

Научное приложение. Вып. СXXXVII

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

ШКОЛА
АКТУАЛЬНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА И ГОСУДАРСТВЕННОЙ
СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Илья Кукулин

**МАШИНЫ
ЗАШУМЕВШЕГО ВРЕМЕНИ**

Как советский монтаж стал методом
неофициальной культуры

Москва
Новое литературное обозрение
2015

УДК 7.012.03(47+57)"19"
ББК 85.03(2)6-5
К89

Монография подготовлена в рамках научно-исследовательской программы Школы актуальных гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

Рецензенты

С.Н. Зенкин, доктор филологических наук
(Российский государственный гуманитарный университет)
М.Н. Липовецкий, доктор филологических наук
(University of Colorado, Боулдер, США)
М.Б. Ямольский, доктор искусствоведения
(New York University, Нью-Йорк, США)

Кукулин, И.В.

К89 Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / Илья Владимирович Кукулин. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 536 с.: ил. (Серия «Научная библиотека»)

ISBN 978-5-4448-0245-8

Эта книга — попытка заново выстроить историю русского модернизма через историю монтажа. Развитие монтажа в культуре XX века получило мощный импульс после изобретения кинематографа и превращения его в модный вид искусства. Аналоги кино-монтажа в 1920-е годы сложились в других видах искусств — литературе, плакатной графике, театре. У разных авторов и в разные периоды он используется то как локальный прием, то как последовательный метод, то как целостная эстетика. В 1930–2000-е годы монтажные методы неоднократно изменяли свои функции и семантику. Следя за тем, как они от десятилетия к десятилетию то становятся почти незаметными, то вновь используются в самых разных контекстах, можно увидеть принципиально новые сюжеты в развитии искусства конца XIX–XXI веков, от Стефана Малларме до интернетных коллажей, составленных из блоговых заметок и видеозаписей. Эта книга рассказывает о том, как монтаж сначала стал «стилем эпохи» 1920-х годов в самых разных странах (СССР, Германия, США...), а после все больше оказывался нужен неподцензурной словесности и «альтернативным» направлениям в кино и визуальном искусстве. Среди героев книги — Дзига Вертов и Артем Веселый, Сергей Эйзенштейн и Александр Солженицын, Эль Лисицкий и Саша Соколов, Энди и Лана Вачовски и Павел Улитин.

УДК 7.012.03(47+57)"19"
ББК 85.03(2)6-5

На обложке — кадр из фильма В. Рутмана «Берлин. Симфония большого города» (1927) и инсталляция VTOL «Финансовые риски» (2013)

© И.В. Кукулин, 2015

© ООО «Новое литературное обозрение», оформление, 2015

Неподцензурная проза 1960-х: Александр Солженицын и Павел Улитин

Наиболее радикально поэтику монтажа в 1960–1970-е годы в России переосмыслили два прозаика, при этом один из них, Павел Улитин, не рассчитывал на публикацию своих произведений в СССР в принципе, а другой, Александр Солженицын, как известно, после обнародования нескольких ярких рассказов оказался вытеснен из советской печати.

Фигура Александра Солженицына общеизвестна. Творчество Павла Улитина (1918–1986) — очень значительное явление литературы, но оно до сих пор не введено в научный оборот — его произведениям посвящен ряд критических статей, есть несколько мемуаров о нем самом, но академических исследований, насколько мне известно, не существует.

¹ Еще одно стихотворение, испытавшее очевидное воздействие строфики и схемы рифмовки «Босха», — «Одной поэтессе» (1965) Иосифа Бродского (об этом см., например: *Шубинский В.* Семейный альбом. Заметки о советской поэзии классического периода // Октябрь. 2000. № 8).

² В неподписанной краткой справке об Антокольском на сайте «Век перевода» (главным редактором которого является Евгений Витковский) сказано даже: «...чуть ли не все прослеживаемые корни творчества — оригинального Антокольского — именно во французской литературе, да и сам Антокольский этого не скрывает» (<http://www.vekperevoda.com/1887/antokol.htm>).

Две следующих главы книги посвящены анализу монтажных принципов у этих авторов. Если не считать того важного обстоятельства, что оба этих писателя были неприемлемы для советской цензуры, сегодня они выглядят полными антиподами: Улитин — авангардист и экспериментатор, критик любой идеологизации литературы, не обращавшийся к сколь-либо широкой аудитории, Солженицын — писатель-идеолог, автор монументальных исторических романов, явственно стилизовавший себя и в публичном, и в творческом поведении под русских классиков второй половины XIX века — но в действительности, по справедливому замечанию Александра Гольдштейна, продолживший на новом уровне эстетику жизнотворчества, характерную для «серебряного века»¹. В целом можно сказать, что в контекст более поздней неподцензурной литературы Улитин входит органически, а Солженицын — не «вписывается», именно из-за своего идеологизма. Однако если рассматривать их как современников, то сходств между ними оказывается куда больше, чем кажется на первый взгляд.

Солженицын о творчестве Улитина, возможно, вообще не знал, Улитин же внимательно следил за публикациями автора «Одного дня...» — как подцензурными, так и «тамиздатскими». Ср., например, намеки на опубликованные рассказы Солженицына «Матренин двор» (1960²) и «Случай на станции Кочетовка» (1962)³ в книге П. Улитина «Путешествие без Надежды» (1970–1971): «У Матрены во дворе росла лебеда. На станции Шепетовка нам пришлось разоблачить одного хорошего человека. У нас брака не бывает. Так надо»⁴. В одном из своих произведений, «Ворота Кавказа», Улитин иронически назвал Солженицына Робеспьером Исаевичем Правдиным⁵.

¹ Гольдштейн А. Мастер жизни на исходе дня (май 1994) // Гольдштейн А. Памяти пафоса: Статьи, эссе, беседы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 27–29.

² Окончательная редакция — 1968.

³ Как указывал сам писатель, «... [п]ри публикации [в “Правде” и в “Новом мире”] название [рассказа] было сменено на “Кречетовка” из-за остроты противостояния “Нового мира” и “Октября” (главный редактор — [Всеволод] Кочетов), хотя все остальные географические пункты остались названными точно» (Солженицын А. Краткие пояснения к некоторым книгам // Солженицын А. Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика (Серия «Зеркало — XX век»). Екатеринбург: У-Фактория, 1999. С. 741–748.

⁴ Улитин П. Путешествие без Надежды / Подгот. текста И. Ахметьева, коммент. и имен. указ. И. Ахметьева при участии М. Айзенберга, З. Зиника, А. Ожиганова и Е. Шумиловой. М.: Новое издательство, 2006. С. 49.

⁵ Улитин П. Ворота Кавказа / Публикация Л. Улитиной, М. Айзенберга, подгот. текста А. Глаголева, Д. Кузьмина, коммент. Л. Улитиной, М. Нилина, Д. Кузьмина // Митин журнал. 2002. № 60. «Фамилия» выдуманного Улитиним прозвища —

Оба они родились в одном и том же, 1918, году на охваченном Гражданской войной юге России: Улитин — в донской станице Мигулинской, Солженицын — в Кисловодске, но, как и Улитин, вырос в Ростове-на-Дону. У них было много возможностей познакомиться¹. Еще одна неожиданная перекличка в их биографиях связана с тем, что оба рано потеряли отцов: отец Солженицына погиб на охоте до его рождения, отец Улитина был убит бандитами, когда будущему писателю было два года.

В произведении «Ворота Кавказа», видимо, скрыты упоминания о довоенном Ростове и о «землячестве» Улитина и Солженицына: «ворота Кавказа» — давний парадный «титул» Ростова-на-Дону, доныне употребительный на туристических сайтах в Интернете. В тексте «Ворот...» немотивированно возникает фраза: «...про печенегов было в первом узле», то есть в романе «Август Четырнадцатого» — первом «узле» исторической эпопеи «Красное колесо».

Еще раз дар Макса Кагановича².

«И у вас там какой-нибудь полковник. Разве полковники ходят с обыском?»

про печенегов было в первом узле

Голосом Алены Старицы говорила мать Манефа³.

Очевидно, Улитин имел в виду фразу из гл. 4 романа «Август Четырнадцатого»: «Сестру и брата то и объединяло, что только двое они во всей семье [Томчаков] имели критические, передовые взгляды.

несомненная аллюзия на героя комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль». На просветительски-рационалистические, восходящие к XVIII в. элементы эстетики Солженицына неоднократно указывали критики. (Здесь и далее я комментирую только те фрагменты текста Улитина, которые не объяснены публикаторами.)

¹ Вопрос о том, были ли писатели знакомы между собой, обсуждался в краеведческом интернет-сообществе Ростова-на-Дону (<http://rostov-80-90.livejournal.com/360081.html>), но не получил разрешения.

² Возможно, имелся в виду Макс Эммануилович Каганович (1891–1978) — эмигрант из России, ставший во Франции известным коллекционером произведений искусства.

³ Улитин П. Ворота Кавказа... Мать Манефа — имена героинь романа Н.С. Лескова «Некуда», П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» и Л. Чарской «Лесовичка».

Остальные были дикари, печенеги»¹. С «матерью Манефой», возможно, сравнивается героиня². Поскольку героиня учится на курсах агрономов, у Улитина эта фраза отсылает к теме женского образования в предреволюционной России, которую он обсуждает в «Воротах Кавказа», вспоминая о своей матери — враче. Исторические печенеги кочевали на тех землях, где стоит нынешний Ростов-на-Дону, — вероятно, это учитывали и Солженицын, и цитировавший его Улитин.

Оба писателя перед Второй мировой войной учились в московском Институте философии, литературы и истории (ИФЛИ) — правда, там их пути не пересеклись, так как Солженицын поступил на заочное отделение этого института в 1939 году, а Улитин за год до этого, в декабре 1938-го, был арестован в общежитии ИФЛИ сотрудниками НКВД, приговорен к расстрелу за участие в подпольной антисталинской группе, чудом остался жив и впоследствии даже вышел на свободу.

Однако самое главное и самое поразительное сходство состоит в том, что два этих автора, хотя и с совершенно разными целями, работали в своих произведениях сочетание приемов, которое может быть названо *гипермонтажом*.

¹ Цит. по изд.: Солженицын А. Август Четырнадцатого // Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 7. М.: Время, 2007. С. 38.

² Ср. у Лескова в «Некуда»: «— Какой глупый человек! — проговорила разбитым голосом мать Манефа, глядя на приближающийся тарантас».

Часть III

ИСТОРИЗИРУЮЩИЙ МОНТАЖ

ГЛАВА 8

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН: ЭЛЕГИЧЕСКОЕ ЗАВЕРШЕНИЕ РАННЕСОВЕТСКОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Имя Александра Солженицына — автора, которого еще при жизни называли классиком и наследником традиций русской литературы XIX века, — выглядит парадоксальным в ряду авангардистов и радикальных модернистов, которые обсуждаются в этой книге. Однако парадокс здесь — иллюзорный: культурный статус Солженицына, достигнутый им во многом благодаря собственным усилиям, и претензии на роль «великого русского писателя — властителя дум» вплоть до настоящего времени затрудняют адекватную интерпретацию его эстетики. «...Солженицын научился применять модернистские средства ради достижения антимодернистских целей», — отмечает в одной из своих недавних статей Ричард Темпест¹.

Одним из скрытых внутренних сюжетов творчества Александра Солженицына была многолетняя полемика с фильмами и эстетической позицией Сергея Эйзенштейна. Столь обостренная реакция Солженицына на творчество знаменитого режиссера была обусловлена острым, но до сих пор мало замеченным сходством в интерпретации задач искусства и характера его воздействия на человека. (Можно даже предположить, что и сами представления о задачах и воздействии искусства выработались у Солженицына отчасти под влиянием фильмов Эйзенштейна.) В центре внимания обоих — один и тот же круг вопросов: русская история, смысл революции, значение насилия в революции. Оба воспринимали историю с ироническим острашением².

Однако при большом количестве эстетических и тематических сходжений Солженицын был непримиримым идеологическим противником Эйзенштейна. Эйзенштейн — утопист, надевавшийся на революционную

¹ Темпест Р. Александр Солженицын — (анти)модернист / Пер. с англ. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 263.

² Имеется в виду постромантическая ирония в отношении истории, развитие которой проанализировал Хейден Уайт: *Уайт Х. Метаистория: Историческое изображение в Европе XIX века* / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. С. 75–80, 89–93, особ. 433–436.

трансформацию человеческой психики с помощью искусства. История для него — экстатический порыв слабых *per aspera ad astra*. Солженицын, напротив, надеялся с помощью искусства заставить человека вспомнить его забытую подлинную природу. Те периоды русской истории, которые он описывал (раскол, реформы Петра I, обе революции 1917 года, Гражданскую войну, да и всю советскую эпоху в целом), он считал периодами деградации, вызывающей о восстановлении изначальной «чистоты».

Рассмотрение поэтики Солженицына и Эйзенштейна в контексте истории монтажа позволяет выдвинуть предположение, что оба они принадлежали к одному и тому же международному эстетическому движению — ЭППИ, эпическому полифоническому агитационному искусству, которое было охарактеризовано в гл. 3. Солженицын стал завершителем этого движения, радикально трансформировавшим его первоначальные задачи.

Марш освобождения: киносценарии Солженицына

Связь Солженицына с киноавангардом наиболее интересно проследить, анализируя его киносценарии. Сохранились два его произведения в этом жанре: первое — «Знают истину танки» (далее — ЗИТ)¹ — было создано осенью 1959 года без внешних поводов, второе — «Туняец» — по заказу киностудии «Мосфильм» в ноябре 1968-го. Режиссер Владимир Наумов смог устроить так, что сценарий был официально заказан Солженицыну, на тот момент не имевшему легального литературного заработка. Эти сценарии принципиально различаются и по жанру, и по поэтике.

ЗИТ, повествующий о восстании заключенных в лагере, полемически инвертирует жанр историко-революционного кино с массовыми

¹ Последняя редакция: *Солженицын А. Знают истину танки* // Солженицын А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Терра-Книжный клуб, 2005. С. 355–470. Далее при цитировании сценария страницы по этому изданию указываются в круглых скобках после цитаты или упоминаемого эпизода. На то, что сценарий написан осенью, указывает Н.Д. Солженицына в своем комментарии к этой публикации (Т. 9. С. 557), Л. Сараскина в биографической хронике называет просто конец 1959 г. (*Сараскина Л. Александр Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 912* (Жизнь замечательных людей. Биография продолжается). Однако, судя по косвенным признакам, сценарий был еще раз переработан в середине 1960-х годов (о чем не сообщают ни Солженицына, ни Сараскина): например, в финальном посвящении среди мест восстаний против коммунистической диктатуры указан Новочеркасск, волнения в котором, как известно, произошли в 1962 г.

