



## ОТРЯД НЕ ЗАМЕТИЛ...

Судя по всему, в том числе по откликам в интернете, внимательных зрителей у этого сериала было немного. И во время премьеры, которая состоялась в прайм-тайм на государственном телеканале «Россия» накануне 100-летия В. Т. Шаламова, в июне 2007 года, и во время утренних повторов в декабре 2009-го. Что ни говори, а сериалы собирают специфическую аудиторию. И если можно с уверенностью утверждать, что домохозяйки этот фильм пропустили как слишком «тяжелый», «про политику и лагеря», то в кругу серьезного, думающего зрителя (которому и адресован сериал), полагаю, нашлось не так много энтузиастов, которые пунктуально просмотрели все 12 серий. Не потому, что неинтересно или лень, а потому что некогда! Наш серьезный современник, какого бы возраста он ни был и чем бы ни занимался в жизни, вынужден чрезвычайно дорожить своим свободным временем. Он охотно посмотрит фильм в старом добром формате — час с небольшим, в крайнем случае, два часа (наивно веря, что о важном можно сказать и кратко) и, соответственно, узнав о фильме по Шаламову, смог присесть к телевизору, пожалуй, лишь на несколько серий, чтобы составить общее представление о картине.

В данном случае воспроизвожу, увы, и собственную ситуацию. Каким бы особым ни был мой интерес ко всему, связанному с именем Шаламова, в свое время «Завещание Ленина» целиком увидеть не удалось. Только купив DVD и выкроив, наконец, несколько вечеров, я внимательно, поэпизодно просмотрел весь сериал. И сделал множество новых открытий — в добавление к уже имевшимся от первого просмотра, которые дали основание изначально оценить сериал весьма сдержанно.

В итоге его подробный анализ и размышления в связи с его появлением получают запоздалыми, но, надеюсь, небесполезными<sup>1</sup>. Особенно в свете тех неумеренных восторгов, которые расточали околокиношная публика и пресса по адресу фильма Н. Достала и Ю. Арабова при его премьере. Напомню, что создатели сериала были удостоены высших российских телевизионных и кинематографических наград — «Тэфы», «Золотого орла» и «Ники». Один из этих призов (что стало для меня опять же запоздалой, но символической новостью, отловленной в Сети) вручал создателям фильма не кто иной, как, бывший генераль-

1. Данная статья является продолжением краткого комментария автора к полемическому диалогу о фильме «Завещание Ленина» (см. «Вторые палачи, или Ложь в стержне» на сайте [www.shalatom.ru](http://www.shalatom.ru)), а также развитием ряда тезисов, высказанных в статье «Кто он, майор Пугачев?» (помещена на том же сайте, а также в книге Есипов В. В. Варлам Шаламов и его современники. Вологда, 2008).

ный секретарь ЦК КПСС и президент СССР М. С. Горбачев, попавший в очередной раз под вспышки софитов (но вряд ли смотревший сериал).

Не смея подвергать сомнению демократических устремлений инициатора перестройки и компетентности членов жюри конкурсов, полагаю, что главную роль в звездпаде, обрушившемся на эту картину, сыграли все же факторы внехудожественные, прежде всего — его *тема*. Очевидно, что он заполнил одну из пустот современного отечественного кинематографа и тем самым откликнулся на своего рода социальный заказ.

Если говорить откровенно, то заказ можно назвать и государственным. Это было заметно уже по весьма активной PR-кампании анонсирования сериала, что было бы невозможно без соответствующей команды сверху. Не случайно еще за месяц до премьеры журнал «Искусство кино» (2007. № 5) опубликовал материалы круглого стола, посвященного «Завещанию Ленина». Очень примечательна была преамбула главного редактора журнала Д. Дондурее к этой беседе:

«На последнем Берлинском кинофестивале четыре из четырнадцати конкурсных лент были посвящены теме фашизма, переосмысления и активного переживания, казалось бы, уже проясненной у немцев проблемной области. Причем, все картины сделаны в стандартах массовой культуры, для широкой аудитории». «Почему же, — спрашивал редактор и критик, — величайшая трагедия нашего народа — тотальные репрессии сталинизма — чуть ли не табуирована?»

Можно предполагать, что «наверху» новый сериал рассматривался как одно из средств борьбы с наследием сталинизма, которое до сих пор постоянно дает о себе знать в России. Оно открыто демонстрируется в заявлениях лидеров КПРФ, а также во всякого рода бульварной литературе, восхваляющей Сталина (причем она заняла свою прочную нишу и в интернете), и на телеэкране — примером здесь может служить скандально известный сериал «Сталин. Live». Эту утилитарно-пропагандистскую, точнее, уже контрпропагандистскую роль фильма Н. Достая и Ю. Арабова подчеркнул его демонстративный повтор в декабре 2009 года, накануне 130-летия со дня рождения Сталина, которое активно отмечали наши ностальгирующие по «железной руке» современники

Надо учесть и то, что на Западе все чаще с тревогой говорят об этих тенденциях в умонастроениях нашего общества, а иногда и попросту спекулируют на них, стремясь создать негативный образ России как «страны невыученных уроков».

Подобные инвективы вызывают в душах некоторых представителей нашей творческой интеллигенции соответствующую рефлексию. С этой точки зрения, новый сериал можно рассматривать как отчет наших кинематографистов перед Западом и перед своей либеральной совестью...

