



Аксиология исторической дихотомии политической «окраски» отечественного экранного контента

С.Н. Ильченко

кандидат искусствоведения, доцент

Статья посвящена анализу образа противостояния политических сил в истории России XX века, которое нашло свое отражение в отечественной экранной продукции. Проблема отношений между «красными» и «белыми» рассматривается автором на примере фильмов и сериалов с точки зрения ценностных ориентиров враждующих общественных сил.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01.067.2

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

телевидение, кинематограф, история, армия, аксиология, массовое сознание, цвет

¹ Боязнь прошлого // Ведомости. 2009. 22 октября.

В октябре 2009 года Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ) провел опрос населения нашей страны относительно того, как надо относиться к пересмотру сложившихся в обществе представлений об исторических событиях прошлого. Результат оказался весьма красноречивым. 60% опрошенных высказались за то, что историю нельзя пересматривать, а сами «дела давно минувших дней» необходимо изучать так, чтобы не возникло никаких повторных исследований, чреватых новыми оценками и интерпретациями. 31% опрошенных высказались за то, что история – это непрерывный процесс. При этом 79% респондентов опроса ВЦИОМа считают, что история как наука должна преподаваться в средней школе по одному единственному учебнику с целью недопущения путаницы и разочтений в сознании молодежи. При этом только 15% участников опроса согласны сохранить ныне действующие правила, когда педагоги сами могут выбирать учебники истории, по которым следует учить школьников¹.

Подобные данные явно указывают на то, что тренд пересмотра и переоценки прежних представлений о прошлом в общественном мнении россиян утратил популярность и доминирующее положение. В социуме вызревает артикулируемая необходимость иметь стабильную систему ценностных координат, исходя из которой можно было бы не только оценивать события прошлого и анализировать настоящее, но и определять перспективы развития. Нельзя сказать, что граждане страны едины в солидарной оценке того или иного периода отечественной истории. Особенно жесткому пересмотру, начиная с середины 1980-х годов, подвергся период создания и существования СССР. Отторжение марксистско-ленинской

идеологии, адепты которой выстраивали свою систему ценностей на противопоставлении ценностям буржуазным и кастовым, образовало парадоксальную ситуацию, когда прежняя политическая дихотомия по принципу: «или – или», трансформировалась в множественность эклектики социально-политических взглядов и оценок. И происходил данный процесс не без сильного воздействия СМИ.

Разброс был слишком велик: от православно-религиозных и националистических позиций до запредельного индивидуализма и экономического эгоизма. Прежняя модель оценки отечественной истории с точки зрения политической выгоды и идеологической целесообразности окончательно теряет моральные ориентиры в 1990-е годы. И массовое сознание стремится в своих поисках аксиологических «якорей» «зацепиться» за то, что ранее, в советский период, либо отвергалось, либо резко и беспощадно критиковалось.

Выяснилось, что те ценности, которые представляли нашу страну до революций 1917 года, все-таки сохранили свое морализующее значение в нескольких социальных группах как внутри России, так и за ее пределами на всем протяжении прошлого столетия и начала нынешнего.

В трагических условиях гражданской войны классовая борьба и в политическом дискурсе, и в массовом сознании понималась как противостояние «старого мира» и «нового»: оно получило вполне отчетливую «цветную» окраску, выраженную в бинарной оппозиции «белое/красное». Те, кто защищал Российскую империю, самодержавие, православие и соответствующую классовую идеологию, в конце концов, определились в феномен массового движения, получившего наименование «белого движения»². Естественно, что их политические враги и оппоненты поименовывали себя «красными», опираясь на «говорящую» символику красного цвета, которая восходила к предыдущему опыту европейских революций.

² Семантика этого словосочетания восходит к понятию «белая кость», которое относилось в дореволюционной России к представителям высших, правящих сословий, лиц благородного происхождения. - Прим. авт.

