

Юрий Богомоллов

Сериал с открытым финалом

Участь человечности
в зеркале кинематографа

Юрий Богомолов
Сериал с открытым финалом.
Участь человечности в
зеркале кинематографа

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67954277

ISBN 9785005685025

Аннотация

Книга, с одной стороны, штрихпунктирно, с другой, объемно и последовательно исследует историю мирового и (даже в большей степени) отечественного кинематографа в гуманистическом аспекте. И в том смысле, что сам автор – убежденный гуманист, и в том смысле, что интересуется его в первую очередь история представлений о человечности и о пределах расчеловечивания. Рецензенты: Александр Архангельский, Андрей Плахов, Николай Сванидзе. Государственный институт искусствознания, 2022.

Содержание

От автора	5
Крот искусства глубоко роет	6
Вокруг да около	14
Первая мировая. Испытание человечностью	40
На той недавней, на Гражданской	65
Испытание коллективизацией	111
Конец ознакомительного фрагмента.	122

**Сериал с открытым
финалом
Участь человечности в
зеркале кинематографа**

Юрий Богомолов

Корректор И. Зиганшина

Редактор А. Новикова

© Юрий Богомолов, 2022

ISBN 978-5-0056-8502-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

От автора

Предлагаемая читателю книга о деградации человечности в зеркале кинематографа была закончена под занавес 2021-го, а эти строки пишутся в марте 2022-го. Временной разрыв вроде незначительный, но то были дни роковые, как для страны, так и для мира.

Страна поехала в одну сторону, мир – в другую.

Третья мировая война, о невозможной возможности которой так часто говорилось на протяжении нескольких десятилетий и о пагубности которой столько сочинено книг и снято фильмов, вдруг оказалась вполне допустимой, и не когда-то, и не где-то за тридевять земель, а здесь и сейчас, на расстоянии протянутой руки.

Но если вы, читатель, держите в руках эту книгу, то это значит, что худшее еще не случилось. Продолжение сериала с открытым финалом следует. Возможны варианты. Даром что гашековский Швейк сто лет назад проницательно заметил: «Никогда так не было, чтобы никак не было».

Крот искусства глубоко роет

*Ах, война, что ж ты сделала, подлая.
Булат Окуджава*

*Но примешь ты смерть от коня своего.
Александр Пушкин*

То, что сегодня происходит с нами и вокруг нас, кажется дурной фантазмагорией. Похоже, что реальность на этот раз обогнала самую дерзкую фантазию. Сегодня уже не нужен Чапек с его «Войной с саламандрами», не надобны братья Стругацкие, чтобы испугаться будущего... Да и гротеск «Трудно быть богом» Алексея Германа не воспринимается, по правде, таким уж преувеличением. А «Левиафан» Андрея Звягинцева смотрится как дружеский шарж на нынешнюю социально-политическую реальность.

Дело не в том, что нашу страну оккупировали саламандры. Дело в том, что это мы рискуем *осаламандриться*.

Кто-то готов осаламандриться, а, по версии другого неумного фантазера, Эжена Ионеско, кто-то не прочь оносорожиться.

У людей, оставшихся людьми в Счастливом Новом Мире, одна надежда, что саламандры сцепятся с носорогами и перегрызут друг другу глотки.

Саламандры против носорогов – одна коллизия, другая –

либералы и либералы. Одни из них вслед за оруэлловским Уинстоном Смитом уже прошли курс переформатирования в штатных государственныхников и полюбили Старшего Брата, другие – еще нет. Работа эта – не простая.

В соотношениях исторического плана и суетной повседневности проживает смысл.

В соотношениях Зла и Добра обретает дыхание Мораль.

Отчего в «Мастере и Маргарите» страдающий и сострадающий Бог остается в тени деятельного дьявола? Это вопрос к Булгакову от богословов.

Есть известное выражение, которое произносится, что называется, в сердцах: «Зла не хватает!» Оно слишком часто и довольно полно описывает нашу жизнь, как вчера, так и сегодня.

Нам в борьбе со злом нужно зло. Мы его почему-то зовем на помощь в первую очередь. Черт возьми того, другого, третьего... Пошли все к черту, к дьяволу, черт меня возьми, черт с ними...

Вот он и явился с ревизией примерно восемь десятков лет назад «в час небывало жаркого заката» на Патриарших прудах.

То явилась высокая дьявольщина. Компания Воланда состояла из чертей, но чертей-романтиков, чертей-идеалистов,

которые пришли, чтобы наказать вульгарную чертовщину.

Возможности Воланда, как бы ни был он могуществен, оказались ограниченными. Он может наказать вульгарное, пошлое зло, в том числе и посредством «коровьевских штук», но не способен исправить мироустройство. Он в силах отомстить за Мастера и за Маргариту, но не спасти их.

Великий бал у сатаны – это не Страшный суд. Это парад справедливости. Правда, на том свете.

А что может Спаситель, по версии писателя? Что может его Мастер?

Всего лишь быть последовательными в своих призваниях и моральных установках. Каждый из них оставляет на Земле по одному невольному последователю. Иешуа – Левия Матвея. Мастер – Ивана Бездомного.

Булгаков оставил нам свою самую главную рукопись, которая, к счастью, не сгорела.

Булгаков, описывая тот советский морок, что сковывал все живое, органическое железом страха и разъедал изнутри кислотой низких инстинктов, зацепил и нечто, выходящее за рамки того времени и той тирании.

Как-то так получилось, что чем более мир кажется контролируемым, жизнь управляемой, люди рассудительными и рациональными, тем чаще все это опрокидывается взрывами иррационализма, коллективного безумия, стихийными бедствиями и не поддающимися упреждению техноген-

ными катастрофами. Рационализм тщится объять необъятное и расплывается восстаниями ирреальных сил.

Отчего в наш просвещенный век, когда все можно просчитать на сверхмощных компьютерах, люди так легко попадают в зависимость от магов и поп-идолов? Не очередные ли то проделки Коровьева?

Вообще-то пошлой, вульгарной чертовщины и сегодня довольно, а высокой и мстительной иронии Воланда не хватает. Оттого мы так дружно и потянулись к компании Мессира, посетившей наши просторы в XX веке. Да и в XXI веке мы, вконец испорченные квартирным вопросом, были бы не прочь приветить Воланда с его компанией высокородных и высокообразованных дьяволят. И каждый год в «час небывало жаркого заката» на Патриарших прудах администрация столицы устраивает нечто вроде праздника. А однажды она еще и отремонтировала «нехорошую квартиру» на Садовой. Так что добро пожаловать, господин Зло со товарищи! Тем более что зла на нас сегодня почти так же остро не хватает, как и в 30-е годы прошлого столетия.

Да вот только вряд ли по наши продажные души явится с контрактами булгаковская нечистая сила. Слишком далеко зашла порча. Все, на что мы можем теперь рассчитывать, это на чудо-юдо рыбу Левиафан.

Печальна участь поэтических прозрений; они не всегда угадывают будущее в подробностях и в осложнениях, но почти всегда верно указывают направления к нему, оставляя за нами право выбора. Это история не знает сослагательно-го наклонения, а современность его не может не знать. Тем более будущего.

Другое дело, если не хочет знать.

Хочет или не хочет – ее проблема. Но у художников выбора нет.

Крот истории роет хорошо. А крот искусства прозревает далеко. В чем легко убедиться, заглянув в Бродского, ото-звавшегося в середине прошлого века на «успехи нечистого разума». Позволю себе пространную стихотворную цитату из «Речи о пролитом молоке»:

*«Душу затянут большой вуалью.
Объединят нас сплошной спиралью.
Воткнут в розетку с этил-моралью.
Речь освободят от глагола.
Благодаря хорошему зелью
закружимся в облаках каруселью.
Будем опускаться на землю
исключительно для укола.»*

*покрыт паутиной лабораторий.
А паутиною траекторий
покрыт потолок. Как быстро!
Это неприятно для глаза.
Человечество увеличивается в три раза.
В опасности белая раса.
Неизбежно смертоубийство.*

26

*Либо нас перережут цветные.
Либо мы их сошлем в иные
миры. Вернемся в свои пивные.
Но то и другое – не христианство.
Православные! Это не дело!
Что вы смотрите обалдело?!
Мы бы предали Божье Тело,
расчищая себе пространство.*

27

*Я не воспитывался на софистах.
Есть что-то дамское в пацифистах.
Но чистых отделять от нечистых —
не наше право, поверьте.
Я не указываю на скрижали.
Цветные нас, бесспорно, прижали.
Но не мы их на свет рожали,
не нам предавать их смерти».*

Бродский пророчил, что в тупике окажется если не сама западная цивилизация, то, по крайней мере, ее существенная основа – христианство. Похоже на то, что так оно и случилось, если принять во внимание сегодняшние эксцессы и тренды в мире политики, а также состояние умов граждан, полагающих себя далекими от политики или просто людьми вне политики.

Это то, что касается художественной культуры в роли Кассандры. Что же касается понимания прошлого, то на сей счет есть литая формула Пушкина, выраженная в частном письме: *«История народа принадлежит поэту»*. Не государю, как полагал Карамзин. Не народу, как уверен был Муравьев еще до своего выхода на Сенатскую площадь. И даже не Минкульту, как посчитал господин Мединский.

Понятно, «принадлежит» не в том смысле, что историческое прошлое находится во власти поэта, который волен так или иначе его толковать и пересказывать. Просто он способен его понимать глубоко и, следовательно, истинно, подтверждением чему стали и собственная художественная практика Пушкина, и исторические хроники Шекспира, и историческая проза Толстого.

Наконец, на тех же основаниях следует отдать приоритет художнику перед журналистами, политологами, политиками и чиновным сословием в понимании того, что мы называем современностью. Тут самые верные примеры – Гоголь и Достоевский. Хотя нет такого госчиновника в нашей будничной

действительности, который бы не исходил из того, что он-то вернее всякого бумагомаараки способен судить о том, как устроена повседневность и как она должна быть обустроена в согласии с его понятиями о нуждах сиюминутного Левиафана.

В том и разница: обыватель, будь он ответственным исполнителем или безответственным потребителем, желает от художника одного, чтобы искусство служило у него на посылках, а до его самооценной эвристической способности ему и дела нет.

Но именно она (и только она) и позволяет искусству стать неопровержимым очевидцем (как, впрочем, и убедительным провидцем) исторических как прорывов, так и провалов.

А одним из летописцев всех перипетий и переделок стал ровесник XX века – кинематограф. *Кинематограф – летописец как заблуждений, так и откровений. Первое не менее важно, чем второе.*

Вокруг да около

*«Петя по дороге в Царствие небесное» (2009 г.).
Режиссер Николай Досталь*

*«Сумасшедшая помощь» (2009 г.). Режиссер
Борис Хлебников*

*«Мишень» (2011 г.). Режиссер Александр
Зельдович*

*«Космическая одиссея 2001» (1968 г.). Режиссер
Стэнли Кубрик*

Человечность – о чем это, к чему это?..

Неясность, неопределенность от того, что само понятие «человечность» ужасно расплывчатое, расфокусированное. Его можно определить от противного: все, что не бесчеловечно, то и есть человечность.

Бесчеловечность – аномальна и подсудна. В последнюю очередь за преступления против человечности. И то только в том случае, если они носят массовый характер.

Человечность – естественна и нормальна.

Но тогда что она такое?

Она не материальна. Как время. Но ведь и реальна, как время. И как время может преумножаться, может убывать, мельчать, дробиться, обесмысливаться...

Объективными показателями и свидетелями этого процесса служат художественные фильмы.

С этой стороны уже озадачивает фильм режиссера Николая Досталая «Петя по дороге в Царствие небесное».

Петя – идиот. Не в смысле – дурак, кретин, болван, дебил и т. д. И не в медицинском смысле. По большей части он идиот в смысле князя Мышкина, если угодно – гоголевского Поприщина. То есть человек, тронутый умом и душой на общественно-социальной почве.

Жил-был Петя давно, более полувека назад, в местах по тем временам достаточно отдаленных – в Кандалакше. Я знаю это местечко, я там поблизости служил авиамехаником. Своим странным названием городок, говорили старожилы, обязан каторжанам, которых на этом этапе когда-то освобождали от кандалов, справедливо полагая, что оттуда уже никому и никуда не сбежать. Ну и от жаргонного при словья «кандалы – ша» и родилось якобы имя поселения.

В советское время оно бы не родилось – заключенных на Колыме и уж тем более на европейской территории ограживали высокими заборами с колючей проволокой.

Так предместья Кандалакши стали одним из островков архипелага ГУЛАГа.

Шел памятный 1953-й год, и еще до того, как скончался вождь, Петя, взрослый мальчик, вообразил себя большим начальником. Но не таким большим, как Поприщин.

Не испанским королем, а милиционером-гаишником. При том очень правильным и добросовестным гаишником. Идеальным начальником.

Когда до Кандалакши дошла весть о смерти бессмертного, у кого-то из заключенных не выдержали нервы, и он побежал. За ним побежали охранники. Петя не мог остаться в стороне и нелепо, случайно был подстрелен.

У Шаламова есть загадка. Стоят два человека по разные стороны колючей проволоки. Спрашивается: кто из них свободен? Отгадка: оба несвободны.

Несвобода заключенных обуславливает несвободу охранников-начальников. Скверных и идеальных. Правильных и даже праведных.

Пространство в фильме Достая разделено на две зоны. На ту, что несвободная, и на ту, что тоже несвободная. Реальная граница оказалась условной. А условная, несознаваемая, неоощушаемая – реальной.

Простодушный, асоциальный идеалист Петя нечаянно оказался на ирреальной границе между этими двумя зонами. Немудрено ему было свихнуться. Немудрено ему было погибнуть при первом же столкновении сторон.

Спрашивается: а при чем здесь мы, живущие в XXI веке? А при том, что мы по-прежнему несвободны от нашего тюремного прошлого. Несвободны от того, кто умер более полувека назад. Оказалось, что мы запроданы «рябому черту» не на три поколения вперед, а на много дольше.

Может быть, поэтому после того, как в 91-м году минувшего столетия в очередной раз на территории России снесли колючую проволоку, граждане снова стали трогаться умом. И не в медицинском смысле.

Может быть, поэтому самым репрезентативным героем в какой-то исторический момент стал сумасшедший, именуемый в просторечье идиотом.

Сказка-притча Николая Досталя про взрослого мальчика Петю – только присказка. Более жесткую быль-небылицу поведал Борис Хлебников в фильме «Сумасшедшая помощь».

Теперь попробую объяснить, почему он это сделал.

Многие критики обратили внимание на то, что едва ли не доминирующим мотивом российского кино явилось сумасшествие. Иные критики сошлись на том, что это кино тронулось умом. Что это оно сильно приболело на голову, если в каждой второй или третьей картине главный герой – ненормальный человек.

В картине Досталя на все повествование хватило одного идиота. У Хлебникова их два: деревенский и городской.

Кто-то из блогеров остроумно подметил, что городской сумасшедший ему напомнил Карлсона; деревенский – Малыша. И вот они в свое удовольствие безобразничают: кого-то пугают, от кого-то прячутся, кому-то помогают...

Отдельное приключение – «плавание» на картонной лодке; парочка устремляется к утиному домику, чтобы прочесть оставленную в нем кем-то записку.

Все почти как у Линдгрэн. Парочка живет в отдельном как бы параллельном мире. Скорее, пожалуй, – перпендикулярном по отношению к миру нормальных людей. Кончается все не так, как в сказке шведского автора. «Карлсона» забивает насмерть первый встречный участковый. «Малыш» не остался один – он что-то родное почувствовал в дочке своего приятеля. И она что-то к нему почувствовала. Синхронно встали они из своих постелей, синхронно вышли из своих укрытий и пошли навстречу друг к другу. И встретились в ночи не то города, не то деревни.

Но переобдумывая снова и снова эту историю, в какой-то момент по ассоциации вспоминаешь другую литературную парочку – Дон Кихота и Санчо Пансу.

Понятно, что интеллигент Донцов и гастарбайтер Женя, члены бригады сумасшедшей помощи, – это сильно сниженная, если не сказать абсурдистская, вариация на тему жертвенных подвигов сервантесовских героев. Но что правда, то правда: те и другие не в себе. Те и другие хотят исправить мир. Или, по крайней мере, что-то в нем поправить, как-то его облагородить, как-то ему помочь...

Смех от того, что мир неисправим. Отчаяние потому, что он в исправлении не нуждается.

Смех и отчаяние авторов «Сумасшедшей помощи» в том,

что мир скукожился до обломка мегаполиса, до серого бетонного муравейника. И в том, как искрошился, измельчал гуманизм, о котором, насколько помнится, несколько веков назад хлопотали Рыцарь печального образа и его добродушный оруженосец.

Борис Хлебников – очень внимательный режиссер. Так же, как и его соавтор – сценарист Александр Родионов. Историю с теми или иными нечаянными сюжетными поворотами придумать для них – не самое интересное.

Им интереснее вглядываться в нечаянные мотивы тех или иных поступков, в спонтанные импульсы тех или иных жестов, той или иной мимики их героев.

Вроде бы запрещенная рифма: крупный план самозабвенно спящего хорошо упитанного парня в самом расцвете лет и столь же крупный план спящей хрюшки. Но бог знает отчего становится тепло. От вида невинной бессознательности? А как трогательно это большое домашнее животное в своей покорности бредет вдоль забора за хозяйкой.

В сущности, и гастарбайтер Женя – такое же невинное домашнее животное. В деревне у него дом. А в Москве он на положении бездомной собаки, пока его не подбирает интеллигент Донцов, который в прошлой жизни был инженером.

В их отношениях худо-бедно теплится человечность, покинувшая мир нормальных людей.

В фильме есть еще один персонаж, у которого крыша по-

ехала. Это участковый-мент. Его проблема в том, что она «поехала» в другую сторону.