Казалось бы, какая-либо ирония в данном случае неуместна, а сомнения в исключительном благородстве намерений создателей сериала вовсе кощунственны. Все бы верно, если бы фильм давал повод лишь для столь однозначного, исключительно антисталинистского толкования, если бы в нем не были заявлены очевидные претензии на нечто большее — на широкие исторические обобщения, на то, чтобы стать не только сагой о судьбе Шаламова, но и своего рода эпопеей о русском XX веке. Странно, что критики не заметили этих претензий, как не заметили и явно кощунственных (возвращаем портрет) подмен, затрагивающих суть общественной и художественной позиции автора «Колымских рассказов». И если даже такой авторитетный и проницательный телеобозреватель, как И. Петровская в «Известиях» и всех других доступных ей СМИ рекомендовала его зрителям как «знаковое событие», «замечательное и очень значительное кино», то можно предполагать, что она — при ночном бдении во время просмотра копии фильма еще до премьеры (о чем она поведала «Эху Москвы») — всё же была недостаточно внимательна к основным авторским акцентам сериала, выводящим его за круг собственно шаламовского творчества.

Самое странное, что критики совершенно обошли вниманием эстетику фильма, которая на первый взгляд кажется сугубо реалистической, даже с элементами документализма, а на самом деле, по крайней мере, в наиболее важных смысловых сценах представляет, по моему мнению, типичнейший образец так называемого постмодернизма с его снижением всего и вся, со всевозможными цитатами и каламбурами, с меланхолической иронией, с вызывающей провокативностью и даже цинизмом. Не верите? Пройдемся по наиболее характерным страницам сериала и поразмышляем.

## ЧТО ЖЕ ВСЕ-ТАКИ ЗАВЕЩАЛ ЛЕНИН?

Начнем с названия, точнее, с озвученной и титрованной кинозаставки, которая предваряет каждую из двенадцати серий.

Безымянное лагерное кладбище под заснеженной сопкой. Камера отъезжает от могильного столбика с жестяной, из-под консервов, биркой и медленно выходит на панораму, сплошь усеянную такими же столбиками. За кадром под резкие удары фортепиано звучат известные слова Шаламова: «Были ли мы? Отвечаю: «были» — со всей выразительностью протокола, ответственностью, отчетливостью документа».

Сразу после «картинки» кладбища на экране выплывает название сериала — «Завещание Ленина», снабженное через кадр подзаголовком «по произведениям Варлама Шаламова».

Если бы эта заставка не повторялась двенадцать серий подряд, на ее очевидную игривую, каламбурную двусмысленность (которая и дает повод говорить о цинизме), пожалуй, можно было бы не обратить внимания. Но надо быть поистине расслабленным в кресле у телящика, чтобы после очередного, вдалбливаемого в голову, повтора не понять, наконец, что хотели сказать здесь авторы. А сказали они — своей смелой комбинацией кладбищенских столбиков и названия сериала — на мой взгляд, следующее:

«Завещание Ленина — это лагеря, это бесчисленные безымянные могилы по всей стране. И именно об этом писал Шаламов. Мы так прочли его произведения».

В это, кажется, трудно поверить. «Как пропустили такую криволицу?!» — возмущались бы добровольные цензоры еще лет двадцать назад. Но иных толкований комбинация в заставке, увы, не дает. Ее по праву можно назвать комбинацией из трех пальцев, показанной на всю страну всем, кто, по замыслу авторов, по-прежнему питает иллюзии относительно исторической роли Ленина. А Шаламов тут ни при чем — его, грубо говоря, использовали.

Сужу об этом с полной уверенностью, во-первых, потому что экстравагантностью (или, точнее сказать, экстремизмом) в интерпретациях истории и литературы ныне никого не удивишь — мы живем, к несчастью, в такую эпоху, когда поистине, по Достоевскому, «все позволено», и самым актуальным из произведений великого писателя стал «Бобок» с его плясками на могилах и истерическими возгласами «заголимся и обнажимся»...

Во-вторых, основания для констатации цинизма уже в названии сериала «Завещание Ленина» дает предыдущая деятельность сценариста Ю. Арабова, прежде всего — его соавторство (вместе с А. Сокуровым) в известном фильме «Телец» (2001). Вот где впервые был явлен миру политический постмодерн в его российском садомазохистском изводе.

Нас в данном случае занимает другое, а именно — внутренняя связь, своего рода преемственность «Тельца» и «Завещания Ленина». Очевидно, что Ю. Арабову было невозможно отказаться от взятой на себя роли ниспровергателя «идолов» и «тиранов», и он, в меру отпущенных ему новой темой возможностей, заявил — где-то намеком, с пресловутым с кукишем в кармане, где-то прямо (этого тоже еще придется касаться) — о не нравящейся ему (ну, не нравится и все!) революции 1917 года, о тех, кто ее осуществлял и тех, кто в нее горячо верил.

А что же Н. Досталь? Режиссер-постановщик фильма оказался, скажем так, *по-интеллигентски не слишком самостоятелен* — в большинстве случаев он буквально следовал идеям и тексту мастеровитого, увенчанного лаврами Канн сценариста.

Источники вдохновения, так же, как и источники «нового миросозерцания» авторов сериала (а они тут далеко не одиноки — речь идет о новой идеологической парадигме, складывающейся, но никак не могущей окончательно сложиться в России после 1991 года) — очевидны. Это мощный водопад запрещенных при советской власти книг, который обрушился на страну со времен официально провозглашенной гласности и привел многих наших неустойчивых сограждан к «прозрению» и «коренному переосмыслению» всего того, что пережили они сами, их отцы, деды и более отдаленные поколения. Нельзя сказать, что в этом водопаде, как у Державина, не было множества подлинных изумрудов, напомнивших о вечных ценностях человеческого бытия и об узости «советского проекта» для многоцветного мира (что осознавалось и большей частью тогдашнего населения СССР). Но многим людям оказалась теплее и ближе та из струй этого водопада, которая несла, как душ Шарко, холод мгновенного и полного «отрезвления» в отношении ко всему советскому прошлому. Историкам еще предстоит выяснить, как и под влиянием каких импульсов у тогдашней власти и поддерживавшей её до поры когорты далеко не самых глупых людей страны, произошел резкий переход от традиционных лозунгов антисталинизма к лозунгам радикального антисоветизма и антиленинизма, и в стране началась, по точному выражению М. Гефтера, «эпидемия исторической невменяемости».

