

Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (ВШЭ), Москва, Россия
Факультет гуманитарных наук, Школа культурологии
Кандидат философских наук, доцент*

*National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russia
Faculty of Humanities, School of Cultural Studies
PhD in Philosophy, Associate Professor
vchistyakova@hse.ru*

РЕВОЛЮЦИЯ 1917 ГОДА В ПОСТСОВЕТСКИХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ СЕРИАЛАХ: ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЗНАЧЕНИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ НАРРАТИВА

Характер репрезентации революционных событий 1917 года в популярных игровых телефильмах, созданных в постсоветской России, определяется двумя факторами. Во-первых, это негативная переоценка революции, произошедшая в общественных дискуссиях 1990-х, когда и властвующая элита, и оппозиция демонстрировали одинаково отрицательное отношение к этому событию. Впоследствии эта позиция получила развитие в исторической политике Владимира Путина, который, хотя и провозгласил доктрину «тотальной преемственности» (в которой должны соединиться и дореволюционные, и советские, и демократические ценности), никогда не скрывал настороженного отношения к Октябрьской революции. Для массовой культуры это означало снятие запрета на включение в популярные нарративы «темных пятен» в истории революции, показ которых был невозможен в советский период (например, факты сотрудничества большевиков с уголовным элементом). Во-вторых, «популярная культурная память» о революции, сформированная средствами игрового кино в советское время, носит, как ни парадоксально, противоречивый характер и открывает ряд направлений для ре-интерпретации этого события в кинематографе 1990-2010-х. Советские кинокартины показывают революцию как, в первую очередь, гражданскую войну, которая велась ради будущего, ради построения нового общества и во-

площения в жизнь известных идеалов. «Память о революции» в данном случае сознательно конструировалась с акцентом на ее «обосновывающей» функции, которая была необходима для легитимизации текущей политической ситуации в жизни страны. Создавались такого рода фильмы, как правило, в 1930-е – 1950-е гг. В период «оттепели» кинокартины подчас демонстрируют иные подходы к теме революции, и многие из них легли на полку и увидели свет лишь в 1980-х. С середины 1980-х широкой аудитории стали доступны разные киноверсии революционных событий, и революция как «место памяти» открылась в новом качестве: изменчивом, ускользающем и многозначном. В статье анализируется характер и содержание телерепрезентаций революции, созданных в постсоветский период, в контексте более широкой «политики идентичности», новые направления которой начали формироваться с конца 1980-х, и в связи с кодами визуальной репрезентации этого события, ставшими важной частью «истории памяти» о нем.

Ключевые слова: 1917 год, русская революция, популярная культурная память, забвение, юбилей, экранные медиа, популярная культура, Троицкий.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |**REVOLUTION OF 1917 IN POST-SOVIET TV-SERIES: DECONSTRUCTION OF MEANING AND TRANSFORMATION OF NARRATIVE**

There are two factors influencing on representation of revolutionary events of 1917 in the popular TV-series in the post-Soviet Russia. First, it is the negative reevaluation of revolution which took place in public discussions of the 1990th when both the dominating elite, and opposition expressed equally negative relation to this event. Subsequently this position was then developed in historical policy of Vladimir Putin who, though having proclaimed the doctrine of the “total continuity” (connecting pre-revolutionary, Soviet, and democratic values), has been never hiding suspicious attitude toward the October revolution. For mass culture this meant permission to include “dark sides” of the history of revolution in popular narratives, that was impossible during the Soviet period (for example, the facts of cooperation of Bolsheviks with criminals). Secondly, the “popular cultural memory” about revolution created by means of Soviet feature films had paradoxically the contradictory character as well as

initiated a number of reinterpretations of this event in post-Soviet cinema of the 1990-2010th. Soviet films represent revolution as, first of all, a civil war made for the sake of the future, for the sake of a new society and implementation of the revolutionary ideals. “Memory of revolution” in this case was consciously constructed with emphasis on its “validating” function which was necessary for legitimization of the current political situation in the Soviet state. Such films were made generally during the 1930th – 1950th. In the period of the “Thaw” some films proposed different approaches to revolution, and many of them were not permitted to screen until the 1980th. The different film versions of revolution became available for a wide audience beginning from the middle of the 1980th, when the year 1917 was represented as a changeable, illusive and ambiguous “place of memory”. In the article the character and content of TV-representations of revolution created during the post-Soviet period in the context of wider “policy of identity” are analyzed.

179

Key words: the year 1917, the Russian revolution, popular cultural memory, forgetting, anniversary, screen media, popular culture, Trotsky.

Целью настоящей статьи является анализ новейших черт популярного образа русской революции 1917-го года, формирующегося в России в постсоветский период, и отчасти – механизма конструирования этого образа. Столетие русской революции, отмечавшееся в 2017, наиболее отчетливо выявило те тенденции в изображении революции, которые можно проследить, начиная (в отдельных случаях) с перестроечного периода, и которые становятся все более и более заметными после 1991 года. Материалом для анализа по-

служили телесериалы для широкого зрителя, раскрывающие в том или ином аспекте революционную тему и выпущенные в эфир к юбилею революции в 2017. В центре внимания при этом будут находиться восьмисерийный телефильм «Троцкий» режиссёров А. Котта и К. Статского, премьера которого состоялась в ноябре 2017 года на Первом канале, и шестисерийный «Демон революции» (режиссёр Владимир Хотиненко), вышедший на экран на телеканале Россия в том же месяце. Выбор материала определен тем, что именно экранные



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

произведения являются в современной культуре основными носителями коллективных «образов-воспоминаний»¹ о тех или иных исторических событиях, и именно при их помощи чаще всего реализуются различные сценарии в области исторической политики и политики памяти². Характер и содержание телерепрезентаций революции, приуроченных к ее столетнему юбилею, необходимо проанализировать в контексте более широкой «политики идентичности» (новые направления которой начали формироваться с конца 1980-х) и в связи с кодами визуальной репрезентации этого события, ставшими важной частью «истории памяти» о нем.

Для проведения такого рода анализа воспользуемся концептом «популярной культурной памяти», который используется в от-

дельных случаях с целью описания взаимодействия между коллективной памятью и популярной культурой³. Словосочетание «культурная память» отсылает к идеям Яна Ассмана: речь здесь идет об одном из внешних измерений памяти⁴. Это специфическая для каждой культуры форма передачи и осовременивания культурных смыслов: то, что управляет поступками и переживаниями людей в рамках взаимодействия внутри определённого общества и подлежит передаче из поколения в поколение. Таким образом, культурная память, по Ассману, – это процедура ритуально оформленного повседневного воспоминания. Экстраполяция этого понятия на сферу популярной культуры (и тем самым, в определенной мере – на сферу повседневности) позволяет произвести следующие наблюдения: во-первых, сохранение культурной памяти требует существования профессиональных носителей (что происходит также и в случае популярной культуры – здесь функционируют всевозможные celebrities, включая певцов, актеров,

¹Термин «образ-воспоминание» (Erinnerungsbild) вводит в научный оборот Ян Ассман. См.: Jan Assmann, *Ägypten: Eine Sinngeschichte*, München, Wien 1996, s. 475.