От нашего житья-бытья можно впасть в растительный образ жизни, а можно – в озверение. В него и впал этот мент. В нем для нашего Дон Кихота сосредоточилось все зло мира. Они сошлись на узенькой дорожке мегаполиса. Рыцарь ткнул демона в погонах обрезком какого-то шланга, а тот его убил.

Дело не в том, что психически ненормальный человек отклонился от нормы. Дело в том, что норма куда-то отклонилась. Что мораль на глазах мутирует.

Тогда как получается? Норма человечности находит приют у тихих сумасшедших. И «человеки» бегут в безумие, как в монастырь. Они давно туда бегут. Просто сегодня это происходит особенно часто. И как-то особенно прозаично, без флера романтики. Это, конечно же, симптом.

Фильмы, снятые по мотивам сорокинской прозы, смотрятся как историко-биографические. Независимо от того, кто их снимал – Иван Дыховичный («Копейка», 2002 г.) или Александр Зельдович («Москва», 2000 г.). Думаю, потому, что писателя по большей части интересует раненое время.

По Сорокину, дрящущая история – это раздвигающийся в своих границах погост ржавеющих истин, гниющих откры-

тий, смехотворных откровений.

Наконец он в соавторстве с Зельдовичем рискнул заглянуть за горизонт стремительно умирающей современности.

В «Москве» их мишенью было последнее десятилетие прошлого тысячелетия.

В «Мишени» целью стали двадцатые годы нового тысячелетия.

1990-е – это годы, когда чемодан с аккуратно уложенными пачками долларов – и конкретная задача, и светлая мечта, и универсальное средство, и потаенный смысл, то есть нечто самоценное.

В 20-е годы нашего тысячелетия продвинутые люди все имеют. И больше того, что получили в конце прошлого века. Помимо денег у них теперь еще и власть. Чего еще можно им пожелать?

Того, наверное, чего желали Фауст, Дориан Грей – вечной молодости, нетускнеющей красоты, неиссякаемой потенции. В былые времена на сей случай подвертывались Золотая рыбка, чудодейственные феи, харизматичные шаманы, потусторонние волшебники... Наконец, вспомним господина Мефистофеля...

Но и в былые времена с исполнением желаний не все проходило гладко. Предусматривались какие-то условия, ограничения. Чем-то приходилось жертвовать. Принципами, призваниями, религиозными установками, моралью, любовью, а то и собственной душой.

Сейчас все больше надежды на технический прогресс. На научные достижения в области биотехнологий, в сфере технологий сугубо медицинских – пластика, трансплантация. Как-то помогают фитнес, диеты... Так что можно обойтись, и не прибегая к услугам сказочных персонажей.

Следы технического прогресса в картине Зельдовича заметны, хотя они и не так впечатляющи, сколь должны были бы, учитывая привкус футурологии на экране и принимая во внимание резко возросшую скорость раскручивающегося колеса истории. Ну, машины несколько другие, интерьеры не вполне здешние, безбытный быт, герои как бы инопланетные, ландшафты неземные, ближе и роднее стала нам Поднебесная. Появился прибор, на цветовом индикаторе которого можно увидеть соотношение добра и зла в человеке.

Что еще?

Ах да, самое главное: в мире этого фильма нет ни стариков, ни детей. То есть мир не привязан к Земле ни с одной стороны – ни спереди, ни сзади. Ни со стороны Прошлого, ни со стороны Будущего. (Не как в «Солярисе» Тарковского, на сличение с которым «Мишень» напрашивается.)

Хотя секс на нашей планете все еще есть. Но уж очень он животный, на уровне инстинкта. И это, наверное, последнее, что еще соединяет героев Зельдовича и Сорокина с органической жизнью на Земле.

Заветное желание героев быть вечно молодыми парадоксально. Не надо останавливать мгновение. Не надо, что-

бы оно длилось вечно. Нет. Пусть время мчится вперед. Но не задевая их наружности, их интеллектуальных и витальных способностей, их положения в обществе.

Возможен другой вариант. Он опробован в мифологии Древней Греции. Там бог богов Зевс не стал адаптироваться к богу (бегу) времени; он проглотил Хроноса, своего папу, и больше мог не думать о быстротечности того, что оказалось у него внутри.

Он отключил опцию «время».

Действительно, а нельзя ли принять Время внутрь себя, как лекарство от смерти?..

С этой мыслью продвинутые россияне посещают забытое богом и людьми место в алтайской степи, обрамленной горами. Там доживает свой век астрофизический комплекс, построенный еще в советское время. Он на свои детекторы аккумулирует космические излучения, которые только и способны приобщить человека к Вечности. Небольшая доза Космоса, и министр природных ресурсов может почувствовать себя в роли Зевса.

Сбылась мечта сверхчеловека, о которой не смел помыслить простой и даже самый состоятельный смертный: не человек вырвался в Космос; космос просочился в него и сделал бесконечной его молодую жизнь.

В таком случае Москву 2020 года надо считать отправной точкой новейшей человеческой цивилизации. Цивилизации, в которой людям больше не придется иметь дело с пробле-

мой бренности своего существования. В которой не будет места для гамлетовских персонажей с их дурацкими вопросами вроде to be or not to be. В которой не окажется места религиозным верованиям. В которой утратят значение многие из былых ценностей, но зато сформируются представления уже не о корпоративной морали, а о морали межгалактической.

Уже два десятилетия минуло с того времени, когда Дэйв Боумен совершил путешествие на Юпитер (или Сатурн, не могу вспомнить) в фильме Стэнли Кубрика «Космическая одиссея 2001». Сам фильм был снят много раньше – в 1968 году. Фантасты Кубрик и Кларк многое угадали по части технического прогресса – мозговитые компьютеры, голосовая идентификация, плазменные телевизоры. Но не сумели предвидеть, что к 2001-му не будет такой страны, как СССР. Они оказались неважными пророками в геополитическом отношении.

Впрочем, не будем придираться; их эта сторона действительности совсем не интересовала. Их волновала судьба внеземного Разума, который обитает в Космосе в виде некоего магического Монолита. Он поспособствовал эволюции разума на Земле. Плодом ее стал компьютер HAL 9000 – предельно рациональный персонаж, но не вполне гуман-

ный от рождения. Дефицит его человечности поставил под угрозу успех космической одиссеи Дэйва Боумена, которому суждено было в финале обратиться в «звездное дитя».

Что с человеком может случиться на краю нашей галактики, Кубрик и Кларк объяснили более или менее доходчиво.

Тарковский, отправив психолога Криса Кельвина на космическую станцию, летающую вокруг планеты Солярис, вглядывается в планету, звать которую – Человек. Там – океанская Бездна, в которой трепыхается Нравственность.

Нынче на кону исторического прогресса человеческой цивилизации, по мысли Сорокина и Зельдовича, ни много ни мало как то, что мы считаем человечностью.

Человеки останутся, а человечность может отвалиться, предупреждают авторы. За ненужностью. Как последняя ступень межгалактической ракеты.

Явится ли новая мораль? Какой она станет?

Когда кто-то где-то грозит человечеству вечной молодостью, я вспоминаю «Нежную кожу» Трюффо, где модный писатель, отвечая на вопрос журналистки: «Какое самое честолюбивое ваше желание?», сказал: «Добиться бессмертия и умереть».

К этому идет дело, как я понимаю. Что, если это – самое честолюбивое желание Человечества?..

Больше чем друг

Тут мне довелось наткнуться в Фейсбуке на занятную запись. Сообщалось, что где-то в Великобритании обманутая жена отомстила любовнице своего мужа тем, что похитила ее котенка. Френды посмеялись: мол, какая жестокая месть!

Подумалось: а может, зря посмеялись?.. Может, действительно такое отмщение – убийственное в данном конкретном случае? Может, котенок – самое уязвимое место британской разлучницы?

Рядом в интернете [гуляет котенок Чуйка](#), вышедший из-за колючей проволоки за компанию с освобожденным предпринимателем Козловым...

...Наш пес Кеша – блондин с тремя черными пуговицами на мохнатом белоснежном лице и большой друг семьи. И, подозреваю, – душа семьи. Мы его выбрали. А до нас он, видимо, помыкался. И, наверное, настрадался. Оттого ведет себя непоследовательно и, можно сказать, противоречиво. Днем он вежливый доктор Джекил – ласков, политкорректен, благодарен за каждый знак внимания. А ближе к ночи – злобный мистер Хайд. Наплевав на подстилку в углу комнаты, лезет под диван-кровать и оттуда недобро гавкает на каждого, чьи ноги оказываются в поле его зрения. Между своими и чужими различия не делает. Но мы его все равно обожаем. Он у нас и в сердце, и в печенках.

Еще он – лекарство от давления (как повышенного, так и пониженного), от разочарований, от обид, от стрессов и тревожных предчувствий.

Рецепт лекарства прописан Есениным:

*«Дай, Джим, на счастье лапу мне,
Такую лапу не видал я сроду.
Давай с тобой полаем при луне
На тихую, бесшумную погоду».*

Кешина лапа тоже счастливая. Дает ее более или менее охотно. А сам предпочитает мордой ввинчиваться в твои колени, чтобы ты потрепал его загривок, чтобы провел рукой от головы до хвоста и чтобы у хвоста его почесал... А потом этот ангел-злодей Джекил-Хайд норовит облизать тебя. И ты его просишь, вторя Есенину:

*«Пожалуйста, голубчик, не лижись.
Пойми со мной хоть самое простое.
Ведь ты не знаешь, что такое жизнь,
Не знаешь ты, что жить на свете стоит».*

...Тут бы я поспорил с поэтом. Всякая собака, пожалуй, знает, что такое жизнь. Она не знает, что такое смерть. Хотя...

Не только ученый Павлов экспериментировал на собаках,

исследуя их рефлексы, как врожденные, так и благоприобретенные. Экспериментировала и экспериментирует с ними и литература.

Понятно, что в беллетристике авторы, рассказывая о домашних тварях, рассказывают об их хозяевах, об их душевных и социальных травмах, об их судьбах, комплексах, психологических коллизиях – будь то гоголевская Мэджи, чеховская Каштанка, булгаковский Шарик. Или, наконец, владимовский Руслан.

Понятно, что всякая знаменитая литературная собака произошла от человека. Создатели собачьих художественных образов все в какой-то степени – профессора Преображенские и доктора Борментали. Свои догадки, художественные гипотезы о человеческой природе беллетристы от Апулея и Гоголя до Владимова и Меттера проверяли на прирученных животных.

...Апулея я читал. Там речь о другом животном – об осле, к тому же оказавшемся заколдованным человеком. Так ведь и все четвероногие герои помянутых писателей, строго говоря, заколдованные люди, которые пробуют на вкус и цвет жизнь и судьбы двуногих.

Мэджи живет полнокровной светской жизнью, в отличие от мелкого чиновника, постепенно сходящего с ума от нищеты и униженности своего существования.

Каштанке повезло слегка очеловечиться – она стала артисткой, у нее пропала охота лаять, появилась склонность

к рефлексии...

А однажды она познакомилась с таким метафизическим персонажем, как Смерть. *«Тетке было страшно. Гусь не кричал, но ей опять стало чудиться, что в потемках стоит кто-то чужой. Страшнее всего было то, что этого чужого нельзя было укунить, так как он был невидим и не имел формы».*

Ненасильственная смерть, останавливающая сердце, отнимающая жизнь, не материальна. Как и человечность. Как и время.

Каштанка-Тетка – существо с очень чуткой психической организацией, коей мог бы позавидовать иной гражданин типа Шарикова.

Дворняга Шарик пошел дальше – ему удалось стать двуногим, научиться читать и прочесть переписку Каутского с Энгельсом. Он смог обрести классовое сознание. Но потерял душу.

Революционное очеловечивание собаки у Булгакова оказалось столь же безуспешным, как и эволюционное – у Чехова.

Человек в незапамятные времена приручил нескольких зверей в практических интересах. Кошки ловили мышей и гуляли сами по себе. Собаки сторожили дом, помогали охотиться, летали в космос... И как-то так незаметно вышло, что по мере умаления надобности в собачьем нюхе, в собачьей реакции, в собачьих клыках росла потребность в соба-

чьем сердце, в собачьей душе. Потребность эта ведь еще связана, видимо, с изводом в человеке человечности.

В собаке, если ее натура не искорежена, не извращена в силу внешних обстоятельств, человечность таится в незамутненном виде. Потому литераторы вслед за учеными-физиологами берут на роли подопытных персонажей домашних собак и кошек. Для чистоты эксперимента.

А мы, читатели и зрители, их заводим просто так. Любим просто так. В сущности, собаки и кошки – те же дети. С той разницей, что они до конца жизни не взрослеют.

Душа человеческая – субстанция не материальная. Ее нельзя потрогать, погладить... Ее даже нельзя увидеть. Хотя...

Так вот: собака больше, чем друг человека. Она его душа. Та самая, которую можно потрогать и погладить. С которой можно повить на луну.

А можно погавкать на телевизор. Что мы и делаем. Я вою. Кеша мирно дремлет и просыпается в тот момент, когда слышит лай из застекленного ящика. На всякий случай он отвечает.

Это все к тому, что есть человечность. А вот что с ней происходит на крутых виражах истории и как художественный кинематограф всякий раз предупреждал о катастрофических последствиях даже в тех случаях, когда торопил революции и войны, – об этом дальше.

Точнее, о том, что случилось раньше.

Ребенок и государство

Человек не родился гуманистом, а человечность не произошла на свет с Человеком.

«Когда-то очень давно, – писал Сергей Эйзенштейн, – была широко популярна фотография не то из лондонского «Грэфика», не то из «Скетча».

«Стоп! Его Величество Дитя!» – гласила под ней надпись.

А фотография изображала безудержный поток уличного движения на Бонд-стрите, Стрэнде или Пиккадили Серкесе, внезапно застывший по мановению руки «бобби» – английского полисмена.

Через улицу переходит ребенок, и потоки уличного движения покорно ждут, пока Его Величество Ребенок не перейдет с тротуара на тротуар.

«Стоп! Его величество дитя!» – хочется воскликнуть самому себе, когда пытаешься подойти к Чаплину с позиций социально-этических и моральных в широком и глубоком смысле слова.

«Стоп!»

...С раскаянием, стыдясь до слез,

Я эти рифмы преподнес

Всем детям лет от двадцати

До девяноста девяти,

Чтоб с интересом бы читал

Их тот, кто снова в детство впал».

[\(Эйзенштейн о Чаплине, ч. 2: «Charlie the Grown-up»](#)

[| ВКонтакте \(vk.com\)](#)

Тот же Эйзенштейн замечает, что в ребенке берет начало не только человечность; что в ребенке посеяны и зерна бесчеловечности.

В его разговоре с Чаплином на яхте близ острова Каталани автор «Малыша» признается, что он детей не любит.

– *Кто же не любит детей?* – воскликнул автор «Броненосца Потемкина.

– *Сами дети,* – ответил будущий автор будущего «Великого диктатора».

И далее следует подробный культурологический разбор того, кого мы называем «Его Величество Дитя».

Эйзенштейн перечисляет любимых героев детей: страшный Бармалей («он ест маленьких детей»); Джеббервоки Кэрролла; Баба-Яга и Кашей Бессмертный.

Поминает веселый некролог десяти негритят, погибающих один за другим от двустигии к двустигию всем вообразимым разнообразием смертей.

Приводит забавляющие детишек стишки-страшилки:

*«Я должен был убить жену
И труп забросить под кровать,
И все случилось потому,
Что храп жены мешал мне спать».*

Или:

*«Детей своих услышав крик,
Отец топил их в тот же миг,
И, утопив последних двух,
Сказал: «Как дети портят слух!»*

Вспоминает чеховский рассказ «Спать хочется».

Цитирует Толстого:

«Андерсен был очень одинок. Очень. Я не знаю его жизни; кажется, он жил беспутно, много путешествовал, но это только подтверждает мое чувство, – он был одинок. Именно потому он обращался к детям, хотя это ошибочно, будто дети жалеют человека больше взрослых. Дети ничего не жалеют, они не умеют жалеть...»

Наконец, Эйзенштейн просит читателя представить, что ребенок вырос, стал взрослым, но сохранил в полном объеме необузданности весь комплекс инфантильных черт. И первую, главную из них – «совершенный эгоизм и полное отсутствие «оков морали».

Эйзенштейн начал писать свою статью о природе чаплиновского образа в 1937-м году и бросил ее незавершенной. Она не закруглялась. У Чаплина была идея снять фильм о взрослом ребенке, лишенном «оков морали», имея в виду такого исторического персонажа, как Наполеон.

Эйзенштейн вернулся к статье, когда был снят «Великий диктатор». Адольф Гитлер оказался более подходящим про-

тотипом. Автор статьи констатировал, что автор фильма создал произведение во «славу победы Человеческого Духа над Бесчеловечностью».

Таков сюжет художественного взросления его величества бродяги Чарли.

Попробуем обозначить хотя бы пунктирно драматическую траекторию обретения человечности на значимых этапах истории цивилизации.

Ребенок в Древней Греции, если судить по литературным источникам, дошедшим до нас, не был объектом поклонения, но оказался для спартанцев проблемой.

Проблемой были младенцы, родившиеся с теми или иными физическими дефектами. Их либо оставляли вне дома умирать, либо сбрасывали со скалы. Таким способом происходила отбраковка человеческой породы. О ней писал авторитетный историк Плутарх.

Впрочем, современные ученые полагают на основании археологических свидетельств, что это всего лишь миф.

«У нас есть множество доказательств того, что древние греки не убивали нездоровых младенцев, – сообщила Дебби Снид, историк из Калифорнийского государственного университета в Лонг-Бич, – и совершенно нет доказательств того, что они это делали».