сценами. О том, что сам Солженицын воспринимал свой сценарий как изображение именно *революционных* событий средствами кино революционной эпохи, можно судить, например, по таким ремаркам, как «Марш освобождения!» (с. 409), «Музыка нарастающей революции!» (с. 432) или по авторскому восклицанию (напоминающему титр немого кино) «Тираны мира! Трепещите!» (с. 439).

«Тунядец» — лирико-сатирическая комедия всего с двумя главными героями, сочетающая, насколько можно судить, стилистику «шестидесятнических» комедий о стихийных нонконформистах (в диапазоне от «Королевы бензоколонки» (1962, реж. Алексей Мишурин и Николай Литус) до «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!» (1964, реж. Элем Климов) и снятых тогда же психологических фильмов о молодых интеллектуалах — например, «Мой младший брат» (1962, реж. Александр Зархи) по повести Василия Аксенова «Звездный билет». Изображенная с мягкой иронией главная героиня фильма носит модное имя Эльвина (Эля), в ее внешности, вкусах, манере поведения подчеркнуты «модность» и «современность»¹, противостоящие поляризованному по принципу «свой»–«чужой» обществу провинциального города, в который она попадает в результате автомобильной аварии.

Два эти сценария демонстрируют совершенно разное отношение к языку кинематографа. В «Тунядце», несмотря на диссидентский радикализм сюжета (одна из ключевых сцен фильма — издевательски изображенные «выборы» в Верховный Совет СССР), соблюдены стилистические нормы современной Солженицыну советской лирической кинокомедии. Солженицын обнаруживает здесь полное понимание «правил игры» современного ему кинематографа: длинные, «повествовательные» планы, «неконфликтный» монтаж², нарастание эротического *suspense'a* между героем и героиней, длинная эффектная сцена автомобильной погони...

В ЗИТ сознательно воссозданы приемы советского монтажного кино 1920-х годов, а стилистика советского кино 1950-х соблюдена

¹ «Прическа у нее такая: спереди волос гораздо больше, чем сзади»; «Она в крупнополосатой блузке и светлых брюках»; для описания интересного молодого мужчины Эля использует слово «подтекст» и объясняет герою — слесарю-авторемонтнику, что любовь к стихам Евтушенко безнадежно вышла из моды, «сегодня большой, невероятный шик — что со страшной силой любишь Цветаеву...» (Солженицын А. Тунядец // Солженицын А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 479, 475, 508, 510. Здесь и далее сохранены все шрифтовые выделения в цитатах из Солженицына).

² «Экран переменной формы» Солженицын использует в этом сценарии всего один раз: «...суженной трубкой, как биноклем обернутым / виден желанный “моксвич” [на котором убегают главные герои]» (Солженицын А. Тунядец. С. 530).

только в «рамочной» новелле, изображающей общение вернувшегося из лагеря заключенного со своими новыми, не знающими о лагерях знакомыми. Сценарий ЗИТ противостоит социальной действительности не только по сюжету, но и по тому киноязыку, который потребовался бы для его реализации.

Эстетическое и жанровое продолжение в последующих произведениях Солженицына, насколько можно судить, получил только его первый сценарий. В наибольшей степени напоминает ЗИТ сцена рабочей демонстрации в гл. 26 романа «Октябрь Шестнадцатого» (1971–1981), которую можно считать «ремейком» или компендиумом важнейших элементов раннего киносценария. В начале сцены почти буквально повторяется описание «кадра» из ЗИТ: внутренняя тюрьма лагеря с окружающим ее высоким деревянным забором (этот забор становится одним из важнейших «визуальных лейтмотивов» сценария) — «Заводские корпуса, темно-кирпичные, / как они видятся поверх высоких кирпичных оград»¹. Изменения «эмоционального сюжета» в сцене демонстрации фиксируются изменениями формы экрана, которые описаны в авторских ремарках: **«Экран пошире... Самый широкий экран... Круглое малое сужение, как в трубу... Ближе, крупней, расширяясь...»**² Впервые «экран переменной формы» Солженицын предлагал использовать в ЗИТ: само это выражение входит в подзаголовок его сочинения («киносценарий для экрана переменной формы»). Содержание сцены — демонстрация забастовщиков, к которой неожиданно присоединяются военные и помогают рабочим бить полицейских, — зеркально противоположно сюжету ЗИТ: НКВД (тайная полиция) призывает на помощь танковые и пехотные части (армию), чтобы утопить в крови восстание трудящихся-заключенных.

Субверсия за «шторками»

ЗИТ инвертирует не просто жанр историко-революционного кино, но два совершенно конкретных образца этого жанра — фильмы Сергея Эйзенштейна «Стачка» (1923) и «Броненосец “Потемкин”» (1927). Помимо сюжетной канвы, общей для всех трех произведений, на это

¹ Цит. по изд.: Солженицын А. Октябрь Шестнадцатого // Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 9. М.: Время, 2007. С. 354.

² Солженицын А. Знают истину танки. С. 357, 358, 361.

указывают и другие важные линии преемственности: сценарий Солженицына, как и оба фильма Эйзенштейна, изображает завершившееся поражением, потопленное в крови, но героическое восстание группы людей, которые живут в очень тяжелых условиях (как в фильме «Броненосец Потемкин») и доведены до крайности постоянными унижениями со стороны администрации (как в фильме «Стачка»).

Но наиболее разительно сходство формальных элементов. Фильм «Стачка» основан на использовании экрана *переменной формы*. Для изменения формы экрана — сужения в вертикальную полосу, в маленький квадратик, в ромб — используются шторы; шторка может делить экран на два кадра, как это описано и у Солженицына¹. В ключевых точках сюжета ЗИТ использованы характерные именно для Эйзенштейна крупные планы, представляющие патетически выделенные детали: рука засыпанного заключенного, торчащая из песка (с. 372), или серебристое кашне зам. начальника лагеря по режиму, повисшее на краю стола во время панического бегства администрации лагеря (с. 431). Этот второй «кадр» — прямая аллюзия на знаменитый кадр из «Броненосца...» — пенсне судового врача, зацепившееся за снасти. Описание крупного плана засыпанных песком рук в финале сценария, возможно (но это более гадательно), отсылает к кадру с руками обреченных рабочих, которых расстреливают войска в финале «Стачки». К «Броненосцу...» в ЗИТ отсылает описание «Каждого убитого подносят четверо заключенных на куске брезента, прибитом к двум палкам...» (с. 460) — ср. у Эйзенштейна сцену расстрела матросов, накрытых брезентом.

Финал ЗИТ прямо воспроизводит финал «Стачки». В фильме Эйзенштейна после изображения лесной лужайки, покрытой трупами расстрелянных рабочих (эпизод «Разгром»), появляются титры: «И кровавыми, незабываемыми рубцами легли на теле пролетариата раны: Лены, Талки, Златоуста, Ярославля, Царицына, Костромы. / Помни, / Пролетарий». Сценарий Солженицына завершается строками:

Сыпется, сыпется желтый песок забвения.

Наискосок по нему, налитыми багровыми буквами, проступает строка за строкой посвящение фильма:

¹ Правда, у Эйзенштейна применена горизонтальная шторка, а у Солженицына предложена диагональная.

ПАМЯТИ ПЕРВЫХ, ВОССТАВШИХ ОТ РАБСТВА, —
 ВОРКУТЕ,
 ЭКИБАСТУЗУ,
 КЕНГИРУ,
 БУДАПЕШТУ,
 НОВОЧЕРКАССКУ...¹

Очевидно, что перед нами — не цитата и не полемика, но сознательное использование наиболее ярких приемов предшественника в «подрывных», субверсивных целях. Ближайший аналог такой субверсии — осуществлявшаяся во время Гражданской войны в России «перелицовка» песен, когда на мелодию белогвардейской песни создавались новые, «красные» стихи или, наоборот, заменялся текст, изначально положенный на «красноармейскую» музыку².

Кроме того, в сценарии Солженицына есть элементы, не являющиеся цитатами определенных кадров или титров Эйзенштейна, но ориентированные на его кинопоэтику. Таковы парадоксальные образы, демонстрирующие «переворачивание» социального порядка, — убитый стукач, сидящий в кресле начальника лагеря (с. 404), революционное воззвание, вывешенное на стенде для лживой газеты «Правда» и оказывающееся подлинной правдой (с. 409), номер заключенного, который юродивый эзк Кишкин прижимает руками к причинному месту (с. 416). Таковы «аттракционы» — например, дважды оживающая девушка, изображенная на крышке бандуры, причем первый раз она оживает в воображении заключенного, в обрамлении наивной картинки с хатой и подсолнухами, а второй раз — в реальной сцене встречи узников мужского и женского лагерей. Таково и совмещение контрастных образов, когда, например, на экране, разделенном косой шторкой, изображены барак с заключенными и кабинет лагерного начальства³.

Некоторые элементы сценария ЗИТ напоминают не Эйзенштейна, а, скорее, общие черты советского кино 1920-х, но в любом случае — именно раннего кино, а не кинематографа конца 1950-х. Таковы, например, образы-лейтмотивы, при первом появлении отсылающие к материальному явлению или предмету, а в дальнейшем функционирующие как метафора. В ЗИТ таким лейтмотивом становится песок: он появ-

¹ Солженицын А. Знают истину танки. С. 470.

² См. об этом, например: Михайлик Е. «Гренада» Михаила Светлова: откуда у хлопца испанская грусть? // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 248–249.

³ Солженицын А. ЗИТ. С. 384.

ляется в начале и конце повествования, «сшивая» действие — сначала засыпает реальных заключенных, а потом превращается в метафору исторического забвения. Ср., например, образ-лейтмотив гармошки в сцене крушения поезда в фильме Александра Довженко «Арсенал» (1928): сперва это просто инструмент, на котором играет подгулявший солдат, а затем — метафора анархической стихии, захлебнувшейся в собственном разгуле.

В предыдущей главе уже шла речь о снятом в 1967 году, через 8 лет после создания ЗИТ, «монтажном» фильме Ролана Быкова «Айболит-66». Здесь важно отметить, что Быков применил в своей комедии экран переменной формы — с теми же целями, с какими он используется и в сценарии Солженицына: для выделения главного элемента действия. Однако если в ЗИТ Солженицын использует не только формальные приемы, но и методы выражения авторской позиции, характерные для раннего кино, то Быков эти методы откровенно пародирует.

Колесо истории в текстах и на экранах

Одним из важнейших выразительных элементов эпопеи Александра Солженицына «Красное колесо» (1971–1991) являются фрагменты, озаглавленные «Экран», — по сути, мини-сценарии эпизодов, которые читатель должен себе представить в виде фильма, — и графически оформленные иначе, чем остальной романный текст. Они записаны «в столбик», как верлибр, с большим, как при публикации стихов, отступом от левого края страницы — каждая новая строка указывает на смену плана. Ремарки, указывающие на звуковое сопровождение сцены («Общий рев и стук», «Звон», «Голоса из детского хора»), даны отдельными строками с небольшим отступом от левого края. Резкая смена плана или новая сцена отмечены знаком равенства (=) в начале строки.

Небольшие по объему, эти фрагменты, однако, чрезвычайно важны по смыслу, располагаются в «ударных» точках повествования. В каждом из «экранных» отрывков представлен визуальный образ одного события, внутренне противоречивый и метафорически¹ выражающий

¹ Точнее было бы сказать, что метод Солженицына в данном случае соединяет черты метафоры и метонимии.

главный скрытый конфликт того или иного «узла», ту общую историческую коллизию, которая стоит за событиями¹.

Образ «красного колеса» возникает в одном из «экранных» фрагментов романа «Август Четырнадцатого» (1969–1980)² — в главе 30, в сцене пожара, когда российские пехотинцы начинают по ошибке стрелять в своих же драгун:

= Раскатился зарядный ящик — люди прыгают прочь.
 Чистая стала дорога от людей,
 только набросанное топчут лошади,
 перепрыгивают, переваливаются колеса...
 И лазаретная линейка — во весь дух!
 и вдруг — колесо от нее отскочило! отскочило на ходу —
 и само! обгоняя! покатило вперед!
 колесо!! все больше почему-то делается,
 оно все больше!!
 Оно во весь экран!!!
 КОЛЕСО! — катится, озаренное пожаром!
 самостийное!
 неудержимое!
 все давящее!
 Безумная, надрывная ружейная пальба! пулеметная!!
 пушечные выстрелы!!
 Катится колесо, окрашенное пожаром!
 Радостным пожаром!!
 Багряное колесо!!!

¹ Эту особенность поэтики солженицынской эпопеи заметили еще первые ее исследователи: *Rickwood T.M. Themes and Style in Solzhenitsyn's August 1914 // Études Slaves et Est-Européennes / Slavic and East-European Studies. 1972. Vol. 17. P. 20–38.* Александр Урманов считает «экранные» фрагменты не самыми удачными по сравнению с другими главами: «...если “экраны” и имеют художественное оправдание, то прежде всего благодаря... кульминационным точкам воплощения авторской концепции, которые одновременно являются основным ритмико-интонационным “камертоном” всего повествования» (*Урманов А.В. Поэтика прозы Александра Солженицына. М.: Прометей, 2000. С. 78*). Смысл происходящих событий в «Красном колесе» представляется с помощью «экранных» фрагментов не всегда, но все-таки *чаще всего*. «Обычные» повествовательные пассажи используются для такого «сжатого» выражения редко, только в виде исключения. Одним из таких исключений является мистический сон Варсонофьева, описанный в 640-й главе романа «Март Семнадцатого».

² Сам автор при датировке романа указывал в качестве года начала работы 1937-й, когда эпопея была задумана и написаны ее первые главы.

= И — лица маленьких испуганных людей: почему оно катится само? почему такое большое?
 = Нет, уже нет. Оно уменьшается. Вот, оно уменьшается.
 Это — нормальное колесо от лазаретной линейки, и вот оно уже на издохе. Свалилось.
 = А лазаретная линейка — несется без одного колеса, осью чертит по земле...¹

Аллегорически эта сцена предвосхищает «красное колесо» двух революций 1917 года и Гражданской войны, во время которой междоусобица, «стрельба по своим» стала, по мысли писателя, уже не локальной трагедией, а общей катастрофой России².

Замысел «Красного колеса» в момент его зарождения в 1937 году, как впоследствии описывал его сам автор эпопеи, также был основан на идее выражения целого через фрагмент, *pars pro toto*. Солженицын хотел показать влияние Первой мировой войны на историю России через самсоновскую катастрофу августа 1914 года, которая сделала возможной будущую революцию³. Этот метод Солженицын использовал и в «Одном дне Ивана Денисовича»: жизнь «России, которая сидела» (выражение Анны Ахматовой) показана в рассказе через один, и не самый плохой день одного, ничем не выдающегося заключенного⁴.