²Термин «историческая политика» делает акцент на существующих отношениях между политикой и историей и описывает феномен в полной мере политический. Такое определение исторической политики дает, в частности, Алексей Миллер. См. А. Миллер, Россия: власть и история, «Pro et Contra», № 3-4, 2009: Историческая политика, s.10. «Политика памяти» – понятие, родственное «исторической политике» и описывающее процессы конструирования коллективной идентичности при помощи определенной трактовки событий прошлого. В отличие от «исторической политики», «политика памяти» может осуществляться любыми сообществами (в том числе, не являющимися политической группой или партией), идентифицирующими себя на основании самых разных признаков. Подробнее об этом см.: Н. Копосов, *Память строгого режима: История и политика в России*, Москва, 2011.

³Отдельные работы на эту тему: Kukkonen, Karen. *Popular Cultural Memory. Comics, Communities and Context Knowledge*. *Nordicom Review* 29 (2008) 2, pp. 261-273; George Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, University of Minnesota Press 1989; Gabriele Linke, *Populärliteratur als kulturelles Gedächtnis: Eine vergleichende Studie zu zeitgenössischen britischen und amerikanischen 'popular romance' der Verlagsgruppe Harlequin Mills & Boon*, Heidelberg: Winter 2003; A. Erll, *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*, Trier 2003.

⁴Подробнее об этом см.: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

режиссеров, авторов и ведущих популярных телепрограмм и др.). Приобщение к культурной памяти специально организуется и контролируется этими специалистами. Во-вторых, культурная память, рассматривать ли ее на примере древних обществ или современных групп, обосновывает идентичность сообщества «здесь и сейчас», утверждая одновременно его устойчивое существование в течение длительного периода времени. Наконец, понятие культурной памяти оказалось применимо к области популярной культуры тогда, когда обозначилось сближение значений «популярная» и «массовая». Это подразумевало, что сфера «популярного» оказалась интегрированной в массовое коммерческое производство образов, идей, сюжетов и смыслов, массовое же потребление этого «потока продукции» стало основываться на действии СМИ. Другими словами, массовая культура есть в каком-то смысле популярная культура эпохи массмедиа. При этом, надо заметить, что понятие массовой культуры снимает дихотомию «повседневное – сакральное»: к ней имеют отношение как повседневные интеракции, так и неповседневные мероприятия, обряды и ритуалы.

Популярную культурную память можно было бы определить, таким образом, как разновидность памяти, чье воспроизводство происходит путем повторения одних и тех же сюжетов, нарративизируемых при помощи популярных медиа. Эти сюжеты, будучи «законсервированы» в памяти аудитории и выступая консервативным (стабилизирующим) элементом жизни общества, воспроизводятся в измененном, но непременно узнаваемом виде (посредуются) в течение долгого периода вре-

мени. «Носителями» памяти (или пересказчиками ее сюжетов) выступают здесь продукты популярных медиа, разновидности которых меняются от эпохи к эпохе, но в последние десятилетия лидером среди них уверенно выступает экран (экранные формы). Иными словами, популярная культурная память понимается как хранилище конвенций и образов, которые постоянно воссоздаются средствами популярной культуры: эффект воссоздания происходит за счет того, что аудитория обладает так называемым «контекстным знанием» (context knowledge), необходимым для «чтения» медиа-текстов. Собственно, то что делает некое множество людей именно (широкой) аудиторией, заключается в продолжающемся разделяемом (shared) опыте рецепции набора медиа-текстов – их содержательной стороны и материального носителя, взятых вместе. В гуманитарной литературе это явления описано детально. Так, Юрий Лотман, говоря о том, что для воспринимающего сознания текст – это всегда часть реконструируемого более широкого значения, вводит понятие «память текста»: под ним подразумевается сумма его прошлых контекстов, в которых данный конкретный текст приобретает осмысленность и которые определенным образом встроены в его смысловой потенциал. Это смысловое поле, которое текст создает вокруг себя, обладает определенной подвижностью, оно меняется, в зависимости от того, какие культурные коды актуальны на данном историческом этапе⁵. Тем самым, понятие популярной культурной памяти, используемое для

⁵О функциях текста см.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: «Языки русской культуры», 1996.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

анализа медиа-текстов, позволяет задать вопрос о соотношении устойчивости и изменчивости («старого» и «нового») в культуре, а также вопрос о границах аудитории, способной «помнить» (и, следовательно, «вычитывать» заново) тот или набор смыслов.

Характер репрезентации революционных событий 1917 года в популярных игровых кино- и телефильмах, созданных в постсоветской России, определяется двумя факторами. Во-первых, это негативная переоценка революции, произошедшая в общественных дискуссиях конца 1980-х – 1990-х, когда и властвующая элита, и оппозиция демонстрировали одинаково отрицательное отношение к этому событию. Впоследствии эта позиция получила развитие в исторической политике Владимира Путина, который, хотя и провозгласил доктрину «тотальной преемственности» (в которой должны соединиться и дореволюционные, и советские, и «демократические» ценности)⁶, никогда не скрывал настороженного отношения к Октябрьской революции. Для массовой культуры это означало снятие запрета на включение в популярные нарративы «темных пятен» в истории революции, показ которых был невозможен в советский период (например, факты сотрудничества большевиков с уголовным элементом, что составило одну из ярких сюжетных линий популярного криминального телесериала «Жизнь и приключения Мишки Япончика» (2011), повествующего о знаменитом одесском налетчике 1917-1919 гг., фильма «Статский советник» (2005), снятого по одноименному роману Бориса Акунина, и ряда дру-

гих лент). Во-вторых, «популярная культурная память» о революции, сформированная средствами игрового кино в советское время, носит, как ни парадоксально, противоречивый характер и открывает ряд направлений для реинтерпретации этого события в кинематографе 1990-2010-х. Советские фильмы о революции в большинстве своем демонстрируют «обосновывающую» функцию «горячей» версии культурной памяти, в терминологии Яна Ассмана: в своей обосновывающей роли миф показывает прошлое как осмысленное и подтверждающее необходимость настоящего порядка вещей. Кинокартины этого ряда показывают революцию как, в первую очередь, гражданскую войну, которая велась ради будущего, ради построения нового общества и воплощения в жизнь известных идеалов. «Память о революции» в данном случае сознательно конструировалась с акцентом на ее «обосновывающей» функции, которая была необходима для легитимизации текущей политической ситуации в стране. Создавались такого рода фильмы, как правило, в 1930-е – 1950-е гг.⁷ В период «оттепели» кинокартины зачастую демонстрировали иные, нетрадиционные, подходы к теме рево-

