к марксизму.

В рамках марксистской методологии истории Ковальченко сформировался как ученый, с ней были связаны его крупнейшие научные достижения, увенчанные в 1989 г. Государственной премией СССР, присужденной за книгу «Методы исторического исследования», которая получила широкое международное признание. Научная добросовестность и этика ученого не позволяли ему идти по пути некоторых его коллег, превратившихся в одночасье из апологетов марксизма в его хулителей. С другой стороны, в свете происходивших в стране и мире радикальных перемен становилась очевидной несостоятельность господствовавших ранее в отечественной науке представлений о непогрешимости марксистской методологии и ее безусловном превосходстве над «буржуазной» наукой. Требовался пересмотр самого взгляда на марксизм как непогрешимую, исчерпывающую теорию социального познания.

Нужно сказать, что в исследовательских подходах Ковальченко имелись определенные предпосылки, облегчавшие такой пересмотр. В своем творчестве он никогда не был узким догматиком и нередко выходил за рамки ортодоксальных представлений в трактовке природы исторического познания, заостряя внимание на значении субъективно-индивидуального начала в познавательном процессе. Едва ли Ковальченко безусловно разделял основополагающий истматовский принцип монистического детерминизма. Во всяком случае об этом говорит его анализ гуманитарного идеала научности, направленный, правда, с неизбежной в то время апелляцией к авторитету марксизма, против сведения его к какому-либо одному стандарту. «В выявлении идеала научности, – писал он, – несостоятельны и методологический редукционизм, и методологический плюрализм»³².

Примечательно свидетельство хорошо знавшего Ивана Дмитриевича видного шведского историка Р. Торстендаля. «В дискуссиях, которые мы с ним вели или в которых мы участвовали по вопросам о государстве и национальном развитии в жанре компаративистского исследования, – вспоминал ученый, – он безусловно никогда не выдвигал никаких ограничений в отношении тех

концепций, которые могли бы использоваться в исследовательской стратегии и которые были бы предпочтительны. Единственно, что он всегда подчеркивал, – это значимость сравнительно-исторического анализа во всех поддержанных им совместных проектах и исследованиях»³³.

Тем не менее предстояла трудная работа по переосмыслению своего отношения к учению К. Маркса и определению его действительного места в историческом познании. Эту работу так или иначе проделывал тогда каждый историк, выросший в марксистской парадигме и мучительно искавший свое место в новых социальных и научных реалиях. Но не будем забывать, что Ковальченко являлся одним из авторитетнейших в стране ученых, официальным главой российской академической исторической науки, и это придавало его методологическим исканиям и особое значение, и особую ответственность.

Благодаря его многочисленным публикациям 1991–1995 гг. мы имеем уникальную возможность проследить за ходом размышлений ученого, выявить их доминанту. И начать нужно со статьи «Некоторые вопросы методологии истории», открывавшей № 5 журнала «Новая и новейшая история» за 1991 г. и носившей программный характер. Трудно отрицать, что она была еще насыщена перестроечной риторикой. В ней утверждалась неизбежность не имевшей исторических альтернатив Октябрьской революции, открывшей путь к строительству социализма, хотя и признавалось, что отличительной чертой генезиса социализма в СССР было абсолютное господство методов насильственного первоначального накопления. Вместе с тем статья свидетельствовала о трансформации историко-методологических взглядов Ковальченко, выразившейся прежде всего в изменении его отношения к марксизму. Автор продолжает оставаться на марксистских позициях, полемизируя с его доморощенными ниспровергателями, но наряду с этим призывает к преодолению абсолютизации и догматизации учения Маркса, его отрыва от истории мировой научной мысли.

Новым был и акцент на историчности этого учения. «Отношение к марксизму, как и ко всякой общественно-научной теории, должно быть историчным и объективным. Это, – подчеркивал Ковальченко, – требует разностороннего подхода к марксизму, а не его оценки с апологетических или нигилистических позиций». Отмечая, что «в марксизме, как и других крупных теориях, есть нечто непреходящее», он в то же время указывал, что ряд марксистских положений, таких, например, как характеристика европейского капитализма XIX в., имеют исторически преходящий характер, будучи справедливыми лишь для определенной исторической эпохи. «Наконец, – заключал ученый, – в марксизме есть изначально ошибочные представления», к числу которых он относил вывод о неизбежности абсолютного обнищания и усиления эксплуатации пролетариата по мере развития капитализма³⁴.

Так намечаются подступы к ставшей ключевой в последующих методологических исканиях Ковальченко проблеме, которую можно обозначить как интеграция различных социально-философских теорий в историческом познании. Уже в следующем году, выступая с докладом «О состоянии и перспективах фундаментальных исследований в области исторических наук» на заседании Президиума РАН, И.Д. Ковальченко указал на «необходимость комплексного, интегрального подхода к объекту исторического познания, к его методам и к объяснению общественно-исторического развития». Этот подход, предполагающий целостность исторического познания, докладчик противопоставлял «примитивному плюрализму», ведущему к эпистемологическому субъективизму. Истинный плюрализм в науке, подчеркивал он, включает «обязанность исследователя при изучении тех или иных явлений исторического развития интегрировать самые различные методологические, теоретические подходы таким образом, чтобы они давали возможность углубить анализ тех или иных явлений исторического развития»³⁵.

Такая интеграция в области методологии истории должна привести к устранению антитезы формационного и социально-классового подхода, с одной стороны, и подхода субъективистского, усматривающего движущую силу исторического развития в динамике духовных связей, – с другой. Отмечая односторонность этих двух направлений исторического познания, Ковальченко указывал, что для российских историков «самая важная и самая трудная задача состоит в том, чтобы вытеснить одномерный и примитивный детерминизм, направленный на сведение многообразных факторов, которые определяют ход исторического процесса, к каким-либо универсальным, глобальным факторам, рассматривать его во всем многообразии и искать в нем равнодействующую»³⁶.

Сохраняя верность марксистской традиции, И.Д. Ковальченко подчеркивал определяющую роль в историческом процессе развития производительных сил, но отмечал, что это лишь тенденция, что в конкретном ходе исторического развития движущими силами любых крупных событий могут быть самые разнообразные факторы: экономические, политические, идеологические, религиозные и т.д. Следовательно, теоретико-методологический инструментарий истори-

ческой науки должен включать самые разные теории и методы, пригодные для исследования различных сторон прошлой действительности. «В сущности, – заключал Ковальченко, – нет ни одной научной теории, которая не содержала бы рационального зерна, нет ни одного научного метода, который для чего-нибудь да не был полезен. Поэтому задача исследователя состоит в том, чтобы при изучении конкретно-исторического процесса искать рациональные зерна во всех имеющихся теоретических и методологических построениях»³⁷.

Нетрудно заметить, что эти взгляды во многом совпадают с новейшими тенденциями мировой исторической мысли с их отказом от любых методологических крайностей и поиском синтеза различных социальных теорий и исследовательских стратегий. Едва ли не первым в новейшей отечественной историографии Ковальченко не только сформулировал проблему теоретико-методологического синтеза как главную задачу, которую предстоит решать мировой науке, но и намечил некоторые перспективные пути ее решения. Актуализация этой проблемы в последние годы свидетельствует о его научной прозорливости, хотя, разумеется, ее конкретные очертания приобретают сейчас во многом иные формы, вытекающие из современной историографической ситуации³⁸.

Поставленные в докладе вопросы получили дальнейшее развитие в последней опубликованной Ковальченко методологической статье. Имевшая несколько необычный для ученого труда подзаголовок «Заметки и размышления о новых подходах», она по своему жанру как нельзя лучше соответствовала намерениям ее автора. Это были именно размышления и заметки, подводившие предварительные итоги многолетним раздумьям ученого и закладывавшие основы его собственной, в буквальном смысле слова выстраданной концепции методологии истории. Примечательной чертой работы было последовательное включение отечественной историографии в общий контекст развития мировой исторической мысли. Автор указывает здесь на некоторые общие закономерности, характеризующие развитие отечественной и западной исторической науки в XX в. Из их числа выделит проблему ее современного кризиса, трактовка которой в статье обращает на себя внимание в силу двух обстоятельств. Во-первых, она противопоставлялась распространенным представлениям об уникальности кризиса в российской историографии, порожденного кризисом марксизма³⁹. Во-вторых, несомненный научный интерес представляет интерпретация Ковальченко природы этого кризиса. Подчеркивая, что он «охватывает не только российскую, но и вообще мировую науку», автор продолжал: «Под кризисом мы имеем в виду в данном случае не застой или упадок в ее развитии (как это чаще всего трактуется), а такую поларизацию теоретико-методологических взглядов и подходов, следовательно, и конкретно-исторических концепций, которая во многих аспектах разрывает единство коренной сущности исторического познания»⁴⁰.

Это определение не являлось исчерпывающим. Оно оставляло в стороне эпистемологические проблемы современной исторической науки, связанные, в частности, с «постмодернистским вызовом», угрожающим самому существованию истории как научной дисциплины. Но оно верно указывало на другую, столь же смертельную для истории опасность, являвшуюся прямым результатом историографической революции, приведшей к умножению исторических субдисциплин, зачастую мало или вовсе не связанных между собою и даже, подобно климетрии и психоистории, противостоящих друг другу. Следствием стала прогрессирующая утрата целостности исторической дисциплины, ее фрагментарность и подобные этому явления, побудившие известного американского историка исторической науки П. Новика сделать удручающий вывод о том, что «как широкое сообщество ученых, объединенных общими целями, общими стандартами и общими намерениями, дисциплина истории перестала существовать... Состояние профессии стало подобным тому, что описывает последний стих Книги Судеб: "В эти дни не было царя в Израиле, каждый делал то, что сам считал правильным"»⁴¹.

Однако между позициями Новика и Ковальченко существовало принципиальное различие. Если первый по существу ограничивался констатацией «современного хаоса» в исторической профессии, то второй видел свою высшую цель как раз в поиске действенных способов его преодоления. Важнейшим из них он, развивая свои мысли, сформулированные в цитированном докладе, считал теоретико-методологический синтез, понимая под ним «синтез теорий, подходов и методов и конкретно-научных концепций». Такой синтез, продолжал Ковальченко, есть «непременное, безусловно необходимое условие преодоления того кризиса, в котором она (историческая наука. – Б.М.) оказалась в последние десятилетия»⁴².

Благодаря этому, полагал Ковальченко, может быть не просто восстановлена формальная целостность исторической дисциплины, но достигнуто то «единство коренной сущности исторического познания», утрату которого он считал главным признаком кризиса исторической науки. Это – плюралистическое единство, предполагающее различия в теоретико-методологических

основах изучения прошлого, при том, однако, условии, как подчеркивал Ковальченко, что оно направлено на получение истинных знаний, адекватно отражающих как различные стороны общественно-исторического процесса, так и его общий ход. Таким образом, теоретико-методологический синтез в представлении Ковальченко не является самоцелью. Он рассматривается как необходимая предпосылка достижения истинного знания о прошлом, получение которого составляет объективную потребность общества. Так, суждения о синтезе выводятся на всегда волновавшую ученого проблему повышения социального статуса истории, ее общественной значимости.

Особую актуальность статье придавало стремление ее автора, не ограничиваясь только провозглашением необходимости теоретико-методологического синтеза, наметить основные принципы подхода к его реализации в историографической практике. «Во-первых, – писал Иван Дмитриевич, – следует напрочь исключить какие бы то ни было претензии на возможность создания неких универсальных и абсолютных теорий и методов исторического познания». Примечательна аргументация этого принципа. Автор указывает на неисчерпаемость черт и свойств общественно-исторического развития, делающую невозможной выработку каких бы то ни было всеохватывающих теорий. Это не означает, добавлю от себя, отрицания возможности создания глобальной истории человеческого общества. Другое дело, что такая история должна создаваться только на основе привлечения различных теорий и методов, позволяющих в своей совокупности охватить все стороны исторического развития. Во-вторых, продолжал Ковальченко, любая научная теория содержит в себе рациональное зерно и тем самым вносит определенный вклад в развитие научно-общественной мысли. В марксизме, приводил он пример, «такой непреходящей ценностью было соединение материализма с диалектикой и распространение такого подхода на изучение истории». Правда, формулируя этот принцип, Ковальченко делал важную оговорку, что при этом речь идет именно о *научной* теории, основанной на анализе и обобщении исторической действительности, а не на априорных конструкциях и отрывочных фактах. Что же касается методов научного познания, то любой из них «для чего-нибудь да хорош». За этой, казалось бы, внешне незамысловатой фразой таится глубокая мысль о необходимости использования всего богатства выработанных наукой методов социально-исторического исследования, заведомо не пренебрегая ни одним из них. В-третьих, любая концепция исторического развития, выработанная на основании той или иной социальной теории, исторична, а следовательно, ограничена определенными историческими рамками, будучи справедливой в известных пространственно-временных координатах. Наконец, в-четвертых, заключил Ковальченко любой социологической теории, включая марксистскую, и любой конкретно-исторической концепции изначально присущи определенные ошибки и просчеты⁴³.

Так проясняется авторское понимание теоретико-методологического синтеза, в основе которого лежит идея методологического плюрализма, требующая соединения на одном исследовательском поле различных научных теорий и методов. «Таким образом, – подытоживает Ковальченко, – задача историков, как и других обществоведов, состоит в том, чтобы на основании тщательного анализа выделить из совокупности имеющихся философско-исторических теорий и подходов все то, что позволяет углубить изучение и мирового, и российского исторического процесса». При этом он предостерегает против субъективистского произвола в трактовке рассматриваемой проблемы. «Нужен синтез идей и методов, – настаивает ученый, – а не механическое отбрасывание одних из них (что сейчас наиболее активно проявляется по отношению к марксизму) и замена их другими (чаще всего субъективно-идеалистическими)»⁴⁴. Собственно, вся его трактовка, осуществляемая с позиции методологического плюрализма, направлена в равной мере как против методологического редукционизма, так и против субъективистского волюнтаризма.

Руководствуясь обозначенными принципами, Ковальченко предлагает свое видение ряда ключевых теоретико-методологических проблем, требующих для своего исследования интегрированного подхода на сформулированных им условиях. Поражает обилие и масштабность этих проблем. Вот их неполный перечень: основные особенности общественно-исторического развития и его движущие силы, альтернативность в истории, соотношение индивидуального, социального и общечеловеческого, единичное, особенное и общее, цивилизационный подход и его соотношение с формационным, результаты исторической деятельности и их оценка. При этом характерной чертой авторского рассмотрения названных проблем является их тесная привязанность к реалиям всеобщей и в особенности российской истории, что придает его построениям особую доказательную силу, ибо критерием истинности тех или иных теоретических положений является исторический опыт.

Один пример, связанный с переходом России от централистски-плановой к свободной рыночной экономике. Указывая на несостоятельность надежд реформаторов на то, что рынок через

свои механизмы приведет к эффективному функционированию производства, а следовательно, ко всеобщему повышению жизненного уровня, Ковальченко усматривал одну из причин этого в их ограниченных представлениях о рынке и процессе его формирования. «Это обусловлено, – подчеркивал он, – игнорированием исторического опыта, связанного со складыванием рынка как в нашей стране, так и в других странах»⁴⁵. Опираясь на этот опыт, Ковальченко формулирует ряд условий и механизмов функционирования рынка как регулятора производственных отношений. В частности, он указывает, что формирование единого национально-государственного рынка есть сложный и длительный процесс, связанный с многогранной деятельностью производителей и потребителей товаров, вследствие чего рынок как регулятор общественных отношений не может быть создан форсированными усилиями правящих структур. В итоге ученый приходит к выводу, что складывание такого рынка «связано с длительной производственной деятельностью всех категорий товаропроизводителей и целенаправленной политикой государства»⁴⁶. Надо ли распространяться о том, что этот вывод полностью подтверждается всей новейшей историей России?

Приведенный пример служит для Ковальченко подтверждением необходимости для историков специального рассмотрения в качестве теоретической проблемы соотношения человеческой деятельности с объективной исторической реальностью. Такое рассмотрение, предупреждает он, должно быть свободным от обеих крайностей – субъективистской и объективистской. Все существующие социально-философские теории, включая марксизм, в своих предельных выражениях характеризуются противопоставлением объективного и субъективного и сведением основной сути общественно-исторического развития либо к одному, либо к другому началу. Выступая против абсолютизации каждого из этих начал, отрывающей главное в истории – человеческую деятельность – от внутренних движущих сил общественного развития, Ковальченко подчеркивал их органическую связь. Действительно, люди вынуждены считаться с объективными закономерностями общественного развития, но, настаивал ученый, «эти закономерности порождают деятельность и отношения самих субъектов исторического развития». Поэтому, сформулировал он принципиальный вывод, «важнейшей задачей историков является конкретный показ не только того, как воздействовали на ход исторического развития те или иные объективные общественные закономерности и факторы, но и того, как деятельность и отношения людей создали их и как они учитывались в их деятельности»⁴⁷.

Так проблема теоретико-методологического синтеза получает новое измерение: историческая деятельность человека рассматривается в диалектическом сочетании с объективными обстоятельствами, в которых она происходит. Именно она является одновременно и полем приложения различных научных теорий и методов, и высшим критерием их эффективности. Отсюда вытекало значение категории исторического опыта, к которой постоянно обращался Ковальченко в своих теоретико-методологических построениях.

Отмечу еще раз, что эти построения являются размышлениями большого ученого, меньше всего претендующего на провозглашение окончательных истин. По своему жанру это поисковая статья, содержащая не столько бесспорные ответы, сколько вопросы, нацеливающие историков на творческую дискуссию по широкому кругу теоретико-методологических проблем своей науки, что и определяет ее значение.

И, наконец, последнее. Закономерным следствием постулировавшегося Ковальченко методологического плюрализма стало его обращение в статье к различным исследовательским стратегиям и подходам. Конечно, это количественные методы, широкое внедрение которых в историографическую практику на основе обновления теоретико-методологических подходов, полагал он, будет способствовать преодолению кризиса исторической науки. Это, конечно, социально-экономический анализ, блестящим мастером которого был Ковальченко. Но это и обращение к духовной стороне жизни общества. Никак не отрицая значения экономической доминанты, Ковальченко дополняет ее доминантой другого рода – социально-психологической. Он подчеркивает, что «ментальные, социально-психологические восприятия действительности и обусловленные этими мотивами деятельность и поведение – важнейшие компоненты и движущая сила исторического развития, которые требуют самого пристального внимания историков». Более того, полагает ученый, «в настоящее время это едва ли не самая актуальная задача»⁴⁸.

Не будем продолжать далее характеризовать эту необычную богатую мыслями статью, вызвавшую большой интерес исторической общественности и ставшую, так уж получилось, своеобразным научным завещанием Ивана Дмитриевича. Главное – это современность Ковальченко-методолога, сумевшего в своих трудах 1980 – первой половины 1990-х гг. поднять вопросы, и поныне сохраняющие существенное значение для понимания природы исторического познания.

В пору «поворота к субъективности» и связанного с этим увлечения микроисторией он отстаивал необходимость широких историко-теоретических построений как магистрального пути развития исторической науки, обосновывал возможность и вместе с тем границы получения истинного знания о прошлом. Уже в работах 1980-х гг. явственно проявилось его стремление к интегрированному подходу в изучении прошлого, сопровождавшемуся отказом от любых методологических крайностей, что так созвучно современным представлениям о природе исторического познания.

В бурных дискуссиях о настоящем и будущем российской исторической науки Ковальченко занимал свободную от конъюнктурных шараханый четкую позицию ученого-гражданина. Признавая необходимость использования достижений западной историко-философской мысли, он указывал на значительный научный потенциал отечественной историографии, обосновывал преемственность в ее развитии на всех структурных уровнях и вместе с тем необходимость ее теоретико-методологического обновления. Трудно переоценить значение такой позиции в настоящее время, когда все интенсивнее становится обращение к дореволюционному и советскому прошлому нашей науки и все очевиднее – востребованность его достижений в современных теоретико-методологических подходах. Вот почему немеркнуло актуальным остается теоретическое наследие Ивана Дмитриевича Ковальченко.

Примечания

¹ Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. М., 1987. С. 46.

² См.: Валлерстайн И. Что после «Анналов»? (Судьбы и перспективы историографического направления) // Споры о главном. Дискуссии о настоящем и будущем исторической науки вокруг французской школы «Анналов». М., 1993. С. 96.

³ Цит. по: Патрушев А.И. Расколдованный мир Макса Вебера. М., 1992. С. 172.

⁴ Репина Л.П. «Новая историческая наука» и социальная история. М., 1998. С. 57.

⁵ Тош Дж. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка. М., 2000. С. 211.

⁶ Profiles in Contemporary Social Theory. Ed. by A. Elliott and B.S. Turner. London, Thousand Oaks; New Delhi, 2001. P. 6–7.

⁷ См., напр.: Алаев Л.В. Где тонко – там и порвалось! // Новая и новейшая история. 1996. № 3. С. 90.

⁸ The Editors of Annales. History and Social Science: A Critical Turning Point (1988) // Histories French Constructions of the Past. Ed. by J. Revel and L. Hunt. N. Y., 1997. P. 480.

⁹ См.: Windshuttle K. The Killing of History. N. Y., 1997.

¹⁰ Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. С. 15.

¹¹ Там же. С. 16.

¹² Там же. С. 238.

¹³ См.: Hösl er J. Die sowjetische Geschichtswissenschaft 1953 bis 1991. Studien zur Methodologie – und Organisationsgeschichte. München, 1995. S. 282–293.

¹⁴ Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. С. 55.

¹⁵ Там же. С. 81.

¹⁶ Там же. С. 251.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 252.

¹⁹ Там же. С. 253.

²⁰ Там же. С. 254.

²¹ Там же. С. 263.

²² Hösl er J. Op. cit. S. 239–240.

²³ Ковальченко И.Д. О применении математических методов при анализе историко-статистических данных // История СССР. 1964. № 1.

²⁴ См. Бородкин Л.И. И.Д. Ковальченко и отечественная школа квантитативной истории // Материалы научных чтений памяти академика И.Д. Ковальченко. М., 1997. С. 77–80.

²⁵ Burke P. The French Historical Revolution. The Annales School, 1929–89. Stanford; California. 1990. P. 79.

²⁶ Тош Дж. Указ. соч. С. 240.

²⁷ Ковальченко И.Д. О моделировании исторических явлений и процессов // Количественные методы в советской и американской историографии. М., 1983. С. 24.

²⁸ Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. С. 310.

²⁹ См.: Там же. С. 405.

³⁰ Hösl er J. Op. cit. S. 244.

³¹ См.: Чубарьян А.О. Гражданская позиция И.Д. Ковальченко // Материалы научных чтений памяти академика И.Д. Ковальченко; Шолов В.С. И.Д. Ковальченко – академик-секретарь Отделения истории РАН // Там же.

³² Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. С. 275.

³³ Торстендаль Р. Диалог с академиком И.Д. Ковальченко о характере исторического знания // Материалы научных чтений памяти академика И.Д. Ковальченко. С. 42–43.

³⁴ Ковальченко И.Д. Некоторые вопросы методологии истории // Новая и новейшая история. 1991. № 5. С. 6–7.

³⁵ Цит. по: Никифоров Е.А. Обсуждение работы Отделения истории РАН // Новая и новейшая история. 1993. № 2. С. 52.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С. 52–53.

³⁸ См., в частности: Методологический синтез: прошлое, настоящее, возможные перспективы. Томск, 2002.

³⁹ См. в качестве показательного, но далеко не единственного примера утверждение, сделанное как раз в полемике с И.Д. Ковальченко. «На самом же деле, – писал А.А. Искендеров, – и об этом надо сказать честно, ясно и недвусмысленно – кризис отечественной историографии в главном и основном порожден кризисом марксизма (прежде всего материалистическим пониманием истории в его крайне детерминистской форме)» (Искендеров А.А. Историческая наука на пороге XXI века // Вопросы истории. 1996. № 4. С. 7). Этот пример показателен и в другом отношении. Так писал автор, еще сравнительно недавно утверждавший нечто, прямо противоположное. Повествуя о плачевном состоянии западной историографии, Искендеров, очевидно, так же «честно, ясно и недвусмысленно» полагал, что только марксизм способен исцелить тяжело больную дисциплину. «Только на этом пути (восприятия и осуществления принципа материалистического понимания всемирно-исторического процесса. – Б.М.), – утверждал он, – можно добиться реальных и действительных результатов по преодолению кризиса, в котором на протяжении почти целого столетия безысходно пребывает буржуазная историческая наука» (Его же. Основные черты и этапы кризиса буржуазной исторической науки // Новая и новейшая история. 1980. № 5. С. 59).

⁴⁰ Ковальченко И.Д. Теоретико-методологические проблемы исторических исследований. Заметки и размышления о новом подходе // Новая и новейшая история. 1995. № 1. С. 3.

⁴¹ Novick P. That Noble Dream. The «Objectivity Question» and the American Historical Profession. Cambridge, 1988. P. 628.

⁴² Ковальченко И.Д. Теоретико-методологические проблемы... С. 3.

⁴³ Там же. С. 4–5.

⁴⁴ Там же. С. 5.

⁴⁵ Там же. С. 8.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 7.

⁴⁸ Там же. С. 17.

© 2003 г. П. В. ИЛЬИН*

НОВОЕ ОБ ИСТОРИИ ДЕКАБРИСТСКОГО ДВИЖЕНИЯ (по страницам неизвестной рукописи записок – С.П. Трубецкого)

Записки С.П. Трубецкого – один из важнейших памятников среди мемуарного наследия декабристов. Исследователи располагают рукописью записок, сохранившейся в семейном архиве Трубецких¹, которая и легла в основу всех имеющихся публикаций воспоминаний этого декабриста². Однако недавно в составе большой коллекции рукописей профессора Петербургского университета, известного собирателя исторических документов И.А. Шляпкина (1858–1918) автор этих строк обнаружил рукопись ранее неизвестной редакции записок С.П. Трубецкого³. Она

* Ильин Павел Владимирович, кандидат исторических наук, докторант Республиканского гуманитарного института при Санкт-Петербургском государственном университете.

значится там как «Записка (неизвестного) о декабристах» и представляет собой небольшую по объему рукопись (41 лист по архивной пагинации) в виде тетради форматом в $\frac{1}{4}$ долю листа. Текст написан связно, исправления и зачеркивания минимальны. Характер этих авторских исправлений говорит о том, что они были сделаны в процессе написания. Признаков неполноты или незавершенности рукопись не содержит. В целом она производит впечатление скорее белого текста, нежели черновика. Таким образом, данный вариант записок, несомненно, является законченным текстом. Как известно, С.П. Трубецкой большую часть своих воспоминаний писал от третьего лица; так же построен рассказ и в данном варианте записок.

Бумага рукописи снабжена штемпелем частной фабрики Аристархова, который применялся в 1846–1851 гг.⁴ Содержащиеся в тексте прямые и косвенные хронологические указания ограничивают время появления рукописи 1849–1855 гг. Так, например, в тексте упоминается действующая армия «князя Варшавского» (имеется в виду венгерский поход И.Ф. Паскевича 1849 г.), а император Николай I характеризуется как «действующий», царствующий император⁵. Следует признать, что рукопись имеет «сибирское» происхождение и принадлежит к ранним произведениям Трубецкого. Характерно, что в ее тексте нет следов знакомства автора с книгой М.А. Корфа о событиях 14 декабря 1825 г., тогда как в опубликованном тексте записок Трубецкого имеется поправка, доказывающая, что он уже читал эту работу (первый артиллерийский выстрел по восставшим сделал названный Корфом офицер И.М. Бакунин⁶). Данная рукопись не содержит этой авторской поправки (согласно изложению Трубецкого, первый выстрел сделал начальник артиллерии Гвардейского корпуса И.О. Сухозанет).

То обстоятельство, что сведения об авторе рукописи были утрачены, а сам документ оказался в коллекции известного собирателя исторических раритетов Шляпкина, недвусмысленно свидетельствует о том, что данная рукопись отделилась от основного корпуса мемуарных сочинений декабриста и, по-видимому, была передана автором или его родственниками какому-то третьему лицу. Очевидно, именно поэтому сведения о ее принадлежности Трубецкому были утрачены.

Среди отдельных фрагментов записок мемуарного характера в архиве Трубецкого имеется отрывок, адресованный «другу» декабриста со времени еще до 1825 г., но не посвященному в действительность тайных обществ, датируемый 1840 – началом 1850-х гг. Очевидно, Трубецкой еще в период своей жизни в Сибири имел намерение распространять списки своих записок (композиционно и редакционно отличающиеся от основного варианта воспоминаний) среди своих давних друзей и знакомых в Европейской России.

При сопоставлении новонайденной рукописи с текстом известного варианта записок декабриста обнаруживаются большие текстуальные совпадения, но одновременно и значительные различия: целые фрагменты текста отсутствуют в опубликованном варианте. В настоящем сообщении вниманию читателя предлагается краткий обзор ранее неизвестной в научной литературе информации, которую содержит вновь обнаруженная рукопись декабриста. При этом, конечно, следует иметь в виду особенности мемуаров как источника частного происхождения, включающего в себя, в частности, и намеренное искажение автором реальных фактов, следы его субъективного отношения к тем или иным обстоятельствам или персонажам, ошибки памяти, ошибки, порожденные неосведомленностью мемуариста, и т.д. Однако эти особенности мемуарных источников в данном случае в значительной степени компенсируются тем, что Трубецкой играл заметную роль в общественном движении 1810–1820-х гг. и, безусловно, являлся очень осведомленным человеком.

В данном варианте своих записок Трубецкой полностью раскрывает известный ему состав Ордена русских рыцарей, созданного М.Ф. Орловым и М.А. Дмитриевым-Мамоновым. Относительно участников этого преддекабристского общества в исследовательской традиции существовали определенные разногласия. Касались они флигель-адъютантов, известных из оправдательных записок Н.И. Тургенева лишь под криптонимами «[к]нязь М.» и «г[осподи]н Б.»⁷. Относительно первого из них ясность внес Трубецкой, назвавший в своих опубликованных записках имя кн. А.С. Меншикова⁸. Другое же лицо оставалось неизвестным. В.И. Семевский, а вслед за ним М.В. Нечкина полагали, что речь идет о будущем шефе III Отделения графе А.Х. Бенкендорфе⁹. Ю.М. Лотман обратил внимание на то, что присутствие последнего среди участников Ордена противоречит его уставным положениям¹⁰. Но указанное им вместо Бенкендорфа лицо – И.М. Бибиков – не являлся флигель-адъютантом в 1815–1818 гг., став им лишь в 1825 г. Существовала еще точка зрения А.Н. Шебунина, который считал, что здесь имеется в виду военный историк и будущий известный председатель цензурных комитетов Д.П. Бутурлин¹¹.

Рукопись Трубецкого вносит окончательную ясность в этот запутанный вопрос: мемуарист, перечисляя участников Ордена, прямо называет Д.П. Бутурлина. Таким образом, прав был

именно Шебунин. Трубецкой пишет: «В Москве было составлено другое общество, под названием Русского Рыцарства. Оно успело даже напечатать небольшое сочинение, в котором излагало свои правила. Некоторые его члены столкнулись с членами Союза благоденствия, оба общества вошли в сношения посредством двух избранных для того членов. Члену С[юза] Б[лагоденствия] легко было доказать члену Р[усских] Р[ыцарей], что это общество не имеет положительной цели и что оно распространяться не может. Общество Р[усских] Р[ыцарей] по двухлетнем существовании состояло тогда только из семи человек. Четверо перешли в С[юз] Б[лагоденствия]». Далее Трубецкой пишет в примечании: «Эти семь человек были граф Дмитриев-Мамонов, который после сошел с ума, к[нязь] А.С. Меншиков, Д.П. Бутурлин, М.Ф. Орлов, М.А. Фонвизин, Н.И. Тургенев и Каверин. К[нязь] М[еншиков] и Б[утурлин] не хотели явно принадлежать к такому многочисленному обществу, каковым был тогда С[юз] Б[лагоденствия]».

Историка не должно смущать присутствие в тайном обществе А.С. Меншикова и Д.П. Бутурлина – в то время еще достаточно молодых офицеров, не чуждых либеральным веяниям, активно контактировавших с ровесниками, в частности с М.Ф. Орловым. Следует сказать еще и о том, что Трубецкой не знает о причастности к этому обществу еще М.Н. Новикова, А.Б. Голицына, Д.В. Давыдова¹².

Важно отметить, что Трубецкой впервые называет в качестве участников Ордена М.А. Фонвизина и П.П. Каверина. Это служит основанием для пересмотра представлений о времени и путях вступления этих лиц в тайное общество декабристов. Таким образом, к известному ранее составу Ордена русских рыцарей (М.Ф. Орлов, М.А. Дмитриев-Мамонов, А.С. Меншиков, М.Н. Новиков, Н.И. Тургенев, а также предположительно А.Б. Голицын, А.М. Пушкин, С.И. Тургенев, Д.В. Давыдов, М.И. Невзоров, М.П. Баратаев, Ф.П. Толстой и некоторые другие¹³) следует добавить М.А. Фонвизина, П.П. Каверина и Д.П. Бутурлина¹⁴. Связь Ордена с декабристским Союзом спасения была более тесной, чем это представлялось ранее: помимо М.Н. Новикова и М.Ф. Орлова, ее осуществляли М.А. Фонвизин и, возможно, П.П. Каверин.

Другое свидетельство мемуариста касается подписки в пользу проекта освобождения крепостных крестьян, проведенной дворянами Санкт-Петербургской губ., датированной 1816 г. Впервые упомянул о ней, опираясь на свидетельство об этой подписке ее активного участника И.В. Васильчикова, записанное Ф.П. Лубяновским, официальный историк М.И. Богданович, В.И. Семевский включил приведенные Богдановичем факты в свое классическое исследование по истории крестьянского вопроса¹⁵. Однако в последнее время историки поставили под сомнение достоверность сведений об этой подписке. Так, С.В. Мироненко выдвинул предположение о том, что произошла ошибка памяти: сведения о подписке 1816 г. – «это сильно искаженный отзыв более позднего события – попытки группы петербургских дворян в 1820 г. создать специальное общество для "изыскания способов к улучшению состояния крестьян и к постепенному освобождению от рабства как их, так и дворовых людей..."»¹⁶. Однако указание Трубецкого в его опубликованных записках свидетельствует в пользу реальности подписки 1816 г.

Вновь найденная рукопись также прямо говорит о подписке 1816 г. Уникальность рассказа в данном случае состоит в том, что Трубецкой сообщает о ведущей роли в организации этой подписки членов декабристского тайного общества и, в частности, М.Ф. Орлова: «Члены общества собрали подписку на освобождение крестьян. Из числа известных лиц, подписавших согласие свое, и обещание исполнить на правилах, какие будут составлены и утверждены правительством, были граф Кочубей и П.А. Строганов, князь Меншиков и Иларион Васильевич Васильчиков. Последний, подписав, доложил тотчас о том государю, который изъявил свое неудовольствие и приказал уничтожить подписку, сделав изустно строгий выговор собиравшему ее Мих. Фед. Орлову»¹⁷. Свидетельство С.П. Трубецкого, снабженное новыми конкретными данными, и, в частности, информацией об активной роли в сборе подписей М.Ф. Орлова, который, как известно, не принимал участия в подписке 1820 г., придает дополнительный вес свидетельству И.В. Васильчикова и служит новым подтверждением того, что подписка 1816 г., проведенная дворянами Санкт-Петербургской губ., все же имела место.

Любопытные обстоятельства содержит и рассказ Трубецкого о таком известном событии в истории движения декабристов, как «московский заговор» 1817 г., и фактах, связанных с намерением Александра I удалиться в Польшу и издать манифест об освобождении крепостных крестьян. Разговор Александра I, из которого стало известно об этих намерениях императора, традиционно связывается с именем члена Союза спасения флигель-адъютанта П.П. Лопухина. В опубликованных записках Трубецкого, однако, не приводились какие-либо биографические данные о Лопухине – собеседнике Александра I, поэтому в исследовательской литературе безоговорочно утвердилось не подвергавшееся до сих пор сомнению мнение, что разговор императо-

ра произошел с П.П. Лопухиным¹⁸. В данной рукописи биографические сведения о Лопухине раскрываются, и в качестве собеседника императора называется именно П.В. Лопухин – отец П.П. Лопухина, занимавший пост председателя Государственного совета и Комитета министров. Это, на первый взгляд, маловажное обстоятельство имеет на самом деле большое значение при оценке степени достоверности и авторитетности информации, поступившей к Трубецкому, по-видимому, от Лопухина-сына, а через Трубецкого – к другим декабристам.

«Общество видело, что действия государя не соответствовали той любви к народу и тому желанию устроить его благосостояние, которое оно в нем предполагало. Сомнение, что он ищет более своей личной славы, нежели блага подданных, вкралось уже в сердца членов. Немало способствовал тому сделавшийся известным членом общества откровенный наедине разговор государя с председателем Госуд[арственного] совета к[нязем] Лопухиным, бывший пред отъездом его из Петербурга. Государь говорил князю о решительном своем намерении дать свободу крестьянам и, наконец, сказал: "Если дворяне будут противиться, я уеду со всей моей фамилией в Варшаву; и оттуда пришло указ". Некоторые члены, бывшие в Москве, узнали этот разговор государя с к[нязем] Л[опухиным], и в первую минуту мысль о том, каким ужасом беззачетная может подвергнуться Россия от такого поступка, так сильно поразила одного из членов, что он выразил готовность (если б государь оказал себя таким врагом Отечества) принести его в жертву, не щадя собственной жизни. Эти слова тем замечательны, что они впоследствии послужили поводом к приговору в каторжную работу и того, кто их сказал, и тех, при ком сказаны были». Таким образом, конфиденциальный разговор Александра I, вызвавший столь значительный отклик в среде участников декабристской конспирации, имел место не с «сыном первого сановника империи» П.П. Лопухиным¹⁹, а именно с самым первым сановником. А уже последний, по-видимому, передал содержание этого разговора сыну.

Основание Союза благоденствия, согласно изложению автора рукописи, произошло в Москве, «числом 24 членов» первоначальных участников, вошедших в состав «Коренного совета» (сам Трубецкой, А.Н. и М.Н. Муравьевы, Н.М. Муравьев, С.И. и М.И. Муравьевы-Апостолы, М.С. Лунин, Ф.Ш. Шаховской, М.А. Фонвизин, И.Г. Бурцов, Петр и Павел Колошины, Ф.Н. Глинка, М.Н. Новиков, братья И.П. и С.П. Шиповы, А.В. Семенов. Помимо перечисленных, возможно, имеются в виду не присутствовавшие на собраниях в Москве П.И. Пестель, П.П. Лопухин, И.А. Долгоруков, И.Д. Якушкин, Ф.П. Толстой. Кроме того, в это число могли входить только что вступившие в тайное общество М.Ф. Орлов, С.М. Семенов, А.Ф. Бриген, И.А. Фонвизин, а также обозначенные Трубецким как участники Союза спасения И.Г. Бибиков и Л.А. Перовский).

Несомненный интерес вызывает и отсутствующая в тексте известных записок Трубецкого часть рукописи, где описываются настроения, распространившиеся в дворянском обществе в 1817–1818 гг., в связи с задуманными правительством преобразовательными мерами. *«Присутствие всей императорской фамилии в Москве радовало всех ее жителей. Богатейшие из дворянства давали праздники, удостоенные присутствием высочайших особ. Но между тем во всех гостиных раздавались разговоры о поселениях и о свободе крестьян. Приехавшие из Петербурга в первой половине декабря должны были около Бронниц сворачивать с большой дороги, чтоб объезжать бывшее в осаде селение Естьяны (? – П.И.); и рассказывали о происходивших там жестокостях и о жалобах крестьян. Но это был предмет, который не так был близок к сердцу дворян, как освобождение крестьян, и потому о нем только рассказывали, тогда как о последнем рассуждали, и вообще со страхом».* И далее: *«Жестокости, допущенные в начатых поселениях, и несогласие государя дозволить содействие дворянства в деле такой важности, и которое должно было совершенно изменить положение дворян, какова есть свобода крестьян, составляющих по существующим узаконениям достояние и главное имущество дворянства, на котором все его права основаны, – казались очень странными».*

Затрагивает автор также и любопытную тему взаимоотношений декабристских тайных обществ и масонских лож. Как известно, Трубецкой с 1816 г. входил в состав ложи «Трех добродетелей», а в 1818–1819 гг. являлся ее наместным мастером²⁰, поэтому перед нами – ценнейшее свидетельство из первых рук: *«Тогда масонство очень распространялось в России. Многие члены поступили в масоны, чтоб узнать тайны этого общества, и видеть, сколько оно может содействовать или вредить цели союза. Им удалось, наконец, овладеть одною из лож («Трех добродетелей» – П.И.), которую они направляли сходно цели Союза благоденствия, но она состояла в зависимости [от] главной ложи, управляемой графом В[у]ельгорским, в которой господствовал какой-то странный мистицизм. Не желая, чтоб их ложа приняла такое направление, и не видя достаточной пользы в масонстве, члены отстали от него».*

По-новому освещаются во вновь обнаруженной рукописи события на московском съезде Союза благоденствия 1821 г. и основание нового тайного общества в 1821–1822 гг. В ней подробно говорится о роли самого Трубецкого в учреждении Северного общества после возвращения декабриста из-за границы в 1822 г.: *«Возвратясь в Петербург после двухлетнего отсутствия, Трубецкой нашел там очень мало членов, и тех упавших духом. Он соединил Тургенева, Вольховского, Павла Колошина, Ст[епана] М[ихайловича] Семенова, которые скучали своим бездействием. Скоро гвардия возвратилась и с нею многие из бывших в ней членов ободрились. Трубецкой нашел и новых, которых при нем не было: Рылеева, Пущина, Нарышкина, Оболенского, Мит[ь]кова. Ему рассказали о всем, что было во время его отсутствия, и согласились возобновить действие в прежнем духе и по правилам С[юза] б[лагоденствия]. Но так как правительство сделалось подозрительно, то положили не иметь многолюдных управ и многочисленных собраний и быть осторожнее в принятии новых членов, оставя в покое тех, которые охладели... Но между тем все продолжать действие по началам и правилам Союза благоденствия».*

Ряд замечательных характеристик приводится Трубецким при значительно более подробном, по сравнению с известным вариантом записок, описании переговоров руководителей Северного общества с П.И. Пестелем во время визита последнего в Петербург в 1824 г.: *«В собраниях, которые были для совещания с ним, он представлял необходимость изменить образ действия столичного [общества] как весьма медленного и отдаляющего достижение цели на неопределенное время. Он излагал мнение, что общество должно стараться приобрести силу для изменения образа правления насильственным образом и тогда общество, взяв в руки власть, должно образовать из себя Временное правление, которого обязанность будет ввести то устройство и законы, по которым Отечество должно быть управляемо. Для доставления обществу этой силы следовало вручить управление его трем лицам, из которых два уже были на юге, а третье избрать в столице; и эти три лица направляли бы все действия, сносясь между собою. Проект предлагаемых им государственных постановлений в будущем быту России был написан под названием «Русской правды». Открыто было общество между поляками, с которым вступили в сношение. Оно требовало восстановления Польши и отделения ее от России, на что дано было предварительное согласие, хотя и не в том размере, в каком предполагали поляки».*

Эти речи сильно взволновали присутствовавших членов. Жаркие возражения их против такого образа мыслей и против изменения цели, с которою было составлено общество, не имели влияния на Пестеля. Разрыв обоих отделений общества был неизбежен; и сверх того предстояло еще удержать в правилах Союза некоторых из молодых членов в столице, которых П[естель] в частных свиданиях убедил принять некоторые из его мнений. И потому первым делом старших членов было обратиться к младшим на прежний образ мыслей, почему первые и согласились в следующем:

1-е. Не изменять образа действия. Поспешность не годится, потому что чрез нее могут быть неосторожно приняты такие члены, которые потом могут оказаться бесполезными или даже вредными. Цель не может быть иначе как отдаленна, потому что дело такого рода, что невозможно положить срока его исполнению.

2-е. Общество приобретет возможность действовать на государственные постановления тогда, когда члены его, оставаясь на службе, займут должности, в которых таковое действие будет им предоставлено самим званием их.

3-е. Изменение образа правления насильственным образом есть дело страшное, которое неминуемо повлечет за собою все ужасы французской революции, от которых предохранить Россию есть одна из первых целей общества. Те, которые осрамят себя участием в подобном деле, сделаются предметом омерзения Отечества и всего света.

4-е. Вручить безотчетное управление общества трем или скольким бы то ни было лицам было бы сделатья прочим членам слепыми орудиями этих лиц.

5-е. Сообщенные П[естелем] основания, на которых составлена «Русская правда», не могут быть приложены к Русскому государству.

6-е. Уступить Польша то, что приобретено от нее ценою крови отцов, невозможно. Польша должна навсегда оставаться достоянием России, но справедливость требует, чтобы как поляки, так и прочие покоренные русскими народы пользовались одними с ними правами».

Эти доводы убедили тех членов, которые были поколеблены рассуждениями П[естеля] – доверенность к нему истребилась и заменилась опасением, чтоб на юге не произошло что-нибудь такое, которое было бы совершенно противно намерениям Союза».

Некоторые новые важные акценты содержит рассказ мемуариста о его пребывании в Киеве в 1824–1825 гг.: «Приехав в Киев, Т[рубецкой] нашел, что Южное общество во всем отклонилось от правил Союза и действовало единственно по направлению, которое давал ему П[естель]. Некоторые члены хотя и оставались верными прежде принятым ими началам, но лишены были средств действовать. Этих членов Т[рубецкой] старался соединить и посредством их привлечь других на свою сторону, в чем и имел достаточный успех. В то же время [он] обратил внимание на то, чтоб правила Южного общества не распространялись в полках 4-го корпуса, и в этом также успел. Узнав, кто были некоторые из главных членов Польского общества, он надеялся во время бытности их на контрактах убедить их оставить несбыточную мысль, чтоб Польша могла когда-либо отделиться от России. Время не дозволило привести в исполнение этой статьи. П[естель], узнав действия Т[рубецкого], уведомил его, что он будет на контрактах для свидания с ним. Тогда же должны были собраться в Киев многие из членов, и Т[рубецкой] надеялся, что он вполне достигнет цели, с которою он переехал в этот город, и выполнит успешно поручение Северного общества».

Рассказ Трубецкого о междуцарствии 1825 г. имеет, по сравнению с известным текстом записок, немного содержательных отличий. В частности, интересен рассказ Трубецкого о событиях, произошедших при принесении присяги Константину Павловичу в Москве. «В Москве сопротивление оказалось со стороны митрополита. Там в Успенском соборе действительно было положено заветное Александра с повелением открыть его тотчас по получении известия о его смерти, и митрополит Филарет отказался привести к присяге собравшихся в соборе правительственных чинов и прочих лиц. Сенаторы московских департаментов должны были уехать ночью из собора и из общего собрания послать указ о приведении к присяге. Таким образом, Высокопреосвященный отклонил от себя нареkanie и ответственность за неисполнение данного покойным императором повеления». Этот рассказ Трубецкого входит в противоречие с воспоминаниями самого митрополита Филарета (В.М. Дроздова), которые были приведены в известном труде Корфа «Восшествие на престол императора Николая I-го»²¹.

Запутанные обстоятельства междуцарствия 1825 г. представлены в данной рукописи в том же концептуальном ракурсе, что и в известных записках Трубецкого. Более того, именно в этой части рукописи более всего текстуральных совпадений с известным вариантом записок²². Несмотря на то, насколько подробнее Трубецкий характеризует настроения различных общественных кругов и их отношение к основным претендентам на российский престол: «Хотя скрывали в большой тайне известия, привезенные Михаилом Пав[ловичем], но все [же] можно догадаться было, что они ни для кого не были удовлетворительны. Если Константин ожидал, что выполнено будет заветное Александра, то приездом своим в Петербург он утвердил бы право Николая; но упорное пребывание его в Варшаве подавало повод полагать, что он выжидает, какой оборот примет дело в Петербурге или чего-нибудь боится. Какие подлинно были мысли Константина, неизвестно. Во всяком случае он оказывал, что не алчет власти, и никто не вправе был бы укорить его за такое равнодушие, если б он уклонился от нее с соблюдением того порядка и торжественности, которых требовало подобное обстоятельство. Напротив, он не соблюдал даже самых простых правил благопристойности. Письмо, присланное им с Мих[аилом] Пав[ловичем] к Николаю, которым он подтверждал, что не желает царства, было написано в таких неприличных выражениях, что даже и впоследствии не осмелились им воспользоваться. Ничто не могло убедить его к принятию поведения, достойного его сана; он твердил, что знает ничего не хочет, и на этом основании отказывался принимать посылаемых от Сената и прочих мест с извещением о данной ему присяге».

Рукопись Трубецкого содержит уникальное свидетельство о «поручении», сделанном М.М. Сперанскому императором Александром I, которое следует, очевидно, отнести к периоду после возвращения этого государственного деятеля из Сибири: «Сперанский был уже с некоторого времени занят по поручению Александра разбором конституций существующих представительных государств». Приведенное указание Трубецкого требует дальнейшей проверки и подтверждения.

Уникальны и новые сведения, которые содержит рукопись, относительно взаимоотношений декабристов и В.А. Жуковского. Ранее, со слов Трубецкого, а также из мемуаров Н.И. Тургенева «Россия и русские» было хорошо известно о том, что в 1818–1819 гг. Жуковскому предлагалось вступить в Союз благоденствия. Известный поэт познакомился с уставом тайного общества – «Зеленой книгой» и выразил свое сочувствие обозначенным в нем целям и принципам деятельности Союза, однако вступить в общество он отказался. Предлагал Жуковскому вступить в тайный союз не кто иной, как Трубецкой²³. Эти же данные содержит и вновь обнаруженная рукопись. Но к ним здесь добавляются ранее неизвестные сведения о встрече Трубецкого с Жуков-

ским в дни междоусобицы, накануне 14 декабря 1825 г.: «В.А. Жуковский, хотя не был членом, но читал устав и не вступил только потому, что не находил себя довольно деятельным; 10-го декабря 1825-го он еще говорил с Трубецким об обществе и сожалел, что оно не достигло той силы, которой он ему желал по его благой цели». Таким образом, можно выдвинуть обоснованное предположение о том, что Жуковский знал не только о существовании декабристского общества, но и о политическом заговоре в 1825 г. в дни междоусобицы.

Концептуально изложение в данной рукописи событий кануна 14 декабря 1825 г. совпадает с известным текстом записок Трубецкого: М.А. Милорадович фактически был единственным виновником междоусобицы, и Константин, и Николай вели себя неподобающим образом, а тайное общество воспользовалось смутными обстоятельствами для обращения потенциально возможных волнений и выступления гвардии к лучшей цели – для предъявления требований политических преобразований. Изложение плана выступления в рукописи также в целом не вносит чего-либо существенно нового: «Тот полк, который ранее мог быть выведен с полкового двора, должен был идти к прочим полкам с барабанным боем и их увлечь за собой; все должны были собраться на Сенатской площади, исключая л.-г. Гренадерского полка, который должен был одним батальоном занять арсенал, а другой под начальством полковника Булатова, недавно из этого полка вышедшего в армию, спешить на площадь, где Булатов на первое время должен был принять начальство над войсками». Причина неудачи состояла, по мнению Трубецкого, в разрушении первоначального плана: «Если б Московский полк вместо того, чтоб идти прямо на Петровскую площадь, пошел по сделанному начертанию поднимать другие полки, то нет сомнения, что увлек бы их за собою. Измайловский и Финляндский полки были с большим трудом удержаны. Неудача произошла, как кажется, от излишней горячности и торопливости некоторых офицеров и от недостатка смелости в других».

Полностью оригинальна та часть вновь найденных записок, которая повествует о следствии, суде и последующей судьбе осужденных на сибирскую каторгу и поселение декабристов. Здесь можно найти следующие оценки деятельности Следственной комиссии: «Следствие ведено по образу самых низких полицейских инстанций: обман, ложь, насмешки, угрозы, наручные железа, хлеб и вода вместо всякой другой пищи – все имело место; в первые шесть недель тревожили ночной покой арестантов нарочно производимым громким шумом и стуком и к допросу всегда поднимали сонных. Следствие продолжалось шесть месяцев; некоторые протестовали, что показания и признание были вынуждаемы насильственно, но это осталось без внимания. Комитет старался выставить как дело, так и лица в самом мерзком и злонамеренном виде».