Может быть, повлиял М. Шатров с его пьесой «Дальше, дальше»? Вряд ли. Скорее всего, сыграла свою поистине судьбоносную роль публикация в СССР в 1989 году — заметим, за государственный счет, за счет советской власти! — главного антисоветского трактата XX века, «Архипелага ГУЛАГ» А.И. Солженицына. Именно в этой книге, составленной

из разных, тенденциозно подобранных источников, книге-«бомбе», как называл ее сам неистовый автор, впервые были возглашены безапелляционные приговоры:

«Все началось с перстов „Авроры“...»

«Сталин шагал в указанную ленинскую стопу»...

«Батеньки, да вот она, истина, которой мы долго ждали!» — воскликнула тогда вся либеральствующая интеллигенция, и с тех пор стала нещадно сечь себя (подобно унтер-офицерской вдове) за бесцельно прожитые годы, а заодно и сечь, направо и налево, всю историю после 1917 года, а также и до — в той мере, в какой эта история несла в себе революционный фермент.

«Батеньки, да это же неслыханная ложь и инсинуация!» — воскликнули тогда же и по тому же поводу все здравые люди, в том числе в лице видных представителей общественных наук, философов и историков.

«Ведь Сталин шагал своим сапогом в свою стопу, он извратил Ленина! Ленин, может быть, в чем-то ошибался, перегибал, но в итоге он оставил стране (завещал) гражданский мир и НЭП, многоукладную экономику — „всерьез и надолго“.

А Сталин провозгласил лозунг обострения классово-борьбы, фактически продолжил гражданскую войну, расстрелял самых непокорных, а остальных отправил в ГУЛАГ. Не Ленин изобрел концлагеря, они — детище войн, и первыми начали загонять за проволоку своих плененных противников самые цивилизованные на тот момент англичане и американцы.

Что же вы, господа либералы, так слепо убеждены, что у них, на Западе, все было и есть хорошо и нормально?!»

Прошу прощения, что в разговоре о столь серьезных вещах приходится иногда прибегать к «батенькам», к стилю Щедрина. Но горькая ирония и «сермяжная правда» состоят в том, что Россия на рубеже 1980-1990-х годов реанимировала все типы героев русской сатирической классики. И то, что на первый план тогда вышли недавние молчалины, репетиловы и хлестаковы, всевозможные головотяпы и буравчики, а также иваны и борисы, вмиг забывшие про свое рабоче-крестьянское родство, сегодня, полагаю, ни у кого не вызывает сомнений. Самое печальное, что стародумы — назовем так носителей традиционной или «старой» идеологической парадигмы, сложившейся под влиянием XX съезда в 1960-е годы и потому носящей имя «шестидесятничества», — оказались задвинутыми в угол. (Не путать их с современными «коммунистами», поклоняющимися Сталину).

Обозначенные парадигмы во взгляде на революцию 1917 года, на Ленина и его историческую роль продолжают существовать и бороться. Это происходит и в науке, и в обыденном сознании, и в искусстве, и в СМИ. Хотя градус политизированности общества в последние годы резко снизился, никто не может сказать, что эта борьба бессмысленна и бесполезна. Недаром же в нее включились и создатели сериала, рассчитанного на многомиллионную аудиторию. Однако их надо разуверить — напрасно они пытались сделать Шаламова своим союзником.

Скажем сразу: в рассматриваемом вопросе автор «Колымских рассказов» занимал позицию, очень близкую позиции стародумов. Главное его отличие — он был скорее «эмпириком», чем теоретиком, он знал свою эпоху изнутри, собственной кожей, а не по книжкам. Но глубина мысли писателя, его способность видеть суть вещей, намного превосходят иные многотомные ретроспективные мечтания. Заметим, что Шаламов никогда не вздыхал, подобно многим нашим современникам, о «России, которую мы потеряли». А вот о том, что у России был исторический шанс осуществить, как он писал, «действительное обновление жизни», и шанс этот относится к 1920-м годам, к досталинской эпохе, — он говорил многократно и настойчиво. Самое выразительное его высказывание на этот счет: «Никто и никогда не считал, что Сталин и советская власть — одно и то же» («Вишера. Антироман»).

## ЛОЖЬ В СТЕРЖНЕ-2

Признаться, при первом, урывками, просмотре сериала я просто не видел этих эпизодов (из восьмой серии), где один из эзков колымского лагеря по фамилии Хренов читает стихи Маяковского: «Через четыре года здесь будет город-сад», а потом кричит с матом: «Б..., я жрать хочу!», ругает Маяковского, называя его «форменным психом» и под влиянием голода превращается в дешевого лагерного стукача, которого расстреливают... Просматривая эти эпизоды сейчас, прихожу к выводу, что они являются для авторов одними из ключевых и, так сказать, концептуальных в общем замысле картины.

Высветило все это неожиданное письмо редких внимательных зрителей сериала, опубликованное в «Литературной газете» под общим заголовком «Вторые палачи, или Ложь в стержне». Его авторы Е. И. Выгон и М. Е. Выгон — ближайшие родственники реального И. П. Хренова, которому Маяковский



посвятил свое знаменитое стихотворение «О Кузнецкстрое и людях Кузнецка» и который в итоге оказался на Колыме. Авторы письма глубоко возмутили и оскорбили названные эпизоды, где светлый, достойнейший человек изображен «опустившейся личностью». И они нашли, пожалуй, самую точную формулировку для выражения своих чувств: «Иулиана Петровича Хренова убили дважды. Сначала — сталинские палачи. Теперь — свободные художники Николай Досталь и Юрий Арабов...»

Целиком солидаризируясь с этим выводом, я с большим любопытством прочел в «Литературной газете» ответ Ю. Арабова (ныне профессора, руководителя кафедры кинодраматургии ВГИКа).