⁷В числе самых известных фильмов такого рода: «Александр Пархоменко», 1942, реж. Л. Луков; «Волочаевские дни», 1937, реж. Г. Н. и С. Д. Васильевы; «Железный поток», 1967, реж. Е. Дзиган; «Кочубей», 1958, реж. Ю. Озеров; «Мы из Кронштадта», 1936, реж. Е. Дзиган; «Незабываемый 1919-й», 1951, реж. М. Чиатурели; «Оборона Царицына», 1942, реж. Г. Н. и С. Д. Васильевы; «Олеко Дундич», 1958, реж. Л. Луков; «Павел Корчагин», 1956, реж. А. Алов, В. Наумов; «Тихий Дон», 1957-1958, реж. С. Герасимов; «Чапаев», 1934, реж. Г. Н. и С. Д. Васильевы; «Щорс», 1939, реж. А. Довженко и др.

⁶Васильков Ю. Третий путь в XXI век // Российская газета. 2000. № 241 (2605). 22 декабря.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

люции, и многие из этих картин легли на полку и увидели свет лишь в 1980-х. (Так, снятый в 1967 г. режиссёром А. Аскольдовым по мотивам рассказа В. Гроссмана фильм «Комиссар» лег на полку без единого показа публике, а режиссера уволили со студии со штампом в трудовой книжке «профессионально непригоден»). С середины 1980-х (в наиболее явном виде – с 1987, года семидесятилетия революции, толчком к переосмыслению которой послужили постперестроечные процессы) широкой аудитории стали доступны разные экранные версии революционных событий, и вновь создаваемые, и ждущие своего часа «на полке», и революция как «место памяти» открылась в новом качестве: изменчивом, ускользающем и многозначном. Этот процесс (расширения множества возможных интерпретаций) продолжился и в 1990-е и отчасти в последующее десятилетие, однако с начала 2010-х в публичном пространстве все настойчивее стала заявлять о себе ставка на «единую историю»⁸. И здесь в спектр внимания исследователя попадает интересный современный пример двунаправленного переструктурирования

политики памяти о 1917 году. С одной стороны, налицо стремление «убрать» революцию в «архив» коллективной памяти («нормализовать» советское прошлое, то есть, создать континуитет истории, вписав в единый непрерывный нарратив совершенно разные события, – в противовес «разрывам», характерным для Ельцинской эпохи, когда история «прерывалась» в 1917-м и затем «возобновлялась» в 1991-м). Для этого за революцией 1917-го года необходимо закрепить набор стабильных значений – новых значений, по сравнению как с советским, так и с ранним постсоветским периодом, сужая (или даже закрывая) тем самым инициативы по ее дальнейшей публичной реинтерпретации. С другой стороны, ни одна вызывающая эмоции тема или сюжет из истории России «короткого» XX века не обходится сегодня без (хотя бы косвенной) отсылки к революции и, соответственно, опоры на ту или иную ее трактовку. «... Революция остается живой травмой постсоветской России, частью современности: споры о святости последнего русского царя или памятниках палачам и жертвам сталинизма – симптомы этой травмы, не желающей залечиваться, покрываясь ряской истории»⁹. Более того, усилия по консервации в качестве главного (и, по сути, единственного) ресурса для поддержания идентичности современного российского общества образа Великой Победы влечет за собой не что иное, как

⁸Одним из признаков поворота к «единой истории» может служить тот факт, что в 2013-м по инициативе В. В. Путина была начата подготовка концепции нового учебно-методического комплекса по отечественной истории. Говоря о возможности создания единых учебников истории России для средней школы, президент подчеркнул, что они должны быть сформированы «в рамках единой концепции, в рамках единой логики непрерывной российской истории, взаимосвязи всех ее этапов, уважения ко всем страницам нашего прошлого». Путин В. В. Выступление на заседании Совета по международным отношениям // Портал «Президент России». 2013а. 19 февраля. URL: <http://www.kremlin.ru/news/17536>

⁹Добренко Е. Все, что вы хотели знать о Революции, но боялись спросить у Юрия Трифонова // Новый мир. 2017. № 12. С. 184. Цит. по: Липовецкий М. За что боролись? Революционный нарратив в советских и постсоветских фильмах о гражданской войне / Неприкосновенный запас, 2018, № 2. С. 91.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

все более настойчивое возвращение к переосмыслению и переоценке революции 1917-го года и ее последствий. Дело здесь в том, что популярная культура обладает способностью накапливать и комбинировать смыслы, в связи с чем некогда непротиворечивые образы с течением времени начинают сочетать в себе весьма разнообразные черты. С начала 1990-х и по настоящее время в российской кино- и телепродукции для массового зрителя причудливым образом сочетаются официозная версия войны, как она сложилась в 1970-е годы¹⁰, и новые качества этой войны, в числе которых – преимущество по отношению к дореволюционной истории, связь с православием¹¹, а

¹⁰В СССР «популярная культурная память» о войне 1941-1945 начинает ощутимо «остывать» с 1970-х годов, когда в сфере идеологии центр тяжести был перенесен с будущего на прошлое: идея скорого построения коммунизма стремительно теряла актуальность, и требовалось новое идеологическое обоснование власти, которое и было найдено в событии Великой Отечественной войны. Поэтому именно 1970-е годы часто трактуются как время окончательного утверждения в кино официозной версии Великой Победы. В конце 1960-х гг. появилась военная эпопея Юрия Озерова «Освобождение» (1968-1971), затем «Солдаты свободы» (1977, в четырех частях), «Битва за Москву» (1985, четыре серии), «Сталинград» (1989), затем «Блокада» (1974, 1977) М. Ершова, двухсерийный киноман «Победа» (1984) Е. Матвеева, разнообразные официальные версии партизанской войны.