Любопытны и приведенные автором рукописи подсчеты осужденных по разрядам, говорящие о представлениях одного из лидеров декабристского общества о судьбе его товарищей, осужденных по делу: «Пестель, Рылеев, Муравьев-Апостол, Бестужев-Рюмин и Каховской приговорены к смертной казни; 26 человек в каторжную работу навечно; 22 чел[овека] на двадцать лет; 1 на пятнадцать лет; 16 на двенадцать лет; 2 на десять и 2 на восемь лет; 1 на пять и 13 на три года (примечание автора: "И один Александр Николаевич Муравьев на жительство в Якутск"). Четырнадцать человек осуждено на поселение в Сибири, сверх того многие в солдаты или на содержание в крепостях временно...»

Наконец, следует еще указать на имена новых участников тайных обществ, названных Трубецким в тексте записок. При этом нужно иметь в виду, что мемуарист – весьма осведомленное лицо, человек, неизменно возглавлявший декабристское тайное общество в течение 10 лет его существования, и поэтому его свидетельство нельзя не признать наделенным достаточно высокой степенью достоверности. Прежде всего Трубецкой сообщает, что «из бывших под арестом до окончания следствия человек до семидесяти освобождено от суда». Это его заключение развивается на последних листах рукописи, где подробно рассказывается и о тех участниках декабристского общества, которые не были наказаны по итогам следствия, и о тех, кто вообще избежал привлечения к следствию и остался правительству неизвестным. Многие из них сделали большую карьеру в следующее царствование: «В заключение заметим, что, видно, тайное общество состояло не из злоумышленных и безнравственных людей, когда многие из бывших его членов продолжали занимать и еще ныне занимают высокие должности; даже в числе их есть и такие, которые вытерпели некоторые кары. Назовем только малое число таких лиц, которые занимали немаловажные места. Вольховской был после начальником штаба Грузинского отдельного корпуса; Бурцов – генерал-майором и убит за Кавказом в войну с турками. Грabbе и Гурко ген[ерал]-адъютанты и командовали на Кавказе дивизиями, и последний был у гр[афа] Воронцова начальником штаба; Николай Муравьев командовал корпусом; брат его Михайла – сенатор; князь Горчаков – начальник штаба у князя Варшавского в действующей армии;

кн[язь] Долгоруков, Илья Бибииков при в[еликом] к[нязе] Михаиле Павловиче; Колошин – начальником департамента какого-то министерства; Кавелин, Годаин оставались адъютантами у государя, и первый теперь петербургским военным генерал-губернатором; Панютин, Хотянцев, Набоков командуют дивизиями; князь Лопухин оставался дивизионным командиром; Перовский – министр внутренних дел. Литке – наставник в[еликого] к[нязя] Константина Николаевича. Кн[язь] Меншиков и Бутурлин, хотя собственно не принадлежали к Обществу и были членами общества Р[усских] р[ыцарей], но знали о существовании и цели; это не мешало им быть членами [Государственного] совета».

М.Д. Горчаков, Ф.П. Литке, Н.Н. Муравьев, А.С. Меншиков были названы Трубецким в качестве участников тайного общества в известном варианте его записок при перечислении спасшихся от наказания членов декабристских обществ²⁴. Однако в опубликованном варианте записок декабриста отсутствуют имена Н.П. Годаина, И.Н. Хотянцева. Кроме того, Трубецкой называет в данной рукописи и имена новых, ранее неизвестных участников движения, которые избежали привлечения к расследованию по делу декабристов в 1826 г. и поэтому не были установлены в качестве участников тайных обществ. В силу этого их имена отсутствуют и в известном «Алфавите», составленном по итогам следствия А.Д. Боровковым. Это Д.П. Бутурлин, П.А. Набоков и Ф.С. Панютин.

Выше уже шла речь о Д.П. Бутурлине в связи с его участием в Ордене русских рыцарей. Обращают на себя внимание имена двух достаточно известных военачальников – полковников П.А. Набокова и Ф.С. Панютина, спасшихся от наказания по делу декабристов благодаря в том числе и Трубецкому, не назвавшему их в своих показаниях²⁵.

Петр Александрович Набоков (ум. 1847) – полковник и командир Кременчугского пехотного полка, стоявшего в 1825 г. в непосредственной близости от места расположения Черниговского пехотного полка, давний друг и товарищ С.И. Муравьева-Апостола по Семеновскому полку еще со времен 1812–1815 гг., младший брат коменданта Петропавловской крепости И.А. Набокова, родственник И.И. и М.И. Пущиных. Существует ряд указаний на осведомленность П.А. Набокова о подготовке военного выступления, а также сведения о том, что он знал о существовании и намерениях тайного общества. Накануне восстания Черниговского полка у П.А. Набокова побывали С.И. и М.И. Муравьевы-Апостолы и вели с ним переговоры, точное содержание которых не нашло отражения в материалах следствия. Мемуаристы декабристского ряда писали о том, что речь шла о присоединении Кременчугского полка к восстанию, но ответ Набокова неизвестен. Наконец, место квартирования этого полка – Брусилов – было назначено С.И. Муравьевым-Апостолом при начале мятежа как «сборное место», где должны были сойтись все возмущившиеся части²⁶.

Федор Сергеевич Панютин (1790–1865) – полковник и командир Севского пехотного полка, входившего в состав 3-го пехотного корпуса и располагавшегося вблизи Черниговского полка. Панютин также служил в Семеновском полку в 1810-е гг. и таким образом являлся однопольчанином братьев Муравьевых-Апостолов. Этот полковой командир упоминается как член тайного общества в показаниях В.И. Враницкого, которые, однако, не привлекли внимания следователей²⁷. Судя по всему, Панютин также принадлежал к тем офицерам 1-й армии, на которых серьезно рассчитывал С.И. Муравьев-Апостол, вынашивая планы военного выступления. Впоследствии Панютин стал генералом от инфантерии, членом Государственного совета, варшавским военным генерал-губернатором, а в годы Крымской войны командовал «средней армией» на балканском театре военных действий²⁸. Свидетельство Трубецкого служит весомым подтверждением тех указаний относительно участия в тайном обществе Набокова и Панютина (следственных показаний и мемуарных источников), которыми историки располагали прежде.

Вновь обнаруженное свидетельство Трубецкого позволяет сделать основательное заключение о действительном членстве указанных лиц в декабристских конспиративных обществах, несмотря на то, что эти лица не были привлечены к следствию, что, в свою очередь, не оставляет сомнения в их принадлежности к группе уцелевших декабристов.

Таковы некоторые уникальные сведения как фактографического, так и оценочного характера, которые содержит вновь найденная, ранее неизвестная рукопись записок С.П. Трубецкого.

Примечания

¹ ГА РФ, ф. 1143, оп. 1, д. 7; оп. 2, д. 8.

² Записки декабристов. Вып. 2/3. Лондон, 1863. С. 1–99; Трубецкой С.П. Записки / Издание его дочерей. СПб., 1906; его же. Записки // Мемуары декабристов: Северное общество. М., 1981. С. 23–75; его

же. Записки // Трубецкой С.П. Материалы о жизни и революционной деятельности. Т. 1. Идеологические документы, воспоминания, письма, заметки. Иркутск, 1983. С. 217–293 (далее – Трубецкой С.П.).

³ Архив Санкт-Петербургского института истории РАН, колл. 154 (И.А. Шляпкина), оп. 1, д. 44. Авторство установлено по почерку, а также по многочисленным текстуральным совпадениям с известной редакцией записок С.П. Трубецкого. Кроме того, несомненным свидетельством авторства этого декабриста служит тот факт, что рукопись содержит сведения, которые известны только из записок Трубецкого. Подробнее вопрос об установлении принадлежности данной рукописи Трубецкому автор предполагает осветить в специальной статье.

⁴ Клепиков С.А. Филигрani и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVIII–XX века. М., 1959. С. 151, 100 (штемпель № 3).

⁵ Архив Санкт-Петербургского института истории РАН, колл. 154, оп. 1, д. 44, л. 30 об.

⁶ Трубецкой С.П. С. 383.

⁷ См.: Тургенев Н.И. Россия и русские. М., 2001. С. 101.

⁸ Трубецкой С.П. С. 245.

⁹ Семевский В.И. Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909. С. 408; Нечкина М.В. Движение декабристов. Т. 1. М., 1955. С. 133.

¹⁰ Лотман Ю.М. М.А. Дмитриев-Мамонов – поэт, публицист, общественный деятель // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 78. 1959. С. 27–28.

¹¹ Шибунин А.Н. Братья Тургеневы и дворянское общество александровской эпохи // Декабрист Н.И. Тургенев. Письма к брату С.И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 49. Ср.: Оксман Ю.Г., Пугачев В.В. Пушкин, декабристы и Чаадаев. Саратов, 1999. С. 117–118.

¹² См. указанные выше работы М.В. Нечкиной и Ю.М. Лотмана. Ср.: Серков А.И. История русского масонства XIX века. СПб., 2000. С. 107.

¹³ Серков А.И. Указ. соч. С. 106–110.

¹⁴ В силу этого нельзя больше считать правомерным отнесение к числу участников Ордена русских рыцарей И.М. Бибикова, которое можно встретить вплоть до настоящего времени (см.: Тургенев Н.И. Указ. соч. С. 684, комментарий).

¹⁵ Богданович М.И. История царствования императора Александра I и России в его время. Т. 1. СПб., 1869. С. 129–131; Семевский В.И. Крестьянский вопрос в России во второй половине XVIII века и первой половине XIX века. Т. 1. СПб., 1888. С. 435.

¹⁶ Мироненко С.В. Самодержавие и реформы: Политическая борьба в России в начале XIX века. М., 1989. С. 82–83.

¹⁷ Ср.: Трубецкой С.П. С. 222.

¹⁸ Мироненко С.В. Указ. соч. С. 85–86, 90.

¹⁹ Там же. С. 85.

²⁰ Декабристы. Биографический справочник. М., 1988. С. 178; Серков А.И. Указ. соч. С. 152–153.

²¹ Корф М.А. Восшествие на престол императора Николая I-го // 14 декабря 1825 года и его истолкователи: Герцен и Огарев против барона Корфа. М., 1994. С. 239–241.

²² Трубецкой С.П. С. 231–250.

²³ Там же. С. 293; ср.: Тургенев Н.И. Указ. соч. С. 55.

²⁴ Трубецкой С.П. С. 245.

²⁵ См. о них: Пушкина В.А., Ильин П.В. Персональный состав декабристских тайных обществ (1816–1826): Справочный указатель // 14 декабря 1825 года: Источники, исследования, историография, библиография. Вып. II. СПб.; Кишинев, 2000. С. 34, 36, 37, 49. О М.Д. Горчакове, Ф.П. Литке и Н.Н. Муравьеве см.: Декабристы. Биографический справочник. С. 211, 212; Ильин П.В. Безвестные декабристы: О лицах, не вошедших в «Алфавит» А.Д. Боровкова // 14 декабря 1825 года: Источники, исследования, историография, библиография. Вып. IV. СПб.; Кишинев, 2001. С. 402–405.

²⁶ См.: Восстание декабристов. Документы. Т. IV. М.; Л., 1927. С. 249; Вадковский Ф.Ф. Белая Церковь // Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х годов. М., 1931. С. 192, 193, 200.

²⁷ Восстание декабристов. Документы. Т. XI. М., 1954. С. 331.

²⁸ Подробнее о П.А. Набокове и Ф.С. Панютине см.: Ильин П.В. Предполагаемые декабристы: Обзор указаний источников о возможных участниках тайных обществ и военных выступлений 1825–1826 гг. // 14 декабря 1825 года: Источники, исследования, историография, библиография. Вып. V. СПб.; Кишинев, 2002.

РОССИЙСКАЯ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ В XVIII–XIX ВЕКАХ (к вопросу о периодизации и понятийном аппарате)

В последние годы появляется все больше исследований по истории российской благотворительности. Объясняется это не только малоисследованностью этой темы, но, по-видимому, и тем, что частная и общественная благотворительная деятельность – один из интереснейших механизмов выражения разнообразных общественных настроений, а также практического взаимодействия общества и государства, причем такой механизм, работа которого может отражать как гармоническое их сотрудничество, так и конфронтацию, совпадение целей и опасное их расхождение.

Определенную «моду» на исследования в этой области можно, конечно, только приветствовать, тем более, что пласты материала, ждущего своего научного освоения, здесь практически необозримы. Вместе с тем нельзя не отметить пока еще характерных для таких исследований фрагментарности, отсутствия целостного взгляда на анализируемое явление. Отсюда – неустойчивость и противоречивость терминологии и предлагаемых исследователями периодизаций. Очевидно, назрела необходимость критической оценки уже предложенных периодизаций и определения ряда ключевых понятий, относящихся к истории российской благотворительности.

Так, авторы сборника «Исторический опыт социальной работы в России» (под ред. Л.В. Бадя) выделяют три периода в развитии благотворительности: первый (с IX до середины XVIII в.) – «когда был пройден путь от нищелюбия к первым попыткам государства вмешаться в организацию заботы и помощи бедным и обездоленным»; второй (1760-е–1861 г.) – «когда закладывались основы государственного и общественного призрения, развивались закрытая и открытая системы благотворительных учреждений и социальной помощи, росло число благотворительных обществ и организаций, появились новые категории призреваемых»; третий (1861–1917 гг.) – «когда произошла либерализация социальной политики, государство передало социальные функции органам городского и земского самоуправления, развилось русское меценатство, социальные проблемы пытались решать на научной основе в общероссийском масштабе, ширилась деятельность общественных объединений в социальной сфере, рождались совершенно новые формы и методы социальной работы»¹.

Авторы утверждают, что в основе предложенной ими периодизации лежат «представления общества о задачах благотворительности, состояние системы учреждений благотворительного характера, ее управленческих структур, взаимоотношения государственного, общественного и частного призрения»². Но если так, то каким же образом остался незамеченным крупнейший поворот общественного сознания, произошедший в России во второй половине XVI в. (а несколько ранее – во всей Европе) и означавший фактическую секуляризацию благотворительной деятельности, передачу ее организации из рук церкви в руки общества и государства? Разумеется, можно спорить, что было главной пружиной этого поворота – влияние ли Реформации, идеологи которой отрицали спасение души через раздачу милостыни, или рост городов, столкнувшихся с проблемой нищеты в ее невиданных до того масштабах³, но неоспоримо, что именно с середины XVI в. в России заметны «новые явления в благотворительности: во-первых, переход от милосердной помощи отдельным лицам к системе общественного призрения с различным подходом к разным группам, требующим помощи, и, во-вторых, появляются первые шаги государственной, светской организации помощи, которая позднее получит заметное развитие»⁴.

Екатерининские преобразования также нельзя считать «первой попыткой государства» вмешаться в дела благотворительности хотя бы потому, что за полвека до них, при Петре I, произошла гораздо более решительная и грубая попытка государственного регулирования в этой сфере. Екатерининские же новации, к крупнейшим из которых следует отнести организацию системы Воспитательных домов, введение общественных работ в голодающих губерниях и создание губернских Приказов общественного призрения, были обусловлены скорее стремлением к компромиссу, интеграции частной благотворительности в государственную систему на основе признания государством целей, уже заявленных благотворителями. Неудовлетворительны, на мой взгляд, временные границы, а также существенные характеристики и двух последующих этапов

* Соколов Александр Ростиславович, кандидат исторических наук, директор Российского государственного исторического архива.

периодизации, предложенной авторами сборника «Исторический опыт социальной работы в России».

Попытка периодизации развития более узкой области «социального призрения» принята в диссертации Н.В. Чернецова «Генезис и эволюция социального призрения в России (X–XIX века)»⁵. Автор выделяет периоды «церковный» (X–XVII вв.), «полицейский» (с конца XVII в. по 1775 г.), «просвещенного абсолютизма» (последняя четверть XVIII – первая половина XIX в.) и «земский» (вторая половина XIX – начало XX в.). Начнем с последнего. Совершенно неясно, почему он охарактеризован как «земский». В 16 неземских российских губерниях в это время действовали Советы общественного призрения, организованные во многом так же, как и ликвидированные Приказы, разве что без права на кредитные операции. Да и в губерниях земских параллельно с земствами существовало все возрастающее число всероссийских и местных благотворительных обществ, содержавших свои богадельни, больницы, амбулатории, детские приюты, дома инвалидов и т.д. Именно благодаря их деятельности постоянно появлялись новые виды и разнообразились методы социальной помощи.

Непонятно также, почему конец «полицейского» периода обозначен 1775 г. Разве создание Воспитательных домов (1763) можно считать полицейской акцией? Да и сформированная Петром I система социального призрения в России включала в себя отнюдь не только полицейские элементы. Напомню хотя бы об очень заметной в то время деятельности новгородского митрополита Иова, которая представляла собой любопытный симбиоз церковной и частной благотворительности, когда церковь в лице своего видного иерарха была аккумулятором и распорядителем частных пожертвований. Так, больница при Новгородском Антониевом монастыре была устроена Иовом в 1698 г. на пожертвования воеводы П.М. Апраксина и других жителей города, а каменная больница при Знаменском соборе – за счет пожертвований новгородского ландрихтера Римского-Корсакова⁶. Впрочем, Н.В. Чернецов полагает, что «первыми жертвователями на нужды призрения были представители отечественной аристократии: князь Д.М. Голицын, давший средства на строительство открытой в 1802 г. Голицынской (ныне Первой градской) больницы»⁷. Следовательно, П.М. Апраксин, Римский-Корсаков и кн. Б.И. Куракин, составивший проект первого в России «шпиталья» для военных инвалидов и завещавший на его строительство и содержание более 30 тыс. руб.⁸, боярин Ф.М. Ртищев, выстроивший и содержавший первую в Москве больницу для бедных⁹, как и многие другие, либо не были частными благотворителями, либо не существовали вовсе.

Но дело, разумеется, не в отдельных промахах исследователя. Развитие благотворительности есть результат сложнейших процессов, связанных с общественным осознанием существующих социальных реалий и частными (иногда вполне утопическими, иногда новаторски реалистичными) попытками положительного влияния, «исправления» этих реалий. Государственная политика, правовое регулирование, разумеется, сказываются на развитии этого вида социальной активности, но лишь в слабой степени определяют его. И потому периодизация, привязанная к изменениям государственной политики, вряд ли окажется адекватной самому предмету.

Наиболее серьезной попыткой периодизации развития в России благотворительной деятельности на сегодняшний день представляется схема, предложенная Б.Ш. Нуваховым и И.Г. Лавровой. Авторы исходят из трех действительно существенных критериев: «социальной потребности в благотворительной помощи»; «условий развития благотворительности»; «характерных особенностей милосердия и благотворительности»¹⁰ и выделяют следующие этапы:

Предыстория. (XVII в.). Монастырский период. Храмовая благотворительность. Богадельни, приюты, больницы при храмах. Рост промыслового нищенства. Доминирующая роль церкви.

I этап. (1701–1765). Вмешательство государства в деятельность монастырей. Государственное направление развития монастырской благотворительности по оказанию помощи жертвам войн (раненым, увечным, сиротам, вдовам). Борьба с промысловым нищенством (реформы Петра I, императрицы Елизаветы).

II этап. (1765–1800). Организация благотворительных комплексов (призрение, медицинская помощь, образование, воспитание) за счет государства и привлечение частных средств дворянского сословия (реформы Екатерины II).

III этап. (1800–1825). Патриотический подъем и участие дворянского сословия в строительстве и содержании зданий для больниц, богаделен, приютов и других учреждений.

IV этап. (1825–1861). Застойный период в условиях жесткой антиобщественной политики Николая I. Исключение – период Крымской войны (1855–1856).

V этап. (1861–1881). Резкий подъем благотворительного движения. Рост численности благотворительных учреждений как результат отмены крепостного права, увеличения городского населения, развития местного самоуправления, подъема экономики.

VI этап. (1881–1894). Развитие сословной благотворительности (дворянской, купеческой, мещанской, епархиальной).

VII этап. (1894–1917). Формирование новых форм и видов государственно-общественных структур (система городского участкового попечительства, разработка проблем экологии, медицины). Массовое участие всех сословий в благотворительной деятельности.

VIII этап. (1917–1918). Октябрьская социалистическая революция. Закрытие всех благотворительных учреждений и обществ¹¹.

Однако и с этой схемой далеко не во всем можно согласиться. Остановлюсь на нескольких наиболее важных моментах.

Первое. Действительно ли можно характеризовать суть екатерининских реформ в сфере благотворительности как «организацию благотворительных комплексов за счет государства» лишь с «привлечением частных средств дворянского сословия»? В опубликованном 1 сентября 1763 г. манифесте «Об учреждении в Москве Воспитательного дома» говорится, что, с одной стороны, «быть ему Государственным учреждением» и учреждение это будет «навек под особливym монаршим покровительством и призрением», но с другой – что «прямые дети отечества... потщатся снабжать Боголюбивым подаянием как на строение сего дома, так и на содержание общего благотворительного дела»¹². Таким образом, этот мощный благотворительный комплекс создается по государственной инициативе, но никак не «за счет государства». Причем важно не только то, что уже за первые 15 лет своего существования Воспитательный дом собрал громадную по тому времени сумму частных пожертвований (43250 руб.), но и то, что была разбужена инициатива частных благотворителей, был дан хоть и узкий, но все же выход той жажде социального творчества, которая подспудно зрела в недрах общества.

В последующие за учреждением Воспитательного дома годы частная благотворительная инициатива создала ряд совершенно новых для России институтов. Так, вдова титулярного советника С.И. Иванова учредила первый в России «вечный капитал» – форма благотворительного пожертвования, которая почти на столетие станет едва ли не основной¹³, а московский купец Петр Ларин не только учредил училище в родном селе Любучи, положив начало участию благотворительного капитала в деле народного образования, но и основал для обеспечения этого училища первый общественный банк – особое кредитно-благотворительное учреждение¹⁴, которое во второй половине XIX в. стало образцом для сотни общественных банков, оказавших исключительно мощное воздействие как на развитие благотворительной деятельности, так и на местное хозяйство небольших российских городов. Благотворительная деятельность Прокофия Демидова также выразилась не только в крупнейших пожертвованиях на Воспитательный дом, но и в учреждении Коммерческого училища. Ему же принадлежит инициатива создания ссудной и сохранный казны при Воспитательном доме¹⁵. Напомню также, что указ о создании этих учреждений был первым в России законоположением, прошедшим не только высочайшую апробацию, но и общественное обсуждение.

Что же касается самого крупного из учрежденных Екатериной II «благотворительных комплексов» – Приказов общественного призрения, – то «государственное финансирование» они получали только при своем учреждении (15 тыс. руб. «из местных сумм»). При этом правительство прекрасно понимало, что такой капитал слишком мал не только для того, чтобы развивать сеть учреждений социального призрения, но зачастую и для того, чтобы содержать уже имеющиеся. А потому было предусмотрено, что Приказам «дозволяется... умножать сей капитал как частью процентных денег, так и принятием от доброхотных людей к благим установлениям доброхотного подаяния, что кому рассудится, и для которого установления кто за благо рассудит назначить, то так и употреблять»¹⁶, т.е. была сделана попытка государственного интегрирования частных капиталов и инициатив.

Я не располагаю прямыми данными о том, сколь велика была общая сумма частных пожертвований в Приказы за годы екатерининского правления. Ведь крупными пожертвованиями «на предназначенное употребление» дело не ограничивалось. Напротив, есть основания полагать, что как раз мелкие пожертвования, не имевшие «предназначенного употребления», составляли наиболее весомую статью приращения приказных капиталов. Существуют косвенные, но весьма надежные данные, позволяющие дать приблизительную суммарную оценку частных пожертвований в приказы.

Так, в мае 1789 г. барон Игельстром сообщил сенату, что Уфимский приказ «имеет у себя капитал 34 976 рублей 89³/₄ коп.»¹⁷ Свой первоначальный капитал он получил не ранее 1779 г. Если даже предположить, что все его средства постоянно отдавались в рост из 6% годовых и при этом не расходовались, то за 10 лет сумма могла возрасти только на 26,5 тыс. руб. Но в том же докладе сообщается, что содержание малолетних сирот, больницы и богадельни обходится При-

казу в 919 руб. в год. Следовательно, как показывает несложный расчет, за первые 10 лет своего существования полученные им частные пожертвования составили никак не меньше 17 тыс. руб., превысив государственные расходы, произведенные при его создании.

За основу для косвенной оценки частных пожертвований этой эпохи можно принять также данные из докладов министра внутренних дел гр. В.П. Кочубея, согласно которым в 1803 г. Приказы «имели в своем обращении» свыше 3 млн руб., а в 1804 г. – 8 878 тыс. руб.¹⁸ Так как за один год никак не мог произойти более чем двукратный рост, то можно предположить, что имелись в виду разные капиталы: в первом случае собственные, а во втором – и «капиталы, в Приказах обращающиеся». Напомню, что на создание 42 Приказов правительство Екатерины II в 1776–1796 гг. израсходовало 330 тыс. руб. Подсчет, подобный произведенному выше, показывает, что частные пожертвования, полученные Приказами в последней четверти XVIII в., не только покрыли все их расходы на народное просвещение и социальное призрение, но и сверх них составили не менее 1 млн руб. Можно ли при этом считать, что Приказы содержались «за счет государства» и относить активное «участие дворянского сословия в строительстве и содержании зданий для больниц, богаделен, приютов и детских учреждений» только к началу Александровского царствования?

Второе. Первое десятилетие XIX в. действительно отмечено резким подъемом благотворительной деятельности. По моим подсчетам, за это время частные благотворители только на призрение военных инвалидов и других нетрудоспособных направили свыше 3.4 млн руб., на больницы и другие виды медицинской помощи около 2 млн, на развитие образования – около 1.9 млн руб. Общая же сумма благотворительных пожертвований превысила 9 млн руб.

Отечественная война 1812 г. вызвала не только новый гигантский всплеск благотворительности, но и новаторские организационные решения. Возникают первые благотворительные общества, в сборе пожертвований активно участвуют периодические издания («Сын отечества», «Русский инвалид»), благотворители закладывают основу для решения ряда крупных государственных задач (так, например, пожертвования, собранные П.П. Пезаровиусом, становятся основой деятельности будущего Комитета о раненых, к помощи которого военные инвалиды будут обращаться вплоть до самой революции 1917 г.).

Однако уже в 1815–1817 гг. в деятельности благотворителей наблюдается резкий спад. Почти иссякают поступления в капитал Пезаровиуса, и он вынужден передать его под государственную опеку; Медико-Филантропический комитет спасает от банкротства только поглощение его вновь созданным Императорским Человеколюбивым обществом (ИЧО), существовавшим в первые годы почти исключительно за счет личных пожертвований императора и государственных субсидий, даже Приказы общественного призрения ощутили резкий спад благотворительной активности. Так, по собранным мною из различных источников сведениям¹⁹, динамика по годам крупных пожертвований в Приказы во второй половине царствования Александра I выражается следующими величинами (в руб.):

1812	1813	1814	1815	1816	1817	1818	1819	1820	1822 ²⁰
65832	212723	254337	269265	26400	50400	51512	21600	127380	25040

Не означают ли приведенные данные, что второй этап, для которого характерен резкий подъем благотворительного движения, оптимистический настрой благотворителей и их активное социальное творчество, начинается и заканчивается раньше, нежели считают Нувахов и Лаврова, и что ни начало, ни конец его не следует привязывать к сменам царствований?

Третье. Последовавшие спад и застой благотворительной деятельности также не вписываются в рамки николаевского царствования. Начавшись почти десятилетием раньше, застой этот уже в конце 1830-х сменяется заметным подъемом, характеризующимся не только ростом пожертвований, но и активным поиском новых форм и методов благотворительной деятельности. При этом в истории многих крупных пожертвований новой волны четко просматривается если не конфронтация благотворителей и правительства, то во всяком случае весьма различное понимание ими нужд и потребностей общества.

Так, уже в 1829 г., менее чем через год после выхода указа «О недозволении вновь учреждать воспитательные заведения под ведомством Приказов общественного призрения» и закрытия воспитательных домов в Туле, Воронеж и Калуге²¹, в тихой провинциальной Коломне купцы Шарапов и Кисловы изъявили желание пожертвовать крупную сумму именно на создание в городе воспитательного дома. О развернувшемся вокруг этого пожертвования торге свидетельствует текст указа от 30 января 1834 г., которым этот торг был, наконец, завершен: «Военный

Генерал-Губернатор донес, что по оказавшемуся недостатку означенной суммы, он предлагал жертвователям об определении оной на устроение в Коломне городской больницы как заведения более для города полезного, на что они изъявили согласие, с тем однако же, чтобы при больнице находилось хотя незначительное отделение для несчастнорожденных»²². В результате компромиссного решения в Коломне была открыта больница на 21 кровать с отделением для двух родильниц и четырех «несчастнорожденных младенцев»²³. Московский купец В.М. Блохин, пожертвовав в 1834 г. для Суздальской богадельни каменный дом и 100 тыс. руб. «вечного капитала», уже через 3 месяца принялся добиваться изъятия его богадельни «из ведомства Владимирского Приказа общественного призрения». 3 года ушло у него на то, чтобы добиться высочайшего утверждения «Дополнительных правил о Суздальском богадельном доме», согласно которым Почетным попечителем, чей «хозяйский глаз» должен был оберегать богадельню от приказной деградации и воровства, становился сам Блохин, а после его смерти – им же назначенное лицо²⁴.

Наряду с изъятием своих пожертвований «из ведомства Приказов» многие благотворители в это время настойчиво пытаются уйти от формы «вечного капитала», считавшегося обязательным для «обеспечения будущности» открываемых благотворительных заведений. Императорское Человеколюбивое общество, созданное для «преподания правил» всем остальным, столь жестко стояло на страже «вечных капиталов», что даже пошло на обман своего крупнейшего жертвователя ростовщика С.Г. Иванова, согласно завещанию которого неперемennem условием его пожертвования было создание особого банка. Однако приняв пожертвование, ИЧО от создания банка уклонилось²⁵, по старинке используя деньги жертвователя в форме «вечного капитала».

Большинство благотворителей в эту эпоху уже составляет не родовая аристократия, а купцы и фабриканты, очень хорошо знакомые с методами наиболее эффективного использования капиталов. Поэтому идея, не реализованная в Петербурге, через 6 лет была осуществлена в Иркутске, где купцы Медниковы добились для финансирования своего Сиротопитательного дома учреждения банка, руководимого тем же Советом, что и сам этот дом²⁶. Еще через 6 лет, в апреле 1843 г. подобный банк и богадельня при нем были созданы купцом Жуковым в г. Порхове и – словно ворота открылись. До конца сороковых общественные банки для финансирования благотворительных заведений возникли в Кяхте, Пензе, Устюге, Зарайске, Казани. В Коломне общественный банк и богадельню учредили те же Кисловы и Шарповы, двумя десятилетиями раньше вопреки правительственным решениям спасавшие в родном городе «несчастнорожденных младенцев».

17 (!) лет длилась переписка между небольшой группой благотворителей из города Балты во главе с купцом М.В. Кондратовым, Подольским приказом общественного призрения и ИЧО. И все эти годы Подольский приказ настаивал на том, что собранные ими средства (в банке лежало 200 руб. серебром) недостаточны для учреждения странноприимного дома и их следует передать Приказу для использования на иные благотворительные цели, по той же причине ИЧО отказывалось принять благотворительное заведение под свое покровительство, а балтские благотворители, вопреки всем официальным правилам, не только содержали все эти годы странноприимный дом за счет текущих пожертвований, но и расширяли дело²⁷. Купец Прилукин, пожертвовавший в 1836–1838 гг. в три приема 170 тыс. руб. в пользу жителей Повенецкого уезда, Олонца и Петрозаводска, сумел добиться не только изъятия этого пожертвования из ведомства Приказа общественного призрения, но и утверждения особых «Правил о заведении и распоряжении сим капиталом», которые фактически превращали его в общественный благотворительный фонд под общественным же управлением «тех, кто будет удостоен выбором»²⁸.

Можно привести множество иных примеров того, как упорно отстаивали благотворители право на социальное творчество, право влиять на окружающую их жизнь так, как лично им казалось правильным и нужным, видимо, составлявшее для них главный смысл благотворения. Нельзя не отметить и того, что умножение благотворительных обществ, которое, как полагают Лаврова и Нухова, было характерно лишь для периода после 1861 г., фактически начинается уже в 1840-е гг. Создание благотворительных обществ в то время было крайне затруднено, утверждение устава каждого из них требовало высочайшего соизволения, но благотворительная деятельность все больше притягивала к себе людей относительно небогатых, которые могли эффективно действовать, только объединившись. Поэтому часто они не фиксировали свою деятельность документально. Выше уже упоминалась группа благотворителей, содержавших странноприимный дом в маленькой Балте, на попечении другой подобной группы была достаточно крупная богадельня (свыше сорока призреваемых) в Кронштадте. Офи-

циально она, вероятно, состояла в ведении городской Думы. Но пособия Думы покрывали не больше 20% ее расходов и год от году уменьшались. Лишь 5–6% расходов покрывал доход от «вечного капитала» в 1424 руб., пожертвованного купцами Братевыми, и богадельня, согласно тогдашним правилам, пропагандируемым ИЧО, никаких «способов» к существованию не имела, однако же прекрасно работала за счет усилий устойчивой группы благотворителей, многие из которых поименно названы в отчетах. При этом она даже помогала другим благотворительным заведениям²⁹.

С легкой руки крупнейшего дореволюционного исследователя благотворительности Е.Д. Максимова из работы в работу поныне бродит ни на чем не основанное утверждение, что «до 1862 г. на всем огромном пространстве России существовало и правильно функционировало только 8 благотворительных обществ»³⁰. Уже в 1839 г., подготавливая указ «О порядке ревизии отчетов частных благотворительных обществ и касс», МВД постаралось «привести в известность» существующие в стране общества. В подготовленном им списке к благотворительным можно отнести 13 обществ³¹. Однако этот список свидетельствует лишь о том, что чиновники плохо знали положение дел, которыми «ведали». Из других документов узнаем о неупомянутых ими «Либавском обществе для призрения вдов и сирот», «Симбирском обществе христианского милосердия», «Благотворительном обществе Дерпта», митавских «Женском благотворительном» и «Обществе для призрения неимущих детей», «Киевском обществе для вспомоществования бедным», «Благотворительном обществе г. Каменец-Подольский», тифлисском «Обществе св. Нины», московском «Обществе 1837 года» и ряде др.

В 1840-е гг. появилось несколько десятков новых обществ, в основном дамских. Чаше всего они возникали «под ведомством» ИЧО, копируя основные положения его устава. Так возникли благотворительные общества в Калуге, Москве (два), в Курляндии, Николаеве, Одессе, Харькове, Архангельске. Последнее, впрочем, первоначально было отделением «Архангельского Губернского Попечительного о тюрьмах комитета»³², что не помешало ему устроить бесплатную столовую для городской бедноты. В Тобольске начало благотворительному обществу положили пять дам, в распоряжении которых было всего 23 руб. 40 коп. С этим капиталом они стали посещать дома, в которые местный Приказ отдавал подкидышей для воспитания, и помогать – кому пеленками, кому продуктами, кому просто советом. «Между тем... сведения о средствах и деятельности общества печатались в Губернских Ведомостях. Пожертвования в пользу общества начали поступать не только от жителей Тобольска, но и из других городов губернии»³³. Всего в 1840-е гг. были высочайше утверждены уставы 23 новых благотворительных обществ. Само собой разумеется, что общества активно действовавшие, но не регистрировавшие своих уставов, в это число не входили. Крупнейшим из зарегистрированных было Дамское попечительство о бедных в Москве, возникшее по инициативе кн. С.С. Щербатовой. Оно начало свою деятельность с относительно небольшим капиталом (менее 5 тыс. руб.), но работало так энергично, что его сразу заметили. Дамы открывали различные школы, семейные приюты, богадельни, не стремясь обеспечить их на десятилетия вперед «вечным капиталом», а надеясь на текущие поступления, и в первый же год их расходы вдвое превысили первоначальный капитал. Почти все созданные ими заведения стали приметными фактами московской жизни. Так, только в школе для бедных девиц, созданной Пречистенским отделением общества к началу 1860-х гг., обучалось несколько сот человек, и уровень обучения там был так высок, что по соглашению с университетом выпускники сдавали экзамен на звание домашней учительницы прямо в школе³⁴.

Факты можно множить, но и приведенных достаточно, чтобы утверждать, что период Крымской войны отнюдь не был единственным исключением на фоне сплошного застоя благотворительной деятельности, якобы характерного для всего николаевского царствования. Именно в 1840–1850-е гг. прошли важнейший этап своего становления формы благотворительности, ставшие ведущими в последующие десятилетия. Произошло и существенное смещение целей благотворительных вложений. Призрение увечных и отставных воинов отходит на второй, если не на третий план, а на первый выдвигаются содействие народному образованию, здравоохранению и разнообразная помощь городской бедноте, позволяющая смягчить социальные контрасты и поднять уровень городской гигиены. Этот новый подъем происходит отнюдь не вследствие изменения правительственной политики, а во многом в противовес ей. И именно в связи с различными благотворительными проектами и деятельностью благотворителей мы можем говорить о зарождении в недрах николаевской России начатков гражданского общества, раньше и острее, чем верховная власть, осознающего подлинные интересы страны.

На мой взгляд, не точны и хронологические рамки последующих этапов периодизации истории благотворительной деятельности в России, предложенной Лавровой и Нуваховым. Очевидно, используемых ими критериев оказывается недостаточно для адекватной периодизации исто-

рии благотворительной деятельности, которая постоянно обнаруживает некоторую автономность развития по отношению к общеполитической жизни страны. Адекватная периодизация возможна только на основе четкого понимания места и роли благотворительной деятельности в развитии общества. Между тем большинство исследователей до сих пор трактуют сами термины «благотворительность», «социальное призрение», «общественное призрение», «милосердие» и др. не только по-разному, но и крайне широко и неопределенно.

Конечно, слово «милосердие» в разные исторические эпохи могло иметь различные смысловые оттенки. Однако его толкование, данное еще В.И. Далем («сердоболие, сочувствие, любовь на деле, готовность делать добро всякому, жалостливость, мягкосердость»), думается, охватывало все смыслы, которые русские люди вкладывали в него на протяжении последних пяти веков. Поэтому несколько странно сегодня читать об «истории милосердия» или «истории милосердия и благотворительности».

Правда, в церковной традиции понятия «милосердие», «милость» и «милостыня» прочно связаны. Вот как рассуждал, например, инок Чудова монастыря Евфимий, живший и писавший в конце XVI в.: «Дела милосердия от гнева Божия защищают, долги наши у Бога разрешают... Без милости вера православная была бы деревом без плодов, надежда – наемником без работы, любовь – матерью без детей, молитва – птицей без крыльев, пост – пищею без соли. Милостыня выше жертвы, полезнее постов и трудов телесных»³⁵. Логика этой связи совершенно ясна: милосердие как качество личности рождает милость как отношение к другому и милостыню как деяние.

Напомню, однако, что благотворительность нового времени сформировалась как раз в результате своеобразной секуляризации, обмирщения деятельности на благо ближнего, в ходе которой общество усвоило отказ от милостыни как непосредственного эмоционального, душевного движения во имя более рационального использования расточаемых милостыней средств, а испрашивающие милостыню утратили социальную роль «лучших богомольцев» и «церковной братии».

Впрочем, не вполне определенным представляется и понятие «благотворительность». Энциклопедия «Отечественная история» определяет благотворительность как «помощь нуждающимся со стороны общественных организаций, государственных учреждений, церкви и частных лиц»³⁶. Такое определение рождает больше вопросов, чем дает ответов.

А.А. Клецина и А.В. Орлова собрали 10 определений понятия «благотворительность», но, не признав ни одно из них удовлетворительным, смогли только «выделить пять осей, по которым удобно проследить различие в позициях этих и других определений»³⁷. Э.А. Фомин полагает, что благотворительность «представляет собой нравственно-экономический и культурный феномен, который не может быть полностью определен в рамках какой-нибудь традиционной научной дисциплины»³⁸. По определению Л.А. Темниковой, «благотворительность – особая форма социальной поддержки, заключающаяся в безвозмездном оказании помощи нуждающимся». Это точней формулировки, предложенной энциклопедией «Отечественная история», хотя бы потому, что, как справедливо замечает автор, «диапазон возможных жизненных трудностей, вызывающих необходимость в социальной поддержке, гораздо шире тех, которые обслуживаются благотворительностью»³⁹. Однако и здесь упущен ряд существенных моментов. Наиболее важным из них представляется добровольность. Как бы ни были замечательны дела, совершаемые за счет налогов, обязательных сборов и т.п., их нельзя считать благотворительными. Кроме того, благотворительность есть не простая передача ценностей, а *целенаправленная деятельность*.

Учитывая сказанное, можно предложить следующую формулировку: *«Благотворительность есть добровольная социальная деятельность, связанная с безвозмездной передачей материальных ценностей, в том числе и созданных трудом в процессе самой благотворительной деятельности, и направленная на достижение большего социального благополучия»*. При этом в понимании «социального благополучия» благотворительность может расходиться как с государством, так и с господствующим общественным мнением. В одной из описанных выше коллизий государство усматривало «социальное благополучие» в сохранении жесткого сословного деления и потому сокращало прием «несчастнорожденных младенцев» в воспитательные дома, коломенские же благотворители видели это благополучие прежде всего в праве каждого рожденного на жизнь, и потому создали собственное заведение для воспитания тех, кому государство фактически отказывало в этом праве.

Важно подчеркнуть, что предложенной формулировке не соответствует такое часто встречающееся понятие, как «государственная благотворительность». Государство по определению не создает собственных материальных ценностей, и, следовательно, не может свободно распоряжаться ими. Когда какое-либо учреждение, созданное благотворителями, попадает в сферу го-

сударственного регулирования и финансирования (а это бывает так часто, что является скорее закономерностью, чем исключением), оно меняет свою социальную природу, становясь частью системы государственного призрения или социального обеспечения. Учет этого момента представляется задачей обязательной для всякого исторического исследования, хотя и весьма непростой, так как в российской истории XVIII–XIX вв. государственная система призрения и благотворительность часто выступали в формах смешанных, пограничных, когда различные по своей социальной природе компоненты находились в сложной взаимозависимости. Кстати, по утверждению Э.А. Фомина, современная благотворительность также «представляет собой особую форму обобществления и распределения ресурсов дееспособной и относительно успешной части общества, которая в известной мере противоречит административному принудительным формам обязательной налогообложения, применяемым государством»⁴⁰.

Конечно, при ближайшем рассмотрении и предложенное мною определение оказывается недостаточным, поскольку не учитывает специфическую роль благотворительности в социальном прогрессе. Вопрос об этой специфике, собственно, еще не был предметом обсуждения в нашей исторической науке, хотя решен он может быть прежде всего с точки зрения исторической. На мой взгляд, наиболее характерной чертой, определяющей социальную роль благотворительной деятельности, является ее опережающий, социально новаторский характер по отношению к аналогичной деятельности государства. Примеров такого опережения можно привести множество. Укажу лишь на наиболее очевидные, представив их для наглядности в виде таблицы:

Цель деятельности	Благотворители		Государство или местное самоуправление	
	Период	Проект	Период	Проект
Медицинское обслуживание городской бедноты Более высокие стандарты обеспечения военных инвалидов (офицеров) Более высокие стандарты обеспечения рядовых военных инвалидов и отставных Бесплатное начальное образование для крестьян Медицинское обслуживание сельской бедноты	Конец XVII в.	Больница Ф.М. Ртищева в Москве	1775 г.	Приказная медицина
	1730-е гг.	Шпиталь кн. Б.И. Куракина	1817 г.	Инвалидный капитал
	1813 г.	Капитал, собранный П.П. Пезаровиусом	1874 г.	Военная реформа Д.А. Милютина
	1770-е гг.	Училище Петра Ларина в селе Любучи	1870-е гг.	Земские школы
	1800-е гг.	Больница Ф.Сыренкова в селе Шелекши, больница Лутовикова (Мценский уезд)	1870-е гг.	Земская медицина
	1810-е гг.	Медико-филантропический комитет	1870-е гг.	Земская медицина
Бесплатная медицинская амбулаторная и лекарственная помощь Обучение глухих и слепых	1810-е гг.	Романовский институт гр. Ильинского	1870-е гг.	Государственное финансирование Варшавского института глухонемых и др. подобных учреждений
	1840-е гг.	Школа для бедных девиц и Ремесленная школа для мальчиков Дамского попечительства о бедных в Москве	Конец 1880-х гг.	Государственное финансирование некоторых ремесленных и технических училищ
Перевоспитание и социальная реабилитация малолетних преступников	1870-е гг.	Земледельческие колонии и ремесленные приюты	Конец 1920-х гг.	Государственная система образования

Можно упомянуть также о строительстве дешевого городского жилья, о социальной реабилитации алкоголиков, о создании учреждений по уходу за детьми во время работы родителей и о многих других социальных институтах, без которых трудно представить себе современное общество и которые впервые появились как результат частной благотворительной деятельности и частных проектов.

Таким образом, благотворительность по своей природе – деятельность инновационная, опережающая социальные стандарты, господствующие в практике государства, а зачастую и в сознании общества. С другой стороны, благотворительная деятельность, как правило, не способна решить ни одну из ею же поставленных задач собственными силами. Существует немало примеров, когда учреждения, созданные благотворителями, по истечении некоторого времени либо исчезали, либо оказывались не в состоянии существовать без государственного финансирования. Это естественный процесс, связанный не только с периодами экономического спада, но и с угасанием первоначального энтузиазма организаторов, переключением их внимания на решение других проблем.

Две эти особенности благотворительной деятельности делают отношения между государством и благотворителями напряженными и весьма динамичными. Государство всегда высоко ценило усилия благотворителей не только как дополнительный источник финансирования для решения государственных задач, но и как своего рода социальное изобретательство (можно вспомнить использование Екатериной II благотворительных проектов П. Ларина, И. Бецкого и П. Демидова по финансовому обеспечению Приказов общественного призрения). С другой стороны, государство часто смотрело на благотворительные проекты как на дополнительную головную боль, как на навязываемые ему новые расходы. Именно этим были вызваны едва ли не постоянные попытки власти, начиная с той же Екатерины II, поставить благотворительную деятельность под собственный контроль, навязать ей собственные стандарты, использовать ее средства для реализации собственных целей, т.е. подавить то, что всегда было наиболее привлекательной стороной благотворительности – свободное социальное творчество, реализацию собственных проектов «лучшего будущего».

Представляется, что учет этой разнонаправленности устремлений государства и частной благотворительности даже там, где объявленные цели их совпадают (например, в создании системы призрения военных инвалидов или минимизации нищеты), чрезвычайно важен для изучения и понимания истории российской благотворительности, где эта разнонаправленность часто порождала не только приливы и отливы средств, но и такие сложные по своей социальной природе, внутренне противоречивые, смешанные общественно-государственные институты, как Приказы общественного призрения, Мариинское ведомство, Императорское Человеколюбивое общество.

Пока же отсутствие устоявшейся терминологии в этой области рождает такие, например, пассажи: «Александровский комитет вспомоществования раненым представлял собой общественную организацию, существующую исключительно на благотворительные пожертвования. Для пополнения инвалидного капитала повелено было взыскивать определенный процент наградных, удерживать со столовых по одной копейке с каждого рубля. Каждый театр обязан был давать раз в год бенефис в пользу увечных»⁴¹. Хотелось бы спросить у автора одной из интереснейших современных работ по истории благотворительности: если «повелено было взыскивать» и «удерживать», если каждый театр «обязан был», то какие же это благотворительные пожертвования? И если Комитет существовал в основном на обязательные платежи, а руководители его назначались монархом из числа собственных флигель-адъютантов или командующих военными округами, то какая же это «общественная организация»?

Осмысления требуют и другие термины. Например, «общественная благотворительность». В литературе XIX в. под этим словосочетанием понималась сначала социальная деятельность местных обществ – крестьянских, мещанских, купеческих, а с 1840–1850-х гг. – также деятельность собственно благотворительных обществ, объединивших в своих рядах людей разных сословий. Оба эти значения перешли в современную литературу без всякого различия, создавая изрядную путаницу. Другой пример – понятие «социальное призрение». Л.А. Темникова полагает, что это «простейшая форма социальной поддержки, содействие в удовлетворении простейших человеческих потребностей – жилище и еда»⁴². Если бы речь шла только о богадельнях Приказов общественного призрения или о большинстве мелких богаделен, содержавшихся провинциальными приходскими попечительствами, такое определение можно было бы принять. Но в заведениях, создававшихся частными благотворителями, благотворительными обществами, а также органами сословного или местного самоуправления, стандарты призрения были гораздо более высокими. Так, сироты в упоминаемом Темниковой Калужском земском сиротском доме получали не только крышу над головой, стол и одежду, но и обучались ремеслу, а проявившие способности даже получали возможность учиться в гимназии.

Думается, без уточнения применяемой терминологии, без определения содержания каждого термина, как и без серьезной работы над соответствующей всем граням исторической реально-

сти периодизацией истории благотворительности в России, при изучении этой истории трудно будет перейти от первоначального накопления материала к более серьезному его осмыслению.

В качестве рабочей гипотезы хотелось бы предложить собственную схему периодизации истории российской благотворительности. Она основана как на трех критериях, предложенных Б.Ш. Нуваховым и И.Г. Лавровой, так и на признании автономности благотворительности как социально инновационной деятельности, развитие которой способно не только следовать за создаваемыми властью «условиями», но совершаться и вопреки им. На мой взгляд, можно выделить следующие хронологические этапы развития благотворительности (отмечу, что их рамки представляются достаточно условными и размытыми, так как они связаны не столько с теми или иными властными решениями, сколько с изменениями общественных настроений):

I этап. Предыстория благотворительности. До середины XVI в. Взаимоотношения власти и общества с социальными группами, нуждающимися в помощи, регулируются почти исключительно традициями крестьянской общины и церковного нищелюбия.

II этап. С середины XVI до начала XVIII в. 13-й царский запрос Стоглавому собору о судьбе увечных и престарелых, которые умирают по городам «без покаяния и причастия, никем не берегомы», есть первое свидетельство нового понимания роли нищенства и признание бессилия традиционного нищелюбия. Данный период характеризуется нарастающим обмирщением благотворительной деятельности. Церковь сама выступает инициатором участия в благотворительности как государства (постановление Стоглавого собора о строительстве «шпиталей» под управлением «градских целовальников»), так и частной инициативы (сочинение инок Евфимия). Однако наступивший затяжной социальный кризис приводит к тому, что государственная деятельность в этой области носит лишь спорадический характер (от государственной помощи голодающим при Борисе Годунове до первого «рассмотрения нищих» и запрета неорганизованной милостыни, проектировавшихся при Федоре Алексеевиче). То же можно сказать и о первых попытках частных благотворителей (больница Ф.М. Ртищева и др.).

III этап. С начала XVIII в. до 1760-х гг. Петровская попытка создать единую систему общественного призрения методами жесткого государственного принуждения и регулирования. Подавление церковной и частной инициативы. Жесткие законы против нищих. Вместе с тем – законодательное признание обязанностей государства по социальной поддержке некоторых групп, требующих помощи (отставных и увечных воинов и незаконнорожденных) и укрепление традиций частной благотворительности там, где цели государства и общества совпадают. Частная благотворительная деятельность переживает в это время латентный период развития. После смерти Петра созданная им система деградирует.

IV этап. С 1760-х гг. до конца XVIII в. Екатерининские реформы как попытка государственно-го интегрирования не только средств частной благотворительности, но и ее инициатив. Смягчение законодательства против нищих, признание социальной ответственности государства (общественные работы в голодающих губерниях, создание системы запасных хлебных магазинов), а также обязанности владельцев и общин по поддержанию всех, впадших в нищету. Нарастающий поток частных благотворительных инициатив, как в рамках созданных учреждений, так и вне их.

V этап. С начала XIX в. до 1816–1817 гг. Резкий подъем частной благотворительности, связанный вначале с иллюзией гармоничного сотрудничества власти и общества («дней Александровых прекрасное начало»), а затем с патриотическим подъемом, вызванным наполеоновскими войнами. Создание первых благотворительных обществ. Осознание особой роли прессы в развитии благотворительности.