В «экранных» сценах «Красного колеса» — как и в ЗИТ — подхватываются черты поэтики и повествовательные приемы Эйзенштейна. Почти все эти фрагменты описывают массовые действия — бои, уличные волнения, демонстрации, самосуд и т. п., — в которых участвуют обобщенные представители социальных сил — студенты, полицейские, солдаты, казаки, рабочие и т. д. В «Августе Четырнадцатого» в первых «экранных» эпизодах среди многочисленной «массовки» изредка появляются герои романа, названные по именам, но в последующих романах эпопеи у персонажей этих сцен нет имен, даже если их по-

¹ Цит. по изд.: Солженицын А. Август Четырнадцатого // Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 7. М.: Время, 2007. С. 295. Об этом фрагменте см. также: Урманов А.В. Указ. соч. С. 77.

² Ненаписанное «действие четвертое» «Красного колеса», в котором должна была пойти речь о событиях Гражданской войны (ноябрь 1918 — январь 1920), в конспекте продолжения эпопеи («На обрыве повествования») было названо «Наша против своих» (Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 16. М., 2009. С. 693–696).

³ Сараскина Л. Александр Солженицын. С. 150–151.

⁴ Подробнее о методе, примененном в этом рассказе, см.: Михайлик Е. Один? День? Ивана Денисовича? или Реформа языка // Новое литературное обозрение. 2014. № 126. С. 289–305, особ. с. 290–295.

ведение индивидуализировано (например, старый мастер, раненный толпой за отказ присоединиться к демонстрации, в гл. 2 романа «Март Семнадцатого»), — они предстают только как *социальные типы*, а содержанием сцены всегда является *конфликт социальных сил*. «Экранные» фрагменты нарочито депсихологизированы — и этим составляют заметный контраст «основной» части повествования, в которой мотивы и цели героев либо подробно описываются «всевидящим» автором, либо показаны «изнутри» сознания героя/героини, через его/ее самописание. В «экранных» сценах мы видим только поведение героев, а мотивы их действий никак не комментируются¹. Все эти особенности напоминают поэтику ранних фильмов Эйзенштейна.

Многие детали «экранных» фрагментов «Колеса» могут быть истолкованы как реминисценции из конкретных фильмов Эйзенштейна. «Круглое малое сужение, как в трубу» («Октябрь Шестнадцатого») используется в «Стачке» как метод фокусировки зрительского внимания. «Живот мертвой лошади с крупными мухами, оводами, комарами над гниющими вытянутыми внутренностями...» («Август Четырнадцатого», «экранный» фрагмент из гл. 58)² напоминает другой знаменитый кадр из «Броненосца...» — мясо, покрытое червями.

К протокинотекстам «экранных» сцен, помимо «Стачки» и «Броненосца...», по-видимому, следует отнести и «Октябрь». Именно для этого фильма характерны «острые», необычные ракурсы съемок, придающие образам экспрессию и в то же время словно бы «острающие» (в формалистском смысле) картину исторических событий, — таковы изображения стагуй, являющиеся лейтмотивом фильма, или выступление Ленина с броневика, снятое резко сверху или резко снизу. В «Красном колесе» аналоги таких «острых» ракурсов создаются словесными средствами:

...драгуны по полудюжине разъезжаются крупным шагом,
и так по полудюжине, в одном месте, в другом,
наезжают на тротуары! прямо на публику!
конскими головами и грудями, взнесенными как скалы!

¹ Персонажи «экранных» «повернуты» к зрителю одной — видимой — стороной, все остальные грани их характеров закрыты не только от читателя, но и (создаётся впечатление) для самого повествователя» (Урманов А.В. Указ. соч. С. 74). Единственный наделенный именем и биографией герой «экранный» эпизода «Марта Семнадцатого» — адмирал Непенин, расстрелянный «революционными» матросами (гл. 418).

² Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 56.

а сами еще выше!
 но не сердятся, не кричат, и никаких команд, —
 а сидят там, в небе, и наезжают на нас!
 («Март Семнадцатого», гл. 2¹)

Подробнейшее описание искусственно раздутых левыми партиями фактически несуществующих проблем с подвозом хлеба в Петербург в начале «Марта Семнадцатого» (гл. 2–3) — возможно, полемика не только с советской пропагандой в целом, но и с одной из первых художественно-пропагандистских версий революции — изображением очереди голодных, осунувшихся женщин за хлебом в начале «Октября».

Можно выделить общие для ЗИТ и «Красного колеса» мотивы и образы, которые соединяют сценарий 1959 года с исторической эпопеей. Таков, например, образ матроса-садиста: в ЗИТ появляется отличающийся особым изуверством солдат-каратель, который ходит в матросской форме и бескозырке, а в «экранной» сцене 418-й главы романа «Март Семнадцатого» — «свирепо беспощадные» (sic!) матросы, расстреливающие пожилого адмирала. Об одном из этих персонажей повествователь замечает: «революционный матрос с плакатов, *из кадров*, которые мы будем видеть, видеть, видеть»² (курсив мой). Образ революционного матроса формировался в значительной степени именно в фильмах Эйзенштейна (сцена с кронштадтскими матросами в «Октябре» и весь «Броненосец “Потемкин”»), а в дальнейшем был идеологически и эстетически «канонизирован» в фильмах 1930-х годов (например, «Мы из Кронштадта» Ефима Дзигана по сценарию Всеволода Вишневского (1936)). Эта параллель дает основания предположить, что в ЗИТ образ матроса может быть полемическим по отношению и к конкретным фильмам Эйзенштейна, и ко всей традиции раннесоветского «революционного» кинематографа.

Сам образ «красного колеса», каким он появляется в «Августе Четырнадцатого», восходит к метафорике «колеса истории», очень характерной для советской культуры 1920-х годов³, — например, в сти-

¹ Там же. Т. 11. С. 23.

² Там же. Т. 13. С. 255.

³ Эта возможная связь с раннесоветским кино, разумеется, не отрицает и не объясняет других контекстов образа «красного колеса» — в частности, как визуального мотива внутри самой эпопеи. В первой «экранной» сцене «Августа Четырнадцатого» (в гл. 25), предшествующей сцене с колесом, появляется изображение горящей ветряной мельницы, которая медленно вращается и разваливается в пожаре на куски (Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 7. С. 241–242). Горящая

хотворении Сергея Обрадовича «III Интернационал»: «...На полдороге не встанет, не встанет / Революций огненное колесо!..» Однако, вероятно, наиболее востребованным этот образ был в раннесоветском кинематографе. «Колесо во весь экран» появляется в фильме Эйзенштейна «Стачка» — еще не как метафора движения времени, а как «аттракционное» орудие восставших рабочих: огромное металлическое колесо висит на стреле подъемного крана, этим грузом заговорщики ударяют по голове пожилого директорского стукача.

Образ «колеса истории» появляется у Эйзенштейна в фильме 1927 года «Октябрь» (там это колеса танка); у Всеволода Пудовкина — в фильме «Конец Санкт-Петербурга» (1927); у Фридриха Эрмлера — в «Обломке империи» (1929), где унтер-офицер, потерявший память во время Гражданской войны и вспомнивший свою жизнь в 1928-м, видит огромное, угрожающее колесо паровоза; у Александра Довженко в «Арсенале» и т. п. (Впрочем, поскольку сначала центральный образ возникает в эпопее Солженицына как колесо телеги-линейки, здесь возможна аллюзия еще и на начало и финал первого тома «Мертвых душ» Гоголя (колесо брички Чичикова и «птица-тройка»). По-видимому, главным источником этих образов стала метафора Маркса «революции — локомотивы истории», в 1920-е годы постоянно использовавшаяся в советской политической риторике¹. Однако смысловыми центрами переосмысления эстетики раннесоветского кино в «Красном колесе» являются именно «эйзенштейноподобные» сцены.

Во всех «экранных» сценах «Красного колеса» используется описанная выше авторская система условных обозначений и графической разметки, не соответствующая стандартам сценарного письма конца 1950-х и впервые примененная именно в ЗИТ. Согласно авторскому предисловию к тексту 1959 года, Солженицын, не надевшийся, что его сценарий возможно будет экранизовать в СССР, применил эту систему указаний для того, чтобы читатель мог легче вообразить себе

вращающаяся мельница и огненное катящееся колесо — развитие одного и того же визуального мотива.

¹ См. подробное исследование этого образа в статье: *Савицкий С.* Поезд революции и исторический опыт // *Антропология революции: Сборник статей / Сост. и ред. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис.* М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 373–399. Другим источником образа колеса в раннесоветском кино, вероятно, стали крупные планы колес из сцены крушения поезда в авангардистском фильме Абея Ганса «Колесо» (1923), оказавшем заметное влияние на советских режиссеров 1920-х (благодарю за консультацию по этому вопросу Оксану Булгакову).

готовый фильм. Можно предположить, что и в дальнейшем Солженицын считал необходимым применять подобную систему записи цельных произведений, которые представлял себе как кинофильмы¹, или отдельных эпизодов, которые должны были восприниматься как кинематографические «вставки» в повествовательный текст.

Как ни удивительно, больше всего примененный Солженицыным способ записи напоминает графику текста в опубликованном в 1943–1944 годах сценарии фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный»². В 1920–1930-е годы сценарии делились на пронумерованные фрагменты-планы — так оформлены и ранние сценарии Эйзенштейна, и, например, опубликованные сценарии В. Маяковского. А сценарий «Ивана Грозного» состоит из коротких нумерованных строк, напоминающих верлибр-репортаж с записью того, что должен увидеть зритель. Таким же образом устроены и текст ЗИТ, и «экраны» «Красного колеса».

Бежит Иван, задыхаясь, по лестницам. В светлицу терема Анастасии вбегают...

Все по-прежнему в светлице.

Воздуха, руками царицы расшитые...

Над постелью дугой лампы неугасимые...

Кубок на столе,

как пред смертью

царицыной стоял...

Только нет царицы — в могиле давно...

На колени пред лампадами царь бросается. «Да минует меня чаша сия...» — молится.

«Не минует! — за спиной царя Федор говорит. — Хотя чаши иные ядом полны...»

Вскочил Иван, глянул:

пред иконою чаша стоит.

Чаша, что пред смертью сам Анастасии подавал. «Чаша...»

Глядит Иван на чашу глазами безумными:

«Отравили?» — шепчет.

«Отравили? — кричит — юницу мою?!»³

¹ Впоследствии и «Тунеядец» публиковался с такой же системой разметки.

² Фрагменты сценария были опубликованы в 1943 г. в журнале «Новый мир» (№ 10–11. С. 61–109), в 1944-м сокращенная версия сценария вышла отдельной книгой (М.: Госкиноиздат). Впоследствии сценарий был переиздан в 6-м томе Собрания сочинений С. Эйзенштейна.

³ Цит. по: *Эйзенштейн С.М. Собр. соч.*: В 6 т. Т. 6. Киносценарии. С. 316.

Еще в 1929 году Эйзенштейн написал статью-манифест «О форме сценария», в которой настаивал на том, что первоначальный вариант замысла фильма должен быть изложен не в виде формализованного протокола (Эйзенштейн называет такой протокол «дребухом» — от немецкого Drehbuch, сценарий, буквально — «съёмочная книга»), а в форме эмоционально окрашенной «киноновеллы»:

Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер.

И сценарист вправе ставить его своим языком.

Ибо, чем полнее будет выражено его намерение, тем более совершенным будет словесное обозначение.

И, стало быть, тем специфичнее литературно.

[...]

Вот почему мы против обычной формы номерного протокольного сценария («Дребуха»), и почему за форму киноновеллы¹.

По-видимому, Солженицын в создании своих киносценариев руководствовался такой же логикой.

«Не говорите, что гений!»

Весь довольно значительный массив «эйзенштейновских» цитат, отсылок и «методологических аналогов», который закладывается у Солженицына в ЗИТ и потом на протяжении десятилетий развивается, обогащаясь все новыми смыслами, глубоко парадоксален по своей природе. ЗИТ был написан в 1959 году, всего через несколько месяцев после завершения основной работы над рассказом «Один день Ивана Денисовича» (май–июнь), в котором Солженицын в первый, но не в последний раз высказал крайне отрицательное отношение к Эйзенштейну.

Нападки на фильмы режиссера переданы в двух разных сценах². Сперва об Эйзенштейне в рассказе критически отзывается кавто-

¹ Впервые была опубликована в «Бюлетене киноконторы торгпредства СССР в Германии» (Берлин): 1929. № 1–2. С. 29–32. Здесь цит. по: *Эйзенштейн С.М.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 299.

² При обсуждении рассказа в редакции «Нового мира» заместитель главного редактора Александр Дементьев счел оценку Солженицына несправедливой и пытался защитить Эйзенштейна и фильм «Броненосец “Потемкин”», однако писатель сохранил обе сцены споров (*Лакшин В.* «Новый мир» во времена Хрущева: дневник

ранг («Офицеры [в фильме “Броненосец «Потемкин»] все до одного мерзавцы... — Исторически так и было! — А кто ж их [солдат] в бой водил?...»¹), а затем — очень давно сидящий интеллигентный старик Х-123: «...не говорите, что гений! Скажите, что подхалим, заказ собачий выполнял. Гении не подгоняют тракторку под вкус тиранов!»² В обоих случаях мы имеем дело с оценкой, данной персонажами, но не автором. Однако следует обратить внимание на два обстоятельства.

1) Защитник Эйзенштейна Цезарь Маркович, разговаривая с Х-123, одновременно ведет себя высокомерно и неблагодарно по отношению к Ивану Денисовичу, который приносит ему поесть: «...оборотился, руку протянул за кашей, на Шухова и не посмотрел, словно каша сама приехала по воздуху...» — и покурить Ивану Денисовичу не оставил, «совсем о нем не помнил, что он тут, за спиной». Оправдание Эйзенштейна с эстетской точки зрения («...искусство — это не что, а как...») оказывается в рассказе такой же отрицательной характеристикой Цезаря Марковича, как и его снобистское отношение к Шухову.

2) Впоследствии Солженицын высказался об Эйзенштейне уже от своего собственного лица минимум дважды — и в обоих случаях почти в тех же словах, что и Х-123. В статье 1983 года «Фильм о Рублеве» творчество этого режиссера было определено как «заказное» (по словам писателя, в фильме «Александр Невский» Эйзенштейн «грубо выполнял социальный заказ режима»³) и искажающее русскую историю. Более развернутое утверждение можно найти в книге «Двести лет вместе», опубликованной в 2000–2002 годах. Солженицын пишет о большой роли режиссеров еврейского происхождения в становлении советского кино. Однако имена этих режиссеров в основном просто перечислены. Эйзенштейн — единственный, кто удостоен развернутой характеристики⁴ — как объясняет автор, из-за масштаба дарования:

и попутное. 1953–1964. М., 1991. С. 66–67. Цит. по: Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 577).