¹¹ Яркий пример включения в дискурс о войне символов православия – фильм «Поп» (В. Хотиненко, 2009), рассказывающий о том, как с августа 1941 по февраль 1944 священники из Прибалтики возрождали церковную жизнь на оккупированных немцами территориях от Пскова до Ленинграда. В сериале «Штрафбат» (2004) мы видим, что в штрафном батальоне нет заместителя командира по политической части, а вместо него действует свя-

также элементы контр-памяти по отношению к официальной идеологии. Популярный дискурс о войне допускает и иногда даже активно включает в себя такие «запрещенные» в официальных нарративах темы, как коллаборационизм, дезертирство, массовая паника в первые месяцы войны, СМЕРШ, аресты, допросы и пытки советских военнослужащих в НКВД, штрафбат, преступления Сталина, ложь официальных органов печати и радио о ходе боев и потерях с обеих сторон, трагические судьбы инвалидов и советских военнопленных¹². Думается, что одной из причин такого парадоксального положения дел выступает исчерпанность для массовой культуры традиционного канона в изображении войны и потребность сценаристов и режиссеров обращаться, не меняя привычного победного пафоса военных кинолент позднесоветского периода, к не заезженным еще в массмедиа нюансам и сюжетам этой войны¹³. Так или иначе, образ Великой

священник и вдохновляет бойцов на бои за Родину. Конечно, это никак не соответствует действительности (политработника в батальоне не могло не быть), зато выстраивает новую линию преимущества с предшествующей историей страны (через религию).

¹²В числе примеров – сериал «Штрафбат» (2004), рассказывающий о трагической судьбе одного из штрафных батальонов Красной Армии во время Великой Отечественной войны, 4-серийный фильм «Последний бой майора Пугачева» (2010, по мотивам произведений Варлама Шаламова), мелодрама «Благословите женщину» (2003), 4-х серийный фильм «Последний бронепоезд» (2006), и др.

¹³«Популярная культурная память», в распоряжении которой находятся, к тому же, возможности современных медиа, всегда действует «инклюзивно», собирая все множество «правд» об исторических событиях (особенно недавних, каковыми яв-



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

Победы постепенно теряет целостность. «Ан-тисоветские» (и «внесоветские») компоненты, вводимые в популярные экранные нарративы о войне (скорее всего, с простой целью рассказать о войне побольше новых захватывающих историй) неизбежно способствуют назреванию вопроса об отношении к советской власти (и с советской властью) в СССР во время Второй Мировой войны. А это означает, что существует возможность увидеть войну 1941-1945 гг. как этап и продолжение войны гражданской (1918-1921 гг.). Показ этих двух кампаний «в связке» – в настоящий момент удел телесериалов для широкой аудитории, которые выступают в качестве развлекательной версии официальной советской традиции, испытавшей на себе влияние современного жанра war film (в более узком смысле – жанра World War II Combat Film) и иногда вбирающей себя мотивы, табуированные в советской парадигме изображения войны (в большинстве случаев, эти мотивы призваны несколько усложнить биографию героев или изменить расстановку «свой – чужой»). Тем не менее, событие революции 1917-го вполне способно «бросить тень» на триумфальный образ Великой Победы или, как минимум, несколько «расшатать» его «жесткую конструкцию». Возможно, именно эта угроза является основным (хотя и плохо еще осознаваемым) импульсом в ходе предпринимаемых попыток «обезвредить» и «нормализовать» революцию. Иначе говоря, совре-

ляются события XX-го века), и делает, тем самым, контуры национальных нарративов памяти весьма размытыми. Эта ситуация не является специфически российской; она свидетельствует о том, что любое «место памяти» сейчас – это место, более чем когда-либо, открытое.

менный российский проект политики памяти в отношении революции действительно носит парадоксальный двойственный характер: ощущая событие революции как актуальное, те социальные акторы, которые эту политику осуществляют, должны в то же время представить это событие как (уже) неактуальное, показавшее свою историческую несостоятельность (ошибочность), и, снабдив его соответствующими негативными коннотациями, отправить – символически – в «архив». («Государство стремится присвоить трагический опыт революции, извлекая из него максимально контрреволюционный эффект»¹⁴).

Для того, чтобы реализовать этот противоречивый проект, в год столетия революции на телеэкран были выпущены новые образы этого события, среди которых можно выделить по меньшей мере один яркий художественный продукт для массового зрителя – телесериал «Троцкий» (2017). Сериал построен на эффекте «возвращения народу правды о революции» – ни для кого не секрет, что история революции была в высшей степени мифологизирована и фальсифицирована в советский период; современному же зрителю революция видится либо замкнутым в себе, деконтекстуализированным и фантазийным образом, либо серией приключений полувоенного, авантюрного, детективно-криминального толка. Место новой яркой политической «правды» о революции было к 2017 году свободно, и в этом смысле «Троцкий» попадает в точку. (Как пишет один из обозревателей, «... главная цен-

¹⁴Калинин, Илья. 2017: Призрак юбилея // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. 2017. № 1. С. 17.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

ность фильма заключается в том, что он способствует выходу отечественной истории из морозильной камеры»¹⁵). Попадает в точку (хотя несколько в ином смысле и в меньшей степени) и другой сериал – «Демон революции» (режиссер В. Хотиненко, продюсер А. Роднянский), премьера которого на телеканале «Россия» также состоялась в ноябре 2017-го. В начальном титре сериала содержится следующий текст: «Этот фильм основан на мемуарах офицера царской контрразведки Алексея Мезенцева. Он был свидетелем событий, способствовавших успеху Октябрьской революции. Правду о них скрывали 100 лет». Одновременно этот же текст произносится вслух. Фильм выстроен как экранизация мемуаров (вымышленных, как неоднократно упоминал сам режиссер, но зрителям об этом не сообщается), и в этом смысле он, стилистически, должен отсылать к некой «документальной», «невывышенной» реальности, при этом на протяжении всего сериала звучит закадровый комментарий (устный рассказ офицера Мезенцева) – голос хроникера революции, «голос правды»¹⁶, поясняющий зрителю суть череды внешне- и внутривосточных событий 1915-1917 гг. Завершается сериал кадрами хроники и псевдохроники, а заключительные титры сопровождаются портретами реальных исторических лиц, изображенных в картине, в сопоставлении с фотографиями исполнявших их роли актеров. Некоторая доля публицистичности («признаки правды», рассчитанные на мас-

сового зрителя), не уберегла сериал от множества критических рецензий и отзывов, в которых его называли «грубой подделкой», попыткой реабилитировать старый миф о том, что в Октябрьской революции решающую роль сыграли немецкие деньги, обвиняли в отсутствии логики в сценарии, тотальном несоответствии событий в фильме историческим фактам, и т.п.¹⁷. Действительно, данный сериал, на первый взгляд, эксплуатирует одну из уже известных «истин»: революция стала итогом успешной попытки «развалить Россию» при помощи денег немецкого правительства. «Конспирологическая теория» русской революции (представляющая интерес, по всей видимости, и для самого режиссера Владимира Хотиненко¹⁸, который уже обращался к теме немецких денег ранее, в своем сериале 2005-го года «Гибель империи») и впрямь не нова (она получает известность со времен перестройки – главным образом, благодаря публицистике), однако новым стало ее последовательное изображение средствами игрового экрана для массового зрителя. Сериал выглядит как историческая костюмная драма с элементами шпионского детектива и политического триллера – первое в

¹⁵ <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/serial/4882/>

¹⁶ Многим зрителям этот прием (закадровый комментарий, звучащий как «голос правды») должен быть хорошо знаком по советским фильмам (в частности, по картинам М. Ромма).