VI этап. С 1816–1817 гг. до конца 1830-х гг. Глубокий спад благотворительной деятельности, вызванный экономическими трудностями послевоенного времени и прогрессирующим обеднением дворянства, снижением патриотических настроений, новой попыткой правительства ввести благотворительность в жесткие рамки преподанных государством правил и полного подчинения ее целям, одобряемым государством (создание Императорского Человеколюбивого общества и ряд др. законоположений). Начало деградации в деятельности Приказов общественного призрения.

VII этап. С начала 1840-х до начала 1860-х гг. Развитие благотворительности при нарастающем несовпадении целей государства и общественности. Включение в благотворительную деятельность новых социальных слоев – купечества, мещанства, интеллигенции. Смена социальных приоритетов благотворителей (на первые позиции выходит благотворительная поддержка народного образования и здравоохранения). Выработка новых форм организации и финансирования благотворительности.

VIII этап. С начала 1860-х до начала 1880-х гг. Резкий подъем благотворительности, вызванный государственным признанием появившихся ранее социальных приоритетов и форм благо-

творительной деятельности, а также новым патриотическим подъемом накануне и во время русско-турецкой войны.

IX этап. 1881–1892 гг. Некоторый спад благотворительной деятельности, вызванный общественной неудовлетворенностью итогами пореформенного развития и пережитым обществом после царевбийства шоком.

X этап. 1892–1917 гг. Новый резкий подъем благотворительности (с небольшой паузой, приходящейся на годы первой русской революции), вызванный осознанием голода 1892 г. как общенародной беды, справиться с которой власть оказалась не в состоянии. На этом этапе большинство благотворителей, действовавших в рамках земских и частных учреждений, все больше осознают свою деятельность как оппозиционную и с возрастающей тревогой и неудовлетворенностью осознают разрыв между результатами своих усилий и резким ростом социальных групп, нуждающихся в помощи. Вместе с тем выделяются виды и области благотворительности, участие в которых воспринимается как поддержка власти (большинство Домов трудолюбия, обществ народной трезвости, Белого и Синего Креста, Императорское Человеколюбивое общество и т.п.). Некоторые благотворительные акции приобретают явный оттенок пропаганды.

Таковы, на мой взгляд, основные этапы развития благотворительной деятельности в России, каждый из которых характеризуется своеобразием организационных форм, социальных приоритетов и личных устремлений благотворителей (от карьерных соображений до попыток осуществления социальных утопий), а также взаимоотношений государства и общественности.

Примечания

¹ Исторический опыт социальной работы в России / Под ред. Л.В. Бадя. М., 1994. С. 4–5.

² Там же. С. 4.

³ См.: Щапов Я.Н. Благотворительность в дореволюционной России. Национальный опыт и вклад в цивилизацию // Россия в XX веке. Историки мира спорят. М., 1994.

⁴ Там же. С. 85.

⁵ Чернецов Н.В. Генезис и эволюция социального призрения в России (X–XIX века). Автореферат дисс... канд. ист. наук. М., 1996.

⁶ Подробнее о деятельности Иова см.: Воскобойников Н.Я. Материалы по истории призрения бедных и неимущих в России. СПб., 1894. С. 29–30.

⁷ Чернецов Н.В. Указ. соч. С. 21.

⁸ Русский архив. 1893. Кн. 1. № 2. С. 152–153.

⁹ См. об этом: Власов П.В. Благотворительность и милосердие в России. М., 2001. С. 19.

¹⁰ Нувахов Б.Ш., Лаврова И.Г. Этапы развития милосердия и благотворительности в России в XVIII–XX вв. // Проблемы социальной гигиены и история медицины. № 4. 1995. С. 52.

¹¹ Там же. С. 52–53.

¹² ПСЗ-И. № 11908. Т. XVI. С. 343–344.

¹³ Там же. № 13481. Т. XIX. С. 85.

¹⁴ Там же. № 14719. Т. XX. С. 601–604.

¹⁵ Там же. № 13909. Т. XIX. С. 634. См. также: Назаровский С.В. Благотворительная деятельность рода Демидовых. СПб., 1893.

¹⁶ ПСЗ-И. № 14392. Т. XX. С. 271.

¹⁷ Там же. № 16771. Т. XXIII. С. 33.

¹⁸ См.: Благотворительная Россия. История государственной общественной и частной благотворительности / Под ред. П.И. Лыкошина. Т. I. Ч. 1. СПб., 1901. С. 203.

¹⁹ При подсчетах использованы данные, приведенные в книгах Н.В. Варадинова (История министерства внутренних дел. Ч. II. Кн. I. СПб., 1859), А.Д. Стога, Н.Я. Воскобойникова, С.В. Назаровского, Е.Д. Максимова и некоторых других, в коллективных работах «Благотворительная Россия» и «Историческое обозрение мер правительства по устройству общественного призрения в России», которые были заново сверены и по возможности откорректированы по документам хозяйственного департамента Министерства внутренних дел (РГИА, ф. 1287). При этом достаточно сложной оказалась задача денежной оценки натуральных пожертвований (зданий, ремонтных работ, одежды, припасов и т.п.), без чего невозможно сравнение данных по годам. В основном я использовал для этого заверенные местными администрациями оценки утраченного имущества в прошениях, поданных в 1813–1814 гг. в «Сословие призрения разоренных от неприятеля» (РГИА, ф. 1309), хотя это, вероятнее всего, привело к некоторому занижению сумм пожертвований, так как в прошениях приводятся довоенные цены приобретения утраченного имущества, а после войны все цены значительно выросли.

²⁰ За 1821, 1823–1825 гг. сведений о крупных пожертвованиях выявить не удалось.

²¹ См.: ПСЗ-II. № 2125. Т. III. С. 660–664, а также: Мушинский К. и др. Устройство общественного призрения в России. СПб., 1862. С. 37. Официальным обоснованием этого запрета и ликвидации ряда воспитательных домов была слишком высокая смертность принимаемых младенцев (от 70 до 92%), но ряд сопутствующих и последующих документов позволяет установить, что подлинной целью правительства были ликвидация возможностей уклонения от рекрутской повинности и недопущение представителей податных сословий к образованию.

²² ПСЗ-II. № 6759. Т. IX. С. 95.

²³ Там же. С. 96.

²⁴ Там же. № 6871. Т. IX. С. 187; № 7153. С. 423–424; № 10609. Т. XII. С. 807–809.

²⁵ РГИА, ф. 768, оп. 2, л. 199–207.

²⁶ ПСЗ-II. № 9332. Т. XI. С. 741–747.

²⁷ РГИА, ф. 762, оп. 2, д. 154, л. 1–224.

²⁸ ПСЗ-II. № 9167. Т. XI. С. 511–514; № 11513. Т. XIII. С. 90–94.

²⁹ См.: Отчет Кронштадтской богадельни, находящейся за городом, у кладбищенской церкви, за 1848 год. Кронштадт, 1849; Отчет Кронштадтской богадельни, находящейся за городом, у кладбищенской церкви, за 1849 год. Кронштадт, 1850; Отчет Кронштадтской богадельни, находящейся за городом, у кладбищенской церкви, за 1850 год. Кронштадт, 1851.

³⁰ Максимов Е.Д. Очерк истории развития и современного положения общественного призрения в России // Общественное и частное призрение в России. СПб., 1907. С. 62.

³¹ ПСЗ-II. № 12364. Т. XIV. С. 376–378.

³² РГИА, ф. 1287, оп. 3, л. 144, л. 1–2.

³³ Там же, д. 1000, л. 9–10.

³⁴ Костарев С.В. Историческая записка об организации и деятельности состоявшего под непосредственным Их Императорских Величеств покровительством Попечительства о бедных в Москве. 1844–1877 гг. М., 1878.

³⁵ Как думали русские люди о милосердии двести лет назад. Сергиев Посад, 1897. С. 6.

³⁶ Отечественная история. Энциклопедия. В 5 т. Т. I. М., 1994. С. 240.

³⁷ Клещина А.А., Орлова А.В. Современные социальные исследования благотворительности в России: трактовки и подходы // Благотворительность в России. Социальные и исторические исследования. СПб., 2001. С. 10.

³⁸ Фомин Э.А. Благотворительность: дискуссионное поле и исследовательские задачи // Там же. С. 17.

³⁹ Темникова Л.А. Благотворительность в контексте духовного развития общества. Калуга, 1996. С. 21.

⁴⁰ Фомин Э.А. Указ. соч. С. 25.

⁴¹ Власов П.В. Благотворительность и милосердие в России. С. 256.

⁴² Темникова Л.А. Указ. соч. С. 20.

© 2003 г. С.А. КОЗЛОВ, Е.Н. ШВЕЙКОВСКАЯ*

ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ В РАБОТЕ СИМПОЗИУМА ПО АГРАРНОЙ ИСТОРИИ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ (1958–2003 гг.)

Развитие социально-экономической истории как самостоятельного научного направления во второй половине XX в. тесно связано с работой симпозиума по аграрной истории Восточной Европы, первая сессия которого прошла в 1958 г. Инициатива его создания принадлежала АН Эстонской ССР, а конкретный план организации симпозиума Отделение исторических наук АН СССР поручило разработать комиссии в составе члена-корр. АН СССР Х.Х. Крууса, академика С.Д. Сказкина и доктора исторических наук В.К. Яцунского. Именно В.К. Яцунский вплоть до

* Козлов Сергей Алексеевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института российской истории РАН.

Швейковская Елена Николаевна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН.

своей кончины в 1966 г. был неизменным ответственным редактором «Ежеодников по аграрной истории Восточной Европы», которые регулярно выходили с 1959 г. Первоначально хронологические рамки тематики симпозиума ограничивались XVI–XIX вв. Председателями его оргкомитета последовательно были академик С.Д. Сказкин, член-корр. АН СССР В.И. Шунков, академики Ю.В. Бромлей и В.Л. Янин, член-корр. АН СССР В.Т. Пашуто, академик РАН И.Д. Ковальченко, а в настоящее время – академик РАН Л.В. Милов.

На I сессию симпозиума в Таллине собрались ученые семи Академий наук союзных республик и филиалов АН СССР, четырех университетов и 14 городов страны. В своем вступительном слове С.Д.Сказкин заострил внимание на необходимости углубленного изучения истории крестьянства, так как именно оно на протяжении многих столетий создавало материальные условия и духовные предпосылки всей культуры человечества. Эффективность нового научного форума сразу же проявилась в живом обсуждении ключевых проблем аграрной истории обширного восточноевропейского региона. Уровень развития основной отрасли сельского хозяйства России – зернового производства в конце XVIII – первой половине XIX в. – стал предметом обстоятельного рассмотрения в докладах К.В. Сивкова и И.Д. Ковальченко. Переходу от трехпольной системы земледелия к плодосмену в условиях кризиса феодально-крепостнического хозяйства в первой половине XIX в., в частности в Латвии, посвятил свой доклад Х.П. Стродс. Ю.Ю. Какх сосредоточился на истории крестьянских движений в период разложения и кризиса феодализма и выделил в качестве наиболее важного для изучения вопрос об экономической специализации отдельных районов в соответствии с государственно-административным делением страны и с учетом национальных, этнографических и языковых особенностей, проявившихся в классовой борьбе крестьян.

К.В. Сивков, И.Д. Ковальченко, М.Т. Белявский, Н.В. Устюгов обосновали необходимость углубленного штурмования массовых исторических источников, а также использования топонимических и других данных, привлекаемых для изучения аграрной проблематики. Деятельность Вольного экономического общества и его роль в процессе внедрения новых методов ведения сельского хозяйства в помещичьих имениях были положительно оценены в выступлениях В.В. Мавродина, Н.В. Устюгова, М.Т. Белявского и др. ученых.

Удачный опыт работы I сессии симпозиума показал целесообразность данной формы сотрудничества историков при обсуждении теоретических и конкретных проблем аграрного развития Восточной Европы. Сессии симпозиума созывались ежегодно (кроме 1967 г.) вплоть до 1972 г. Затем они проводились один раз в два года поочередно республиканскими Академиями наук совместно с ведущими университетами и педагогическими вузами страны. Неуклонно росло и число заслушиваемых на сессиях докладов и сообщений: с 17 на первой сессии в 1958 г. оно увеличилось до 60–100 и более на последующих. Постепенно активными участниками сессий наряду с сотрудниками академических институтов, преподавателями университетов и вузов стали работники архивов, музеев, библиотек, а также историки-медиевисты, экономисты, социологи, демографы. Симпозиум способствовал оживлению краеведения.

Объединяя и координируя научные исследования по аграрной истории, симпозиум совершенствовал и принципы своей работы. Его организационная структура со временем претерпела значительные изменения. Первоначально действовали четыре хронологические секции: XIV–XVII вв. (впоследствии с древнейших времен по XVII в.), XVIII в., первая половина XIX в., вторая половина XIX в. Начиная с сессии 1965 г. стала работать секция по истории сельского хозяйства и крестьянства СССР. Далеко не сразу был выработан принцип концентрированного изучения одной, сквозной для всех секций, проблемы. Поначалу каждая секция определяла свою основную тематику и примыкающие к ней вопросы самостоятельно. Однако опыт работы двух тематических, объединяющих все периоды истории секций – «Общинные организации сельского населения» и «Социальная психология сельского населения», работавших на XII сессии симпозиума 1970 г. в Риге и вызвавших огромный интерес ученых, лег в основу организации последующих сессий, обсуждавших уже обычно какую-то одну большую проблему. Так, XVII сессия (Ростов-на-Дону, 1978) была посвящена обсуждению темы «Место и роль крестьянства в социально-экономическом развитии общества», XX (таллинская, 1984) рассматривала социально-демографические аспекты развития производительных сил деревни, а XXIII свердловская (1991) – проблему «Аграрный рынок в его историческом развитии».

Многолетняя работа симпозиума привела и к необходимости конституировать его в качестве постоянно действующего всесоюзного научного форума. Бюро Отделения истории АН СССР в июне 1975 г., учитывая положительный опыт работы симпозиума, изменило его статус, подчеркнув, что он является постоянным координирующим центром государственного значения в обла-

сти изучения аграрного прошлого всех регионов страны. С 1991 г. симпозиум работает в рамках Научного совета по проблемам аграрной истории РАН.

Под влиянием успешной работы симпозиума начали созываться региональные научные конференции и симпозиумы историков-аграрников Центральной России, Северо-Запада, Урала, Нижнего Поволжья, Дона и Северного Кавказа, Белоруссии. На них уделялось внимание специфике аграрных отношений в этих регионах, их тесной связи с общероссийскими социально-экономическими процессами. Оргкомитет симпозиума работал в тесном контакте с Комиссией сельского хозяйства и крестьянства Института истории СССР АН СССР. Созданная еще академиком Б.Д. Грековым, она до начала 1970-х гг. была организационной базой симпозиума.

По указаниям отдела науки ЦК КПСС аграрный симпозиум должен был, как и вся советская историческая наука, откликаться на решения партийных съездов. Это нашло отражение в тематике отдельных сессий симпозиума: «XXVI съезд КПСС и проблемы аграрной истории СССР. Социально-политическое развитие деревни» (Уфа, 1982), «Итоги и задачи изучения аграрной истории СССР в свете решений XXVII съезда КПСС» (Казань, 1986). Вместе с тем последовательно наращивался базировавшийся на классово-формационном подходе приоритет социально-экономического направления в изучении аграрной тематики. Ведущими были проблемы развития сельскохозяйственного производства, социального расслоения деревни, а также классовых конфликтов. Вопросы же социальной психологии, духовной и материальной культуры крестьян при таком подходе, естественно, отходили на второй план.

Так, в 1959 г. ученые обсуждали общезначимый вопрос о переходе от феодализма к капитализму в сельском хозяйстве. Его остро поставили С.Д. Сказкин применительно к странам Западной и Восточной Европы и В.К. Яцунский применительно к России. Сказкин, в частности, подчеркнул, что мнение о генезисе капиталистических отношений в Западной Европе с XIII в., а в Восточной – с XVII в. является упрощенным. Перемены, происходившие в Восточной Европе, свидетельствовали не о разложении феодального способа производства, а о его укреплении в условиях развития общеевропейского рынка. Со всей определенностью ученый заявил, что «ни о каком процессе первоначального накопления в XVI или в XVII в. не может быть и речи». Яцунский доказывал, что в России в XVIII в. и ранее хозяйственное неравенство среди крестьян принципиально не меняло социальной структуры в деревне. Он показал на конкретном материале о сельскохозяйственном рынке в XVI–XIX вв., что ростки капиталистических отношений в российской деревне возникали в сфере неземледельческих занятий крестьян. Предпосылки же утверждения буржуазных отношений в сельском хозяйстве России сложились лишь после отмены крепостного права и создания разветвленной сети железных дорог.

А.Л. Шапиро, полемизируя с Н.В. Устюговым, аргументировано доказывал, что имущественное неравенство среди крестьян в XVII–XVIII вв. нельзя сближать с их социальным расслоением в пореформенный период. Ученый подчеркивал необходимость выявления специфики в неоднородности сельского населения на разных этапах развития страны. При внешнем сходстве имущественного неравенства при феодализме и капитализме оно имело коренные различия, состоявшие в том, что богатые дворы пореформенной деревни сосредоточивали больше средств производства на душу населения, чем средние и тем более бедные, тогда как в XVII в. положение было совсем иным.

Дискуссия, в которой участвовали также Б.Б. Кафенгауз, Н.Л. Рубинштейн, И.Д. Ковальченко и др. ученые, выявила разные мнения по вопросу о зарождении и эволюции капиталистических отношений в аграрном строе России XVII–XIX вв., а также об имущественной дифференции и социальном расслоении крестьян. Было высказано положение о неодновременности появления ростков капитализма в разных регионах страны и о необходимости предельной осторожности при перенесении выводов, полученных на материалах периферии, в частности черносошного Севера, на Центр, где преобладало поместное землевладение и крепостной режим. Дискуссия была затем продолжена на страницах журнала «История СССР». Особенно оживленно дебатировался вопрос, началось ли буржуазное расслоение крестьян в XVII, второй половине XVIII в. или позже. Далее она переросла во всесоюзную дискуссию, материалы которой вошли в сборник «Переход от феодализма к капитализму в России» (М., 1969).

На сессиях в 1960 и 1961 гг. ученые продолжили рассмотрение имущественного неравенства и расслоения крестьян на материале не только России, но и других стран Восточной Европы. Обстоятельно выяснялась социальная структура крестьян на разных исторических этапах в тесной увязке с анализом генезиса капитализма в сельском хозяйстве данной страны. Естественно, что эти важные вопросы не исключали рассмотрения приемов агротехники, типов крестьянских хозяйств, товарности земледельческого производства и др. Концепции аграрной истории России

периода феодализма, существовавшие в зарубежной историографии, стали предметом пристального внимания В.Т. Пашуто в его пленарном докладе на сессии 1963 г. в Вильнюсе.

VIII московская сессия (1965) подвела первые итоги его 7-летней работы и обобщила опыт обсуждения важнейших проблем аграрной истории Восточной Европы. В.К. Яцунский выделил среди них ключевые, которые всесторонне обсуждались применительно к различным регионам страны. Наряду с уже упомянутыми темами теоретического характера все больше внимания стало уделяться разным аспектам развития производительных сил, систем земледелия, сельскохозяйственных орудий. На семи сессиях было сделано 416 докладов и сообщений, опубликованных в семи томах «Ежегодника по аграрной истории Восточной Европы» объемом 360 п.л. Высокий научный уровень работы симпозиума содействовал плодотворному обсуждению тем, избранных исследователями в качестве своих докторских и кандидатских диссертаций. Пройдя через горнило критики на сессиях симпозиума, такие работы приобретали новое качество, что способствовало повышению общего уровня отечественных исследований в области аграрной истории. Многие проблемы, рассматривавшиеся как на перечисленных, так и на последующих сессиях вплоть до настоящего времени, получили развитие в большом количестве статей и в монографиях участников симпозиума.

Его первые сессии выявили и недостатки в организации работы: чрезмерную пестроту тематики, ограниченное число докладов проблемного и обобщающего характера, а также слабую активность историков отдельных регионов. Явно недостаточно изучались районирование сельскохозяйственных культур, урожайность, цены, развитие животноводства, производительность труда в земледелии, а также естественно-географическая среда, влиявшая на складывание и функционирование феодального способа производства в целом и крепостничества в частности. Историки ограниченно применяли сравнительно-исторический метод сопоставления материала Западной и Восточной Европы. Констатировалась также слабая координация работы историков-аграрников в большинстве областей страны (за исключением Москвы, Ленинграда, Вологды и Урала).

Следует особо отметить тот большой вклад, который внес в организацию первых сессий и редактирование его трудов В.К. Яцунский. Благодаря его усилиям разбросанные на огромных пространствах страны историки чувствовали связь между собой и оказывали друг другу товарищескую помощь. Яцунский проявил себя и как блестящий полемист. Каждая из сессий, по мнению Б.Г. Литвака, превращалась в «рыцарский турнир» различных мнений, что способствовало выработке научно обоснованных взглядов на процессы генезиса капитализма в сельском хозяйстве России.

Итоги 10-летней деятельности симпозиума подвела юбилейная сессия, состоявшаяся в 1968 г. в Ленинграде. Заслугой его участников были признаны не только теоретическое осмысление самых разнообразных проблем развития аграрного производства, но и совершенствование методик исследования. Это привело к повышению научного уровня работ, появлению десятков новых высококвалифицированных историков, в том числе и докторов исторических наук. Плодотворную работу симпозиума обеспечивали творческое горение и организационные таланты Н.М. Дружинина, С.Д. Сказкина, В.И. Шункова, Н.В. Устюгова, Х.Х. Крууса, Ю.М. Юргиниса, В.К. Яцунского, а также представителей следующего поколения историков – А.М. Анфимова, В.А. Александрова, В.П. Данилова, Ю.Ю. Кахка, И.Д. Ковальченко и др. Необходимо отметить научный и организационный вклад в работу симпозиума постоянных сопредседателей его секций на протяжении 1960–1990-х гг.: А.М. Анфимова, И.М. Волкова, Н.А. Горской, И.Е. Зеленина, Е.И. Индовой, П.А. Колесникова, А.И. Комиссаренко, Н.Н. Лещенко, Б.Г. Литвака, А.Г. Манькова, В.И. Мелешко, Е.Н. Осолкова, В.М. Панеяха, Х.П. Стродса, В.Г. Тюкавкина, А.П. Тюриной, В.А. Федорова, К.И. Шабуни, А.Л. Шапиро, Е.Н. Швейковской, Э.М. Шагина, Ю.М. Юргиниса, М.А. Ючаса и др. Особо следует упомянуть большую организационную и редакторскую работу по изданию трудов симпозиума, которую в 1950–1980-х гг. вела И.В. Ледовская.

Значительным событием в научной жизни стала XX сессия симпозиума, проходившая в 1984 г. в Таллинне. Она была посвящена проблеме «Социально-демографические аспекты развития производительных сил деревни». Коллективный доклад члена-корр. АН СССР Ю.А. Полякова, В.З. Дробизева и Д.К. Шелестова, а также доклад Ю.Ю. Кахка позволили раскрыть состояние отечественных исследований в области демографии, подытожить имеющиеся наработки, дать оценку зарубежным историко-демографическим изысканиям. Вместе с тем обозначились и дискутировались разные подходы к определению предмета исторической демографии. Внимание было заострено на необходимости историко-демографического изучения прежде всего сельского населения, составлявшего на протяжении почти всей истории страны подавляющее большинство. Главным направлением усилий для ученых-демографов было признано изучение историчес-

кой демографии советского общества. С большим интересом обсуждались вопросы, связанные с численностью и составом сельского населения и его отдельных категорий, динамикой миграционных процессов, социальными перемещениями внутри крестьянского сословия. Естественно, что в зависимости от хронологического периода и состояния источников, в том числе и поддающихся статистической обработке, круг тем, рассматривавшихся в каждой из секций, был различным. Так, применительно к периоду до XVIII в. включительно история народонаселения «достоинственной эпохи» сводилась к изменениям людских и трудовых ресурсов крестьянской семьи и двора, сельской общины, а также к анализу миграционных процессов. Социально-демографическая ситуация в российской деревне XIX в. диктовала особое внимание к взаимосвязи экономических факторов и демографических процессов, включая влияние сельскохозяйственного отхода в период капитализма на складывание сельского пролетариата. Обсуждение вопроса о природе аграрного перенаселения конца XIX – начала XX в. (Э.М. Шагин, В.Г. Тюкавкин, Т.М. Китанина, Л.М. Горюшкин и др.) привело к необходимости уточнения методики определения масштабов этого процесса, разграничения таких понятий, как «крестьянское население», «сельское население», «крестьянское сословие» и «сельскохозяйственное население». Обратились историки и к таким вопросам, как влияние Первой мировой войны на демографическую ситуацию в деревне и динамика детской смертности в России XIX в. Материал национальных регионов страны дал пищу для размышлений о проявлениях общего и особенного в социально-демографических процессах в деревне в условиях капитализма.

Выделим наиболее значительные из проблем, которые обсуждались как самостоятельные секционные, так и ведущие единые для симпозиума в целом. Важнейшим в тот период при решении задач социально-экономических исследований был вопрос о сущности феодальной земельной собственности и ее эволюция. А.Л. Шапиро на X сессии в 1968 г. остро поставил вопрос о природе феодального землевладения и охарактеризовал основные параметры феодальной собственности и ключевой из них – земельную ренту. Ее формы и виды по отдельным районам рассмотрели В.И. Корецкий, С.М. Троицкий и др. ученые. Е.И. Индова остановилась на эволюции крупного феодального землевладения в XVIII в. Вопросы рентных отношений обсуждались также на XI сессии симпозиума в 1969 г. Большой интерес ее участников вызвал доклад, подготовленный коллективом ленинградских ученых, возглавляемых А.Л. Шапиро и работавших над капитальным трудом по аграрной истории Северо-Запада России в конце XV–XVII в. Они поделились опытом моделирования доходов новгородских землевладельцев и крестьян во второй половине XV–XVI в. на основе материалов писцовых книг. Поместная форма землевладения, ставшая ведущей после коренных реформ, проведенных в Новгородской земле Иваном III, экономически обеспечила государству несение военной службы. При этом крупнейшее и мельчайшее землевладение феодалов резко сократилось. Мало проясненный на тот момент вопрос о крестьянской земельной аренде в монастырской деревне XVII в. стал темой доклада Н.А. Горской. Социальный характер этого вида землепользования она определила как способ получения земельным собственником феодальной ренты, позволяющий использовать расширение производственных возможностей крестьянского хозяйства. М.М. Громыко квалифицировала аграрный строй в Сибири как тип позднефеодальных поземельных отношений. Государство как собственник земли для обеспечения хлебом служилых людей и казенных нужд организовало десятинную пашню, которая в сибирских условиях оказалась несостоятельной. Узость рынка, прежде всего хлебного, обусловила превалирование на нем мелкотоварного хозяйства лично свободных крестьян. Они, неся феодальные повинности, фактически имели распоряжительные поземельные права. Двойственный характер феодальной собственности отчетливо проявлялся на этапе ее разложения, и без учета этого факта трудно объяснить некоторые противоречивые явления. Р.Г. Скрынников усомнился в справедливости мнения о сильном влиянии опричнины на расширение барщины, которое, по его представлениям, было вызвано экономическими изменениями 1550–1560-х гг.

Конкретные региональные проявления специфики феодальной собственности, определявшие физиономию того или иного средневекового общества, стали общей темой, трактуемой на объединенном заседании трех секций на сессии в Гродно (1972). Специалисты, в том числе и медиевисты, обсуждали животрепещущий на тот момент вопрос о типологии раннего и развитого феодального общества в Западной и Юго-Восточной Европе, Византии и Руси. З.В. Удальцова и Е.В. Гутнова в совместном докладе выделили типологические признаки развитого феодализма, общие для стран Европы, включая Византию. Среди них были господство крупного частного землевладения вотчинного типа; вассально-ленная и иерархическая структура класса феодалов; преобладание среди непосредственных производителей самостоятельных крестьян-держателей, находящихся в разной степени поземельной, личной и судебной зависимости; отно-

сительная слабость общины-марки; частновладельческая по преимуществу (не государственная) эксплуатация крестьян с разными формами ренты; сословно-корпоративный характер общества и др. Учитывая неравномерность и асинхронность развития феодализма в Западной Европе уже в период его генезиса (VI–XII вв.), авторы доклада предложили считать ключевым критерием для типологизации фактор отсутствия или наличия синтеза протофеодалных отношений, вызревавших в рабовладельческом античном обществе и на последней стадии родового строя у варваров. Для Западной Европы Удальцова и Гутнова выделили четыре наиболее характерных типа феодальных обществ XI–XV вв.: северо-западный, средиземноморский, центральноевропейский и североевропейский.

В то же время в Византии типологической особенностью генезиса феодализма было сохранение сильно централизованного государства, что обусловило постепенное превращение «свободных» крестьян в государственно-зависимых, и этот фактор тормозил складывание феодальной вотчины. В период развития феодализма государственная собственность на землю имела здесь сильные позиции, а иерархическая структура земельной собственности складывалась замедленно. Вассально-ленная система была сравнительно неразвитой, а вотчинная организация хозяйства сочеталась с централизованной эксплуатацией крестьян.

В.Л. Янин рассмотрел на новгородском материале государственные формы землевладения и опроверг представление о запретах князю владеть землей в пределах Новгородского государства, возникших в ходе преобразований 1136 г. Такие запреты не распространялись на изначально освоенные Новгородом территории, а относились только к колонизованным «волостям» и возникли позже первой трети XII в. (но до середины XIII в.). При этом фонд свободных земель перешел под юрисдикцию боярской республики.

Остро стоял вопрос о феодальной земельной собственности на XVII сессии (1978). Он обсуждался в рамках общей проблемы «Место и роль крестьянства в социально-экономическом развитии общества». Сторонники двух дискуссионных точек зрения на социальную природу черной волюсти еще раз обосновали свои не раз уже зафиксированные позиции. Московское направление было представлено докладом А.Д. Горского, а ленинградское – общим докладом Ю.Г. Алексеева, А.И. Копанева и Н.Е. Носова. Горский, понимая феодальную земельную собственность как разновидность частной собственности с присущими ей чертами – монопольностью, сословностью и привилегированностью, иерархичностью и условностью, рассмотрел ее конкретные формы и виды на Руси в XIV–XV вв. и аргументировал положение о сущности «черного» землевладения как государственной разновидности феодальной земельной собственности. Ленинградские оппоненты характеризовали «черное» землевладение XV–XVII вв. как непривилегированную крестьянскую земельную собственность. Ее основой они считали общинные земли, поглощаемые феодальной вотчиной и поместьем. Крестьянская земельная собственность, постепенно утрачивая свои позиции в центре государства, продолжала существовать на севере. Она была значимым фактором социально-экономического развития, базой для генерирования новых форм собственности, порождая при становлении феодализма вотчину и поместье, а при развитии феодализма – буржуазные отношения.

Б.Н. Флоря на сравнительном материале Киевской Руси, Польши и Чехии показал соотношение разных форм эксплуатации на этапе раннего феодализма – государственной и частновотчинной. Он сосредоточил внимание на социальном статусе и специфике эксплуатации населения, вовлеченного в систему княжеского хозяйства. Очень важно выдвинутое ученым положение о том, что эта группа населения обслуживала отрасли княжеского хозяйства, потребности князя и его ближайшего окружения, а в целом – верхнего слоя господствующего класса.

В.И. Корецкий рассмотрел поместную систему XVI в. как разновидность феодальной собственности. Он подчеркнул, что она, уходя своими корнями в условное владение предшествующих столетий, свидетельствует об определенной экономической отсталости России. Насаждение поместного землевладения изменило состав господствующего класса, обеспечив власть поборниками государственной централизации, что привело к повышению феодальной эксплуатации. По мнению ученого, направленность поместной системы против крупного вотчинного землевладения удельно-княжеской аристократии и монастырей четко видна в предопричных и особенно опричных мероприятиях. К концу XVI в. поместная система стала превалирующей в Центральной России, определив дальнейшее существование феодальной собственности.

На этой же сессии Ю.Л. Бессмертный высказал мнение, что в зависимости от конкретно-исторических проявлений «сеньориальная» и «государственная» собственность – это не жестко обособленные социальные феномены, а диалектически связанные части одного целого, варианты единой по сущности и строению феодальной собственности.

Эксплуатация крестьян, непосредственно связанная с формами феодальной собственности, была той проблемой, которой уделялось много внимания на сессиях симпозиума. Прежде всего на них неоднократно обсуждалась проблема закрепощения крестьян. Проявление региональных особенностей этого процесса, неоднозначно протекавшего в XVI–XVII вв., раскрыли участники XIX сессии (1982) В.И. Корецкий, В.Б. Кобрин, П.В. Советов и др. По-новому поставил вопрос о происхождении крепостничества в России Л.В. Милов на XX сессии. Он обосновал важную роль природно-климатического фактора в развитии российского социума. Хозяйствование крестьян в рискованной для земледелия суровой природно-климатической зоне Русской равнины резко ограничивало их производственные возможности. Это обусловило, во-первых, существование крестьянской общины с сохранением ее роли в производстве и организации взаимопомощи, а во-вторых, получение недостаточного количества совокупного прибавочного продукта для обеспечения общества и господствующего класса в первую очередь. Все вместе взятое привело к становлению жесткой системы крестьянской эксплуатации.

Тема генезиса капитализма в сельском хозяйстве с примыкающими к ней сюжетами активно дебатировалась, как уже упоминалось, на первых четырех сессиях симпозиума. Бурные дискуссии развернулись по вопросу о дифференциации и расслоении крестьян, по-разному проявлявшихся на различных хронологических отрезках XVII–XIX вв. Интенсивность расслоения крестьян рассматривалась в тесной увязке с изучением их социальной структуры. Обозначились разные точки зрения на степень дифференциации крестьян в XVII в. и на возможность расценивать ее как расслоение задолго до пореформенного периода: их представили Н.В. Устюгов, Б.Б. Кафенгауз, А.А. Преображенский, Ю.А. Тихонов, Е.И. Индова и др., с одной стороны, а В.К. Яцунский, А.Л. Шапиро, Н.Л. Рубинштейн, И.Д. Ковальченко – с другой. Было высказано мнение, что для более глубокого суждения по этому вопросу важно расширить круг источников и не переоценивать глубину имущественной дифференциации среди крестьян дореформенного времени в условиях господства феодальных отношений. Внимание участников III сессии (1960) привлекли доклады А.Л. Шапиро о принципах обложения крестьянских хозяйств владельческими повинностями в XVII–XVIII вв. и А.М. Анфимова, выделившего три типа земледельческих хозяйств на материале ряда губерний в конце XIX – начале XX в. Обсуждение этих животрепещущих вопросов оказало серьезное влияние на дальнейшее развитие историографии по социально-экономической проблематике.

Становление капиталистических отношений в сельском хозяйстве, как известно, тесно связано с развитием рынка. Как раз степень и глубина проникновения рыночных отношений в аграрное производство вызывали и большой интерес, и бурные споры. Так, пленарный доклад И.Д. Ковальченко и Л.В. Милова на X сессии (1968) был посвящен проблеме формирования всероссийского рынка в XVIII – первой половине XIX в. с использованием новых (для историков) методов математической статистики. Они были применены для изучения процесса становления единого механизма синхронных и пропорциональных колебаний годовых и сезонных цен на основные хлеба в разных районах Европейской России. Полученные результаты дали возможность обоснованно судить о специфике формирования товарного рынка зерна, а также о сложившейся к 1860-м гг. основе для действия закона стоимости.

Разложение и кризис феодально-крепостнической системы в той или иной степени обсуждались на многих секциях симпозиума. Осмысление формационного социально-экономического кризиса в России XIX в., возникшего в переходный период от феодализма к капитализму, предприняла на XVI сессии (Кишинев, 1976) З.К. Янель. Она сосредоточилась на генетической связи кризиса с докризисными феодальными структурами и процессами XVIII в. Конфликт, по мнению докладчицы, локализовался в основном в таких феодальных структурах, как поместье с товарной направленностью экономики, причем он по-разному проявлялся в барщинных и оброчных хозяйствах. Специфика кризиса была обусловлена решающим столкновением, возникшим на почве эволюции барщинных поместий от натуральности к товарности. По мысли Янель, назрела необходимость выработать комплексную концепцию социально-экономического кризиса феодализма в России, с помощью которой удалось бы показать судьбы капиталистических элементов в крепостнической товарной структуре и распознать капиталистические формы в феодальном обычье и феодальные – в капиталистическом.

Новые тенденции, появившиеся в земледельческом производстве в первой половине XIX в., были обусловлены переходом к товарному хозяйству, что сказывалось в переориентации агрикультуры, нацеленной на специализированное торговое земледелие (И.М. Бобович. Казань, 1986).

Развитие капиталистических отношений, в том числе в аграрной сфере, не мыслилось вне контекста антифеодальной и национальной борьбы крестьян. Вильнюсская сессия симпозиума

(1963) сосредоточилась на этой теме в связи со 100-летием восстания 1863–1864 гг. в Царстве Польском, Литве, Белоруссии и на Правобережной Украине. Ей был посвящен коллективный доклад В.А. Дьякова, И.И. Костюшко и И.С. Миллера, а также доклады И.И. Жюгжды, С.М. Байковой и Н.Н. Лещенко. В коллективном докладе Е.И. Индовой, А.А. Преображенского и Ю.А. Тихонова был поставлен важный вопрос об основных направлениях классовой борьбы крестьян в XVII–XVIII вв. Он логически был связан с точкой зрения авторов и их сторонников на генезис капиталистических отношений в России уже в XVII в. В докладе были обоснованы этапы классовой борьбы в позднефеодальный период и определена ее цель – ниспровержение феодально-крепостнического строя. Выступления крестьян, проходившие в разных формах – от восстаний до повседневных проявлений социального протеста, способствовали вызреванию и развитию буржуазных отношений в России.

На XIII сессии (1971) были рассмотрены конкретные аспекты крестьянских выступлений в России и Литве. Об этом говорилось в докладах Ю.М. Юргиниса, Б.Г. Литвака, А.П. Пронштейна, А.А. Пушкаренко. Характеристику типов и форм борьбы западноевропейских крестьян на основе обширного историографического материала представила Е.В. Гутнова на XV сессии симпозиума (1974). Сложность методики количественного анализа такого социального феномена второй половины XIX в., как крестьянское движение со свойственной ему многомерностью и изменяющимися во времени формами, рассмотрел О.Г. Буховец на казанской сессии (1986).

На протяжении 45 лет в центре внимания ученых находились и постепенно приобретали все большее значение непосредственно аграрные сюжеты. Производительные силы в сельском хозяйстве, география сельскохозяйственных культур, их урожайность, товарность, складывание и действие аграрного рынка – эти и другие, тесно связанные с ними вопросы обсуждались на многих сессиях симпозиума. На VI вильнюсской сессии (1963) состоянию производительных сил в сельском хозяйстве на разных хронологических этапах и в разных регионах были посвящены выступления А.Л. Шапиро, В.М. Слободина, Х.А. Моора и Х.М. Лиги, а суждения о степени товарности аграрного производства высказали И.Д. Ковальченко, В.В. Дорошенко и Д. Лиепия. Вопрос об уровне феодальной ренты и развитии феодального землевладения не был обойден вниманием А.Д. Горского, С.М. Троицкого и др. ученых. Все чаще становились предметом изучения сельскохозяйственные орудия и их совершенствование, а также эволюция систем земледелия. На VII сессии в Кишиневе выделялись доклады Л.В. Милова и В.М. Слободина о сущностной характеристике систем полеводства и их смене на территории Европейской России в период феодализма. Динамика хлебных цен в России в XVIII в., выявленная Б.Н. Мироновым, вызвала большой интерес участников VIII сессии (1965). Урожайность и ее колебания за длительный 150-летний период стали на той же сессии темой доклада Е.И. Индовой. Оба выступления вызвали живое обсуждение, в центре которого оказалась методика подсчета источников данных. На этой же сессии рассматривались попытки введения в некоторых помещичьих владениях усовершенствованных сельскохозяйственных орудий во второй половине XVIII в. по материалам ВЭО.

Одной из центральных проблем X сессии (1968) стал как раз уровень развития производительных сил в сельском хозяйстве. Большой научный резонанс вызвал упомянутый ранее доклад И.Д. Ковальченко и Л.В. Милова о методологии и методике исследования всероссийского рынка в XVIII – начале XX в. Авторы рассматривали формирование единого механизма движения цен как итогового показателя уровня развития производительных сил и товарности крестьянского хозяйства. На одном из секционных заседаний на ту же тему выступил Б.Н. Мионов. Он, оперируя данными динамических рядов цен за 30 и 50 лет, пришел к убеждению о складывании во второй половине XVIII в. единого аграрного рынка. Однако позже ученый изменил свою методику. Е.П. Воронина поделилась результатами изучения роли различных сельскохозяйственных культур в аграрном процессе с древнейших времен до современности. Предметом обсуждения стали также категории феодально-зависимого населения и динамика их изменений. На той же сессии Я.Е. Водарский поделился результатами изучения поуездного размещения крестьян и бобылей на основе переписи 1678 г., что способствовало выяснению особенностей слияния отдельных категорий и групп сельского населения в общую массу крепостных. Региональная специфика социального состава крестьян на Русском Севере в XVII – первой половине XIX в. получила отражение в докладе П.А. Колесникова.

К проблеме аграрного рынка, обсуждавшейся на разных сессиях, историки вернулись вновь на XXIII сессии симпозиума (1991) в Екатеринбурге. На пленарном заседании местные ученые в коллективном докладе охарактеризовали аграрное освоение Урала и вклад этого региона в развитие сельского хозяйства России. Оживленно дебатировались темы государственного регулирования хлебного рынка в условиях непа (Н.Я. Гушин, В.А. Ильных) и воздействия политики цен на хлебный рынок в этот же период (С.А. Есиков, В.И. Морочко), соотношение плана и рын-

ка в период коллективизации (Ю.А. Мошков, И.Е. Зеленин, Г.Е. Корнилов и др.). Особенно оживленно дискутировался вопрос об аграрной политике ВКП(б) и Советского государства в годы нэпа и коллективизации. Прозвучала аргументированная критика взглядов В.И. Ленина на развитие товарно-денежных отношений при социализме, политику в отношении мелкого крестьянского хозяйства. Вместе с тем была отмечена необходимость более глубокого изучения преемственности хозяйственного развития российской деревни до и после октября 1917 г., а также борьбы с попытками фальсификации и политизации аграрной истории советского периода. В тесной взаимосвязи применительно ко второй половине XIX – началу XX в. рассматривались воздействие рынка на становление различных форм кооперации, ее роль в росте потребительского и денежного рынка (В.Г. Тюкавкин, Э.М. Шагин); взаимоотношения крестьянского хозяйства и рынка в плане подчинения первого законам рыночного производства (Т.Л. Моисеенко); развитие рынка рабочей силы в сельском хозяйстве в сопоставлении с таким ее компонентом, как «несвободный труд» (Н.Б. Селунская). Анализ разных сторон рыночных отношений и сельскохозяйственного производства в конкретном их преломлении в различных регионах и областях страны в XVIII – первой половине XIX в. выявил общие особенности эволюции крестьянских хозяйств в до- и пореформенной России (Н.А. Миненко, А.И. Комиссаренко, В.А. Федоров, Н.А. Проскуркова, Т.М. Китанина и др.). Заинтересованное обсуждение показало необходимость разработки более четких критериев определения товарности сельскохозяйственного хозяйства.

Углубленный подход к исследованию производительных сил в сельском хозяйстве наиболее отчетливо проявился в сквозных темах сессий 1990-х гг. Форум сельскохозяйственного производства и проблеме государственного регулирования была посвящена XXIV сессия (Москва, 1994). Аграрные преобразования на протяжении почти 150 лет – с 1861 г. по 1994 г. и судьбы крестьян стали предметом пленарного доклада В.П. Данилова. Реформы в области земельных отношений, направленные на утверждение индивидуальных форм землепользования и являвшиеся одновременно средством модернизации аграрного производства, определяли не только характер аграрной революции, но и общий ход истории России. Докладчик подчеркивал принудительность столыпинской аграрной реформы, которая, однако, не пошла форсированным темпом. Реформа не достигла поставленных целей из-за недостатка «исторического» времени, а административно-принудительные методы ее проведения ускоряли революционный взрыв. В результате революционных преобразований деревни в 1917–1922 гг., считает Данилов, деревня лишилась помещиков, что радикально изменило ситуацию. Крестьяне, хотя и возродили общину, сами уже не были архаичны, что подтверждал подъем сельского хозяйства. Быстрый рост кооперации в начале XX в. включал в рыночную экономику массу мелких крестьянских хозяйств. С переходом к нэпу возобновилось расслоение деревни без насильственной экспроприации бедных богатыми. Большие возможности этого реального преобразовательного процесса могли стать действительной альтернативой и первоначальному накоплению капитала «сильными» за счет «слабых», и сталинской коллективизации. Последняя как вариант модернизации социально-экономической структуры и накопления капиталов для индустриализации путем катастрофического разорения и эксплуатации деревни привела к созданию системы мер по выкачке сельскохозяйственной продукции на нужды промышленного развития, причем системы, подчиненной жесткому государственному диктату.

Откликнувшись на животрепещущий вопрос о проведении аграрной реформы 1991–1993 гг., Данилов определил ее сущность задачами социального преобразования деревни, «поскольку весь смысл ее сводится к замене одних социальных реформ другими», а не к росту сельскохозяйственного производства. Признаки провала современной аграрной реформы ученый видит в бездумной политике, направленной на ускоренную ликвидацию действовавших форм сельскохозяйственного производства, ограничение кредитования и материально-технического снабжения, усиление налогообложения. По мнению Данилова, всеобъемлющие преобразования аграрных отношений в стране требуют созидательных усилий на протяжении многих лет и должны начинаться с «предоставления подлинного самоуправления трудовым коллективам работников колхозов и совхозов и подлинной свободы выбора хозяйственных форм» при условии поддержки их государством. Эта точка зрения вызвала одобрение многих участников симпозиума.

Результаты столыпинской реформы, которая привлекла к себе в середине 1980-х–1990-е гг. внимание не только историков, но и экономистов и публицистов, рассмотрели В.Г. Тюкавкин и Э.М. Шагин. Первый сосредоточился на рассмотрении землеустройства крестьян в 1910–1916 гг., когда, по распространенному в историографии мнению, в проведении реформы произошел спад. Сокращение выхода из общин, расцениваемое как замедление ее темпов, сопровождалось по наблюдениям Тюкавкина, расширением землеустройства целых общин и групп дворов, созданием хуторских и отрубных хозяйств, а в переселенческой политике – улучшением устройства ново-

селов на новых местах, а также разработкой программы социально-правовых реформ в деревне. Мероприятия правительства в этих направлениях привели к улучшению землеустройства, способствовали созданию единоличных участков в ходе разверстания общинных земель и внутринадельного их размежевания, компенсируя тем самым замедление выхода крестьян из общин. Крестьяне, оставшиеся в общинах, там, где они еще были устойчивы, не конфликтовали с выходцами из нее, а в местностях со слабыми общинными порядками они выделялись на хутора и отруба. Все это, по убеждению Тюкавкина, никак не свидетельствовало о «крахе» реформы и проведении антистолыпинского курса.

Шагин проследил изменения в хозяйствах, вышедших из общин и владевших землей на праве личной собственности, по материалам 12 уездов Европейской России. Они состояли в значительном улучшении землепользования, существенном повышении уровня материального благосостояния и агрикультуры, повышении эффективности хозяйства (высокая урожайность) и устойчивости землеустроенных хозяйств. В социальной структуре деревни увеличилось число середняцких хозяйств за счет подъема малоземельных и прироста хорошо обеспеченных земель и предпринимательски настроенных хозяйств. Докладчик считает, что эффективность реформы состояла во внедрении многополья, стимулировании кооперирования хозяйств в условиях рыночной экономики, формировании государственно-кооперативной системы кредитования сельского хозяйства. Вместе с тем серьезные препятствия в реализации реформы Шагин видит в недоверии деревни к преобразованиям, просчетах самих реформаторов, а также в Первой мировой войне и революции.

На той же сессии 1994 г. в рамках общей темы были обстоятельно рассмотрены состояние производительных сил и производительность труда в сельском хозяйстве в различные периоды, экономические и административные рычаги регулирования аграрного производства, его формы и региональные особенности, регуляторная роль общины (В.А. Федоров, Н.А. Проскурякова, Т.М. Китанина, К.М. Ячменихин, Л.В. Данилова, Е.И. Колычева, М.С. Черкасова, Е.Н. Швейковская, А.И. Комиссаренко).

В последние годы на симпозиуме все больше внимания уделяется вопросам аграрного развития в тесной связи со средой обитания. В повестку дня XXV сессии (1996) в Арзамасе была включена проблема развития аграрных технологий в России. Л.В. Милов заострил внимание на судьбе архаичных элементов агрикультуры (подсека и залежь) в земледелии XVIII в. Их живучесть и широкое распространение в Нечерноземье были обусловлены насущной необходимостью. Милов вскрыл тесную взаимосвязь естественно-географических условий и специфики агрикультурных вариантов хозяйствования. Паровая система земледелия с трехпольем до начала XIX в. обычно сочеталась с периодическим обновлением пашни за счет вовлечения переложных земель. Исчезновение последних со второй половины XVIII в. привело к господству классического замкнутого трехполья, что при отсутствии должных вложений труда и капитала вело к падению плодородия почвы.

Оживленную полемику вызвал поставленный вне основной темы сессии доклад Г.С. Широкаловой (Нижний Новгород) о механизмах формирования общественного мнения по стержневому вопросу аграрной политики 1990-х гг., связанному с созданием рынка земли и введением частной собственности на нее. Рассмотрев ряд факторов, ведущих к быстрому преобразованию существующих аграрных отношений, Широкалова пришла к выводу, что население понимает частную собственность на землю как право на материальную вещь, а не как общественные отношения с вытекающим из них социальным неравенством. Приведя имеющиеся негативные оценки проводимой аграрной реформы, она критически высказалась по поводу программы «Зерно», принятой в Нижегородской обл. Ее осуществление привело к выпадению из обработки более трети сельхозугодий. В прениях наряду с учеными выступили и руководители нижегородских хозяйств М.Е. Голышев, А.Е. Шанин, В.М. Черкасов. Прозвучали мнения как в поддержку точки зрения Широкаловой (Л.В. Данилова, Г.А. Родионов), так и противоположные. Приверженцы последних утверждали, что реализация программы «Зерно» предоставляет инициативу сельским труженикам, создает условия для их эффективной работы, способствует выявлению лидеров.

Л.В. Данилова, изучая влияние природных факторов на сельское хозяйство в средневековой Руси, показала нерасторжимую связь крестьянина с землей, обусловленность хозяйственной деятельности природными условиями, высокую экологическую культуру аграрно-традиционного общества, а также воздействие социальных отношений на состояние и эволюцию аграрных технологий. Впервые на симпозиуме прозвучал доклад Е.И. Колычевой о лесе как факторе средневековой агрикультуры, действовавшем на протяжении веков. Она рассмотрела лес как источник присвоения человеком созданных природой продуктов и материалов. От свободного присвоения

богатств леса через его антропогенное освоение как территории и среды обитания к осознанию важности его как экосистемы, служащей развитию земледельческого производства, – таким был путь взаимодействия человека с лесом. Исследователи, характеризующие различные агроприемы, применявшиеся в XVI–XVIII вв., обратили внимание на те из них (подсека, перелог), которые в литературе считались консервативными, показали их живучесть, обусловленную хозяйственной надобностью (М.С. Черкасова, Н.В. Соколова, Е.Н. Швейковская, А.Г. Иванов, В.В. Пундани).