Как можно было выкрутиться в этой ситуации, где столь респектабельный ответчик, что называется, приперт к стенке? Но хладнокровная и расчетливая казуистика — что в кинодеятельности, что в сложных ситуациях обыденности — является, по-видимому, отличительной чертой Ю. Арабова. Он утверждал, что «заклученный Хренов, вокруг которого строится действие одной из серий, не имеет никакого отношения к реальному Хренову», что, оказывается, герой фильма «по заданию лагерной администрации (так!) выдает себя за «истинного» Хренова».

Никакой подобной провокационной интриги в «художественном контексте» этих эпизодов, как красиво пытается уверить сценарист, — не усматривается. Более того, в заключительных титрах восьмой серии, где названы герои и исполнители, черным по белому (вернее, белым по черному) написано: «Хренов — арт. Алексей Шевченко». То есть, авторы прекрасно сознавали, что они изображают реального человека, связанного своей биографией со стихами Маяковского, и, сделав его опустившимся, падшим до скотского состояния, желали сказать не что иное, как: «Вот сколь дешево стоят все эти идеалы про «город-сад» перед лицом реальности государственного насилия — социализма, который воспевал Маяковский!»

Иных версий толкования эти сцены не дают и не могут дать — они целиком соответствуют и идеологии, и методу, обозначенному, как мы говорили, уже в названии сериала, — методу снижения или опошления всего высокого. Чем выше был идеал «проклятого советского прошлого» — тем ниже его надо опустить, осмеять и растоптать! Разве не похоже это на постмодернистский «Бобок» с его, в сущности, аморальной игрой любыми символами, в том числе — символами веры?

В связи с этим надо вернуться к ответу Ю. Арабова в «Литературной газете», где он в высокопарном стиле объяснял замысел «Завещания Ленина». «Стержневой основой драматургии сериала, его сквозной темой является ложь», — писал он. «Ложь, которая связывает „верхи“ и „низы“ общества в единое целое...»

Чувствуете масштабность и высоту полета мысли кинодраматурга? В своей самоуверенности автор сценария полагает, что говорит исключительно о «лжи режима». На самом деле, всякий, кто имел терпение досмотреть этот сериал, подумает, что речь идет о прямой и сознательной лжи... авторов. Проговорка почти по Фрейдю! Главное, что у Шаламова в его колымской прозе ничего, напоминающего историю с Хреновым, изображенную в сериале, — нет! Это чистый вымысел (или, прямее сказать, чистая ложь) авторов!

Используя один из художественно-философских лейтмотивов «Колымских рассказов» — об «отрицательности» лагерного опыта для человека, о почти фатальной неизбежности его падения в нечеловеческих условиях (в чем писателя трудно упрекнуть — он видел множество таких случаев в мрачной «эмпирике» Колымы), авторы сериала совершили произвольную и бесцеремонную подмену героя. Тем самым они грубо фальсифицировали позицию писателя, его честь и его репутацию, что можно приравнять к клевете на него. В том, что большой русский писатель оказался опорочен или, выражаясь новоязом, «подставлен» (и заодно поставлен на службу чуждой ему идеологии), сомневаться не приходится. Пример — реакция Е. И. и М. Е. Выгонов на эпизоды сериала с участием Хренова. Ведь в своем письме в «Литературную газету» они высказывали вероятность того, что авторы фильма опирались в какой-то мере на Шаламова — «может, мы что-то пропустили у писателя», и добавляли многозначительный (абсолютно необоснованный) укор: «Теперь только Бог ему судья»...

Чтобы исключить здесь какую-то тень, а заодно просветить родственников И. П. Хренова, один из которых, как выяснилось, сам был на Колыме, можно привести целый пласт широко или менее известных фактов из биографии и творчества Шаламова. Они подтвердят ту непреложную истину, что автор «Колымских рассказов» никогда не был склонен к историческому садомазохизму — к высмеиванию идеалов своей молодости, а наоборот, свято хранил память о лучших людях эпохи.

Во-первых, писатель на протяжении всей жизни, начиная с 1920-х годов, с большим уважением и теплотой относился к В. Маяковскому.

Во-вторых, непосредственно И. П. Хренову Шаламов посвятил небольшой двухстраничный очерк, написанный в начале 1960-х годов, но тогда нигде не напечатанный. Очерк являлся откликом на статью доцента из Новокузнецка Б. Челышева в газете «Литература и жизнь» 1962 года, где впервые после двадцатипятилетнего перерыва было воскрешено имя этого незаурядного человека — бывшего бравого моряка, ставшего в 1920-е годы активным профсоюзником и другом Маяковского.

Хренов пережил лагерный срок на Колыме. Его, как писал Шаламов, «спасла болезнь» — «тяжелое заболевание сердца, да еще камни в печени дали возможность Хренову работать на „легких работах“, получать повышенный паек». Писатель говорит, что на Колыме таких людей называли «стахановцами болезни», но для самого автора в этом нет унижения.

Именно очерк Шаламова о Хренове, как можно предполагать, дал пищу их буйной, необузданной фантазии! Легко вообразить, как они, потирая руки, восклицали: «А давай-ка мы портрет этого несчастного Хренова — хрен редьки не слаще! — допишем! Заставим его читать Маяковского в лагере, а потом сделаем стукачом! Вот будет сюр!..»

И дописали, и показали на всю страну — нисколько не стыдясь. Мол, мертвые сраму не имут. Но есть и живые — не только родственники И. П. Хренова, которых до глубины души оскорбляет кинематографическое «второе палачество». Те же чувства может разделить и подавляющая часть представителей старшего поколения нынешней России, которым далеко не безразлично, как преподносится на экране их молодость.

А ведь двадцатые годы — это еще время энтузиастического «мирового субботника», которому положил конец Сталин, создав в 1930 году каторжную систему ГУЛАГа. Но авторы не проводят никаких граней, ведь для них всё в советской эпохе — заветание Ленина...