¹ Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 90.

² Здесь и далее эта сцена цит. по: Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 60–61.

³ Солженицын А. Фильм о Рублеве // Вестник РСХД. 1984. № 141. С. 138.

⁴ Отец Сергея Эйзенштейна, архитектор Михаил Эйзенштейн, был крещеным в лютеранство евреем, мать — русской. Режиссер выступал на антинацистских митингах советской еврейской общественности в 1941 (см.: Братья-евреи всего мира! Выступления представителей еврейского народа на митинге, состоявшемся в Москве 24 августа 1941 г. М., 1941) и 1942 гг.

...Крупнейшая фигура всего раннесоветского кино — Сергей Эйзенштейн. Он привнес в искусство «эпичность, монументальную масштабность массовых сцен, их чередование с крупными планами, эмоциональную насыщенность монтажа и ритма»¹. Однако использовал он свой дар — по заказу. Мировая громовая слава «Броненосца “Потемкина”», таран в пользу Советов, а по сути своего воздействия на широкую публику — безответственное вышивание по русской истории, взвинчивание проклятий на старую Россию, с измышленным «кинематографическим аксессуаром»: как будто накрыли толпу матросов брезентом для расстрела (и вошло в мировое сознание как исторический факт), да «избиение» на одесской лестнице, какого не было. (Потом понадобилось услужить Сталину на тоталитарной идее, потом и на национальной, — Эйзенштейн тут как тут.)²

Таким образом, на протяжении нескольких десятилетий — почти всей своей литературной жизни! — Солженицын находился в активном творческом диалоге с Эйзенштейном, но все эти годы отзывался о его творчестве негативно, считая его заслуживающим не содержательной полемики, а только вынесения твердой этической оценки. Это противоречие требует объяснений.

Контексты 1958-го

До сих пор недооценен, хотя и замечен тот факт, что диалог Цезаря Марковича и X-123 в рассказе, претендующем на максимальную достоверность, *ни при каких обстоятельствах не мог бы происходить в действительности*. Действие «Одного дня...» относится, как прямо сказано в тексте, к январю 1951 года. Однако вторая серия «Ивана Грозного», которую обсуждают персонажи, сразу после съемок была запрещена, и «обычные» представители интеллигенции видеть ее не могли.

На это несоответствие впервые указал чехословацкий публицист и историк кино Любомир Линхарт (Lubomír Linhart, 1906–1980) на конференции по творчеству Эйзенштейна, прошедшей в московском Доме кино в 1968 году. В своем выступлении он сказал также, что удивлен

¹ Краткая еврейская энциклопедия / Под ред. И. Орена (Наделя) и Н. Прата: В 11 т. Т. 4. Иерусалим: Еврейский университет; Общество по исследованию еврейских общин, 1988. С. 276–277 (ссылка А. Солженицына с библиогр. уточнениями).

² Солженицын А. Двести лет вместе: В 2 т. Т. 2. М.: Русский путь, 2002. С. 267 (Исследования по новейшей русской истории. Вып. 8).

и расстроен тем, что потенциальные эстетические союзники Эйзенштейна, такие как Солженицын, обрушиваются на покойного режиссера с крайне субъективными нападками, и определил такую ситуацию в советской культуре как скрытое продолжение Гражданской войны¹.

Напомню фактическую канву. Эйзенштейн закончил работу над второй серией 2 февраля 1946 года и отправил готовый фильм в ЦК ВКП(б). После правительственного просмотра Сталин и Берия отозвались об этой серии крайне резко, после чего, разумеется, на экраны она выпущена не была. Публичным событием этот запрет стал после того, как вторая серия была осуждена в постановлении ЦК от 4 сентября 1946 года «О кинофильме “Большая жизнь”»². Эйзенштейн, узнавший о запрете с большим опозданием (режиссер лежал в больнице после сердечного приступа, и друзья боялись ему сообщать дурную новость), добился встречи со Сталиным, которая состоялась в ночь с 24 на 25 февраля 1947 года. В беседе также участвовал актер Николай Черкасов, сыгравший в фильме заглавную роль. «Вождь» еще раз высказал свои претензии, согласился на то, чтобы фильм был переделан, и разрешил показать непереработанную версию узкому кругу писателей и кинематографистов и студентам семинара Эйзенштейна во ВГИКе. Как полагали Л.М. Рошаль и Л.К. Козлов, перерабатывать фильм Эйзенштейн уже в момент этой беседы не планировал: в споре со Сталиным он считал себя правым и полагал, что со своим больным сердцем и проживет еще недолго, а самоцензура — крайне нервное занятие — наверняка ускорит его смерть. Встреча со Сталиным, по мнению Козлова, была нужна режиссеру в первую очередь для того, чтобы диктатор не распорядился уничтожить готовый фильм³. Эйзенштейн и в самом деле скончался вскоре после этих событий — 11 февраля 1948 года.

¹ Клейман Н.И. Устное сообщение, 2009. На допущенное Солженицыным несоответствие указывали журналист Лев Мархасёв (*Мархасёв Л.* Порнокомикс Сергея Эйзенштейна // Нева. 2005. № 8) и Владимир Радзишевский (*Радзишевский В.* [Комментарии] // Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 1. М.: Время, 2007. С. 590–591), но ни тот ни другой никак не прокомментировали это расхождение произведения Солженицына с историческими фактами.

² См.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А.Н. Яковлева. Сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 598–602. Впервые постановление было опубликовано 10 сентября 1946 г. в газете «Культура и жизнь» и 14 сентября — в «Литературной газете».

³ Рошаль Л.М. «Я уже не мальчик и на авантюру не пойду...»: Переписка С.М. Эйзенштейна с кинематографическим руководством по сценарию к фильму

На экраны в СССР вторая серия вышла в августе 1958-го, несмотря на сопротивление консервативной части ЦК КПСС. Снятию запрета во многом способствовали усилия Михаила Ромма. Можно предположить, что в рассказе Солженицына изображены споры не 1951-го, а осени и зимы 1958 года¹.

Хотя еще в 1956 году был издан сборник статей Эйзенштейна, а в 1957-м в Центральном доме работников искусств (ЦДРИ) в Москве открылась первая выставка рисунков режиссера, именно 1958-й стал годом его явной реабилитации и возрождения публичного интереса к его творчеству. С Эйзенштейна было снято идеологическое клеймо. До этого начиная с 1946 года о нем публиковались преимущественно отрицательные отзывы, осуждавшие его как «формалиста», так и не сумевшего преодолеть многочисленные «ошибки»².

К 60-летию юбилею режиссера во ВГИКе была проведена первая конференция, посвященная его творчеству, на которой было объявлено о начале работы над собранием сочинений (оно публиковалось в 1964–1971 годах), в свет вышел посвященный ему номер журнала «Искусство кино». В Доме кино, Доме ученых, Центральном доме литераторов и Доме архитекторов прошли вечера, посвященные юбилею³. На этих вечерах можно было увидеть ранние фильмы Эйзенштейна, в том числе «Стачку» (пока еще без записанной звуковой дорожки и с неотреставрированной пленкой). Дополнительным аргументом

«Иван Грозный» // Киноведческие записки. 1998. № 38. С. 166–167; Козлов Л.К. Тень Грозного и художник // Козлов Л.К. Произведение во времени: Статьи, исследования, беседы. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 74–75.

¹ В. Радзишевский утверждает, что сцены, которые хвалит Цезарь Маркович и ругает X-123, — пляска опричников и эпизод убийства в соборе, — вызвали особое осуждение Сталина (Радзишевский В. Указ. соч.). Фактически это неверно: сцена пляски опричников, видимо, действительно шокировала диктатора, но сцену в соборе он при перделке фильма разрешил сохранить («Можно. Убийства бывали», — сказал Сталин в ответ на вопрос Черкасова, знавшего, как Эйзенштейн дорожит этой сценой). Однако эти два эпизода фильма, по-видимому, были наиболее осуждавшимися среди тех, кто спорил о фильме в 1958 г.

² См. об этих нападках: Bordwell D. The Cinema of Eisenstein. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1993. P. 257. Полного запрета на имя Эйзенштейна наложено не было, статьи о нем и материалы из его архива изредка публиковались в специализированных изданиях (см. библиографию в тип: Киноведческие записки. 1998. № 36/37). Однако в 1958 г. заметно изменился сам тип публикаций. Первая после смерти Эйзенштейна брошюра о его творчестве — «На уроках режиссуры» Виктора Нижнего — в 1957-м была издана ВГИКом крошечным тиражом «на правах рукописи», а в 1958-м — уже как обычная книга с предисловием Сергея Юткевича.

³ Клейман Н.И. Устное сообщение, 2009.

в пользу реабилитации прежде опального «формалиста» стал тот факт, что в том же году на Всемирной выставке в Брюсселе «Броненосец «Потемкин»» был признан жюри критиков лучшим фильмом в истории мирового кинематографа.

Несмотря на высокий кредит доверия, вторая серия «Ивана Грозного» озадачила многих — в первую очередь профессиональных кинематографистов, даже учеников Эйзенштейна младшего поколения, таких как Михаил Швейцер. «Простые» зрители, не связанные «корпоративными» ожиданиями, насколько можно судить, не испытывали при оценке фильма особого дискомфорта¹. Однако будущие «шестидесятники» встретились с серьезной проблемой. Сами они ориентировались на идею «жизненной правды», представленной в поэтическом или эпически-экспрессивном ключе, но обязательно имевшей социально-критический смысл. Перед ними же оказался фильм, полный гротескных образов, основанный на очень условном, откровенно эротизированном киноязыке и демонстративно нарушавший требования исторической достоверности². Иван Грозный, изображенный в виде изъеденного рефлексией одинокого героя, напоминавшего пушкинского Бориса Годунова, у «шестидесятников» вызвал, может быть, не меньшее отторжение, чем прежде у Сталина, но если Сталина фразировала попытка приписать его предшественнику память о детских травмах и сомнения в собственной правоте³, то советскую либеральную интеллигенцию — сквозившее за этими сценами сочувствие к деспоту.

¹ Когда вторая серия «Ивана Грозного» была в 1963 г. показана в родном селе Василия Шукшина Сротки (на Алтае), мать писателя, крестьянка, воскликнула в разговоре с сыном и его друзьями: «Да, тяжело царем быть!» Эта реплика, как комментирует Л.К. Козлов, свидетельствует, что женщина не восприняла этот фильм ни как оправдание, ни как посрамление единоличной власти. Разговор с матерью Шукшина описан в неопубликованном очерке Н.И. Клеймана, здесь цит. по изд.: *Козлов Л.К. Произведение во времени*. С. 196.

² Кристин Томпсон показала, что сам монтаж фильма, который она назвала «кубистическим» («*cubistic*» editing), основан на многочисленных сознательных «нестыковках» и логических пропусках (*Thompson K. Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1981. P. 261–286, курсив источника), которые образуют в фильме автономную систему эстетического воздействия на зрителя (P. 287).

³ О возможных подлинных причинах запрета фильма см.: *Uhlenbruch B. The Annexation of History: Eisenstein and the Ivan Grozny Cult of the 1940s // The Culture of the Stalin Period / Ed. by Hans Gunther*. London: Macmillan, 1990; *Добренко Е.* Музей революции: Советское кино... С. 104–110. О культурно-политическом значении запрета: *Platt K.M.F. Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths*. Cornell University Press, 2011. P. 232–253. О средствах, которыми на протяжении фильма Эйзен-

Для адаптации позднего Эйзенштейна к представлениям «шести-десятников» потребовалась перекодировка его произведения, которая позволила бы однозначно определить политический «message» картины. Михаил Ромм в статье «Вторая вершина» доказывал, что «Иван Грозный» — антитоталитарный памфлет: «Во второй серии Сергей Эйзенштейн в году наитягчайшего расцвета культа личности Сталина позволил себе замахнуться на этот самый культ. Вторая серия “Ивана Грозного” — это картина о трагедии тирании. Атмосфера убийств, казней, разгула, тревоги, жестокости, подозрительности, лукавства, измен, предательств приводила в смятение первых зрителей картины...»¹ Нея Зоркая настаивала, что Эйзенштейн хотел следовать государственному заказу и оправдать тирана, но его талант оказался сильнее, «образная логика... постепенно... начинает приходить в противоречие с рациональной и официальной» — в результате оказывается, что фильм все-таки осуждает деспотизм².

Солженицын в «Одном дне...» занял гораздо более радикальную позицию — однако его точка зрения была вполне укоренена в контексте споров конца 1950-х. Писатель воспринял «Ивана Грозного» как фильм из ряда идеологических «заказных» произведений 1930–1940-х годов об образцовых авторитарных властителях, которых Сталин стремился представить как своих исторических «прототипов»: роман и пьеса «Петр Первый» и пьеса «Иван Грозный» Алексея Толстого, «Великий моурави» Анны Антоновской и снятый по этому роману фильм Михаила Чиаурели «Ираклий Саакадзе» и т. п.³

штейн последовательно создает впечатление нарастающего одиночества Грозного, см. в разборе Дэвида Бордуэлла: *Bordwell D. The Cinema of Eisenstein*. P. 223–253.

¹ Ромм М. Вторая вершина // Ромм М. Беседы о кино. М., 1964. В сценарий предназначенной для третьей серии фильма сцены покаяния Грозного перед иконой Страшного суда в Новгороде Эйзенштейн включил в читаемый царем синодик переименованные имена своих репрессированных учителей и друзей: Всеволод Большое Гнездо (Всеволод Мейерхольд), Сергей Третьяк (Сергей Третьяков) и др. См. об этом комментарий Наума Клеймана в передаче Радио «Свобода» 1997 г. о фильме «Иван Грозный». Стенограмма: <http://archive.svoboda.org/programs/cicles/cinema/russian/IvanTheTerrible.asp>.

² Зоркая Н.М. С.М. Эйзенштейн // Зоркая Н.М. Портреты. М.: Искусство, 1966. С. 126 (весь разбор «Ивана Грозного» — с. 121–129).

³ Об этом типе произведений и об отличии от них эйзенштейновского «Ивана Грозного» см.: *Bordwell D. The Cinema of Eisenstein*. P. 223–228; *Platt K.M.F., Brandenberger D. erribly Romantic, Terribly Progressive, Terribly Tragic: Rehabilitating Ivan IV under I.V. Stalin // The Russian Review*. 1999. Vol. 58. №4. October. P. 635–654; *Platt K.M.F. Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths; Добренко Е. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив*. С. 67–116.