В 70-е годы XX века "белых" офицеров играли лучшие представители советской интеллигенции (Олег Ефремов в фильме "Бел", 1971)





В "Беге" рефлексировал даже вестовой Крапилин (Николай Олялин)

Характерно, что первыми определились с политической «окраской» именно представители идеологии большевизма, основанной на коммунистическом мировоззрении. Поэтому тем, кто противостоял им после прихода к власти партии большевиков-ленинцев, досталось «по

умолчанию» оппозиционное политическое наименование по цвету – «белогвардейцы».

Цвет как физическое свойство любого материального предмета или явления в подобном социально-психологическом контексте получает дополнительную смысловую, а следовательно, и знаковую нагрузку. В искусстве (и прежде всего, изобразительном) эта закономерность проявляется со всей очевидностью. «В живописи конкретный цвет окружен ассоциативным ореолом, – пишет исследователь данной проблематики Н. Н. Волков, – он носитель связанных с ним других сторон человеческого опыта. В конкретном акте восприятия цвета реализована история «человеческой чувственности»³. Именно в XX веке с его доминированием визуализированного типа цивилизации цвет стал одним из самых ярких фактов политической маркировки определенных сил в конкретных ситуациях борьбы за власть. Достаточно вспомнить прочно укоренившийся в современной политологии термин «цветные революции». «История человеческой чувственности» получает совершенно определенную политическую окраску. Чаще всего для отстройки от врага, соперника, противника. Именно подобным образом в 2004 году на Украине и произошло массовое манипулирование сознанием избирателей во время президентских выборов. Прилагательное «оранжевый» после этого политического прецедента уже потеряло свой первоначальный смысл, обозначающий один из цветов спектра. Оно обрело второй, не менее популярный, политический смысл. Тот же Н. Н. Волков задолго до этого утверждал: «Практика, жизнь должны были воспитать обогащенную чувствительность к цвету»⁴. В нынешней ситуации мы можем утверждать, что социальная практика обогатила восприятие цвета, сделала его мощным идеологическим средством. Отечественная история прошлого века это продемонстрировала вполне отчетливо, в том числе и в части развития культурных традиций.

Дихотомия разделения массового сознания после 1917 года, а

³ Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1984. С. 108-109.

⁴ Там же. С. 112.

следовательно, и социума, происходила и происходит в парадигме «или – или». Достаточно вспомнить драматическую сцену расстрела белого офицера Калмыкова из романа Шолохова «Тихий Дон» и его киноверсии в исполнении Сергея Герасимова. Реплика звучит символически-непримиримо: «Либо они нас, либо мы их!». Характерно, что здесь сталкиваются люди военной профессии, что придает политическому конфликту особую остроту и наглядность.

Именно русскому офицерству в большинстве своем и выпадет участь в этой исторической «цветной» дихотомии «представлять» белый цвет. Причем не только в событиях реальной истории, но и в массовом сознании, находящем отражение и выражение в системе массовых коммуникаций (преимущественно художественного толка). Система ценностей старого, дореволюционного, мира формулировалась офицерством известным триединым лозунгом – «За веру, царя и Отечество!», который на протяжении почти целого века оставался и остается вербальным символом аксиологических приоритетов для их носителей. Чтобы более точно понять то, как оценивается нынче роль белого движения, необходимо хотя бы вкратце ретроспективно оценить эволюцию его образа (читай: «офицерства») в системе художественных коммуникаций прошлого и настоящего.

Первое появление русского офицерства в российском кино случилось еще тогда, когда кинематограф был немым, а страна – империей. Люди в мундирах появлялись преимущественно как персонажи жанрового кино или действующие лица исторических эпопей (вроде «Обороны Севастополя»). Самым ярким кинообразом человека в погонах стал Германн из экранизации пушкинской «Пиковой дамы». Его блистательно сыграл известный актер Иван Мозжухин.

1917 год сменил не только строй в России, но и зрительские приоритеты. Офицерство стало той социальной группой, которая в советских фильмах была обречена на появление в кадре исключительно как классовый враг. «Первой ласточкой» стал шедевр Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925), повествующий о революционном восстании на Черноморском флоте в 1905 году. В фильме взбунтовавшиеся моряки просто-напросто расправлялись со своими командирами, сбрасывая их за борт.