<https://fishki.net/4030604-drevnih-grekov-ochistili-ot-obvinenij-v-ubijstve-bolynyh-detej.html> © Fishki.net)

Возможно, что Плутарх и не прав, а права Дебби Снид. Возможно, что древнегреческий историк в своих утверждениях опирался на миф. Но ведь мифы не рождаются на пустом месте. Видимо, какая-то практика детоубийства из прагматических соображений, не ставшая традицией и не получившая юридического закрепления, все-таки существовала.

Мифы, как правило, не совпадают с реальностью, но нередко в сжатом виде дают представление о подспудных смыслах ее становления. Плутарху, по всей вероятности, было важно предьявить читателю феномен человечности не как эксцесс, а как процесс. Потому и воспользовался он подказкой, документально не подтвержденными поверьями и слухами. И в принципе он прав: все живое в природе обречено на развитие. В том числе и свойства человеческой природы.

...В средневековой иконописи младенец выглядит сильно уменьшенной копией взрослого дяденьки. Тело – тельце, лицо – мужиковатое. Не человек, человечек. Как поясняют специалисты, это связано с тем, что религиозный канон задавал условие: Иисус и во младенчестве был взрослым, что-то об этом подлунном мире ведающим.

Возрожденческая живопись наделяет ребенка всем тем, что свойственно сыну человеческому в ребячьем возрасте:

наивностью, непосредственностью, нежностью, шаловливостью и, конечно, капризностью.

В литературе XIX века он объект воспитания (например, «Детство» Льва Толстого), сопереживания («Дэвид Копперфильд», «Жизнь и приключения Оливера Твиста» Диккенса), любования его витальностью («Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена), сострадания («Бесы» Федора Достоевского), устрашения («Спать хочется» Антона Чехова).

Отдельной строкой стоит сказать о погубленной душе царевича Димитрия в «Борисе Годунове». Тут уже надобно оглянуться на общественно-политическую историю народов и государств.

Династические разборки с летальным исходом для детей были довольно частыми в то время, о котором пишет автор «Годунова». А еще раньше, во времена Османской империи, это оправдывалось на законодательном уровне.

Закон Фатиха гласил: *«И кому из моих сыновей достанется султанат, во имя всеобщего блага допустимо умерщвление родных братьев».*

Правда, у османов существовал при этом «предрассудок»: неприличным считалось умертвлять родственников путем пролития их крови. Поэтому султаны устраняли царственных детишек и подростков посредством удушения их тетивой лука. Гуманизм по отношению к казнимому был в то время не первоочередной заботой. Невинно убиенных

«во имя всеобщего блага» при этом хоронили с особыми почестями. То есть власть и целостность государства являлись приоритетными целями. Жизнь ребенка, подростка, в первую очередь высокородного, приносилась в жертву.

Историки свидетельствуют: *«Легализация братоубийства и умерщвление потенциальных наследников престола даже в том случае, если они не претендовали на трон, отводят османам особую позицию на протяжении всей турецкой истории. В частности, благодаря братоубийству Османская империя смогла сохранить свою целостность – в отличие от существовавших до Османской империи турецких государств».* (Эрхан Афьонджу (Erhan Afyoncu) <https://inosmi.ru/world/20140123/216771875.html>).

На протяжении всей истории Османской империи было казнено 60 принцев. Из них 16 – за мятежи и 7 – за попытки мятежа. Все прочие – 37 – из соображений общей пользы.

В России XVII века в борьбе за власть сначала был зарезан царевич Димитрий, а на выходе страны из смуты при стечении народа повешен четырехлетний сын Марины Мнишек – Иван. Опять же из соображений общественного блага, состоявшего в упрочении власти новой самодержавной династии Романовых.

Публичная казнь младенца через повешение в то время – это с позиции того времени не преступление. И не сеанс коллективного садизма. Это такая бюрократическая процедура, своего рода справка о смерти ребенка, заверенная толпой по-

нятых на случай, если возникнут слухи о каком-нибудь новом претенденте на царский престол под именем якобы спасшегося законного наследника.

У Пушкина детоубийство – зловещее предзнаменование трагической участи годинувской власти и власти его семьи. Власть, основанная на крови ребенка, в «Борисе Годунове» не столько незаконная власть, сколько власть аморальная, не людская, разрушительная и для государства, и для государя. Юродивый на просьбу Бориса помолиться за него отвечает: *«Нельзя молиться за царя Ирода»*.

Иудейскому царю Ироду церковное предание приписывает массовое убийство младенцев в Вифлееме. Счет шел на тысячи. Это потому, что волхвы, предрекшие угрозу его власти от новорожденного, не указали на конкретного младенца, и Ирод отдал приказ об изничтожении всех младенцев города. По нынешним меркам то было настоящее преступление против человечности. Но, видимо, тогда человечность еще не стала приоритетной ценностью. Таковой являлась власть и все сопутствующие ей радости. Ирод детоубийством сумел исключить посягательства на свой престол. Платой за гарантированное самосохранение стала мука маниакальной подозрительности, отравившая всю его последующую жизнь. Но его совесть при этом, если она была, видимо, осталась необремененной.

Дом Романовых отпраздновал свое трехсотлетие в 1913 году; через пять лет семья Николая Второго найдет

свой конец в полуподвальном помещении Ипатьевского дома. Смерти будут преданы все. Детям досталась более мучительная казнь, чем родителям. Царскую чету прикончили первые пули; дочерей и больного сына добивали штыками, как чуть позже будет объяснено, в интересах все того же общественного блага.

Впрочем, убийство детей большевистская власть на первых порах решила замолчать. Все-таки шел XX век, и гуманизм завоевал определенные позиции в мировом общественном мнении. Была вброшена дезинформация об эвакуации семьи царя в надежное место. Новая власть постеснялась так уж сразу обнажить свою антигуманистическую природу.

Конечно, можно сказать, что История – дама мстительная и потому исполнила наказ Марины Мнишек, проклявшей в XVII веке семейство Романовых на пару веков вперед.

Если бы История судила и выносила приговоры только с оглядкой на прошлое...

Но ведь она еще предчувствует и предрекает грядущие катаклизмы. Кровавый ужас в доме Ипатьева – это уже не только расплата за былое, это предоплата за новую бесчеловечность.

Предоплата кровью детей. И это уже – XX век, когда человечность перестала осознаваться как некое приятное приложение к характеру индивида; она уже ощущалась его сердцевиной.

А олицетворением ее – ребенок.

Первая мировая. Испытание человечностью

«Окраина» (1933 г.). Режиссер Борис Барнет

«На плечо» (1918 г.). Режиссер Чарли Чаплин

«Батальон» (2015 г.). Режиссер Дмитрий Месхиев

Предварительное замечание. Кровавая усобица ведущих держав Европы представлялась в значительной степени как результат геополитической игры в рулетку их властных элит. Ни идеологических, ни территориальных причин для нее не просматривалось. Это если говорить о субъективных побуждениях глав государств. Если же взглянуть на ситуацию начала минувшего века с высоты XXI века, то придется квалифицировать ее как первое серьезное возражение Глобализму.

«Возражение» оказалось грозным по своим последствиям; развалилось сразу несколько империй. Российская – в первую очередь. На ее развалинах стала отстраиваться новая держава под названием Союз Советских Социалистических Республик, которая явилась следующим препятствием на пути объективного развития планетарного исторического процесса, предложив прогрессивному человечеству свой проект глобализации мирового общежития – Интернацио-

нал. Альтернативной стратегией глобализации в Западной Европе стал фашизоидный Национализм. И что примечательно: обе стратегии вызревали в рамках тоталитарного формата, что и привело к следующей войне с еще более многочисленными жертвами. К войне, когда под сомнение была поставлена не просто ценность человеческой жизни, но и участь самой *человечности*.

Применительная практика осуждения преступников, покусившихся на человечность, началась на Нюрнбергском процессе в 1946 году. Практику художественного отрицания войны, пожалуй, следует вести с комической ленты Чаплина «На плечо».

К тому времени, к концу второго десятилетия XX века, бродяга Чарли с его детской наивностью уже служил «неизменяемым мерилom изменяющихся миров», по определению Виктора Шкловского. Им и была измерена война, но не вполне та, что случилась в 1914-м за океаном. Осмеяна была война вообще, как язык межчеловеческого общения. И как способ национального самоутверждения. За скобками остались боль и кровь войны.

За скобками осталась война как решающий фактор ущемления человечности в человеке.

Картина Бориса Барнета датирована 1933 годом. Первая

мировая, которой коснулся режиссер, уже была на самой окраине сознания советского человека. А если совсем строго, то где-то за горизонтом оного.

За горизонтом было довольно значительное количество дореволюционных лент не последних кинорежиссеров. К примеру, картина Евгения Бауэра «Слава – нам, смерть – врагам», снятая непосредственно во время войны. Вот ее фабула.

В начале фильма показана светская жизнь и помолвка главной героини Ольги с офицером. Затем начинается война, и ее жениха призывают на фронт. Ольга становится сестрой милосердия в госпитале и однажды среди раненых видит своего возлюбленного. Он умирает у нее на руках, Ольга клянется отомстить. Она просится в разведку и начинает работать в немецком госпитале. Однажды она выкрадывает важный документ и передает его в русский военный штаб. В конце фильма Ольга награждается медалью.

За горизонтом остались и мелькнувшие в отечественном кинорепертуаре две ранние ленты Ефима Дзигана. Одна называлась «Первый корнет Стрешнев» (1928 г.). Другая – «Бог войны» (1929 г.). Обе драмы значатся в каталогах как антивоенные. В обеих историях война есть нечто враждебное простому человеку, будь то старый служака царской армии корнет Стрешнев или молодой солдат Георгий. То, что поспособствовало прояснению их сознания при оценке того, как устроен мир.

В 1930-е годы рядовой гражданин СССР уже жил внутри мифа о стране, о ее кремлевских богах, о лубянском Тартаре, о славных героях, о заклятых врагах и о себе как о новом, как об абсолютно новом человеке с отдельной классово-моралью.

Судя по фильмам тех лет, в мифологической версии исторической России место находилось только для таких событий, как Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война и героические свершения во благо будущего торжества коммунизма, хотя бы в отдельно взятой стране.

Война 1914 года тенью скользнула в фильмах о победном Октябре. И в основном она служила чем-то вроде завязки той интриги, развязкой которой стала Великая социалистическая революция. Памятно, как большевики-ленинцы возрадовались ее началу по одной крайне значимой для них причине: она помогла им без особых хлопот подобрать валяющуюся на дороге власть. Потом, уже в казенной историографии, не особо подчеркивалась признательность со стороны новой России империалистам за развязанную войну. Оттенялось то, что она была чужой. И вроде бы ненужной.

Была еще экранизация «Тихого Дона» Ольги Преображенской и Ивана Правова (1930 г.), где война дана как эпизод, прервавший на некоторое время отношения Григория Мелехова и Аксиньи. На поле брани молодой казак убил молодого австрийца, что на героя произвело гнетущее впечатление. Режиссеры титрами пояснили, что казаки кровь

вынуждены проливать за приобретение царем новых земель и иных выгод. Заключительный титр немого киноповествования: «Приблизился 1917 год».

Мотив бессмысленности той войны был довольно распространенным в западных фильмах, из коих в первую очередь стоит отметить «Большой парад» (1925 г., США, режиссер Кинг Видор), «На западном фронте без перемен» (1930 г., США, режиссер Льюис Майлстоун), «Прощай, оружие!» (1932 г., США, режиссер Фрэнк Борзейги), «Великая иллюзия» (1937 г., Франция, режиссер Жан Ренуар).

Милитаризм как нечто совершенно лишнее представлен в эйзенштейновском «Октябре» (1927 г.) наиболее обобщающим образом: солдаты дружно втыкают ружья в землю.

Послевоенному поколению советских зрителей памятнее прочих зарубежных картин, соприкоснувшихся с материалом Первой мировой войны, «Мост Ватерлоо» (1940 г., США, режиссер Мервин Лерой) с Вивьен Ли в главной роли. То было кино не про тяготы войны; война в рамке фабулы послужила средством обострения мелодраматической интриги.

Впоследствии Первая мировая война более всего утилизировалась в качестве материала для приключенческих фильмов, где она толкуется кинематографом как цепь обстоятельств, независимых от персонажа, но позволяющих ему обнаружить и выявить лучшие свойства своей природы: подлинность своих чувств, убежденность в благородстве своих

идей, верность и любимой женщине, и присяге. Война в таких фильмах, как ничто другое, героизирует героя. Или умаляет его достоверность.

К слову, на эту тему несколько прежде размышлял Достоевский:

«Война освежает людей. Человеколюбие всего более развивается лишь на поле битвы. Это даже странный факт, что война менее обозляет, чем мир... Вспомните, ненавидели ли мы французов и англичан во время крымской кампании? Напротив, как будто ближе сошлись с ними, как будто породнились даже. Мы интересовались их мнением об нашей храбрости, ласкали их пленных; наши солдаты и офицеры выходили на аванпосты во время перемирий и чуть не обнимались с врагами, даже пили водку вместе. Россия читала про это с наслаждением в газетах, что не мешало, однако же, великолепно драться. Развивался рыцарский дух. А про материальные бедствия войны я и говорить не стану: кто не знает закона, по которому после войны все как бы воскресает силами. Экономические силы страны возбуждаются в десять раз, как будто грозовая туча пролилась обильным дождем над иссохшею почвой. Пострадавшим от войны сейчас же и все помогают, тогда как во время мира целые области могут вымирать с голоду, прежде чем мы почешемся или дадим три целковых».

https://pikabu.ru/story/dostoevskiy_o_polze_voynyi_2390786

Звучит убедительно, а для провластной элиты всех веков и народов еще и поощрительно. Но надо помнить, что сказано сие было в XIX веке. В те годы помнилась победа над Наполеоном, ставшая к тому времени легендарной. На слуху была Крымская кампания – героическая и одновременно бездарная. К тому же проигранная.

В ту пору война еще могла служить и средством патристического воспитания юношества, и своего рода коммуникацией между народами и государствами. Тогда можно было говорить о войне как о языке общения. Такое международное эсперанто. А взаимные смертоубийства – рассматривать как доводы и резоны в спорах на политические темы. И можно было ремесло взаимоистребления возводить в ранг искусства. Военного, разумеется.

От войны, стало быть, человечеству на определенном этапе в целом выходила большая польза.

И надо же так случиться, что в XX веке «рыцарский дух», порожденный войной, оказался дважды осмеянным. В литературе – Ярославом Гашеком, в кино – Чарли Чаплином.

В 1917 году появился первый рассказ о похождениях бравого солдата Швейка, а год спустя под ружье встал бродяга Чарли (в фильме он – рядовой Шарло).

Швейк и Чарли – вот два истинных рыцаря Первой мировой войны, уменьшившей население планеты на десять с половиной миллионов людей.

В короткометражке Чаплина война – смешной сон бродя-

ги Шарло, в котором зритель легко узнавал бродяжку Чарли. Ему она приснилась после утомительной строевой подготовки на военных сборах, где его учили исполнять команды «На плечо», «К ноге», «Направо», «Налево»... Все у него получалось не так, как у всех. Особенно трудно ему давался поворот кругом. Всякий раз у него выходил изящный балетный пируэт. И маршировал он решительно не в ногу. Во сне он уже на передовой в окопах французского подразделения.

Чаплин, задумывая картину, предполагал, что сначала покажет героя в мирной жизни: домашний быт, семейные радости и т. д. А затем окунет его в окопный дискомфорт, в затопленную палатку... Но по ходу работы над фильмом автор довоенную реальность в нескольких эпизодах столкнул с армейскими буднями посредством полиэкрана. Справа сгущающий часовой Шарло с ружьем в узкой траншее; слева – мирная полоска улицы среди небоскребов, потом стойка бара и бармен, разливающий в стаканы нечто горячительное. Рядом на другой половине экрана – вояка Шарло, мечтающий о чем-то согревающем. Затем еще одно напоминание о мире – посылки из дома. Шарло достался вонючий сыр, но, слава богу, под рукой оказался противогаз. Во вражеском окопе солдаты чокаются. Шарло швыряет дурно пахнущий продукт, который долетает до вражеского окопа и растекается жидкой массой по физиономии истеричного немецкого ефрейтора.

Еще приснилось Шарло, как он пленил 13 солдат против-

ника, а потом и самого германского кайзера.

Чаплин дал волю насмешкам над войной и над ее невзгодами, над ее героикой и над грядущим триумфом победителей, доведя все это до абсурда, главной мерой которого стал знакомый нам герой – Его Величество Дитя.

Свое повествование Барнет начинает издали, в смысле в тихой заводи царской России, под звуки узнаваемого вальса. Грязная лужа, которую бороздят упитанные утки, отыскивая в ней что-то съедобное для себя. Старый возница, старая лошадь, оба понуры. Улыбающаяся в пространство барышня на скамейке, парочка влюбленных на другой скамейке, инвалид, бодро шагающий, снова возница, заснувший на козлах, и все прочее похожее, снятое без намека на снисходительную иронию. Напротив, с лирической теплотой к подсмотренному.

Лирическая идиллия обрывается мерным стуком молотков в обувной мастерской. Стук перебивает фабричный гудок, призывающий мастеровых на забастовку. Первым срывается молодой парень Сенька, за ним – пожилые работяги. Бегущих к воротам фабрики становится все больше. Парнишка по дороге к митингу солидарности бросает взгляд на одинокую барышню с мелкой собачкой, останавливается, присаживается и делает безуспешную попытку познакомиться-

ся. Начинает с собачки, которая смиренно принимает ласки кавалера хозяйки. Хозяйка высокомерно их отвергает. Обратная волна разгоняемых стачечников увлекает молодых. Собачка теряется. Ухажер ее находит и подносит даме, как букет цветов. Дама позволяет приобнять себя за плечи. Парень, обернувшись, оскаливается в довольной улыбке: мол, она – моя.