Разумеется, Ю. Арабову и Н. Досталю было бы трудно на протяжении всех двенадцати часов выдержать одну монотонную линию, заявленную в заставке-рефрене. Вероятно, поэтому они вставили в сериал немалое число эпизодов откровенно анекдотического характера. Поскольку в них тоже искажена или, выражаясь языком ТВ, смикширована подлинная биография Шаламова, на них нельзя не остановиться.

## ПРИХОДИТ ШАЛАМОВ К ТРОЦКОМУ...

Еще при первом просмотре фильма я обнаружил в его некоторых сценах поразительное стилистическое сходство с... пародиями-анекдотами Д. Хармса на тему «Однажды приходит Гоголь к Пушкину».

Повод дала прежде всего сцена визита молодого Шаламова к Л. Д. Троцкому (действие по фильму происходит в 1927 году).

238

Итак, третья серия, посвященная Шаламову-студенту МГУ и его участию в антисталинской оппозиции. Видно, что при реконструкции событий тех лет авторы немало постарались, собирая материал о товарищах Шаламова, прежде всего о едва упомянутой им в воспоминаниях Сарре Гезенцвей, которая, как он писал, «поставила его в ряды оппозиции». Всем участникам полуподпольного кружка было в ту пору около 20 лет, и налет иронии, с которым в сериале изображены усилия молодых героев («большевиков-ленинцев», как они себя называли) вернуть революцию с «термидорианского» пути на путь, указанный в политическом завещании Ленина, — наверное, был бы оправдан, если бы эта ирония часто не превращалась в откровенную насмешку. Такой насмешкой, рассчитанной на обывателя, и является, на мой взгляд, постоянное выпячивание на первый план необычайно «сильного» с точки зрения негативной мифологии имени Троцкого.

Когда Сарра Гезенцвей, приведенная волей авторов на завод Михельсона (это знак: здесь когда-то выступал Ленин), говорит на митинге голодным рабочим: «Если придет в Кремль товарищ Троцкий — будет у вас мясо!» — в это невозможно поверить, потому что сам Троцкий к тому времени уже не претендовал на власть и категорически запрещал использовать свое имя в качестве знамени оппозиции. Известно, что демонстрации, организованные сторонниками его «платформы» в Москве и Ленинграде 7 ноября 1927 года, проходили под лозунгом «Выполним завещание Ленина!» В московской демонстрации, разогнанной милицией, участвовал вместе со своими товарищами и Шаламов. И если бы авторы сериала нашли документальные кадры этой демонстрации, либо попытались бы реконструировать ее в своем фильме (с участием Шаламова) — это было бы и правдиво, и впечатляюще. Но зачем тогда раскручен маховик фантазии, работающей в одном заданном направлении? «Давайте-ка еще раз пройдемся по Троцкому и напомним на кое-что еще...»

Для чего он понадобился авторам — вопрос важнее. Чтобы показать, что молодой Шаламов питал какие-то надежды

на Троцкого? Может, авторы придумали эту сцену для того, чтобы посмеяться над нравами советской элиты, которая играет (или делает вид, что играет) в шахматы, отгородившись от народа?

Эпизод объясняется, на мой взгляд, проще: именно упоминанием, в одной семантической связке, фамилий Л. Д. Троцкого и А. Г. Белобородова. Это одна из скрытых аллюзий фильма, адресованная не «быдлярнику», который все равно ничего не понимает, а людям, сведущим в тайных письменах истории. Ведь этим людям, конечно, известно, что они, Троцкий и Белобородов (последний — начальник его канцелярии в Реввоенсовете, а в 1918 году — председатель Уральского совета) были самым прямым образом причастны к расстрелу царской семьи...

Тема, ставшая одной из популярнейших в современной России, затмившая для многих иные исторические горизонты, и как же было ее обойти в сериале, претендующем раскрыть русскую трагедию XX века? Хотя бы легким намеком сказать: «Мы, авторы, тоже понимаем, откуда, от каких дьяволов, все пошло. И то, что молодой Шаламов и его друзья тянулись к этим дьяволам, лишний раз говорит о том, как наивны и слепы они были»<sup>2</sup>.

Исторический микс, сделанный Ю. Арабовым и Н. Досталем, вполне соответствует этой точке зрения. Ведь если посмотреть серии, посвященные дореволюционной России, то в них как раз — об истоках «дьяволиады», обрушившейся на благообразную и богомольную страну. Один из этих истоков несут в себе разнообразные «нигилисты» (из народа и интеллигенции), показанные в фильме. Тут авторы, можно сказать, не оригинальны — и в сравнении с одной из линий русской литературы, и в сравнении, скажем, с идеями известного сборника «Вехи». «Оригинальны» они только в одном — в стремлении всячески снизить высокий дух мысли Шаламова, связывавший его изначально, с юности, отнюдь не с консервативными течениями русской жизни.

Здесь время сказать еще об одной из чисто анекдотических сцен сериала на тему «Пришел Шаламов к ...» На этот раз авторы решили привести его, совсем юного, к вологодским

---

2. Шаламов в своем творчестве никогда не касался темы расстрела царской семьи. Единственное его косвенное, но многозначительное суждение на этот счет содержится в «Четвертой Вологде». Писатель приводит слова из воспоминаний комиссара Временного правительства по охране семьи Романовых В. С. Панкратова, который еще в Тобольске запретил царю выходить из дома даже на церковную службу: «Поймите, гражданин Романов, толпа — есть толпа».