Углубленный подход к исследованию производительных сил обусловил постановку задачи изучения особенностей российского земледелия и проблем расселения в их взаимосвязи. Этому была посвящена XXVI сессия симпозиума в Тамбове (1998). Местные ученые А.А. Аврех, С.Е. Есиков, В.В. Канищев, Ю.А. Мизис и Л.Г. Протасов рассмотрели сельское расселение Тамбовского региона на протяжении XVII–XX вв., понимая его как социально-территориальную систему, имеющую базовые параметры. Они создали базу данных «Сеть», на основе которой был проведен статистический анализ по группируемым параметрам – типы поселений, число жителей, дворов, средняя удаленность от дорог, уездных и районных центров и др. Расселение в крае в XVII–XVIII вв. определялось природными и конфигурационными (линия укреплений) факторами. Утрата пограничного статуса привела к быстрому аграрному освоению региона, сказывавшемуся в росте числа поселений и распахиваемых площадей. В предреформенные десятилетия тип расселения определялся сплошной распаханностью земель – базой крупнонаселенных пунктов. Докладчики показали непрерывный рост сельского населения до начала XX в. и его высокую плотность. В 1929–1939 гг. численность сельского населения сократилась на 70%. Дальнейшая динамика убыли сельского населения (по 1997 г.) отражает процесс урбанизации на фоне депопуляции. В итоге деградация сельского расселения привела к стиранию типологических различий между черноземной и среднерусской деревней (падение численности населения, половозрастные диспропорции, низкая доходность хозяйства). Вместе с тем провоцируемая урбанизация деформировала, но не смела первоначальный «остов» поселенческой сети, сложившейся естественным путем в период заселения края.

Расселение до XVIII в., как показали исследования Л.В. Даниловой, М.С. Черкасовой, Н.В. Соколовой и др., было привязано к использованию микроландшафтов для земледелия. Земледельческому производству были присущи территориальная разбросанность и мелкоконтурность обрабатываемых участков, значительное количество отхожих угодий, незатухающий колонизационный процесс, подвижность сельского населения. Антропогенное влияние на землепользование выражалось в эволюции расселения и смене типов поселений. Общей же закономерностью был рост числа дворов на жилое селение при сокращении числа последних на староосвоенных землях.

Несомненный интерес вызвал подход Н.В. Пиотух к сельскому расселению и его динамике как системе поселений, взаимосвязанных с типом хозяйственной деятельности людей. Пиотух проследила пространственно-хозяйственную типологию поселений в Новоторжском уезде в первой половине XVII – второй половине XVIII в., на основе которой были выявлены устойчивые хозяйственные ареалы. Она также установила, что увеличение размеров поселений зависело от технологии и организации ведения сельского хозяйства, а не от целенаправленной деятельности землевладельца; в их росте проявлялись изменения в развитии форм ведения сельского хозяйства и социальной организации деревни.

Соотношение состояния производительных сил с демографическими процессами в деревне, формы и типы крестьянских поселений и их динамика, региональные особенности земледелия и расселения, роль государства в заселении новых территорий и переселенческой политике были подробно рассмотрены специалистами на материале XVIII–XIX вв. Что касается историков XX в., то они обсуждали вопросы, связанные с социально-демографическим обликом советской деревни, отрицательной динамикой сельского населения в различных регионах, проблемой «неперспективных» деревень, аграрной политикой правительства и др.

В течение десятилетий процессы социальной дифференциации и имущественного расслоения крестьян рассматривались участниками симпозиума через призму становления капиталистических отношений и классовой борьбы. И только на XXVII сессии симпозиума в Вологде (2000) впервые была поставлена в качестве самостоятельной тема зажиточного крестьянства применительно к разным этапам общественного развития России. На открытии сессии Л.В. Милов подчеркнул необходимость выяснения, во-первых, критериев зажиточности в условиях земледельческого и по преимуществу зернового хозяйства, а во-вторых – экономической мощности зажиточного крестьянства при традиционной аграрной экономике с ее производственными ресурсами.

Вологодские ученые М.А. Безнин и Т.М. Димони рассмотрели вопрос о зажиточном крестьянстве России во второй половине XX в., отметив отсутствие в историографии даже постановки

вопроса о проявлении классических видов социально-имущественного расслоения в деревне в этот период. По материалам бюджетных обследований крестьянских семей, засекреченным в советский период, и данным социологических опросов докладчики выявили три основных типа зажиточности в послевоенной деревне: 1) крестьянский с потребительской ориентацией, 2) «прото-буржуазный» с формированием социальной верхушки и пролетаризацией большей части населения, 3) «социалистический» как результат политических решений власти, нацеленных на нивелирование традиционного крестьянского достатка. Они выделили также 4 этапа имущественной и социальной дифференциации в послевоенной деревне.

Тамбовские ученые С.А. Есиков и В.В. Канищев предложили новый подход к дифференциации крестьян за период с 1860-х по 1920-е гг. Его суть состоит в определении зажиточных крестьян на основе естественных параметров хозяйств (земля, скот, работники) в масштабах губернии, волости, селения, отдельного двора, что точнее выявляет степень зажиточности. Докладчики сочли необходимым характеризовать зажиточность не только отдельных крестьянских дворов, но и родственных кланов, сообществ, поселений и волостей. Условием же поддержания достигнутого уровня зажиточности была естественная родственная и соседская кооперация земельно-материальных и трудовых ресурсов.

В.П. Данилов в своем докладе «Демографическая, имущественная и социальная дифференциация российского крестьянства начала XX в.» связал понимание зажиточности с сущностной основой крестьянского земледельческого хозяйства. Говоря о зажиточном крестьянском хозяйстве, ориентированном в большей степени на потребление, не нужно, по мнению докладчика, смешивать его с «современным фермерским хозяйством», которое нацелено на сбыт. Данилов показал значение громадного фактического материала земской статистики для изучения «раскрестьянивания». Он также уделит внимание формам перехода крестьян из одной имущественной группы в другую в условиях постепенной трансформации процессов развития российской деревни во второй половине XIX в.

Для историков периода до XVIII в. ведущим был вопрос о критериях зажиточности и тех хозяйственных параметрах, от которых она зависела. Н.А. Горская рассмотрела подходы к изучению зажиточного крестьянства указанного периода, имевшиеся в историографическом арсенале сессий симпозиума на протяжении 1960–1980-х гг. Она подчеркнула скудость источников, из-за которой «зажиточные хозяйства» остаются трудноуловимыми, показала сложность определения зажиточного хозяйства XVII в. по размерам запашки, подворного тягла, обеспеченности двора рабочей силой. В монастырской деревне XVII в., как выяснилось, преобладал средний слой крестьян с очень скромной долей зажиточных хозяйств. Критерии зажиточности XVI–XVII вв. (обеспеченность землей, доля вытного тягла, численность работников во дворе) охарактеризовала с точки зрения соотношения теоретико-исторических категорий богатства и бедности Е.Н. Швейковская. Она установила, что при минимальном числе как крупнонаделных, так и мельчайших хозяйств подавляющее большинство крестьянских дворов имело средний уровень благосостояния, причем внутри этого среднего слоя была своя градация. М.С. Черкасова сосредоточилась на обеспеченности крестьян Троице-Сергиева монастыря землей по материалам вытного обложения, которое было очень разнообразным. Она выявила тесную зависимость между размерами вытного обложения и наделов, обеспеченностью хозяйства мужчинами-работниками и скотом, показав, что среди монастырских крестьян явно доминировали средние по обеспеченности землей и по тяглу обложению дворы.

Л.В. Данилова поставила вопрос о сельской верхушке в средневековой Руси. Спонтанно появлявшиеся в тех условиях зажиточные хозяйства были неустойчивы и не удерживали своего положения в силу разных причин. В восприятии средневековых крестьян состоятельность хозяйства соединялась с его самодостаточностью, причем крестьянская иерархия не связывалась с уровнем состоятельности. «Добрые», «лучшие» люди, по терминологии источников, противоплагались «лихим» людям, и это определение было скорее нравственной и обычно-правовой, чем социально-экономической категорией. Н.В. Соколова увязала вопрос об имущественном расслоении с мирским самоуправлением в монастырской центральнорусской деревне XVII – начала XVIII в. Она проследила влияние имущественной состоятельности на занятие мирских должностей по наказам вотчинным управителям. Происходившая частая ротация кадров вовлекала в мирское самоуправление значительное число дееспособных мужчин, которое явно превосходило количество зажиточных крестьян.

Конкретные проявления крестьянской зажиточности специалисты обсуждали применительно к разным регионам и более поздним временным этапам. В XVIII в. торгово-промысловая деятельность «капиталистских» крестьян Вятки определяла основные параметры хлебного рынка и ведущих хозяйственных отраслей – животноводства, кожевенной, ткацкой, а также рыбного и

других промыслов (А.И. Комиссаренко). В среднеповолжской же деревне промысловое и торговое предпринимательство зажиточных марийских крестьян было связано по преимуществу с земледелием и реализовалось в традиционной «ясачной» среде (А.Г. Иванов).

В XIX в. сложился центр торгового огородничества в Ростовском уезде Ярославской губ. Крестьяне-огородники, принадлежавшие титулованным землевладельцам, сбывали продукцию не только в самом уезде, но и в Москве, Петербурге, а их работа на «стороне» превращалась в постоянное предпринимательство, обеспечивая им высокий жизненный уровень (В.А. Федоров). На хозяйственную состоятельность «прожиточных» крестьян в приписной кабинетской деревне Сибири XVIII в. влияли отсутствие земельной тесноты, использование труда пришлых переселенцев, близость к путям сообщения, занятие извозом (А.Г. Жеравина). Слагаемыми успешности крестьянских хозяйств в условиях Сибири первой половины XIX в. были обеспеченность земель, тягловым и продуктивным скотом, аренда, промысловые и ремесленные занятия, восполнявшие земледелие. Все это сочеталось со стремлением крестьян быть зажиточными или середняками, но никак не бедняками (В.В. Пундани).

Исследователи деревенской жизни конца XIX – начала XX в. характеризовали разные стороны зажиточности крестьян в период столыпинской реформы (В.Г. Тюкавкин, М.Д. Карпачев, Д.В. Ковалев), судьбы «фермерских» хозяйств в разных регионах (Э.М. Шагин, И.Н. Слепнев). Был рассмотрен процесс становления хозяйственной личности в пореформенной деревне и негативное восприятие ее образованным обществом, что отразилось в тогдашней литературе (А.В. Гордон). Живо дебатировались вопросы приспособления и выживания зажиточного хозяйства в 1917–1920 гг., в периоды нэпа и коллективизации, а также реалии, определявшие зажиточность колхозного крестьянства и судьбы фермерского хозяйства в 1990-е гг.

Целесообразно особо остановиться на освещении в рамках сессий симпозиума истории общины. Повышенный интерес исследователей к ней обозначился в 1970-е гг., когда работали отдельные секции на XII сессии в Сигулде–Риге (1970) по теме «Общественные институты сельского населения», на XIV сессии в Гродно (1972) и на XV – в Вологде (1974) по теме «Общинные организации сельского населения». В те годы свежо звучали выводы, которые теперь прочно вошли в отечественную историографию. В.А. Александров сосредоточился на положении сельской общины в феодальной вотчине XVIII – начала XIX в., которая была сословно-замкнутым институтом со специфическими правами и обязанностями, четкой внутренней структурой и нормами общегития. Он обнаружил разнотипность связей между вотчиной и мирами, подчеркнул, что община существовала и действовала, опираясь на обычное право (1970). Отбывание рекрутчины и роль при этом общины в крепостной деревне стали также предметом внимания ученого (1974). Б.Н. Миронов подошел к сельской общине второй половины XVIII – первой половины XIX в. как к стабильной социальной группе. Он выделил 6 основных функций в ее деятельности, что позволило ему отнестись общину к малой социальной группе с сильным воздействием на отдельную личность, иерархией должностных лиц и лидеров, стратификацией и социальными статусами, развитой системой контроля. В.Ф. Инкин охарактеризовал надобщинные институты, бытовавшие у сельского населения Прикарпатья в XVI–XVIII вв.

Глубокий интерес ученых к теме общины привлек к участию в гродненской сессии (1972) наряду со специалистами по отечественной истории медиевистов, востоковедов, африканистов. Были рассмотрены теоретические, типологические вопросы истории общин на разных стадиях их существования и в обществах с разным социальным устройством. Сравнительно-исторические наблюдения показали общее и особенное в развитии этого важнейшего института в общественной жизни народов.

Стадиальная типология общины от раннеродовой до соседской с выделением 5 основных типов дала возможность проследить генеральную линию в ее эволюции и установить непрерывность не только этнического, но и социального развития (Ю.В. Маретин). При классификации африканских общин следует учитывать содержание и виды связей внутри них, а также наличие общин с иными социальными институтами. Выделенные по такому принципу формы общин были настолько сложно переплетены и иерархичны, что порой трудно указать основную из них (Ю.М. Кобищанов). Сельская община Индии, принципиально соответствуя основным стадиальным закономерностям развития соседской общины, отличалась тем не менее от известных ее типов (античного, германского, славянского) своей кастовой организацией. Неразрывное и функциональное единство общинно-кастовой системы определяло весь строй индийского общества и социально-экономических отношений (М.К. Кудрявцев). Доминировавшая в советской историографии точка зрения на сельскую общину как пережиток первобытных отношений, прошедший через дезинтеграцию и разложение, нуждается в корректировке. Ведь русские историки второй половины XIX – начала XX в., а также советские и зарубежные исследователи 1960–1970-х гг.,

изучавшие как русскую, так и другие средневековые общины, обнаружили факты их активизации и своеобразного «возрождения». Германская марка, генетически связанная с ранним типом общины, была уже средневековым образованием. Тип индийской общины XIX в. не был результатом разложения родовых или первобытных форм. Усиление роли общины ученые отметили в Японии XVI в., Китае X–XIII вв., Византии VII–VIII вв., Франции XI–XII вв., Италии XII–XIII вв., Северной Испании XVIII–XIX вв. Явно назрела необходимость теоретического обоснования возможности «отклонения» от генерального пути эволюции (разложения) общины и более историчного подхода к ее роли в «классовых формациях» (Л.Б. Алаев).

Выяснение места соседской общины в системе социальных институтов у разных народов показало, что долгие все сохраняются ее функции в производственной сфере, где требуется кооперация труда. Поэтому организация поземельных отношений и борьба общины с наступлением господствующего сословия изучаются наиболее интенсивно. На Руси община, наряду с феодальным земельным владением, была органической территориально-административной ячейкой общества. Новые социальные институты, присвоив социально-политические функции общины, первоначально воспроизводили ее организацию. Ранеekлассовые государства, в том числе Великий Новгород, представляли собой систему соподчиненных общин. Община несла в себе корпоративное начало, и оно своеобразно преломлялось в сословности (Л.В. Данилов).

Этапы развития русской общины характеризовались в соответствии с формационным делением. Выделялись следующие стадии: 1) предфеодальный период – территориальный союз свободных равноправных аллодистов, противопоставляемый изгоям и рабам; 2) период раннего феодализма – борьба между феодальной вотчиной и крестьянской общиной за землю и права в условиях переплетения феодальных институтов с дофеодальными, ограничения крестьянской «свободы» в противопоставлении ее холопству. Материальной основой крестьянской «свободы» была мелкая непривилегированная земельная собственность – аллод. Наряду со «свободной» крестьянской общиной возникает и существует община зависимых крестьян в феодальной вотчине; 3) крепостническая община – союз мелких зависимых, а с конца XVI в. – закрепощенных держателей, живущих в феодальном владении при сочетании вотчины и общинной администрации; 4) зарождение внутри крепостнической общины товарных, позднее капиталистических отношений, сопровождавшееся расслоением крестьян и их перегруппировкой по экономическому положению (Ю.Г. Алексеев).

Историки-аграрники выделяют общинные коллективы различного типа: семейные общины у свободных и зависимых крестьян в северной испанской деревне XI–XIII вв., большую семью (задругу) и патронимические образования (жупы) у южных славян; соседские общины на тех же территориях и у тех же народов, а также во Франции до середины XVII в., где они варьировались в зависимости от географической зоны, определявшей основу хозяйства; своеобразные виды соседской общины – испанская бегетрия лично свободных крестьян, обязанных повинностями в пользу сеньора; специфическое территориальное образование – «племя» югославянских народов. Все они были подробно охарактеризованы и дали богатую пищу для размышлений (А.Р. Корсунский, М.М. Фрейденберг, А.Д. Люблинская).

На вологодской сессии (1974) обстоятельно обсуждались разные типы соседской общины: частновладельческая (монастырская и помещичья), казачья, однодворческая, а также особенности общин разных регионов Сибири, Галичины, Молдавии и Валахии. Остро стоял вопрос о генезисе и характере русской общины в плане прослеживания ее связей с древней общиной-вервью и квалификации «черной» волости XV–XVI вв. (А.Л. Шапиро). Развитие общины на Европейском Севере было рассмотрено с позиций трансформации безраздельной собственности крестьян на землю в разделенную и разложения «общинных начал» в XIV–XVII вв. К исходу XVII в. индивидуальное парцеллярное владение землей сопровождалось возрастающей земельной мобилизацией и социальным расслоением. В течение XVIII–XIX вв. северная община трансформировалась в условиях социально-экономических изменений, а с 1906 г. начался этап ее насильственного разрушения (П.А. Колесников).

Вопросы землевладения и землепользования в России не раз звучали в том или ином ключе на сессиях симпозиума. XXVIII сессия, прошедшая в 2002 г. в Калуге, сосредоточила внимание участников на социально-правовом аспекте этой важной проблемы. Доклад М.А. Безнина и Т.М. Димони о поземельных отношениях в России второй половины XX в. вызвал оживленное обсуждение. В нем констатировалось установление к середине 1930-х гг. государственной собственности на землю и практики бессроного пользования ею разными категориями сельхозпроизводителей. В колхозном землепользовании, которое, по мнению докладчиков, никогда не было бесплатным, постепенно сложились отношения арендного типа. Арендная плата государству представляла собой выплаты в натуральной или денежной форме (сельхозналог). Выполнение

колхозниками несельскохозяйственных работ, которое носило характер повинности, Безнин и Димиони трактуют как своеобразную арендную плату, имеющую аналоги в традиционных аграрных обществах. Документы правоохранительных органов о нарушениях принципов социалистического землепользования убедили докладчиков в существовании «ниш» товаризации земли в форме ее купли-продажи и сдачи в наем. Пленарный доклад А.М. Никулина был посвящен сельским сообществам в поземельных отношениях постсоветской России. С 1990-х гг. на селе появляются новые социальные типы и экономические формы. Бывшая однородная масса сельских трудящихся стала дифференцироваться по признаку владения и концентрации земельных и имущественных паев, а также теневого доступа к бывшим колхозным ресурсам. Обозначилось противостояние приверженцев и противников частной собственности на землю.

Обсуждение главной проблемы сессии для периода до XVIII в. включительно выявило развитие ряда схожих процессов. Тематика выступлений концентрировалась для XVII в. на характеристике традиций, обычного права, эволюции законодательных норм, а также на социально-правовых аспектах крупного и мелкого вотчинного землевладения. Взаимобусловленность типов феодальной собственности и права в Древней и Средневековой Руси рассмотрела Л.В. Данилова, показав взаимодействие и противостояние государственного и обычного права в земельных отношениях собственности. В.Д. Назаров проанализировал законы 1551 и 1562 гг. об ограничении княжеско-боярского землевладения с целью выявления подосновы вотчинного права и пришел к убедительному заключению о том, что эти законы, и в особенности закон 1551 г., фиксировали распоряжения верховной власти и нормы, существовавшей ранее, и лишь ввели их в «уставную» форму. М.С. Черкасова сосредоточилась на социально-правовых основах крупного (домен) и мелкого (крестьянское надельное) землевладения в Троице-Сергиевом монастыре в XVI–XVII вв., который практиковал нормы обычного вотчинного права для поддержания неоднозначных поземельных отношений. Наказ приказнику дворцовых сел середины XVII в. как документ частного феодального права охарактеризовала Н.В. Соколова, доказавшая, что наказ следует считать типовым и датировать 1664 г. В выступлениях были подняты и такие вопросы, как правовые основы надельного и венадельного пользования землей в XVI–XVII вв., своеобразие арендных отношений в новгородском (Л.Г. Степанова) и вологодском регионах (И.Н. Шамина), особенности политики государства в отношении посадского землевладения (И.В. Пугач). Как показала И.Л. Манькова, специфика землевладения монастырей на Урале в XVII в. заключалась в отсутствии у них иммунитетных прав, а государство при столкновении собственных экономических интересов с монастырскими перераспределяло земельный фонд вместе с крестьянами.

На материале XVIII в. обсуждались вопросы о роли законодательства в регулировании землевладения и землепользования. А.И. Комиссаренко показал положение монастырских вотчин в 1730–1740-х гг., когда их экономическая и социальная жизнь подвергалась жесткому правительственному контролю и надзору. Докладчик оценил правительственные распоряжения в отношении монастырей как преддверие глубокой секуляризационной реформы 1764 г. Обсуждались и порядки землепользования, существовавшие в рамках государственных и правовых установлений у разных категорий крестьян: поволжских ясачных (А.Г. Иванов), уральских приписных (В.А. Манин), сибирских кабинетских (А.Н. Жеравина), а также у сибирских служилых людей (Н.А. Балюк).

Среди выступлений, касавшихся аграрной истории первой половины XIX в., большой интерес вызвал доклад Т.М. Китаниной, по-новому оценившей аграрную политику правительства Александра I, который считал, что крепостное право должно и может существовать, но при условии его постепенного ослабления. Реформирование крепостной деревни в Вифлиндии и Эстляндии в 1816–1819 гг., когда крестьяне, получив свободу без земли, вынуждены были ее арендовать у помещиков или уходить в города, получило отражение в выступлении Е.Л. Назаровой. Она рассмотрела также реализацию проекта К. Валдемарса по переселению латышских крестьян в середине 1860-х гг. на пустующие земли в Новгородской губ. В результате здесь возникли компактные поселения латышских крестьян-собственников.

В.А. Федоров охарактеризовал возобновившийся в первой половине XIX в. рост монастырского землевладения за счет пожалований верховной власти и покупки земли. Землевладение городских приходов в Тамбовской епархии в первой половине XIX в., служившее одним из источников обеспечения духовенства, рассмотрели М.В. Безбородова и В.Д. Орлова. Доходы от церковной земли, сдававшейся в аренду, составляли треть всех доходов церкви. Сопоставление приходского землевладения с монастырским показало, что последнее обладало большим количеством земли, причем его размеры изменялись.

В ряде выступлений были раскрыты особенности арендных отношений. Аренда, в основном продовольственного характера, была распространена в 1830–1850 гг. у военных поселенцев. Ча-

ще всего арендовались сенокосы и пастбища. Военные поселенцы, наряду с арендой, покупали землю и в предпринимательских целях (Т.В. Соломенная, К.М. Ячменихин). Арендные отношения в 1860-х гг. в дворянских хозяйствах Курской губ. развивались главным образом в средних и крупных имениях (В.А. Шаповалов). В Западной Сибири в XIX в. отдельные крестьяне и сельские сообщества арендовали угодья всех видов – пахотные, сенокосные, выгоны, рыбные ловли, причем с 1830 гг. происходил рост размеров участков, арендуемых в предпринимательских целях. Индивидуальная аренда была краткосрочной, тогда как крестьянские сообщества снимали землю на длительный срок (В.В. Рязанов).

Очень интересен был доклад С.А. Есикова и Р.В. Косова о понятиях «собственность» и «владение» в гражданском праве 1861–1906 гг. Их расплывчатость и смещение терминов «собственность» и «право собственности» вызвали появление в 1871 г. более точного определения собственности, которое соединило в себе владение, пользование и распоряжение. После реформы 1861 г. через законотворческую деятельность Сената правительство пыталось приспособить земельное законодательство к сфере крестьянского землевладения, однако и сенатская практика тоже была противоречива. Целый блок докладов был посвящен земельной аренде в разных регионах России. Были прослежены: разнообразие ее форм и категорий арендаторов на Северном Кавказе (В.Н. Ратушняк); типы аренды (предпринимательская или из нужды) в крестьянских хозяйствах Черноземного Центра и факторы, влияющие на динамику арендной платы при общей тенденции к ее повышению (В.Н. Фурсов); разнообразие арендных отношений в помещичьих хозяйствах Новгородской губ. (П.П. Полх); преобладание денежной аренды и ее вариации в северо-западных губерниях (В.В. Никулин); удельный вес сдаваемой в аренду земли в различных группах помещичьих имений в верхневолжских губерниях (Н.М. Александров); особенности аренды в Западной Сибири в годы Первой мировой войны (Н.Ф. Иванцова).

Не были обойдены вниманием исследователей и столыпинские преобразования деревни. Рассмотрены вопросы правового регулирования переселенческого движения (Э.М. Шагин), практика применения крестьянами-переселенцами правовых норм землепользования (В.В. Канищев, О.В. Лазарева, Н.В. Токарев), нарастание (до полной несовместимости) противоречия между обычным правом и законностью в поземельных отношениях воронежской деревни накануне столыпинской реформы (М.Д. Карпачев).

Доклады и выступления по периоду 1917–1990-х гг. составили ряд тематических блоков. Один из них характеризует землепользование в доколхозной деревне в разных регионах – в Рязанской губ., где функции общины были много шире установленных законодательством поземельно-хозяйственных отношений (Л.В. Третьяк), в Поволжье и Приуралье, где существовали сложные (не однодеревенские) общины (А.А. Иванов), на Европейском Севере, где была сложно соподчиненная система поземельных отношений и в 1920-е гг. оформился новый их вид, основанный на срочном подворном праве (В.А. Саблин). Группа докладов была посвящена разным аспектам колхозно-совхозного землепользования и его трансформации в 1930–1980-е гг. (Ю.А. Мошков, И.Е. Зеленин, Г.Е. Корнилов, В.Н. Томилин, В.И. Зайдинер и С.А. Ковынева, Л.Н. Мазур и др.). Рассматривались и тенденции в землевладении и землепользовании последнего десятилетия, которые привели к перераспределению земельных ресурсов, повышению роли личных хозяйств, реорганизации колхозов и совхозов (Р.А. Москвитина, В.В. Наухацкой, И.В. Логунова и др.).

За многолетний период работы симпозиума по аграрной истории произошло смещение его проблематики от формационно ориентированных и теоретико-методологических тем (таких, как сущность и эволюция феодальной собственности, особенности закрепощения, генезис капитализма в сельском хозяйстве, классовая борьба) к более конкретным аспектам аграрной тематики (производительные силы в сельском хозяйстве, демографические процессы сельского населения, община, кооперация). В последнее десятилетие уделялось большое внимание проблеме сельского расселения, особенностям аграрных технологий, экологии сельского хозяйства.

Сессии симпозиума неизменно привлекали к себе внимание ученых широкого профиля, а не только специалистов в области истории социально-экономических отношений. Они, безусловно, оказывали серьезное влияние на развитие исторической мысли, были прекрасной школой для молодых исследователей. Проверенная временем успешная работа симпозиума – это во многом заслуга его оргкомитета, в состав которого входили выдающиеся, талантливые историки. Они сумели в сложные для исторической науки годы направлять его деятельность, отстаивать выдвигаемые для обсуждения проблемы, в необходимых случаях лавировать и, главное, создать и поддерживать атмосферу научной дискуссии, творческой инициативы и живого общения ученых разных поколений. Симпозиум по аграрной истории, выстояв в последние годы, не утратил своих научных традиций и позиций, о чем свидетельствует незатухающий интерес к нему и постоянно увеличивающееся число его участников.

В. Н. БАТАЛИН. КИНОХРОНИКА В РОССИИ: 1896–1916 гг. ОПИСЬ КИНОСЪЕМОК, ХРАНЯЩИХСЯ В РГА КФД. М.: Олма-Пресс, 2002. 477 с. Тир. 500

Рецензируемая книга посвящена характеристике и описанию сохранившихся в фондах крупнейшего аудиовизуального архива страны – Российского государственного архива кинофотодокументов (РГА КФД) – киносъемок первых двух десятилетий существования мирового кино (1896–1916).

Сама природа поиска и выявления кинодокументов по отечественной истории, их атрибуции и описания делают представленное в книге исследование многоплановым и междисциплинарным. В.Н. Баталин – достойный преемник и последователь В.Е. Вишневого, одного из крупных специалистов по истории раннего отечественного кино, прозванного «Прометеем российского кино»¹.

Интерес к информации, заключенной в киносъемках раннего российского неигрового кино, вызван рядом причин.

Прежде всего, следует сказать, что эта проблематика до сих пор недостаточно разработана как в общеисторическом, так и источниковедческом, архивоведческом, археографическом и киноведческом аспектах. Исследования предшествующих лет, как правило, отличались выборочным и обзорным характером, а также ярко выраженной тенденциозностью в трактовке кинохроники и фильмов².

Кроме того, в советский период при отборе кинодокументальной продукции на государственное хранение предпочтение отдавалось фильмам, получившим официальное, идеологическое признание, что повлияло на состав и содержание архивных фондов и их сохранность. Видимо, прежде всего, этим можно объяснить то, что из 2689 наименований кинохроники, приведенных в книге Вен. Вишневого, в рецензируемом издании описаны только 961 сохранившаяся в РГА КФД киносъемка; при этом надо учитывать, что в это число входят и те, которые были созданы за рубежом.

Имеется и другой не менее важный аспект этой проблемы. Историки располагают крайне скудными сведениями об объеме, составе и содержании кинодокументов Архивного фонда Российской Федерации, в том числе и по интересующему нас периоду. В немалой степени это связано с отсутствием в архивах этого профиля (и прежде всего РГА КФД как архива федерального уровня) полноценного архивного справочника, способного дать не только

общее, но и конкретное представление о хранящихся документах.

Книга В.Н. Баталина в значительной мере восполняет этот пробел, как бы перебрасывая мостик между историками и архивистами, давая по мере возможности ответ на давно назревший вопрос о бесспорной ценности всего кинодокументального наследия страны конца XIX – начала XX в.

Важность рецензируемой работы заключается в том, что публикуемые в ней материалы наводят на размышления как относительно возможных направлений будущего научного и творческого поиска, так и в связи с характером и особенностями представленных в книге кинодокументов. Ценность дореволюционной кинохроники с исторической точки зрения во многом определяется широтой и разнообразием представленной тематики кинодокументов, которая выходит за рамки отечественной истории, отражая внутреннюю и внешнеполитическую жизнь стран Европы, Америки и Азии.

Исходя из объема и значимости сохранившихся и описанных в книге кинодокументов, можно предложить их классификацию по предметно-тематическому признаку.

Самый многочисленный блок включает в себя кинодокументы «царской хроники» общим объемом 39000 м, что составляет примерно треть всех включенных в книгу киносъемок – 363 сюжета кинохроники. Эти съемки отражают различные стороны деятельности царя и императорского двора (участие членов царской семьи в открытии памятников, религиозных шествиях и праздниках; в парадах, маневрах, смотрах полков и флота; официальные визиты за границу; официальные визиты глав государств в Россию; поездки по губерниям России; пребывание на отдыхе). Далеко не все съемки имеют точную датировку, часто даты их проведения заключены автором книги в квадратные скобки или указан примерный период, когда была произведена съемка.

Кинодокументы, отразившие историю Первой мировой войны, немногочисленны: всего, согласно описи, сохранилось 49 документов по данной тематике за 1914–1916 гг. Сюжеты рассказывают о пребывании Николая II в Ставке Верховного главнокомандующего в Барановичах и в Могилеве, посещении императором раненых солдат и офицеров, награждении им героев войны, принятии на себя Верховного главноко-

мандования, пробных полетов гидропланов перед отправкой их на театр военных действий и т.д.

Большинство этих документов были сняты операторами Скобелевского комитета, который пользовался в эти годы монополией на производство киносъемок, отражающих военные события. В документах содержится информация о событиях военных лет на территории различных стран: России, Албании, Англии, Франции, Греции, Турции, Австро-Венгрии, Румынии, Сербии, Черногории, Египта и др.

В кадрах кинохроники (выпуски Скобелевского комитета, «Пате-журнала», «Хроники Гомон», «Военная хроника», «Журнал Пегас», «Летописи войны», «Хроника Паризиана», фильмы и отдельные сюжеты) зафиксированы в основном военные лагеря, лазареты, смотры, маневры, демонстрация трофейного оружия, пленные, кавалерийские и пехотные части на марше и привале, во время учений и т.п. Можно говорить о том, что военные действия русской армии и армий других стран на различных фронтах (Западном, Кавказском, Салоникском и др.) снимались крайне редко и съемки подобного рода присутствуют только в нескольких кинодокументах (№ 34, 44, 56, 890 и др.). Нельзя не обратить внимания на наличие съемок на флоте и в авиации, которые в большинстве своем непосредственного отношения к событиям Первой мировой войны не имеют (№ 14, 94, 117, 149, 165, 183, 200, 207, 217, 239, 249, 365, 380, 398, 400, 410, 426, 431, 610, 619, 782, 920 – флот; 603, 604, 606, 802, 958 – авиация).

Выделим еще один блок кинодокументов – о приеме глав иностранных государств в России (35 сюжетов; 1912 – 1916). Кинокадры позволяют исследователю расширить представления о характере приемов, обстановке, о главах иностранных государств, об отношениях между ними и российским императором. Сохранились киносъемки встречи императора Николая II с итальянским королем Виктором-Эммануилом III в 1902 г., приезда французского президента Лубэ в Петербург в том же году, приеме короля Греции Георга I и королевы Греции Ольги Константиновны в Красном Селе в 1906 г., пребывания французского президента Фальера в Ревеле в июле того же года, приезда датского короля Фредерика VIII с королевой Луизой в Красное Село в июле 1909 г., визитов германского императора Вильгельма II в Россию, пребывания президента Пуанкаре в России летом 1914 г., а также встреч российского императора с монгольскими, персидскими и турецкими делегациями. Поездкам Николая II и его семьи по России в 1903–1915 гг. посвящено 24 киносюжета (Сызрань, Севастополь, Екатеринослав, Овруч, Кострома, Одесса, Кишинев, Киев, Симферополь и др. города). Критерием отнесения того или иного сюжета в данный тематический блок являлось присутствие в кадре момента общения между царем и народом: многочисленные встречи императора, его беседы с простыми людьми, торжества в городе по случаю его приезда и т.д.

Следующий блок, состоящий из 22 кинодокументов, относится к хронике частной жизни августейших особ. Специфика этих сюжетов в том, что они не были предназначены для публичных показов, а просматривались царской семьей в кругу родных и близких. Эти кинокадры обладают определенной ценностью именно потому, что царь и его окружение ведут себя перед объективом раскованно и непринужденно. В них нашли отражение прогулки царской семьи и общение членов семьи между собой.

Вместе с тем указанные киносъемки не лишены своего рода парадности и пропагандистской направленности, в некоторых случаях они призваны продемонстрировать близость царя к народу.

К кинодокументам «царской хроники» примыкает блок киносъемок зарубежной кинохроники, повествующих о встречах и переговорах монархов европейских стран: императора России Николая II с английским королем Эдуардом VII на Ревельском рейде (1908), короля Швеции Густава V Адольфа, короля Дании Христиана X и короля Норвегии Хокон VII в Мальме (декабрь 1914); германского императора Вильгельма II и бельгийского короля Альберта в Брюсселе [1910–1911] и др.

Научный и практический интерес представляют съемки, запечатлевшие праздничные торжества по случаю 200-летнего юбилея Полтавского боя; празднование 100-летия Бородинской битвы в Москве, на Бородинском поле, а также в Харбине (август 1912); открытие памятника Петру I в Риге (1910); празднование 300-летия Дома Романовых в Москве, Нижнем Новгороде, Костроме, Владимире, Суздале, Тегеране (1913).

Сохранились съемки, отразившие закладку и открытие памятников, связанных с Отечественной войной 1812 г. в Борисове (1914); Вязьме (1912) и других местах, а также в честь императоров и выдающихся деятелей России: Александру II в Тамбовской губ., в с. Кулеватов (1912), на станции Раменское (1914); Александру III в Санкт-Петербурге (1909) и Москве (1912); генералу М.Д. Скобелеву в Москве (июнь 1912); адмиралу Макарову в Кронштадте (1913) и др.

Интересный блок кинодокументов, отразивших повседневную жизнь населения России, невелик и фрагментарен. Речь идет о съемках быта народов Севера, преимущественно ненцев (1914); городского базара в Москве (1914); эпизодов «парфорсной» охоты в Виленской губ. (1908–1909); быта солдат на фронте (1914); жизни воспитанников приюта для слепых (1909); людей на Москворецком мосту во время наводнения в Москве (1908) и др.

Благодаря хроникальным киносъемкам тех лет в распоряжении историков имеется богатейший материал, дающий возможность составить предметное представление о внешнем облике членов царской семьи, крупнейших государственных деятелей (С.Ю. Витте, П.А. Столыпин, В.Н. Коковцов), дум-

ских политиков (С.А. Муромцев, В.М. Пуришкевич и др.), военных (А.А. Брусилов, А.М. Каледин, А.А. Колчак), ученых и путешественников (И.В. Цветаев, В.Ю. Визе, Г.Я. Седов), писателей (Л. Андреев, В.Я. Брюсов, А.М. Горький, Л.Н. Толстой), музыкантов (А.К. Глазунов, М.М. Ипполитов-Иванов, А.Б. Гольденвейзер), художников (И.Е. Репин), артистов (А.Э. Блюменталь-Тамарина, А.Д. Вьяльцева, И.М. Москвин, В.Н. Давыдов) и др. известных людей на рубеже столетий. На основе этих кинокадров можно составить кинопортреты этих исторических личностей в конкретной обстановке.

Среди других немногочисленных блоков – кинодокументы, отразившие отношение государственной власти и обществу к памяти крупных государственных и церковных деятелей, писателей, актеров и др. Сохранились киносъемки похорон русского посла во Франции А.И. Нелидова (Париж, 1910), Католикоса всех армян Маттеоса II Измирляна (Эчмиадзин, 1910); Л.Н. Толстого (Ясная Поляна, 1910), В.Ф. Комиссаржевской (Санкт-Петербург, 1913), А.Д. Вальцевой (Санкт-Петербург, 1913) и др. Киносъемки позволяют воссоздать детали похоронного ритуала, увидеть его участников, оценить их отношение к ушедшему из жизни человеку и др.

Самостоятельное значение имеют и такие блоки киносъемок, в которых нашли отражение различные спортивные состязания, характерные для того времени: гимнастика (Санкт-Петербург, 1912–1913; Омск, 1914); плавание (Москва, 1914); автопробеги (Санкт-Петербург – Киев – Москва – Санкт-Петербург, 1910); скачки (Ревель, 1911); лыжные гонки (Выборг, 1910); легкая атлетика, первенство Москвы (1915), а также соревнования по метанию диска, бегу с барьерами на 110 м (1915); бег (Киев, 1913); Второй весенний спортивный праздник (Москва, 1915) и др.

Судя по содержанию отечественных и зарубежных киножурналов редко какой из них не включал в себя сюжет о современной моде (см., например, «Пате-журнал», № 349-Б, 1916 – № 503, №№ 96, 101 – 1911 – № 528 и др.).

Отметим также и небольшой по объему блок кинодокументов видового характера – съемок Москвы (1914–1916), Санкт-Петербурга (1914), Нижнего Новгорода (1914–1916), Пскова (1911), Ивана (1911), Киева (1911) и др. В ряде случаев – это единственные визуальные свидетельства об облике городов и сельской местности, улиц и площадей, памятников архитектуры того времени, многие из которых изменили свой вид или вовсе перестали существовать.

В объектив камеры первых отечественных и зарубежных кинохроникеров попадали и различного рода природные катаклизмы: извержения вулканов (Гавайские острова, 1912), землетрясения (Сицилия, 1908), последствия ураганов (Неаполь, 1910–1911), пожары (Москва, 1914), наводнения (Москва, 1908) и др. Благодаря этим съемкам историки рас-

полагают наглядными свидетельствами масштабов разрушений городов и других населенных пунктов, других бедствий населения.

В то же время нельзя не обратить внимания на крайне слабое отражение в кинодокументах конца XIX – начала XX в. экономической и социальной стороны жизни страны, состояния промышленности, сельского хозяйства, железнодорожного транспорта, работы научных и учебных заведений. Даже деятельность органа законодательной власти – Государственной думы – запечатлена крайне фрагментарно (сохранились только киносюжеты о ее заседании 15 апреля 1915 г., несколько кадров из «Пате-журнала» № 285-А за 1914 г. и съемки, датируемые 1915 г., где запечатлены депутаты, стоящие у Зимнего дворца).

Итак, данное издание, в котором с исчерпывающей полнотой представлена кинохроникальная история России конца XIX – начала XX в., напоминает историкам о существовании пока еще фактически не востребованной и не реализованной на практике источниковой базы исторических исследований. В связи с этим встает вопрос о необходимости источниковедческого анализа кинодокументов, представленных в книге, выявления степени достоверности и полноты заключенной в них информации, определения их реальных возможностей как полноценного исторического источника.

Трудности в этом плане связаны с тем, что из всего массива съемок, только половина имеет полноценные монтажные листы, нередко отсутствуют многие важные атрибуты происхождения кинодокументов, имеется большое количество «безадресных» сюжетов, находящихся за пределами выпуска киножурнала или фильма. Вместе с тем о преодолении этих затруднений свидетельствует уже проделанная В.Н. Баталиным работа по поиску сведений об авторстве, датировке, месту съемок и др. (Из 961 съемки источниковедческому анализу в возможных пределах было подвергнуто 687 кинодокументов). Дальнейшее более детальное изучение этих кинодокументов позволит значительно расширить возможности их использования. Не исключено, что часть из утраченных сюжетов находится в других фильмотеках мира. На мой взгляд, поиск этих ценных источников остается важной проблемой.

Представляется перспективным и рассмотрение кинодокументов с культурологических позиций. При этом необходимо исходить из того, что каждый отдельно взятый кинодокумент должен рассматриваться в контексте определенной эпохи. На основании подробного, в ряде случаев скрупулезного описания включенных в книгу кинодокументов можно говорить об их значении как источников по истории культуры и воспринимать каждую киносъемку, по выражению М. Ферро, как продукт культуры.

Отметим вклад автора в архивоведческое освоение кинодокументов вообще и по данной тематике в частности. В центре описания находились каждые «единица учета» и «единица хранения» как основные учетные категории, принятые в большинстве архивов, работающих с кинодокументами. Автор, насколько можно судить, не собирался разрушать сложившуюся практику учета и описания. При этом описанию в ряде случаев подвергались диаметрально полярные по содержанию сюжеты и материалы, объединенные одним учетным номером (так, например, в случае с № 246, 256, 263, 434 и др.).

С одной стороны, этот подход не позволял проводить перераспределение материала по строго тематическому признаку и тем самым сохраняет состояние кинодокумента в том виде, в котором он был принят на государственное хранение. Вместе с тем такого рода ситуация затрудняет процесс восстановления первоначального монтажа киножурнала или фильма. В этой связи представляется перспективным, как это отмечено в авторском предисловии, продолжить работу по реконструкции источников в соответствии с их происхождением и назначением (такой подход, фактически исключал бы случаи несоответствия названия сюжета его содержанию — см. № 237).

В целом, однако, проведенное автором описание на уровне аннотации оправдано, так как позволяет создать не только общее, но и в большинстве случаев весьма определенное (конкретное) представление о содержании кинодокумента.

Рассматривая комплекс кинодокументов указанного периода, хотелось бы затронуть и археографический аспект проблемы. Подавляющая часть киносъемок, вошедших в книгу, остается неизвестной исследователям и до сих пор не введена в научный оборот. Отдельные публикации, имевшие место при издании фотоальбомов (там крайне редко используются кинокадры), не исчерпывают проблему научного издания кинодокументов традиционным типографским способом с учетом их особенностей как исторических источников. Не случайно в связи с появлением рецензируемого издания возникли вопросы принципиального характера, касающиеся теории и методики публикации кинодокументов. Речь идет вовсе не о том, чтобы в настоящем труде обязательно присутствовали в качестве обязательного условия собственно кинодокументы. Эта проблема имеет самостоятельное значение. Дело в том, что данная публикация не учитывает в полной мере требований «Правил издания исторических документов» (М., 1990), согласно которым должна быть соблюдена следующая последовательность подачи материала: порядковый номер, название фильма, киножурнала или сюжета, краткое раскрытие содержания материала, реквизиты происхождения (авторство, место, дата съемки), объем, место хранения, архивный номер.

Появление данной книги открывает более широкие возможности для подготовки научного комментария как к публикации кинодокументов вообще, так и к отдельным тематическим блокам в частности.

С выходом в свет этого издания еще острее, чем в прежние годы, встал вопрос о разработке киноведческой проблематики на материале дореволюционной кинохроники. Более актуальными становятся задачи изучения авторства кинодокументов тех лет, истории киноорганизаций, которые их создавали, поиска отсутствующих съемок за 1897–1899 гг. (например, известно, что в эти годы плодотворно работал один из первых кинооператоров Б. Матушеский) в отечественных (в первую очередь, в фондах Госфильмофонда) и зарубежных архивах (Франция, Германия, Австрия, Швеция и др.), выяснения истории формирования в архиве отдельных сюжетов.

Отдельные сюжеты, вошедшие в издание, выходят за хронологические рамки книги (№ 254, 785 и др.). Требуется пояснения (удобнее всего это было бы сделать во вводной части), по каким причинам были включены в книгу, посвященную кинохронике, игровые фильмы (№ 424, 568, 838, 860, 913).

В целом высоко оценивая содержание рецензируемой книги, по характеру и назначению — архивного справочника (аннотированного каталога), важно обратить внимание на подробный и весьма полезный в практическом отношении информационно-справочный аппарат (именной указатель, указатель операторов — всего 57 фамилий и указатель фирм (организаций), осуществлявших производство (или прокат) кинохроники), наличие которого значительно облегчает ориентацию в сложном лабиринте событий, запечатленных в кинодокументах.

Можно не сомневаться, что этот многолетний труд не только займет достойное место на полках профессиональных библиотек и будет активно использоваться в учебном процессе, но и станет настольной книгой для всех, кто интересуется архивным досоветским кино, его сохранностью, а также вопросами осмысления познавательных свойств кинодокументов как ценного исторического источника.

**В.М. Магидов, доктор исторических наук
(Историко-архивный институт Российского государственного гуманитарного университета)**

Примечания

¹ В и ш н е в с к и й Вен. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916. Составление и общая редакция Н.А. Изволова. М., 1996.

² К числу наиболее серьезных работ по этой тематике относятся: Л и х а ч е в Б.С. Материалы к истории русского кино. Ч. I. 1896–1913. Л., 1927; Ч. II. 1914–1916 // Из истории кино. Вып. 3. М., 1960. С. 37–103; Г и н з б у р г С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963.

Рецензируемый коллективный труд историков советского кино одна из попыток внести ясность в понимание уникального опыта, пережитого нашей страной в период между «сталинизмом» и «застоем» (согласно политической схеме, возникшей в конце 1980-х гг.). В первой книге акцент сделан на начальном периоде «оттепели», во второй по преимуществу рассматривается развитие киноискусства в 1960-е – начале 1970-х гг. Обе книги построены по принципу многомерности, созвучной самой эпохе: путем «контрастного монтажа» взаимодополняющих точек зрения исследователей. Этот же подход характерен и для специального раздела «Действующие лица», который отражает позиции непосредственных участников оттепельного кинопроцесса (режиссеров, сценаристов, актеров, руководителей разного ранга и т.д.). Стремлению авторов к максимально возможной полноте освещения темы созвучен обширный обзор «Хроника. 1953–1970. Даты и факты» (Л. Пустынская). Развитие оттепельного кино рассматривается в социально-политическом и культурном контекстах.

По справедливому признанию авторов, одна из самых трудных проблем – *определение хронологических рамок периода «оттепели»*. Среди причин сложности указывается, в частности, на известную автономность существования культуры от политики, породившую некоторое *несовпадение временных циклов политической «оттепели» и «оттепели» как явления культуры*.

Традиционная точка отсчета «оттепели» – XX съезд КПСС. Вместе с тем для большинства исследователей и современников той эпохи очевидно, что «оттепель» началась сразу после смерти Сталина, в 1953–1954 гг., когда «появилось ощущение, что что-то можно», на киностудии пришло много новых людей, стали снимать больше фильмов, в которых, как прежде, было и приукрашивание жизни, и нравоучительная дидактика, но появилось и новое – критика бюрократизма, равнодушия к людям, показного энтузиазма. Интересно и предположение В. Трояновского о способности кино не только отражать, но и предугадывать события, поскольку «в самой природе искусства заложено предчувствие будущего» (II, 32). Здесь и далее первая цифра означает порядковый номер книги, а следующие после запятой цифры – страницы). Так, настоящее «засилье в 1954–1956 гг. фильмов с разоблачительной тематикой, где нередко выводилось «на чистую воду» первое лицо в пределах экранного действия («от председателя колхоза до отца семейства»), – явилось своего рода преддверием «разоблачения века», прозвучавшего в феврале 1956 г. в докладе Н.С. Хрущева на XX съезде КПСС (I, 8).

Если начало «оттепели» «поддается» более или менее точной временной фиксации, то по поводу другой границы периода разброс мнений гораздо более существенный. Конец политической «оттепели» одни связывают напрямую с отставкой Хрущева в октябре 1964 г., другие – с событиями в Чехословакии в августе 1968 г. Третьи считают, что «замораживание «оттепели» и становление нового культа происходило еще при Хрущеве, в начале 1960-х гг., а поворотными событиями, приведшими к очередному витку усиления идеологического контроля над художественной интеллигенцией, стали посещение Хрущевым 1 декабря 1962 г. выставки в Манеже, посвященной 30-летию московского Союза художников, и разгром фильма Хуциева «Застава Ильича» на Пленуме ЦК КПСС в 1963 г.

В то же время авторы рецензируемых книг проводят мысль о том, что инерция развития оттепельных процессов в культуре, набранная в 1950–1960-е гг., была такова, что «затормозить» их оказалось не простым делом, с которым властям удалось справиться лишь в начале 1970-х гг. А «первой ласточкой», судя по воспоминаниям Г. Куницына (с 1963 г. заместитель начальника подотдела ЦК КПСС по кинематографии), стала идея «положить под цензуру весь кинематограф», вызревшая в недрах партийного руководства киноотраслью к концу 1966 г. и мотивированная тем, что «в советском кинематографе действует группа, которая осуществляет идеологическую диверсию против партии» (I, 198).

Официальной же вехой, положившей предел оттепельному «свободомыслию» в кино, явилось постановление ЦК КПСС 1972 г. «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», которое, не называя конкретных имен и фильмов, отрицательно оценило весь предшествующий период.

Размышляя об истоках и предпосылках «оттепели», исследователи и непосредственные участники событий обращают внимание на закономерный и естественный характер оттепельного взлета в кинематографе, объясняя этот феномен, в частности, не утраченной еще тогда «связью времен». Молодое кино многими «нитями» было соединено с классическим советским кино 1920–1930-х гг. «Живым мостом», соединившим разные эпохи в истории советского киноискусства, стали, в частности, И. Пырьев, Г. Козинцев, М. Калатозов, Ю. Райзман, М. Ромм, С. Юткевич, С. Герасимов, оставившие яркий след и в новом кино. Именно «оттепельная связка старых и молодых», по мнению Е. Марголита, во многом обеспечила устойчивость кинематографа 1950–1960-х гг. к серьезным внешним испытаниям, а уход «стариков» значительно ослабил иммунную систему киноискусства, ускорив (наряду с прочими причинами) наступление «больших холодов» (II, 59).

Еще одно обстоятельство многое проясняет в происхождении и сути «оттепели». Это – опыт Великой Отечественной войны и лагерно-ссылного выживания, сыгравший роль «затравки», вокруг которой возник кинематограф хрущевского десятилетия (I, 45). Среди тех, кому было суждено определять лицо оттепельного киноискусства, немало было людей, лично переживших «диалог со смертью» на поле боя или в сталинских лагерях, что придавало особую насыщенность их творчеству (I, 178).