Начало картины переполнено подробностями быта и житейских эмоций. Все идет в дело: нечаянные улыбки, тревожные взгляды, неловкие движения... На экране монтаж не эксцессов, а процессов человеческих взаимоотношений.

Не рывки поступков, не метаморфозы психологических состояний, как в фильмах Эйзенштейна 1920-х годов, а поступательное, с промежуточными нюансами превращение одного настроения – в противоположное.

Венчают рассказ о тихой степенной жизни в глубинке России кадры темного бревенчатого дома с освещенными окнами под гитарный перебор и старинный романс о тоскующей душе. *«И я вижу тебя среди блестящих огней в упоении шумного бала»*, — выпевает томный тенор.

Ночь темнит.

Рассвет будит российскую глушь новым гудком, зовущим ее на войну с Германией.

Но сначала патриотический порыв. Следуют призывы к классовому единению населения страны. (Происходит то самое, о чем сказал персонаж Достоевского: *«Война под-*

нимает дух народа и его сознание собственного достоинства».) Вместе с тем мы видим сцены разъединения старых и трогательных стариков – немца Роберта Карловича и хозяина дома Александра Петровича. Еще вчера они играли в шашки, хаживали под ручку побаловаться пивом... Собрались было снова, да вот шапка у Роберта Карловича запропастилась.

– Так вы примерьте мою, – предлагает Александр Петрович.

Они любят и гордятся друг другом до того момента, как попадается в газете телеграмма о начале войны. Оба встали в воинственные позы и обменялись злыми угрозами друг друга шапками закидать.

И начались расставания под патриотические марши и хоровые народные песни.

Размолвка стариков столь же комична, сколь и сентиментальна. Роберт Карлович возвращает Александру Петровичу шапку, а тот срывает его портрет в хозяйской комнате.

Оба бескомпромиссны в ссоре, но расставание печалит обоих. Нота затаенной душевной грусти отчетлива. К ней примешивается нота растерянности перед паводком патриотического возбуждения, категорически отменяющего прежнюю сердечную дружбу старых людей.

Прежние узы еще можно отменить, разорвать в клочья, а быт – нельзя. Мирный быт остается в фокусе внимания режиссера. И мирные чувства остаются. Их олицетворение –

дочка Александра Петровича барышня Маня. Она-то по-прежнему к «врагу» Роберту Карловичу расположена всей душой. Он добрый человек. И ей этого довольно.

А молодого Сеньку патриотизм заводит, и он добровольцем вслед за мобилизованным старшим братом Колькой рвется германцев шапками закидать: решительно заталкивает свою поклажу в нечто подобное чемодану. Ни брат, ни отец не в силах его остановить.

Эпизод расставания на железнодорожной станции – первая драматическая кульминация. Вырвавшийся со свистком черный дым из трубы паровоза предвещает беду. В ее предчувствии на перроне новобранцы унимают плач новорожденного. Рядом «любовный треугольник»: обнимающиеся Сенька с недавней знакомой и повисшая на поводке мелкая собачка. Следующий план: мать крестит на прощание сына. Еще несколько прощальных поцелуев под бодрый марш и напутственные лозунги: *«За царя! За веру православную! Господи, помоги нам победить! Урааа!»*

Паровоз свистнул три раза, вытолкнув из себя клубы белого пара и потянул за собой эшелон, а с ним и перрон с провожающими.

Самые важные мгновения эпизода: река людей, бегущая за набирающим скорость поездом мимо застывшего в недоумении старика.

Невольно вспоминаются проводы на войну, что сняты Урусевским и Калатозовым в «Журавлях», когда Вероника

рвется против течения людского потока. То была уже другая война. Тогда реакцией частного человека стало *отчаяние* перед лицом неотвратимости.

Реакция барнетовского частного человека – *недоумение* и *непонимание*. Для него война, Германия – что-то постороннее, потустороннее. Как для героев гоголевского «Ревизора» – Бонапарт.

В следующей сцене автор дает зрителю понять о корыстной подкладке воинского подвига мобилизованных рабочих. Фабрикант и армейский чин подписывают контракт на поставку сапог для солдат. Оба премного довольны. Оставшиеся на фабрике сапожники с удвоенной энергией загоняют гвоздики в подошвы кирзы для тех, кто в окопах.

Окопы, где оказались братья Колька и Сенька, не такие условные, во всяком случае, не столь декоративные, как, понятное дело, в эксцентричной комедии Чаплина «На плечо». Они не павильонные. Они натурные. Взрывы – натуральные. И вот уже волокут из траншеи первую жертву...

Связь между фронтом и далеким тылом непосредственная. Колька в окопе находит сапог, оставшийся от убитого.

– *Кому нужен?* – спрашивает он и, не получив ответа, отбрасывает его в сторону.

Сапог летит на фоне неба. В обувной мастерской на пол брякается новенькая пара солдатской обуви. И еще одна, и другая, и вот уже их гора для следующего призыва новобранцев. В руках сапожника – очередная пара сапог. Све-

рив размеры, он швыряет ее, и вблизи от братьев Грешинных рвутся новые снаряды, обрушивая на них груды земли. Смерть бродит совсем близко. Чтобы удостовериться в этом, Сенька подбрасывает свою каску, после чего вместе с братом считает дырки в головном уборе. Смеха ради Колька решил на голове младшего брата подсчитать дырки от потенциальных пуль. Потом он еще раз подшутил над Сенькой и над смертью.

Колька после обстрела, стряхнув с себя землю, откинувшись на спину и притворился трупом. Сенька, не поверив, поверил, стал кричать ему в лицо: «*Колька! Колька!*» Труп приподнялся и деловито поинтересовался у склонившегося над ним брата: «*Чего тебе?*» С Сенькой сделалась истерика, за которой последовали кадры, где командир буквально за шиворот тащит парня в атаку. Колька тем временем пленяет молодого немца.

«Пленяет» громко сказано. Сначала русский и немецкий солдаты оказываются в одной воронке. Потом обоих накрывает дождем земли от разорвавшегося поблизости снаряда. Николай с улыбкой откапывает своего врага и братается с ним.

...В тылу тоже война. Там тоже – немцы. Но пленные. Тех, кто в колонне, что усталые и безразличные, местные не жалуют. Патриотично ярится полупьяный мужик: ругается, обзывает, норовит ударить кого-нибудь из немчуры, плюет в лицо одному из них... В бараке двое режутся в карты на шел-

баны. Рядом умирает от ран их товарищ по несчастью. Его выносят. Освободившееся место занимает новый узник, тот, кого пленил брат Коля.

Смерть уже стала обыденностью. Ее можно не замечать.

В следующем эпизоде мы видим молодого немца в городе. Пленным немцам на той войне военная власть позволяла пытаться промышлять на хлеб в частном порядке. К молодому немцу расположилась Маня, добросердечная дочка старого сапожника. Им трудно без языка наладить контакт. Она уходит домой, принаряжается, румянит щеки, приспособливает к голове шляпку, захватывает зонтик и возвращается к скамейке, где продолжает тосковать вольноотпущенный пленник. Он что-то ее спрашивает на своем языке. Она не разумеет и дарит ему кокетливую улыбку, которую тот воспринимает как предложение интимной услуги. Следует категоричное возражение. Наконец ему удается втолковать вопрос: который час?

На экране продолжительная и подробная манифестация *человечности*. Она так важна, поскольку хотя бы на время, хотя бы всего лишь эмоционально отменяет смертоубийственную вражду. Лиризм общения играет ту же роль, что и эксцентрика Чаплина.

Но и «на линии тыла», если так можно выразиться, война не побеждена. Отец зло прогоняет гостя дочери. Крышу и работу ему дал хозяин обувной мастерской Кадкин, поскольку немец тоже сапожник. И кажется, что мир на линии тыла

снова стал налаживаться. Но тут пришла похоронная весть с линии фронта о гибели добровольца Сени Кадкина, и война вспыхнула с новой, удесятенной силой.

Немецкого сапожника повалили, и русские сапожники стали избивать его и, скорее всего, убили бы, не прибеги на помощь отчаянная Манька да не очнись от горя старик Кадкин. Они остановили самосуд.

...Первая мировая война остановилась только через четыре года, оставив на полях сражений десять с половиной миллионов человеческих жизней.

Николай Кадкин был расстрелян своими за то, что организовал братание воюющих русских и немецких солдат.

На заключительную часть картины режиссер набросил идеологическую вуаль революционной романтики. Звучит «Варшавянка»: «На бой кровавый, святой и правый...» Идет колонна вооруженных пролетариев, в рядах которой шагают сапожник Мюллер, старик Кадкин и Маня Кадкина.

Вуаль, впрочем, достаточно прозрачная. Фильм заканчивается не торжеством во славу великого Октября. Последние кадры нас возвращают к расстрелянному Николаю Кадкину. У его тела склонился горящий солдат. За кадром продолжает звучать революционный марш. Солдат приподымается, словно услышав его через горы и расстояния, и обращается к лежащему навзничь Кадкину: «*Вставай, вставай, Николай*». Трясет его: «*Коля, Колечка, вставай!*» Колечка открыл глаза и, как однажды уже отвечал на подобное обращение,

спросил: «*Чего тебе?*» Потом пообещал: «*Щас...*» и, улыбнувшись, выдохнул: «*Во горячка-то*». Улыбка таяла с затемнением последнего кадра.

Фильм не причислишь к тому корпусу картин, что назывались историко-революционными. Он не похож на трилогию Козинцева и Трауберга о Максиме. И на «Чапаева» он не походит ни по тону, ни по смыслу.

«Окраина» – белая ворона в ряду советских кинолент начала 1930-х годов. В фильме такая сердечная поэзия человечности, что она пробивает все стереотипы восприятия, которыми так была богата казенная история.

Этот фильм не про социальные предпосылки Октября. И не про империалистическую войну, а именно про основание оснований человеческой цивилизации. Сама же Первая мировая война здесь прием, позволяющий, как сегодня принято говорить, тестировать эти основания. Или, по крайней мере, намекнуть на них.

В условиях обострившейся, как мы знаем, классовой борьбы в 1930-е годы такой подтекст делал картину чрезвычайно уязвимой для идеологической проработки. Даром что абстрактный гуманизм не одобрялся ни при развитом сталинизме, ни при его одряхлении. И не даром «Окраина» жива по сию пору.

О войне как о факторе расчеловечивания человека Чаплин выскажется в 1940 году в фильме «Великий диктатор», с высоты которого «На плечо» смотрится как своего рода увертюра. В том смысле, что уже в этой короткометражке опознаваемы некоторые мотивы большой картины Чаплина.

У мирного вояки Шарло есть в некотором роде антипод в стане врага. Это тот самый мелкий командир, по лицу которого расплзлась сырная масса. Его одолевает то и дело агрессивный раж. Задним числом он смотрится как предтеча Хинкеля. Уж они-то, цирюльник и диктатор, – враги без какой-либо геополитической или этнической подкладки. Они враги по сути. Один человек – человек. Другой – не вполне. Но если обоих обмундировать, то и не отличишь одного от другого.

Тема внешнего сходства внутренне несходных людей слегка намечена в короткой картине Чаплина, а уже в полнометражном его фильме станет главной пружиной сюжетного механизма.

Что же касается Первой мировой войны, то она оказалась необычайно эффективным приемом и для Чаплина, и для Барнета в силу того, что явилась одной из самых болезненных травм в истории человеческой цивилизации.

Именно она стала своего рода триггером для Второй мировой войны и существенным фактором революционной смуты 1917 года, а затем и Гражданской войны в России, последствия которой до сих пор икаются нашей стране.

Спустя несколько десятков лет она сослужила еще одну службу. На сей раз в иных исторических обстоятельствах.

Шел 2016 год. В преддверии очередного женского праздника Первый порадовал 25-летней давности голливудской «Красоткой». Зрелище исключительно назидательное, но милое и к тому же – рейтинговое.

Такая у ТВ работа – развлекающая, морализировать.

Даром что его присутствие в меню мартовских выходных стало обязательным блюдом. Как «Ирония судьбы» под Новый год. Или как «Офицеры» ко дням защитников Отечества.

Вдогонку 8-му марта канал решил польстить слабой половине своей многочисленной аудитории чем-то серьезным и, более того, патриотичным.

Польстил телеверсией «Батальона» Дмитрия Месхиева о героизме защитниц Отечества от немецких захватчиков в лихую годину Первой мировой войны.

Такая у патриотов обоих полов сверхзадача – Родину защищать.

...Где-то между февралем и октябрём 17-го года прошлого столетия девушка из богатого дома получает весточку с фронта в тот самый момент, когда готовится к поступлению в Ла Скала. У рояля маменька. И тут горничная с пись-

мом. Из конверта выпадает медалька с изображением иконы и листок бумаги в черной рамке. Это все, что осталось от любимого Пети. Она тут же устремляется туда, где записывают в женский батальон унтер-офицера Марии Бочкаревой. Там, впрочем, записывают не сразу. Там что-то вроде кастинга. смотрят на рост, возраст. На национальность и на социальное происхождение не смотрят. Потом следует пострижение барышень в солдатки. Это для них испытание. Не все выдерживают вид падающих девических локонов. Некоторые бросаются прочь. Остальным предстоит школа мужания. Но для начала дамам надо научиться держать равнение направо, что для них непросто – не у всех солдаток бюсты одного размера. Кто-то посоветовал глумливо: «*Равнение на сиськи!*» Как вскоре выясняется, такое равнение – службишка, не служба.

Бочкарева выстраивает дам в гимнастерках друг против друга и велит им драться изо всех сил. Те сначала не рады стараться, но затем входят во вкус.

Почему-то вспоминается «Девятая рота», где новобранцев тоже учили ожесточению кулаками и насилием. Еще там их гнали в гору через не могу, а здесь – катиться под откос с высокой горы через не хочу.

Возникла параллель и с другим фильмом Бондарчука – со «Сталинградом». Когда девицы пошли в атаку с огненной стеной за плечами, то не могли не вспомниться рванувшиеся на врага объятые пламенем бойцы из «Сталинграда».

Такая у них профессия – себя не щадить?

Но если знать, что одним из продюсеров этого кинополотна стал сам Федор Бондарчук, то и понятно, отчего такое сходство.

И еще пара эффектных эпизодов. Один – когда Марию Бочкареву избивает ее бывший муж, лежащую ногами в лицо, в живот... Другой – когда юная барышня вонзает штык в живого немца, а потом рыдает... А унтер-офицерша ее утешает: *«Все правильно сделала»*.

Такая у них теперь профессия – убивать.

Они убивали. Их убивали. Их всех поубивали. Кого раньше, кого позже... Наверное, позже всех кончили полного георгиевского кавалера Марию Бочкареву – в 1920-м, но уже не немцы, а большевики, новые патриоты новой империи. «Женский батальон смерти» (так устрашающе он был поименован при своем рождении) с лихвой оправдал свое название – смертью обернулся для всего его списочного состава.

Такая им была назначена участь – быть убитыми.

Довольно точно сформулировал Леонид Парфенов смысл подобной воинской доблести, когда описывал оборону Севастополя в своем документальном сериале «Война в Крыму, все в дыму»: *«Героизм людей, порожденный идиотизмом их руководителей»*.

Нечто подобное можно было наблюдать во время Русско-японской войны. Да и во время Великой Отечественной войны такого рода массовые жертвоприношения нередко практиковались. Самые показательные примеры – штраф-

баты. Но легенда, сопутствовавшая этому душегубству, всегда была героико-патриотическая.

Батальон Бочкаревой сформировали и послали на передовую, как явствует из сюжета фильма, чтобы поднять боевой дух разложившейся армии. Что-то эти несчастные идеалистки подняли, если верить той сцене, где возбужденные солдаты из мужского «батальона жизни» озверевшим стадом мчат в расположение женского батальона.

Девоньки ошетинились, «мальчики» остыли. До коллективного изнасилования коллектива солдаток дело не дошло. Но коллективное самопожертвование произошло как следствие идиотизма тогдашних руководителей страны. Это во-первых. Во-вторых, оно стало следствием того патриотического угара, что был вызван началом показавшейся многим победоносной войны. Угар к 1917 году в основном рассеялся, но отравление им не для всех прошло бесследно, не у всех он выветрился из организма. Вот его и проэксплуатировали генералы Временного правительства России. И сделали они это самым жестоким образом, бросив в мясорубку войны две сотни молодых идеалисток.

Спустя век наши кинематографисты решили воспеть этот ужас и преподать стране урок патриотического воспитания.

Женщина, отдающаяся войне или революции, это ведь нечто противоестественное. Это ущемление человечности. Ниловна, благословляющая своего сына на революционную борьбу, в XX веке производила на читателя благоприятное

впечатление. Сегодня ее историческая правота не бесспорна.

Фильм «Комиссар» Александра Аскольдова неслучайно пролежал под арестом на полке двадцать лет. Идеологические вертухаи правильно уловили, откуда и куда дует ветер антисоветскости в этом фильме. Мать, нечаянно забеременев в ходе Гражданской войны и едва родив, оставляет младенца в чужой семье и уходит с отрядом красных бороться за счастье всего человечества, которое от этой борьбы стало беднее человечностью.

Комиссарша – такой вариант Жанны Д’Арк на русской почве. А воинство Марии Бочкаревой – Жанна Д’Арк коллективная. Предел мечтаний всякого тоталитарного режима – чтобы и страна пошла на костер.

В XXI веке на кону стоит ценность не только человеческой жизни, но и такой нематериальной материи, как человечность. Она истончается и тает с каждой новой войной и новой революцией.

К тому же приоритеты в условиях глобализованного мира не могут не меняться. Государство больше не должно быть фетишем. Индивид не может позволить себе оставаться фишкой.