¹⁷ Примеры отрицательных рецензий и отзывов о сериале: <https://www.svoboda.org/a/28844073.html>; Правда №127 (30624) 16 ноября 2017 года, <http://gazeta-pravda.ru/issue/127-30624-16-noyabrya-2017-goda/lenin-pokazan-zdes-v-zhandarmaskoy-traktovke/>; <https://histrf.ru/biblioteka/b/trotskii-protiv-diemonari-evoliutsii-gdie-riezhiisieriy-pierieghnuli-palku>; <https://www.kinopoisk.ru/article/3064991/>.

¹⁸ Владимир Хотиненко: «Ленин достоин сочувствия». portal-kultura.ru <http://portal-kultura.ru/articles/cinema/172786-vladimir-khotinenko-lenin-dostoin-sochuvstviya/>



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

своем роде художественное произведение, напрямую посвященное теме финансирования большевиков Германией. Ресурс популярной культурной памяти, который оказывается задействован при «чтении» данного медиа-текста, включает в себя «уже знакомую» историю, но рассказанную по-новому, при помощи иных художественных средств¹⁹, «уже знакомого», но выглядящего иначе, персонажа (Владимир Ленин) и – совершенно новый, отсутствующий ранее в пространстве популярной культуры, образ (деятель революционного движения в России и Германии, публицист, теоретик марксизма Александр Парвус). Вместе с последним в популярную культуру впервые вошли и другие исторические деятели: Карл Радек, Григорий Зиновьев, Александр Кескюла²⁰. Знакомая аудитории (начиная с послеперестроечного времени) негативная трактовка революции, изменения в расстановке «герои – антигерои» (революционеры теперь – почти сплошь террористы, бандиты и воры, симпатии же зрителей принадлежат жандар-

мам, охране и царской контрразведке – защитникам России), и на этом фоне – хорошо узнаваемая (благодаря советской киноленинине) фигура Владимира Ильича: в одном произведении оказались сведенными вместе коммеморативные пласты, принадлежащие совершенно разным периодам истории. Действие механизма популярной культурной памяти состоит именно в этом: в соединении различных «правд», или «мест памяти»²¹, в один – целостный – нарратив. Второй эффект этого механизма заключается в возможности ввести в этот нарратив новый элемент, который воспринимающей аудиторией будет «прочитан» и «присвоен». Взаимосвязь «старого» и «нового» здесь такова, что «новое» может произрасти только на почве «уже знакомых» (узнаваемых) образов, сюжетов и тем. Это хорошо заметно на микропримере образа Ленина в анализируемом телесериале (его играет актер Евгений Миронов). Введение в нарратив совершенно новой фигуры (Парвуса) становится возможным благодаря (в том числе) тому, что «оптическая культура» зрителя «опирается» на узнаваемый образ Владимира Ильича («Мы недооценили всего двух человек, – говорит нам закадровый голос в начальных кадрах сериала, – одного из них сегодня знает каждый, второй забыт, словно его и не было. Первого звали Ленин. Второго – Парвус»). Персонажи преподнесены в виде своеобразной «пары» (на хитросплетениях их отношений выстроена ос-

¹⁹В попытках описания процесса «переноса» содержания коллективной памяти из одной системы выразительных средств в другую и поиска ответа на вопрос о том, как действуют медиа в качестве «переносчика» (agent) памяти, исследователями было разработано понятие «media memory». См.: *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* / Ed. by Erl, Astrid and Rigney, Ann. Walter de Gruyter, 2009; *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age* / Oren Meyers, et al. (eds.). Palgrave Macmillan, 2011.

²⁰ Впрочем, Александра Кескюла один раз уже появился в качестве персонажа кинокомедии: в 1997-м году о нем был снят игровой фильм «Все мои Ленины» (режиссер Харди Волмер, совместное производство Эстонии, России, Дании и Финляндии).

²¹ Понятие «место памяти» используется здесь в его первом раннем (широком) значении, указанном Пьером Нора: это любая «точка кристаллизации» коллективных воспоминаний. Nora, P. *Between Memory and History: Les lieux de mémoire* / Representations, No. 26, (Spring, 1989): 7-24.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

новная часть сюжета). «Миронов играет Ленина с его узнаваемой мимикой, пластикой, интонацией и в то же время Ленина, которого мы еще не видели»²². Действительно, созданный средствами еще советского экрана образ вполне узнаваем: актер воссоздает его, используя характерный выговор, прищур, жестикуляцию, и т.д. Но на этот хорошо известный зрителю ряд накладываются новые психологические черты: цинизм, двуличность, повадки «криминального авторитета» или даже «мафиозного дона». Образ тем самым обретает (по отношению к Ленину из советских фильмов) ненамеренно пародийные черты, диссонирует с «советским» Лениным, но сближается при этом с гротескно-пародийными версиями этого персонажа, созданными в постсоветский период (здесь нужно вспомнить Виктора Сухорукова в роли Ленина в «Комедии строгого режима» 1992-го года и Андрея Мягкова в комедии того же года «На Дерибасовской хорошая погода, на Брайтон-Бич опять идут дожди»). Сочетание «старого» и «нового» здесь выражается как на уровне формы, так и на уровне психологического наполнения образа. Кроме того, надо отметить, что новой для постсоветского экрана является (весьма интересная) попытка вернуть в массовую культуру Ленина как серьезного персонажа, а не сатирическую или карнавальную фигуру. К тому же, для «грубого» экранного продукта, каковым являются анализируемые сериалы, Ленин сыгран актером Мироновым довольно тонко, не слишком эмблематично (в отличие от многих других персо-

нажей – как «Демона революции», так и, в особенности, «Троцкого»).