В 1946 году, когда вторая серия была запрещена, Солженицын уже сидел в лагере, заключенные которого занимались строительством жилых домов на Калужской заставе в Москве (сейчас — площадь Гагарина), — вряд ли у писателя там были возможность и желание читать «Культуру и жизнь» или «Литературную газету». А вот хвалебные отзывы о премьере первой серии «идеологически правильного» фильма Солженицын мог прочитать еще на свободе: премьера состоялась 20 января 1945 года, а арестован писатель был 9 февраля.

Весной 1957 года Солженицын, только что (в феврале) реабилитированный, поселился в Рязани. Там он и жил, изредка наезжая в Москву. Вторую серию «Ивана Грозного» он, как известно из его частного письма, посмотрел в кинотеатре осенью 1958-го. Кроме того, в том же году он мог попасть на юбилейный просмотр одного из ранних фильмов Эйзенштейна и участвовать в спорах о нем. 1958-й явно стал для писателя годом, когда завязалась его внутренняя полемика с Эйзенштейном. Вскоре после этого сначала была написана «внешняя» критика — два эпизода в «Одном дне...», затем — «критика делом», изображение инвертированной революции — ЗИТ.

Образ Эйзенштейна для Солженицына, судя по характеру реминисценций и отсылок в его произведениях, распался надвое: на раннего и позднего. Вероятно, именно по этой причине в «Одном дне...» творчество режиссера обсуждается дважды. Кавторанг упрекает ранний фильм «Броненосец “Потемкин”» за историческую фальшь, а старик-интеллигент X-123 обвиняет поздний фильм об Иване Грозном в тотальном — и поэтому безнравственном — эстетизме:

— Кривлянье! — ложку перед ртом задержал, сердится X-123. — Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба настоящего! [...]...к чертовой матери ваше «как», если оно добрых чувств во мне не пробудит!¹

Ранний Эйзенштейн, от «Стачки» до «Броненосца...», был для писателя оппонентом и источником влияний, а поздний, начиная с «Александра Невского», — противником не только идеологическим, но и эстетическим. Будучи во многих чертах своего сознания «ше-

¹ Этот монолог почти дословно воспроизводит фрагмент написанного осенью 1958 г. частного письма Солженицына, в котором тот заклеил вторую серию «Ивана Грозного» (см. публикацию соответствующего фрагмента: Сараскина Л. Александр Солженицын. С. 464).

стидесятником», Солженицын воспринимал ранние фильмы Эйзенштейна как тенденциозное, но впечатляющее изображение событий революции, «жизненной правды», а поздние — как аллегорическую апологию сталинизма.

По-видимому, «Иван Грозный» — вторая серия или весь фильм — стал в сознании Солженицына значимым отрицательным примером, который впоследствии оказывал воздействие и на другие эстетические оценки писателя: если какое-то произведение вызывало у него ассоциации с фильмом Эйзенштейна, оно оценивалось как дурное и нравственно неприемлемое. Так, в статье 1983 года Солженицын выступил с резкими и несправедливыми нападками на фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев»:

...Авторы сценария (Тарковский и Кончаловский) и режиссер Тарковский... затевали свою, не ими первыми придуманную, и не одними ими использованную, подцензурную попытку: излить негодование советской действительностью косвенно, в одеждах русской давней истории или символах из нее. [...] Автору (Тарковскому. — И.К.) нужен лишь символ. Ему нужно превратить фильм в напряженную вереницу символов и символов, уже удручающую своим нагромождением: как будто ничего нам не кажут в простоте, а непременно с подгонкой под символ¹.

Единственный режиссер, кроме Тарковского, которого называет Солженицын в своей статье, — это Эйзенштейн. По словам писателя, оба они искаженно показывают в своих фильмах жизнь средневековой Руси: и у того, и у другого персонажи почти никогда не осеняют себя крестным знаменем — даже при звуках колокольного звона. Но Эйзенштейн в этом искажении «грубо выполнял социальный заказ режима», а Тарковский, по мнению писателя, демонстрирует собственное историческое невежество (напомню, что и Эйзенштейн в постановлении ЦК был обвинен в «невежестве»)².

¹ Солженицын А. Фильм о Рублеве. С. 144.

² Тарковский категорически не согласился с трактовкой своего фильма как «вереницы символов», настаивая в комментарии для радио «Свобода», что стремился к историческому правдоподобию (фрагмент стенограммы интервью, которое Андрей Тарковский дал сотруднику радиостанции Марио Корти 10 июля 1984 г., опубликован в Интернете (это интервью было позже воспроизведено в авторской программе Сергея Юрьенена, посвященной фильму «Андрей Рублев»): <http://www.tarkovskiy.su/audio/Andrey-Rublev.html>). Однако пристрастное описание Солженицына очень похоже (по мысли, но не по оценке!) на интерпретацию второй серии

Конфликт и гротеск

Важнейшей задачей литературы Солженицын считал силовое психологическое воздействие, направленное в том числе и на тех, кто не согласен с произведением, — своего рода «перевербовку» во имя подлинной, открытой писателем правды. В Нобелевской лекции Солженицын сформулировал эту позицию вполне определенно:

...убедительность истинно художественного произведения совершенно неопровержима и подчиняет себе даже противящееся сердце. [...] Произведения... зачерпнувшие истины и представившие нам ее сгущенно-живой, захватывают нас, приобщают к себе властно, — и никто, никогда, даже через века, не явится их опровергать¹.

Манифест Солженицына очень близок к эйзенштейновскому пониманию задач искусства. Режиссер полагал, что «монтаж аттракционов» необходим именно для силового психологического воздействия на зрителя, в том числе и на его бессознательное. Полемизируя с Дзигой Вертовым, Эйзенштейн говорил, что советскому кинематографу необходим не созерцающий «киноглаз», но «кинокулак», переделывающий сознание зрителя².

Ради чего нужна такая «перевербовка»? Эйзенштейн возвращался к ответу на этот вопрос во многих работах, и, несмотря на общую сложность его аргументации и существенные отличия трактовок, данных в разное время и при разных обстоятельствах, в общем, предложенный режиссером ответ выглядит достаточно цельным. Важнейшая задача искусства, по Эйзенштейну, состоит в том, чтобы выразить невыносимость мира, основанного на социальной розни, и сформировать сознание человека будущего, для которого такой розни существовать не будет: «...вторя прописи [эстетической] формы, всякий из нас пси-

«Ивана Грозного», данную тем же Тарковским: «Есть фильм, который предельно далек от принципов непосредственного наблюдения, — это “Иван Грозный” Эйзенштейна. Фильм этот не только в своем целом представляет иероглиф, он сплошь состоит из иероглифов, крупных, мелких и мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским замыслом или умыслом» (цит. по изд.: Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский: начало... и пути / Сост. М. Ростоцкая. М.: ВГИК, 1994. С. 52 (первая публикация: Искусство кино. 1967. № 4)).

¹ Цит. по изд.: Солженицын А. Нобелевская лекция. Рассказы. Крохотки. Раковый корпус. М.: ОЛМА-Пресс; Звездный мир, 2005.

² Эйзенштейн С. «Стачка» 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С.М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 115.

хологически внедряет в себя такой тип сознания, которому неведомо ярмо классовости в его [сознания] создании и определении. [...] Форма всегда апеллирует к Золотому Веку человеческого бытия»¹.

Для того чтобы создать произведение, прямо или апофатически свидетельствующее о развитии человечества от бесклассового первобытного общества через этап социальной розни к бесклассовому, но антропологически совершенному будущему, — согласно Эйзенштейну, необходим «двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубокого чувственного мышления»², то есть «спуск» к архаическим мифологическим сюжетам и символам. «Восхождение к атавизму первичных космических концепций, сквозящих через сегодняшнюю случайную ситуацию, всегда есть одно из средств для “вздыбления” драматической сцены до высот трагедийности»³.

Ответ Солженицына на тот же вопрос о «перевербовке» напоминает эйзенштейновский по своему этическому радикализму, хотя из всего, что мы знаем о Солженицыне, следует, что теоретических работ Эйзенштейна он, скорее всего, не читал. В уже цитированной Нобелевской речи писатель утверждает, что искусство необходимо для того, чтобы в мире, пересеченном идеологическими и культурными барьерами, утвердить универсальные этические критерии оценки исторических событий и человеческих поступков.

Я думаю, что мировой литературе под силу в эти тревожные часы человечества помочь ему верно узнать самого себя вопреки тому, что внушается пристрастными людьми и партиями: перенести сгущенный опыт одних краев в другие так, чтобы перестало у нас двоиться и рябить в глазах, совместились бы деления шкал, и одни народы узнали бы верно и сжато истинную историю других с тою силой узнавания и болевого ощущения, как будто пережили ее сами, — и тем обережены бы были от запоздалых жестоких ошибок. А сами мы при этом, быть может, сумеем развить в себе и *мировое зрение*: центром глаза, как и каждый человек, видя близкое, краями глаза начнем вбирать и то, что делается в остальном мире. И соотнесем, и соблюдем мировые пропорции.

¹ *Эйзенштейн С. Метод*: В 2 т. Т. 1: Grundproblem / Сост., предисл. и коммент. Н.И. Клеймана. М.: Музей кино; Эйзенштейн-Центр, 2002. С. 443. Цитируемый фрагмент написан в 1940 г.

² Там же. С. 167.

³ Там же. С. 103.

Таким образом, задача искусства и по Эйзенштейну, и по Солженицыну может быть описана как конструирование сознания зрителя или читателя, который будет представлять себе разорванный (синхронически или диахронически) мир как требующий цельности, восстановления из распада¹.

Рискну предположить, что тенденция, во имя которой Эйзенштейн и Солженицын стремились к силовому психологическому воздействию на реципиента, была одной и той же. Вслед за Л.К. Козловым я определил бы ее как *мечь, направленную против «слепой отрицательности “надличных” сил истории»*². В отличие от Эйзенштейна Солженицын полагал, что эти силы имеют явственное потустороннее происхождение:

Все удивлялись, как сразу, без мрака, разразилось всеобщее ликование.

И не видели, что ликование — только одежды великого Горя, и так и приличествует ему входить.

Все удивлялись, что для колоссального переворота никому не пришлось приложить совсем никаких сил.

Да, земных.

(«Март Семнадцатого», финал гл. 641³)

В отличие от других произведений Солженицына о лагерях («Один день Ивана Денисовича» и «В круге первом»), где герои могут победить своих охранников и мучителей только силой нравственного превосходства, в ЗИТ революция против карателей изображена совершенно в духе раннего Эйзенштейна. В «Красном колесе» сама революционная толпа оказывается коллективным монстром, а противостоящие ей полицейские, Николай II, императрица Александра Федоровна — бесильными жертвами. Главные вымышленные герои романа — Воротынец, Андозерская, Варсонофьев, Саня Лаженицын — тоже жертвы, но готовые к сопротивлению⁴.

¹ Ср. аналогичный вывод, сделанный на основе анализа конкретных произведений: *Михайлик Е.* Не отражается и не отбрасывает тени: «закрытое» общество и лагерная литература // Новое литературное обозрение. 2009. № 100 (сокращенный вариант; полная версия: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/mi27.html>). С. 366.

² *Козлов Л.К.* Еще о кульминации второй серии фильма [«Иван Грозный»] // Козлов Л.К. Произведение во времени. С. 91. Курсив мой.

³ Цит. по изд.: *Солженицын А.* Март Семнадцатого // Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 14. М.: Время, 2008. С. 563.

⁴ Подробнее см., например: *Klimoff A.* Inevitability vs. Will: A Theme and its Vari-

Методом изображения конфликта «личных» и «надличных» сил истории становится монтаж, демонстрирующий контраст противоборствующих сторон и в то же время внутреннее единство исторического процесса, его скрытую «зарифмованность», возникающую благодаря формальным и смысловым переключкам между малым и большим — локальными событиями и общими трансформациями. Благодаря монтажному принципу построения в произведении могут быть эстетически выделены моменты «пафоса» (термин С. Эйзенштейна) — образы, символически представляющие *развитие, динамику* конфликта. У Эйзенштейна этот метод — несомненно, главный, у Солженицына — один из главных. «Если Толстого, Пушкина или Тынянова интересовали главным образом взаимоотношения... нескольких персонажей друг с другом или с историческим процессом, Солженицын показывает, как действия и идеи большого количества людей формируют исторический момент», — пишет Э.Б. Вахтель¹. Он полагает, что аналогом такого подхода является «Улисс» Дж. Джойса, но мне более точными аналогиями представляются романы Дж. Дос Пассоса и фильмы С. Эйзенштейна.

Философские основы «диалектического» монтажа проанализировал Жиль Делёз:

...Суть метода Эйзенштейна состоит в определении примечательных точек или привилегированных моментов [события]. [...] Композиция, или диалектическое взаимодействие, включает не только органичность, то есть генезис и рост, но и *пафос*, или развитие. [...]...Речь идет... не о формировании и продвижении вперед самих оппозиций по виткам [спирали развития], а о переходе от одной противоположности к другой или, точнее, в другую, по хордам: прыжок в противоположное².

ations in Solzhenitsyn's *August 1914* // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA. 1998. Vol. 29. P. 305–312 (переработанный русский вариант: Климов А. Тема исторической предопределенности в «Августе Четырнадцатого» // «Красное Колесо» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сб. науч. тр. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005. С. 17–24 [http://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/works/index.php?ELEMENT_ID=1148]).

¹ Вахтель Э.Б. Назад к летописям: Солженицынское «Красное колесо» / Пер. с англ. Б.А. Ерхова // Солженицын: мыслитель, историк, художник. Западная критика 1974–2008 / Сост. Э.Э. Эрикссон-мл. М.: Русский путь, 2010. С. 634–635.

² Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скурагова. М.: Ad Marginem, 2004. С. 80. О принципах эйзенштейновского монтажа см. также, например: Aumont J., Hildreth L. Montage Eisenstein I: Eisensteinian Concepts // Discourse. 1983. Vol. 5 (Spring). P. 41–99.

Все «Красное колесо» в целом может быть описано как *гипермонтаж*, в котором сталкиваются фрагменты, различающиеся не только по фактуре — повествовательные, «экранные», историко-аналитические, документы, «нарезки» заголовков и отрывков из газет, пословицы-«титры», которые объясняют все происходящее, — но и содержательно: повествование переходит от описания испытывающей чувства одиночества и обреченности императрицы, предчувствующей будущую опасность для мужа и всей семьи монарха, — к готовящему революцию социалисту Суханову-Гиммеру (гл. 14–15 «Марта Семнадцатого»), от самоуверенных оценок министра внутренних дел Александра Протопопова (гл. 31 «Марта Семнадцатого») — к брезгливо-отстраненному восприятию того же Протопопова глазами генерала Спиридовича (гл. 32 там же) и т. п. Сам Солженицын подчеркивал значимость для него таких «монтажных» переходов: «...Стык глав [в “Красном колесе”] сам по себе работает, это как бы четвертое измерение, это еще новое восприятие»¹.