Век тому назад Михаил Гершензон подметил: *«Русский интеллигент – это, прежде всего, человек, с юных лет живущий вне себя, в буквальном смысле слова, т. е. признающий единственно достойным объектом своего интереса и участия нечто лежащее вне его личности – народ, общество,*

государство». http://krotov.info/library/03_v/eh/i1.htm

И сегодня эта традиция до конца не утрачена. Более того, прибавился еще один объект интереса современного интеллигента – геополитика. Она сегодня – любимая забава на просторах нашего медиапространства. И ей все возрасты и слои населения любых вероисповеданий покорны.

Идеолог и продюсер «Батальона» Игорь Угольников настаивает на актуальности своего историко-художественного предприятия. И он прав.

Прав с точки зрения геополитики. Опять Запад сжимает вокруг нас кольцо, алча наших полезных ископаемых и бесполезных территорий, мечтая разрушить нашу духовность, отнять у нас великий и могучий русский язык, порушить нашу православную веру и т. д.

Кинополотно Месхиева и Угольникова, вдохновляемых военно-историческим обществом во главе с министром культуры господином Мединским, подало беллетристический пример, как противостоять этому беспримерному давлению.

Попросту говоря, они вбросили свой фильм в топку ведущейся на федеральных каналах пропагандистской войны. В нее же будет брошен римейк «А зори здесь тихие» Рената Давлетьярова. Сюда же последует лента, над которой сейчас спешно трудится Дмитрий Месхиев, экранизируя роман министра культуры Владимира Мединского «Стена». А еще в недалеком будущем новым патриотическим откровением

обрадует Никита Михалков в фильме, посвященном Грибоедову, из коего выяснится, как «гадила нам англичанка» в начале позапрошлого века. Открылась старая новая кормушка – госпатриотизм. Налетай – дешево можно купить, дорого заплатим.

Игорь Угольников настаивает, что своим фильмом они, его создатели, поздравили всех женщин – защитниц Отечества. На деле и тогда, век назад, их цинично послали на гибель в политических интересах власти, и теперь сделали то же самое, правда, в фигуральном смысле. Им повезло умереть дважды.

Мария Бочкарева в роковую минуту, когда смерть обступила ее батальон со всех сторон, взмолилась о прощении у «девонек».

Создатели тоже могли бы попросить прощения... у телезрителей. Если бы не были так всецело озабочены, лежащим вне их личностей объектом... Спросом на хорошо продаваемый патриотизм.

На той недавней, на Гражданской

«Красные дьяволята» (1923 г.). Режиссер Иван Перестигани

ани

«Неуловимые мстители» (1967 г.). Режиссер Эдмон Кеосаян

саян

«Сорок первый» (1926 г.). Режиссер Яков Протазанов

«Сорок первый» (1956 г.). Режиссер Григорий Чухрай

«Комиссар» (1967 г.). Режиссер Александр Аскольдов

«В огне брода нет» (1967 г.). Режиссер Глеб Панфилов

«Прошу слова» (1975 г.). Режиссер Глеб Панфилов

«Белое солнце пустыни» (1970 г.). Режиссер Владимир

Мотыль

Прологом к Гражданской войне, затянувшейся на несколько десятилетий, стал Октябрьский переворот. С победой красных над белыми братоубийственная бойня не закончилась. Ее следующей фазой стала коллективизация. Затем – Большой террор...

Это все – реки крови, горы трупов и без числа искалеченные души оставшихся в живых людей. Уже одна эта цепь войн образовала конвейер обезчеловечивания человека.

Быстро падает человек

Холостой выстрел «Авроры» по Зимнему и его бескровное взятие вроде бы не предвещали такого уж полномасштабного злодейства.

Спустя год Бунин удивлялся:

«А кругом нечто поразительное: почти все почему-то необыкновенно веселы, – кого ни встретишь на улице, просто сияние от лица исходит:

– Да полно вам, батенька! Через две-три недели самому же совестно будет...

Бодро с веселой нежностью (от сожаления ко мне, глупо-му) тиснет руку и бежит дальше». (Иван Бунин. Окаянные дни. – М.: Молодая гвардия, 1991. С. 1 [Иван Бунин. Окаянные дни. Читать онлайн \(traumlibrary.net\)](http://traumlibrary.net))

Уже через пару дней Бунин замечает: *«Быстро падает человек».*

И не физически – морально. А вскоре и физически человеки посыпались в могилы пачками и буднично.

Следующая запись Бунина:

«Еще не настало время разбираться в русской революции беспристрастно, объективно...» Это слышишь теперь поминутно. Беспристрастно! Но настоящей беспристрастности все равно никогда не будет. А главное: наша «пристрастность» будет ведь очень и очень дорога для будущего историка. Разве важна «страсть» только «революционного народа»? А мы-то что ж, не люди, что ли?» (Там же.)

Писатель заметил историческую развилку, которая в ту

пору многим казалась несущественной: по одной из дорог маршировал «революционный народ»; на соседней тропе топтались «люди».

Примечательно, что советский кинематограф начал мифологическую летопись Гражданской войны с рассказа о подвиге юных буденновцев, запечатленном в фильме Ивана Перестиани «Красные дьяволята».

К реальной истории Гражданской войны фабула картины имеет кривое отношение. В титрах обозначена дата: «Шел 1918 год». В том году злодей (по версии авторов) Нестор Махно вместе со своим отрядом воевал не с Красной армией и с Буденным, а на стороне Красной армии и без Буденного. Лишь в 1921-м Махно со своими партизанскими отрядами отделился от красных и противопоставил себя им. В год выхода в прокат картины прототип Махно пребывал в эмиграции в Польше, а до этого побывал в Румынии, куда сбежал из Совдепии, после этого был судим, оправдан, едва избежал похищения чекистами, умер во Франции и ни разу не был пленен Буденным, как это случилось с киношным Махно.

Это расхождение не в укор авторам. Его важно иметь в виду зрителям: картина не про историю, а по мотивам истории. У нее статус мифологического сочинения, о свойствах и содержании которого следует судить по законам, несколько отличным от тех, с которыми мы подходим к художественному произведению. Тут другая мера условности.

Война здесь мальчишеская игра с отсылками к подроб-

ностям, имеющим аттракционный вид: драки, погони, расстрелы, спасения... Тут же отсылки к хорошей беллетристике: Мишка зачитывается романом Фенимора Купера «Следопыт», Дуняша – «Оводом» Этель Лилиан Войнич, героини которых питают романтическое мироощущение «дьяволят» и вдохновляют их на самоотверженные подвиги.

Ветхозаветной героини добавляет кулачный поединок юного буденновца Мишки со здоровенным махновцем. Титр свидетельствует: «Давид и Голиаф». Давид Мишка берет верх над громилой Голиафом.

Главная линия фронта пролегла меж красным красавцем Буденным и карикатурным батшкой Махно. Подростки «краснеют» в силу обстоятельств – у ребят белые убили отца и сожгли родную хату. Зло выдает себя неприятными лицами его носителей и акцентированно агрессивной жестикуляцией.

Добро тоже с кулаками, но оно не чурается «лирических пауз». У махновцев «паузы» другого свойства – загульно пьяные. Они грабят, убивают, напиваются, глумятся над пленными и беззащитными под плясовую. А отдыхают они под гармошку, выводящую: «У самовара я и моя Маша...»

У красных своя музыкальная крыша, русская народная песня «Эх, полным-полна моя коробочка...».

Под нее «Дьяволята» начинаются, с ней и заканчиваются, но уже на празднике в честь Красной армии. Дьяволята успели к торжеству не с пустыми руками, а с мешком, в ко-

тором беспомощно трепыхается враг советской власти дядька Махно. Это подарок командарму Буденному. От детей.

«Подарок» выволакивается на помост и кладется к ногам молодцеватого командарма. Из мешка под общий хохот и улюлюканье выползает жалкое ничтожное существо.

Враг не просто побежден – он унижен и морально раздавлен. Перед нами ранний пример гражданской казни, которая станет столь популярной в годы Большого террора, когда видных деятелей революционной поры, прежде чем физически убить, втоптывают в грязь.

Умерщвление человеческого достоинства побежденных стало в ту пору одним из непереносимых условий окончательной и безоговорочной победы в Гражданской войне. В «Красных дьяволятах» можно разглядеть намек на то, что вскорости станет традицией.

За унижением батьки Махно следует возвышение: церемониальный марш «революционного народа».

«Людей» в том понимании, которое имел в виду Бунин, почти не видно. Если только кто-то мелькнет в эпизоде – отец Мишки, семья мельников... Остальные – по обе стороны экрана: те, кто за стенами кинотеатра, и те, кто в зале кинотеатра. И еще режиссер, вписавший титр, несколько раз мелькнувший в фильме: «Эх, яблочко, да куда катишься...».

Отточие здесь многозначно. В пору Гражданской войны эта частушка варьировалась на разные лады. Вот некоторые из них.

Самое безобидное продолжение

*«Эх, яблочко,
Да куда котишься?
Ко мне в рот попадешь —
Да не воротисься!
Ко мне в рот попадешь —
Да не воротисься!»*

Семейно-бытовая коллизия

*«Эх, яблочко, да на тарелочке,
Надоела жена, пойду к девочке,
Надоела жена, пойду к девочке».*

Коммерческий интерес

*«Эх, яблочко катись по бережку,
Купил товар, давай денюжку,
Купил товар, давай денюжку».*

Наконец, политические мотивы

*«Эх, яблочко, да цвета зрелого.
Любила красного, любила белого.
Любила красного, любила белого».*

Как вариант

«Эх, яблочко цвета макова,

*Я любила их одинаково,
Я любила их одинаково».*

Еще вариант

*«Эх, яблочко цвета ясного,
Ты за белого, я за красного,
Ты за белого, я за красного».*

Зловещее предупреждение

*«Эх, яблочко, куда ж ты котишься,
К черту в лапы попадешь,
Не воротисься.
К черту в лапы попадешь,
Не воротисься».*

Частушечное предупреждение довольно быстро оправдалось. Не прошло и десяти лет, как революционное яблочко оказалось в лапах Сталина.

Едва ли автор «Красных дьяволят» вкладывал в свою картину ту амбивалентность, что просматривается в ней сегодня. Но такова уж природа мифологических сказаний: они открыты для двусмысленных толкований. Перевес одному из них дает исторический контекст на момент встречи со зрителем...

Фильм в прокате имел значительный успех у тех «лю-

дей» (по Бунину), что очаровались победным маршем «революционного народа».

Постреволюционный народ, сильно потрепанный репрессиями, войной, идеологическими инъекциями, в 1967 году обнаружил воротившееся к нему «яблочко» под названием «Неуловимые мстители». Тут уже днем с огнем не отыщешь что-либо похожее на амбивалентность. Это всего лишь старательно снятое приключенческое кино с претензией на некоторую «вестерновость». И еще – советская идеология, сдобренная советской метафорикой:

«И над степью зловещей ворон пусть не кружит...»

Мы ведь целую вечность собираемся жить...»

Четыре всадника в буденновках удаляются в сторону рыжего солнечного диска, обещая:

«Если снова над миром грянет гром,

Небо вспыхнет огнем,

Вы нам только шепните,

Мы на помощь придем».

Им еще пару раз «шепнули», и они дважды приходили на помощь советскому жанровому кинематографу с фильмами «Новые приключения неуловимых» и «Корона Российской империи», но славы ему не сыскали. То было чистое трюкачество, не имеющее никакого отношения ни к мифологии Гражданской войны, ни, тем более, к ее истории.

На суд вызывается фильм Якова Протазанова «Сорок первый», снятый в 1926 году как свидетель защиты, а возможно, и обвинения.

Самострел Марютки

Кинорежиссер Яков Протазанов – один из самых плодотворных мастеров русского дореволюционного кино, с огромным опытом, с впечатляющим списком снятых картин (более ста названий), среди которых в первую очередь стоит вспомнить «Николая Ставрогина» (1915 г.), «Пиковую даму» (1916 г.), «Отца Сергия» (1918 г.). Остальные главным образом примечательны кричащими заглавиями типа: «Женщина с кинжалом», «Арена мести», «Один наслаждался, другой расплатился», «Женщина захочет – черта обморочит» и т. д. Это то, что впоследствии стало называться «бульварным месивом». Вернувшись из эмиграции в начале 1920-х годов, он обратился к советской тематике. Для начала – авантюрная фантастика «Аэлита». Затем показательное выражение лояльности к новой России – фильм «Его призыв», снятый к годовщине смерти Ленина. Далее еще три заметные советские картины, отразившие настроения нэпманской Руси, «Процесс о трех миллионах», «Закройщик из Торжка» и «Дон Диего и Пелагея», и, наконец, фильм, стоящий особняком в творческой биографии режиссера, «Сорок первый». Нельзя сказать, что Протазанов был хотя бы сколько-ни-

будь глубоким исследователем страстей человеческих. Но, несомненно, он знал им цену и был, по крайней мере в до-октябрьскую пору, их неустанным коммивояжером.

Страсти человеческие во все времена и при всех режимах хорошо продавались. Режим идеократической диктатуры не был исключением в этом отношении. Другое дело, что спрос на «товар» значительно превосходил предложение. И потому Протазанов как нельзя вовремя оказался ко двору в советском кинопрокате. А рассказ Бориса Лавренева «Сорок первый» позволил режиссеру столкнуть две взаимоисключающие страсти – любовную и идеологическую, вернее – идейную.

Коллективный герой фильма – «революционный народ», в который затесалась одна баба – Мария Басова, звавшаяся Марюткой.

Отряд красных, застрявший в песках, прорывается сквозь кольцо белых. Марютка среди красноармейцев самый меткий стрелок. Вот она уже шлепнула 38 белогвардейцев. Снова прицелилась – и опять попала, радостно вскрикнув. И достав из-за пазухи огрызок карандаша, слюнявит его и на прикладе винтовки выводит отметку «39». За ней следует отметка «40»... Сорок первого она подстрелит в финале. Но прежде промахнется, а потом и влюбится в него.

Белый офицер Говоруха-Отрок, которого миновала Марюткина пуля, оказался ценным для красных пленным. Секретное донесение у него – устное. Стало быть, его самого на-

до доставить в штаб красных непременно живым, что поручается Марютке. Выполнение задачи – главное приключение в фабуле и в сюжете фильма. Баркас, на котором сплавляет командир Марютку с пленным и еще с двумя бойцами, терпит крушение. На необитаемый остров (в смысле – островок) выбираются только Марютка со своим подопечным беляком. Именно здесь идеологическая граница между «красным» и «белым» понемногу стирается. Здесь крепнет их взаимная симпатия. Зародилась-то она несколько прежде. Еще когда они были в отряде: она – с ружьем, он – со связанными руками за спиной. Она обратила внимание на синеву его глаз. Он заинтересовался ее стихотворчеством. Пробежав глазами по строчкам, заулыбался. Она обиделась. Он успокоил: стихи хорошие, но «необработанные».

Душа Марютки, впрочем, тоже была «необработанная», вернее закованная в революционно-пропагандистские клише.

Большевистские лозунги были одновременно жаркими и мертвяще ледяными. Борис Лавренев, по рассказу которого снял свой фильм Яков Протазанов, так определил то время: *«А время пришло грохотное, смутное, кожаное. Брошенному из милого уюта домовых стен в жар и ледынь, в дождь и ведро, в пронзительный пулевой свист человечьему телу нужна прочная покрывка»*. (Военные приключения. Повести и рассказы. – М.: Воениздат, 1965. [Борис Лавренев. Сорок первый \(lib.ru\)](#))

«Покрышкой» для тела, замечает автор, стали кожаные куртки, мода на которые сложилась и распространилась именно в годы Гражданской войны. А «покрышкой» для умов и сердец послужила революционная мифология: Октябрь, Ленин, «Революция в опасности» и «в коммуне остановка».

Марютке кожанка не досталась, но революционные постулаты плотно облепили ее сердце и, казалось, навсегда овладели им. Синева глаз поручика лишь слегка пошатнула ее революционную сознательность. Плавиться она стала на острове, когда они оказались на каменистом берегу один на один. В заброшенной хижине линия фронта между непримиримыми классовыми врагами сошла на нет. Мир. Общая задача – выживание. Житейские подробности их сближают: Марютка разводит костер, у которого оба, раздевшись по пояс, сушат одежду, винтовка валяется в стороне... Красноармеец Марютка и гвардии поручик Белой армии Говоруха-Отрок как бы помимо воли демобилизовались. Перед лицом агрессивной природы они обнаружили собственную природную человечность. Вне Гражданской войны они люди. А тут еще синеглазый офицер приболел. И так сильно, что несколько дней провалялся в беспомощности. И она его со всей бабьей самоотдачей выхаживает, приговаривая: *«Ах ты дурень мой синеглазенький»*.

Режиссер дает понять, что взаимная симпатия проникла в подсознание. Он в забытьи удерживает ладонь Марютки,

и она не смеет ее освободить, хотя рядом раскипается котел с водой.

По выздоровлении ему страстно захотелось закурить. Махорка есть, а бумажки ни клока, чтобы скрутить сигарку. Она отдает ему на раскур самое дорогое ее революционному сердцу – листок со своими необработанными стихами.

Оба они уже влюблены друг в друга. И душа в душу коротают время на каменистом острове. Она полощет белье, он под камнями выуживает раков. Идиллия, венчаемая поцелуем. Говоруха размечтался вслух, как они вдвоем заживут в его родовом поместье. Это он зря размечтался. Этим он только растревожил классовый инстинкт своей любимой. Они страшно разругались. Она ему про большевистскую правду. Он ей: *«Так ты о вишивых большевицких бандах за- тосковала»*. Она: *«У них, может, тело вишное. А у тебя душа наскрозь вишивая»*. Он ее обозвал «хамкой» и замахнулся ударить, но удержался. Потом они помирились: сначала ладони соприкоснулись (крупный план), затем губы сомкнулись (еще один крупный план). В этот момент офицер увидел подгребающую лодку с несколькими офицерами. С криком: *«Наши!»* он взмыл на высокий камень. Красноармеец Марютка в спину ему метнула: *«Ты, моль белая! Назад! Стрелять буду!»*

На этот раз Марютка не промахнулась. Сорок первый подстреленный рухнул ничком. И только в этот момент она поняла, что убила не моль белую, а свою любовь первую.