Однако еще более интересной является попытка вернуть в массовую культуру такой основательно вытесненный из нее «текст», как Лев Троцкий. Этот персонаж находится в центре повествования другого анализируемого сериала («Троцкий», 2017), внимание к которому также было приковано во многом по причинам предполагаемой «вольности» в обращении с историческими фактами. Как и «Демон революции», сериал «Троцкий» ставит целью негативно изобразить революцию и делает акцент на малоизвестных страницах ее истории, и в обоих сериалах участвует такой злодей, как Парвус – абсолютно новый (для массового зрителя) отрицательный персонаж. Действие в фильме происходит в 1940-м году в Мексике, где находящийся в эмиграции Троцкий рассказывает историю своей жизни американскому журналисту Джексону (под именем которого скрывается его будущий убийца Рамон Меркадер, испанский агент советских спецслужб). Рассказ периодически прерывают последовательные флэшбэки-воспоминания Троцкого, переносящие зрителя в отдельные моменты политической истории до, во время и после революции 1917-го года. Перед зрителем разворачивается политическая биография Троцкого, а также сцены из его личной и семейной жизни. По уровню динамики сериал напоминает блокбастер, кадры перемежаются в режиме видеоклипа, а высококлассная инфографика создает сложный, наполненный деталями, изобразительный ряд. «Троцкий» за счет визуальной насыщенности, густоты красок и динамики событий кажется историческим трилле-

²² Электронный ресурс:
<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/11/01/740130-germaniya-finansirovala-1917-go>



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

ром на грани фэнтези...»²³. В центре нарратива – герой почти эпического плана, «продюсер революции», настоящая «поп-звезда», как его определил Константин Эрнст²⁴. В итоге разворачивающаяся перед зрителем картина событий столетней давности предстает в совершенно невиданных очертаниях. Удельный вес «новизны» в такой трактовке 1917 года очень высок: создатели сериала извлекают из толщи социально организованного забвения, которое длилось, начиная с 1940-х гг. и до 2017 года, ярчайшую фигуру русской революции²⁵.

Лев Давидович Троцкий, один из главных руководителей Октябрьской революции, первый главнокомандующий Красной армии и один из ключевых ее организаторов, действительно был значительнейшим медиа-лицом своего времени, если можно так выразиться. Блестящий оратор, талантливый публицист, популярный персонаж изобразительных медиа (в первую очередь, пропагандистских плакатов – как «красных», так и «белых», а также публикуемых в печатных изданиях изображений в графике, чаще всего – портретных), он на короткий срок (примерно с 1917 и до середины

1920-х) стал, что называется, «народным героем»: об этом свидетельствует хорошо известный, характерный пропагандистский плакат, изображающий Троцкого в образе Георгия Победоносца, убивающего змея контрреволюции (РСФСР, 1918). «Вождь Красной Армии», как его называли в печати тех лет, организовал и собственную – беспрецедентную – медийную кампанию: сформировал личный железнодорожный состав для целей оперативного революционного руководства фронтами гражданской войны. Этот состав (экстренный поезд Председателя Реввоенсовета Республики) служил подвижным пунктом управления (в течение трех лет, с 1918 по 1920, Троцкий работал не столько в Москве, сколько разъезжал на своем поезде по разным участкам фронта, особенно много поездок он совершил на Южный фронт), связывал фронт и тыл, выполнял массу функций, в том числе одну чрезвычайно важную – пропагандистско-коммуникативную. В поезде работала типография, телеграфная станция, радио, библиотека (вторая библиотека была организована по приказу тов. Троцкого при его секретариате в Москве в 1921 году, и пополнение ее шло весьма активно – Троцкий был известен своей страстью к чтению, на которое у него всегда находилось время). Посещения Троцким частей фронта были необходимы (в первую очередь, как он сам это, возможно, понимал) для вдохновения и ободрения войск. Для этой цели в поезде был налажен выпуск газеты «В пути», тираж которой отпечатывался перед прибытием в очередной пункт назначения и распространялся затем среди красноармейцев и местного населения. Материалы газеты часто перепечатывались мест-

²³ Электронный ресурс:
<https://meduza.io/feature/2017/11/06/trotskyi-protiv-demonov-revolyuutsii>

²⁴ Электронный ресурс:
https://www.vokrug.tv/article/show/konstantin_ernst_rasskazal_chno_uvidyat_zriteli_v_seriale_trotskii_62863/

²⁵ О феномене социально организованного забвения см.: Васильев А.Г. Культурная память/забвение и национальная идентичность: теоретические основания анализа // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке: Коллективная монография / Новый инт культурологии; отв. ред. Н.А. Кочеляева. М.: Совпадение, 2015. С. 29-57.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

ными газетами и журналами, многократно зачитывались вслух (невозможно недооценивать роль устной пропаганды и агитации в описываемый период). На поезде совершали свои поездки на фронт многие партийные деятели и большевистские пропагандисты, в числе которых журналисты и писатели (их присутствию в поезде Троцкий придавал особое значение; сам же он, при помощи своих талантливых и преданных сотрудников-стенографов, непрерывно занимался литературным трудом – надиктовывая сотни статей, обращений и листовок, вышедших впоследствии, в 1922-1924-м гг., в нескольких томах). «Свою незаурядность, а во многом и талант Троцкий старался всячески запечатлеть, зафиксировать, отразить, увековечить. Ведь никому из вождей Октябрьской революции не пришло в голову возить за собой стенографистов, фотографов, кинохроникеров с главной целью – “забронировать” себе видное, почетное, а может быть, и исключительное место в отечественной (да и не только отечественной) истории»²⁶. Впоследствии, железнодорожный состав Троцкого историки стали называть одним из символов гражданской войны²⁷; по-видимому, так он трактовался и современниками: очень скоро, в 1922-м, в год пятилетнего юбилея Красной Армии и Флота, была организована тематическая выставка, в рамках которой была осуществлена специальная экспозиция «Поезд ПредРВСР Троцкого» (в качестве многочисленных экспонатов были

выставлены, в том числе, образы печатной продукции, выпущенной в типографии железнодорожного состава).

Однако вскоре (в более мягкой форме – начиная с 1924-го, после смерти Ленина, и в жесткой – с 1927-го) иконография Троцкого в советских СМИ и тон публикаций о нем начинают меняться. В изображениях начинают преобладать карикатурно-сатирические черты, со страниц печатных изданий несется критика. Развязывается конфликт со Сталиным, за ним следуют исключение из партии и высылка Троцкого за пределы СССР в 1929 году. История поезда «стирается» из коллективной памяти, как и все прочие стороны деятельности революционера. Не позднее 1929 года происходит переименование всех без исключения объектов, носящих имя Троцкого (улиц, кораблей, стадиона и проч.) В 1930-е он продолжает активно присутствовать в массовом сознании, сменив знак «плюс» на «минус» и выступая теперь в качестве главного врага советской власти – причем врага как внутреннего, так и внешнего. Один из знаменитых политических плакатов этого периода, посвященных Троцкому – «Уничтожить гадину» (художник-карикатурист Виктор Дени, 1937), призывающий «стереть с лица земли врага народа Троцкого и его кровавую фашистскую шайку». В политической риторике этого периода в ходу такие выражения, как «троцкистское вредительство», «фашистский наймит Троцкий» и т.п. В стране разворачиваются массовые репрессии по надуманным поводам с единственной целью – уничтожить, морально и политически, Троцкого, главную опасность и главного политического (и личного) противника Стали-

²⁶ Волкогонов Д.А. Троцкий / Политический портрет. – В двух книгах. – Кн. 1. – М.: Изд-во “Новости”, 1992. С. 280-281.