политическим ссыльным. Вторая серия, 1916-й год, как указано в титрах. Варламу только что исполнилось 9 лет, и по настоянию своего отца — свободомыслящего священника — он направляется вместе со своим братом навестить ссыльных и угостить их — в знак моральной поддержки — пирожками. Значит, эти ленивые, опустившиеся сибариты, к которым приведен Варлам — цвет России, соль земли? Не глумление ли это над писателем, над его убеждением в святости дела русского Сопrotивления (так он называл все дореволюционное освободительное движение), а заодно — и над всеми «штурманами грядущей бури», начиная с декабристов! Очевидно, что весь этот эпизод высосан Ю. Арабовым из своего метафизического пальца.

Во-первых, почтенный драматург не знает реалий царской ссылки — не было там никаких стражников у домов, их элементарно не хватило бы, потому что число ссыльных перед революцией простиралось в той же Вологодской губернии на тысячи, да и отнюдь не «гордые ляхи» (по аллюзиям — предтечи Дзержинского?) определяли их лицо. Во-вторых, «пытка праздностью» и прочее — это явные перепевы известных идей А. И. Солженицына о легкости ссылки и излишнем либерализме дореволюционной карательной системы в целом (за чем у автора «Архипелага» читалась до предела простая идея — надо было меньше либеральничать, и не было бы ГУЛАГа!). У Ю. Арабова и Н. Достала, как говорится, не хватило духу на подобные рискованные выводы, и они перевели их — своей незамысловатой кинопритчей о добром и мудром полицейском-Санчо Пансе — в знак многозначительного, «провидческого» вопроса: «Вы тоже в ссылку собираетесь»? И ткнули юного Шаламова носом в грязную посуду — мол, надо всегда быть «ближе к жизни», не рыпаться со своими утопическими «освободительными» порывами и во всем следовать советам мудрого... Возможно, эта интерпретация напоминает «чтение в сердцах», то есть гадание, но претензии авторов на историческую философичность обнаруживаются постоянно и требуют от зрителя поистине головокружных усилий.

Примечательный момент: текстом произведений экранизируемого писателя Ю. Арабов и Н. Досталь пользуются крайне скупое — он звучит лишь в редком закадровом исполнении И. Классом стихов и отдельных отрывков прозы и воспоминаний Шаламова. Отчасти это можно было бы объяснить сложностями перевода уникальной по своей эстетике прозы на язык кино. Но сценарист и режиссер, судя по всему, не слишком мучились этими проблемами. Все, о чем мы будем говорить ниже,

свидетельствует о том, что они остались совершенно глухи к особенностям художественного языка Шаламова.

## УДАРЫ В РЕЛЬС И ДРУГИЕ ЦИТАТЫ

Уже первые кадры фильма, о которых упоминалось, есть, на мой взгляд, чистое заимствование. Помните жестяную бирку на лагерном кладбище и закадровый голос с текстом Шаламова? Все это — прямая цитата из документального фильма А. Свиридовой и А. Ерастова «Несколько моих жизней» (1991). Это был первый фильм о Шаламове. По заранее оговоренным с И. П. Сиротинской условиям он был построен исключительно на шаламовских текстах. Ход тем более оправданный, что нашелся замечательный актер — П. Щербаков, который проработал за кадром почти час на одном дыхании. Низкий, чуть с «эковской» хрипотцой, однородный баритон Щербакова стал своего рода каноном для озвучания Шаламова. То, как читает И. Класс в фильме «Завещание Ленина», обсуждать не станем, но с точки зрения режиссуры это — повтор, эксплуатация чужого приема.

В кадре с могильной биркой только одна существенная разница — документалистами он делался на Колыме, на сохранившихся остатках лагерного кладбища, а «художник» Н. Досталь построил рядами муляжи из свеженапиленных столбиков на Кольском полуострове (причем, на первом столбике, лезущем в глаза двенадцать серий подряд, следы свежего спила так и остались...).

А что нам еще показывают в первой серии, в зачине или интродукции фильма, столь ответственной? Со скрипом на морозе распахиваются ворота лагеря. Охранники в белых полушубках. Над воротами красный (тоже свежий) плакат со словами Сталина: «Труд есть дело чести и совести». Караульные вышки. И звонкие удары в рельс среди бела дня. За этим следует звон будильника, от которого просыпается в своей в своей московской комнате герой — уже постаревший Варлам Шаламов... Оригинальный ход, не правда ли? Мы с ним где-то и многократно встречались — он воспроизводит все привычные, усредненные стереотипы восприятия лагеря, перекочевавшие сюда из самых разнообразных источников. Особенно умилительны удары в рельс — этой детали Шаламов никогда не употреблял и имел на то причины.

«В пять часов утра, как всегда, пробило подъем — ударом молотка об рельс у штабного вагона», — вряд ли кто из читателей со стажем не помнит этой сакраментальной, своего рода исторической фразы. Так начиналась знаменитая повесть А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», вышедшая в 1962 году. Фраза о рельсе (по закону первой фразы, хорошо известному и писателям, и читателям) моментально сделалась едва ли не крылатой. У Шаламова никакого звона в рельсы не найти. Ни в рассказах, созданных до повести Солженицына, ни, тем более, после. Не потому, что на Колыме был острый дефицит профильной стали — не как на подмосковных стройках или в Экибастузе, — а потому, что писатель видел и понимал лагерь по-другому. Не через быт, а через человеческий дух, не через мелкие детали, а через трагическую символику. Не станем углубляться в эту тему — особенностям поэтики «Колымских рассказов» посвящено уже много исследований, отечественных и зарубежных. И если бы создатели фильма прочли их, а также внимательнее прочли бы самого Шаламова, то для интродукции выбрали бы нечто иное, нежели пресловутый рельс.

Например, что-нибудь из тех страшных символических «картинок» Колымы, которые запомнились Шаламову больше всего (о них он писал Б. Пастернаку в 1956 году и включал в рассказы):

«Белая, чуть синеватая мгла зимней 60-градусной ночи, оркестр серебряных труб, играющий туши перед строем арестантов. Желтый свет огромных, тонуших в белой мгле бензиновых факелов. Читают списки расстрелянных за невыполнение норм... Ворот у отверстия штольни. Бревно, которым ворот вращают, и семь измученных оборванцев ходят по кругу вместо лошади. И у костра — конвоир. Чем не Египет?...»