В известном телеинтервью Никите Струве (март 1976 года) писатель сообщил, что его концепция гипермонтажа восходит к роману Джона Дос Пассоса «1919», который Солженицын прочитал во внутренней тюрьме на Лубянке в 1945 году. В первую очередь он связывал с именем Дос Пассоса использование в эпопее коллажей из газетных текстов и «экранных» фрагментов. Однако, отвечая на упреки в слишком обширных заимствованиях у Дос Пассоса, Солженицын настаивал, что в его эпопее эти элементы играют существенно иную конструктивную роль, чем у американского писателя².

Безусловно, композиционные принципы Дос Пассоса оказали существенное влияние на поэтику «Красного колеса», однако важны и различия. Прежде всего, «кинообразных» фрагментов, аналогичных солженицынским, в романе «1919», как и во всей трилогии «США», нет! Солженицын считал, что его «Экраны» восходят к главам Дос Пассоса, озаглавленным в переводе Валентина Стенича «Киноглаз» (в оригинале — «Сinema Eye»), однако в действительности эпизоды, обозначенные как «Киноглаз», ничем не похожи на «экранные» сцены Солженицына. Они представляют «непосредственное», «неотобранное» восприятие «сырой» реальности — но не с помощью имитации киноизображения

¹ Солженицын А.И. Интервью с Бернаром Пиво для французского телевидения. Кавендиш, 31 октября 1983 г. // Солженицын А.И. Публицистика: В 3 т. Т. 3. Статьи, письма, интервью, предисловия. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. С. 181.

² Солженицын А. Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. Париж, март 1976 г. // Солженицын А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. М.: Терра-Книжный клуб, 2001. С. 215–216.

словесными средствами, а с помощью приема потока сознания, который организован несколько иначе, чем у Джойса¹. «Синема Еуе» показывают персонажа не с абсолютно внешней, как «экранные» сцены «Красного колеса», а скорее с абсолютно внутренней точки зрения:

вспоминая о серых скрюченных пальцах густой крови капающей
с холста о булькающем дыханье раненных в легкие о вонючих ключьях
мяса которые вносишь в санитарный автомобиль живыми и выносишь
мертвыми

мы сидим втроем на дне высохшего цементного бассейна в маленьком
саду с розовой оградой в Ресикуре

*Нет должен быть какой-то выход учили нас Страна свободы совети
Дайте мне свободу или дайте мне Вот нам и дали смерть*

солнечный полдень сквозь легкую тошноту оставленную горчичным газом я чувствую запах букса чайных роз и белых флоксов с пурпурным глазком...²

Очевидно, «Экраны» в «Красном колесе» названы по главам другого типа: «нарезки» газетных заголовков и заметок у Дос Пассоса называются «Экран новостей» (в оригинале — «Newsreel»). У Солженицына такие нарезки никак не называются, а главы, из которых они состоят, имеют особую маркировку: к их номеру присоединен картографический знак секунды (например, 534^а).

Дос Пассос не «монтирует» фрагменты по принципу контраста: в стыкующихся главах действуют разные герои, но их различия не выглядят драматическим противостоянием. «Контрастный монтаж» в ЗИТ и «Красном колесе» куда больше напоминает произведения не американского писателя, а советского режиссера.

По-видимому, для изображения революции — новой, антисталинской, праведной — в ЗИТ, или двух прежних, 1917 года — в «Красном колесе» Солженицын считал необходимым эйзенштейновский метод «монтажа оппозиций».

¹ На влияние джойсовской поэтики потока сознания на «киноглазы» обратили внимание уже первые критики, писавшие о трилогии «США», — еще задолго до ее завершения. См., например, неподписанную рецензию на первый роман трилогии, «42-я параллель»: Bookman (New York). 1930. April. Vol. LXXI. P. 210–211. Цит. по: John Dos Passos: The Critical Heritage / Ed. by B. Maine. P. 91.

² Дос Пассос Дж. 1919 / Пер. В. Стенича. Изд. 2-е. М., 1936. С. 104. Именно это издание могло попасться Солженицыну в тюрьме: после 1936 г. роман Дос Пассоса многие годы не переиздавался.

Характерно, что в двух романах эпопеи, в которых описываются собственно революционные события, — «Марте Семнадцатого» и «Апреле Семнадцатого» — можно видеть экспансию этого метода за пределы «экранных» сцен¹. В романах есть главы, состоящие из хроникальных заметок и маленьких сцен или «кадров», демонстрирующих рост психологического противостояния и прямого насилия на всех уровнях общества (гл. 10, 24, 29, 41, 43 и др. «Марта Семнадцатого») или появление на исторической авансцене новых влиятельных сил — например, петроградских студентов. Вот два таких фрагмента целиком:

Солдат верхом и с револьвером в руке подъехал к офицеру и целится ему в лицо.

(гл. 111 «Марта Семнадцатого»)²

или:

С клодтовских коней студенты убеждают проходящие манифестации:

— Не надо! Расходитесь! Вот-вот начинается общее заседание правительства, там всё и решится! Завтра узнаем!

(гл. 59 «Апреля Семнадцатого»³)

В двух предыдущих романах эпопеи ничего аналогичного таким подборкам коротких эпизодов нет⁴.

Для изображения индивидуального нравственного сопротивления или сохранения от зла в условиях тоталитарного режима («Матренин

¹ Александр Урманов интерпретирует это прямо противоположным образом, полагая, что в «Марте Семнадцатого» слово «экран», маркирующее особый тип повествования, «используется только в двух первых “экранных” главках (гл. 2 и 13. — И.К.), а в остальных автор обходится без него» (Урманов А.В. Указ. соч. С. 69). Я с этим не согласен: в главах типа 10-й и 24-й (в оглавлении они названы «Сцены» или «Сцены петроградских улиц», хотя в самом тексте специально никак не обозначены) повествование имеет совершенно иной характер, чем в «Экранах».

² Солженицын А. Красное колесо: Повествование в отмеренных сроках: В 10 т. Т. 5. М.: Военное издательство, 1994. С. 482. В последний, чуть сокращенный вариант романа, опубликованный в новом 30-томном собрании сочинений Солженицына, этот фрагмент не вошел.

³ Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 15. М., 2009. С. 445.

⁴ Гл. 15 романа «Октябрь Шестнадцатого» содержит пример фрагментарного письма, но совершенно другого рода — это стилизованная записная книжка вымышленного писателя-казака Федора Ковенева.

двор») Солженицыну требовался не эйзенштейновский монтаж, а совершенно другие модальности высказывания. В его арсенале было несколько весьма разных модальностей, в диапазоне от «народного» лагерного эпоса в «Одном дне...» до злободневной социальной сатиры в киносценарии «Тунеядец». П. Вайль и А. Генис справедливо заметили, что раннее творчество Солженицына, в отличие от зрелого, крайне разнообразно не только по жанрам, но и по стилистике¹, — писатель экспериментировал и одновременно словно бы испытывал, на каком пути его могут ожидать большее признание и понимание.

Одним из прямых следствий эйзенштейновского метода монтажа является активное использование гротеска, необходимого для подчеркивания различий между сторонами конфликта, для «фокусировки» содержания и перспектив конфликта и для вынесения тенденциозных оценок. Гротеск такого рода постоянно использовал и Солженицын: ср. приведенный выше (и далеко не полный) перечень парадоксальных образов в ЗИТ. Однако писатель, полемизируя с режиссером, перенес смысловой акцент с карикатурного облика и мимики персонажей (постоянный элемент поэтики Эйзенштейна) на иррациональное поведение.

В фильме «Октябрь» агрессивны настроенные обыватели выглядят подчеркнута вульгарно и все время смеются, радуясь «поражению революции» в июле 1917 года (или, говоря более исторически, провалу первой попытки большевистского переворота, после которого военные наконец выгнали большевиков из захваченного ими дома Матильды Кшесинской). В «Марте Семнадцатого» обыватели тоже постоянно смеются — но они составляют не контрреволюционную, а революционную и вполне благополучно выглядящую толпу, которая радуется избиению государственных служащих — полицейских или вагоновожатых — или притворно жалуется на несуществующий голод:

...придумали такую забаву, сияют лица курсисток, студентов: толпа ничего не нарушает, слитно плывет по тротуару, лица довольные и озорные, а голоса заунывные, будто хоронят, как подземный стон:

— Хле-е-еба... Хле-е-еба...

Переняли у баб-работниц, преобразили [из крика] в стон, и все теперь вместе, всё шире, кто ржаного и в рот не берет, а стонут могильно:

— Хле-е-еба... Хле-е-еба...

¹ Вайль П., Генис А. 60-е: мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 246–253.

А глазами хихикают. Да открыто смеются, дразнят. Петербургские жители всегда сумрачные — и тем страннее овладевшая веселость.

А мальчишки, сбежав на край мостовой, там шагают-барабанят, балуются:

— *Дай!-те!-хле!-ба! Дай!-те!-хле!-ба!*

(Гл. 2)¹

Еще одна важная тема, которая, по-видимому, была для Солженицына ассоциативно связана с «эйзенштейнообразным» гротеском (то есть с приданием гротескного облика одной из сторон конфликта), — несвобода, которую ее охранители выдают за свободу. В этих случаях на униженных, притесняемых людей извне словно бы надевается гротескная «рамка» или маска. Так построены вставная новелла «Улыбка Будды» и финал романа «В круге первом» и пролог книги «Архипелаг ГУЛАГ».

В финале «В круге первом» узников «шарашки» перевозят в нарядном закрытом фургоне с надписью «Мясо» на четырех европейских языках. Надпись рассчитана не столько на москвичей, сколько на иностранных корреспондентов. Эта надпись — единственный фрагмент текста романа, выделенный графически: она записана «лесенкой» и отсылает к поэтике авангарда 1920-х годов.

Швыряясь внутри сгруженными стиснутыми телами, веселая оранжево-голубая машина шла уже городскими улицами, миновала один из вокзалов и остановилась на перекрестке. На этом скрещении был задержан светофором темно-бордовый автомобиль корреспондента газеты «Либерасьон», ехавшего на стадион «Динамо» на хоккейный матч. Корреспондент прочел на машине-фургоне:

Мясо

Viande

Fleisch

Meat²

¹ Солженицын А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 11. С. 21. По-видимому, вся эта сцена отсылает к известной фразе А. Авторханова о том, что революцию делают не голодные люди, а сытые, которых один день не покормили (см., например, республикацию: Вопросы истории. 1992. № 11–12. С. 105).

² Цит. по: Солженицын А. В круге первом / Подгот. текста, сост. и послесл. М.Г. Петровой. М.: Наука, 2006. С. 610 (Литературные памятники).

Так оформлены фрагменты прозы Андрея Белого, Бориса Пильняка, Артема Веселого и воскрешавшего модернистские традиции Абрама Терца («Любимов»), а также один из титров в фильме Эйзенштейна «Октябрь». Вероятно, столь же неслучайно у Солженицына проза «лесенкой» впервые появляется в ЗИТ: «— Давят! / Танки! / Спасайся! / Спокойно...» (с. 456).

В прологе «Архипелага...» повествователь угадывает, что статья из журнала «Природа», рассказывающая о том, что ископаемые тритоны, найденные в вечной мерзлоте, оказались вполне съедобными, в действительности изображает изголодавшихся заключенных, пожирающих мерзлых архаических земноводных. Недавно было установлено, что на самом деле в пересказанной Солженицыным статье 1948 года речь шла не о тритонах, а о больших ископаемых рыбах. О тритонах же там говорится, что этих животных в замерзшем виде «находили рабочие при корчевании пней» и что тритоны «при оттаивании оживали», но о том, что ели и их, автор не сообщает¹. С высокой степенью вероятности, упомянутые в статье «рабочие», корчующие пни на берегах Индигирки, тоже были заключенными, как и те, что нашли ископаемых рыб во взорванных глыбах льда: в бассейне этой реки (ныне — Верхнеколымский улус Якутии) находились многочисленные лагеря.

Расхождение между журналом и предисловием позволяет увидеть, как Солженицын форсировал гротеск в своем описании: коллективное поедание рыбы, даже ископаемой, не могло бы вызвать такого ужаса, жалости и сострадания, которые вызывает поедание тритонов².

«Белый Эйзенштейн»

Если аналогии между творчеством Солженицына и Эйзенштейна, о которых шла речь выше, не случайны и если допустима предложенная выше интерпретация этих аналогий, есть основания скорректировать существующие представления о генезисе эстетики Солженицына. Нет

¹ *Попов Ю.Н.* Новые находки трупов плейстоценовых животных на Северо-Востоке СССР // *Природа*. 1948. № 3. С. 75–76. Анализ этого текста и предисловия к «Архипелагу...» с биологической точки зрения см.: *Формозов Н.* Метаморфоз одной метафоры. Комментарий зоолога к прологу «Архипелага ГУЛАГ» // *Новый мир*. 2011. № 10.

² Я опираюсь на анализ пролога к «Архипелагу ГУЛАГ», предложенный Александром Эткиндром в диалоге: *Липовецкий М., Эткинд А.* Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман // *Новое литературное обозрение*. 2008. № 94. С. 174–206.

сомнений в том, что эта эстетика имеет модернистское происхождение¹. В телевизионной беседе с Никитой Струве Солженицын, перечисляя любимых и наиболее значимых для него писателей, назвал Пушкина, позднего Льва Толстого (оговорив, что ценит его позднее творчество выше «классического»), Марину Цветаеву, Евгения Замятина и Джона Дос Пассоса². Цветаева-прозаик, Замятин и Дос Пассос — вполне модернистский «пантеон», исторически связанный не столько с 1920-ми, сколько с 1930-ми годами: расцвет прозы Цветаевой приходится на это десятилетие, да и роман «1919» написан в 1932 году.

Можно заметить неожиданные переклички, в первую очередь формальные, между прозой Солженицына и сочинениями авторов-модернистов, идеологически ему враждебных. В «Красном колесе» русские пословицы, набранные по центру страницы крупным шрифтом, как лозунги или титры в кино, отделяют друг от друга большие фрагменты текста, задавая ритмическую организацию целого и одновременно — комментируя происходящее, как если бы его «объяснял» хор из древнегреческой трагедии («...Пословицами выражается словно бы голос народа», — замечает автор³). Содержательно эти пословицы больше всего напоминают заключающие каждую часть фразы «отбивки» в повести Бориса Садовского «Александр Третий» — они являются цитатами из христианских молитв («Да придет царствие Твое») или имеют столь же сакральное значение для автора-националиста, как и молитвы, — например, лозунг «Россия для русских», чье авторство часто приписывалось именно Александру III⁴. Но графически эти пословицы-комментарии в романе Солженицына — что уже менее

¹ См.: *Темпест* Р. Александр Солженицын — (анти) модернист. Ранее о модернистском происхождении эстетики Солженицына неоднократно упоминал Лев Лосев, который, однако, никогда не обсуждал этот вопрос специально. См., например, его статьи: Солженицынские евреи; Солженицын и Бродский как соседи // Лосев Л. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 324–325, 375–376.