Катализатором оттепельного настроения стала, конечно, смерть Сталина: «...Та высокая вера, внутри которой мы жили, многое потеряла, когда не сбылись апокалиптические предчувствия, нашептанные ею в марте 53-го. Абстракции как бы потускнели, оттивлен ценностный простецкий человекских чувств и оттошений, здравого смысла, даже самого обыкновенного быта... Ирония бессмертной повседневности потеснила торжественный стиль прежних лет» (I, 11). Как считает В. Трояновский, главным образом именно из этой перемены настроений («усталость от великих потрясений первой половины XX в.») родился в нашем кино своеобразный оттепельный неореализм, а начавшиеся в обществе в послесталинский период социокультурные процессы (в основе своей – реабилитационные) были вызваны к жизни прежде всего не официальными установками нового руководства: надежда на иную участь для новых поколений черпались «не только из благоприятного общественного климата, сколько из обновляющейся силы природы» (II, 26). В пользу именно такого понимания хрущевской эпохи говорит и сам термин «оттепель», как бы снимавший «претензии государства возвыситься над логикой естественного, природного развития, подчинить ее своей воле» (I, 103). Название эпохи, как справедливо полагает Е. Марголит, только на первый взгляд кажется возникшим случайно, в связи с повестью И. Эренбурга «Оттепель». Исследователь обращает внимание на то, что мотив ожидания весны, непреложности ее прихода достаточно распространен в поэзии первой половины 1950-х гг. (Л. Мартынов, С. Липкин и др.). Однако следует уточнить, что символика зимы и равнины как образа державы, в которой замерла жизнь, как, впрочем, и весенних примет, связанных с надеждами и на общественное пробуждение, – все это не являлось новшеством в советской поэзии, а уже имело к тому времени глубокие корни в русской культуре.

Еще одно характерное явление оттепельного кинематографа – *воцарение Ребенка в качестве главного героя «взрослого» кино начала 1960-х гг.* Процесс этот был также вполне объясним, поскольку именно чистому, свежему, наивному взгляду ребенка мог открыться подлинный мир, к которому «прорывалось» сквозь парадные декорации сталинского кинематографа новое кино. Оно как бы обращалось с призывом «искать совершенство в растущем и незавершенном, а не в величественном прошедшем»

(II, 15). Одно из ярких воплощений образа оттепельных ожиданий – главный герой одноименного фильма «Сережа» (1960), дата рождений которого – 1954-й год – вовсе не случайна.

Своеобразным отражением атмосферы хрущевского десятилетия, «пропитанной» оптимизмом и поэтическим чувством, стал «*лироцентризм*» оттепельного кино. Олицетворение «лирической стихии» нового кино – творчество Г. Шпаликова, признанного кинематографического лидера нового поколения. Постигание действительности прежде всего в чувственной форме рождало операторский эксперимент, вершиной которого стали фильмы, снятые С. Урусевским («Сорок первый», 1956; «Летят журавли», 1957; «Я – Куба», 1964 и др.).

Основной проблемой нового кино становится взаимоотношение кино и действительности: «Впервые за всю историю советского кино, – пишет И. Изволова, – предэкранная реальность стала осознаваться как нечто суверенное. До этого момента действительность воспринималась лишь в качестве материала для построения своего собственного экранного мира» (II, 160).

В издании подмечены и основные этапы эволюции характеристик главного персонажа художественного кино 1950–1960-х гг.: от традиционного, «плакатного» героя советского киноэпоса к «новому романтическому герою» с его раздвоенностью и неспособностью отрешиться от своих страданий, на смену которому в начале 1960-х гг. приходит как символ реформаторских надежд «солнечное Дитя», в свою очередь, в середине десятилетия вновь уступающее дорогу взрослому герою, принимающему на себя груз краха оттепельных иллюзий. Зачастую этот новый герой – Художник (в реальности или в душе), находящий утешение в том, чтобы быть не как все и являющийся, по сути, «большим ребенком».

Образ детства оказался достаточно емким и многозначным, чтобы вместить в себя многие существенные стороны духовной ситуации того времени, когда, по словам А. Шемякина, началась «общий процесс регенерации всех ключевых идей, идеологем и мифологем, сформировавших “этнос” русской интеллигенции, которая буквально воскресла, как Феникс из пепла» (II, 299).

В «оттепель» с новой силой возродилась мечта о мире «всеобщего человеческого единства и братства». Показательно, что классовая борьба в кино тех лет понимается прежде всего как средство для преодоления преград, разделяющих людей на пути к этой цели. «...Искусство объявляет непримиримую войну собственнику. В литературе, театре и в кино он становится средоточием всех пороков. Типичный сюжет – уничтожение или конфискация всевозможного личного имущества и ценностей в пользу общества, которая предшествует моральному оздоровлению героя... При этом собственность страшна не сама по себе, а прежде всего как источ-

ник неравенства». Искусство, «участвуя в революциях, обычно оказывается радикальнее самих революционеров» (II, 8–9). В период ранней «оттепели» кино покусается не только на экономические, но и на биологические основы неравенства, предпринимая серьезное наступление на родительскую любовь, стремясь «обобществить» ее как всякую личную собственность и направить не только на родных детей. В этом – объяснение популярности в тот период киноусыновлений. Среди наиболее известных примеров – «Два Федора» (1958), «Судьба человека» (1961).

Еще один ключевой сюжет эпохи – *отрицание жесткой иерархической структуры* сталинского социализма. Своего рода «кинопроекции» этих настроений стало разрушение традиционных представлений о «старшинстве», причем не только в общественной, но и в частной жизни. Для фильмов той поры характерно покушение на непрерываемость отцовского авторитета. Именно Федор Малый оказывается в роли судьи и хранителя идеала «братства-равенства» («Два Федора»). Отчим Коростылев всем стилем своих отношений с пасынком также отрицает отцовскую иерархию («Сережа»).

«Опрокинуть вертикаль на плоскость» лучше всего удалось комедии, чей короткий «золотой век» пришелся на 1960-е гг. (1965 – «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика»; 1966 – «Берегись автомобиля», «Тридцать три»; 1967 – «Кавказская пленница», «Айболит-66»; 1969 – «Бриллиантовая рука» и т.д.).

Образ детства – один из центральных и в кинолентах о войне, которые на рубеже 1950–1960-х гг., в ситуации тогдашних тревожных предчувствий глобальной катастрофы, «прочитывались» как *страстное отрицание войны* – явления, противоречащего «законам биосферы» («Иваново детство», «Судьба человека», «Баллада о солдате», 1958 и др.). Не случайно в фильме «Мир входящему» (1960) Победа приходит именно как природное явление. Останавливая хаос, «она превращает кладбищенский крест в цветущее дерево, заставляет немку рожать, когда той еще хочется мстить. Крохотный посланец природы, едва явившись на свет, пускает струю на грудь еще недавно «священного оружия»». Суть Победы, согласно главной идее киноленты, – в восстановлении естественных начал жизни.

Кинематограф хрущевских времен в полной мере запечатлел и *общественные ожидания* той поры, связанные с надеждами на приход интеллигенции во власть, на то, что «умный и совестливый» руководитель может сделать эти свои личные качества свойствами Системы. Примечательно, что в оттепельном кино получает право на существование интеллигент в его забытом в советской культуре варианте – как критик, скептик, подвергающий сомнению бесспорные истины (Куликов – «Девять дней одного года», 1962; Сергей – «Чистое небо»,

1961). Конфликт веры и сомнения, возникающий на экране, трактуется исследователями кино как прямое порождение драмы «разоблачения культа личности». Однако время (и искусство) отдает предпочтение интеллигенту верующему перед сомневающимся (II, 39, 41).

«Если искать в кино нечто вроде духовного кода времени, то для „оттепели“ он мог звучать так: *вера для всех и свобода для каждого*. Кино занято утверждением обновленной коллективистской веры, которая кажется ему гарантией личной свободы» (II, 4), – к такому выводу приходят авторы сборника. Причем слово «вера» в данном контексте употреблено вовсе не случайно. Внимание читателя фиксируется на скрытом религиозном характере советского кино, опирающегося «не столько на официальную идеологию, сколько на народную веру, на мистическую „набожность сердца“, которую кинокультура восприняла от православия – впрямую или при посредничестве литературы и музыки» (I, 40), поскольку прочное новое не могло строиться иначе, как на старом психофизическом фундаменте. По сути, в советское время осуществилась мечта «богостроителей» начала XX в. (А.В. Луначарский и др.) – создать «новую пролетарскую религию без бога».

Советское кино всегда мало интересовало наличествующая реальность, его привлекал идеал. Внутри этого идеала и существовал сам кинематограф, пишет И. Изволова. Акт просмотра фильма становился для зрителя приобщением к реальности идеала, воплощенной на экране. «Так, станичники, занятые в массовке фильма „Кубанские казаки“, несмотря на то, что они видели на съемке муляжи роскошной ярмарки, на экране не воспринимали их как бутафорию» (I, 77). О своем восприятии кино как, по сути, храмового действа – очищающего, возвышающего, примиряющего с действительностью – вспоминают многие из нынешних старших поколений. Типично мнение М. Хуциева: «Я очень любил наше довоенное кино... Никогда мне это не казалось фальшью... я пел песни из этих фильмов... Люди ходили в кинотеатры, грелись, и я грелся вместе с ними» (I, 190).

Несмотря на устойчивость в общественном сознании основных советских культов (культ Вождя, культ Труда, культ Коллектива-Общества), военные потрясения, а впоследствии – шок, пережитый страной в связи со смертью Сталина и разоблачением преступлений режима на XX съезде, – все это объективно ставило в повестку дня необходимость адаптации советской «веры» к мирному и относительно благополучному постсталинскому времени. Лидером в осуществлении этой своеобразной «религиозной реформы» стало искусство и, в первую очередь, кино как наиболее соприкасающееся с коллективным сознанием. Впрочем, «это, конечно, был интуитивный порыв, а не рациональная стратегия», – уточняет В. Трояновский (I, 40). При-

чем за внешним реализмом кинематографа «оттепели» отчетливо проступал, как и в предшествующий период, его утопически-мифологический характер. Подхватывая (в отличие от сталинских времен) прежде всего импульсы, идущие «снизу», порожденные верой и надеждой современников, а вовсе не официальными установками партийных документов, кино «оттепели», как подчеркивают многие авторы, трансформирует традиционные культы, выдвигая на первый план культ Коллектива, а также «достраивая» оттепельную идеологию новыми мифами, олицетворявшими основные силы противодействия Коллективу – «плохое руководство» (антибюрократический миф) и «пережитки прошлого» (антимещанский миф).

Практически сразу в новой идеологии утверждается, причем претендуя на центральное место, важнейший элемент совсем недавно чуждой «советским ценностям» либеральной идеологии – свобода Личности. Устами главного заводского новатора Антона Журбина из кинофильма «Большая семья» (1954) – «К сожалению, не из одних кораблей состоит жизнь» – объявлялась автономной сфера, «где бог Труда, Бог Коллектива был не властен...» Это – сфера любви: «Уже в этом раннем фильме слово *любовь* заявлено как главный пароль. Услышав его, эпоха уверенно отвечает: "Проходи", правда, предварительно проверив справку от *морали*» (I, 17).

Несмотря на то, что «оттепель» началась стремительным расширением пространства личной судьбы, общество начала 1960-х гг. было как никогда едино и переживало пик веры в себя. Красноречивое свидетельство тому – вышедший в 1961 г. документальный фильм «Первый рейс к звездам», где была заснята стихийно возникшая миллионная толпа, встречающая в Москве Гагарина 13 апреля: «Это был какой-то фантастический выплеск душевной энергии, неожиданно, сам по себе родившийся праздник. Самое поразительное – это глаза встречающих. В них – восторг и меньше всего любопытства, а напротив полное и совершенное знание. Да, это он, и иным он быть не мог. А его улыбка – это оправдание и искупление всего, что было до сих пор, всех страданий и заблуждений. А первые слова самого Гагарина? "Я обыкновенный русский человек. Таких у нас в Союзе много, такой же, как десятки и сотни советских юношей и девушек..." Говорит по написанному, но то, что чувствует в эту минуту каждый. Смысл различается поверх слов: чудо не в том, что я побывал в космосе, а в том, что я *советский*, как и вы все. Вот она вера...» (I, 63).

Возможность *единого самоописания нации* смог тогда реализовать и такой художественный фильм, как «Судьба человека». В главном герое этой киноленты – Андрее Соколове – народ узнавал себя. Не случайно, кстати, его реплика «после первой не закусываю» стала, как подмечено в книге, «чем-то вроде общенародного пароля». По сравнению с национальным архетипом в понимании до-

бра, самопожертвования, отношения к страданию коммунистическая идеология играла в этом фильме подчиненную роль (I, 71).

Усиление культа Общества привело к «новому витку» борьбы с религией. Это случилось на рубеже 1950-х и 1960-х гг., как раз, когда в стране началось массовое строительство больших кинотеатров: «...Разрушители, хоть и были антихристианами, безверием не страдали. Гонения на церковь ... были связаны с соперничеством. Общество рассматривало самое себя как чудесную силу. Ведь оно создало самый справедливый в мире строй, одержало победу над абсолютным злом в войне с фашизмом, подняло из руин свои города, научилось управлять внутренней энергией атома, вырвалось в космос. В слабом, уязвимом, не застрахованном от ошибок и заблуждений смертном человеке поддерживалось ощущение, что он является частью всемогущего и бессмертного целого» (I, 39).

Вместе с тем в игровых фильмах – специфических документах эпохи («отражение жизни, которое иногда опережает саму жизнь») – в начале 1960-х отчетливо проступают явления, свидетельствующие о том, что в монолите Общего начинают образовываться трещины, повышается цена индивидуального, выясняется, что источником всех высших ценностей, включая и коллективистские, является не общество, а человеческая душа (II, 11). «Немыслимое одиночество Вероники в самом знаменитом из оттепельных фильмов "Летят журавли" стало более глубоким потрясением для коллективистского сознания, чем любая полемическая атака на его основы» (I, 41). Вероника – «первый частный человек в советском кинематографе... и не представляет никого, кроме самой себя. Она выпала из единого хора и этим интересна авторам» (I, 81). Журавли в фильме – ощущение иного, бесконечного пространства по сравнению с тем миром, в котором жило кино (и страна) до середины 1950-х гг. – целостным, замкнутым на самого на себя.

Своеобразный выход в «иное пространство» присутствует и в фильме «Застава Ильича». Основное событие в жизни главного героя 21-летнего Сергея – воображаемая встреча с убитым на фронте отцом. «Я хотел бы тогда бежать рядом», – просит Сергей, тем самым заявляя о своем желании вернуться из нового постгероического времени в традиционный героический мир. «Не надо». «А что надо?» «Жить». При этом «жить уже не означает отдавать жизнь. А что означает «ответа нет» (II, 51).

Прощание с оттепельными надеждами, постепенный уход от ревностной защиты Общей веры к признанию реального многоверия – характерные черты кинопроцесса 1960-х гг. «Кино "похолодания" все чаще приходит к мысли, что нельзя стать свободным коллективом, потому что источник свободы находится внутри человека» (II, 4). Среди знакомых примет принципиально новых тенденций, наметившихся в кино на исходе «оттепели» – филь-

мы «Иваново детство» А. Тарковского, «А если это любовь?» Ю. Райзмана (оба – 1962). «Из перенасыщенного оптимизмом быта начала 60-х, рождается трагедия всеобщей человеческой несостоятельности...» (II, 27–28).

Даже в фильме «Битва в пути» (1962) режиссера В. Басова, ставшем своеобразной киноиллюстрацией начавшегося в обществе после XX съезда процесса «восстановления ленинских норм» и, по мнению киноведов, наиболее полно выразившем реформаторские иллюзии, тем не менее одновременно прочитывается и сомнение в одном из стойких оттепельных убеждений – спасительной миссии «интеллигента у власти». Действие картины разворачивается на тракторном гиганте. В центре сюжетной линии – противостояние нового главного инженера Бахирева, новатора, сделавшего ставку на поддержку снизу, трудовую демократию и солидарность, и директора Вальгана, консерватора, олицетворяющего административно-командный стиль управления. Оттепельный оптимизм выражен в главной идее: как бы ни были сильны консерваторы – они фигуры вчерашнего дня. Драма же состояла в том, что кино и жизнь разошлись в противоположных направлениях. «Характерно, – замечает по этому поводу современный исследователь, – что чем острее оттепельный оптимизм у Басова, тем его фильм становится менее художественно убедительным, и, напротив, самые запоминающиеся и выразительные эпизоды именно те, где Вальган, временно берет верх... Бахиреву не удавалось ничего изменить на заводе; пока он не воспользовался отсутствием Вальгана и не начал самовольно ломать стены, переставлять оборудование, срывая план выпуска тракторов. Нечаянный реализм этого вымысла в том, что разрыв между жизнью и идеалами шестидесятников был слишком велик, что доля их воплощения неминуемо пришлось бы идти на авантюры» (II, 32).

По мнению авторов, оттепельный «бунт естественного человека» был обречен, причем не столько из-за какой-то внешней принуждающей силы, а из-за него самого. Личность оказалась трагическим персонажем: слишком сильным было пока еще притяжение Общего. Новое понимание реальности, зафиксированное в кино, подразумевало обновление жизни прежней ценой – растворения личности в коллективном. В деле укрепления культа Общества важную роль сыграла русская классическая литература. Итогом оттепельного отношения к ней стал фильм «Война и мир» (1966): «...Оказалось, что все вообще русское (оно же классическое) предшествует советскому, завершившему все, что начинали предки». Кинематограф, приложивший руку к развенчанию одних мифов, теперь приступил к созданию других. «...Настоящая революция тогда так и не произошла, верх берет консерватизм (причем махровый)» (II, 148, 168–169).

Однако необратимая перемена в общественном сознании все-таки совершилась. Оттепельный че-

ловек оказался непреодолимо раздвоенным: в нем парадоксально сочетались сильнее душевные контрасты – жажда личной свободы и искренняя коллективистская вера, эту свободу отрицающую («жить для всех, но быть не как все»). «Новые герои второй половины 50-х не были еретиками по своим убеждениям. Они лишь стремились к свободе чувств и не заметили, как оторвались от Общей веры своих предшественников и открыли путь к реальному многоверию...» (I, 75).

Я не случайно так подробно остановилась именно на данном сюжете книги, поскольку, как убедительно показывают авторы, *оттепельный кинематограф «оттепели» был напрямую причастен к кризису советской идеологии*, по сути, стал точкой отсчета ее «заката». В СССР идеологическая катастрофа предшествовала государственной («вначале она свершилась в миллионах голов, а затем уже на политической сцене»), а не наоборот, как было в той же Германии, где крах фашистского мифа был связан, прежде всего, с поражением во Второй мировой войне.

Именно в кино родился «советский человек» как «опорная конструкция нашего коллективного сознания». Кино помогло новому обществу не только сплотиться, но и осознать себя «чудесной силой». Традиционный «советский человек» прожил в кино без существенных изменений до середины 1950-х гг., когда он начал превращаться в «человека "оттепели"» – коллективиста и индивидуалиста «в одном лице», причем существо не только социальное, но и природное (I, 5). К 1960-м гг. ощущение распада коллективного сознания проступило лишь как «предчувствие», но важно, что «процесс пошел»... Общий сюжет кино 1960-х – осознание героем своего индивидуального «я».

Попытка вдохнуть новую жизнь в советскую идеологию и тем самым укрепить основы общественного строя, предпринятая в послесталинский период и потерпевшая поражение в первой половине 1970-х гг., наверное, наиболее наглядно проявилась в оттепельных фильмах по историко-революционной теме. Тем более что, как отмечают авторы рецензируемых сборников, тематика героического прошлого первых лет Советской власти была в начале «оттепели» фактически единственной в своем роде, способной удовлетворить тягу молодого кино к обнаженному драматическому конфликту («Сорок первый», «Коммунист», «Тихий Дон», «Хождение по мукам»), поскольку к материалу Великой Отечественной войны кинематограф тогда пока лишь подступал («Летят журавли»). Что же касается современности, то применительно к ней отработка острых коллизий находилась под строжайшим запретом.

Своеобразная «точкой отсчета» идеологии послесталинского десятилетия стало *первоначальное самоотожествление эпохи «оттепели» с эпохой первых лет революции*, не запятнанных сталински-

ми репрессиями. Революционная тема фактически перестает восприниматься как историческая, а осознается частью современной жизни. По наблюдению Е. Марголита, символично, что ставшие формулой эпохи строки из «Сентиментального марша» Б. Окуджавы в первых публикациях читались: «Я все равно паду на той/На той *далекой*, на гражданской...», между тем как в оригинале текст был по сути противоположным по смыслу: «На той *единственной* гражданской...» – в авторском исполнении песня звучала только так. И «комиссары в пыльных шлемах», как замечает исследователь, – совсем не отвлеченный образ, если иметь в виду, что большинство художественных лидеров «оттепели» – дети некогда крупных партийных функционеров, репрессированных в сталинскую эпоху (Б. Окуджава, В. Аksenov, Ю. Трифонов). «Восстановление в правах кровного родства преобразуется в акт обретения родства со всей той же *эпохой первопредков*, что придает этому акту интимнейший характер...» – пишет по этому поводу Марголит. – Утверждение не просто преемственности, но слияния эпох было в определенном смысле вызовом официальному сознанию – и одновременно художественным воплощением официальной же формулы «восстановления ленинских норм жизни» (II, 86–88). Емкий кинематографический образ эпохи – это вступительные кадры фильма «Застава Ильича», когда по улице Москвы в рассветный час проходит революционный патруль, затем трое столь же молодых солдат Великой Отечественной, а вслед за ними – главный герой фильма, молодой пареньек из 60-х. Кино «оттепели» создает, по существу, *образ единого надисторического времени-пространства*, включающего в себя разные эпохи, соединяющего их в себе.

Причем стиль кино, занявшегося новым мифотворчеством, по мнению исследователей, был порожден самой социальной действительностью «Показательно фактическое совпадение по времени (с разницей в несколько месяцев) таких двух важнейших событий эпохи, как принятие Программы КПСС и полет Гагарина в космос, этому событию предшествовавший. Выход человека за пределы земного пространства, давший возможность увидеть всю планету как бы единым кадром, уже сам по себе порождал новое восприятие пространства. Но не менее важно, что этот полет воспринимался как результат усилий всех предшествующих десятилетий, с одной стороны, и победоносное завершение послевоенной эпохи со всеми ее тяготами – с другой. Можно утверждать, что именно полет Гагарина обусловил восприятие вслед за тем опубликованной Программы КПСС как абсолютного реального и убедительного документа» (II, 88).

Накал идейных дискуссий в оттепельном кино, посвященном историко-революционным сюжетам, обострился в середине 1960-х гг. в связи с нарастанием в общественной атмосфере ощущения утраты

«драматургического стержня» первого послесталинского десятилетия – надежды на «прекрасное светлое будущее», объединившей всех в единое целое. «...Основные источники пафоса: космические полеты, героические свершения братской революционной Кубы, грядущая победа коммунизма в 1980 г. и ее вдохновенный глашатай Хрущев оказываются по преимуществу героями не очень приличных частушек и анекдотов. А наличная реальность – все более очевидно запертой в никуда не ведущее вечное "сегодня". Направление "потока жизни", служившее источником вдохновения для 1-й пол. 60-х, обещавшее в будущем новые острые увлекательные сюжеты, исчезает – и поток превращается в "течку", хаотичное, дробное мельтешение, при более пристальном рассмотрении оборачивающееся судорожным топтанием на месте...» (II, 94–95). Эпоха неуклонно «снижала температуру». Девизом новой реальности становилось «быть как все».

В этой ситуации искусство и культура шестидесятников стремятся сохранить импульс, порожденный «оттепелью», обозначив со всей определенностью главный ориентир дальнейшего общественного развития – *построение социализма с человеческим лицом*» (причем, эта формула прямо-таки буквализируется в кино 1960-х гг. с его вниманием к человеческому лицу как символу индивидуальности, в сталинскую эпоху скрытому за социальной маской). Подтверждение реальному существованию такой модели социализма они, как и в предшествующие годы, видели в документальных материалах первых лет революции.

Главная цель исторического развития, по мнению лидеров оттепельного культурного процесса, – это полнота самореализации человека. Однако основное противоречие развития кино 1960-х гг., возводившего на пьедестал конкретный исторический факт, состояло в том, что сюжет выстраивался не в рамках традиционной реалистичности, а выполнял функцию «задокументирования» оттепельного мифа о прошлом, создававшегося как антитеза официальным мифам сталинской эпохи. По отношению к подлинным историческим документам, бравшимся за основу, применялся принцип избирательного монтажа: в них опускалось то, что противоречило восприятию эпохи, не совпадало с ним. Как замечает Е. Марголит, происходило это вряд ли сознательно: «Скорее всего, эпоха не прочитывает то, что ей противоречит, воспринимает как малосущественное, ибо оно находится вне ее концепции» (II, 115). С наибольшей полнотой принцип мифотворчества оттепельной эпохи выразился в драматургии М. Шатрова.

Принципиальная новизна историко-революционной темы в кино 1960-х гг. по сравнению с предшествующим периодом, считает Е. Марголит, заключалась в обращении оттепельного кино к «эпохе первопредков» не в поисках истока модели идеального *государства*, но именно – идеального *общества*, справедливого и гуманного (II, 105). Сю-

жет большинства фильмов – путешествие современника к своим «истокам» за истиной в ее непосредственном виде, стремление получить ее «из первых рук». При этом подлинность и неизбежность революционных идеалов не подвергалась сомнению.

В роли «первоисточника» выступает прежде всего сам Ленин. В трактовке кино 1960-х вождь революции предстает как «интеллектуал воинствующий», сделавший силу мысли своим оружием – наглядное воплощение оттепельной иллюзии об «интеллектуате у власти». Закономерно, что на роль Ленина в фильме «На одной планете» (1965) был приглашен И. Смоктуновский, только что перед эти сыгравший с триумфом роль Гамлета. Вообще, утверждает Е. Марголит, образ Гамлета стал ключевым как для этого, так и для последующего периода «если не всей нашей культуры, то уж точно культуры актерской» (II, 107). Что же касается реального исторического персонажа, человека по имени Владимир Ильич Ульянов-Ленин, то, как это не парадоксально звучит, – замечает исследователь, – то до него оттепельной эпохе по сути дела нет: «Оттепель и не догадывается, что попросту творит своего идеального героя – идеального человека 60-х» (II, 114). Действительно, в кино тех лет Ленин – «самый человечный человек», проповедник гуманистических истин. В то же время он герой, наделенный чудесным знанием о направлении хода истории и использующий свой дар во благо человечества.

Прозревая объективные законы общественно-го развития, «экранный» Ленин также ясно видит, в отличие от других, пределы человеческих возможностей и никогда не впадает в искушение переломить ход событий. Его волнуют прежде всего те проблемы, которые вышли на первый план в общественной жизни рубежа 1960–1970-х гг. Один из центральных вопросов тогда – борьба за мир во всем мире, поставившая в повестку дня вопрос о «революционном насилии» и его исторически неизбежных границах и рамках. Главный довод Ленина в фильме «Шестое июля», где он противопоставит мятежным левым эсерам, требующим развязывания революционной войны с Германией: страна и люди устали от войны, поэтому требовать войны – преступно, какие бы при этом высокие и благородные цели ни преследовались. И не важно, что в действительности на V съезде Советов, состоявшемся в июле 1918 г., главными вопросами были принятие первой Советской Конституции и политика по отношению к крестьянству, а не отмена Брестского мира. Подлинный исторический сюжет во всей его полноте не интересует авторов – их привлекает то, что «работает» на переживаемый, творимый ими миф... «Я все понимаю, но вот если бы малой кровью... Эх, жаль Ленина-товарища нет» – эта фраза юного председателя сельсовета, произнесенная им накануне очередной кровавой акции по внедрению

новой системы в жизнь среднеазиатского кишлака в картине «Без страха» (1972), по мнению Марголита, «фактически является ключевой для советского кино на историко-революционном материале рубежа 60–70-х годов» (II, 109).

По мере усиления тенденции к «подмораживанию» в жизни советского общества оттепельный миф революции как времени первопредков терпит крах в массовом сознании эпохи.

Во второй половине 1960-х гг. на фоне затухающего «оттепельного порыва» в советском кино прослеживаются новые идеологические и эстетические тенденции, происходит «смена вех» на исходе «оттепели». По мнению В. Семерчука, основное направление творчества «новых идеологов» (М. Хуциев, Л. Шенитко, Г. Панфилов, В. Шукшин) – поиск смысла жизни в ситуации кризиса традиционных идеалов, в частности, обращение к теме провинции как почвы, рождающей «рыцарей веры» – хранителей идеалов. Это направление прорастает из осознания противоречивости последствий процессов оттепельной «деидеологизации», не только создававших условия для освобождения духа, но и порождавших пессимизм и нигилизм.

В 1960-е гг. возникает и идеологическая тенденция, откristаллизовавшаяся в фильмах О. Иоселиани и К. Муратовой, создавшей новый для советского кино жанр – камерную психологическую драму. В 1970-е гг. эта тенденция примет совершенно иной характер: «Никто уже не верит в Идеологию, но почти все соблюдают "правила игры", воспроизводя ее внешние формы и превращая ее в пустую риторику. Конформистская имитация и симуляция уже умершей Идеологии – вот один из доминирующих принципов кино 70-х, проявившийся в трех основных формах. Первая – отчетливо заметна в массовой развлекательной продукции, где идеология просто подстегивалась к занимательному зрелищу или сюжету ("эстрадные" фильмы, фильмы-катастрофы, боевики и т.п. – одним словом, то, что можно назвать "американизированным" советским маскультом). Другой формой имитации идеологии станет обличение ее в формы "нового эпоса" ("Битва за Москву", "Государственная граница" и др.). Третьей формой станет игровое обращение с идеологией, когда традиционные для советского кино сюжеты, идеи и ценности начинают имитироваться на шахматных досках других: "чужих" жанров. Наиболее ярким представителем этой тенденции представляется ранний Никита Михалков, который революционные эпосы разыгрывает на "полях" вестерна и мелодрамы ("Свой среди чужих...", "Раба любви")» (II, 159).

Важная составляющая развития оттепельного кинематографа – это влияние партийного руководства на данный процесс, которое, судя по материалам сборников и прежде всего – воспоминаниям творческих деятелей, невозможно оценить однозначно. С одной стороны, сама атмосфера XX съез-

да способствовала раскрепощению искусства. Начался процесс децентрализации кинопроизводства, «сверху» были поддержаны инициативы по организации Союза работников кинематографии СССР (1957), созданию творческих объединений и мастерских на киностудиях, которые сами планировали производство фильмов и т.д. Безусловно, руководство страны сыграло значительную роль в создании условий для «кинематографического ренессанса» конца 1950 – первой половины 1960-х гг. Советское кино стало весьма прибыльной отраслью экономики. Вместе с тем создается впечатление, что новаторские картины появлялись тогда во многом не благодаря, а вопреки чиновно-бюрократическим установкам и административным нравам, наперекор прослеживающейся на всем протяжении «оттепели» генеральной линии на сохранение и ужесточение цензуры.

Лейтмотив партийных постановлений периода «оттепели» – «пресечение вылазок антисоветских враждебных элементов», «борьба с ревизионизмом в области искусства и искусствознания», критика недостатков идейно-воспитательной работы в кинематографической среде (под особым контролем КГБ находились «антисоветские настроения» студентов ВГИКа), перед киноискусством была поставлена цель – «воспитание нового человека коммунистического общества», а перед кинопрокатом – «исключить проникновение буржуазной пропаганды на советский экран». В рецензируемых сборниках – много примеров, убедительно свидетельствующих об иллюзорности «счастья и легкости 60-х годов». «Когда глядишь издали – это все покрывается розовой дымок. На деле это была жуткая, мелочная борьба, порою невозможно понять, за что», – вспоминает сценарист С. Лунгин (I, 188).

Политика властей приводила к тому, что от замыслов сценаристов и режиссеров нередко «оставались рожки да ножки». «Я почти уверен, что 75% финалов советских картин пересняты, переделаны...», – констатирует литовский режиссер Р. Вабалас, один из тех, кто стоял в период «оттепели» у истоков литовского кинематографа (II, 368). Примечательно признание Лунгина о кризисе сценарного жанра к началу 1960-х гг.: «Фальшивость была обусловлена госкиновскими требованиями: писать не так как *может* быть, а как *должно* быть. Говорилось с экрана не то, что естественно должно было говориться по ситуации, а то, что предпочтительно для начальствующих лиц... Они боялись показывать нормальных людей, боялись исторических личностей, боялись человеческого своеобразия... И кинематограф выполнял все эти указания» (II, 185–186).

Участники представленной на страницах сборников «дискуссии» по-разному отвечают на вопрос об ответственности конкретных чиновников за развитие киноискусства в период «оттепели», в общем, признавая большую роль (как положительную, так и отрицательную) субъективного фактора. Прежде

всего, это относится к позиции «первых лиц» в государстве. Как вспоминает сценарист А. Гребнев, «Сталин *грозил*, Хрущев *обещал*, а Брежнев говорил: "Слушай, не морочь голову! Садись с нами за стол. Развейся, закуси, налей себе еще и не валяй дурака! А не хочешь с нами, пеняй на себя"..."» (II, 353). «В искусстве хрущевских времен все определяла идеология. Следили за "идейным содержанием". А в брежневские времена стал примешиваться просто вкус, – характеризует данную эволюцию режиссер Г. Полока. – ...Например, знали, что Брежнев обожает Есенина. Поначалу сценарий Урусевского о Есенине был закрыт, потом Галя Брежнева стала давить на все каналы Госкино, чтобы снимали Видова. Урусевский Олега Видова, конечно, снимать не стал, но картину запустили. Или история "Калины красной". Раздался звонок, и помощник Брежнева сказал: "Картина хорошая, только песен мало". Брежнев любил блатные песни. А про что картина – значения не имело. Это позволяло некоторым нашим творцам протаскивать вещи, которые не устраивали режим. Руководство любило простое, бытовое кино. Не любило формальные и психологически сложные вещи (Муратову, Германа). Ростоцкий, Матвеев нравились безусловно..."» (II, 212).

Среди руководителей советской кинематографии были разные люди – таково мнение многих авторов публикуемых в книгах мемуаров. Хорошим словом вспоминают они чиновников, которые знали все «правила игры», мыслили нередко прямолинейно, но при этом были по-человечески добры и помогали людям не только в творческих, но и житейских вопросах. И все-таки «погоду» в управлении кинематографом делали люди другой «породы», зачастую не обладавшие необходимыми значениями и свойствами характера. В воспоминаниях А. Митты есть, например, «зарисовка» работника такого типа – «тупого, злобного невежды», который «попав в Рим и проезжая мимо Колизея, сказал: "Вот тебе и "культурная нация", сколько времени с войны, а восстановить не могут"..."» (II, 348).

И все же: «*Истоки пережитой нами драмы не в людях, а в самой системе*», – к такому выводу приходят авторы из поколения шестидесятников, как, например А. Гребнев: «Чиновник – государственный служащий, винтик в системе. А система эта изначально была порочной. Она – фатально, фатально! – на протяжении 10-летий отвергала все свежее, новое... Огромный и разветвленный аппарат Госкино, в сущности, был органом цензуры. Он существовал... как материально воплощенное недоверие власти к интеллигенции. Мол, знаем вас: дай вам волю, вы устроите "Венгрию". Словом-пугалом "Венгрия" нас пугали со времен оттепели, а в застойные годы стали пугать словом "Чехословакия"» (II, 358).

Противоречивые последствия эпохи «оттепели» до сих пор сказываются в нашей жизни. Обращая внимание на мощный заряд творческих идей

оттепельного кино, во многом задавший направление его последующему развитию вплоть до наших дней, исследователи и современники событий не обходят стороной и негативные стороны воздействия процессов, инициированных в 1950–1960-е гг., на духовно-нравственную атмосферу общества. Большой бедой стала преждевременная растрата ценнейшего человеческого материала, творческой энергии, ушедшей «на борьбу за право реализации своих идей» (П, 359). В 1970-е гг. утвердился новый тип художника-конформиста: железного, напористого профессионала, без руководящей идеи, без веры, на многое не претендующего, безошибочно лавирующего между тем, что дозволено, и чего нельзя. Типичным для творчества этих «имитаторов» стал фильм, «обладающий как будто всеми признаками искусства, но таковым не являющийся» (П, 359).

Знакомство с материалами сборников «Кинематограф оттепели» убеждает в том, что период 1950–1960 гг. в нашей истории, несмотря на огромную исследовательскую литературу, по-настоящему еще не осмыслен до конца. Даже такая сравнительно частная тема, как развитие кинематографа в послесталинское десятилетие, по признанию авторов рецензируемых книг, далеко не исчерпана. Предстоит исследование таких вопросов, как кино и власть, кино и зритель, взаимодействие оттепельного кинематографа с другими видами искусств (музыка, театр и т.д.), телевидением; советское кино 1950–1960-гг. в контексте развития мирового кинематографа и др. Один из важнейших источников, раскрывающих процессы формирования и сущность ментальных доминант хрущевского десятилетия, – американские трофейные кинофильмы, которые наряду с классическим американским джазом во многом подготовили почву для оттепельного «либерализма». В полной мере еще не изучена вза-

имосвязь этих внешних влияний с возникновением в 1950-е гг. такого явления, как «стиляжничество» – особой молодежной культуры, ориентированной на Запад и являвшейся по существу стихийным протестом против тоталитарной идеологии и культуры (см.: Брусиловская Л.Б. Культура «оттепели» в российской истории // Россия: путь в третье тысячелетие. М., 2000. С. 158–180).

Среди причин сложностей, сопровождающих изучение художественных кинолент данного периода, – не только тематическое, стилистическое и идеологическое разнообразие художественных кинолент 1950–1960-х гг. Это еще – и сам тип оттепельного кинематографа, характеризующийся авторами «как нечто двойственное и непоследовательное»: «Оттепельное новаторство не было программным, это был интуитивный опыт самоутверждения личности, ...который нельзя свести к каким-либо культурным или политическим аналогам, нельзя найти для него одно общее измерение» (I, 3–4).

В заключение – еще об одном выводе, который напрашивается после прочтения книг. Видимо, пора историкам отрешиться от традиционного – идущего по крайней мере из XIX в. – представления об особой, единственной в своем роде, роли литературы (и, соответственно, миссии писателя) в общественной жизни России. Именно кино, по мере стремительного расширения зрительской аудитории, стало в СССР не только серьезным конкурентом литературы, но и «властителем дум» подавляющего большинства советских людей. Отражая и – одновременно – формируя господствующий стиль времени, оно сохранило в экранных образах живую атмосферу эпохи.

**Н.Б. Хайлова, кандидат исторических наук
(Финансовая академия при Правительстве РФ)**

Л.М. РОШАЛЬ. ЭФФЕКТ СКРЫТОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ. ФАКТ И АВТОР В НЕИГРОВОМ КИНО. М.: Материк, 2001. 207 с. Тир. 200; Л.Ю. МАЛЬКОВА. СОВРЕМЕННОСТЬ КАК ИСТОРИЯ. РЕАЛИЗАЦИЯ МИФА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО. М.: Материк, 2002. 188 с. Тир. 300; Л.Н. ДЖУЛАЙ. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ИЛЛЮЗИОН: ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ КИНОДОКУМЕНТАЛИЗМ – ОПЫТЫ СОЦИАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА. М.: Материк, 2001. 244 с. Тир. 200.

Демонстрация документальных фильмов нередко сопровождается подзаголовками «Как это было», «Как это было на самом деле» и т.п., а также соответствующими дикторскими комментариями. Подобные громкие обещания сулят нам «кино без вымысла», «кино без игры», т.е. кино, в котором *все* – правда, *все* – «сама жизнь, как она есть». Насколько обоснованы эти претензии? Можно ли рассматривать документальное кино как некий киноэквивалент реальной жизни, достоверное «зеркало эпохи»? Или это «зеркало» пристрастно и отра-

жает не столько действительность, сколько представление о ней режиссера, политические идеалы режима? И существует ли в принципе возможность создания кинофильма, в котором факты доводились бы до зрителя в их истинном свете, а не в интерпретации кинодокументалистов? А если нет, то каково соотношение реального факта и его интерпретации и чем оно обусловлено? Именно на эти вопросы и пытаются ответить авторы рецензируемых исследований о документальном кино.

В центре их внимания проблема так называемой *киноправды*: в какой степени неигровое кино является искусством, а в какой – средством информации и, соответственно, имеет ли режиссер право на авторскую трактовку событий, на инсценировку и прочие методы «организации материала»; возможно ли совместить на документальном экране беспристрастное изложение фактов с творческим освоением действительности художником; искажает ли (а если да, то в какой степени) документальное кино реальную жизнь, преломляя ее через призму авторского восприятия; и, наконец, почему документальное кино нередко превращается в идеологический инструмент власти и можно ли с этим бороться? «Факт и интерпретация в неигровом кино» – так в обобщенном виде можно сформулировать проблему словами известного кинодраматурга и киноведа, специалиста в области историографии, источниковедения и архивоведения кинофотофонодокументов, председателя Совета по теории и критике неигрового кино Союза кинематографистов Льва Рошаля (далее в тексте его работа обозначена цифровой I).

Отталкиваясь от этой сквозной проблемы, авторы рецензируемых работ делают краткий обзор истории отечественной документальной кинематографии, намечая основные периоды ее развития, пытаются определить причины «взрыва» советского кинодокументализма в 1960-х и 1980-х гг., а также наметившегося в конце XX в. падения интереса общественности к неигровому кино и современные перспективы развития последнего. Несмотря на общность основной проблемы и принципиальную близость авторских позиций, названные работы отнюдь не повторяют и не взаимозаменяют друг друга. Напротив, существенно отличаясь как по своим исследовательским задачам, так и по охватываемому материалу, книги удачно друг друга дополняют.

Так, Л.М. Рошаль делает основной акцент на кинематографе 1920–1930-х гг. и, прежде всего, – на творчестве Д. Вертова. Именно кинематографическое наследие Вертова, а также до сих пор продолжающиеся вокруг него жаркие дискуссии стали для Рошаля основой для разрешения важнейших проблем теории и практики интерпретации действительности в кинодокументалистике, в том числе и современной, которой исследователь уделяет значительно меньше внимания.

Исследования Л.Ю. Мальковой (далее в тексте II) и Л.Н. Джулай (далее в тексте III) имеют более широкие хронологические рамки и охватывают значительно больший кинематографический материал. Уступая монографии Рошаля по глубине теоретического осмысления творческого наследия Вертова и кинодокументалистики 1920–1930-х гг. в целом, они имеют перед ней очевидные преимущества с точки зрения анализа дальнейшего развития отечественной кинодокументалистики. Малькова, в частности, подробно останавливается на двух этапах – 1920–1930-х и 1980-х гг. В центре ее внимания

находится проблема трансформации отечественной «киноправды». Она сопоставляет «коммунистическую расшифровку мира» в работах Вертова и его современников с «демократической» интерпретацией действительности в кинодокументалистике так называемых перестроечного и постперестроечного периодов. Хронологические границы работы Джулай еще более широки. Исследовательница не ограничивает свое внимание какими-то конкретными периодами, стремясь проанализировать развитие отечественной кинодокументалистики в целом. Данный подход имеет как очевидные преимущества, так и некоторые недостатки. Автор рассматривает отражение в советском документальном кинематографе широкого спектра проблем, среди которых: строительство Москвы и особенности развития провинции и национальных регионов; основные стройки пятилеток; исследование Арктики; развитие авиации и освоение космоса; женская, детская и этнографическая темы; международная жизнь и многие другие. Столь масштабный объект исследования при весьма ограниченном его объеме не позволяет автору подробно остановиться на той или иной теме, том или ином кинофильме либо кинематографических приемах, используемых тем или иным режиссером. В результате обзор в значительной степени носит беглый характер, не поднимаясь на уровень глубокого теоретического осмысления, какой мы видим, например, в работе Рошаля. В то же время автор блестяще демонстрирует свои способности к теоретическому анализу на примере кинодокументалистики рубежа XX–XXI вв., а составленный ею своеобразный тематический справочник-путеводитель по документальному кино 1920–1980-х гг., безусловно, является крайне ценным как для специалиста, разыскивающего документальный киноматериал по какой-либо проблеме, так и для всех читателей, интересующихся отечественной историей.

Несмотря на различие применяемых авторами исследовательских подходов и отдельные разногласия, их основные выводы по принципиальным вопросам практически полностью совпадают, что подтверждает объективность и значимость полученных результатов. *Главное, что объединяет названные работы – это вывод о невозможности создания некоего кинематографического эквивалента действительности – «безличного» и «вневременного», «внеконъюнктурного» документального кино.* Документальный фильм, как и любое творение человека, несет на себе отпечаток его мировоззрения, господствующих в данном обществе культурно-исторических представлений и социальных приоритетов. Хорошо это или плохо? Ни то и ни другое. Это просто очевидный факт, который необходимо учитывать, как при просмотре документальных фильмов, так и при использовании их в качестве исторических источников.

Этот необъективный объектив. «Разве может существовать неигровое кино вне вступления автора в те или иные взаимоотношения с фактической действительностью, в которых автор в той или иной степени проявляется?», – этим, по сути, риторическим вопросом начинает свою работу Рошаль (I, 3). Действительно, даже самый беспристрастный, на первый взгляд, автор при работе над кинофильмом выбирает, что снимать, в какой последовательности монтировать кадры, на каком сюжете остановиться подробнее, задержать взгляд, привлечь внимание зрителя с помощью крупного плана, стоп-кадра или других кинематографических приемов; о чем, напротив, упомянуть вскользь, а какой сюжет и вовсе опустить за ненадобностью или ввиду несоответствия общей концепции кинофильма. По выражению Л.Н. Джулай, кинодокументалист «оформляет образ реальности почти по древнему рецепту ваятеля – отсекая все лишнее, оставляя все главное» (III, 3). Вопрос же о том, что является «лишним», а что «главным» остается на совести автора. Жизнь, показанная на киноэкране, не может быть прямым эквивалентом действительности, как бы фотографически точно она не повторяла ее отдельные элементы. Как справедливо отметила Л.Ю. Малькова, «действительность, "втянутая" в пространство кадра, это уже не сама действительность, а зримый рассказ о ней. Действительность, рассказанная автором. Таким образом именно им увиденная и таким образом именно им рассказанная» (I, 110; 35; 33; см. также: II, 7). Иначе говоря, одним из главных составляющих «киноправды» является так называемый авторский фактор, т.е. художественное чутье и профессионализм режиссера, его талант, честность, добросовестность, а иногда и смелость.

Тема взаимоотношений фактического и авторского в документальном кинематографе наиболее детально разработана в работе Л.М. Рошала. На примере творчества Д. Вертова Рошаль убедительно показал необоснованность широко распространенной точки зрения о некоей исключительности творческого процесса создания документального кино, основанного на якобы принципиально иных формах воссоздания реальной жизни, чем прочие виды, формы и жанры искусства. Сопоставив приемы художественной интерпретации действительности в литературе и неигровом кино (этой проблеме автор посвящает отдельную главу), один из крупнейших отечественных киноведов пришел к выводу, что «стойкое ощущение некоей обособленности неигрового кино, его принципиальной несвязанности с общехудожественными и общелитературными процессами» на самом деле является «весьма стойким заблуждением» (I, 199). Документальный кинематограф, как и прочие виды искусства, отнюдь не предполагает сокрытие авторского лица, авторской позиции, а «бесстрастность летописания» не противоречит «страстности художника». Напротив,

как справедливо отмечать Рошаль, поиск истины предполагает непременно «проявление авторского лица», так как проще всего удается исказить истину с помощью информации «в чистом виде», создавая видимость представления «объективизированного, лишенного субъективного наложения набора фактов».

Таким образом, в своем новом исследовании Рошаль в очередной раз убедительно обосновал высказанный им ранее тезис о том, что документальное кино – не «мир без игры», а «подлинный мир в сочетании с игрой творческого воображения художника-документалиста», а, следовательно, *авторское, человеческое, начало и факты являются двумя равнозначными и неразделимыми составляющими документального кинематографа* (I, 14–15, 94–95, 101–104, 165). «Проблема интерпретации фактов, – делает вывод Рошаль, – проблема взаимодействия факта и автора в ходе художественного познания мира и есть сущностью, так сказать, онтологическая проблема неигрового кино» (I, 198). Полностью соглашаясь с этим утверждением, хочется в то же время подчеркнуть, что автор является неотъемлемой частью общества и его восприятие действительности, а тем более кинематографический рассказ о ней в значительной степени обусловлены (сознательно или нет, добровольно или по принуждению) социальным, а точнее, идеологическим заказом. Именно господствующая идеология является второй, но не менее, а, возможно, и более значимой составляющей отечественной «киноправды».

Документальный экран на службе политики.

Говоря о социально-политической роли советского документального кинематографа, авторы единодушны в своих оценках. «Тянется к власти», «привязан к власти», «вещает от имени власти», становится «рупором» государства, обслуживает режим; «пронизан идеологией», ограничен идейной позицией, идеологической платформой, выполняет функции социальной рекламы режима и т.п. – именно к таким неутешительным выводам приходят они, оценивая общественно-политическую роль отечественной кинодокументалистики (см., например: I, 8–9; II, 4, 5, 7, 8, 16, 21; III, 13, 16, 178). Все авторы сходятся во мнении, что так или иначе, вольно или нет, в большей или меньшей степени, но советские кинодокументалисты всегда находились в путах «политического ангажмента». Национализация кинодела привела к его абсолютной материальной, идеологической и социокультурной зависимости от государства (финансирование и техническое обеспечение, необходимость широкой публичной демонстрации, общая зависимость от нормативно-исторических представлений данного общества и т.п.). Таким образом, к началу 1930-х гг. советский кинематограф становится «державным искусством», по задачам, тематике и стилю полностью подчиненным целям политической пропаганды, т.е. факти-

чески превращается в «элемент политической технологии», идеологическое орудие, средство «корректировки» истории в угоду власти имущим (II, 4, 16; III, 13, 16). В отдельные периоды доходило до того, что кинематограф превращался в «обслуживающий, а то и прислуживающий экран, в кривое, но всегда угодливое зеркало, представляющее реальность в принаряженном и поддурманенном виде». Даже, казалось бы, идеологически нейтральная, беспристрастная кинохроника в действительности, по словам Джулай, отражала лишь то, что соответствовало господствующей идеологии, «все, что не соответствовало мифу, в поле зрения кинокамеры, как правило, не попадало» (III, 84, 178).

Изменение общественно-политической ситуации, кризис, а затем и крах однопартийной системы государственной власти должны были радикальным образом изменить положение кинодокументалистики, превратить «киноправду» из предельно идеологизированной «правды мифа» в «правду жизни». Или хотя бы направить дальнейшее развитие неигрового кино по этому пути. Важную роль для осуществления этой нелегкой задачи, с точки зрения Рошала, должны были сыграть и новые, недоступные ранее возможности аудиовизуальной техники. В частности, многое в этом отношении дала синхронная съемка. По мнению Рошала, синхронная съемка не только расширила возможности раскрытия характера человека на документальном экране, но и «сильно повысила *достоверность* изображаемого». Оценивая путь, пройденный отечественными кинодокументалистами за постсоветские годы, Рошаль приходит к весьма оптимистическим выводам о том, что современное неигровое кино приближается к «углубленному художественному осознанию цельной жизненной взаимосвязи в единстве и противоречии ее обстоятельств». По мнению Рошала, в последние годы экран все чаще становится «над схваткой» (I, 149–150, 190).

Напротив, как Джулай, так и Малькова не склонны проводить резкую границу между кинодокументалистикой 1920–1930-х и 1990-х гг. с точки зрения соответствия «киноправды» реальной жизни. По их словам, политическая цензура приобрела новые («более привлекательные и свежие») формы, но отнюдь не исчезла, как может показаться на первый взгляд. Госзаказ сменился заказом политических групп, движений, блоков, а возможности телевидения привели к тому, что «цензура осуществляется и так... без цензуры». «Кто платит, тот и заказывает», – так вкратце оценила сложившуюся ситуацию Л. Джулай (III, 177, 204, 211). В результате зрителям предложили очередной вариант «киноправды», новый киномиф.