Таких, чисто шаламовских, образов — в фильме почти нет. Их заменяют, как правило, досочиненные за писателя устрасшающе преувеличенные «картинки». Например, с выстрелом конвоира в толпу заключенных в пересыльной тюрьме перед Вишерой в 1929 году, что неправдоподобно для тех лет; с выстрелом в героя рассказа «Одиночный замер» Дугаева — чего нет в рассказе, как и фразы Дугаева: «Советская власть дала пос..ать от всей души», и т. д. Зато есть в сериале растянутая почти на целый час сюжетная линия рассказа «Мой процесс», когда Шаламову в 1943 году дали новый срок и вели под конвоем на суд в лагерный поселок Ягодное. Между прочим, эти сцены, как выясняется, нужны авторам лишь для того, чтобы, опять же, «опустить» советскую киноклассику 1930-х годов. Названия фильма, на который спешили конвоиры в Ягодное,



подгоняя и избивая по пути Шаламова, сам писатель не упоминает, но Ю. Арабов его «домыслил» — «Свинарка и пастух». И показал кадры из него в лагерном клубе. А почему, скажем, не из «Веселых ребят»? Это было бы эффектнее. И сюр, и стеб, и развеивание советской мифологии одновременно. Но солидному профессору ВГИКа это показалось, по-видимому, перебором, и он, вероятно, счел необходимым соблюсти некоторый «такт» по отношению к классикам, которые могли бы посмотреть на него с большим укором с портретов в том же киноинституте...

Самым непонятным на этом фоне является включение в сериал совершенно чуждого Шаламову — и по поэтике, и по содержанию — материала рассказа Г. Демидова «Дубарь». Причем эта литературная цитата преподносится авторами с особыми эмоциями, как едва ли не смысловой философский центр всей картины... Естествен вопрос: неужели не хватило материала из ста пятидесяти шаламовских новелл? Хотели напомнить о Демидове — колымском друге, тоже ставшем писателем? Но для этого можно найти другие поводы и другие формы. А рассказ «Дубарь» вовсе не «органично» вписывается в шаламовскую прозу, как посчитали некоторые критики.

История о том, как заключенному дали сверток с мертвым младенцем-«дубарем», приказали его похоронить, и с каким трепетным чувством отнесся заключенный к исполнению этого приказа, как он рыл в мерзлоте могилку и как поставил на ней маленький деревянный крестик — конечно, сильная история. Но в ней, извините, многовато надрыва и патоки, вовсе не свойственных Шаламову и его суровой прозе. Необычайно красноречивы на этот счет воспоминания врача Е. А. Мамучашвили, близко знавшей и Демидова, и Шаламова по лагерной больнице: «Когда я прочла в „Огоньке“ 1989 года рассказ Демидова „Дубарь“, то поразилась, насколько он соответствует характеру автора. Демидов-заключенный получил от нарядчика задание похоронить умершего в лагере ребенка. Он делает это благоговейно, с почти религиозным чувством и ставит над могилкой крест. *Шаламов, окажись он в такой ситуации, несомненно, сделал бы то же самое, но он бы, я думаю, этого не описал и креста бы не ставил. Он не был сентиментальным человеком и его никак не назовешь сентиментальным писателем...*» (курсив мой — В. Е.)

## ЕЩЕ РАЗ О «ПРОГРЕССИВНОМ ЧЕЛОВЕЧЕСТВЕ» И НРАВСТВЕННЫХ ЗАВЕТАХ ШАЛАМОВА

Отчего же авторы сериала так часто говорят за и вместо Шаламова? Почему у них не наблюдается ни малейшей доли пиетета к автору и его произведениям (что предполагает любая экранизация)? Почему никак не верится многократным заявлениям Н. Досталы о том, что он взялся за фильм исключительно из-за того, что осознал Шаламова «великим писателем» и воспринял свою работу как «миссию»?..

С великими так не обходятся. Не осознано оно, величие. Не поняли авторы Шаламова — ни молодого, ни зрелого, ни позднего, не поняли ни как личность, ни как писателя. «Всю жизнь меня принимали за кого-то другого» — признался как-то автор «Колымских рассказов». Вот этот «другой» и фигурирует в фильме — не как гордый, абсолютно независимый и неповторимый художник и мыслитель, а как, опять же, «один из» писателей-лагерников, отличавшийся лишь тем, что его рассказы были жестче, а стихи — лиричнее. Но и в стихи проникла почему-то ожесточенная жажда мести — недаром в фильме звучит «Славянская клятва» Шаламова: «Клянусь до самой смерти мстить этим подлым сукам...»

«Ожесточенная душа», «срывы», «неверие» — все это знакомо. Можно добавить «безумноватые глаза», которые нашел у Шаламова еще в 1960-е годы А. И. Солженицын. Именно таким, «душевно надломленным» воспринимала писателя окружавшая его в последний период жизни литературная и околосредовая среда, в которой задавало тон пресловутое, отвергавшееся Шаламовым с порога, «прогрессивное человечество». Для его обозначения писатель обычно употреблял аббревиатуру «ПЧ», чем подчеркивал свое презрение.

В сериале эта важнейшая тема обойдена, и вполне понятно, почему. Потому что фильм своими корнями, своей идеологией и своим высокомерно-снисходительным отношением к Шаламову (что и видно в постоянном стремлении «поправить» и «исправить» его) — самым непосредственным и, можно сказать, генетическим образом связан с этой средой московских либералов и снобов, с их психологией и взглядами. Ох, уж как старалась эта публика вовлечь автора «Колымских рассказов» в свои ряды, сделать своим «знаменем» (вторым после Солженицына), противником советского строя, «внутренним эмигрантом»! Но всегда и по всем вопросам получала резкий и принципиальный отпор. Этот отпор можно проследить и по произведениям, и по письмам и дневникам Шаламова 1960-1970-х годов.