И не может поверить, что все, конец.

«Очнись, болезный мой, синеглазенький ты мой!» – рыдает она над ним. Поднимает заплаканное лицо к подошедшим. Те с вопросом: «Кто это?» Камера отвечает крупным планом офицерского погона. Дальше титр: «Конец».

Финал можно толковать в обе стороны. И в том смысле, что идейная сознательность Марютки взяла верх над ее эгоистическим чувством. И в обратном: что никакая сознательность не стоит девичьих слез, пролитых над трупом любимого человека.

Шел 1926 год, и на весах истории еще было позволено взвешивать идеологию и человечность. Еще чаши весов колебались. Еще человечность сама по себе что-то значила и чего-то стоила. Фильм Протазанова в условиях того времени аккуратно позволил это если не понять и объяснить, то почувствовать. В конце концов, сколько ни божись большевицкой правдой, сколько ни страдай за мировую революцию и за счастье всего человечества, а этих двух классовых врагов, Марютку и Говоруху-Отрока, нечаянно почувствовавших себя людьми, жальче всего. Массовый зритель независимо от своей мировоззренческой ориентации эмоционально оказывался на стороне погубленного чувства.

Война с человеческим лицом

В 1956-м господствовал другой тренд – очеловечива-

ние «революционного народа». Оттепельное кино вернуло на экран отыгранный Протазановым сюжет «Сорок первого». Фильм был снят молодым режиссером Григорием Чухраем в соавторстве с молодым оператором Сергеем Урусевским.

Вначале было не слово, а изображение: тучное, низкое небо, задиристое море. Закадровый голос дает понять зрителю, что разговор будет об историческом времени: «Это время ушло от нас и навсегда осталось с нами». Сразу определяется, в каких границах развернется повествование: «Вернемся же в бурные и прекрасные годы – в первые годы революции». Дальше слово за Урусевским, за его камерой, преобразующей пустыню Каракумы в нечто враждебно-живое, противоборствующее тем, кто ее одолевает.

Те, кто ее одолевает, – разрозненные фигуры, два десятка красноармейцев, уходящих от погони белых. По лицам беглецов, по тому, как они измождены и голодны, не скажешь, насколько они сознают, что живут в «прекрасные годы». С другой стороны, режиссер с оператором и при музыкальной поддержке композитора Николая Крюкова дают понять, что время действия и вправду историческое, эпохальное.

Правда, конкретика сюжета затем снижает пафос изложения. Фигуранты действия становятся характерными персонажами. В первую очередь – комиссар Евсюков (Николай Крючков). Он резок и по-отечески добродушен.

У Протазанова комиссара играет тоже выразительный актер – молодой Максим Штраух. Но его Евсюков узкофункционален. Он тот, кто отдает приказы и олицетворяет революционную непреклонность.

Евсюков Крючкова шире назначенной ему командирской обязанности. Подчеркнутая актером характерность сообщает его персонажу краску человечности.

Характерностью оснащены и другие бойцы отряда. Один отвечает на угрозу комиссара «поставить его к стенке»: *«Где тут стенка – тильки проклятый песок»*. Другой посреди пустыни мечтательно вспоминает, что на родине вербы расцвели. Казах объясняет: *«Казах без верблюда – совсем плохо»*. *«Знамо дело, куда ж мужику без скотины»*, – обобщает украинец.

Все бойцы – страсотерпцы, но, похоже, поневоле. Война для них нечто чужеродное. Свое – мирный быт, мирный труд... И только комиссар Евсюков и девица Марютка беззаветно преданы идее войны.

Пожалуй, Евсюков предан через силу. У него добрая натура. Реквизируя у казахов верблюдов, понимает, что для них это то, что называется «кирдык». Крючков сумел убедительно передать состояние человека, который и понимает, и отказывается это понять. Артист играет так, что успеваешь заметить, как на дне жестокого поступка беспомощно трепыхается придавленное сочувствие.

Марютка по молодости безоглядна. До поры до времени.

В начале повествования она пацанка и грубиянка, страстно презирает классового врага, без промаха и сожаления пулями смахивает с коней белых офицеров. Ее девичье естество выказывает себя постепенно. В том хотя бы, что обратила внимание на синеву глаз своего пленника, который отвечает ей снисходительным кокетством.

Сюжет течет неторопливо (в отличие от протазановской ленты), натываясь на случайные житейские подробности. Вроде той, когда отряд пересекся с казахской общиной, и местная девчонка загляделась на Марюткиного подопечного. Марютка бессознательно взревновала. Оказалось, что напрасно. Юная казашка заинтересовалась золотым погоном на плече поручика. Догадавшись, красноармейка сорвала его и подарила «сопернице».

У костра на Марютку напало поэтическое вдохновение. Говоруха со связанными за спиной руками удивился. Захотел послушать стих. Она заупрямилась, но все-таки продекламировала *«про бедный люд и революцию»*: *«Очень много тех казаков. Нам пришлось отступить. Евсюков геройским махом приказал сволочь прорвать!»* Говоруха подавил улыбку, похвалил: *«Экспрессии много»*. – *«Чего?»* – *«От души написано»*. Марютка обрадовалась. Про душу она все поняла и согласилась. Дальше они разговорились как люди. После чего она ему развязала руки, и они стали ближе друг к другу, душевно по крайней мере...

Из прочих моментов истины стоит отметить тот, когда

они, взобравшись на очередной бархан, увидели перед собой море Арал. Это было не совсем то море Арал, к которому пробились в фильме Протазанова Марютка и ее товарищи. Тогда, в 1926-м, оно встретило отряд Евсюкова мертвящей зыбью. И берег был другим – каменистым, заваленным валунами.

На этот раз – он песчаный. Снова слово берет Сергей Урусевский. Море под прицелом его камеры становится еще одним участником близящейся к развязке романтической мелодрамы и ее свидетелем. При первой встрече оно почти нейтрально: не бьется о берег, а нехотя его облизывает. Оно располагает героев к лирике и чутко реагирует на их настроения. Их плавание на лодке под огромным белым парусом начинается при полном штиле. Он на рулевом весле; она любит им и водой. И не знает, с чем сравнить ее синь. Почти сразу находит: *«Мать моя... Глаза-то у тебя точь-в-точь как синь-вода»*. Рядом в лодке два красноармейца зло перекинулись несколькими фразами в адрес поручика. Парус белел недолго. Помутилось сине море. Помрачнело светлое небо. Почернела и разбушевалась стихия.

На берег выбрались двое – Марютка и Говоруха-Отрок. К тому моменту, когда синеглазый поручик оправился после простуды, море снова укротило свои волны, и вся трогательная любовная лирика счастливой пары плескалась рядом с тихо пенящимися на мели волнами и с видом на теряющуюся в тумане морскую даль.

Нельзя не заметить, что Чухрай подробнее и продолжительнее рассказывает историю человеческих отношений красноармейца Марютки и белого офицера Говорухи-Отрока, чем это сделано в фильме Протазанова. И легко догадаться почему... По причине исторического тренда.

Если в 1920-е годы в стране шло последовательное уменьшение человечности, ее ущемление в пользу идеологических постулатов, то в пору оттепели она так или иначе стала подавать признаки своей самооценности. Идеологический поводок, на котором удерживалась вся советская культура, лишь несколько удлинился. Святость идеи революции, непорочность Великого Октября и прочие догматы коммунистической веры по-прежнему оставались приоритетными. Оттого поэзия сердечных отношений на фоне барашкового моря на ровном песчаном берегу сменяется злым спором о смысле жизни на земле. Идеологический диспут переходит в вульгарную перебранку. Она его обзывает мокрицей, он ее – хамкой. Она отвечает пощечиной, он – ненавидящим взглядом.

Потом поручик признает свою неправоту, извинится, пообещает Марютке подумать. Думал недолго. Почти сразу решил, что книги подождут, что надо побороться, повоевать за дело той революции, с которой он когда-то связывал большие надежды... Оба снова счастливы. А тут из-за горизонта белый парус вынырнул. Рыбаки, решила Марютка. «*Нашу!*» – воскликнул Говоруха и побежал в сторону белых, расплескивая море. Пуля от любящей и любимой Марютки его

догнала. Он успел обернуться и рухнул в воду. Она сначала не поверила, потом разрыдалась над телом своего синеглазенького. Того, кого вернула к жизни. Того, кто ее вернул к смыслу жизни на земле.

Последнее слово осталось за морем. Оно почернело и вздулось, обрушив на берег возмущенную волну. Это ведь развязка еще одной сюжетной линии – изобразительной. Той, где спасительная синь моря противопоставлена морю песчаной пустыни.

Каракумы – мертвое пространство. Песчаные барханы отнимают силы и волю у «революционного народа». Путь к цели усеян могилами солдат революции.

Арал – живая вода, жилой простор, где люди могут позволить себе быть людьми.

В фильме море – стихия одушевленная, как в пушкинской сказке о рыбаке и рыбке, где море сочувствует и гневается.

*«Вот идет он к синему морю,
Видит, на море черная буря:
Так и вздулись сердитые волны,
Так и ходят, так воем и воют».*

Изобразительная конструкция фильма сообщает повествованию эпический масштаб. Финальные кадры с заплаканной Марютоккой и с сердитым морем отменяют победную риторику братоубийственной войны на подсознательном уровне.

не, как для автора, так и для зрителя.

На весах истории человечность после смерти Сталина понемногу начинает перевешивать идеологические заклинания. И это в какой-то степени меняет угол зрения как на события Гражданской войны, так и на ее киномифологию.

Первоисточник

То, что нечаянно осело в подсознании обеих экранизаций «Сорок первого», побуждает обернуться на литературный первоисточник – на одноименный рассказ Бориса Лавренева.

Он-то кажется более конкретным и достоверным свидетельством того времени, что естественно.

Что неожиданно, он более глубок и бескомпромиссен.

Вот отправные характеристики главных персонажей.

Евсюков

«На спине у Евсюкова перекрещиваются ремни боевого снаряжения буквой

«Х», и кажется, если повернется комиссар передом, должна появиться буква

«В».

Христос воскрес!

Но этого нет. В пасху и Христа Евсюков не верит.

Верует в Совет, в Интернационал, Чеку и в тяжёлый вороненый наган в

узловатых и крепких пальцев».

Марютка

«Круглая рыбацья сирота Марютка, из рыбацкого поселка, что в волжской, распухшей камыш-травой, широководной дельте под Астраханью.

С семилетнего возраста двенадцать годов просидела верхом на жирной от рыбьих потрохов скамье, в брезентовых негнущихся штанах, вспарывая ножом серебряно-скользкие сельдяные брюха.

А когда объявили по всем городам и селам набор добровольцев в Красную тогда еще гвардию, воткнула вдруг Марютка нож в скамью, встала и пошла в негнущихся штанах своих записываться в красные гвардейцы.

Сперва выгнали, после, видя неотступно ходящей каждый день, погоготали и приняли красногвардейкой, на равных с прочими правах, но взяли подписку об отказе от бабьего образа жизни и, между прочим, деторождения до окончательной победы труда над капиталом.

Марютка – тоненькая тростиночка прибрежная, рыжие косы заплетает венком под текинскую бурую папаху, а глаза Марюткины шальные, косо прорезанные, с желтым кошачьим огнем.

Главное в жизни Марюткиной – мечтание. Очень мечтать склонна и еще любит огрызком карандаша на любом бумажном клочке, где ни попадетсЯ, выводить косо клонящимися в падучей буквами стихи».

Говоруха-Отрок, гвардии поручик

«Не с пленок же я солдатом стал. Была когда-то и у меня человеческая, хорошая жизнь. До германской войны был я студентом, филологию изучал, жил мильми моими, любимыми, верными книгами. Много книг у меня было. Три стенки в комнате доверху в книгах. Бывало, вечером за окном туман петербургский сырой лапой хватает людей и разжевывает, а в комнате печь жарко натоплена, лампа под синим абажуром. Сядешь в кресло с книгой и так себя почувствуешь, как вот сейчас, без всяких забот. Душа цветет, слышно даже, как цветы шелестят. Как миндаль весной, понимаешь?»

...И остался поручик в мире лишней цифрой на счету живых душ».

Понятно, какая изначально бездонная пропасть пролегла между Евсюковым и Марюткой с одной стороны и Говорухой-Отроком – с другой. Не только социальная, но и культурная. И, похоже, вместе им было не сойтись.

Автор обнаруживает единственную нить, что как-то способна сблизить два полярных мира. Евсюков и остальные красноармейцы увидели, что «глаза у поручика синие-синие, как будто плавали в белоснежной мыльной пене белка шарики первосортной французской синьки».

Ультрамариновые «шарики» Марютка назовет «опасными для баб», в чем она убедится на собственном опыте.

«Сорок первым должен был стать на Марюткином

смертном счету гвардии поручик Говоруха-Отрок.

А стал первым на счету девичьей радости.

Выросла в Марюткином сердце неумемная тяга к поручику, к тонким рукам его, к тихому голосу, а пуще всего к глазам необычайной сини.

От нее, от сини, светлела жизнь».

Синь уравнена с Жизнью. В рассказе все гораздо серьезнее и символичнее, чем это представлено в обеих картинах. Осколок Гражданской войны настиг Жизнь и попал в Синь.

Вот последние строки лавреневского рассказа.

«В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоуменно-жалостно.

Она шлепнулась коленями в воду, попыталась приподнять мертвую, изуродованную голову и вдруг упала на труп, колотясь, пачкая лицо в багровых сгустках, и завывала низким, гнетущим воем:

– Родненький мой! Что ж я наделала? Очнись, болезный мой! Синегла-азенький!

С врезавшегося в песок баркаса смотрели остолбенелые люди».

В рассказе есть еще один действующий персонаж – автор. Он выдает себя не только в стилистическом строе повествования. Он выходит из-за кулис, когда анонсирует содержание главок. Последняя из них предварена безответственным соображением:

«Поручик Говоруха-Отрок слышит грохот погибающей планеты, а автор слагает с себя ответственность за развязку».

Что имеется в виду под «развязкой»? Участь Марютки? Судьба страны, а также мира? Или будущее автора?

Пожалуй, все сразу.

Будущее будущего лауреата нескольких Сталинских премий, сановного советского литератора представлялось в середине 20-х годов неочевидным. Говоруху-Отрока Лавренев списал в значительной степени с самого себя. Он по образованию, как и его персонаж, гуманитарий, с той разницей, что учился не на филолога, а на юриста. Зато в стихах не просто знал толк, но и писал их. Как и Говоруха-Отрок, повоевал сначала за белых в Добровольческой армии, затем – за красных в рядах в Рабоче-крестьянской Красной армии. Это как раз то, что обещал Марютке ее любимый перед тем, как ею же и был подстрелен. Что из этого удалось извлечь прототипу – тема другого исследования. Карьера удалась, но, кажется, ничего более талантливого и провидческого, чем «Сорок первый», писатель не смог сочинить.

Он не услышал то, что услышал его герой – Говоруха-Отрок.

«Внезапно он услышал за спиной оглушительный, торжественный грохот гибнущей в огне и буре планеты. Не успел понять почему, прыгнул в сторону, спасаясь от катастрофы, и этот грохот гибели мира был последним земным зву-

ком для него».

Комиссар забеременела

О судьбе Марютки за рамками рассказа можно было бы и пофантазировать. Хотя зачем нам, читателям и зрителям, напрягать воображение? Все уже нафантазировано.

Во-первых, есть замечательный рассказ Василия Гроссмана «В городе Бердичеве».

Во-вторых, есть не менее примечательный фильм, снятый по мотивам этого рассказа, – «Комиссар» Александра Аскольдова.

Рассказ написан в 1934-м, а фильм снят в 1967-м. Рассказ был замечен и одобрен Горьким.

Фильм был тоже замечен и категорически запрещен.

На вопрос Аскольдову: «В чем вас обвиняли?» режиссер отвечал:

«В антисоветчине. В 1967 году это было самое страшное обвинение. Самое обидное было не в этом. Власти не поняли и не пустили картину – это понятно. Но нас не приняли коллеги: когда фильм демонстрировали на закрытом показе на „Мосфильме“ – зал смеялся, улюлюкал, топал ногами. Вот это пережить было очень трудно».

[\(Легендарный фильм «Комиссар» до сих пор в опале – Статьи – Культура – Свободная Пресса \(svpressa.ru\)\)](#)

Правы были начальники, и понять можно было испуг кол-

лег – фильм получился стопроцентно антисоветским.

Разразившийся скандал оказался слабым отзвуком того «оглушительного, торжественного грохота гибнущей в огне и буре планеты», что услышал умирающий Говоруха-Отрок.

Драма ущемленной человечности в человеке, замеченная в «Сорок первом» Григория Чухрая, острее всего была отражена как раз в «Комиссаре». Постольку острее всего, поскольку парадоксальнее всего.

Простая русская баба Клавдия Вавилова так вовлеклась в борьбу за светлое будущее всего человечества, что подзабыла о своем природном предназначении и вспомнила о нем, только когда забеременела. Перед родами оттаяла. Став мамой и едва услышав зов революционной трубы, Клава оставляет своего ребенка на попечение чужого человека, отца большого еврейского семейства. Материнский инстинкт отброшен. Похоже, случился генетический сбой.

Сбой был, видимо, закономерен для советской практики жизнестроительства. Его на свой лад прокомментировал Николай Эрдман.