Когда советский кинематограф обратился к рассказу о событиях гражданской войны, без «белого» офицерства уже никак было не обойтись. В фильме братьев Васильевых «Чапаев» (1934) русское офицерство предстало как серьезный враг. Достаточно вспомнить знаменитую сцену психической атаки офицерского корпуса, которая вызывала настоящий восторг и у зрителей в зале, и у красноармейцев на экране. Отношение формулировалось вос-



"Красный командир"
Чапаев был тверд
и решителен и во
время гражданской
войны, и на экране
(Борис Бабочкин в
роли Чапаева, фильм
"Чапаев", 1934)

хищенной репликой: «Красиво идут», – констатирует красноармеец. «Интеллигенция!» – откликается другой.

Именно в «Чапаеве» со всей эмоциональной убедительностью художественно наглядно и формулируется «цветной» политический конфликт. Сравнение возникает в реплике персонажа, сыгранного Борисом Чирковым: «Белые пришли – грабят! Красные пришли – грабят! Ну,

куды крестьянину податься?!». Символическая сила возникшей вербальной дихотомии была настолько велика, что превратила в общем-то проходные слова в художественный афоризм, настолько глубоко укоренившийся в массовом сознании, что подобное противопоставление распространилось и распространяется в устном фольклоре в жанре анекдотов.

«Красивость» эстетики белого движения была характерна и для советского театрального искусства 1920-30-х годов. Инсценировка романа Михаила Булгакова «Белая гвардия», поставленная во МХАТе в виде спектакля «Дни Турбиных», была весьма популярна. По легенде, этот спектакль около тридцати раз посещал Сталин. Недаром именно вождь народов настоял на том, чтобы во время Великой Отечественной войны в Красной Армии были возрождены погоны и военная форма, прообразом которой стало обмундирование царской армии. Неартикулируемые ценности «старого» мира и в романе Булгакова, и в его автоинсценировке получали отчетливое внешнее оформление. Естественно, что невидимым «врагом» белого офицерства были красногвардейцы.

В послевоенном советском кино офицеры появлялись в еще более благородном виде как патриоты и защитники Отечества. Особенно «повезло» морякам. Идеологические установки времени совпали с героизацией побед российского флота на экране. Невольно сказывалась и символика цвета, как известно, основной цвет формы русских моряков – белый, что не могло не вызывать вполне отчетливых ассоциаций⁵.

Фильмы 1940-1950-х годов прошлого века «Адмирал Нахимов» (1947), «Адмирал Ушаков» (1953) и «Корабли штурмуют бастионы» (1953) явили зрителям людей в морской офицерской форме как благородных и отважных воинов. Правда, чуть позже к такому подходу добавились и более резкие негативные нотки, связанные с тем, что все-таки представители пролетариата и кре-

⁵ Показательно, что в пьесе Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1933) революционные моряки Черноморского флота были одеты в повседневную форму черного цвета. Подобное цветовое решение сохранилось и в постановке Александра Таирова (1933), и в сценических версиях Георгия Товстоногова (1956 и 1981). Традицию нарушил спектакль Марка Захарова (1984), в котором «массовка» моряков большинство сценического времени была в белой форме. - Прим. авт.

стьянства (то есть «красной» стороны) должны были брать верх в их противостоянии на экране. В качестве характерного примера упомянем картину режиссера Леонида Лукова «Две жизни» (1961), где благородный офицер (Вячеслав Тихонов) проигрывал любовное соперничество простому солдату (Николай Рыбников) на фоне революционных катаклизмов.