Сопоставляя «советский миф» и миф «демократического» образца, Малькова и Джулай считают, что они были созданы по единой схеме, главное в которой – *принципиальное сохранение структуры мифологического сознания*. Изменились лишь

действующие герои киномифов или их оценки. «Распространенным принципом режиссуры этого рода, – пишет Малькова, – стало превращение человека в кадр, бывшего при жизни героем масс или обожаемым вождем, после смерти – в зомби, злодея или монстра-кровопийцу». Классический пример – кинематографические образы Ленина и Николая II, периодически меняющиеся мифологическими ролями. Если первый прошел путь от гения-освободителя, защитника трудящихся и друга всех детей до злодея; то второй, напротив, из злодея превратился в святого, искупительную жертву, принесенную за грехопадение русского человека (II, 138, 139).

Малькова и Джулай вполне убедительно доказали, что современный документальный кинематограф, как и прежде, способствует осуществлению «политической эксплуатации экрана». Очередная «киноправда», хорошо отвечающая потребностям нового времени, формировалась из прежних слагаемых с помощью хорошо известных штампов. Так называемая «демиологизированная» история в неигровом кино рубежа XX–XXI вв. на проверку оказалась таким же мифом, «не больше, но и не меньше, чем в недавно обличаемом документальном кино 30-х». Действия же современных «раскрепощенных документалистов» стали «парадоксальным образом напоминать своих несвободных предшественников». Причем сами документалисты, как справедливо отметила Малькова, мифотворческую сторону своей деятельности практически не осознают, «с легкостью называя мифом то, что делали их предшественники или нынешние идейные оппоненты, но объясняя свою собственную работу личным "правды", как бы противоположной "мифу"». Именно эти, по выражению Джулай, демиургические амбиции кинодокументалистов – «камера глаголет истину», «камера судит прошлое» – вызывают особое опасение исследователей. «Не угодить бы в прежние ловушки», – предостерегает Джулай (II, 123, 132–139, 174, 176; III, 200, 204, 205, 208, 211).

Джулай призывает кинодокументалистов быть осторожнее с применением различных «фокусов», уважать собственную историю. «Останови кадр, – поясняет кинокритик, – и весьма мудрый человек замрет с идиотски отвисшей губой. Измени скорость продвижения пленки, и кто-то, хоть спринтер, будет беспомощно топтаться на месте, а кто-то неоправданно мельтешить» (III, 206). Все эти невинные, на первый взгляд, фокусы, безусловно, не являются новыми для отечественного политического кино. Однако, отмечает автор, в «монтажных выпадах» советской кинодокументалистики, в отличие от современной, все же было какое-то сдерживающее начало, и пользовались этими приемами «довольно экономно, как оружием против "чужих"». Напротив, кинодокументалистика рубежа XX–XXI вв. нередко страдает чрезмерной аттрак-

ционностью, навязчивым высмеиванием, окарикатуриванием политических фигур советской эпохи, отсутствием этики, элементарного такта в отношении к человеку и к историческому прошлому страны. В частности, Джулай упрекает современных кинодокументалистов в недопустимо вольной интерпретации не только действительности, но и самого хроникального кадра. Так, получившие большое распространение нелепые коллажи из разрозненных документальных кадров разных лет, перемежающихся игровыми, постановочными сюжетами, приводят в итоге к *раздокументированию документа*. «Уже набрали оскомину, — возмущается киновед, — переходящие из фильма в фильм монтажные аттракционы, собранные из хроники тридцатых» (III, 208). На смену традиционным методам кинодокументалистики (репортаж, фиксация, наблюдение и т.д.) в современное документальное кино все чаще приходят методы игрового, клоунада. В результате документальное кино последних лет «часто выступает именно как игровое, более того, подчеркнуто карнавальное, почти буффонадное, цирковое» (III, 213, 227).

Монтажный примитивизм и утрата элементарного такта в сочетании с сохранением рекламно-пропагандистских функций, по мнению Мальковой и Джулай, нередко приводят к тому, что, несмотря на технический прогресс и громко заявленный плюрализм, многие образцы современной кинодокументалистики по степени достоверности и художественному уровню не только не превосходят своих предшественников, но и значительно уступают им. «Сравнивая документальное кино прошлых десятилетий, — пишет Малькова, — с фаворитами нынешнего, с фильмами, претендующими сегодня на статус современного искусства, приходишь к мысли, что богатой и поучительной остается самая неприязнительная историческая кинохроника» (II, 178–179; см. также: III, 203, 208, 222).

Две стороны «киномифа». Таким образом, авторы рецензируемых работ разделяют действительность как таковую и ее киноинтерпретацию — так называемую киноправду. Они убедительно показали, что факт на экране не равен факту жизни, это лишь рассказ о нем, причем рассказ небеспристрастный. Фотографическая же достоверность на деле зачастую оказывается иллюзией, удобным способом закамуфлировать ложь под правду, создать *видимость* достоверности (I, 33, 35). Показательно в этом отношении, что одно из наиболее употребимых слов в работе Мальковой — *миф* и производные от него (*киномиф*, *мифотворчество*, *мифологема*, *мифологизация* и т.п.), число кото-

рых на одной странице порой достигает 10 и более (см., например: II, 86 и др.). В «упоении *мифотворением*» упрекает кинодокументалистов и Л.Н. Джулай, называющая советский документальный кинематограф «документальным *иллюзионом*», который не столько отражает действительную жизнь, сколько продуцирует образы, фантомы *придуманной*, «опережающей реальности» (III, 4, 14). Немного лучше, с их точки зрения, оказывается и постсоветская кинодокументалистика. «Корректировка истории, — с сожалением отмечает Л.Ю. Малькова, — кажется, вечное занятие документалистики» (II, 8).

И тем не менее несмотря на столь пессимистическую оценку «киноправды» никто из авторов не отрицает ценности документального кино как важного исторического источника. Документальное кино дает уникальную возможность «вновь погрузиться в прошедшее», почувствовать «атмосферу большого исторического события». Всякий киноисторический багаж неизбежно «содержит и сохраняет в себе законченный образ ушедшей, но имевшей место конкретной исторической и культурно-эстетической реальности, более во времени не повторимой и не возобновимой, а потому ЗАПОВЕДНОЙ» (III, 201; III, 68, 70, 71, 141; см. также I, 95; II, 3–4, 116–117).

В заключение хочется вспомнить слова А. Блока о «Неразделенности и Нესлиянности» искусства, жизни и политики, которые Л.М. Рошаль процитировал в своей работе в качестве вывода, сделав акцент на приставке «не» (I, 200). В этой безусловной неразделенности кино и политики, с одной стороны, и кино и жизни, с другой, кроется как невозможность создания абсолютно объективного документального кино, полностью лишеного воздействия господствующей идеологии и авторской интерпретации действительности, так и неизбежная связь всякого документального кино с реальной жизнью. В конце концов, не так уж важно, является ли данный конкретный документальный фильм слепком самой жизни или лишь слепком массового сознания, продуктом идеологической пропаганды, отражением авторского восприятия действительности, а, вероятнее всего, сочетанием первого, второго, третьего и четвертого, — все это, так или иначе, является важным документом эпохи. В глубине каждого киномифа скрыто подлинное «настоящее», надо только хотеть и уметь его увидеть. И потому нельзя не разделить уверенности Рошалья в том, что слухи о гибели отечественного неигрового кино весьма и весьма преувеличены.

**Т.М. Смирнова, кандидат исторических наук
(Институт российской истории РАН)**

Е.В. РОМАНЕНКО. ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО МОНАСТЫРЯ. М.: АО «Молодая гвардия», 2002. 329 с., Илл. (Живая история: Повседневная жизнь человечества). Тир. 5000

Растет внимание к истории русских монастырей и монашества¹, одной из наиболее ярких, но скрытых от постороннего глаза страниц которой является повседневная жизнь и быт обитателей этих островков благочестия на русской земле. Работа Е.В. Романенко по этому достаточно сложному вопросу явилась одной из первых российских попыток воссоздать мир средневекового русского монашества. В качестве основных источников автор привлекла жития и уставы основателей преимущественно северных монастырей XV–XVII вв., а также некоторые опубликованные документы – приходо-расходные книги, монастырские обиходники, описи имущества.

Живой, образный язык, которым написана книга Романенко, делает исследование доступным широкому кругу читателей. К числу его несомненных достоинств относится привлечение большого количества житий святых, иллюстрирующих основные положения авторской концепции. Наиболее сложные и пространные цитаты для облегчения понимания даны в переводе на современный язык. Однако здесь есть и свои минусы: в потоке пересказанных цитат временами теряются мысли самого автора. К сожалению, в работе нет и полноценного научно-справочного аппарата. В некоторых местах указания на источники и исследования заключены в скобки прямо в тексте работы, в ряде же других случаев явно необходимые ссылки вообще отсутствуют. Это затрудняет, а порой делает абсолютно невозможным использование вновь вводимых в научный оборот источников.

Книга начинается с рассказа о местах возникновения русских средневековых монастырей. Это были «открытые красивые возвышенности, обязательно в окружении озер или рек, что имело не только свою несомненную хозяйственную целесообразность, но и глубокий символический смысл» (с. 16). Затем Романенко рассказывает об основаниях монастырей. Здесь наглядно показано, какие трудности подстерегали подвижников, желавших организовать новую обитель. Это и голод, и холод, и недовольство местного населения. Однако порой буквальное восприятие автором фрагментов отдельных житий и неумение их правильно интерпретировать приводит к тому, что читателю они кажутся наивными, а часто и нелепыми. Так, с точки зрения здравого смысла, очень сложно понять, в связи с чем вдруг келья Павла Обнорского, «разметанная до основания» разбойниками, не более чем через 2–3 часа вновь оказалась целой? (с. 20). Довольно странно выглядит и появление в смоленских лесах леопарда – представителя фауны джунглей

(пересказ фрагмента жития Герасима Болдинского на с. 33).

Одно из важных мест в работе Романенко занимает характеристика монастырской «системы выживания» (термин автора), т.е. описание хозяйства монастырей в первые годы их существования. В северных монастырях занимались земледелием, животноводством, рыболовством и морскими промыслами, солеварением и т.д. Довольно интересно сообщение о так называемом мурманском промысле – добыче китового, моржового и тюленьего сала, приносившей монастырям, расположенным на морском побережье или вблизи него, неплохой доход.

В то же время некоторые утверждения Романенко, в частности, тезис о том, что земля была основой монастырского хозяйства, остаются не вполне ясными, поскольку основную долю монастырских доходов вплоть до XVII в. составляли вклады и пожертвования, а не доходы с монастырской пашни², хотя, с другой стороны, монастыри действительно, стремились к приумножению своих земельных владений. Сомнительны выводы автора о постоянном увеличении монастырских стад (в Кирилло-Белозерском монастыре с 1601 по 1621 г. поголовье скота, как сказано на с. 51–52, увеличилось на 3 козы). Необоснованным выглядит и ее утверждение о том, что по мере роста своих богатств, монастыри переставали заниматься огородничеством, так как монастырские власти предпочитали покупать овощи на региональных и местных рынках (с. 52). Однако приведенные в тексте выдержки из приходо-расходной книги Кирилло-Белозерского монастыря свидетельствуют лишь о том, что монастырь дополнительно закупал огурцы для засолки на зиму. Между тем покупка овощей на рынке была характерна и для других северных монастырей и не является показателем отсутствия у них своих огородов. На с. 62–63 автор без ссылки на источник утверждает, что по грамоте Ивана Васильевича 1538 г. Корнильево-Комельский монастырь получил право «беспошлинно торговать солью во всех московских городах». В действительности же в этой жалованной грамоте говорилось об освобождении от налогов монастырских крестьян, пострадавших при набеге казанских татар, но о беспошлинной торговле солью речь в ней не шла³.

Большое место в книге Романенко отводится описанию монастырских должностей и послушаний. Автор полагает, что пришедшие игумены, как правило, оказывались плохими настоятелями и тем самым провоцировали раздоры в монастырях. Однако это далеко не всегда было так. Например, в монастырях, располагавшихся в южной части Вологодского уезда (Корнильево-Комельский, Пав-

лов Обнорский и др.) в XVI–XVII вв. никакого недо-
вольства, вызванного пришедшими из других оби-
телей игуменами, источниками зафиксировано не
было. Напротив, братия, служки и служебники Ни-
коло-Озерского монастыря после перевода от них
игумена Феодосия вместо того, чтобы выбрать на-
стоятеля самим, били челом вологодскому архиепис-
копу Варлааму о переводе в их монастырь Ильин-
ского (предположительно из Ильинского монастыря
в Вологде) игумена Авраамия⁴. Просьбу челобитчи-
ков архиепископ удовлетворил.

Подробно рассмотрены обязанности келаря,
эконома, казначея, монастырских священников, а
также деятельность так называемых соборных стар-
цев – наиболее авторитетных монахов, игравших
особую роль в управлении монастырем. Романенко
справедливо считает, что монахи средневековья
стремились добросовестно выполнять свои послуша-
ния, а различные злоупотребления были скорее ред-
костью, чем правилом. В книге детально описаны
этапы, которые проходил каждый вновь поступаю-
щий в монастырь инок – первоначальные послуша-
ния и постриг. В постриженниках, жизнью которых
полностью распоряжались старцы-наставники, вос-
питывались уважение к личности другого человека и
уничтожение собственного «я». Большое место отве-
дено описанию монастырских богослужений, всегда
составлявших «сердцевину и главный смысл мона-
стырского бытия» (с. 147).

Подробно освещается в книге и порядок мона-
стырской трапезы: внутреннее убранство монастыр-
ских трапезных, правила поведения во время еды,
перечень и даже рецепты приготовления некото-
рых блюд. Описаны и различия в монастырских
трапезах в праздничные и постные дни, причем в
разных монастырях они также имели свои особен-
ности.

На основании описей монастырского имущест-
ва Романенко составила описание монашеских ке-
лий, одежды и обуви постриженников, некоторых
черт монашеского быта. Автору удалось проследить
характер взаимоотношений монахов с родст-
венниками и мирянами. Как заметил еще М.М. Бо-
гословский, взаимоотношения монастырей с мест-
ными крестьянами были двойственными: с одной
стороны, монастыри служили местом, где крестья-
не могли молиться, крестить детей и т.д., а также
были своего рода «кредитным учреждением», а с
другой – не такими уж редкими были поземельные
споры и судебные процессы между монастырем и
крестьянской общиной⁵. К тому же выводу пришла
и автор рецензируемой работы. Более того, мона-
стыри, по ее мнению, отличались корыстолюбием и
стремлением к стяжательству, а для крестьян, в
свою очередь, обычным делом было хищение мона-
стырского имущества.

Общее благоприятное впечатление от работы
несколько омрачает наличие в тексте фактических
ошибок. Например, село Ошевенское современно-

го Каргопольского района Архангельской обл. на-
звано городом (с. 288), Шилегодская и Комельская
волости Вологодского уезда превратились в села
(с. 295, 298), речка Комья в Комелу и т.д. Ошибки
содержатся и в описании иллюстраций. Так, на од-
ной из приводимых автором миниатюр, выполнен-
ной по житию преподобного Корнилия Комельско-
го, изображены два недовольных строгостью его
устава монаха, спрятавшиеся под мостом, чтобы со-
вершить убийство. Автор, видимо, невнимательно
прочитав текст жития, назвала их «злыми разбой-
никами» вопреки тому, что на миниатюре они оде-
ты в монашеские клобуки. Большое недоумение
вызывает и помещение на страницах книги о сред-
невековых монастырях фотографии Воскресенско-
го скита, появившегося при Павлове Обнорском
монастыре лишь в XIX в.

Тем не менее познавательное значение книги
Романенко бесспорно. Работа наглядно показыва-
ет, что монастырская повседневная жизнь далеко
не всегда строго соответствовала монашеским уста-
вам. Имели место и факты их нарушения. Нельзя не
отметить также, что на монастырский быт оказы-
вали определенное влияние традиции, привнесен-
ные настоятелями, постриженниками и послуш-
никами из крестьянской среды, выходцами из которой
они в основной своей массе и были.

**И.Н. Шамина, кандидат исторических наук
(журнал «Отечественная история»)**

Примечания

¹ Церкви в истории России. М., 1997–2000; Мона-
стыри в жизни России. Материалы научной конферен-
ции, посвященной 600-летию преподобного Пафнутия
Боровского и 550-летию основания им Рождества
Богородицы Пафнутьев-Боровского монастыря.
Калуга-Боровск, 1997; Зырянков П.Н. Русские мо-
настыри и монашество в XIX – начале XX века. М.,
1999; Святые и святыни северорусских земель.
Каргополь, 2002; Монашество и монастыри в Рос-
сии XI–XX века. Исторические очерки. М., 2002 и др.

² См., напр.: Колычев А.Е. Приходо-расход-
ные книги XVI в. как источник по истории мона-
стырского хозяйства // Тезисы докладов и сообщений
XV сессии межреспубликанского симпозиума по аг-
рарной истории Восточной Европы. М., 1974. С. 40–46;
Шамина И.Н. Монастыри Вологодского у. в XVI–
XVII вв.: землевладение и организация хозяйства.
Автореф. дисс. ... к.и.н. М., 2003. С. 22 и др.

³ См.: Амвросий. История Российской иерар-
хии. Ч. IV. М., 1812. С. 713; Акты Введенского Кор-
нильево-Комельского монастыря. Публ. Ю.С. Ва-
сильева // Городец на Московском дороге. Вологда,
1994. С. 98–100.

⁴ Государственный архив Вологодской области,
ф. 1260, оп. 1. д. 237.

⁵ Богословский М.М. Земское самоуправ-
ление на Русском севере. М., 1909–1912. Т. 1. С. 97.

Е.Ю. ТИХОНОВА. ЧЕЛОВЕК БЕЗ МАСКИ. ЛИЧНОСТЬ В.Г. БЕЛИНСКОГО В ЕГО ПЕРЕПИСКЕ. М.: УРСС, 2002. 176 с.

Автор двух добротных монографий о В.Г. Белинском¹ Е.Ю. Тихонова, последовательно продвигаясь в своем исследовании жизни и деятельности великого русского критика, выпустила новую книгу, сделав объектом специального изучения его переписку. Она правомерно усмотрела в переписке Белинского источник для изучения внутренней, духовной жизни выдающегося мыслителя, его нравственного и психологического облика, а также формирования этической теории «в связи с изменением общемировоззренческих его позиций» (с. 9). Тихонова изучила всю сохранившуюся переписку Виссариона Григорьевича с 1829 до 1848 г. Одинаково вдумчивому прочтению в книге подверглись письма к родным и друзьям, а также деловая переписка, связанная с журналистской деятельностью, – письма издателям, писателям и читателям, единомышленникам и идейным противникам. Письма Белинского впервые были прочитаны полностью, как единое целое и свежим взглядом. Надо признать, что в советской литературе использовались в основном «выбранные места из переписки» Белинского. По ходу изложения автор обращает внимание и на купюры из писем критика в их советских изданиях, и на «усеченные» цитаты из его переписки в нашей исследовательской литературе.

Обосновывая особую важность эпистолярных источников, Тихонова признает их преимущество перед дневниками и мемуарами как наиболее объективного репортажа о «внутренних духовных процессах при подсознательной установке на правду и одну только правду» (с. 6), хотя вряд ли можно полностью согласиться с этим наблюдением, так как и в письмах можно скрыть правду, а в дневниках или воспоминаниях – сохранить искренность и объективность. Все зависит от автора, от той задачи, которую он ставит перед собой. Ведь не только глубина мысли, но также честность и исповедальность сделали «Былое и думы» А.И. Герцена великой книгой. И с этой точки зрения Тихонова безусловно права, когда, оценивая уникальность переписки Белинского как исторического источника, говорит о страстной тяге критика к самовыражению, о беспощадном анализе своей внутренней сути, об его открытости и открытости в общении с друзьями (с. 6–7).

Анализируя эпистолярное наследие Белинского, исследовательница использовала для его толкования воспоминания, дневники и письма его современников. При этом в поле зрения историка были и обращения к переписке Белинского прежних исследователей его творчества – дореволюционных и советских, – на которые она по ходу изложения ссылалась, подкрепляя собственные доводы или опровергая своих предшественников. Как и в предыдущих своих работах, Е.Ю. Тихонова, отказавшись от ряда стереоти-

пов в оценках Белинского, бережно использовала все ценное, что накопилось в литературе о нем.

Письма в книге анализируются по периодам, намеченным самим Белинским, но исследовательница выявляет общие проблемы, постоянно занимавшие их автора, что позволяет читателю услышать звучащий в них на протяжении всей жизни критика лейтмотив. Уже в переписке юного Белинского (1829–1834) она углядела те «проклятые вопросы», которые пройдут через все его творчество: об отношении к существующей действительности, о праве личности судить ее и протестовать против нее, не смиряясь с «ходом истории» (с. 33). Тихонова не декларирует, а последовательно и убедительно показывает, что и в жизни, и в творчестве Белинский был поглощен поисками истины, стремясь пробиться к ней самостоятельно, а не получить в готовом виде ответы на свои вопросы. Пережив увлечение и Фихте, и Шеллингом, и Гегелем, он пытался «утвердить самостоятельную философскую и этическую позицию» (с. 65). Анализ полемики Белинского с Бакуниным, его отношений со Станкевичем и Грановским, разногласий с Герценом призван способствовать пониманию этой позиции применительно к «московскому периоду» конца 1830-х гг. При этом исследовательница пробует разобраться и в природе таланта Белинского, и в его психологии. «Бессознательное предчувствие неуспеха или более того – успеха всегда волновало мою кровь, усиливало и напрягало мои умственные силы, как прием опиума», – цитирует Тихонова Белинского, как бы пригласив читателя поразмышлять над тем, сколь положительно сказывалось это на его литературной работе (с. 65–66).

Шаг за шагом прослеживает автор, как в процессе поиска Белинским «собственного мировосприятия» прирастают его знания и опыт, усложняются и изменяются взгляды. В кратковременном примирении своего героя с действительностью Тихонова увидела не столько шаг назад, сколько свойственную ему верность самому себе, способность в познании жизни идти «против течения». «Наверное, никогда еще принятие наличных социальных отношений, казалось бы, требующее объективистского хладнокровия и душевной невозмутимости, не сопровождалось столь страстным переживанием обреченности личности...», – замечает автор (с. 99). При этом в конце 1830-х гг. разногласия по политическим вопросам казались Белинскому менее существенными, чем по художественно-эстетическим. Но и позднее, когда значимость общественно-политических проблем будет критиком переоценена, эстетика, как показано в книге, не станет для него чем-то второстепенным.

«Петербургский период» жизни Белинского первой половины 1840-х, по сути кульминационный,

восстановлен автором обстоятельно и многопланово, с новыми, еще не появлявшимися в литературе подробностями. И в годы «творческой каторги» в «Отечественных записках» с их постоянной нуждой и безденежным, с напряженной, идущей в бешеном темпе журнальной работой на износ, на пределе сил, не ослабевает, как сумела показать исследовательница, накал идейной и духовной внутренней работы Белинского, его устремленность к правде и справедливости, к общественному идеалу.

В окружении Белинского появляются новые лица: К.Д. Кавелин, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, позднее П.В. Анненков, но наиболее близок ему в те годы, судя по переписке, был В.П. Боткин. Портреты людей 1830–1840-х гг. в книге весьма выразительны. Опираясь на мнения самого Белинского, Тихонова выносит о них и свои суждения. Так, тонко отмечена близость позиций Белинского и Герцена в их спорах конца 1830-х гг., предопределившая дальнейшее их взаимное притяжение, а в его переписке с Боткиным в разгар их дружбы исследовательница усмотрела глубокое несходство в самом мироощущении корреспондентов, обрекавшее их на неизбежное отдаление. Книга убеждает, что дружба воспринималась Белинским как величайшая жизненная ценность. Несколько неловкое определение друзей критика как «соавторов этических исканий» Белинского не затемнило смысл сказанного автором: близкие критику люди, его единомышленники и соратники создавали особую идейно-нравственную атмосферу «взаимного воспитания», выработкой и шлифовки взглядов и этических норм (с. 173).

Утверждая, что к началу 1840-х гг. в мировоззрении Белинского «личность твердо заняла главное место» (с. 125), автор полагает, что «именно через любовь к личности и стремление к восстановлению поправных ее прав Белинский приходит к принятию социалистических идей» (с. 127). Думается, однако, что этот перелом во взглядах критика объяснен более односторонне, чем он представлен самим материалом книги. Свобода личности занимала в ту пору главенствующее место в идеологии развивающегося либерализма, но далеко не все ее приверженцы (Т.Н. Грановский, К.Д. Кавелин, И.С. Тургенев) попали под влияние социалистических учений. Для Белинского, по природе своей разночинца-демократа, характерна любовь не столько к личности вообще, сколько к «маленькому человеку», пристальный интерес к его судьбе, к судьбам и положению народа. Отсюда его внимание к проблемам не только нравственным и политическим, но и социальным, для либералов не столь характерное. Тихонова доказательно представила Белинского сторонником реформ и просвещения как основных движущих сил развития общества. Но, несмотря на справедливость утверждения, что «не в революционном свержении капитализма, не в социалистических утопиях искал Белинский выход из создавшего-

ся положения» (с. 145), стоило бы все же сказать, что, разочаровавшись в социалистических утопиях Запада, критик не отказался от социализма с его принципами равенства и братства как общественного идеала. Об этом можно судить хотя бы по его этическим поискам, на которых сосредоточена исследовательница. Об этом же говорят сильные антибуржуазные тенденции в его взглядах, присущие демократической русской мысли.

Для решения проблемы «Белинский и марксизм» автору явно не хватает материала. Здесь больше предположений, чем аргументов и фактов, извлеченных из источников. Но если уж, за скудостью сведений, размышлять на эту тему предположительно, то скорее можно усмотреть корень расхождений не в проблемах юрисдикции (с. 147), а в отношении к революциям. В «Коммунистическом манифесте» революция – неизбежная закономерность развития общества, Белинский же, как доказывает исследовательница, – противник революционных переворотов и всяческого насилия.

Вряд ли удачно Тихонова подвела итог исследованию, заявив, что реалистическая этика Белинского рождалась не из теории, а «из собственной его жизненной практики» (с. 172). Заслуга автора состоит как раз в том, что жизненная практика великого критика представлена в книге в неразрывной связи с его постижением передовых теорий своего времени. Выявив, что именно почерпнул ее герой из учений Фихте, Шеллинга, Гегеля, а что было им отвергнуто, исследовательница подводит неоспоримый итог: «Каждая из глубоко прочувствованных им западных философских систем внесла свой вклад в его этическую мысль» (с. 173). Справедливо было бы добавить, что свой вклад в нее внесла и великая русская литература, которой Белинский занимался всю жизнь.

К сожалению, автор, как бы опасаясь повторений уже ею написанного, при анализе писем своего героя не столь часто, как того бы хотелось, обращается к его публицистике и критике, вдумчиво исследованных ею в предыдущих работах. Между тем сопоставление этих разного жанра произведений с особой убедительностью подтверждает ту самую цельность облика Белинского, его верность себе, которые исследовательница справедливо подчеркивает. Он и в творчестве, как и в переписке, был «без маски». С этой точки зрения личную переписку Белинского, как, впрочем, и многих деятелей 1830–1840-х гг., вряд ли можно назвать «интимной» (с. 6) и подчеркивать ее «личный характер» (с. 41). Письма этого времени по сколько-нибудь общезначимым вопросам, как правило, становились предметом довольно широкого ознакомления: читались в салонах, передавались из рук в руки, а случалось, и переписывались. Белинский, несомненно, имел это в виду, когда в ряде случаев просил не показывать то или иное письмо кому-либо из окружения адресата.

В переписке критик порой апробировал идеи, развивавшиеся им в публицистике. В письмах он мог позволить себе, чем в печати, реализовать себя как публицист, «выговориться», употребляя выражение Тихоновой, по острым вопросам современности. Не соглашусь, однако, с автором в том, что знаменитое письмо Белинского к Н.В. Гоголю от 15 июля 1847 г., «вопреки» отнесению его к публицистике, «является все же личным посланием» (с. 170). Оно столь же глубоко личное, сколь и общезначимое. Коренные вопросы российской действительности критик ставит здесь со свойственным ему публицистическим пылом, как будто обращается не только к Гоголю. Нельзя исключить, что Белинский предусматривал распространение этого своего послания, когда оставлял себе копию.

Для читателя будет несколько неожиданным и не совсем ясным авторское замечание о том, что переписка Белинского последних лет «утрачивает личный характер» (с. 158). Из книги видно, что и в предшествующие годы личное в письмах критика самым тесным образом переплеталось с общественным. Собственно, эпистолярное наследие Белинского и представлено автором как часть его литературного творчества: не случайно Тихонова специально останавливается даже на языке писем критика, на их стилевых особенностях.

Нельзя не согласиться с тем, что письма Белинского – «своеобразный русский "воспитательный" роман» (с. 173). Надо признать, что автор не нарушила законов этого жанра: герой предстает в сложных жизненных перипетиях, в дружбе и в любви, в постоянном самосовершенствовании, в драматических порой отношениях с окружающим миром.

Автор рецензируемой работы обратилась к изучению жизни и творчества Белинского, когда историки общественной мысли сосредоточили внимание на тех ее представителях, которые были отринуты советской наукой как «реакционные». При этом в тень оказались отодвинуты те, кто некогда пользовался приоритетным вниманием. В адрес Белинского, Герцена, Добролюбова, Чернышевского и других наших выдающихся мыслителей стали раздаваться пренебрежительные оценки, умаляющие их роль в русской общественной жизни. У автора книги свое, вполне определенное мнение о подобном «пересмотре» нашего идейного и духовного наследия. Для нее «способность восприятия этики и личности Белинского остается до сей поры показателем включенности самого воспринимающего в систему культурно-социальных ценностей русской интеллигенции» (с. 174). После исследований Е.Ю. Тихоновой о Белинском вряд ли будет возможным повторение нигилистических оценок его наследия. Работы историка возвращают Белинского в современную систему культурных ценностей.

**В.А. Твардовская, доктор исторических наук
(Институт российской истории РАН)**

Примечание

¹ Тихонова Е.Ю. Мировоззрение молодого Белинского. М., 1998; ее же. В.Г. Белинский в споре со славянофилами. М., 1999.

* * *

Монография Е.Ю. Тихоновой – заметное событие в нашей исторической литературе. Исследование талантливого специалиста привлекает прежде всего тем, что в нем нет идеологических схем, не подкрепленных фактами. Интерес к переписке Белинского вполне оправдан, поскольку в XIX в. значение частного письма как бесцензурного сочинения было очень велико. Ведь эпистолярный материал нередко более достоверно рассказывает про время 1830–1840-х гг., чем многие литературные произведения, и дает достаточно четкое представление о той русской интеллектуальной элите, душой которой являлся Белинский. Автор тактично показала бытовые условия жизни критика, его изнурительную борьбу с неустроенностью и тяжелой болезнью, которая рано свела Белинского в могилу.

В центре монографии – формирование личности Белинского как мыслителя и человека со всеми его слабостями и духовными взлетами. При этом как бы ни был увлечен Белинский литературой, философией, этикой, он в своих исканиях стремился найти пути слияния жизни народа и интеллигенции через просвещение и науку. Конечно, Белинский мыслил в понятиях светского европеизированного знания, но знаменательно, что в его рассуждениях нет противопоставления науки и религии. На эту актуальную сегодня проблему автору следовало бы обратить больше внимания. Убедительно наблюдение Тихоновой о том, что в полемике со славянофилами и Гоголем Белинский выступал с позиций гуманистической интеллигенции: в крепостничестве он видел «прежде всего унижение человека человеком, противоречащее духу Христа» (с. 171). Христианская духовность с ее преимущественно эллинистическими истоками, несомненно, оказала влияние на стиль мышления Белинского: это чувствуется в его рассуждениях о добре и зле, о внешнем и внутреннем в человеке, в его сердечной искренности, в чувстве жалости к униженным и обездоленным.

В наше время человек часто рассматривается как антропологическая единица, замкнутая в узкой социальной среде. Книга Тихоновой вселяет оптимизм и веру в историческую роль выдающейся личности, понимающей роль гуманистического знания и христианской культуры и свободной от прагматического эгоцентризма.

**В.С. Румянцев, кандидат исторических наук
(Институт российской истории РАН)**

К 140-летию со дня рождения кн. Д.И. Шаховского (1861–1939) коллектив исследователей Московского педагогического государственного университета под руководством доктора исторических наук, профессора А.В. Лубкова выпустил сборник избранных статей и писем этого видного общественного деятеля. Фигура Шаховского настолько важна для понимания судеб освободительного движения в России, что без анализа его воззрений и жизненного пути не обошлось ни одно серьезное исследование по истории отечественного либерализма. Однако в отечественной историографии до самого последнего времени специальных работ о Шаховском не существовало. В советское время исследователи обращали внимание на его земскую деятельность (главным образом, на попытки консолидации усилий земств в политической борьбе на рубеже XIX–XX вв.), его просветительскую работу в Весьегонском уездном земстве Тверской губ., Вольном экономическом обществе и других организациях. Хронологические рамки этих работ не выходили за пределы Первой русской революции. Политические взгляды Шаховского трактовались как конституционные, но с элементами почвенничества, что, впрочем, не мешало ему стремиться сблизить в оппозиционной борьбе земцев с революционерами. Советские исследователи подчеркивали бескорыстие Шаховского, его самоотверженность, сочетавшиеся с утопичностью его взглядов¹. В постсоветское время отечественные историки стали уделять больше внимания духовно-нравственной стороне личности и взглядов Шаховского. Глубже стало анализироваться влияние на него нравственной проповеди Л.Н. Толстого, с которым он был близко знаком, а также его отношения с кружком «приютинцев» – университетских товарищей, в тесном контакте с которыми оформлялись его этические принципы. Такова работа Ф.Ф. Перченка, А.Б. Рогинского и М.Ю. Сорокиной². Н.П. Соколов обратился к анализу взглядов Д.И. Шаховского на социализм, а А.Ф. Замалеев считал, что Шаховской был близок к «христианскому социализму»³. Единственная на сегодняшний день попытка всестороннего изучения личности Д.И. Шаховского предпринята В.В. Шелухаевым⁴.

Материалы рецензируемого сборника охватывают период с 1881 по 1895 г. Это время появления новых тенденций в развитии русского либерализма, связанных с выходом на политическую арену представителей его земского и радикального крыльев. В жизни же Шаховского это период становления и оформления его этических, научных, политических взглядов, время возникновения и укрепления друже-

ских и интеллектуальных связей с В.И. Вернадским, А.А. Корниловым, С.Ф. и Ф.Ф. Ольденбургами. Это время первых плодотворных шагов Д.И. Шаховского на земском поприще, которые в итоге и привели его к активной политической деятельности.

Сборник состоит из двух отчетов Шаховского о народном образовании, его брошюры «Адресы земств (1894–1895) и их политическая программа», а также 30 его писем отцу – И.Ф. Шаховскому, бывшему гимназическому учителю М.С. Громеке, товарищам по Петербургскому университету и будущим соратникам в политической борьбе Вернадскому, Корнилову, братьям Ольденбургам, Н.В. Харламову, И.М. Гревсу и др. Основной интерес среди опубликованных материалов, безусловно, представляют письма, подавляющее большинство которых (27 из 30) ранее не публиковалось. Впервые вводимые в научный оборот письма хранятся в семейном фонде Шаховских (ГА РФ, ф. 635). Материалы сборника дают возможность ответить на многие вопросы о формировании программы, тактики, организационной структуры земского и радикального направлений в русском либерализме конца XIX – начала XX в.

Составители книги проделали значительную работу по отбору материала, подготовке его к печати, снабдили книгу подробным справочным аппаратом, вступительной статьей. Автор вступительной статьи А.В. Лубков, давно и плодотворно разрабатывающий проблемы, связанные с мировоззрением и жизненным путем Шаховского⁵, освещает в ней формирование взглядов и становление личности своего героя. Среди истоков его воззрений указываются контакты с М.С. Громекой, влияние семейных традиций и семейной атмосферы, особое значение придается его взаимоотношениям с товарищами по «Приютинскому братству». Историк анализирует и службу Шаховского в Тверском земстве, первые его шаги на политическом поприще. Шаховской характеризуется не только как «практик» повседневной земской работы, но и как один из идеологов российского земско-либерального движения. Написанная живым языком, с привлечением большого массива источников (по преимуществу – архивных), статья является удачной попыткой целостного изучения становления характера и взглядов Шаховского. Нельзя не отметить также высокопрофессионального полиграфического исполнения книги, включения в нее уникальных архивных, а также современных фотографий.

Книга, несомненно, будет интересна не только специалистам по истории и историографии русского

либерализма, но и всем, изучающим политическую, культурную и духовную историю России XIX–XX вв.

**Н.В. Макаров, кандидат исторических наук
(Московский педагогический
государственный университет)**

Примечания

¹ См., напр.: Пирумова Н.М. Земское либеральное движение: Социальные корни и эволюция до начала XX века. М., 1977. С. 107–110; Шацкило К.Ф. Русский либерализм накануне революции 1905–1907 гг.: Организация, программы, тактика. М., 1985. С. 71, 78–79; Думова Н.Г. Кончилось ваше время... М., 1990. С. 129–130.

² Звенья: Исторический альманах. Вып. 2. М.: СПб., 1992. С. 174–183.

МОСКОВСКИЙ АРХИВ. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX – НАЧАЛО XX в. ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКИЙ АЛЬМАНАХ. Вып. 2. Сост. Е.Г. Болдина, М.М. Горинов. М.: Издательство объединения «Мосгорархив», 2000. 696 с. Тир. 1000

Очередной выпуск «Московского архива» увидел лишь спустя 4 года после выхода предыдущего. Разумеется, ценность издания от этого не пострадала. В отличие от первого, хронологически пестрого выпуска¹, нынешний отражает более короткий отрезок московской истории. В научном отношении альманах от этого лишь выиграл.

Возрождение краеведения, перерастающее в становление так называемой локальной истории, – одна из наиболее приметных черт современной отечественной историографии. Рецензируемое издание по-своему иллюстрирует эвристическую плодотворность этого явления. Эпоха Великих реформ плавно перерастает в альманахе в пореформенное время, которое сменяется революционной смутой, а затем перемещением заметной части деятелей старой Москвы за границу. «Связь времен» как бы восстанавливается в рамках исторического цикла.

Сборник включает в себя почти 4 десятка интереснейших документальных публикаций и авторских статей. При этом обитатели «второй столицы» оказываются то на Кавказском фронте, то в революционном Кронштадте, то в эмиграции. Альманах открывается воспоминаниями купца П.В. Медведева – это не очень распространенный в этой социальной среде жанр, и тем ценнее публикация. Более того, записки принадлежат купцу разоряющемуся, притом относящемуся к редкому типу людей, которые воспринимают приближающуюся бедность как естественное воздаяние за «неправедно» (пусть даже не ими самими) нажитое. Перед нами «кающийся купец», буквально на глазах превращающийся в русского интеллигента. Заметим, что составители мно-

³ Октябрь. 1992. № 11. С. 156–157; Замалева А.Ф. Лекции по истории русской философии. СПб., 1995. С. 278–279, 338.

⁴ Шелохаев В.В. Дмитрий Иванович Шаховской // Российские либералы. Под ред. Б.С. Итенберга и В.В. Шелохаева. М., 2001. С. 391–417.

⁵ См.: Лубков А.В. Война. Революция. Кооперация. М., 1997; его же Д.И. Шаховской о кооперации // Научные труды Московского педагогического государственного университета. Серия: Социально-исторические науки. М., 2000. С. 130–136; его же. «...В Русь одну поверил» (К формированию взглядов Д.И. Шаховского) // Власть и общество России в прошлом и настоящем. Сборник статей по материалам научных чтений, посвященных 90-летию со дня рождения профессора Д.С. Бабурина. 22–23 сентября 1999 г. М., 2000. С. 379–395.

гозначительно выделили данную публикацию в «Пролог».

Судя по всему, Москва действительно была благочестивее Петербурга. Документы напоминают, что в первопрестольной не только чтили мощи святых и иконы, но и упрямо противились устройству светских развлечений накануне церковных праздников, не желая оскорблять «религиозное сознание православного народа» (с. 66). Обращает на себя внимание согласованность действий светских и духовных властей во время празднования 900-летия крещения Руси. Составители определенно хотели подчеркнуть, что пульс духовной жизни всей России наиболее отчетливо прослушивался именно здесь.

Даже раздел о «бюрократической прозе» московской жизни выглядит многозначительно. Москва издавна управлялась «по-отечески» – муниципальные власти стремились вникать во все детали жизни горожан, действуя при этом весьма неспешно. А между тем городские низы, особенно многочисленный пришлый элемент жили по-своему. Немалая часть альманаха посвящена московским «курьезностям». Здесь приводятся не только распоряжения, предписывающие, между прочим, пыль, сор и навоз «сметать с улиц ежедневно» и уделяющие особое внимание технологии уборки снега и льда (с. 101–108). Когда в 1880-е гг. выяснилось, что «гуттаперчевые, наполненные газом шары, выделяемые для детской забавы», всерьез пугают лошадей, полностью запрещать торговлю воздушными шарами, как того требовал обер-полициймейстер, власти не стали, а попытались ее упорядочить на вполне либеральный манер. Позднее пришлось регламентиро-

вать езду на велосипедах и даже расклейку афиш (с. 109–112, 127–130) – на «прогресс» надо было реагировать достойно.

Составители определенно не забыли о «перекличке эпох». Немало страниц повествует о проблеме хулиганства и его обуздании (не очень результативно). Заодно наминается о коррумпированности московской полиции, особо усилившейся в годы мировой войны в связи с запретом продажи спиртного. А поскольку параллельно прогрессировала общественная разнузданность, то со временем дело дошло до того, что карточное распределение дефицитнейших галош создало в городе предпосылки ситуацию (с. 135–137). Вместе с тем в 1917 г. московские власти все же сумели избежать «галосных» эксцессов, случавшихся в других городах России. Гораздо лучше оказался поставлен здесь и контроль за частными лицами, располагающими запасами спиртного (с. 138–140), – в итоге Москва избежала и пьяных погромов, поразивших в конце 1917 – начале 1918 г. всю страну.

Нет сомнения, что в первопрестольной были сконцентрированы не только добродетели, но и многие пороки дореволюционной России. Однако у тогдашних городских властей можно было кое-чему поучиться по части искоренения последних. Впечатляют документы о постановке образования в Москве. Составители прибегли к сравнению Московского лица с его антиподом – гимназией Л.И. Поливанова. Если в лицее, готовящем чиновников, был регламентирован буквально каждый шаг учащихся, то нравы гимназии были подчеркнуты демократичными. При этом в обоих заведениях обучались главным образом дети состоятельных родителей. Впрочем, в начале XX в. в Москве собирались ввести и всеобщее начальное образование. Судя по документам, этот вопрос мог быть решен, не начнись мировая война.

Москва действительно составляла свой особый неповторимый и даже таинственный мир, о чем повсему напоминают разделы о московских книжниках и меценатах. Создается впечатление, что многие из них были поражены настоящей «страстью», настолько всепоглощающим было их увлечение библиофилией, живописью или театром. Возможно, так проявлялось подсознательное стремление разбогатевших людей создать вокруг себя комфортную культурную среду, не похожую на ту, что навязывалась им сановно-дворянской Россией. В связи с этим примечательна публикация воспоминаний академика Ю.А. Полякова о «рыцаре Серебряного века» – дяде его отца С.А. Полякове, в прошлом владельце издательства «Скорпион». Мемуарист, вероятно, прав: отличительной чертой Москвы было то, что «купеческая скуповатость неожиданно взрывалась купеческим же размахом», а «традиционная истовая религиозность... перемежалась с вольтеровской иронией по отношению к религиозным мифам и пуш-

кинской насмешкой над поповской жадностью» (с. 297).

Составители сборника определенно хотели найти «настоящую» Москву, далекую от расхожих представлений. Раздел о благотворительности московских предпринимателей явно призван нанести удар по литературному стереотипу московского купца – «грубого, полуграмотного мощенника, строящего свое благополучие не на труде, а на обмане, самодура в своем деле и семье, презирающем культуру или даже не знакомого с ней» (с. 339). Но авторские статьи все же оставляют несколько однобокое впечатление: получается, что купечество первопрестольной только и делало, что жертвовало колоссальные деньги на бедных. Можно согласиться, что нигде в России не было такого количества частных благотворительных учреждений, как в Москве (с. 357), но вопрос об истоках и, главное, причинах щедрот не вполне ясен. Создается впечатление, что авторы переусердствовали с назидательностью. Правда, очерк о купеческом роде Рахмановых несколько проясняет ситуацию. Гонимым старообрядцам не оставалось ничего иного, как демонстрировать праведность во всем – только это давало некоторую гарантию сохранения самобытности, а потому благотворительность стала непременным компонентом их хозяйственной этики (с. 420). Остальным купцам, вероятно, приходилось для поддержания престижа действовать сходным образом.

Разумеется, у составителей свой взгляд на некоторые ключевые моменты истории России. Публикация документов о Первой русской революции призвана убедить, что «утрата религиозности» в интеллигентской среде «почти автоматически вела к революционизму» (с. 427). На деле все было сложнее – это подтверждают и приводимые документы. Так, из опубликованной пьесы, сочиненной известным террористом И.П. Каляевым, видно, что ее автор – религиозный тип эгалитаристского склада с психикой, отмеченной суицидальностью (с. 433, 436–438). К этому стоило бы добавить, что убитого им генерал-губернатора москвичи, мягко говоря, не любили, и террористы избрали его своей мишенью не случайно.

Интересна подборка документов о гневной реакции московской общественности на избияния полицией студентов-демонстрантов в декабре 1904 г. Из других документов видно, что во время декабрьского вооруженного восстания 1905 г. взаимное ожесточение оказалось необычно сильным. И дело не просто в «нервном состоянии войск», как пытались объяснять официальные лица (с. 451). Глубина раскола общества к тому времени оказалась чрезвычайно велика даже в «патриархальной» Москве. На этом фоне не могли не проявить себя уголовные элементы, с легкостью вписавшиеся в среду революционных экспроприаторов (с. 453–456).

На протяжении десятилетий усмирители восставших 1905 г. изображались как бесчеловечные кара-

тели. Составители, напротив, задались вопросом: кем же в действительности был такой человек, как Ф.В. Дубасов – палачом или человеком чести? Похоже, что он предстает лишь типичным военачальником своей эпохи: восстание в Москве он усмирлял на манер колонизаторов, наказывающих «туземцев» путем «расстреливания артиллерийским огнем обывательских домов» в ответ на одиночные выстрелы (с. 462, 463); его предложения об управлении второй столицей на началах единовластия (с. 473–474) также характеризует именно такой репрессивно-управленческий стиль. В связи с этим не приходится удивляться политическому кредо адмирала, объявленному им московской общественности на новогоднем обеде 1 января 1906 г. Здесь и сетования на то, что в результате русско-японской войны не удалось закрепить русское «владычество на азиатском континенте», и негодование по поводу международного «еврейского революционного союза», воспользовавшегося ослаблением России, и сожаления по поводу того, что «добродушный» русский народ не устоял перед соблазном «крайних учений». По монаршей указке этот служака мог расстрелять кого угодно, а затем представиться преданным трону «либералом». После этого уместно было нижайше напомнить о многообразии собственных заслуг перед императором и испросить повышения в чине (с. 482–483).

Любая краеведческая тема редко обходится у нас без напоминания об особенностях местного патриотизма. Каким он был в Москве? В разделе о Первой мировой войне А.Н. Казакевич постарался показать размах московской благотворительности в пасхальные дни 1915 г. Количества и ассортимента отправленных на фронт подарков действительно впечатляют, не вызывает сомнения и искренность восторгов получивших их солдат. Но если сопоставить это с приводимым в следующем документе мнением итальянского корреспондента о «равнодушии Москвы к войне, широкой жажде наслаждений» (с. 546; это, увы, было характерно для всей городской России), то происходящее предстанет в ином свете. Очевидно, прав был юрист, приват-доцент и офицер военного времени М.М. Исаев, письма которого жене с «забытого» Кавказского фронта полны возмущения «пиром во время чумы» (с. 547).

Заключительный раздел альманаха назван «На сломе эпох». Он полон неожиданностей. Очерк о деятельности Московской думы в 1905–1907 гг. Л.Ф. Писарькова начала со свидетельства современника о том, что «чиновный мир был уверен, что Москва не шелохнется», а на деле случилось противоположное – «она-то первая заговорила» (с. 574). Более того, Москва и ее городская дума наиболее точно отражали противоречивость общероссийских настроений. Это проявилось и в мае 1905 г. во время антинемецкого погрома, который власти прозевали, и в августе того же года, когда дума потребовала «правительства доверия», и даже в октябре 1917 г.,

когда муниципалы пытались решить дело миром (что обернулось большим кровопролитием). Всякий раз в критические не только для города, но и для страны в целом дни орган московского самоуправления пытался противостоять разрушительным тенденциям. Увы, как правило, это ему не удавалось.

Поучительной на этом фоне смотрится попытка М.Ф. Леоновой по-своему проследить историю как дореволюционных, так и постреволюционных властей через судьбы Московской консерватории. Получается, что во все времена денег не хватало ни у операторов музыкального дела, ни у общероссийских, ни у московских правителей. Меценаты тоже не спешили поправить положение дел, а вот желающие растащить имущество не переводились. В годы мировой войны доходило до сдачи Большого зала консерватории в аренду под госпиталь (с. 596). Впрочем, наблюдались во второй столице и парадоксы иного рода. Статья А.А. Кац о судьбе одной из воспитанниц Московского сиротского института императора Николая I, снабженная большим количеством фотографий и выдержек из писем, – вовсе не просто «штрихи к портрету одной семьи», а нечто большее. Получается, что наиболее комфортным заведением для некоторых потерявших родителей детей оказывался государственный приют – а за его пределами жизнь с ее революциями и войнами лишь калечила людские судьбы.

«Эпилог» включает в себя статьи о жизни москвичей – и не только их – в эмиграции. В Белграде коммерсанты и промышленники устраивались неплохо, художники и архитекторы также находили применение своим силам. Но так было не везде и далеко не все людские судьбы складывались удачно. В этом смысле жуткой и многозначительной предстает информация о детях-самоубийцах кадетского корпуса, а также других невероятных жизненных коллизиях (с. 681–685). Заграничные судьбы москвичей оказались не менее пестрыми и противоречивыми, чем сама Москва.

Перечислить все неожиданности, подстерегающие читателей на страницах альманаха, вряд ли возможно. Книга заставляет задуматься именно благодаря им, а потому ее надо внимательно читать. Не подлежит сомнению, что составители проделали работу, чрезвычайно важную и для исследователей, и для просто интересующихся отечественной историей. Нельзя не отметить, что альманах прекрасно иллюстрирован. В итоге история не только Москвы, но и всей России смотрится куда ярче, чем мы привыкли узнавать из наших излишне строгих академических работ.

**В.П. Булдаков, доктор исторических наук
(Институт российской истории РАН)**

Примечание

¹ Московский архив. Историко-краеведческий альманах. Вып. 1. М., 1996.

НЕУДАЧНАЯ ПУБЛИКАЦИЯ ПИСЕМ А.А. КЛОПОВА*

Публикация источников всегда привлекает внимание историков. Но, беря в руки с полки одного из книжных магазинов Петербурга рецензируемую книгу, я еще не знал, с чем имею дело. Признаюсь, первоначально меня заинтересовало само название – «Тайный советник императора». Полистав ее, я пришел в полное недоумение. Вот уж не ожидал, что есть кто-то, считающий, что А.А. Клопов был тайным советником императора! Вероятно, есть смысл разобраться сначала в этом вопросе, а уж потом рассмотреть подробнее саму публикацию документов.