*«Вот точно так же и гермафродиты:
Тот, кто на свет их произвел,
Конечно, допустил ужасную небрежность.
Но ведь в конце концов
Существенен не пол,
А классовая принадлежность».*

Действительно, в Стране Советов «классовая принадлежность» была превыше всего; она замещала собой всякую иную принадлежность. Она в большей или меньшей степени человека заслоняла и в этом смысле обезличивала его личность. В этом же смысле всякий советский функционер являл собой образ гермафродита.

Превращение связки Государство – Общество в гермафродита – это нечто совсем уж антиутопическое.

Страна и после смерти Сталина пребывала в мифологическом трансе. Потому она не в состоянии была согласиться с недостоверностью мифологизированного прошлого. Потому коллеги Аскольдова не могли признать историческую достоверность описанных в его фильме событий. Они еще могли принять роковую человечность снайпера Марии Басовой, Марютки, но поверить в рациональную бесчеловечность комиссара Клавдии Вавиловой (Нонна Мордюкова) оказалось выше их сил.

Между тем превращение озорной рыжей девчонки в негнущихся штанах, с кожанкой на плечах и с папахой на голове в габаритную бабищу в серой шинели и в должности комиссара выглядит вполне возможным. И не такие метаморфозы в реальности и с реальными индивидами случались наблюдать.

У Марютки и Клавдии одни дрожжи – ушибленность идеей революции. Впрочем, у Клавдии в голове не одни только лозунги (не то что у Марютки); она лысого человека (Ленина) видела на Красной площади.

«И вдруг ей вспомнилось: громадная московская площадь, несколько тысяч рабочих-добровольцев, идущих на фронт, сгрудились вокруг наскоро сколоченного деревянного помоста. Лысый человек, размахивая кепкой, говорил им речь. Вавилова стояла совсем близко от него.

Она так волновалась, что не могла разобрать половины тех слов, которые говорил человек ясным, слегка картавым голосом. Стоявшие рядом с ней люди слушали, тяжело дыша. Старик в ватнике отчего-то плакал.

Что с ней происходило на площади в Москве, она не знала».

(Василий Гроссман. В городе Бердичеве: Рассказ [Василий Гроссман. В городе Бердичеве \(lib.ru\)](#))

С ней произошло то же, что и с Марюткой: она прониклась идеей переделки мира, для начала постаралась переделать себя – отреклась от бабьего образа. Неизвестно, отказалась ли она под подписку «от деторождения до окончательной победы труда над капиталом». Но это неважно. Об этом она даже не думала. Она записалась в РККА, вступила в партию и стала уверенно и жестко комиссарить вверенным ей батальоном конармейцев. Отважно водила их в атаки. В одной из передышек забеременела, что привело

в немалое изумление товарищей по борьбе.

«Вот тебе и Вавилова, – думал командир, – вроде и не баба, с маузером ходит, в кожаных брюках, батальон сколько раз в атаку водила, и даже голос у нее не бабий, а выходит, природа свое берет». (Там же.)

Природа свое взяла. А потом Гражданская война отобрала свое.

По всему видно, что Клавдия Вавилова – это такая версия взрослой, заматеревшей Марютки.

Случай щедро одарил обеих воительниц: одну – Любовью, первой и последней, другую – ребенком без любви.

Рассказ Гроссмана на пяти страницах прост, если иметь в виду одну фабулу. Сюжет богат подробностями и жанровыми картинками. Ну, вот такой, например.

«Слепой нищий, с белой бородой волшебника, молитвенно и трагично плакал, протягивая руки, но его страшное горе никого не трогало – все равнодушно проходили мимо. Баба, оторвав от венка самую маленькую луковку, бросила ее в жестяную мисочку старика. Тот оцупал луковку и, перестав молиться, сердито сказал: „Щоб тобі диты так на старость давали“, – и снова протяжно запел древнюю, как еврейский народ, молитву». (Там же.)

Или описание базара на Ятках. Или монолог Бэйлы о том, как растить детишек, какой это труд, какое это счастье... Рожать детей не так просто, как война.

Сама же история про то, какой сложный мир – Мирная

жизнь. И как нелегко бывшей женщине стать снова женщиной. Она нечаянно сошлась с молчаливым мужчиной, который в очередной атаке был подстрелен.

«И его словно не стало: пустая шинель всплеснула руками и, упав, свесилась над ручьем.

Она промчалась над ним на пьяном жеребчике, и за ней повалил, точно толкая ее, батальон.

После этого осталось оно. Оно было во всем виновато. И вот Вавилова лежала побежденная, а оно победно брыкало копытцами, жило в ней». (Там же.)

Такая неприятность случилась с комиссаром Вавиловой. Уж как она старалась известить это «оно»...

Теперь оно ею командует. При родовых схватках Вавилова исторгала такие крепкие матерные слова, что Магази́ник пришел в изумление, поскольку его Бэйла, когда рожала, только и могла кричать: *«Мама, мамочки»*.

Родив, Клавдия заплакала. Солдат революции стал человеком женского рода. Жизнь победила войну в отдельно взятом человеке. В городе Бердичеве война продолжилась. Ее последствия осветило солнце.

«А солнце стояло в безоблачном небе и, точно распротертого мертвеца, радостно освещало город.

Весь город лежал в подвалах, погребях, охал и стонал от страха, закрывал глаза, сдерживал в беспомощности дыхание». (Там же.)

Мимо дома Магази́ников, где жизнь победила войну, шел

отряд курсантов на бой кровавый, святой и правый. Курсанты пели: «Пусть красное знамя собой означает идею рабочего люда». Революционная песня, словно волшебная дудочка Крысолова, сделала привычное дело.

Только ее и видели Магазаники – бегущую за отрядом, на ходу закладывающую обойму в большой тусклый маузер. И отряд вместе с Клавдией Вавиловой, победившей материнский инстинкт, пропал за поворотом. (Напомню еще об одном случае, когда природный инстинкт был побежден идеей борьбы за правое дело, – в горьковской «Матери».)

Обе стороны вернулись на круги своя. «Революционный народ» (по Бунину) пошел дальше убивать и умирать, а еврейская семья Магазаников с подброшенным русским мальчиком Алешей осталась выживать в доме на Ятках.

История все еще не утратила былой неопределенности. Возможно, поэтому и Гроссман в 1934 году снял с себя ответственность за развязку своего рассказа, оставив читателю право судить героев, а Времени – их рассудить.

Война не побеждена

Фильм, снятый спустя три десятка с лишним лет, поведал, что было дальше.

На титрах зритель видит отряд, бредущий мимо изваяния Мадонны с Младенцем на руках. За кадром слышна колыбельная; звучит она как отходная по душам усталых солдат.

Это один зачин. Следом – другой: после баньки комиссар Вавилова «согласно своей совести и для основания светлого будущего» прокляла как подлую собаку солдата Емелина за крынку украденного молока и приговорила его к расстрелу. И расстреляла его. И только после этого подала рапорт командиру с просьбой об отпуске по случаю своей беременности.

Процесс одомашнивания и одушевления принципиально комиссара показан с бытовыми подробностями. Магазины кроют ей платье, в котором она становится похожей на бабу. Ну а когда повязывает платок на голову, так и вообще выглядит миловидной и неожиданно трогательной женщиной. И кто бы мог ожидать, что эта железная кацапка, родив, сможет баюкать своего ребятенка колыбельной песней, вопрошает Бэйла Магазинык (Раиса Недашковская).

В фильме родовые схватки прошли без мата. Они для роженицы ассоциируются с тем, как она с красноармейцами помогает лошадям втаскивать громоздкую и тяжеленую пушку на песчаный холм, за которым море воды... Кони и люди жадно глотают ее...

Утоляет жажду роженица, выдавив из себя «оно».

Режиссер оснащает сюжет Гроссмана метафорами и символами, не всегда естественно вплетенными в ткань прозаического повествования. Как, скажем, эпизод, где ряд бойцов ритмично взмахивает косами над песком, символизируя, по всей вероятности, абсурдность войны как таковой.

Большей конкретностью и органичностью отличается игра детишек в Гражданскую войну, когда они увлекаются и нарочная враждебность перерастает в искреннюю ненависть.

Наверное, самым удачным опытом символизации противостояния живой Жизни и омертвляющей все живое Войны оказался эпизод, в котором Ефим Магазаник (Ролан Быков) в подвале, надеясь заглушить страх детей и собственный перед доносящимся грохотом рвущихся снарядов, затевает танец, в который увлекает все свое многочисленное семейство.

Линия фронта между Миром и Войной пролегла не там, на подступах к Бердичеву, а именно здесь, в доме на Ятках.

Символическая высота такова, что позволяет заглянуть за горизонт сиюминутной реальности. И вот уже Ефим Магазаник прозревает реку арестантов с шестиконечными звездами на груди, на рукавах, впадающую в черноту арочного пролета.

Замыкает поток обреченных мадонна с младенцем. Клавдия Вавилова.

Война не побеждена. Она расширила свое историческое пространство. О ее глобальном масштабе и о глобальном масштабе бесчеловечности речь впереди. Здесь же рассмотрен частный случай тотального Зла.

Конечно же, дело не только в том, что Александр Аскольдов своим «Комиссаром» в какой-то мере поколебал романтический фасад Гражданской войны. Одно это, разумеется,

не вызвало бы аплодисментов со стороны идеологического начальства, но и такого последовательного неприятия, граничащего с животной ненавистью к картине, тоже не случилось бы. И как-нибудь, покривившись, оно сумело бы подавить свой антисемитский рефлекс к Ефиму Магазанику – то ли врожденный, то ли благоприобретенный. Другое, нечто секретное и абсолютно крамольное, учуяли в фильме идеологи советского режима. Картину не просто запретили к прокату, велено было ее уничтожить. То есть ей назначена была не пожизненная неволя, а немедленная казнь. Как «Бежину лугу» Эйзенштейна. И по тем же основаниям. Правда, работу Эйзенштейна пресекли в зародыше, на стадии материала, а тут не углядели.

В кинематографической среде бытовал слух о чудесном спасении самого фильма. Будто после смерти Сергея Герасимова в его сейфе нашли только партийный билет и копию «Комиссара». Может, это всего лишь апокриф, а может, и правда. Герасимов был правоверным советским кинематографистом, но знал цену художественным откровениям и в меру своего партийного авторитета отстаивал их.

Фильм Аскольдова прозрачно намекнул, что легендарная Гражданская война между красными и белыми обернулась войной красных и белых против многодетной еврейской семьи Магазаников, олицетворяющей человечность.

Комиссара Вавилову, уже пообвыкшуюся, вполне обабившуюся и согревшуюся у семейного очага хорошего челове-

ка Ефима, позвала труба, выводящая «Вставай, проклятьем заклейменный весь мир рабочих и крестьян...».

Революционная труба – еще одна волшебная дудочка Крысолова. В последних кадрах на общем плане в атаку по белоснежному полю мерно идут курсанты, впереди комиссар Вавилова в распахнутой шинели, рядом курсант со знаменем, рвутся снаряды, а они наступают...

Это не психическая атака. Это атака символическая. Встык – приземистый дом с заколоченными окнами и мерный звон колокола.

Колокол звонит, как нетрудно разгадать этот прощальный символический знак, по Ефиму, Бэйле, детям Магазаников и оставленному с ними ребенку комиссара Вавиловой.

Комиссар с человеческим лицом

В 1960-70-е годы население медленно и даже нехотя выбиралось из-под обломков сталинского мифоздания. Проблема «Комиссара» состояла в том, что его автор слишком решительно рискнул шагнуть за порог канонизированной мифологии Гражданской войны.

Примечательно, что годом раньше, в 1967 году, Глеб Панфилов снял свою первую картину. Называлась она «В огне брода нет» и посвящена была Гражданской войне. И тоже встретила довольно жесткое сопротивление со стороны идеологических инстанций. И примерно с той же аргумен-

тацией: зачем так ребром ставить вопрос о выборе между счастливой жизнью и жертвенной борьбой. Понятно, что в условиях относительно мирной и размеренной жизни выбор предсказуемо окажется не на стороне войны за иллюзорное будущее.

Спор вышел между двумя коммунистами – радикальным и умеренным – о любви.

– Ты что щас сказал?

– Что?

– Любовь – это факт. Ты на что девку настраиваешь?

– На жизнь.

– Жизнь... Буржуи живут, а мы боремся... Эх ты...

А еще комиссар...

Спор они продолжили, когда одному из них на глаза попала заметка о том, что царя шлепнули. Игнатъич (коммунист-либерал) и Фокич (коммунист-радикал) по такому случаю выпили, а следом опять стали дискутировать. Фокич вошел в раж: всех буржуев – в одну яму и из пулемета бы их. Игнатъич, натягивая сапог: *«Больно кровящцу ты любишь...»* В ответ услышал категорическое: *«Революции без крови не бывает»*. *«Так-то оно так, – дает слабину Игнатъич, – но хорошо бы убивать поменьше. Страшно убивать, глядя глаза в глаза»*. Фокич не уступает: *«Так ведь и революцию просадим»*.

Санитарный поезд, в котором полемизируют два коммуниста, специфическая локация. Она между тылом и передо-

вой. То есть между Миром и Войной. В поезде от ран умирают люди. А молодая медсестра успевает выйти замуж. А совсем юная санитарка Таня Теткина успела влюбиться и светится от счастья.

Рядом в отдельно взятом купе, посреди мирного быта, Фокич и Игнатъич развязали свою словесную войну. Убивать не должно быть страшно, раз убиваешь врагов, втолковывает Фокич, решивший, что комиссар, командуя подвижной медициной, не ко времени погряз в гуманизме.

Добрый совет коммунисту от коммуниста: воевать надо, воевать. Впрочем, комиссар и сам того же мнения. И при первой возможности теряется в строю воинского подразделения.

Воронка войны затягивает и санитарку Таню Теткинину, которой назначено авторами стать в глазах идеологического начальства оправданием революционной «кровищи». По формальным признакам оно так и произошло. Попав с фанатиком Фокичем к белым в плен, она не воспользовалась дарованной царским полковником свободой; она осталась рядом с фанатиком, чтобы погибнуть за правду, за дело революции. И гибнет, чтобы убедиться на собственном опыте, что в огне брода нет.

Вообще-то по сценарию Таня не умирала. И в первом варианте уже снятого фильма она оставалась жить как символ неотменимого смысла неумирающей человечности.

Начальство не согласилось с таким смыслом, учуяло в нем

крамолу и заставило режиссера переснять финал. Таня вернулась с булыжником в кабинет полковника, но только и успела замахнуться, как получила пулю в сердце. Крупным планом лицо девушки, расширившиеся зрачки глаз... Это последнее мгновение ее жизни. Это нечто большее, чем смерть отдельного человека.

Она человек-утопия, «сокровенный человек», как определил бы масштаб ее характера Андрей Платонов, под влиянием которого и сочинялся фильм.

Подвох фильма состоял в том, что внутренний мир его героини шире той бескомпромиссной розни, заложницей которой она стала.

Ее видение мира, отраженное в рисунках, что возникают на экране по мере развертывания сюжета, дает ему былинное измерение. Это уже другая жизнь, другая война и другой народ. Фигуры и лица, словно рубленные топором, неотличимые меж собой, но с огромными живыми глазами, в которых, кажется, навсегда поселилось отчаяние.

Отчаяние – это та точка, в которой пересеклись обе сюжетные параллели. И обе пресеклись.

Правда, за нарисованных рабочих и крестьян переживаешь не так, как за художника Таню Теткину. Ее смерть воспринимается как насильственный ритуал жертвоприношения живой души во славу революционной абстракции.

Призрак человеческого государства

В 1930-е большевикам потребовалось представить Гражданскую войну с человеческим лицом. А также по возможности придать ей естественность народного инстинкта, народной стихии, питающей социалистические преобразования. Трилогия о Максиме и, в еще большей степени, «Чапаев» стали ответом на этот заказ. Комдив Василий Иванович – стихийное народное начало. Комиссар Клычков – обрамляющая, оправляющая этот самородок идеология.

Идеологическая риторика и стихийный бунт тогда старались плотно дружить. Попутно идеология обретает категоричность армейского устава. Да и само общество заметно милитаризируется. И вот уже Щорс из одноименного фильма в одном лице и командир, и комиссар. Тот же тренд заметен и по развлекательным картинам. Например, таким, как «Горячие денечки», «Сердца четырех», «Девушка с характером».

Милитаризм на пару с идеологией въедается в подкорку советского человека и неожиданно дает о себе знать уже во второй половине XX века.

С этой точки зрения особо примечателен фильм Глеба Панфилова «Прошу слова».

Фильм начинается грозно: мальчик возился с оружием и нечаянно себя застрелил. Вроде бы трагический случай.

Его мама – председатель провинциального горсовета (по-

нынешнему мэру), – убитая горем, мрачнее тучи вышла на работу в тот же день. И ушла в работу. Материнское горе не может помешать ее государственной работе. Это пролог. А за ним повесть о том, как простая советская баба – работающая, простодушная, жизнелюбивая, самоотверженная, не думая о карьере, сделала ее.

Но это не традиционная для советского прошлого киноповесть о торжестве общественного долга, взявшего верх над личным интересом.

В молодости Лиза увлекалась стрелковым спортом, имела награды, значок ворошиловского стрелка. Ну и в последующем у нее выработалась привычка почти на уровне рефлекса: если на душе что-то не то, не так, какая-то маята, она бежала в тир пострелять. Чтобы успокоить нервы. Так она себя «лечила», когда из телевизора пришла весть, что грохнули Альенде.

Панфилов ненавязчиво дал понять, что несчастный случай не вполне случайный. Что милитаризация подсознания не прошла даром. Что та далекая война все еще стреляет и убивает.

Картина не сразу вырвалась в прокат; она вызвала подозрения у идеологического начальства. Неясные и почти необъяснимые. Формально не к чему было придраться. Не винить же автора в том, что у него «кухарка» управляет государством и художественной культурой...