И хотя офицеры-белогвардейцы представляли в отечественных лентах о классовой борьбе персонажами со вполне харизматическим имиджем, но, по сути, крайне коварными и беспощадными врагами. Именно в 50-60-е годы целую серию героев в погонах сыграл артист Игорь Дмитриев, ставший киноофицером в экранизациях романов Шолохова «Тихий Дон» (1957-1958) и «Поднятая целина» (1960-1961). Впрочем, не обходилось и без опереточного изображения белой гвардии. Достаточно вспомнить таких персонажей, как штабс-капитан Овечкин (Армен Джигарханян) и полковник Леопольд Кутасов (Алексей Толбузин) в трилогии о неуловимых мстителях, созданной режиссером Эдмоном Кеосаяном. И если в «Новых приключениях неуловимых» (1968) эти фигуры воспринимались как вполне достойные противники юных героев из стана «красных», то в третьей серии цикла «Корона Российской империи» (1971) они превращались в фигуры почти пародийные, ностальгирующие по покинутой Родине и этой же самой Родине мстящие. Однако угол кинозрения на русское офицерство к тому времени уже сменился. Во многом благодаря тому, что на подобные роли режиссеры стали приглашать актеров, наделенных истинно мужским обаянием, видя в них, прежде всего, живых и страдающих героев.

Отношение массовой публики к образу белого офицера переломил Владимир Высоцкий в роли поручика Бруснецова в драме Евгения Карелова «Служили два товарища» (1968). Свою лепту в возникновение благосклонного отношения идеологов от кино к офицерам внес и Юрий Соломин, ставший «нашим» разведчиком в стане «белых» в многосерийном телефильме «Адъютант его превосходительства» (1971). Офицерский мундир оказался весьма к лицу одному из самых обаятельных актеров нашего кино. Благородное дело создания имиджа русского человека в погонах XIX века продолжали ключевые экранизации романов Льва Толстого. Сначала это была эпопея «Война и мир» (1968) с Вячеславом Тихоновым в роли князя Андрея. Затем публику очаровал Василий Лановой, сыгравший Вронского в «Анне Карениной» (1969).

Белая гвардия тем временем демонстрировала на экране не только мужество и отвагу, но и то, что так восхищало многих: понятия о чести и долге. Разговор о ценностях принял вполне внятный и звучный характер. И уже без шуток шел разговор о трагедии

⁶ Экранизация одноименной пьесы Михаила Булгакова. – *Прим. авт.*

этой военной касты, вынужденной покинуть страну после революционных потрясений и поражения Белого движения в гражданской войне. Апофеозом надрывной ностальгии тех людей «голубых кровей», которые давали присягу Царю и Отечеству, стал «Бег» Алова и Наумова (1971)⁶. После грандиозного зрительского успеха этой картины никто уже не удивлялся, что в середине 1970-х годов, в самый разгар застоя, Владимир Басов экранизирует булгаковскую пьесу о белой гвардии «Дни Турбиных».

В этот период ностальгия по благородству людей в погонах охватила интеллигенцию, распространяя положительное отношение к «белым» и на остальные социальные группы. Песня о поручике Голицыне стала абсолютным хитом в неформальном общении на тех вечеринках, которые советские граждане приурочивали к красным датам календаря – годовщине Октябрьской революции и Первوماю. Недаром именно тогда кинозрители обрели и нового исполнителя на роли поручиков и штабс-капитанов – Александра Кайдановского. Сначала это был ротмистр Лемке в дерзком дебюте Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974). Уже тогда тоскливый взгляд его героя на то, как радуются жизни и торжествуют строители нового, социалистического, мира, будто подписывал приговор прежним понятиям и ценностям. Подобный образ благородного, но тоскующего человека в погонах Кайдановский явил в приключенческой дилогии Вениамина Дормана «Пропавшая экспедиция» (1976) и «Золотая речка» (1978).

⁷ Характерная деталь в прологе фильма «Офицеры», указывающая на цвет «политической» окраски героев – Алексей Трофимов (Георгий Юматов) награждается командованием... «красными революционными шароварами». – *Прим. авт.*

С другой стороны, именно в этот период и появляется апологетическая лента Валерия Рогового «Офицеры» (1971), утверждающая новый аксиологический постулат на уровне афоризма «Есть такая профессия – Родину защищать» вне привычного политического противопоставления по оси «красное/белое». Из всего сюжетного содержания фильма, тем не менее, очевидно вычитывалась мысль о том, что речь идет, прежде всего, о «красных» офицерах⁷.