Анатолий Алексеевич Клопов (1841–1927) происходил из купеческой семьи, получил высшее образование на физико-математическом факультете Московского университета и начал свою службу учителем в женской гимназии в Варшаве. Оставив в 1869 г. государственную службу, он до 1872 г. работал в нескольких семьях воспитателем, а с 1872 по 1881 г. служил чиновником в Министерстве путей сообщения, где большую часть времени посвящал занятиям статистикой. Уйдя со службы, но оставаясь причисленным к МПС, Клопов занялся самостоятельными статистическими исследованиями, которые требовали определенных финансовых затрат. Именно это заставило его искать поддержки у различных влиятельных лиц. Первыми покровителями Клопова стали И.А. Вышнеградский, Н.Х. Бунге, И.Д. Десянов. Вскоре ему удалось познакомиться с вел. кн. Николаем Михайловичем, который представил его своему брату Александру Михайловичу. Это знакомство определило дальнейшую судьбу Клопова. Во всяком случае, именно с этого момента начинается его превращение из «хорошего» статистика в человека, имевшего право переписки с самим Николаем II. В своих письмах к императору Клопов затрагивал различные вопросы, в том числе предлагаемое создание Комитета для информации Николая II, крестьянскую и земскую реформы, введение конституции, создание ответственного министерства и др. Проблематика писем Клопова весьма подробно рассмотрена в работе И.В. Лукоянова, к которой я и отсылаю всех интересующихся данным вопросом¹.

Итак, являлась ли переписка Клопова с Николаем II в действительности тайной, и был ли он советником императора? По первой части вопроса некоторую ясность (саморазоблачительную) вносят сами авторы-составители «Тайного советника императора». В предисловии В.М. Крылов, Н.А. Малеванов и В.И. Травин называют людей, знавших о переписке Клопова с императором. Среди них вел. кн. Александр Михайлович и Николай Михайлович, М.В. Алексеев, В.И. Гурко, И.Л. Горемыкин и

А.Н. Куропаткин (С. 8, 11). Более того, авторы, используя чужие изыскания, пишут о том, что Клопов был рупором «радикальной группы руководства буржуазной оппозиции» (с. 11). Заметим, что здесь они процитировали публикацию В.И. Старцева и Б.Д. Гальпериной, но соскочили, во-первых, «глухую», т.е. не указали ни авторов публикации, ни ее названия, и, во-вторых, неточную.

Неаккуратное обращение к чужими трудами проявляется и в том, как публикаторы поступили с трудами В.С. Дякина и Р.Ш. Ганелина². На работу Ганелина они даже не ссылаются, что же касается исследований Дякина, то авторы-составители в полной мере не воспользовались их результатами. Дякин, например, прямо указывает, что среди людей, знавших о переписке Клопова с Николаем II (и пытавшихся использовать эту «связь» в интересах оппозиции), был и М.В. Родзянко. В другой своей работе историк высказывает предположение, что в редактировании письма Клопова к императору (о необходимости создания министерства из лиц, пользующихся доверием Думы) принимал участие и «близкий к Родзянко секретарь канцелярии Думы Я.В. Глинка»³. Весьма подробно о роли Глинки в интригах, связанных с Клоповым, пишет Б.М. Виттенберг. Он, кстати, делает весьма ценное замечание, говоря о том, что право Клопова обращаться к Николаю II «с письмами по любому вопросу» «издавна использовалось в различных политических интригах»⁴. Ценную информацию авторы-составители могли бы почерпнуть и из упомянутой работы И.В. Лукоянова, который, в частности, приводит слова Клопова из письма Николаю II: «Я являюсь выразителем целой группы людей, число которой все увеличивается и к которым примыкают отчасти красные и молодежь». Лукоянов также замечает, что «в обществе была хорошо известна его (Клопова. – А.Н.) близость ряду земских деятелей»⁵. В свою очередь, В.И. Старцев сделал важное предположение о том, кто мог руководить действиями Клопова уже накануне свержения самодержавия: «Содержание последних писем таково, что кажется, будто они продиктованы не столько Родзянко или князем Львовым, сколько Коноваловым, Некрасовым и Керенским»⁶. Таким образом, факт переписки Клопова с Николаем II не был тайной ни для великих князей, ни для придворных кругов, ни для деятелей буржуазной оппозиции, ни для масонов.

В. Травин утверждает в послесловии, что «император учитывал его (Клопова. – А.Н.) советы в своей государственной деятельности, а порой и следовал им» (с. 525). Не вдаваясь в полемику по этому вопросу, приведу лишь слова самого Николая II из письма В.П. Мещерскому, которые опровергают

* Крылов В.М., Малеванов Н.А., Травин В.И. Тайный советник императора. СПб.: Петербург – XXI век, 2002. 528 с.: илл. Тир. 1000.

это суждение. Император представил кн. Мещерскому Клопова как «человека, который мне пишет, но без успеха подействовать на меня». И.В. Лукоянов, правда, замечает, что «царь исполнял отдельные частные просьбы А.А. Клопова, некоторые предложения, но он никогда не сочувствовал его взглядам в целом»⁷. Иначе говоря, Клопов был всего лишь корреспондентом императора, хотя право состоять в личной переписке с царем, конечно, было привилегией, доступной немногим избранным.

Недоумение вызывает и само предисловие, в котором профессиональные историки показали неуважение к собратям по историческому цеху. Так, они заявляют, что «объективно и беспристрастно правление Николая II никто не исследовал». Это утверждение принижает достижения как отечественной, так и зарубежной историографии. Недоумение вызывает и то, как оценивается вклад Николая II в историю нашей страны: «Бесспорна его историческая роль в становлении Российского государства» (с. 5). Не совсем понятно, кто установил эту «бесспорность», если объективные исторические исследования, по словам авторов-составителей, отсутствуют? Что касается становления Российского государства, то оно произошло задолго до рождения Николая II.

Думается, что Крылов, Малеванов и Травин вводят в заблуждение читателей, трижды повторяя, что письма Клопова к императору за 1899–1917 гг. публикуются впервые (с. 4, 11, 525). При этом они тут же пишут, что письма конца 1916 – начала 1917 г. уже увидели свет (с. 11). Но кто, где и когда опубликовал их, они не сообщают. В действительности до выхода «Тайного советника императора» увидели свет 3 публикации писем Клопова. В 1991 г. Б.Д. Гальперина и В.И. Старцев опубликовали в «Московских новостях» фрагменты 4 писем конца января – начала февраля 1917 г., а также выдержку из контекста разговора Клопова с Николаем II (29 января 1917 г.). В том же году Гальперина и Старцев опубликовали со вступительной статьей и примечаниями 12 клоповских документов, в том числе 6 писем Николаю II, относящихся к периоду с 19 января по 13 февраля 1917 г.⁸ Наконец, в 2001 г. Б.М. Витенберг опубликовал писмо Клопова к императору, датированное 1 февраля 1916 г.⁹ Заметим, что публикации Гальпериной и Старцева в «Московских новостях», а также Витенберга остались для авторов-составителей «Тайного советника императора» тайной за семью печатями...

Археографическая часть предисловия не выдерживает никакой критики. Авторы-составители назвали только архивный фонд (РГИА, ф. 1099), который они положили в основу своего сборника, и указали, что публикуемые письма «воспроизводятся по машинописным копиям и рукописным черновикам-автографам» (с. 11). Какого-либо описания фонда и писем, отложившихся в нем, они не дали.

Авторы-составители сообщают в предисловии, что публикуют «более 150 писем, включая приложения к письмам А.А. Клопова и его послания императрице». В послесловии подчеркивается, что своей главной задачей они считали «публикацию писем в полном, имеющемся в архиве, объеме» (с. 12, 526). Из этих утверждений можно сделать вывод, что публикуются все выявленные в фонде письма к императору, императрице и приложения к письмам. Иначе говоря, в вопросе о публикации этих документов можно поставить точку. Так ли это в действительности? В книге опубликовано 148 писем Клопова к Николаю II. Но, следуя работе И.В. Лукоянова, можно сделать вывод, что в фонде 1099 сохранилось 158 писем и «одно письмо без даты и номера отложено в делопроизводстве Министерства финансов»¹⁰. Таким образом, авторы-составители «Тайного советника императора» не опубликовали 11 писем Клопова. В частности, так и не увидело свет письмо № 86, посланное Клоповым императору 17 июля 1904 г.¹¹ Весьма вольно обращаются публикаторы и с приложениями к письмам Клопова. Всего на страницах издания увидели свет только 6 приложений, большая же их часть осталась за рамками публикации. При этом какого-либо объяснения такому подходу авторы-составители не дают. Так, к письму, отправленному 3 мая 1899 г., Клопов приложил 4 документа, первый из которых в архивных фондах не выявлен. Но авторы-составители дали в сборник только два из трех сохранившихся приложений (с. 32–37; 38–40), а 4-е – статью Н. Позднякова из «С.-Петербургских ведомостей» – опубликовать не стали. Не были также напечатаны вырезки из газет со статьями, приложенными к письмам, посланным 7 февраля 1903 г., 9 июня 1906 г. и др.¹²

Может показаться, что составители решили не публиковать именно те приложения, которые представляли собой газетные статьи. Но, во-первых, ни в предисловии, ни в примечаниях об этом они не упоминают; во-вторых, также вольно они поступают и с другими документами. Например, они ввели в сборник приложения-письма в адрес А.А. Клопова от Ф.Г. Углова (прил. к письму № 20 от 11 мая 1900 г.), Г.С. Вашкевича (прил. к письму № 61 от 22 января 1903 г.) (с. 61–62, 181–183) и др., но не стали публиковать письмо Арнольди (прил. к письму № 130 от 21 апреля 1906 г.)¹³. Список приложений, не вошедших в сборник, можно было бы продолжить. Что касается писем Клопова к императрице, то в «Тайном советнике императора» удалось обнаружить только 3 из них (от 19 июня 1902 г., 25 февраля и 16 июня 1905 г.) (с. 130, 343, 358–360). Но писем Клопова к Александре Федоровне сохранилось несколько больше. Например, Гальперина и Старцев опубликовали очень важное письмо от 31 октября 1916 г.¹⁴

Публикация писем Клопова произведена с нарушениями правил издания документов. Первое,

что обращает на себя внимание, так это отсутствие легенд напечатанных документов, т.е. указаний на фонд, опись, дело и листы. Во-вторых, составители произвели купюры в текстах, которые нанесли серьезный ущерб публикуемым документам. Так, исключены обращения к Николаю II в начале писем и полные тексты подписи Клопова в конце. При этом издательский редактор Г.А. Иоффе сослался на то, что в машинописных копиях обращения и подписи отсутствуют (с. 16). Но и здесь читателей вновь вводят в некоторое заблуждение. Дело в том, что в ряде случаев в машинописных копиях присутствуют обращения к императору (письмо от 21 марта 1913 г. – «Ваше Императорское величество»), а в некоторых – и обращения, и подписи («Дорогой Государь» и «С чувством глубокого уважения и преданности Вашего Императорского Величества верноподданный Анатолий Клопов. 12/IV 1914 г.»). На нескольких машинописных копиях писем есть рукописные вставки обращений и подписей. Например, письмо № 131 содержит сделанные от руки черными чернилами обращение и подпись: «Ваше Императорское Величество...» и «С чувством глубочайшего уважения и преданности Вашего Императорского Величества верноподданный Анатолий Клопов. 20-го апреля 1906 г.»¹⁵. Кроме того, авторы-составители публиковали не только машинописные, но и рукописные копии, которые зачастую содержат и обращения, и полные подписи.

Публикаторы произвели и другие купюры, выкинув из документов пометки, сделанные на верхнем и нижнем полях писем, которые содержат важную информацию о месте, откуда были отправлены письма, а иногда и точное время отправки, нумерацию писем и др. Например, в верхнем поле на машинописных копиях писем, посланных 24 февраля и 23 апреля 1906 г., от руки написано соответственно: «Из Москвы», «...из Любани» и т.д. На рукописной копии письма, отправленного 2 мая 1899 г., от руки приписано: «Отправлено в 10 часов вечера»¹⁶. Оказались неопубликованными и другие ценные рукописные пометки. Другой характерной чертой публикации стало крайне небрежное отношение к датировке документов. Так, одно из писем датируется 12 января 1901 г. Между тем само содержание письма опровергает эту датировку. В частности, в нем идет речь об Особом совещании о нуждах сельскохозяйственной промышленности, которое, по словам А.А. Клопова, «пришлось ко двору и сразу проявило свою жизнеспособность», а также упоминается «комиссия под председательством покойного Сипягина» (с. 63, 64). Как известно, Особое совещание было создано в январе 1902 г., а министром внутренних дел Д.С. Сипягин был убит эсером С.В. Балмашевым 2 апреля 1902 г. Для верной же датировки письма достаточно было прочитать рукописные пометки на машинописной его копии: «[Написано] 12 янв[аря] 1903 [г.] Послано 18 января 1903 [г.]»¹⁷.

Из-за невнимательной работы с архивными документами авторы-составители в ряде случаев не смогли дать полной датировки. Например, письмо, которое начинается со слов – «Да не в суд и не в осуждение будет мне...» – в «Тайном советнике императора» имеет дату «август 1904 г.» (с. 275). Но на машинописной копии этого письма есть пометка: «Послано 10 авг[уста] 1904 г. № 90»¹⁸.

Кроме того, при датировке зачастую путаются даты написания и отправки. Например, одно из писем датируется по времени написания – 19 августа 1903 г. (с. 235). Однако копия, отложившаяся в фонде Клопова, имеет в верхнем поле пометку: «Послано 9-го сент[ября] 1903 г.»¹⁹. Письмо же от 7 февраля 1903 г. датируется публикаторами по времени отправки (с. 202). На машинописной копии этого письма есть рукописные пометки: «[Написано] 6 февраля 1903 г.» и «Послан[о] 7 февраля 1903 г.»²⁰. Точно так же, проводя датировку по времени отправки, они поступили и с письмом от 18 октября 1904 г. (с. 282). На копиях этого письма (№ 92) есть пометки, говорящие о том, что оно было написано 12 октября, а отправлено Николаю II 18 октября 1904 г.²¹ Конечно, приведенными примерами дело не ограничивается. Думается, что при подготовке публикации необходимо было давать при возможности двойную датировку, в других же случаях оговаривать в примечаниях, о какой дате идет речь, – написания письма или его отправки.

К недостаткам сборника относятся фактически полное отсутствие комментариев к публикуемым документам. В. Травин поспешил разъяснить в послесловии, что составители не ставили своей задачей дать к письмам подробный комментарий (с. 526). Но в этом издании нет и кратких комментариев. Мне удалось найти только одно короткое примечание составителей (с. 18). Правда, в тексте книги есть 9 примечаний издательского редактора (с. 16, 127, 134, 242, 331, 481, 504, 505, 506). Затрудняет работу с книгой и отсутствие именного указателя.

Таким образом, публикация писем А.А. Клопова, предпринятая В.М. Крыловым, Н.А. Малевановым и В.И. Травиным, кажется мне крайне неудачной. Беда в том, что в современных условиях издание этой книги создает, возможно, непреодолимые препятствия для выхода в свет полноценной научной публикации эпистолярного наследия Клопова. Но все-таки надеюсь, что когда-нибудь документы из фонда Клопова будут изданы вновь, на более высоком профессиональном уровне, при соблюдении принципов сплошной публикации и уважительного отношения к источникам.

**А.Б. Николаев, кандидат исторических наук
(Российский государственный педагогический институт им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург)**

Примечания

¹ Лукоянов И.В. Тайный корреспондент Николая II А.А. Клопов // Из глубины времен. Альманах. СПб., 1996. № 6. С. 64–86. В основном из этой же статьи мною взяты биографические сведения о Клопове.

² См.: Ганелин Р.Ш. Царизм и 1905 год // Кризис самодержавия в России. 1895–1917. Л., 1984. С. 172, 178–179, 190–191, 204.

³ Дякин В.С. Русская буржуазия и царизм в годы Первой мировой войны (1914–1917). Л., 1967. С. 245, 265; его же. Царизм и Первая мировая война // Кризис самодержавия в России. С. 617.

⁴ Витенберг Б.М. Я.В. Глинка и его дневник // Глинка Я.В. Одиннадцать лет в Государственной думе. 1906–1917: Дневник и воспоминания. М., 2001. С. 22–26, 24.

⁵ Лукоянов И.В. Указ. соч. С. 73.

⁶ Старцев В.И. [Введение] // Письма чиновника А.А. Клопова царской семье // Вопросы истории. 1991. № 2–3. С. 205.

⁷ Цит. по: Лукоянов И.В. Указ. соч. С. 81.

⁸ «Нужно другое правительство». Чиновник Клопов – царю Николаю II / Публикация Б.Д. Гальпер-

иной при участии В.И. Старцева // Московские новости. 1991, 24 февраля. № 8. С. 15; Письма чиновника А.А. Клопова царской семье / Введение В.И. Старцева, примечания В.И. Старцева и Б.Д. Гальпериной, публикация подготовлена Б.Д. Гальпериной // Вопросы истории. 1991. № 2–3. С. 204–222.

⁹ Витенберг Б.М. Комментарии // Глинка Я.В. Указ. соч. С. 280–282.

¹⁰ Лукоянов И.В. Указ. соч. С. 72.

¹¹ РГИА, ф. 1099, оп. 1, д. 8, л. 20–20 об.

¹² При чем все указанные газетные статьи сохранились в делах клоповского фонда. См.: там же, д. 4, л. 37; д. 7, л. 54; д. 10, л. 36–38.

¹³ Там же, д. 10, л. 15–18 об.

¹⁴ Письма чиновника А.А. Клопова царской семье... С. 207–208.

¹⁵ РГИА, ф. 1099, оп. 1, д. 10, л. 10, 10 об.; д. 12, л. 1, 25–25 об.

¹⁶ Там же, л. 2, 20; д. 4, л. 40.

¹⁷ Там же, д. 7, л. 7.

¹⁸ Там же, д. 8, л. 40.

¹⁹ Там же, д. 7, л. 135.

²⁰ Там же, л. 52, 54.

²¹ Там же, д. 8, л. 52, 54а.

С.В. ТЮТЮКИН. МЕНЬШЕВИЗМ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ. М.: РОССПЭН, 2002. 559 с. Тир. 1500

С советской историографией российского революционного движения начала XX в. история сыграла «шутку». В советские годы о большевиках написали целые библиотеки, но за некоторым исключением написанное было скорее «идеологическим продуктом», чем результатом научного исследования. Изучение других партий, в том числе и меньшевиков, отодвинули в то время на обочину либо превратили в маловыразительный фон для героизации партии большевиков.

Когда в период перестройки идеологические «зажимы» разжались, а позднее и вовсе исчезли, историческая мысль сразу же устремилась к так называемым белым пятнам. Сюда, естественно, попали и меньшевики. Нетенденциозное изучение их истории фактически началось с «чистого листа», и получилось так, что потерпевший крах, а затем запретный меньшевизм в ряде случаев изучен сейчас даже глубже, чем управлявший страной три четверти века большевизм. С выходом в свет синтезирующей монографии доктора исторических наук, профессора С.В. Тютюкина «Меньшевизм: страницы истории» эта диспропорция становится еще очевиднее. Однако перемещение исследовательского интереса к партиям и движениям, входившим, назовем его так, в небольшевистский или антибольшевистский лагерь, таило в себе и опасность. От прежней апо-

логии и героизации большевизма в обстановке «угара» антикоммунизма и антисоветизма легко было впасть в апологию его противников эпохи революции. По крайней мере в исторической публицистике так и происходило, да и происходит. Но рецензируемая монография свободна от воздействия политической конъюнктуры и расхожих исторических «поветрий», что придает ей, как мне кажется, дополнительную ценность.

Решительно отбросив идущую еще от Краткого курса истории ВКП(б) пресловутую карикатуру на меньшевиков как некую «агентуру буржуазии в рабочем движении» (с. 10), автор новой книги о меньшевизме не принимает и точку зрения многих западных историков, которые часто тоже «привносили в свои работы о меньшевиках элементы апологетики и идеализации» (с. 20). Считается, например, что в меньшевистско-большевистских спорах и конфликтах особенно непримиримой, «ястребиной» стороной были большевики. Это действительно так, но и меньшевики на роль «голубей» тоже не подходят. Практически начиная с раскола на II съезде РСДРП в 1903 г., пишет Тютюкин, «обе враждующие стороны... показали себя далеко не с лучшей стороны. Взаимные оскорбления, инсинуации, клевета, сознательные искажения позиции оппонента, навешивание ярлыков стали, к сожалению,

нию, с тех пор повседневным явлением в жизни РСДРП» (с. 66).

Надо было проделать поистине огромную кропотливую работу, чтобы, анализируя сотни меньшевистских документов, труды Г.В. Плеханова, Ю.О. Мартова, П.Б. Аксельрода, А.Н. Потресова, И.Г. Церетели, Ф.И. Дана и др., восстановить не только политическое, но, если можно так сказать, и психологическое лицо меньшевизма, который был далек от внутреннего единства. Как однажды пошутил Плеханов, меньшевики были согласны между собой разве только в том, что «меньшевизм лучше большевизма» (с. 539).

Хотя в книге убедительно показано, что раскол российской социал-демократии на меньшевиков и большевиков определялся социально-политическими и идеологическими факторами, автор добавляет к ним и личностный, психологический фактор, существенно повлиявший на раскол. В книгу включены биографии многих меньшевистских лидеров, и такие «включения», носящие справочный характер, в сочетании со всей авторской интерпретацией создают своеобразный психологический портрет меньшевизма. Меньшевик предпочитает известную осторожность, не склонен к риску, высоко ценит свободу мнений, ориентируется на западные модели социалистической стратегии и особенно тактики. Вероятно, он даже больший западник, чем сами социал-демократы Запада. «Средний» большевик не столь образован и речист, зато готов действовать энергично и решительно. «В общем и целом, – пишет Тютюкин, – рядовой большевик был смелее, напористее, меньше страдал от разного рода комплексов и был не так щепетилен в вопросах морали, как меньшевик» (с. 70). Вдобавок он был более дисциплинирован и готов подчиняться своим партийным руководителям, прежде всего Ленину, что обеспечивало монолитность большевистских рядов и высокую боеспособность большевизма как политической силы.

Сопоставление личностных качеств меньшевиков и большевиков дает автору основание считать, что историческое время и страна, в которых им довелось действовать, давали лучшие шансы большевикам. «Сама российская действительность не давала укрепиться в рабочей среде реформистским тенденциям, подталкивая пролетариат к применению силовых методов» (с. 69).

Означает ли, однако, мысль о более глубокой «укорененности» большевизма в российской ментальности признание неизбежности его триумфа в 1917 г.? Говорят, история не знает сослагательного наклонения, и формула «если бы» – не для нее. Для самой «живой» истории, возможно, это и так, но историография просто обязана включать эти «если бы», т.е. возможные альтернативы развития событий, в свой анализ. Тютюкин ищет ответ на ключевой вопрос истории меньшевизма о причинах его поражения в скрупулезном изучении теоретичес-

кой и практической деятельности всех меньшевистских групп и течений вплоть до исчезновения меньшевизма с политической сцены к середине 1920-х гг. На этом 20-летнем пути, полном драматических событий, субъективные факторы играли порой решающую роль. «Трудно сказать, – пишет Тютюкин, – как сложилась бы история РСДРП, а, возможно, и история России и даже всего мира, если бы уже к 1902 г. культу "профессиональных революционеров" и ленинскому гимну ультрацентрализму, пропетому в "Что делать?", был дан более жесткий отпор» (с. 51). Однако он не был дан ни тогда, ни позже...

Как показано в монографии, в годы Первой русской революции меньшевики сыграли не менее активную роль, чем большевики (с. 209). Именно тогда сложилась стратегия и тактика меньшевизма, целью которого «было достижение взаимодействия всех сил, враждебных самодержавию». Автор рецензируемой книги не разделяет категоричности утверждения, согласно которому революция 1905–1907 гг. окончилась полным поражением. «Россия если и не стала конституционной парламентской монархией, то все же сделала значительный шаг в этом направлении» (с. 217). Этот факт не мог не повлиять на меньшевистских идеологов и интеллектуалов. Возникло так называемое ликвидаторство, сторонники которого полагали, что в новых условиях меньшевики должны расстаться с «нелегальщиной» и стать «действительной социал-демократической рабочей партией, достойной своего названия» (с. 243). Но меньшевики не были бы меньшевиками, если бы среди них не нашлись те, кто отверг такую позицию. «Меньшевики-партийцы» во главе с Плехановым нападали на «ликвидаторов» не менее рьяно, чем Ленин и другие большевики.

Начало Первой мировой войны принесло в меньшевизм новые расколы. Появились «патриоты» (оборонцы) и «интернационалисты» (Мартов и его сторонники), выступавшие против войны, а также меньшевики, колебавшиеся между теми и другими. Тем не менее формальное единство меньшевистских рядов сохранялось. Это «было одновременно и сильной, и слабой стороной меньшевизма, что особенно проявилось в 1917 г.» (с. 299). 1917 год стал для российской социал-демократии годом, который распутал «узел» 15-летнего противостояния меньшевизма и большевизма. Развязка наступила именно тогда.

Крушение царизма в феврале–марте 1917 г. дало шанс не большевикам, а меньшевикам. Они сумели лучше сориентироваться в обстановке и быстрее организовать. Меньшевики, использовавшие в 1915–1917 гг. в качестве своих легальных опорных пунктов рабочие группы военно-промышленных комитетов, после Февральской революции «сразу же переиграли в организационном отношении большевиков, захватив в свои руки все руководящие посты в Петросовете» (с. 322). Позднее они получили большинство во ВЦИК Советов и в ряде

местных Советов. Как же случилось, что меньшевики сравнительно быстро растеряли потом все свои козыри, «вчистую» проиграв в октябре большевикам? Здесь историк снова должен вступить в зону многочисленных «если бы», и Тютюкин, кажется, не упускает ни одного момента, рассматривая многочисленные просчеты меньшевиков. Но один из них он склонен считать главным в их судьбе. В мае 1917 г. после острых дебатов меньшевики под давлением главным образом И.Г. Церетели решились на «хождение во власть». Их представители вошли в «буржуазное» Временное правительство, ставшее коалиционным, либерально-социалистическим. Тютюкин приходит к заключению, что именно это решение «сыграло поистине роковую роль в их (меньшевиков) политической судьбе и в определенной мере способствовало будущей победе большевизма» (с. 345).

Действительно, как и предсказывал вернувшийся в мае 1917 г. в Россию из эмиграции Мартов, последствия этого шага оказались для меньшевизма катастрофическими. Став правительственной партией, они вместе с правыми эсерами взяли на себя значительную часть ответственности за многие, как теперь говорят, весьма непопулярные меры власти (продолжение войны, откладывание реформ до Учредительного собрания и т.д.). Большевики использовали это «по полной программе», обрушив на меньшевиков мощный пропагандистский огонь. Вместе с тем «хождение во власть» не изменило «промежуточного» положения меньшевизма: справа кадеты, не говоря уже о консолидировавшихся «корниловцах», были склонны видеть в меньшевиках, особенно левых, неких «полубольшевиков», а слева настоящие большевики рассматривали их как «полукадетов» и громили как «буржуазных прихлебателей». Меншевики же не решались ни порвать с кадетами, ни решительно выступить против большевиков, поскольку очень боялись гражданской войны и стремились к единству демократии, хотя его давно уже не было. Когда в июле 1917 г. большевиков обвинили в «шпионаже», Мартов взял их под свою защиту и говорил: «Исключая товарищей большевиков, вы исключаете из рядов демократии часть рабочего класса, который идет за ними» (с. 374).

Заключительные разделы книги Тютюкина посвящены малоизвестному периоду борьбы меньшевиков с уже победившим большевизмом. Со стороны большевиков она напоминала игру в «кошки-мышки». В тяжелые для них моменты Гражданской войны большевики ослабляли нажим на меньшевиков и даже использовали их помощь, а при более благоприятных обстоятельствах вновь обрушивали на них град репрессий. А что же меньшевики? Фактически перешедшая с лета 1918 г. на полулегальное положение партия меньшевиков продолжала колебаться между подчинением советскому режиму при условии продолжения идеологической борьбы

с ним и прямым участием в антисоветских восстаниях (с. 485). Впрочем, «прямое участие» меньшевиков в вооруженной борьбе было минимальным, во всяком случае несущественным. Впоследствии меньшевики много спорили о том, кто больше виноват: те, кто так или иначе содействовал белому движению, или те, кто капитулировал перед советской деспотией. Правый меньшевик А.Н. Потресов в письме к Ф.И. Дану в 1927 г. писал: «Это был ваш смертный грех и в отношении к марксистскому социализму, и в отношении к судьбам русского пролетариата и всей страны в ее целом» (с. 488).

Переход весной 1921 г. к нэпу вызвал в меньшевистских кругах определенные надежды на перемены к лучшему. Ведь этот крутой поворот в политике большевиков как бы оправдывал неприятие меньшевиками «военного коммунизма» с его насилием и террором. Однако, как полагали меньшевистские лидеры, для успеха нэпа необходимо было, чтобы «с коренными экономическими реформами были столь же коренным образом изменены политические условия» (с. 501). Но при Ленине и уж тем более при Сталине «нэп экономический, — утверждает Тютюкин, — никогда так и не был дополнен у нас нэпом политическим». В какой-то мере старые меньшевистские рецепты около 70 лет спустя попытался осуществить М.С. Горбачев — большевик, решивший стать меньшевиком.

Надежды меньшевиков на нэп не осуществились. Наоборот, переход к нэпу, пожалуй, усилил политическую бдительность и контроль большевиков над ситуацией в стране. «Меньшевизм вступал в заключительный, наиболее драматический период своего существования на территории России. Остатки партии уже давно были "под колпаком" у чекистов, непрерывно пополняя ряды тех, кто находился в советских тюрьмах и лагерях» (с. 512).

История российской социал-демократии XX в. завершилась драматически. Меншевики сошли с политической сцены, а в отношении всецело захвативших ее большевиков сбылись худшие пророчества тех же меньшевиков и зарубежных социал-демократов. Как писала Р. Люксембург, в Советской России будут дирижировать и править «несколько дюжих партийных вождей», что приведет к «одичанию общественной жизни — покушениям, расстрелам заложников и т.д. Это могущественный объективный закон, действия которого не может избежать никакая партия» (с. 543). Большевики в итоге и не избежали его. «Они, — пишет Тютюкин, — дискредитировали не только себя и своих вождей, включая Ленина, но и саму идею социализма. Не случайно ученые до сих пор не могут подыскать точное определение того общественного строя, который был создан под руководством ВКП(б) — КПСС в СССР и похоронил, может быть, самые массовые и благородные иллюзии, которые когда-либо знало человечество» (там же).

«Будущее социал-демократии в современной России, — заключает Тютюкин, — остается пока неясным. Слишком сильно еще разочарование в "реальном", "развитом" социализме советского образца. Сами социал-демократы не теряют оптимизма, но оправдан ли он, покажет только будущее» (с. 550). Но тут работа историка кончается. Свою же работу автор рецензируемой монографии выполнил наилучшим образом.

Конечно, тема меньшевизма еще далеко не исчерпана. К сожалению, С.В. Тютюкину не удалось поработать в зарубежных архивах и архиве ФСБ. В предисловии к книге автор сделал оговорку о том, что ряд важных аспектов истории меньшевиз-

ма был им сознательно опущен, поскольку требует серьезного самостоятельного исследования. Можно было бы значительно расширить материал о работе местных меньшевистских организаций, международных связях меньшевиков и т.д. Однако это не дает оснований ставить под сомнение выводы того исследования, которое провел С.В. Тютюкин. И кто бы в дальнейшем ни писал о меньшевиках (а таких пока в России очень мало), они не смогут пройти мимо рецензируемой монографии, которой, как я надеюсь, суждена долгая жизнь в науке.

**Г.З. Иоффе, доктор исторических наук
(Канада)**

ИСТОРИЯ СТАРЕЙШЕГО УНИВЕРСИТЕТА СИБИРИ В ЛИЦАХ*

Рецензируемый трехтомник представляет собой фундаментальное издание. В первом томе содержится разнообразная информация о 98 профессорах Томского государственного университета, работавших в нем с момента открытия (1888) до 1917 г.; второй охватывает период с 1917 по 1945 г. и дает представление о 190 преподавателях, ставших в это время профессорами; третий — о 115 профессорах и еще 6 докторов наук, не имевших этого звания, но заведовавших лабораториями в НИИ ТГУ.

Авторский коллектив (С.Ф. Фоминых, С.А. Некрылов, Л.Л. Бердун, Е.В. Литвинов, Д.Н. Шевелев, В.С. Хмельницкий, А.В. Литвинов, К.В. Петров, К.В. Зленко) под руководством доктора исторических наук, профессора С.Ф. Фоминых, опираясь на помощь и поддержку своих коллег, ректората, архивистов и спонсоров, проделал колоссальную по объему работу по сбору фактического материала в архивах, музеях, библиотеках. Были просмотрены десятки комплектов местных и центральных периодических изданий, все тома «Трудов» и «Ученых записок» ТГУ более чем за сотню лет их издания. Недостаток сведений восполняется за счет информации, предоставленной родственниками профессоров, с которыми авторы-составители неоднократно встречались или переписывались.

На каждого включенного в словник заводилось досье, включающее сведения в следующей последовательности: фамилия, имя, отчество, дата и место рождения и смерти, профессором какой кафедры он работал, социальное происхождение, образование, ученые степени, звания и время их присвоения, присуждение государственных и иных премий, откуда прибыл, время работы в ТГУ, куда выбыл, характеристика педагогической, научной,

общественной деятельности и личных качеств, семейное положение, перечень правительственных наград. Каждая статья сопровождается библиографическим указателем основных научных публикаций, вышедших в период пребывания в Томске, а также перечислением источников и литературы о жизни и деятельности того или иного профессора. Обстоятельные введения к каждому тому знакомят читателя со спецификой функционирования первого высшего учебного заведения Сибири с учетом временных и региональных особенностей. В приложениях перечисляются почетные члены университета, его ректоры, проректоры и деканы. В издании имеются списки опубликованных источников и литературы по истории вуза и именные указатели.

Авторы дали сведения и о правительственных наградах, участии своих героев в выборных органах — парткомах, профкомах, советах различных уровней. Можно по-разному относиться к этим звеньям административно-командной системы, где избрание заранее предreshалось всеильными партийными структурами. Но сам факт избрания имел важное «знаковое» значение с точки зрения оценки научной и педагогической карьеры специалиста, его авторитета. Наличие в словаре подобного рода данных — не просто исполнение некоторых формальных требований к составлению научно-справочных изданий, но и удачная попытка передать систему ценностей эпохи и неформальную загруженность людей, для которых членство или депутатство означали и большую дополнительную нагрузку, и реальную возможность помочь коллегам. С другой стороны, количество и качество наград (ордена, медали, почетные звания) свидетельствуют о престиже профессии, отношении к ней со стороны власти.

* Профессора Томского университета. Биографический словарь / Гл. ред. С.Ф. Фоминых. Томск: Издательство Томск. ун-та, 1996–2001. Т. 1. 1888–1917. 288 с.; т. 2. 1917–1945. 544 с.; т. 3. 1945–1980. 532 с. Тир. 3000.

Например, из 98 дореволюционных профессоров ТГУ орденами Российской империи были награждены 80 (81.6%) (их бы получили и остальные 18, если бы не революция 1917 г.). Из 121 героя третьего тома правительственные награды имели 103 (85.1%). Вроде бы больше. Но, за вычетом награжденных только боевыми наградами за участие в Великой Отечественной войне (8 человек) и медалями (37) количество отмеченных правительственными наградами за основную профессиональную деятельность сократится до 76 (62.6%), причем за последние 10 лет только двое удостоились награждения орденами «Почета». Если к этому добавить нищенскую зарплату, то можно сделать вывод, что престиж профессора в глазах российской власти резко упал.

Исследовательский стиль авторского коллектива отличает бережное и уважительное отношение к объекту изучения и одновременно выход за жесткие рамки справочного издания, дающего «объективную», сухое перечисление дат и событий. Деловые характеристики удачно и тактично дополняются образными и запоминающимися зарисовками внутреннего мира героев, их увлечений, быта, семейных отношений. Так, хирург П.И. Тихов «не любил ходить в гости и делать покупки, считая это пустой тратой времени. Это был человек яркого и светлого ума, всей целью своей жизни поставивший раскрытие тайн природы». Ботаник Л.П. Сергиевская «принципиально не носила меховые вещи. Охрана всего живого была ее убеждением». Филолог А.П. Дульзон внешне «больше походил на крестьянина, чем на ученого. Немногословный, обладал необыкновенным и трудно объяснимым даром привлекать к себе молодежь».

Справочник не просто дает представление о людях, внесших большой вклад в развитие отечественной науки и высшего образования в Сибири, но позволяет взглянуть на элитарную интеллигенцию региона как на социум, обладающий определенными характеристиками, присущими той или иной эпохе. В этом плане хронологический принцип распределения материала, избранный авторским коллективом, явно выигрывает, а 409 биографий представляют достаточную эмпирическую выборку для решения различных исследовательских задач по истории отечественной интеллигенции.

Принципиально новым направлением во втором и третьем томах становится характеристика научных школ, складывание которых начинается с конца XIX в. В небольших по объему статьях, несущих справочный характер, содержатся сведения об открытиях и разработках выдающихся представителей томской научной школы, в частности историков И.М. Разгона, З.Я. Бояршиновой, А.И. Данилова, Б.Г. Могильницкого, С.С. Григорцевича и др., данные об их учениках и продолжателях. Гарантией высокого научного уровня этих характеристик служит состав редакционной коллегии, в которую во-

шли специалисты по основным научным направлениям, представленным в ТГУ.

Заметим, что заниматься наукой в вузе гораздо сложнее, чем в академических институтах из-за перегруженности преподавателей занятиями, учебно-организационными и общественными поручениями. Каждый четвертый профессор в 1945–1980 гг. возглавлял факультет, 82 (67.8%) руководили кафедрами, еще 25 – лабораториями. Кстати, именно эта деятельность профессорско-преподавательского состава отображена в рецензируемом словаре весьма схематично, хотя деканаты и кафедры являются главными структурными подразделениями любого вуза.

Еще одной особенностью профессуры ТГУ, как, впрочем, вузовской системы России и СССР в целом, являлось существенное увеличение доли женщин. Если в 1917–1945 гг. их было только 5 (2.6% от всей совокупности), то в 1945–1980 уже 17 (13.2%). Причем сибирячки специализировались не только в традиционных для своего пола отраслях знаний (история, филология, химия, биология), но и в считающихся сугубо мужскими. Так, Ф.И. Вергунас более 10 лет возглавляла кафедру общей физики, а В.И. Ивания в 1960 г. стала первой женщиной-геологом в Сибири, защитившей докторскую диссертацию.

Несмотря на отмеченные выше трудности, университет вопреки официальному курсу Советской власти на разделение образования и науки сохранил и приумножил традиции дореволюционных российских университетов, осуществлявших не только учебный, но и научный процесс.

Анализ социального происхождения профессоров ТГУ позволяет сделать вывод, что они представляли все классы и социальные группы населения страны, с увеличением доли служащих и интеллигенции к концу 1970-х гг. Причем большую часть служащих составляли выходцы из крестьян. На формирование профессорского корпуса большое влияние оказали катаклизмы XX в. Профессура как часть интеллигенции всегда была в той или иной степени оппозиционна власти. До 1917 г. лишь незначительная часть ее входила в политические партии. Впрочем, не отличалась она и особой религиозностью. Принципиально ситуация не изменилась и в 1918–1945 гг. Из 190 человек членами ВКП(б) стали лишь 25 (13.1%). Только в конце этого периода профессура, «растворенная» в слое молодых преподавателей, получившая существенные материальные привилегии, включается в политическую систему советского общества. Важным рубежом «потепления» отношения ее к коммунистической системе стала Великая Отечественная война 1941–1945 гг., давшая мощный импульс патриотизму и самим фактом одержанной победы примирившая интеллигенцию с властью. В послевоенный период доля членов КПСС возрастает до 60%.

Другой стороной взаимоотношений интеллигенции и власти были репрессии. В дореволюцион-

ный период из 190 человек в студенческую пору их испытывали на себе 13 (0,7%), в советское время (1920–1950-е гг.), уже будучи профессорами – 30 (15,7%), в том числе 10 были расстреляны, 1 умер в тюрьме до вынесения приговора. В советское время удар направлялся прежде всего против «своих», старых членов коммунистической партии, общественных. Их среди 30 репрессированных насчитывалось 8. Отбыв срок или освободившись по амнистии, профессор, как правило, возвращался на старое место работы. Сам факт его присутствия в большом научно-педагогическом коллективе служил своеобразным предупреждением для других. Но характерно, что и при тотальном контроле многие из профессоров пытались сохранить индивидуальность и право на собственное мнение. Уникальна в этом отношении судьба потомственного дворянина, а затем члена ВКП(б) с 1918 г. Л.Д. Тарасова. В 1930 и 1937 гг. комиссия партконтроля при ЦК ВКП(б) за непартийное выступление объявляет ему строгие выговоры. В 1942 г. за «восхваление немцев и царского правительства» он получает строгий выговор с предупреждением. В 1947 г. «за клеветнические отзывы о советской школе» на ученом совете удостоивается очередного «строга», а в следующем году, при обсуждении итогов сессии ВАСХНИЛ «выступает в защиту лженаучного учения Моргана». В итоге в 1950 г. партколлегией при ЦК исключается из партии и направляется на работу из Европейской России в ТГУ.

38 будущих профессоров, или каждый третий, участвовали в боевых действиях во время Великой Отечественной войны. Именно фронтовики приняли на свои плечи основные тяготы административной деятельности, продолжая заниматься наукой и преподаванием. Например, из пяти ректоров периода с 1945 по 1980 гг. трое (В.Т. Макаров, В.И. Данилов и А.П. Бычков) воевали. Нелегко пришлось и оставшимся в глубоком тылу. Однако полугод-

ное детство, гибель отцов и постоянное отвлечение от занятий не помешало большинству будущих профессоров успешно окончить школу и поступить в вуз.

Рассуждения о специфических чертах жизни интеллигенции можно продолжать и дальше. Содержащаяся в словаре информация не только возвращает в научный и повседневный оборот сотни лиц, много сделавших для развития культуры региона, но и содержит колоссальный объем сведений по истории культурного развития Сибири конца XIX–XX в.

Особо следует отметить высокое полиграфическое качество издания, что, к сожалению, стало редкостью для научных публикаций, тем более провинциальных. Каждая статья сопровождается фотографией, кроме того, подборки фотографий к каждому тому дают представление об организации учебного процесса, техническом оснащении аудиторий и лабораторий, внешнем виде студентов и преподавателей.

Есть в рецензируемом издании и недостатки, обусловленные состоянием источников. Неравноценна информативность отдельных статей, имеются лакуны в биографиях, не прослеживаются связи профессоров с территориями региона (за исключением экспедиций). Следует авторскому коллективу расширить ареал поисковой работы за счет Казани, Саратова, Киева, где до или после Томска работали преподаватели.

Но в целом можно пожелать авторскому коллективу по главе с С.Ф. Фоминых скорейшего завершения подготовки последнего тома словаря и с удовлетворением констатировать, что трудоемкий научный проект, аналогов которому в современной России пока нет, в основном реализован.

**М.В. Шиловский, доктор исторических наук
(Новосибирский государственный университет)**

В.И. ВЕРНАДСКИЙ. ДНЕВНИКИ. 1926–1934 / Отв. редактор, составитель и комментатор В.П. Волков. Серия «Библиотека трудов академика В.И. Вернадского». М.: Наука, 2001. 415 с. Тир. 570

В последнее время произошел заметный всплеск интереса к личности нашего великого соотечественника Владимира Ивановича Вернадского. Несмотря на то что и в советский период имя ученого никогда не предавалось забвению, долгие годы нам был хорошо известен Вернадский как блестящий ученый, основоположник нескольких исследовательских направлений, основатель многих научных учреждений. После смерти ученого были изданы объемные добротные жизнеописа-

ния¹, в которых рассматривался процесс формирования его естественнонаучных и философских воззрений, однако эти исследования представляли собой по преимуществу жанр «научной биографии».

Совершенно очевидно, что в силу господствовавших до конца 1980-х гг. идеологических установок было невозможно изучение многих сторон революционной общественной деятельности Вернадского. С точки зрения официальной доктрины недопустимо было говорить о таких фактах биогра-

фии советского академика и лауреата Сталинской премии, как активное участие в земской работе и либеральном «Союзе освобождения», членстве в ЦК кадетской партии и Государственном Совете, работе в качестве товарища министра народного просвещения Временного правительства. Как справедливо отмечал академик А.Л. Янин, если кадетское прошлое и упоминается в биографиях Вернадского, изданных в недавнем прошлом, то «с гораздо большими подробностями сообщается о том, что в 1918 г. он написал официальное заявление о выходе из [кадетской партии] и после этого политическими вопросами не интересовался, сосредоточившись исключительно на научной и научно-организационной работе»². Считалось, что после Октября отказавшийся от эмиграции Вернадский принял новую власть и целиком посвятил себя академической деятельности. И действительно, в советское время ученый отошел от публичных политических выступлений, почти перестал публиковаться в периодической печати. Но означало ли его молчание безусловное принятие всего происходившего в нашей стране после 1917 г.? Ответить на этот вопрос до недавнего времени было невозможно, поскольку материалы личного архива Вернадского были лишь частично открыты для научного использования. Доступ к интереснейшим документам, хранящимся в Архиве Академии наук СССР, в первую очередь, дневникам и личной переписке, был ограничен, и в результате исследователи довольствовались лишь выборочной информацией.

Ситуация коренным образом изменилась с начала 1990-х гг., когда появились многочисленные публикации ранее не доступных материалов о жизни и деятельности В.И. Вернадского. В этом ряду выделяется многолетняя плодотворная работа доктора геологоминералогических наук В.П. Волкова, осуществляемая им в рамках организованной Российской Академией наук серии «Библиотека трудов академика В.И. Вернадского». В.П. Волков выступил в качестве составителя и комментатора публицистических трудов ученого³, а затем приступил к систематической работе над публикацией не издававшихся ранее дневников. В 1998 г. им были опубликованы «Дневники 1921–1925 гг.» (2-е издание, осуществленное с уточнением и дополнением комментариев, предпринято в 1999 г.), а в 2001 г. увидел свет рецензируемый том, охватывающий период 1926–1934 гг.

Необходимо отметить, что при работе над данной публикацией В.П. Волков столкнулся с серьезной проблемой, обусловленной неполной сохранностью источников В.И. Вернадский вел личные дневники на протяжении почти всей жизни – с детских лет и до последних дней, но не все они отложились в Архиве РАН. Так, за 1926–1934 гг. наиболее полно представлены записи за 1928, 1932 и 1934 гг., при этом полностью отсутствуют заметки, которые, по всей вероятности, велись в период длительных загра-

ничных командировок, длившихся почти 2 года. Специалисты высказывали предположение, что дневники могли быть отданы на сохранение третьим лицам, в том числе проживавшим за рубежом родственникам В.И. Вернадского. Однако ни в отечественных, ни в заграничных архивных собраниях их обнаружить пока не удалось. Чтобы восполнить этот пробел, В.П. Волков решил обратиться к другому интересному источнику, отложившемуся в Архиве РАН, документам, которые собирал В.И. Вернадский для написания мемуаров «Пережитое и передуманное». Замысел ученого не был осуществлен, но сохранились подготовительные материалы, объединенные в папках под авторским названием «Хронология». В них среди газетных вырезок, программ научных конференций и прочих текстов, собиравшихся «для памяти», содержатся и любопытные источники личного происхождения. Это – заметки автобиографического характера, составленные Вернадским после 1939 г. и касающиеся как недавних событий, так и далекого прошлого автора и его семьи (в том числе и сведения о генеалогии рода). Частичное введение «Хронологии» в состав публикуемых «Дневников» представляется весьма оправданным, поскольку в значительной степени восполняет хронологические лакуны.

Рецензируемый том охватывает 9 лет жизни В.И. Вернадского – от возвращения в Ленинград в марте 1926 г. из продолжительной заграничной командировки и до зимы 1934 г., когда состоялся переезд семьи Вернадских в Москву в связи с переводом в столицу президиума Академии наук СССР. Между двумя этими датами произошли переломные в истории страны события. Свертывание нэпа и переход к ускоренной коллективизации вызвали к жизни процессы, ставшие постоянным предметом осмысления на страницах дневника. В.И. Вернадский был глубоко убежден, что революционное решение «аграрного вопроса» отвечало чаяниям крестьян и стало возможным только благодаря их усилиям. В дневнике 8 августа 1928 г. появляется запись: «Основной переворот – крестьянский. Борьба за землю вековая. XVII, XVIII, XIX века готовили крестьянскую революцию и с ее ходом должны считаться и – de facto считались – большевики...» Однако Вернадский добавляет: «...Сейчас начинается борьба с крестьянством коммунистов. Идет грабеж крестьян и сейчас совершается безумная попытка их поработить. Но это не безумие ли?.. Мне кажется сейчас наступает новый исторический перелом революции: власть или уступит или сделает скачок в неизвестное – борьбу с крестьянством. Можно видеть кругом развешивающийся процесс» (с. 65).

Развитие событий подтвердило самые пессимистические прогнозы, дневники заполняются тревожными сообщениями о положении в сельском хозяйстве, коллективизация неоднократно именуется «рабством крестьян», «вторым крепостничеством». 18 февраля 1932 г. Вернадский с горечью констати-

ровал безысходность положения крестьян на Украине: «В деревнях – крепостное право в форме военных поселений и государственных крестьян, лишенных частной собственности и дома. Бегут, кто может, бросая все – в Кузнецкий бассейн и т.д.» (с. 243). Происходившее насилие над крестьянством породило бедствие, с которым Вернадский столкнулся еще в молодые годы в прежней, небольшевистской России, – жесточайший голод. Неудивительно, что тревожная тональность многочисленных записей о разрастающейся беде заставляет нас вспомнить его дневниковые заметки 40-летней давности: здесь то же чувство сопричастности с народом, то же чувство отчаяния от невозможности облегчить его страдания.

Наряду с неутраченной болью за положение крестьянства Вернадского на рубеже 1920–1930-х гг. беспокоит и внутреннее положение в стране: ухудшение условий жизни, слухи о войне, нарастание гнета и произвола. Результатом постоянного и мучительного осмысления становится уверенность, что многие проблемы России глубоко укоренены в ее прошлом, и историческую ответственность за страдания общества следует возлагать не только на большевиков, но и на их предшественников. «Со всем невмогутю эти формы насилия и гнета. Всюду вылезают вперед преступные и варварские элементы общества. Но не то же ли – в другом общественном строе – и в царское время... Оно прошло, но суть его целиком осталась в современном строе» (запись от 9 сентября 1928 г.). К подобному заключению Вернадский приходит и в ходе размышлений о судьбе Академии наук. По его мнению, вполне справедливо провести аналогию между 1761–1765 и началом 1930-х гг.: для обеих эпох характерен произвол канцелярии и некомпетентных администраторов, «идеология гнета» (записи от 6, 8, 9 февраля 1932 г. и др.).

Дневники (и «Хронология») достаточно полно отражают драматические события, происходившие в Академии наук в 1926–1934 гг. и показывают, как старейшее научное учреждение постепенно теряет автономию и превращается в составную часть государственной машины. В 1927 г. был утвержден новый Устав АН СССР, ограничивший права Академии, затем был принят ряд мер к пополнению состава Академии лояльными властью специалистами. Состоявшиеся в январе–феврале 1929 г. выборы в Академию привели к желаемому результату: в ряды академиков влились коммунисты с многолетним партийным стажем. Вслед за этим предпринимаются жесткие репрессивные меры – увольнения, аресты, фабрикуется «Академическое дело».

Эти события, сопровождавшиеся падением общего уровня преподавания и разрушением многих научных направлений, укрепили Вернадского в убеждении, что нужно любыми усилиями защитить науку. Главным побудительным мотивом его деятельности становится сохранение накопленного за

два века российской истории интеллектуального богатства. Он прекрасно понимал, что в этом деле у него, быть может, было больше возможностей, чем у кого-либо другого. 25 января 1931 г. Вернадский записал в дневнике: «По отношению ко мне: учитывают большой мой авторитет, прямой характер и горячее отношение к делу науки. Никакого сомнения нет в мотиве поступков – в этом отношении большое уважение, но ожидают, что я могу выступить с каким-нибудь заявлением... Мой авторитет в ученом мире – большой козырь в руках врагов советского строя». Гражданская смелость Вернадского заключалась в том, что он не стал прятаться за свой авторитет, а широко использовал его для защиты науки. Свою миссию он понимал достаточно широко – не только как попытки убедить власть в развитии новых исследовательских направлений, что являлось своеобразным «лоббированием» научных интересов, но и как прямое заступничество за судьбу попавших в беду ученых, отстраненных от науки, а зачастую и попавших в «места отдаленные».