² *Солженицын А.И.* Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. С. 199–229. О парадоксальной близости эстетики позднего Толстого к модернизму писали многие авторы, я позволю себе сослаться на сопоставление позиций Льва Толстого и Р.-М. Рильке, произведенное в работе: *Седакова О.* Новая лирика Райнера Марии Рильке. Семь рассуждений (1979). Опубликовано в Интернете: <http://www.niworld.ru/poezia/sedakova/rilke/rilke.htm>.

³ *Солженицын А.И.* Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. С. 218.

⁴ Согласно мемуарам генерал-адъютанта А.Н. Куропаткина, император избрал эту фразу девизом своего царствования (см.: *Куропаткин А.Н.* Русская армия. СПб., 2003. С. 35) — впрочем, Куропаткин тут ссылался не на личные впечатления, а на пересказ бесед с Александром, переданный ему министром финансов России Н.Х. Бунге. Авторство фразы «Россия для русских» приписывают также М.Д. Скобелеву.

предсказуемо — напоминают некоторые ремарки в пьесах Бертольта Брехта. Ср., например, идеологические надписи-пояснения, которые должны были появляться на киноэкране после каждого эпизода пьесы «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941).

Задача ремарок у Брехта и Солженицына диаметрально противоположна. Комментарии в пьесах Брехта — аналитические: так, в «Карьере Артуро Уи...» надписи аргументируют для зрителей метафорическое сходство между становлением нацистского режима и ростом американской мафиозной шайки¹. «Титры»-пословицы в «Красном колесе» — натурализующие: они приведены с абстрактной точки зрения глубинной народной мудрости, от имени «настоящей» человеческой природы, от которой герои отчуждены, а повествователь — нет. В этом смысле ремарки Солженицына похожи на «отбивки» в повести Садовского — они тоже выражают голос высшего разума.

Мы ничего не знаем о том, читал ли Солженицын пьесы Брехта, хотя, скорее всего, видел поставленные по ним спектакли в московском Театре на Таганке. Однако он мог и вовсе не помнить о пьесах немецкого драматурга: здесь, в отличие от проанализированных выше переключек с Эйзенштейном, важнее сходства и различия, обусловленные не генетически, а типологически.

Солженицын стал автором, завершившим — по крайней мере, на сегодняшний день — развитие ЭППИ, перевернувшим его общую идеологическую основу: в произведениях писателя революция предстает не как спасение человечества, а как антропологическая катастрофа, лишающая людей памяти. Сюжеты «Красного колеса» и «Архипелага ГУЛАГ» в равной степени могут быть интерпретированы как история деградации общества, руководимого тоталитарной властью (ср., например, название одной из частей «Архипелага ГУЛАГ»: «Архипелаг камнеет»), — и сопротивления одиночек и маленьких групп, всегда слабого, почти безнадежного. Единственное в его творчестве произведение,

¹ Вот как объяснял эту часть своего метода Брехт: «Заголовки должны содержать общественно значимую суть явления и вместе с тем как-то определять желаемый метод и стиль исполнения, подражая, в зависимости от этого, хронике, балладе, газете, бытописательному очерку» (*Брехт Б. «Малый Органон» для театра // Брехт Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. Кн. 2. М.: Искусство, 1965. С. 174–209, здесь цит. с. 205*). Примеры надписей из «Карьеры Артуро Уи»: «Сцена VI. Когда рейхсканцлер генерал Шлейхер пригрозил президенту [Гинденбургу] разоблачением финансовых афер и злоупотреблений, Гинденбург 30 января 1933 года передал Гитлеру власть. Следствие было прекращено». «Сцена VII. Судя по некоторым источникам, Гитлера обучал декламации и сценической пластике провинциальный актер Базиль» (Пер. Е. Эткинда. Цит. по: *Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964*).

изображающее революцию положительно, — ЗИТ — видимо, первый ответ на эстетику Эйзенштейна, оказавшийся и самым прямолинейным: в сценарии изображена революция, но не советская, а антисоветская.

Говоря упрощенно, Солженицын стремился стать своего рода «белым Эйзенштейном», чтобы с помощью силового психологического воздействия на читателей всего мира «перетянуть» действие советской пропаганды времен «Культуры один», когда образ СССР в глазах всего мира был наиболее привлекательным, и показать всю бесчеловечность советского режима. Это «перетягивание» ему, к счастью, в значительной степени удалось.

Позволю себе высказать еще одно предположение. Огромное влияние, которое оказал «Архипелаг ГУЛАГ» на людей левых антикоммунистических убеждений в начале 1970-х годов, было вызвано не только тем, что это произведение вышло в переломный момент (крах «больших» идеологий после событий 1968 года и кризис веры многих коммунистов и социалистов в правоту СССР после вторжения стран Варшавского договора в Чехословакию) и имело огромную обобщающую силу. В отличие от большинства вышедших ранее на Западе книг, разоблачавших советский режим, «Архипелаг» использовал элементы международного языка «левого» искусства. Они были убедительны и эмоционально значимы для принадлежавших к самым разным культурам людей с левыми (в настоящем или в прошлом) убеждениями.

Трагедийный модус ЭППИ: Солженицын и Альфред Дёблин

Так как произведения ЭППИ предлагают разные модальности описания истории, к ним может быть *mutatis mutandis* применена классификация Хейдена Уайта, предназначенная для описания модальностей письма в научных исторических трудах: история как трагедия, комедия, реалистический роман и сатира. Применительно к творчеству Эйзенштейна такую модель интерпретации впервые предложили Кевин М.Ф. Платт и Дэвид Бранденбергер: они показали, что при формировании сталинского аллегорического нарратива истории разные политические и культурные группы стремились придать этому нарративу разные модальности, и эта разница в ожиданиях структурировала споры вокруг сценариев исторических фильмов, разразившиеся в СССР во второй половине 1930-х и начале 1940-х годов¹.

¹ *Platt K.M.F., Brandenberger D. Terribly Romantic, Terribly Progressive, Terribly Tragic: Rehabilitating Ivan IV under I.V. Stalin. P. 643.*

Исследователи творчества Эйзенштейна, да и он сам, неоднократно писали о том, что в его фильмах, мемуарной и дневниковой прозе история интерпретируется как трагедия¹. В финале первого варианта сценария даже такого «победительного» фильма, как «Александр Невский», заглавный герой погибал, отравленный завистниками-князьями во время поездки в Золотую Орду. Хотя сценарий режиссер писал в соавторстве с Петром Павленко, финал придумал лично Эйзенштейн — и очень им дорожил². Однако Сталин, прочитав сценарий, провел красную черту под описанием мига наивысшего торжества Невского — и потребовал закончить фильм именно этой сценой, приказав передать Эйзенштейну его устную резолюцию: «Не может погибнуть такой хороший князь»³.

В произведениях Солженицына история интерпретируется одновременно элегически и сатирически. Его сочинения — своего рода медитации на руины «правильного», «органического» состояния общества, совмещенные с сатирическим изображением как современного состояния этого общества, так и тех, кого Солженицын считал виновниками деградации. Даже в «обзорных» разделах «Красного колеса», имитирующих научно-исторический стиль, повествователь, выражающий точку зрения автора, постоянно вмешивается в цитируемые стенограммы заседаний Государственной думы и «перебивает» речи либеральных и левых депутатов издевательскими комментариями, демонстрирующими властолюбие или нечестность очередного выступающего⁴. Собственно «органическое» состояние общества — «до руин» — в прозе Солженицына изображается крайне редко: в воспоминаниях Ивана Денисовича и в первых, довоенных главах «Красного колеса» — где эта идиллия, впрочем, уже подточена предчувствиями будущей катастрофы. Солженицын сохранил во многих своих произведениях характерный для ЭППИ телеологизм, но изменил его смысл на противоположный — превратил из утопического в катастрофический.

Исторический аналог этого переворачивания, как оно представлено в «Красном колесе», — романная тетралогия Альфреда Дёблина

¹ См. подготовленную Л.К. Козловым публикацию заметки С.М. Эйзенштейна 1947 г. об инвариантах трагического сюжета в его фильмах: Киноведческие записки. 1998. № 38. С. 97.

² Шенк Ф.Б. Александр Невский в русской культурной памяти: Святой, правитель, национальный герой / Пер. с нем. Е. Земсковой и М. Лавринович. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 311–312, 360.

³ Эйзенштейн С.М. Мемуары: В 2 т. Т. 2. М.: Труд; Музей кино, 1997. С. 289. Обсуждение достоверности этой фразы Сталина см.: Шенк Ф.Б. Указ. соч. С. 374.

⁴ См. анализ этого приема: Урманов А.В. Указ. соч. С. 67–68.

«Ноябрь 1918. Немецкая революция», посвященная моральному поражению революции 1918–1919 годов в Германии. Этот цикл, написанный в 1937–1943 годах в эмиграции, состоит из четырех больших романов: «Буржуа и солдаты» (1939), «Преданный народ» (1940), «Возвращение фронтовиков» (1940) и «Карл и Роза» (1942–1943)¹. Можно предположить, что Солженицын не знал о произведении Дёблина и сходство их эпопей — сугубо типологическое. Но оно достаточно значимо.

Дёблин отказался назвать свое сочинение романом или циклом романов и обозначил его жанр как «повествование» или «повествовательное сочинение» (Erzählwerk) — «Красное колесо», как известно, снабжено указывающим на жанр подзаголовком «повествование в отмеренных сроках». Каждый из романов дёблиновского цикла очень подробно описывает события, происходящие в течение нескольких исторически значимых дней по всей Германии (все действие эпопеи охватывает время с 10 ноября 1918 года до 15 января 1919-го — дня, в который были убиты Карл Либкнехт и Роза Люксембург), — аналогично, в каждом из романов «Красного колеса» описаны многочисленные события, происходящие в очень краткие промежутки времени (если не считать многочисленных отступлений в прошлое героев).

В статье 1929 года «Структура эпического произведения» Дёблин писал: «Произведения искусства непосредственно связаны с Правдой (Wahrheit)» (курсив источника)². Солженицын, как известно, завершил свою Нобелевскую лекцию (1970) словами:

В русском языке излюблены пословицы о *правде*. Они настойчиво выражают немалый тяжелый народный опыт, и иногда поразительно:
ОДНО СЛОВО ПРАВДЫ ВЕСЬ МИР ПЕРЕТЯНЕТ.

Вот на таком мнимо фантастическом нарушении закона сохранения масс и энергий основана и моя собственная деятельность, и мой призыв к писателям всего мира.

Нобелевскую лекцию Солженицын написал сразу после завершения работы над романом «Август Четырнадцатого» (март 1969 — октябрь 1970, премия писателю была присуждена 8 октября 1970 года) — первым «узлом» эпопеи «Красное колесо».

¹ Первый роман цикла был издан в 1939 г. в Голландии, второй, третий и четвертый — в 1948–1950-м в Германии, однако первое текстологически выверенное издание появилось только в 1990-м.

² Döbblin A. Die Vertreibung der Gespenster. S. 466. Использован перевод Т. Баскаковой.

По-видимому, и Дёблин, и Солженицын имели в виду выразить в своих произведениях скрытую «правду» истории, хотя представляли себе ее совершенно по-разному. Это было связано с тем, что их творчество было основано на разных концепциях субъекта.

В статье «Исторический роман и мы» (1936) Дёблин писал, в некоторых отношениях прямо предвосхищая «Тезисы о понятии истории» Беньямина:

Он [автор] вовсе не предполагает рыться в... могилах подобно археологу, чтобы после обогатить какой-нибудь музей, но хочет уже погрузившееся в землю переместить — живым — в мир, мертвым — *открыть уста*, их иссохшим костякам — вернуть способность к движению. [...] Автор... продумывает и прощупывает пядь за пядью свой материал, и когда *хочет что-то ухватить* — и *ухватывает*, — то подталкивает его к этому отнюдь не бессмысленное стремление к объективности, а единственная неподдельность, которая возможна для индивида на этой земле: ***пристрастность действующего***. [...] *Куски истории, заимствованные из нее части становятся кусками его самого, и он их выставляет, последовательно, один за другим, и так выстраивается особый, действительно вперед-живущий и до конца себя из-живающий мир (eine wirklich sich hinlebende und auslebende Welt). [...] Ибо мы сделаны из того же теста, что и те, пребывающие в могилах, и обстоятельства, условия, в которых мы живем, позволяют нам на время приютить у себя и тех, кто, по видимости, совершенно отличен от нас*¹.

Солженицын явно перекликается с Дёблином в двух пунктах: его проза направляется стремлением «открыть уста мертвым» и выражает стремление вмешаться в историю с точки зрения «пристрастности действующего». Но он далек от идеи «приютить у себя и тех, кто, по видимости, совершенно отличен от нас», хотя и был уверен, что стремится к пониманию обеих сторон исторического конфликта (ср., например, его объяснения по поводу исторической книги о русско-еврейских отношениях «Двести лет вместе»). Кроме того, Солженицын не считал, что делает исторические события «кусками себя самого», так как воспринимал самого себя не как субъективного, а как объективного наблюдателя.

¹ Döblich A. Die Vertreibung der Gespenster. S. 518–520. Перевод Т. Баскаковой. Сохранены шрифтовые выделения источника.

Несмотря на эти расхождения, переключки между принципами организации двух романых исторических эпопей — Дёблина и Солженицына — весьма значимы.

В дёблиновском цикле действуют многочисленные исторические лица под собственными именами — и вымышленные герои. Политические деятели, особенно социал-демократы, изображены очень иронически, а вся эпопея Дёблина описывает крах революции, руководство которой взяли на себя представители именно этой партии. В других эпизодах автор, оставляя насмешливый тон, патетически описывает происходящее как результат действия божественных и дьявольских сил. Особенно это заметно в последнем романе, который представляет историю убийства Розы Люксембург как высокую трагедию, приводящую к спасению души немецкой коммунистки — «искательницы богов» (определение Дёблина — «Göttersucherin»). И структура мира персонажей, и ироническая интонация, и религиозные объяснения происходящего — все это находит соответствия в эпопее Солженицына.