Период перестройки и гласности второй половины 1980-х годов на некоторое время сдвинул направление интересов массовой аудитории в сторону более актуальных политических проблем. Прошлое в подобном общественно-политическом контексте подверглось серьезной идеологической ревизии со стороны его аксиологической составляющей, регулируемой конъюнктурными интересами современной реальности. Дихотомия «белое/красное» потеряла художественную дискуссионность. Период экономического разброда и идеологического шатания породил в массовом сознании потребность обратиться к тому, что ценилось ранее и что не было скомпрометировано советским периодом истории. И

не случайно именно поэтому главными фильмами 1990-х годов станут две картины Никиты Михалкова об офицерах. Сначала о советских – «Утомленные солнцем» (1995), затем – о русских («Сибирский цирюльник», 1998). Показательно, что главные роли в обоих фильмах сыграл Олег Меньшиков, с легкостью перевоплощавшийся из чекиста 30-х годов прошлого века в юнкера конца века девятнадцатого. Фактически он уравнивал в идеологических правах в массовом сознании и белых, и красных.

Сегодня очевидно, что русские офицеры в прежней, дореволюционной, России составляли один из самых могущественных и влиятельных профессиональных кланов с собственными представлениями о поведении человека и мужчины в определенных ситуациях. Экранные искусства нового века обратили внимание и на то, что раньше проникало в кадр помимо воли их создателей – особую эстетику русского офицерства, его образ жизни. Понятие «белое движение» обрело буквальную визуальную метафору. Так, уже в «Турецком гамбите» (2005) режиссера Джаника Файзиева, экранизации одноименного романа Бориса Акунина, большинство офицеров находится на экране в белых мундирах (читай: «белых одеждах»).

И поэтому неудивительно, что в новой картине Андрея Кравчука «Адмирал» (2008) русские морские офицеры не только воюют, но еще и танцуют на балах, целуются с женщинами и демонстрируют лучшие черты человеческой натуры. И все это вновь происходит по преимуществу в мундирах белого цвета. Десятисерийная телеверсия фильма, показанная по Первому каналу, лишь усилила ощущение цветовой идеологической диктатуры. Режиссером установлена четкая ценностная коннотация. В тех эпизодах, где адмирал Колчак (Константин Хабенский) жесток и строг, беспощаден к врагам, он – в мундирах темных цветов. Там же, где он благороден и романтичен, на нем – белый мундир. Аксиология подобного цветового решения фильма и сериала слишком очевидна, чтобы ее можно было проигнорировать. Она действует на восприятие массовой аудитории вполне целенаправленно, исподволь, устойчиво и результативно. Как итог, «белые» обретают черты носителей таких важных нынче моральных ценностей, как благородство, верность присяге, патриотизм. «Красные», наоборот, представляют собою нечто бесформенное, трусливое, жестокое.

Символическим эпизодом, свидетельствующим о произошедшей аксиологической трансформации, явилась сцена той самой психической атаки каппелевского офицерского корпуса, которую так положительно эстетически оценили представители «красных» в фильме «Чапаев». В «Адмирале» она выглядит как жест отчаянных и благородных людей, бросившихся почти с голыми руками

защищать погибающую сестру милосердия. «Белые» здесь герои и молодцы, «красные» – трусы, толпой бегущие прочь.

Свою лепту в продолжающуюся невольную дискуссию об оценке прошлого внес и сериал Сергея Урсуляка «Исаев» (канал «Россия»), который оказался в конкурентном эфирном противостоянии с «Адмиралом». По замыслу режиссера это экранизация двух романов Юлиана Семенова о молодых годах его любимого героя – Максима Максимовича Исаева (он же – Штирлиц); две части фильма и названы в соответствии с этими книгами – «Бриллианты для диктатуры пролетариата» и «Пароль не нужен». По сути, широкой публике показан путь превращения «белого» интеллигента в «красного» разведчика.