²⁷ См., например: Kotkin St. Class war and a party-state // Stalin: Paradoxes of Power, 1878-1928. Penguin Books, 2014. 976 p.



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

на²⁸. Официальные политические нарративы, устно (на митингах, пленумах и т.п.), а также при помощи печатных СМИ, рисуют образ злодея вселенского масштаба, почти Мефистофеля²⁹. Из пространства же коллективной памяти он искореняется полностью. Изобразительные источники тщательно фальсифицируются: Троцкого убирают с фотографий и картин, запечатлевших революционные события. Главное действующее лицо кинохроники во время празднования пятилетнего юбилея революции, Троцкий затем с киноэкрана исчезает (уже в следующий юбилей, в 1927-м году, он ни разу не появится в кадре). Тем не менее, влияние этой фигуры таково, что Троцкий, даже отсутствуя, будет «мерещиться» везде и всюду (одну из типичных историй предвоенно-

го времени вспоминал в своем интервью историк Юрий Рубинский, отец которого, будучи директором издательства, вынужден был отправить под нож только что отпечатанный тираж учебника, в котором какой-то сумасшедший усмотрел скрытый портрет Троцкого – в шрифтах и расположении строк, глядя под определенным углом, якобы можно было узнать его пенсне и бородку³⁰. Это сумасшествие в связи с присутствием «невидимого» Троцкого, характерное для 1930-х годов, начнет стихать после подписания пакта Молотова-Риббентропа в 1939 и убийства Троцкого в 1940. После войны его фигура наконец прочно «забыта», и о ней можно теперь только «молчать». Однако именно в обозначенном выше качестве («гадины», которая подлежала уничтожению и была уничтожена) Троцкий будет (уже незримо) присутствовать в советской культуре с 1940-х и вплоть до конца 1980-х. Его «тень» будет пугающе выглядывать из самых темных «углов».

В СССР Лев Троцкий не был официально реабилитирован. Даже в период перестройки историческая роль Троцкого по-прежнему осуждалась, в партии его так и не восстановили. Публичное «размораживание» фигуры Троцкого, тем не менее, начинается именно в перестроечный период. В конце 1987 в театре Вахтангова состоялась премьера спектакля по пьесе Михаила Шатрова «Брестский мир» (режиссер Роберт Стурва). Пьеса пролежала без движения двадцать пять лет. Впервые после десятилетий замалчивания зрители увидели под подлинными именами Троцкого (Васи-

²⁸ Масштабы «троцкистского вредительства» были, как декларировалось, фантастического масштаба, «троцкисты» успевали «вредить» буквально во всех сферах общественной жизни. Политические процессы захватили в свою орбиту сотни тысяч людей, и все они «состояли в заговоре против советской власти». Сам Троцкий по этому поводу язвительно замечал: «Но здесь возникает затруднение. Если все узловые пункты аппарата заняты троцкистами, состоящими в моем подчинении, почему, в таком случае, Сталин находится в Кремле, а я в изгнании?». Цит. по: Волкогонов Д.А. Троцкий / Политический портрет. В двух книгах. Кн. 2. М.: Изд-во «Новости», 1992. С. 201.

²⁹ Газета «Вечерняя Москва» 15 марта 1938 года писала: История не знала злодеяний, равных преступлениям банды из антисоветского правотроцкистского блока. Шпионаж, диверсия, вредительство обер-бандита Троцкого и его подручных – Бухарина, Рыкова и других – вызывают чувство гнева, ненависти, презрения не только у советского народа, но и всего прогрессивного человечества». Цит. по: Волкогонов Д.А. Троцкий / Политический портрет. В двух книгах. Кн. 2. М.: Изд-во «Новости», 1992. С. 202.

³⁰ Электронный ресурс: <https://echo.msk.ru/programs/victory/2239171-echo/>



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

лий Лановой) и Бухарина (Александр Филиппенко). С 1990 года в России начинают издаваться архив и труды Троцкого, а в 1993 выходит первый игровой фильм-биография «Троцкий» (режиссер Леонид Марягин). Это единственный созданный в постсоветский период игровой фильм, напрямую посвященный политической судьбе Троцкого, – его создание стало одной из примет начавшейся дискредитации революции 1917 года и ее деятелей, а также кампании по десталинизации (впоследствии приостановленной). И вплоть до 2017 года богатейший художественный ресурс, который дает личность и деятельность Льва Троцкого, в сфере популярной культуры так и не был востребован. Этот «заговор молчания» вокруг Троцкого прерывается наконец в год столетия революции, когда на Первом канале выходит восьмисерийный «Троцкий» А. Котта и К. Статского, с Константином Хабенским в главной роли. Популярная культурная память не подвела и в этом случае, позволив «нанизать на одну нитку» буквально все, что современная аудитория может знать (то есть, помнить) о Льве Троцком, все имеющееся о нем (причудливое) «контекстное знание». В этом смысле отдельные критические высказывания в адрес сериала, который выглядит как «комикс», «компьютерная игра», «триллер на грани фэнтези», на самом деле точно диагностируют состояние «оптической культуры» вокруг этого персонажа: иконография Троцкого фактически прервалась в 1940-е, и среднестатистический молодой зритель едва ли представляет себе сегодня, как Троцкий выглядит. Долговременное отсутствие визуального образа Троцкого в культуре привело к тому, что в художественном

отношении именно фантазийный изобразительный ряд является на сегодняшний день самым «правдивым» и «точным» (речь идет о, так сказать, «популярной правде», которая попросту не сложилась в отношении фигуры Троцкого, зрителю не на что опереться, «оптические конвенции» в данном случае практически отсутствуют – в противоположность фигуре Ленина, которая, напротив, этими «конвенциями» перенасыщена, что для современной популярной культуры, в том числе, для авторов анализируемых сериалов, создает сложность иного рода). Тем не менее, Троцкий, парадоксальным образом, узнаваем. Сериал создает квинтэссенцию очень короткого, очень яркого и очень противоречивого присутствия Троцкого в пространстве массовой культуры: в 1918-1924 гг. он популярнейший в народе герой (главная «поп-звезда»), а в 1925-1939 гг. он такого же масштаба злодей, враг, антигерой, по сути «демон» («демон революции», как его назовет впоследствии один из биографов). В 2017 экранный Троцкий воплотит в себе эти две ипостаси одновременно. Глядя на экран, нельзя сказать, герой он или антигерой, «плохой» он или «хороший». Он соединил в себе обе имеющиеся о нем яркие «правды». Впоследствии, начиная с 1940-х и до второй половины 1980-х, тотальное «молчание» о Троцком только еще больше «демонизировало» его. И эта присущая ему «демоничность», нужно сказать, неплохо воссоздана художественными средствами сериала. По сути, сериалу удалось визуализировать эту сложно передаваемую, не визуальную компоненту его образа: грозное присутствие «невидимого», «тени», «того, кого нельзя называть». Этот момент стал важной



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

частью «художественной правды» о Троцком, которая, в отличие от правды исторической («правды фактов»), сериалу вполне удалась.