По-видимому, это сходство — конвергентное, и основано оно на сочетании «монтажной» выучки авторов этих двух эпопей и их политических убеждений. Солженицын, как и Дёблин, может быть назван разочарованным левым, или человеком, разочаровавшимся в революции. «...Первое время [после ареста, последовавшего в 1945 году,] в тюрьмах, особенно в Бутырке [...] [Солженицын] продолжает [в спорах с другими заключенными] доказывать, что ленинизм — это готовая, верная истина»¹. В дальнейшем Солженицын пришел в своем развитии к почвенно-националистическому мировоззрению. Дёблин к 1930-м годам стал левым либералом². Однако оба писателя стали верующими людьми, объяснявшими историю как результат трансцендентного вмешательства и этического выбора, который обязан сделать каждый человек. Этнический еврей Дёблин во время работы над эпопеей заинтересовался католическим вероучением и крестился между завершением третьего и началом работы над четвертым, завершающим, томом — 30 ноября 1941 года. Солженицын был крещен в младенчестве, но долгое время не был церковным человеком и вновь обратился в православие, попав в лагерь в 1950 году.

¹ Сараскина Л. О Солженицыне, или Кому нужна русская литература // Сайт «Православие и мир». 2013. 3 августа (<http://www.pravmir.ru/zhizn-solzhenicynasovershennoe-proizvedenie-video/>).

² Bernhardt O. Alfred Döblin. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007. S. 51–57.

В романном цикле Дёблина по сравнению с его самым известным романом «Берлин, Александерплац» роль монтажных построений уменьшена. Газетные статьи и заголовки активно используются, но, в отличие от «монтажной» литературы 1920-х, вводятся мотивированно: например, Дёблин описывает, как герой или героиня читают на улице газету, — и тогда уже цитирует статью из прессы, попавшуюся ему или ей на глаза. Повествователь, как это часто бывало в реалистической прозе XIX века, знает обо всех мыслях и переживаниях героев и пересказывает их¹. Все эти поэтологические аспекты эпопеи дали основания литературоведо-германисту Клаусу Хофманну честь, что «Ноябрь 1918», несмотря на модернистский генезис, — не модернистское произведение².

Солженицын, как можно видеть, тоже вводит фигуру всзнающего автора, но сохраняет гораздо больше из монтажной стилистики, характерной для культуры 1920–1930-х. Так, в его эпопее газетные заголовки вводятся немотивированно, создавая монтажный «информационный поток», как у Дос Пассоса.

Несмотря на инверсию философско-идеологической основы, структурные принципы ЭППИ в творчестве Солженицына сохранились полностью — в частности, выделение «моментов пафоса», противостоящих потоку сплошного становления: «В этой кривой истории — то есть в смысле математическом кривая линия истории, — есть критические точки, их называют в математике особыми. Вот эти узловы́е точки... я... подаю в большой плотности»³. У Солженицына эта локализация действия еще заметнее, чем у Дёблина, так как все действие «Красного колеса» охватывает почти четыре года (с августа 1914-го до апреля 1917-го, если не считать эпилога), а действие каждого романа занимает все равно всего несколько дней, как у Дёблина.

Возможно, и нетерпимость Солженицына в спорах, и его стремление идеологически заклеить противника были генетически связаны не только с психологическими особенностями писателя, но и с методологией и стилистикой раннесоветского авангарда. Или, если угодно, психологические особенности Солженицына привели его к усвоению не только эстетики советского авангарда, но и характерных для него агрессивных методов ведения полемики.

¹ См. об этом: *Dollenmayer D.B. The Berlin Novels of Alfred Döblin*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1988. P. 130–133.

² *Hofmann K. Revolution and Redemption: Alfred Döblin's "November 1918" // The Modern Language Review*. 2008. Vol. 103. No. 2 (April). P. 471–489, здесь цит. p. 487.

³ *Солженицын А.И.* Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве. С. 213.

«Вненаходимый» писатель

П. Вайль и А. Генис полагают, что в первой половине 1960-х, после публикации «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицын еще мог надеяться войти в подцензурную советскую литературу. Но со второй половины 1960-х годов он целенаправленно формировал свою репутацию как автора, не имеющего аналогов в советской литературе и противостоящего советской культуре в целом, а поэтому и не сравнимого ни с кем. Здесь можно воспользоваться термином Михаила Бахтина: Солженицын манифестировал свою «вненаходимость», то есть локализацию за пределами известного контекста.

Естественными союзниками Солженицына в формировании такой репутации стали первые внимательные интерпретаторы его творчества — критики-нонконформисты в диапазоне от Владимира Лакшина до Аркадия Белинкова. Для них отказ Солженицына от советских «правил игры» приобрел значение социального образца, новой утопической нормы культурного и этического самоопределения¹. «Вненаходимость» Солженицына давала ему и сочувствующим его исследователям возможность связать его с традициями русской классической литературы, от которых были отчуждены советские авторы.

В дальнейшем писатель настаивал на своем уникальном положении и в эмигрантской литературе. В произведениях и житнетворческих акциях (манера одеваться, стилистика публичных выступлений, уединенная жизнь в Вермонте, торжественная поездка по России при возвращении в 1994 году...) он выработал намеренно анахроническую культурную позицию, которая в еще большей степени затруднила определение его литературной генеалогии — притом что идеологическая генеалогия Солженицына прослежена довольно подробно как его противниками, так и доброжелательно настроенными аналитиками².

¹ Лакшин В. Солженицын и колесо истории / Сост. С. Кайдаш-Лакшиной. М.: Вече; Аз, 2008 (статьи, переписка критика и писателя, дневниковые записи, дающие представление об увлечении Лакшина Солженицыным и о его разочаровании); Белинков А. Судьба и книги Александра Солженицына (1969) // Белинков А., Белинкова Н. Распря с веком: В два голоса. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 429–451.

² Ericson Jr. E.E. Solzhenitsyn: The Moral Vision. Grand Rapids, Mich.: Eerdmans, 1980; Pontuso J.F. Solzhenitsyn's Political Thought. Charlottesville: University of Virginia Press, 1990; Mahoney D. Alexander Solzhenitsyn: The Ascent from Ideology. Lanham; Boulder; New York; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2001; Pearce J. Solzhenitsyn: A Soul in Exile. Grand Rapids, Mich.: Baker Books, 2001; Кротов Я. Солженицын как религиозный тип // Сайт «Грани.ру». 2008. 15 августа (<http://www.grani.ru/Politics/Russia/m.139989.html>).

«Единственность» стала основой образа писателя в биографической книге Людмилы Сараскиной, что вызвало справедливые возражения — в частности, Елены Скарлыгиной¹.

Адепты автора «Архипелага ГУЛАГ» объясняют, что Солженицын вовсе не анахроничен, а оппоненты настаивают, что явная анахроничность свидетельствует об эстетической и гражданской несостоятельности литератора. Тем не менее до сих пор почти не исследован вопрос: почему писатель, живо откликавшийся на многие современные ему события, намеренно поддерживал в своем творчестве и поведении такую анахроничность? Какими могли быть его художественные задачи?² На мой взгляд, обсуждение политических и этических концепций Солженицына сегодня если и имеет смысл, то как часть изучения выработанных писателем *модальностей высказывания* — а эти модальности связаны с особенностями его эстетической генеалогии.

Случай Солженицына — в самом деле, особый, но не уникальный, и у него есть своя родословная. Не уникален он и типологически: в 1920–1930-е годы такую же позицию «внеаходимости» в советской литературе стремился занять Михаил Булгаков. Существенно, что и «...Булгаков заявлял о своих консервативных ценностях, используя язык нового времени»³.

Место Солженицына в русской культуре 1960–1980-х годов напоминает положение языка, не имеющего *современных* аналогов, — единственного сохранившегося потомка большой языковой семьи, причудливо сочетающего черты своих исчезнувших собратьев и ближайшего, но чужеродного ему окружения.

¹ Скарлыгина Е. Солженицын и третья русская эмиграция (К вопросу об одной монографии) // Вопросы литературы. 2009. № 2. С. 381–406.

² В серии работ Даниила Цыганкова обсуждается не эстетический, а социальный смысл этой анахроничности. См., например: Цыганков Д. Социологический анализ воззрений и общественной деятельности А.И. Солженицына: Автореф. дис. ... канд. социол. наук. М., 1995; Он же. «Властитель дум» в поле политики: опыт социоанализа // Авторская интернет-страница Д. Цыганкова (http://tsygankov.ru/texts/RussianPeriodicals/vlastitel_dum2.html), сокращенный вариант статьи опубликован в журнале «Социологические исследования»: 1999. № 1. С. 78–87. Ср. также давнюю, сугубо эскизную статью о социальной «внеаходимости» Солженицына: Парамонов Б. Сюжет как явление стиля: Солженицын. Закат русской иллюзии о писателе — учителе жизни // Независимая газета. 1991. 25 апреля. С. 7.

³ Михайлик Е. Булгаков, Шкловский, Уэллс и «косность земли» // Тыняновский сборник / Под ред. М.О. Чудаковой, Е.А. Тоддеса, Ю.Г. Цивьяна. Вып. 13: Двенадцатые — Тринадцатые — Четырнадцатые Тыняновские чтения: исследования, материалы. М.: Водолей, 2009. С. 242. Кажется, первым Булгакова и Солженицына сопоставил Владимир Лакшин: Лакшин В. Булгаков и Солженицын: к постановке проблемы // Лакшин В. Солженицын и колесо истории... С. 128–136.

СПРАВКА ОБ АВТОРЕ

Илья Владимирович Кукулин — кандидат филологических наук, доцент Школы культурологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) (Москва), старший научный сотрудник Международного центра истории и социологии Второй мировой войны и ее последствий (НИУ ВШЭ), старший научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Москва).

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	9
<i>Введение</i>	11

ЧАСТЬ I КОНСТРУИРУЮЩИЙ МОНТАЖ

Глава 1. Становление метода.....	59
Рождение термина: 1916–1923.....	59
Ближайшие эстетические контексты: паратаксис и барокко	63
Ближайшие социальные контексты: урбанизация	72
Ближайшие историко-литературные контексты: жанры фрагмента и философского афоризма, «стернианское» повествование.....	81
Искусство импрессионизма и фрагментация текста	86
Случайность и игра: новые концепты в искусстве рубежа веков.....	89
Циклические модели истории и параллельные сюжеты в литературе и кинематографе	94
Китай и Япония: древняя культура фрагментации	97
Глава 2. Модернистский эксперимент в советских обстоятельствах.....	102
Построение монтажного образа.....	102
Формалисты, остранение и монтаж	105
Монтаж — культурная мода.....	110
Советский монтаж и модернизм	116
Киномонтаж становится советским	125
Монтаж и проекты «переделки человека»	127
Выставки	130
Советский монтаж как рефлексия исторического насилия.....	132
Глава 3. От 1920-х к 1930-м: мутации метода.....	140
История как насилие: модальности изображения	140
От революционного модернизма — к соцреализму: оптика современников	152
Монтаж как деконструкция советского взгляда на историю.....	159

Глава 4. Эпическое полифоническое политическое искусство: монтаж как мост между советской культурой и радикальными западными движениями	168
Монтаж в литературе 1930-х: развитие эпических форм.....	168
Эпическое: генезис новой эстетики.....	176
Полифоническое: предыстория	185
Политическое: семантика и прагматика.....	187
«Смягченный» авангард как периферия соцреализма	196
ЭППИ vs «социалистический неоклассицизм»	202

ЧАСТЬ II ПОСТУТОПИЧЕСКИЙ МОНТАЖ

Глава 5. Подземные ручьи: постутопический монтаж в неподцензурной литературе	207
Владимир Луговской: эпос потерпевших	207
Аркадий Белинков: «необарочное» сопротивление	219
Даниил Андреев: мистический экспрессионизм.....	229
Джазовая нарезка: поздний Анри Матисс.....	233
Глава 6. Традиция «книги-памяти»: от 1920-х к 2000-м	237
«Черная книга»: генезис жанра.....	237
«Блокадная книга»: рефлексия, приглушенная соцреализмом	250
«Даниэль Штайн, переводчик»: вымысел как высший род документальности	260
«Обеззараживание» и повторная эстетическая радикализация монтажа в послевоенной советской культуре	265
Глава 7. «Оттепель»: персонализация монтажа	272
Возвращение к монтажным принципам: советский кинематограф 1960-х	272
«Легальные шестидесятники» в поэзии	277
Поверх барьеров	284
«Бойня номер пять» в советской культуре 1970-х.....	287
Неподцензурная поэзия: Генрих Сапгир.....	289
Неподцензурная проза 1960-х: Александр Солженицын и Павел Улитин	293

Часть III ИСТОРИЗИРУЮЩИЙ МОНТАЖ

Глава 8. Александр Солженицын: элегическое завершение раннесоветского политического искусства.....	299
---	-----

Марш освобождения: киносценарии Солженицына	300
Субверсия за «шторками»	302
Колесо истории в текстах и на экранах	305
«Не говорите, что гений!»	312
Контексты 1958-го	314
Конфликт и гротеск	321
«Белый Эйзенштейн»	330
Трагедийный модус ЭППИ: Солженицын и Альфред Дёблин	333
«Вненаходимый» писатель	339
Глава 9. Павел Улитин: рождение новой прозы из постутопического монтажа	341
Жизнь неофициального человека	342
Игры с отчуждением: основные черты поэтики П.П. Улитина	349
Автобиография против «большой» истории	360
Разрыв смысла как творческая сила	363
Трансформация послевоенной западной автобиографии: вторжение монтажа	371
Генеалогия прозы П.П. Улитина	384
Заинтересованное лицо: П.П. Улитин — полемический комментатор советской литературы	386
Продолжатели и наследники	393
Глава 10. По обе стороны «железного занавеса»: прощание с 1920-ми	396
Отношение к 1920-м: от диалога — к цитированию	396
Реакция на «медленное время»	399
Становление аналитического монтажа	409
«Интервенция» Г. Полоки: прощальный поклон 1920-м	415
Баллады Александра Галича: новый образ истории	418
Илья Кабаков: монтаж как средство против тирании знаков	425
Конец историософии?	430
Мао, Маяковский, монтаж: эксперименты западного авангарда 1960-х	434
Конец 1980-х — 2000-е: «телесная» реанимация истории	443
Глава 11. Между историей и медиа	453
<i>Заключение</i>	477
<i>Указатель иллюстраций</i>	493
<i>Библиография</i>	495
<i>Именной указатель</i>	496
<i>Предметный указатель</i>	514
<i>Указатель упомянутых произведений</i>	516
<i>Summary</i>	527
<i>Справка об авторе</i>	532

Кукулин Илья Владимирович
МАШИНЫ ЗАШУМЕВШЕГО ВРЕМЕНИ

Как советский монтаж стал методом
неофициальной культуры

Редактор *Е. Шуилова*
Художник *Е. Поликашин*
Корректор *О. Семченко*
Компьютерная верстка *А. Кондаков*

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:
123104, Москва,
Тверской бульвар 13, стр. 1
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90 ¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.
Печ. л. 33,5. Тираж 1500. Заказ №
Отпечатано в ОАО «Издательско-полиграфический комплекс
“Ульяновский Дом печати”»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14