На этом пути в фильме (он длится 16 серий) героя ждет немало потерь и горьких разочарований. Гражданская война – это не только привычная за целый век борьба «белых» и «красных». Для Исаева она оказывается испытанием на прочность его системы человеческих ценностей и жизненных принципов. Недаром чекист Бокий интересуется политическими взглядами героя с уже знакомой формулой: «А за кого Максим Максимович? За белых или за красных?» И слышит в ответ: «Он разбирается.» Фильм выстроен таким образом, что систему ценностей, по сути дела, предлагают проверить самому зрителю. А заодно и разобраться в ней. Каждый, безусловно, хотел бы найти свое место в историческом катаклизме. Кто-то воевал за белых, кто-то был на стороне красных. Кто-то эмигрировал, а кто-то оставался. Но объединяющей человеческой ценностью становится в таком трагическом политическом контексте некая общность национальной судьбы, судьбы народа, поделенного историей на два лагеря.

Исподволь, не нарочито, но неуклонно режиссер ведет эту сквозную тему «Исаева» с тем, чтобы незадолго до финала устами Василия Блюхера (Константин Лавроненко) воскликнуть, оставив дилемму павших на поле брани на «своих» и «чужих», то есть «красных» и «белых»: «Перестаньте! Здесь все – русские!» Пожалуй, такого интегрирующего конфликтные стороны прошлого призыва в телеэфире за последние годы слышать не приходилось.

У режиссера Сергея Урсуляка в «Исаеве» смысловую нагрузку по разрешению традиционной политической дихотомии из прошлого несет даже цвет. Так, в первой части фильма Москва 20-х явлена в черно-белой гамме, тогда как заграничная Эстония показана в цвете со всеми комплексами и переживаниями ее граждан относительно того, что их страна такая маленькая и такая независимая. Когда же действие «Исаева» переносится на русский Дальний Восток, то экран навсегда становится черно-белым, что лишь подчеркивает общность судьбы всех героев – и реальных, и вы-

мышленных. Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что цветные титры первой части в духе красочных плакатов гражданской войны далее сменили семейные черно-белые фотографии из «той», прежней жизни.

Оценочная интонация всего фильма к финалу «Исаева» приобретает вполне устойчивую эмоциональную окраску, находящуюся вне привычной бинарной оппозиции «белое/красное». Здесь иной, чем прежде, уровень ценностей. Отнюдь не классово-политический, а индивидуально-моральный. Исаев (Даниил Страхов) вынужден выбирать свою судьбу, теряя многое и многих из прежней, «старой» жизни. Он отказывается от собственного имени и фамилии. То есть находится в пограничном экзистенциальном положении, когда ему приходится быть *другим*, но не самим собою. А это совсем иная, не политическая аксиология экранного бытия. Прежняя дихотомия политической окраски конкретной персоны (неважно – вымышленной или реальной) уже не функциональна.

На повестке дня – те самые общечеловеческие ценности, которые на всем протяжении отечественной истории оказывались на периферии общественного дискурса по вполне осознаваемым идеологическим и политическим причинам. Экранные искусства сегодня – в меру своей эстетики – пытаются отразить происходящую аксиологическую «ломку» общественного разума. Речь не идет о пересмотре или переоценке исторических событий. Скорее, мы можем констатировать расширение «угла обзора», или наличие более универсального критерия в оценке прошлого. В ряде публикаций это получило название «человеческого измерения». В нашей версии мы обозначим данный фактор более научно – тяга аксиологии массовой культуры (а вслед за нею – и массовых коммуникаций) к антропоцентричности. Однако данная проблематика требует дальнейшей разработки, что и выводит ее уже за рамки настоящей статьи, ориентированной на имеющийся эмпирический опыт и функционирующую аксиологию медиакультуры.

Фото:
www.kino-teatr.ru

ЛИТЕРАТУРА:

1. Богомолов Ю.А. *Затянувшееся прощание: Российское кино и телевидение в меняющемся мире.* – М.: 2006.
2. Волков Н.Н. *Цвет в живописи.* – М.: 1984.
3. Кириллова Н.Б. *Медиакультура: от модерна к постмодерну.* – М.: 2005.
4. Кракауэр Э. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности.* – М.: 1974.
5. *Медиа. Введение: Учебник.* – М.: 2005.
6. *Телевидение: режиссура реальности.* – М.: 2007.
7. *Телерадиоэфир: история и современность.* – М.: 2008.