Вполне естественно, что едва ли не самое главное место в заметках ученого уделяется его научной деятельности. В 1926 г. выходит его знаменитая монография «Биосфера», позже увидели свет отдельные тома «Истории минеральной земной коры», подготовлены «Биохимические очерки», многие другие фундаментальные труды. Публикуемые дневники представляют значительный интерес для историков науки, поскольку являются ценнейшим материалом для изучения творчества Вернадского и эволюции его воззрений. В них содержатся поистине бесценные портреты и оценки советских ученых, составивших элиту отечественной науки.

Говоря о значении рецензируемого труда для истории естествознания в СССР, следует отдать должное значительной работе, проделанной В.П. Волковым. Подготовленные им комментарии, сопоставимые по объему с заметками Вернадского, основаны как на широком круге опубликованной литературы, так и на архивных материалах. Они содержат малоизвестную и часто уникальную информацию, которая является очень важным дополнением к записям нашего великого соотечественника.

**М.К. Шаццло, кандидат исторических наук
(Институт российской истории РАН)**

Примечания

¹ См.: Гумилевский Л.И. Вернадский (1863–1945). М., 1961. 319 с. (2-е изд. 1967; 3-е изд. 1988); Молчанов И.И. Владимир Иванович Вернадский – человек и мыслитель. М., 1970; его же. Владимир Иванович Вернадский (1863–1945). М., 1982; Баландин Р.К. Вернадский: жизнь, мысль, бессмертие. М., 1979. (2-е изд. М., 1988). По подсчетам Г.П. Аксенова, автора одной из последних по

времени (и потому свободных от идеологического диктата) крупных биографий Вернадского, общее количество работ, посвященных ученому, превышало в середине 1990-х гг. 900 названий (Аксенов Г.П. Вернадский. М., 1994).

² Янин А.Л. Публицистика В.И. Вернадского // Вернадский В.И. Публицистические статьи. М., 1995. С. 5.

³ Вернадский В.И. Публицистические статьи. С. 313.

В.Ф. ЗИМА. МЕНТАЛИТЕТ НАРОДОВ РОССИИ В ВОЙНЕ 1941–1945 годов. М.: Институт российской истории РАН, 2000. 279 с. Тир. 300

В.Ф. Зима избрал предметом изучения российский менталитет, его роль в победе над гитлеровской Германией и ее союзниками во Второй мировой войне. Работа вносит существенный вклад в разработку важнейшей проблемы истории Великой Отечественной войны и Второй мировой войны в целом.

Автор поставил перед собой задачу осветить с исторических позиций степень влияния менталитета на события войны, а также показать воздействие войны на менталитет народов СССР. В монографию включен большой массив недавно рассекреченных документальных источников; изучены и использованы материалы 5 центральных государственных и 5 областных архивов России. Всего задействовано 3 000 дел из более чем 20 архивных фондов.

Вместе с тем следовало бы дать более обстоятельный анализ привлекаемых к исследованию основных фондов Российского государственного архива социально-политической истории и Государственного архива Российской Федерации. К сожалению, не использованы богатейшие материалы Центрального архива Министерства обороны Российской Федерации (г. Подольск), содержащие уникальные сюжеты не только о боевых действиях частей и соединений Советской армии, но и многочисленные материалы политотделов, яркие примеры мужества и отваги советских воинов, сведения о безвозвратных потерях соединений, акты о злодеяниях немецко-фашистских захватчиков на оккупированных территориях и многое другое.

Во введении книги дается сжатый анализ изучения менталитета как научной проблемы, предпринятый прежде всего представителями французской исторической школы Марком Блоком, Люсьеном Февром и Жоржем Лефевром в 20–30-е гг. XX в. (с. 5–12). В Советском Союзе, а затем и в России по объективным и субъективным обстоятельствам историки подключились к изучению менталитета значительно позже. И в исследовании этой первостепенной важности проблемы сделаны лишь первые шаги. Предлагает автор и собственное определение менталитета. «Менталитет – это высшая субстанция человеческого интеллекта, которая содержит необходимую информацию на все чрезвычайные ситуации жизни. Менталитет выражает национальный характер. Ос-

нова менталитета – подсознание. Составные части менталитета – ментальности формируются главными направлениями нашего бытия: природно-климатическим фактором, традицией, обычаями, религией и культурой... Ядро менталитета составляет историческая память народа, которая реализуется в сознательных и неосознанных проявлениях... Менталитет обогащается жизненным опытом многих поколений людей» (с. 16–17). С этими положениями автора нельзя не согласиться.

В монографии три главы, каждая из которых содержит фактический материал, объективную оценку событий, яркое описание подвигов как фронтовиков, так и тружеников тыла.

В первой главе – «Влияние войны на демографическую ментальность народа» – обстоятельно изложены сюжеты о людских потерях на фронте, об умерших жителях в годы Великой Отечественной войны (приводятся составленные автором таблицы – Общие сведения по СССР и РСФСР об умерших за 1940–1945 гг.), о лишениях беженцев и эвакуированных. Анализируются данные о возросшей в годы войны детской смертности, особенно в возрасте до 1 года. Впервые в исторической литературе столь аргументированно излагаются сюжеты о потерях в годы войны от эпидемий и болезней.

В заключении главы автор отмечает, что демографические утраты потрясли сознание народа, отложились на генетическом уровне в памяти людей, оказали сильнейшее воздействие на менталитет военных и послевоенных поколений россиян.

Без убедительных обоснований автор приводит свои цифры общих потерь в годы войны как на фронте, так и в тылу – 26 млн человек (с. 88). Мне представляется, что как общие потери, так и потери непосредственно на фронте следует и дальше тщательно изучать и в конечном счете выявить более полные данные наших потерь.

Во второй главе – «Роль менталитета в подвиге участников войны» – Зима подробно останавливается на сюжетах, связанных с союзниками по антигитлеровской коалиции, сравнительно полно излагает проблемы ленд-лиза, вводя в научный оборот немало новых материалов, рассматривает состояние советских стратегических запасов накануне и в годы Второй мировой войны, материальные и духовные

силы, обеспечившие победу над врагом. С интересом читаются страницы о месте и роли ополчения в обороне Москвы и в достижении победы наших войск в Московской битве.

Нельзя без волнения знакомиться с сюжетами о солдатской ментальности советского генерала, о командирах в бою, о фронтовом быте. Подкупает живой стиль изложения ряда важнейших сюжетов главы, способствует этому использование автором писем участников боевых сражений, воспоминаний ветеранов войны.

Удачей автора следует признать разделы второй главы «Ментальность советского генерала» и «Менталитет командира на войне». Многие командиры знали цену человеческой жизни, могли понять настроение бойцов, не стеснялись выслушать совет умудренного опытом рядового ветерана, показывали личный пример отваги и мужества.

Вместе с тем нельзя согласиться со следующим положением автора: «Политработники не пользовались уважением в частях. Некоторых командиров бойцы если не уважали, то боялись. Политработников не уважали и не боялись. Никто с ними не считался» (с. 155). Несомненно, были случаи слабой деятельности политработников на фронте. Но, как правило, они тоже были мужественными воинами. Над сюжетом о политработниках на фронте нужно было потрудиться более обстоятельно.

С большой теплотой и восхищением пишет автор о женщинах и девушках – участницах Великой

Отечественной войны, об их мужестве, отваге, самоотверженности.

Немало ярких страниц и в третьей главе книги – «Значение менталитета в деятельности тружеников советского тыла». Прав автор, подчеркивая: «Менталитет народов Советского Союза проявил свою стойкость в том, что люди нашего тыла пошли на немислимые лишения и ограничения ради всемерной поддержки своих воюющих армий» (с. 194). Менталитет тружеников советского тыла не отличался от менталитета бойцов сражающейся Красной армии. Единство фронта и тыла в конечном счете обеспечили Победу над фашистской Германией (с. 251).

Книга В.Ф. Зимы заслуживает положительной оценки. Она важна с познавательной точки зрения, содержит немало нового фактического материала, конкретных выводов.

В то же время проблемы менталитета, его роли в достижении победы над фашистской Германией в годы Великой Отечественной войны, на мой взгляд, требуют дальнейшей, более глубокой и всесторонней разработки как в теоретическом, так и в методологическом плане.

**В.И. Зайдинер, доктор исторических наук,
участник Великой Отечественной войны
(Зерноград, Ростовской обл.)**

ЮБИЛЕЙ АВЕНИРА ПАВЛОВИЧА КОРЕЛИНА

9 ноября 2003 г. исполнилось 70 лет видному отечественному историку, доктору исторических наук, заведующему Центром «История России в XIX в.» Института российской истории РАН Авенуру Павловичу Корелину.

А.П. Корелин родился в 1933 г. в Архангельске. Вскоре семья переехала в Минск, где его отец служил в Наркомфине БССР, а после начала войны эвакуировалась в село Крестово-Городище Ульяновской обл. В 1952 г. А.П. Корелин окончил среднюю школу с золотой медалью и поступил на исторический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова. С 1957 г. Авенура Павлович в течение нескольких лет работал в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина. Полученное им специальное образование (Высшие библиотечные курсы) позволило ему в дальнейшем участвовать в создании первой советской библиотечно-библиографической классификации по разделу «Политические партии. Общественно-политические организации».

С 1960 г. Корелин – аспирант истфака МГУ. В 1965 г. он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Монополии в металлообрабатывающей промышленности России и их антирабочая политика в годы Первой мировой войны» под руководством известного специалиста в области социально-экономической истории России В.И. Бовыкина. В 1966 г. А.П. Корелин стал научным сотрудником Института истории СССР АН СССР, где работает вот уже почти 40 лет.

Продолжая тему кандидатской диссертации, Корелин опубликовал свыше двух десятков статей по истории монополистического капитала в России, политики правительства и буржуазии по рабочему вопросу, истории пролетариата. Вместе с тем с начала 1970-х гг. он обращается к слабо исследованной в отечественной историографии проблеме – истории российского дворянства. Итогом этой работы стала серия статей и капитальная монография «Дворянство в пореформенной России. 1861–1904» (1979). В 1982 г. по этой теме Корелин защитил докторскую диссертацию. Научная актуальность, широкие хронологические рамки, обширная источниковая база, комплексный характер исследования (численность и состав, правовой статус и экономическое положение, профессиональная и общественная деятельность дворянства и др.), взвешенность авторских оценок и выводов делают исследование Корелина достойным продолжением дореволюционных трудов на эту тему и солидной основой для дальнейших исследований. В работе показана эволюция дворянского сословия, изменения в соотношении его помещной и служилой частей, участие в местном управлении, вовлечение в торгово-промышленное предпринимательство, деятельность дворянских обществ. Интерес к истории дворянства сохранялся у Авенура Павловича и в последующие годы и привел к изданию 3-томной документальной публикации «Объединенное дворянство. Съезды уполномоченных губернских дворянских обществ. 1906–1916» (2001–2002), прекрасно отражающей эволюцию дворянского сословия в начале XX в.

Другой сферой научных интересов Корелина стала аграрная проблематика. Опубликованная в 1988 г. монография «Сельскохозяйственный кредит в России в конце XIX – начале XX в.» позволила подойти к изучению развития кредитных отношений как одного из путей капитализации России. Автор исследовал историю становления и развития сельскохозяйственного кредита, основные его формы и виды, круг учреждений, финансировавших сельское хозяйство, кредитную политику правительства. Авенура Павлович участвовал в подготовке коллективного труда по истории российского крестьянства, опубликовал работы о развитии кооперации в России, Столыпинской аграрной реформе. Он автор раздела «Россия сельская на рубеже XIX–XX вв.» в недавно вышедшем фундаментальном исследовании «Россия в начале XX века».

Специалист по широкому кругу вопросов истории России XIX – начала XX в. Корелин принимал участие в качестве автора и редактора в подготовке учебного пособия «Рабочий класс в трех российских революциях» (1987), коллективных трудов «История рабочего класса России» (т. 2, 1981), «Самодержавие и крупный капитал в России в конце XIX – начале XX вв.» (1982), «Исторический опыт трех российских революций» (т. 1, 1985), «Российские самодержцы» (1993) и др. Два издания выдержал подготовленный под руководством и при авторском участии Корелина статистико-документальный справочник «Россия. 1913 год» (1995).

Корелин опубликовал свыше 100 научных работ общим объемом более 250 п.л. Характерными чертами творческого почерка исследователя являются основательность источниковой базы, глубина и тщательность проработки фактического материала, новизна, четкость и аргументированность выводов.

Труды Корелина – ведущего специалиста в области социально-экономической и политической истории дореволюционной России – получили признание не только в нашей стране, но и

за рубежом. Он является постоянным участником многих международных конференций. Только за последние годы Корелин выступал на научных форумах в Японии, США, Италии, Чехословакии.

Авенир Павлович Корелин – крупный организатор науки. С 1986 г. он является бессменным руководителем Центра «История России в XIX в.» Института российской истории РАН (до 1990 г. – отдел истории СССР периода капитализма). Он широко известен как заместитель председателя диссертационного совета и член научно-производственной секции Ученого совета ИРИ РАН, член Ученого совета Государственного исторического Музея, член редколлегии журнала «Отечественная история» и реферативного журнала ИНИОН РАН.

Свое 70-летие Авенир Павлович встречает в расцвете творческих сил. Огромное трудолюбие, широкая эрудиция, неиссякаемая энергия Корелина, его доброжелательность и отзывчивость вызывают уважение и симпатию его коллег, которые сердечно поздравляют Авенира Павловича с юбилеем и желают новых творческих успехов, здоровья, счастья и долгих лет жизни.

Редакция журнала «Отечественная история» присоединяется к этим пожеланиям в адрес юбиляра. Мы высоко ценим его прекрасные деловые и человеческие качества, принципиальность, подлинную преданность своей профессии, сочетающуюся с неподдельной скромностью и глубоким чувством коллективизма и товарищества. Без всякого преувеличения можно сказать, что редакция журнала обязана А.П. Корелину многими своими достижениями и хотела бы видеть его в своих рядах еще многие и многие годы.

ЮБИЛЕЙ ВЛАДИМИРА АНДРЕЕВИЧА КУЧКИНА

30 декабря 2003 г. научная общественность отмечает юбилей Владимира Андреевича Кучкина – видного специалиста по истории русского средневековья, доктора исторических наук, руководителя Центра по истории Древней Руси Института российской истории РАН.

В.А. Кучкин родился в Москве. В 1952 г. он окончил среднюю школу и поступил на исторический факультет МГУ. Интерес к истории отечественного средневековья зародился у него в семинаре одного из крупнейших ученых того времени академика М.Н. Тихомирова, занятия которого он посещал вместе с будущими академиком РАН Л.В. Миловым и член.-корр. РАН Б.Н. Флорей. Под руководством Тихомирова Кучкин написал блестящую дипломную работу «Бронная слобода в XVII в.» и был принят на работу в сектор публикации источников дооктябрьского периода Института истории АН СССР.

В 1967 г. В.А. Кучкин защитил кандидатскую диссертацию на тему «Повести о Михаиле Тверском», опубликованную позднее в виде монографии (1974). Основную часть работы составило скрупулезное текстологическое исследование Жития убитого в 1318 г. в Орде великого князя Михаила Ярославича Тверского. Исследование дало возможность не только установить первоначальный вид памятника, но и проследить, как под воздействием различных факторов менялось отношение к описанным в нем событиям в последующей книжной традиции, а всесторонний источниковедческий анализ первоначального текста дал основание для серьезных заключений о характере политической борьбы и тенденциях развития общественной мысли Северо-восточной Руси первой половины XIV в.

С 1963 по 1982 г. В.А. Кучкин работал в группе (позднее секторе) исторической географии, а затем вернулся в сектор публикации источников. Он принял участие в составлении «Атласа истории СССР» и подготовил несколько карт для СИЭ (Т. XIII. 1971) и Советской военной энциклопедии (Т. V. 1978). В этот же период у Владимира Андреевича вышли работы о локализации древних топонимов и установлению пограничных линий, которые внесли важный вклад в развитие историко-географических исследований в нашей стране.

В 1980 г. В.А. Кучкин защитил докторскую диссертацию «Формирование государственной территории Северо-восточной Руси в X–XIV вв.». Вскоре вышла в свет под таким же названием книга (1984). Тщательный анализ немногих свидетельств XII–XIV вв. В.А. Кучкин подкрепил ретроспективным анализом широкого круга документальных источников XV–XVII вв., содержащих сведения о владениях отдельных древнерусских княжеских родов. Разработанная исследователем строгая методика их анализа, основанная на тщательном сопоставлении генеалогических и историко-географических данных, позволила получить результаты, которые дали возможность нарисовать конкретную картину внутреннего политического деления едва ли не всех княжеств Северо-восточной Руси и показать его эволюцию на протяжении XIV в. В результате ис-

следования В.А. Кучкин пришел к важному общеисторическому выводу: та борьба тенденций централизации и децентрализации, которую исследователи выявили в историческом развитии Московского княжества, может быть прослежена и в истории других древнерусских политических центров того времени. В свете этого исследования В.А. Кучкина большая часть XIV в. предстает как эпоха ожесточенной борьбы разных политических центров между собой, в которую постоянно вмешивалась Орда. И лишь с последней четверти XIV в. с политическим возвышением Москвы, утверждением власти московских князей над землями Владимирского великого княжения наступает политический упадок ряда таких центров, усиливается процесс дробления их территории. Тем самым переломная роль княжения Дмитрия Донского в историческом развитии Северо-восточной Руси вырисовывается гораздо более отчетливо, чем раньше.

Занимаясь изучением проблематики XIV в., Владимир Андреевич не мог пройти мимо такого крупнейшего события русской политической и национальной истории, как Куликовская битва. Опираясь на результаты своих исследований по истории древнерусских княжеств, В.А. Кучкин в специальных работах детально рассмотрел те изменения в политической жизни Руси 60–70-х гг. XIV в., которые сделали возможным объединение русских княжеств вокруг Москвы для борьбы с Золотой Ордой и тщательно описал само сражение, опираясь на ранние, более достоверные факты, а не на поздние, легендарные сведения. Для историко-эпографического обоснования своих построений ученый предпринял исследование сложной текстологической традиции памятников, содержащих сведения о Куликовской битве: летописных повестей, «Задонщины», «Сказания о Мамаевом побоище». Колоссальная по объему и тщательности проделанная в этой связи работа вошла в составленный и отредактированный им сборник источников «Памятники Куликовского цикла» (1998). По качеству подготовки текстов это издание превзошло все предшествовавшие публикации.

Перу В.А. Кучкина принадлежат десятки публикаций и работ, посвященных анализу исторических событий, документов и литературных произведений от эпохи Киевской Руси до XVIII в. В сферу его интересов входит также социальная история. Им созданы и яркие биографии исторических деятелей русского средневековья – князей Юрия Владимировича Долгорукого, первого московского князя Даниила Александровича, Дмитрия Ивановича Донского, Владимира Андреевича Храброго, игумена Сергия Радонежского. Прделанное В.А. Кучкиным изучение Жития Сергия Радонежского помогло ему обрисовать жизненный путь Сергия существенно иначе, чем это было у его предшественников: даже ставший хрестоматийным эпизод о встрече Дмитрия Донского с Сергием перед битвой с татарами получил в его работе иную, более соответствующую исторической действительности интерпретацию.

Особо следует отметить серию статей В.А. Кучкина, где исследуются завещания и договоры московских князей XIV – первой половины XV в. Владимир Андреевич внес много нового не только в понимание, но и в само прочтение текстов, заново тщательно сверенных им с рукописным оригиналом. Исследователем были предложены новые датировки многих документов, большинство из хронологических изысканий автора уже прочно вошли в историографию. Вышла в свет монография В.А. Кучкина «Договорные грамоты московских князей XIV в. (внешнеполитические договоры)» (2003), в которой разобраны все шесть таких договоров, а в приложениях опубликованы их тексты.

В общей сложности Владимиром Андреевичем Кучкиным опубликовано более 220 научных трудов. Историк является членом Ученого совета ИРИ РАН, входит в редколлегии многих научных изданий. С особым вниманием Владимир Андреевич относится к молодым исследователям, заботится об их научном росте.

В.А. Кучкин – крупный организатор науки. После смерти В.И. Буганова он руководил сектором публикации источников дооктябрьского периода. В сентябре 1998 г. Владимир Андреевич возглавил новый Центр по истории Древней Руси. За короткое время ему удалось создать молодой творческий коллектив, определить перспективные направления исследований, задать и поддерживать высокий темп работы.

Коллектив Центра по истории Древней Руси ИРИ РАН, коллеги и друзья Владимира Андреевича Кучкина искренне поздравляют его с юбилеем и желают счастья, здоровья, новых исследовательских свершений и осуществления всех его творческих замыслов.

От редакции: Редколлегия и коллектив сотрудников редакции журнала «Отечественная история» присоединяется к этим поздравлениям и добрым пожеланиям. Мы высоко ценим весомый вклад Владимира Андреевича Кучкина в наше общее дело, достойную всяческого подражания большую требовательность к себе и другим, редкий сегодня академический максимализм.

Желаем ему творческого долголетия, новых успехов на административном поприще и много хороших учеников.

УКАЗАТЕЛЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ» В 2003 ГОДУ

К 300-ЛЕТИЮ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Агеева О.Г. – Петровский Петербург глазами иностранцев. № 3. С. 3–13.

Легкий Д.М. (Республика Казахстан) – Либерально-демократическая общественность Петербурга в 1860–1870-е гг. (по материалам семейного архива Стасовых). № 3. С. 14–20.

Нардова В.А. (Санкт-Петербург) – Городские головы Санкт-Петербурга. 1873–1903 гг. № 3. С. 20–39.

Данилов П.П. – Промышленность Ленинграда в годы блокады (сентябрь 1941 г. – декабрь 1943 г.). № 3. С. 40–48.

ИСТОРИЯ СТРАНЫ/ИСТОРИЯ КИНО

Тематический цикл подготовил С.С. Секиринский

Академик РАН Поляков Ю.А. – Кино – великий историк. № 6. С. 7–8.

Революция и кинематограф

Аксенова В.Б. – 1917 год: социальные реалии и киносюжеты. № 6. С. 8–21.

Орлов И.Б. – «Гримасы нэпа» в историко-революционном фильме 1920-х гг. № 6. С. 21–30.

Эпоха Сталина: экранные нормативы

Багдасарян В.Э. – Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х гг. № 6. С. 31–46.

Токарев В.А. (Магнитогорск) – «Карá панам! Карá!»: польская тема в предвоенном кино (1939–1941). № 6. С. 47–59.

Дашкова Т.Ю. – Любовь и быт в кинолентах 1930 – начала 1950-х гг. № 6. С. 59–67.

Время «оттепели» в кино

Волобуев О.В. – После XX съезда: «Карнавальная ночь». № 6. С. 68–70.

Левандовский А.А. – Последняя заставка: фильмы М. Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь» как источник для изучения исчезающей ментальности. № 6. С. 70–82.

Цимбаев Н.И. – «На семи ветрах»: фильм о войне (наблюдения историка). № 6. С. 82–91.

Димони Т.М. (Вологда) – «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х гг. № 6. С. 91–101.

Тяжельникова В.С. – «С жульем, допустим, надо бороться!» Неформальная экономическая активность в 1960-е гг. (по фильмам Э. Рязанова). № 6. С. 101–107.

От советского кино к постсоветскому

Секиринский С.С. – Четыре «Капитанские дочери». – № 6. С. 108–117.

Леонтьева Т.Г. (Тверь) – Жестокий роман с историей (о творчестве Н. Михалкова). № 6. С. 117–126.

НАД ЧЕМ РАБОТАЮТ УРАЛЬСКИЕ УЧЕНЫЕ

Академик РАН Алексеев В.В., Алексеева Е.В. (Екатеринбург) – Распад СССР в контексте теорий модернизации и имперской эволюции. № 5. С. 3–20.

Фельдман М.А. (Екатеринбург) – Культурный уровень и политические настроения рабочих крупной промышленности Урала в годы нэпа. № 5. С. 20–30.

Плешкевич Е.А. (Троицк) – Временное областное правительство Урала: дискуссия о причинах образования. № 5. С. 30–35.

Вершинин Е.В. (Екатеринбург) – Землепроходец Петр Иванович Бекетов. № 5. С. 35–49.

Курлаев Е.А., Манькова И.Л. (Екатеринбург) – Участие иностранных мастеров в развитии горнорудного дела России в XVII в. № 5. С. 49–62.

Нефедов С.А. (Екатеринбург) – О возможности применения структурно-демографической теории при изучении истории России XVI в. № 5. С. 63–73.

Тертышный А.Т., Трофимов А.В. (Екатеринбург) – Уральский исторический вестник. № 5. С. 73–80.

ВСПОМИНАЯ ВЕЛИКУЮ ОТЕЧЕСТВЕННУЮ...

Интервью с В.С. Емельяновым и И.Т. Пересыпкинским. № 3. С. 49–70.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

Медведев Р.А. – Почему распался Советский Союз? № 4. С. 112–121; № 5. С. 119–129.

Сымонович Ч.Э. (Санкт-Петербург) – Ровесники Великой Отечественной (опыт характеристики возрастной группы). № 3. С. 128–134.

ДИСКУССИИ И ОБСУЖДЕНИЯ

Смирнова С.К. – Проблема защиты коллективных прав «аграрных» этносов в Российской Федерации. На материале Удмуртской Республики. № 2. С. 115–128.

СТАТЬИ

Асташов А.Б. – Русский крестьянин на фронтах Первой мировой войны. № 2. С. 72–86.

Гаврилов Н.Ю., Карпов В.П. (Тюмень) – Опыт социального освоения нефтегазодобывающих районов Западной Сибири (1960–1980-е гг.). № 5. С. 111–118.

Горинев М.М. – Зоя Космодемьянская (1923–1941). № 1. С. 77–92.

Горский А.А. – О происхождении «холопства» московской знати. № 3. С. 80–83.

Динеева О.В. – Безработица в дореволюционной России (библиография по проблемам рынка труда). № 5. С. 96–104.

Захарова Л.Г. – Россия XIX в. в мемуарах Д.А. Милютин. № 2. С. 37–49.

Зорин В.Ю. – К вопросу об этноконфессиональном компоненте внутренней политики России начала XX в. № 5. С. 104–111.

Зубачевский В.А. (Омск) – Политика Советской России в Центральной Европе в начале 1920-х гг. (по новым документам). № 2. С. 86–101.

Илизаров Б.С. – Сталин и роман Льва Толстого «Воскресение». № 1. С. 22–35.

Коваль М.В. (Украина) – Организация украинских националистов (ОУН): уроки истории. № 1. С. 53–77.

Козлов В.А. – Крамола: инакомыслие в СССР при Хрущеве и Брежнев. 1953–1982 гг. По рассекреченным документам Верховного суда и Прокуратуры СССР. № 4. С. 93–111.

Костырченко Г.В. – Депортация – мистификация (Прощание с мифом сталинской эпохи). № 1. С. 92–113.

Кулешова Н.Ю. – Красная армия в конце 1930-х гг.: проблема боеспособности с точки зрения истории повседневности. № 4. С. 60–83.

Куликова Г.Б. – Под контролем государства: пребывание в СССР иностранных писателей в 1920–1930-х гг. № 4. С. 43–59.

Курукин И.В. – Из истории складывания режима «бироновщины». № 2. С. 3–19.

Кучкин В.А. – Формирование и развитие государственной территории восточных славян в IX–XIII вв. № 3. С. 71–80.

Лаптева Т.А. – К вопросу о расширении социальной базы дворянского сословия в XVII в. (поверстание в дети боярские представителей других сословий). № 5. С. 81–96.

Лисовой Н.Н. – Русское присутствие в Святой Земле: учреждения, люди, наследие. № 2. С. 19–37; № 3. С. 84–103.

Мухин М.Ю. – Советская авиапромышленность накануне Великой Отечественной войны. № 3. С. 113–123.

Нитобург Э.Л. – Судьбы русских иммигрантов второй волны в Америке. № 2. С. 102–114.

Печенкин А.А. (г. Киров) – 1937 год: Сталин и Военный совет. № 1. С. 35–53.

Попов А.Ю. – Партизаны и контрразведка в годы Великой Отечественной войны. № 3. С. 123–127.

Пушкарёва И.М. – Рабочее движение в год II съезда РСДРП. № 4. С. 3–14.

Рабинович А. (США) – Моисей Урицкий: Робеспьер революционного Петрограда? № 1. С. 3–21.

Смирнова Т.М. – «В происхождении своем никто не повинен...»? Проблемы интеграции детей «социально чуждых элементов» в послереволюционное российское общество (1917–1936 гг.). № 4. С. 28–42.

Твардовская В.А. – Николай Морозов: от революционера-террориста к ученому-эволюционисту. № 2. С. 50–72.

Туманова А.С. (Тамбов) – Консерватор во власти: губернатор Н.П. Муратов. № 3. С. 103–113.

Урилов И.Х. – Из истории раскола РСДРП. № 4. С. 14–27.

Якунин В.Н. (Самара) – Укрепление положения Русской православной церкви и структура ее управления в 1941–1945 гг. № 4. С. 83–93.

ИСТОРИОГРАФИЯ, ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ, МЕТОДЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

К 75-летию члена-корреспондента РАН Я.Н. Щапова

Найденова Л.П. – Русская православная церковь в исследованиях Я.Н. Щапова. № 2. С. 136–140.

Антонов В.С. – Три эпизода из мемуаров знаменитого полководца (к характеристике воспоминаний Г.К. Жукова как исторического источника). № 3. С. 157–163.

Боханов А.Н., Сахаров А.Н. – Заметки о книге А.А. Искендерова «Закат империи». № 4. С. 151–157.

Володина Т.А. (Тула) – «Дилетанты» и «профессионалы»: к вопросу о периодизации развития исторической науки в конце XVIII – первой трети XIX в. № 4. С. 122–130.

Журавлев С.В. – Размышления на заданную тему. № 1. С. 133–140.

Журавлев С.В., Соколов А.К. – Тайное становится явным; **Иголкин А.А.** – В аспекте экономической истории. № 2. С. 140–150.

Зубок В.М. (США), **Печатников В.О.** – Отечественная историография «холодной войны»: некоторые итоги десятилетия. № 4. С. 143–150; № 5. С. 140–148.

Ильин П.В. (Санкт-Петербург) – Новое об истории декабристского движения (по страницам неизвестной рукописи записок С.П. Трубецкого). № 6. С. 138–146.

Кан А.С. (Швеция) – Постсоветские исследования о политических репрессиях в России и СССР. № 1. С. 120–133.

Каппелер А. (Австрия) – Две традиции в отношениях России к мусульманским народам Российской империи. № 2. С. 129–135.

Козлов С.А., Швейковская Е.Н. – Проблемы социально-экономической истории в работе симпозиума по аграрной истории Восточной Европы (1958–2003 гг.). № 6. С. 158–173.

Миронов Б.Н. (Санкт-Петербург) – Пришел ли постмодернизм в Россию? Заметки об антологии «Американская русистика». № 4. С. 135–146.

Могильницкий Б.Г. (Томск) – Академик РАН И.Д. Ковальченко как методолог истории (к 80-летию со дня рождения). № 6. С. 127–138.

Печенкин А.А. (г. Киров) – Прежде всего – точность. Посетители кремлевского кабинета И.В. Сталина. № 3. С. 152–157.

Пономарев В.Н. – История Русской Америки. 1732–1867. В 3 т. № 5. С. 163–181.

Савельев А.В. – Номенклатурная борьба вокруг журнала «Вопросы истории» в 1954–1957 гг. № 5. С. 149–163.

Соколов А.К. – Перспективы изучения рабочей истории в современной России. № 4. С. 131–142; № 5. С. 130–139.

Соколов А.Р. (Санкт-Петербург) – Российская благотворительность в XVIII–XIX вв. (к вопросу о периодизации и понятийном аппарате). № 6. С. 147–157.

Тихонов Ю.А. – Договор (контракт) 1740 г. М.Г. Головкина с выборными крестьянами об управлении ими имением в селе Кимры с деревнями. № 3. С. 146–151.

Трепавлов В.В. – Народы России в школьных учебниках по отечественной истории (до XX в.). № 1. С. 114–120.

СООБЩЕНИЯ

Борисёнов Е.Ю. – Укрепление сталинской диктатуры и поворот в национальной политике на Украине (1930-е гг.). № 1. С. 162–170.

Зима В.Ф. – Генрих Ягода и необъявленная война в советской деревне. № 4. С. 177–183.

Короленков А.В. – Князь Святослав Ярославич и некоторые аспекты его политики. № 4. С. 158–166.

Красовицкая Т.Ю. – Русская литература как предмет знания в 1917–1920-е гг. № 2. С. 168–176.

Куркова Ю.В. – Земельно-распределительная деятельность крестьянской общины на рубеже XIX–XX вв. (по материалам Богородского уезда Московской губ.). № 1. С. 154–162.

Пирог П.В. (Украина) – К вопросу о русских воеводах на Украине во второй половине XVII в. № 2. С. 162–168.

Попов И.И. – Угличский Алексеевский монастырь. № 4. С. 166–172.

Ходырева Г.В. (Украина) – Российско-турецкие переговоры 1681–1682 гг. о ратификации Бахчисарайского мирного договора. № 2. С. 151–162.

Четырина Н.А. – Сергиевский Посад и кукольный промысел в конце XVIII в. № 4. С. 172–177.

Шамина И.Н. – Из истории вологодских монастырей XVI–XVII вв. (состав насельников). № 1. С. 141–154.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Книги о Второй мировой войне

Гаврилов Б.И. – Москва прифронтовая. 1941–1942 гг. Архивные документы и материалы. № 3. С. 164–166.

Конасов В.Б., Кузьминых А.Л. (Вологда) – С.С. Букин. В чужой земле: Памяти военнопленных, умерших в Новосибирской области в 1944–1948 гг. № 3. С. 166–167.

Исупов П.П. – В.Б. Конасов, А.Л. Кузьминых. Немецкие военнопленные в СССР: историография, библиография, справочно-понятийный аппарат. № 3. С. 167–168.

Новые книги о П.А. Столыпине

Тютюкин С.В. – Г.П. Сидоровнин. П.А. Столыпин. Жизнь за Отечество. Жизнеописание (1862–1911). № 4. С. 184–187.

Ратушняк В.Н. (Краснодар) – А.М. Анфимов. П.А. Столыпин и российское крестьянство. № 4. С. 187–190.

Корелин А.П. – А. Ашер. П.А. Столыпин. Поиск стабильности в поздней имперской России. № 4. С. 190–193.

Зырянов П.Н. – Л. Саккоротти. П.А. Столыпин: жизнь за царя. № 4. С. 193–196.

Книги по истории кино

Магидов В.М. – В.Н. Баталин. Кинохроника в России: 1896–1916 гг. Опись киносъемок, хранящихся в РГА КФД. № 6. С. 174–177.

Хайлова Н.Б. – Кинематограф оттепели. Кн. 1–2. № 6. С. 178–186.

Смирнова Т.М. – Л.М. Рошаль. Эффект скрытого изображения. Факт и автор в неигровом кино; Л.Ю. Малькова. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино; Л.Н. Джулай. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. № 6. С. 186–190.

Академик РАН Алексеев В.В., Корнилов Г.Е., Мазур Л.Н. (Екатеринбург) – И.Е. Зеленин. Аграрная политика Н.С. Хрущева и сельское хозяйство. № 1. С. 190–191.

Алексеев Г.М. – С.С. Хромов. Леонид Красин: неизвестные страницы биографии. 1920–1926 гг. № 1. С. 183–185.

Андреев Д.А., Ильяшенко Ф.А. – Н. Киценко. Милостивый святой: отец Иоанн Кронштадский и русский народ. № 3. С. 170–172.

- Басов А.В.** – В. Ковальчук. Магистрالی мужества. Коммуникации блокированного Ленинграда. 1941–1943. № 5. С. 184–185.
- Бородкин Л.И.** – Опыт российских модернизаций XVIII–XX в. № 5. С. 188–190.
- Булдаков В.П.** – Московский архив. Вторая половина XIX – начало XX в. Историко-краеведческий альманах. Вып. 2. № 6. С. 197–199.
- Верещагин А.Н.** – И.А. Христофоров. «Аристократическая» оппозиция Великим реформам (конец 1850 – середина 1870-х гг.). № 1. С. 171–173.
- Гайда Ф.А.** – Россия и реформы. Сборник статей. Вып. 5. № 2. С. 191–192.
- Член-корреспондент РАН Ганелин Р.Ш., Цамутали А.Н.** (Санкт-Петербург) – «Совершенно лично и доверительно!» Б.А. Бахметев – В.А. Маклаков. Переписка. 1919–1951. В 3 т. Т. 1. № 2. С. 192–193.
- Дубровский В.М.** (Брянск) – Книга об учителе. № 1. С. 191–193.
- Есипов В.В.** (Вологда) – Ф.М. Лурье. Нечаев. № 5. С. 177–180.
- Жукова Л.А.** – Россия в начале XX в. № 5. С. 190–193.
- Зайдинер В.И.** (Зерноград) – В.Ф. Зима. Менталитет народов России в войне 1941–1945 гг. № 6. С. 211–212.
- Зевелев А.И.** – Сборник памяти Ю.И. Кораблева (Гражданская война в России. События, мнения, оценки). № 5. С. 182–183.
- Земцов В.Н.** (Екатеринбург) – А.И. Попов. Великая армия в России. Погоня за миражем. № 5. С. 173–175.
- Ионов И.Н.** – А.С. Ахизер, А.П. Давыдов, М.А. Шуровский, И.Г. Яковенко, Е.Н. Яркова. Социокультурные основания и смысл большевизма. № 5. С. 193–196.
- Иоффе Г.З.** (Канада) – С.В. Тютюкин. Меньшевизм: страницы истории. № 6. С. 203–206.
- Ипполитов Г.М.** (Самара) – Население России в XX в.: Исторические очерки. В 3 т. Т. 2. 1940–1959 гг. № 3. С. 172–175.
- Комиссаренко А.И.** – Собственность в России: Средневековые и раннее новое время. № 4. С. 196–202.
- Короленков А.В.** – Б.Г. Соловьев, В.В. Суходеев. Полководец Сталин. № 1. С. 187–190.
- Лейберов И.П., Юрковский Н.К.** (Санкт-Петербург) – А.В. Островский. Кто стоял за спиной Сталина? Тайны революционного подполья. № 1. С. 174–176.
- Ли В.Ф.** – Россия и мировое сообщество в условиях глобализации. № 5. С. 196–197.
- Лубков А.В.** – Е.М. Петровичева. Земства Центральной России в период думской монархии (1906 г. – первая половина 1914 г.); ее же. Земства Центральной России в период Первой мировой войны. № 2. С. 189–191.
- Макаров Н.В.** – Д.И. Шаховской. Избранные статьи и письма, 1881–1895. № 6. С. 196–197.
- Муравьев В.А.** – Россия XVII в. и мир: юбилейный сборник. № 3. С. 168–170.
- Наумов О.Н.** – Новое учебное пособие о государственной символике России. № 4. С. 212–213.
- Николаев А.Б.** (Санкт-Петербург) – Неудачная публикация писем А.А. Клопова. № 6. С. 200–203.
- Парсамов В.С.** (Саратов) – О.И. Киянская. Павел Пестель. Офицер. Разведчик. Заговорщик. № 5. С. 175–177.
- Петров Ю.А.** – В. Дёнингаус. Немцы в московском обществе. Симбиоз и конфликты (1494–1941). № 2. С. 177–181.
- Петров Ю.А., Шацлло М.К.** – С.Г. Беляев. П.Л. Барк и финансовая политика России. 1914–1917 гг. № 4. С. 205–208.
- Плешков В.Н.** (Санкт-Петербург) – Энциклопедия российско-американских отношений XVIII–XX в. № 5. С. 185–188.
- Полунов А.Ю.** – О религии и империи: миссии, обращения и веротерпимость в царской России. № 5. С. 197–202.
- Ренивецкий А.И.** (Самара) – В.Б. Жиромская. Демографическая история России в 1930-е гг. Взгляд в неизвестное. № 1. С. 185–187.
- Рокитянский Я.Г.** – А. Кирилина. Неизвестный Киров. № 4. С. 208–212.
- Ружицкая И.В.** – П.В. Акульшин. П.А. Вяземский. Власть и общество в дореформенной России. № 4. С. 202–204.
- Случ С.З.** – Между традицией и революцией: детерминанты и структуры советской внешней политики. 1917–1941 гг. № 1. С. 176–179.
- Степанов А.И., Уткин А.С.** – Россия и СССР в войнах XX в.: статистическое исследование. № 3. С. 175–177.
- Степанский А.Д.** – Российские либералы. № 2. С. 188–189.
- Твардовская В.А., Румянцева В.С.** – Е.Ю. Тихонова. Человек без маски. Личность. В.Г. Белинского в его переписке. № 6. С. 193–195.
- Трепавлов В.В.** – Три столетия территориального расширения России. № 2. С. 181–185.
- Тютюкин С.В.** – М. Янсен, Н. Петров. Верный палач Сталина народный комиссар Николай Ежов. 1895–1940. № 1. С. 180–182.
- Уткин А.И.** – История России. Люди. Нравы. События: взгляды и оценки. В 3 кн. № 5. С. 172–173.
- Чураков Д.О., Пивовар Е.И.** – А.М. Кацва. Социально-трудовые конфликты в современной России. № 2. С. 194–197.
- Шаминя И.Н.** – Е.В. Романенко. Повседневная жизнь русского средневекового монастыря. № 6. С. 191–192.
- Шацлло М.К.** – В.И. Вернадский. Дневники. 1926–1934. № 6. С. 208–211.
- Шелохаев В.В.** – А.В. Макушин, П.А. Трибунский. Павел Николаевич Милоков: труды и дни (1859–1904). № 5. С. 180–182.

Шеуджен Э.А. (Майкоп); **Карапетян Л.А.** (Краснодар) – В.П. Крикунов. Рабочие кружки и организации XIX в. на Юге России. № 2. С. 186–187.

Шиловский М.В. (Новосибирск) – История старейшего университета Сибири в лицах. № 6. С. 206–208.

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ

Беляев С.Г. (Санкт-Петербург) – Исследование и компиляция (по поводу книги С.Д. Мартынова «Государство и экономика: система Витте». № 5. С. 203–205.

Куромия Х. (США) – О «слабости» сталинской России. № 4. С. 214.

Любичанковский С.В. (Оренбург) – Кризис системы местного управления в последнее десятилетие существования Российской империи. № 1. С. 197–201.

Наумов О.Н. – Новые учебные пособия по специальным историческим дисциплинам. № 1. С. 194–197.

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Агеева О.Г., Шамин С.М. – Россия и внешний мир: из истории взаимовосприятия. Заседание «круглого стола», № 3. С. 187–190.

Александров Д.Н., Малето Е.И., Самодуров И.В. – Россия и Украина: исторические истоки, традиции, преемственность. Российско-украинская научная конференция. № 2. С. 208–212.

Алексеев В.В., Бочарова З.С. – Ломоносовские чтения 2002 г. № 2. С. 198–202.

Бочарова З.С., Змеев В.А. – «Круглый стол» читателей журнала «Отечественная история» в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова. № 3. С. 191–193.

Булдаков В.П., Икэда Ё. (Япония) – Ежегодная конференция японских славистов. № 4. С. 215–217.

Долбилов М.Д., Карпачев М.Д., Минаков А.Ю. (Воронеж) – Процессы модернизации в России и Европе: социокультурные, политические и духовные аспекты. Международная научная конференция. № 2. С. 204–206.

Кожевин В.Л. (Омск) – Человек и война. XX век: проблемы изучения и преподавания в курсах отечественной истории. Всероссийская научно-практическая конференция. № 2. С. 202–203.

Корنيков А.А., Коровин Н.Р. (Иваново) – Читательская конференция журнала «Отечественная история» в Ивановском государственном университете. № 1. С. 202–205.

Крупнейшие исторические музеи столицы: прошлое, настоящее, будущее. Публикация подготовлена Ю.В. Мочаловой. № 3. С. 194–213.

Кудрявцев А.А., Кемпинский Э.В. (Ставрополь) – Ставрополь – врата Кавказа: история, экономика, культура, политика. Региональная научная конференция, посвященная 225-летию Ставрополя. № 2. С. 207–208.

Премия имени В.О. Ключевского 2002 г. № 5. С. 214.

Пушкарева И.М. – Львовские дни в Алексине. Научно-практическая конференция. № 3. С. 184–186.

Рудая Е.Н. – Институт российской истории РАН в 2002 г. № 5. С. 206–213.

Сенявский А.С. – Конференция по истории новой экономической политики. № 3. С. 178–184.

Трепавлов В.В. – Присоединение Среднего Поволжья к Российскому государству. Взгляд из XXI в. «Круглый стол». № 4. С. 217–218.

ЮБИЛЕИ

Захаровой Л.Г. № 2. С. 213–214.

Корелина А.П. № 6. С. 213–214.

Кучкина В.А. № 6. С. 214–215.

Мочаловой Ю.В. № 3. С. 214.

Семенниковой Л.И. № 2. С. 214–215.

Шмидта С.О. № 1. С. 205–207.

ПАМЯТИ

Дудзинской Е.А. № 2. С. 221.

Лебедева В.В. № 3. С. 221.

Литвака Б.Г. № 1. С. 218–220

Мамонова В.Ф. № 5. С. 220–221.

Сиполса В.Я. № 1. С. 217–218.

Докторские диссертации по отечественной истории. № 1. С. 208–210; № 2. С. 216–217; № 3. С. 215–217; № 5. С. 215–216.

Новые книги по отечественной истории. № 1. С. 210–215; № 2. С. 218–220; № 3. С. 218–220; № 4. С. 219–220; № 5. С. 217–219.

Новые поступления зарубежной литературы по отечественной истории. № 1. С. 215–216; № 3. С. 220; № 5. С. 219.

СОДЕРЖАНИЕ

История страны/История кино

Тематический цикл подготовил С.С. Секиринский	3
Академик РАН Поляков Ю.А. – Кино – великий историк.....	7

Революция и кинематограф

Аксенов В.Б. – 1917 год: социальные реалии и киносюжеты	8
Орлов И.Б. – «Гримасы нэпа» в историко-революционном фильме 1920-х годов	21

Эпоха Сталина: экранные нормативы

Багдасарян В.Э. – Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х годов	31
Токарев В.А. (Магнитогорск) – «Карá панам! Карá!»: польская тема в предвоенном кино (1939–1941 годы)	47
Дашкова Т.Ю. – Любовь и быт в кинолентах 1930 – начала 1950-х годов.....	59

Время «оттепели» в кино

Волобуев О.В. – После XX съезда: «Карнавальная ночь»	68
Левандовский А.А. – Последняя заставка: фильмы М. Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь» как источник для изучения исчезающей ментальности	70
Цимбаев Н.И. – «На семи ветрах»: фильм о войне (наблюдения историка).....	82
Димони Т.М. (Вологда) – «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х годов	91
Тяжелыникова В.С. – «С жульем, допустим, надо бороться!» Неформальная экономическая активность в 1960-е годы (по фильмам Э. Рязанова)	101

От советского кино к постсоветскому

Секиринский С.С. – Четыре «Капитанские дочки».....	108
Леонтьева Т.Г. (Тверь) – Жестокий роман с историей (о творчестве Н. Михалкова)	117

Историография, источниковедение, методы исторического исследования

Могильницкий Б.Г. (Томск) – Академик РАН И.Д. Ковальченко как методолог истории (к 80-летию со дня рождения)	127
Ильин П.В. (Санкт-Петербург) – Новое об истории декабристского движения (по страницам неизвестной рукописи записок С.П. Трубецкого).....	138
Соколов А.Р. (Санкт-Петербург) – Российская благотворительность в XVIII–XIX веках (к вопросу о периодизации и понятийном аппарате).....	147
Козлов С.А., Швейковская Е.Н. – Проблемы социально-экономической истории в работе симпозиума по аграрной истории Восточной Европы (1958–2003 гг.).....	158

Критика и библиография

Книги по истории кино

Магидов В.М. – В.Н. Баталин. Кинохроника в России: 1896–1916 гг. Опись киносъемок, хранящихся в РГА КФД	174
Хайлова Н.Б. – Кинематограф оттепели. В 2 кн.	178
Смирнова Т.М. – Л.М. Рошаль. Эффект скрытого изображения. Факт и автор и неигровом кино; Л.Ю. Малькова. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино; Л.Н. Джулай. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества	186
Шамина И.Н. – Е.В. Романенко. Повседневная жизнь русского средневекового монастыря.....	191
Твардовская В.А.; Румянцева В.С. – Е.Ю. Тихонова. Человек без маски. Личность В.Г. Белинского в его переписке	193
Макаров Н.В. – Д.И. Шаховской. Избранные статьи и письма. 1881–1895	196

Буддаков В.П. – Московский архив. Вторая половина XIX – начало XX в. Историко-краеведческий альманах. Вып. 2	197
Николаев А.Б. (Санкт-Петербург) – Неудачная публикация писем А.А. Клопова	200
Июффе Г.З. (Канада) – С.В. Тютюкин. Меньшевизм: страницы истории	203
Шиловский М.В. (Новосибирск) – История старейшего университета Сибири в лицах	206
Шацилло М.К. – В.И. Вернадский. Дневники. 1926–1934	208
Зайдинер В.И. (Зерноград) – В.Ф. Зима. Менталитет народов России в войне 1941–1945 гг.	211
Юбилей А.П. Корелина	213
Юбилей В.А. Кучкина	214
Указатель материалов , опубликованных в журнале «Отечественная история» в 2003 г.	216

CONTENTS

The history of the country/the history of cinema

The Theme Cycle Prepared by S.S. Sekirinsky	3
RAS Academician Yu.A. Polyakov. – Cinema as a Great Historian	7

Revolution and Cinema

Aksenov V.B. – 1917: Social Realities and Cinematic Topics	8
Orlov I.B. – The «NEP Faces» in the Historical Revolutionary Films of the 1920s	21

The Stalin Era: Screen Norms

Bagdasaryan V.E. – The Image of Enemy in the Historical Films of 1930s–1940s	31
---	----

Tokarev V.A. (Magnitogorsk) – «Punish the Pans (Polish Rich Men)! Do Punish Them!»: The Polish Theme in the Prewar Cinema (1939–1941)	47
Dashkova T.Yu. – Love and Everyday Life in the Movies of the 1930s – the Early 1950s	59

The «Thaw» Time in Cinema

Volobuyev O.V. – After the XXth CPSU Congress: The «Carnival Night»	68
Levandovsky A.A. – The Last Barrier: Marlen Khutsiev's Films «The Gate of Ilyich» and «The July Rain» as a Source of Considering the Disappearing Mentality	70
Tsimbayev N.I. – «The Fresh Gale»: A Movie about the War (As Seen by a Historian)	82
Dimoni T.M. (Vologda) – «The Chairman»: The Fortunes of the Postwar Countryside in Soviet Movies of the First Half of the 1960s	91
Tyazhelnikova V.S. – «Swindlers should be fought, I say!» The Nonformal Economic Activities in the 1960s. (Reviewing Eldar Ryazanov's Movies)	101

From Soviet Films to PostSoviet Movies

Sekirinsky S.S. – The Four «Captain's Daughters»	108
Leontieva T.G. (Tver) – The Cruel Romance with History (Concerning Nikita Mikhalkov's Life in Cinema)	117

Historiography, Source Studies, Methods of Historical Research

Mogilnitsky B.G. (Tomsk) – RAS Academician I.D. Kovalchenko as a History Methodologist (The Professor's 80th Birthday)	127
Ilyin P.V. (St. Petersburg) – The New Materials on the History of the Decembrists' Movement (Concerning an Unknown Manuscript of S.P. Trubetskoy's Memoirs)	138
Sokolov A.R. (St. Petersburg) – The Russian Charity in the XVIIIth–XIXth Centuries (Concerning the Periodization and Key Concepts Involves)	147
Kozlov S.A., Shveikovskaya Ye.N. – The Problems of the Socio–Economic History As Considered by a Symposium on the Agrarian History of Eastern Europe (1958–2003)	158