Елизавета Уварова Инны Чуриковой ассоциировалась

с простой русской бабой

Александрой Соколовой Веры Марецкой из фильма «Член правительства» (1939 г.). Но при этом воспринималась как некий вызов былым представлениям о положительном советском человеке. Больно комично она выглядела на своем высоком должностном

Посту. Особенно в эпизоде, где она уже в статусе члена Верховного Совета фотографирует Крымский мост в Москве, чем вызывает подозрение у рядового милиционера. Депутату пришлось показать ему свои статусные корочки.

Уж не пародия ли она была на знатную колхозницу Александру Соколову?..

Панфилов на новом историческом витке заметил в современном ему «члене правительства» драматический излом, отдаленно напоминающий былые коллизии в судьбах простых людей, взятых в тот или иной исторический переплет.

В финале фильма «Член правительства» мы видим Александру Соколову на трибуне Верховного Совета. С виду она уже не совсем женщина. В своем мужском пиджаке смотрится как средней руки функционер. И только простосердечное признание (вот стою я перед вами, простая русская баба, мужем битая, попами пуганная, врагами стрелянная, живу...) выдает в героине ее суть и судьбу.

Это то, что позади. А что впереди? Впереди у нее – «проводить величайшие в мире законы». Еще впереди надежда,

что «может, ее словечко в закон-то ляжет». Дальше она пообещала «биться за счастье народное, за партию и за советскую власть до самого смертного часу». Дружные аплодисменты. Все встают в едином порыве. Звучат фанфары и титр: «Конец фильма».

У депутата Елизаветы Уваровой много скромнее цель: мост построить, похожий на Крымский. В последних кадрах мы ее видим в зале Кремлевского дворца среди депутатов Верховного Совета. Она пишет записку: «Прошу слова» и отправляет ее в президиум. Возникает тревожный гул. Слово героине предстоит взойти на Голгофу, а не подняться на трибуну самого демократичного в мире парламента. Уварова крупным планом, безучастный взгляд в сторону зрителя. И побежавшие заключительные титры под танго «Сильва», любимое музыкальное произведение Лизы Уваровой.

Вот и Глеб Панфилов снял с себя всякую ответственность за развязку романа своей героини с Советской властью.

То, что человеческий человек раз за разом оказывается пораженным в своих личных правах перед лицом советского государства, было для массовой аудитории не новостью после оттепели.

Новостью стало поражение человеческого человека в правах перед самим собой. Перед своей человеческой природой.

Именно при советской власти отношения индивида с административной системой приобрели небывало трагический

оборот.

Власть вместе с тем разрывалась между стремлением убедить граждан, что их страна в первую очередь крепость, и желанием дать понять им, что она еще и отчий дом. Советское искусство время от времени пыталось объединить оба желания, но не часто у него это получалось достаточно органично. Патриотическая идея сильно возвышалась над патриотическим чувством. Оттого в массовом сознании не могли не возникнуть почти катастрофические разрывы между житейской этикой и государственной идеологией. Оттого массовое сознание не могло благодарно не откликаться на редкие попытки мастеров кино очеловечить идею государства, одомашнить нашу «крепость».

Пожалуй, наилучшим образом это удалось в фильме Владимира Мотыля «Белое солнце пустыни».

Уровень фольклорности картины соотносим разве что с «Чапаевым». Федор Сухов еще один стихийный борец за счастье народное. Только он в ответе не за дивизию, а за гарем. Подручного рядового красноармейца зовут не Петька, а Петруха. А дальше сплошные различия.

Главное среди них – *деидеологизация Гражданской войны*. И более того, *деидеологизация Государства как института*.

Красноармеец Сухов и царский таможенник Верещагин не классовые враги. Обоим за державу обидно. И оба ее одомашнивают. То есть очеловечивают.

В этом и объяснение, почему картина, признанная народом, полюбившаяся ему, не была признана на официальном уровне: авторы при советской власти так и не удостоились ни званий, ни наград. Картина не вписывалась в общепринятый идеологический формат. И герой, красноармеец Сухов, был вольноотпущенником, без государя в голове. И государство оказалось без идеологической крыши, без вождя над ним. Над ним и рядом с ним был только неизвестно откуда взявшийся *долг*.

В финале Сухов снова в пути. Позади – пустыня с бандитскими разборками, впереди мерцает родной дом.

Пока он в пути, он сам себе – Государь.

На перепутье осталось Государство.

Велик у этого безличного, но всесильного субъекта соблазн возвыситься над индивидом, над законом, над природой, сотворить из себя кумира, сделать себя объектом поклонения миллионов и счесть себя истиной в последней инстанции, что, собственно, и произошло с Советским Союзом.

Одним из краеугольных камней в его основании стал миф о той далекой, о Гражданской, с ее командирами и комиссарами в кожанках и в пыльных шлемах.

Этот краеугольный камень, как стало понятно по ходу истории, оказался камнем преткновения (не первым и не последним) для Марютки, Клавдии Вавиловой, Тани Теткиной, Ивана Сухова и, наконец, для Елизаветы Уваровой.

Автор слагает с себя ответственность за развязку этой главы о приключениях Человечности.

Следующая остановка – на станции «Коммуна» (в смысле «Большой террор»).

Испытание коллективизацией

«Старое и новое» (1929 г.). Режиссер Сергей Эйзенштейн

«Земля» (1930 г.). Режиссер Александр Довженко

«Понятая ошибка» (1931 г.) Режиссеры Иван Пырьев,

Владимир Штраус

«Счастье» (1934 г.). Режиссер Александр Медведкин

«Бежин луг» (1935 г.). Режиссер Сергей Эйзенштейн

«Партийный билет» (1936 г.). Режиссер Иван Пырьев

«Да здравствует Мексика!» (1932 г.). Режиссер Сергей

Эйзенштейн

Большой террор, пик которого пришелся на 1937 год, сильнее всех войн, вместе взятых, травмировал человечность советского гражданина. В сущности, тогдашняя репрессивная страда стала продолжением Гражданской войны. Только линия фронта оказалась причудливо извилистой и неочевидной при взгляде со стороны. Внутрипартийные перепалки закончились победой большевистской секты. В стране утвердился режим, который можно было охарактеризовать как идеократический, трансформировавшийся затем в мифократию и подчинивший себе большую часть населения Страны Советов.

Процесс этот не одномоментный, но достаточно стремительный, по историческим меркам. Хватило двух десятиле-

тий, чтобы воздвигнуть на шестой части планеты нечто антиутопическое. Базисом явилась идеология, оснащенная могучими репрессивным и пропагандистским аппаратами, а надстройкой – экономика. Страна перевернулась с ног на голову. Конструкция вышла ненадежной, в первую очередь потому, что с переворотом были проблемы у людской массы с массовым подсознанием. Удержание веры в жизнеспособность нового мироустройства потребовало новых человеческих жертв.

Мечта в обнимку со страхом

Что представлял собой Советский Союз уже в середине 1930-х годов? Какова была его химическая формула? Во всяком случае, не та, что звучала со всех пропагандистских амвонов: «Советская власть плюс электрификация всей страны». На поверку формула выглядела несколько иначе: «Советская власть плюс мифологизация массового сознания». Это совсем другая химия совсем другой гражданской войны. Ее основополагающими факторами стали глобальный идеалистический проект (коммунистическое далеко) и сиюминутный неуклонный террор по отношению к населению собственной страны.

Мечта, шагающая в ногу и в обнимку со Страхом, как выяснилось, – самое эффективное средство обобществления сознания миллионов и погружения его в мифологический

транс.

Борьба за торжество мифократического Левиафана велась на нескольких фронтах. Один из самых жестоких разворачивался в деревне, наступление на которую шло под флагом тотальной коллективизации российского крестьянства.

«Курс на форсированную индустриализацию и насильственную коллективизацию «фактически вверх страну в состоянии гражданской войны» (Хлевнюк О. В. [Политбюро. Механизмы политической власти в 30-е годы. – М.: Российская политическая энциклопедия \(РОССПЭН\), 1996. Гл. 1](#)).

Подтверждением серьезности оказанного сопротивления может служить статистика многочисленных крестьянских мятежей и восстаний, охвативших страну в первой половине 1930-х.

«В январе 1930 года было зарегистрировано 346 (125 тыс.) массовых выступлений, в феврале – 736 (220 тыс.), за первые две недели марта – 595 (около 230 тыс.).

Восстания с одной стороны. Со стороны крестьянских масс.

Со стороны советской власти – репрессии.

«Только в 1930—1933 гг. от репрессий, голода и эпидемий, вызванных коллективизацией, погибло от 7,2 до 10,8 миллионов человек». (Там же.)

Товарищ Сталин, выступая на очередном пленуме, докладывал его участникам об успехах коллективизации.

«Партия добилась того, что вместо 500—600 миллионов пудов товарного хлеба, заготовлявшегося в период преобладания индивидуального крестьянского хозяйства, она имеет теперь возможность заготавливать 1.200—1.400 миллионов пудов товарного зерна ежегодно» (Сталин И. В. Сочинения. – Т. 13. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1951. С. 161—215).

Эти слова датированы январем 1933 года. На деле партия добилась того, что в 1932 году в стране разразился смертоносный голод.

Через десять лет Отец народов разоткровенничается в частной беседе с Уинстоном Черчиллем, со стороны которого последовал деликатный вопрос:

«Скажите мне, на вас лично так же тяжело сказываются тяготы этой войны, как проведение политики коллективизации?»

Эта тема сразу оживила маршала.

«Ну нет, – сказал он, – политика коллективизации была страшной борьбой».

«Я так и думал, что вы считаете ее тяжелой, – сказал я, – ведь вы имели дело не с несколькими десятками тысяч аристократов или крупных помещиков, а с миллионами маленьких людей».

«С десятью миллионами, – сказал он, подняв руки. – Это было что-то страшное, это длилось четыре года, но для того, чтобы избавиться от периодических голодовок, Рос-

сии было абсолютно необходимо пахать землю тракторами. Мы должны механизировать наше сельское хозяйство. Когда мы давали трактора крестьянам, то они приходили в негодность через несколько месяцев. Только колхозы, имеющие мастерские, могут обращаться с тракторами. Мы всеми силами старались объяснить это крестьянам. Но с ними бесполезно спорить. После того как вы изложите все крестьянину, он говорит вам, что должен пойти домой и посоветоваться с женой, посоветоваться со своим подпаском».

Это последнее выражение было новым для меня в этой связи.

«Обсудив с ними это дело, он всегда отвечает, что не хочет колхоза и лучше обойдется без тракторов».

«Это были люди, которых вы называли кулаками?»

«Да», – ответил он, не повторив этого слова.

После паузы он заметил: «Все это было очень скверно и трудно, но необходимо».

«Что же произошло?» – спросил я.

«Многие из них согласились пойти с нами, – ответил он. – Некоторым из них дали землю для индивидуальной обработки в Томской области, или в Иркутской, или еще дальше на север, но основная их часть была весьма непопулярна, и они были уничтожены своими батраками».

Наступила довольно длительная пауза. Затем Сталин продолжал:

«Мы не только в огромной степени увеличили снабжение

продовольствием, но и неизмеримо улучшили качество зерна. Раньше выращивались всевозможные сорта зерна. Сейчас во всей нашей стране никому не разрешается сеять какие бы то ни было другие сорта, помимо стандартного советского зерна. В противном случае с ними обходятся сурово. Это означает еще большее увеличение снабжения продовольствием».

Я воспроизвожу эти воспоминания по мере того, как они приходят мне на память, и помню, какое сильное впечатление на меня в то время произвело сообщение о том, что миллионы мужчин и женщин уничтожаются или навсегда переселяются. Несомненно, родится поколение, которому будут неведомы их страдания, но оно, конечно, будет иметь больше еды и будет благословлять имя Сталина. Я не повторил афоризм Берка: «Если я не могу провести реформ без несправедливости, то не надо мне реформ». В условиях, когда вокруг нас свирепствовала мировая война, казалось бесполезным морализировать вслух» ([Черчилль У. Вторая мировая война](#). Том IV, часть вторая, глава пятая).

Пространная цитата из воспоминаний Черчилля нужна, чтобы дать представление о том, как выглядела победная коллективизация с высоты кремлевского Олимпа. И чтобы ее можно было сравнить с показаниями «свидетелей счастливых».

Сегодня, когда ужасы гражданской войны с крестьянством позади, мы время от времени морализируем вслух

и с экрана телевизора по поводу цены проведенной коллективизации.

Для начала напомним, что ответил Сталину с Черчиллем наш современник – политолог Кургинян.

Нет, он не стал отрицать факты преступлений в ходе гражданской войны на селе. Да, они были. Их невозможно отрицать. Правда, они были не в тех масштабах, о каких твердят либералы. Счет, мол, должен идти (тут политолог поправил не только либералов, но и товарища Сталина) не на миллионы, а на сотни тысяч жизней. Конечно, это все равно ужасно, это больно, это трагично (на лице политолога с актерскими задатками является гримаса сострадания).

Кроме того, развивает свою мысль Кургинян, идея коллективизации дискутировалась и до большевиков. Стало быть, по мысли политолога, у уничтожения крестьянства как класса есть корни. А первому из большевиков, как бы ненароком роняет Кургинян, она пришла в голову не Сталину, а «иудушке» Троцкому. И дальше: независимо от того, сколь глубоки были корни и чья была идея, советский народ оказался обреченным на ту модернизацию, которая звалась коллективизацией.

Против исторической нужды не попрешь – таков решающий аргумент в оправдание миллионов погубленных душ. Он, Сергей Ервандович Кургинян, не оправдывает преступления против человечности, он защищает историю, ее сложность в интересах в том числе и тех, кто сгнил на просторах

Родины чудесной от Белого моря до Берингова пролива. Ибо иначе что они должны думать там? Что их мучительная, позорная смерть оказалась бессмысленной? А так, с его точки зрения, получилась вполне себе оптимистическая трагедия, которая даст сто очков вперед той, что сочинил в свое время Всеволод Вишневский.

Заручившись поддержкой мертвых, политолог апеллирует к живым. Логика его такова: если признать, что коллективизация была ошибкой, значит, и история страны оказалась ошибочной.

Его последний аргумент – стихотворение Максимилиана Волошина «Северо-Восток», которое он прочел с выражением. В нем в образной форме запечатлена история России, для которой «ветер смут, побоищ и погромов, медных зорь, багряных окоемов, красных туч и пламенных годин» был «верным другом на «распутьях всех лихих дорог».

Опускаю несколько строчек. И цитирую самое ударное, с точки зрения Кургиняна:

*«В этом ветре вся судьба России —
Страшная, безумная судьба.*

*В этом ветре гнет веков свинцовых:
Русь Малют, Иванов, Годуновых,
Хищников, Опричников, Стрельцов,
Свежевателей живого мяса,
Смертогонов, вихря, свистопляса:*

Быль царей и явь большевиков».

Кургинян читает страстно, гордясь историей страны, но обрывает стих Волошина на самом интересном месте.

Продолжу:

«Ныне ль, даве ль? – все одно и то же:

Волчьи морды, машеры и рожки,

Спертый дух и одичалый мозг,

Сыск и кухня Тайных Канцелярий,

Пьяный гик осатанелых тварей,

Жгучий свист ипицрутенов и розг,

Дикий сон военных поселений,

Фаланстер, парадов и равнений,

Павлов, Аракчеевых, Петров,

Жутких Гатчин, страшных Петербургов,

Замыслы неистовых хирургов

И размах заплочных мастеров.

Сотни лет тупых и зверских пыток,

И еще не весь развернут свиток,

И не замкнут список палачей,

Бред Разведок, ужас Чрезвычайек —

Ни Москва, ни Астрахань, ни Яик

Не видали времени горчей».

Стихотворение датировано 1920 годом. Времена «горчей» были впереди. О них поведал крестьянский поэт Нико-

лай Клюев.

*«За кус говядины с печенкой
Сосед освеживал мальчонку
И серой солью посолил
Вдоль птичьих ребрышек и жил.
Старуха же с бревна под балкой
Замыла кровушку мочалкой.
Опосле, как лиса в капкане,
Излилась лаем на чулане.
И страшен был старуший лай,
Похожий то на баю-бай,
То на сорочье стрекотанье».*

В 1937 году Николай Клюев был расстрелян. В уголовном деле поэта цикл «Разруха» хранился как приложение к допросу и как доказательство его вины в антисоветской клевете. Сейчас это стихотворение воспринимается как свидетельство обвинения советской власти в бесчеловечности.

В деле запротоколировано его высказывание:

«Я считаю, что политика индустриализации разрушает основу и красоту русской народной жизни, причем это разрушение сопровождается страданиями и гибелью миллионов русских людей. <...> Я воспринимаю коллективизацию с мистическим ужасом, как бесовское наваждение». ([Николай Клюев. Стихи о Гражданской войне \(a-pesni.org\)](#))

Но это все – воспаленное воображение и поэзия. Обратимся к прозе – к письму Михаила Шолохова, адресованному товарищу Сталину. Оно датировано 1933 годом, когда была провозглашена победа над классом кулаков и подкулачников. Нет надобности здесь полностью его цитировать. Стоит только обратить внимание на изощренность пыток, применявшихся к крестьянам.

Вот эта, например:

«Несговорчивому колхознику клали между пальцами карандаш и ломали суставы».

Или такая:

«Уполномоченный РК при допросе подвешивал колхозниц за шею к потолку, продолжал допрашивать полузадушенных, потом на ремне вел к реке, избивал по дороге ногами, ставил на льду на колени и продолжал допрос».

В порядке вещей:

«Массовые избиения колхозников, а также сажание в яму или в амбар».

Нечто запредельное:

«В Базковском колхозе выселили эсеницу с грудным ребенком. Всю ночь ходила она по хутору и просила, чтобы ее пустили с ребенком погреться. Не пустили, боясь, как бы самих не выселили. Под утро ребенок замерз на руках у матери».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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