Удельный вес «новизны», как уже говорилось выше, в сериале весьма высок: помимо Троцкого, на экран выводятся исторические деятели, которые весьма редко появлялись в качестве персонажей игрового кино, а то и не появлялись вовсе; среди них революционер Николай Маркин, командующий Балтийским флотом Алексей Щастный, генерал Владимир Скалон (и другие). Относительно новым представляется и образ Ленина (выполненным, впрочем, в русле постсоветской киноленинианы), но самое главное – в сериале показан совершенно необычный Сталин. Это молодой беспринципный бандит, промышляющий разбоем и грабежами, ему наплевать на идеи революции, он злопамятен, завистлив и думает только о реализации собственных властных амбиций. Элементы десталинизации в игровом позднесоветском и постсоветском кино, если и включали в себя фигуру самого Сталина, то, как правило, показывали его в зрелом возрасте и как заказчика массовых организованных репрессий. Молодой же налетчик Иосиф Сталин – это новый «текст» для постсоветской массовой культуры. Диалектика «старого» и «нового», как она проявляет себя в действии популярной культурной памяти, на примере образа Сталина в анализируемом сериале очень хорошо видна (этот пример сопоставим с образом Ленина в другом сериале, «Демон революции», – оба персонажа «сконструированы» одним и тем же приемом). Из числа старых оптических клише в сериале присутствует пара «Ленин и Сталин» – как она была создана средствами

еще советского игрового кино (достаточно вспомнить фильм Михаила Ромма «Ленин в Октябре», в котором Сталин показан как самый близкий соратник Ленина: так, вернувшись из-за границы в Петроград, Ленин сразу встречается со Сталиным, и их совещание длится несколько часов – что, конечно, было чистейшим вымыслом). Пара «Ленин и Сталин» тщательно конструировалась в советском кино еще и для того, чтобы вытравить остатки памяти о другой паре – «Троцкий и Ленин», которые на плакатах времен революции и гражданской войны часто изображались вместе. Сталин же вовсе не присутствовал в советской массовой культуре вплоть до конца 1920-х годов. Как не был он и ближайшим соратником Ленина (и вообще не был фигурой, равной Троцкому и Ленину). В своем «Завещании» Ленин, как известно, написал, что Сталин «груб», «не лоялен», «склонен злоупотреблять властью», и сделал вывод – снять Сталина с поста генерального секретаря (еще через некоторое время Ленин заявит Сталину о «разрыве с ним всяких личных и товарищеских отношений»). В сериале 2017 года, тем не менее, происходит опора на «старый» образ Сталина, как революционера того же уровня влияния, что Ленин и Троцкий, к мнению которого Ленин прислушивается и с которым он советуется. Видимо, это понадобилось для того, чтобы реактуализировать третью, самую важную сегодня политическую конфигурацию внутри этого кинематографического триумvirата: пару «Сталин – Троцкий». Этот конфликт представляет собой, опять же, «старый» текст культуры, пик востребованности которого пришелся на 1930-е годы. В настоящий момент он понадо-



Виктория Олеговна ВАСИЛЬЕВА / Victoria VASILEVA

| Революция 1917 года в постсоветских телевизионных сериалах: деконструкция значения и трансформация нарратива / Revolution of 1917 in Post-Soviet TV-series: Deconstruction of meaning and Transformation of Narrative |

бился, видимо, для того, чтобы очернить идею революции как таковую, через показ Троцкого как, возможно, даже более устрашающего «демона», нежели «демон Сталин» (в рядах революционеров теперь вообще нет ни одного положительного персонажа). Однако популярная культура устроена более примитивно, она предпочитает пары противоположностей («плохой – хороший»), а не градации одного и того же качества, и в результате сериал производит несколько иной эффект: Троцкий в последних сериях, все же, становится положительным героем («хорошим», более человечным, погрузившим, начавшим осознавать свои ошибки и готовым их исправлять – именно Троцкий в сериале спасает российскую интеллектуальную элиту, настояв на их высылке на специальном пароходе, а не на расстреле, как упорствовал Сталин). Что касается образа Сталина, то в этом отношении сериал, пожалуй, представляет собой самый значительный акт десталинизации средствами популярной культуры за весь постсоветский период (было ли это сделано сознательно? или возвращение фигуры Троцкого невозможно вне реинтерпретации его «кошмарного визави»?). Так или иначе, образ Сталина (как и, заметим, образ Ленина) выстраивается в сериалах 2017 года методом «наслоения» старых и новых качеств, ассоциируемых массовым сознанием с этим персонажем: «новое» лежит в области содержания, «старое» же – в области внешних узнаваемых черт и ряда драматургических клише. И только в образе Троцкого нет «игры» старого и нового, поскольку он сам – одна сплошная «новость». В массовой культуре, начиная с 1940-х и вплоть до столетнего юбилея

революции Троцкого по большому счету не существовало, и, судя по всему, его путь в качестве персонажа популярных экранных (и иных) нарративов только начат.

Вывод, который можно сделать по окончании анализа сериалов, состоит в том, что социальные акторы, занятые «производством истории», выполняют двоякую функцию: они выступают инициаторами и заказчиками модификации истории и, в то же время, «воспроизводят» ткань уже существующей популярной культурной памяти в отношении событий прошлого (поскольку сами сформированы ею). Другой вывод может состоять в том, что любое событие прошлого, если его поместить в пространство «публичной истории»³¹, теряет качество целостности и непротиворечивости. Таким образом, несмотря на предпринятую сериалами попытку создать «единый» негативный образ 1917 года, революция как «место памяти» стала, благодаря их усилиям, еще более вариативной и открытой в своих значениях.

³¹Понятие «public history» используется здесь в значении, сформулированном в конце 1970-х – 1980-х гг. в рамках американско-канадской гуманитарной мысли: под «public history» понимается история, которую может увидеть, услышать, «прочитать» и истолковать широкая аудитория. Это история, которая находится за пределами академической среды и принадлежит публике. См., в том числе: Kelley, Robert. Public History: Its Origins, Nature, and Prospects / Public Historian, Vol. 1 (Fall 1978): 16-28.