Попытаемся ради истины хотя бы вкратце реконструировать основные предметы и пункты этой полемики. Самым модным тогда среди первых новообращенных московских православных из круга «ПЧ» стал важнейший для них мировоззренческий вопрос:

«Как, Вы, сын священника, не верите в Бога?!»

Шаламов: «Я ответил на этот вопрос рассказом «Необращенный». Разве из человеческих трагедий выход только религиозный?»

«ПЧ»: «Вас, прошедшего Колыму, устраивает советская власть?!»

Шаламов: «Устраивает. Я же говорил, что Сталин и советская власть — не одно и то же. А сейчас жить можно. Мне пенсию прибавили».

«ПЧ»: «Но Вас же не печатают?»

Шаламов: «Стихи печатают. А рассказы, я верю, дождутся своего часа».

«ПЧ»: «Почему Вы отказались давать свои рассказы в Самиздат?»

Шаламов: «Самиздат теперь, как я понял, — это отравленное оружие борьбы двух разведок в холодной войне».

«ПЧ»: «Почему Вы не передаете рассказы на Запад?»

Шаламов: «В «Посев»? Он заслуживает только бича. В конце концов, у Запада другая история, у России — своя».

«ПЧ»: «Вы написали письмо в «Литературную газету», где отреклись от «Колымских рассказов». На Вас что, надавило КГБ?»

Шаламов: «Смешно думать, что от меня можно добиться какой-то подписи под пистолетом. Я ни от чего не отрекаюсь — я против спекуляций на проблематике «Колымских рассказов».

«ПЧ»: «Вы что, не хотите перемен в Советском Союзе?»

Шаламов: «Хочу. Но я против любых необдуманных резких перемен. Вы знаете, что такое подземный блатной мир? Я его знаю. Он только ждет свободы, чтобы выйти на поверхность и убивать, делать мясо из вас, фраеров. А вы еще будете чесать им, блатарям, пятки...»

«ПЧ»: «Вы боитесь взойти на Голгофу во имя спасения России, принять крест?»

Шаламов: «Вы хотите сделать меня факелом, затолкать в яму, а потом писать петиции в ООН? Я — шантажеустойчивая личность. И я, извините, хорошо знаю, что ваше «ПЧ» состоит наполовину из дураков, наполовину — из стукачей. Но дураков нынче мало...»<sup>3</sup>

Если хотя бы подобие такого диалога возникло в последних сериях фильма, зритель мог бы получить реальное представление о могучем характере и интеллекте Шаламова, его провидческих взглядах и мужественной, истинно патриотической (тогда это слово не было еще столь запачканным, как сегодня) гражданской позиции. Но вместо этого мы видим лишь больного, надломленного литератора, больше всего озабоченного (в связи с известным письмом в «Литературную газету») тем, чтобы вышел его очередной поэтический сборник...

О том, что концептуальный посыл в интерпретации трагичнейшего финала жизни Шаламова в сериале совершенно иной — можно было догадаться сразу. Конечно, Шаламова затолкала в яму исключительно советская власть руками КГБ — как же иначе! От первой до последней серии фильма тянется эта заунывная страшилка о всепроникающих щупальцах Комитета, который якобы, используя Союз писателей СССР, приложил все усилия, чтобы погубить автора «Колымских рассказов». Снова хлопают создатели фильма дверьми последних больниц и палат, где лежал писатель, чтобы внушить легковерному зрителю, будто он был сознательно умерщвлен «тайными силами». А не доброхотскими, в сущности провокационными усилиями тех представителей «прогрессивного человечества», кто являлся к тяжело больному Шаламову, чтобы запечатлеть с фотовспышками его «гонимое» положение, записать его голос, а затем передать материалы на Запад, зная, что это может лишить писателя последнего тихого покоя. Неужели подобная суета как-то связана с гуманизмом? «Бедная, беззащитная старость сделалась предметом шоу», — очень точно сказала И. П. Сиротинская.

Невольно возникает аналогия со смертью Пушкина, вернее — с тем, как ее преподносили некоторые советские историки, видя кругом только происки «николаевских жандармов». О том, что Пушкин защищал на дуэли «всего-то» свою честь, стали говорить много позже. Но мысль о том, что Шаламов тоже защищал свою честь — и письмом в «Литературную газету», и открытым презрением к «ПЧ» — даже и не предполагается. Действует та же грубая идеологическая схема, тот же социальный заказ, который во времена оны позволял манипулировать сознанием миллионов, — и на этот раз с той же «благородной» целью обличения режима (уже не царского, а советского) и всех его «сатрапов». Разве не так?

О том, что Н. Досталь и Ю. Арабов выступили вдохновенными исполнителями этой версии, мы уже говорили. Их выбор, их персональная ответственность за столь тенденциозный,

фальшивый и спекулятивный в своей основе фильм, несомненно, будут закреплены в анналах истории отечественного кино, да и социальной истории России в целом. Ведь тихого и спокойного «конца истории», вечного господства сытого буржуазного либерализма и идущего с ним под руку постмодернизма — кажется не предвидится...

Для полноты анализа поговорим в заключение не столько о персонах, сколько о *типе сознания и социального поведения*, который они представляют. То, что этот тип своими корнями уходит в легковесную, межеумочную психологию «прогрессивного человечества», столь презиравшегося Шаламовым, — совершенно очевидно. Не затрагивая вопроса о программах «духовных лидеров» тогдашней оппозиции (отчасти мы его осветили выше, касаясь фигуры А. И. Солженицына), отметим очевидное: в своем массовом, «уличном» (или «квартирно-кухонном») преломлении эти либерально-фрондерские умонастроения не преступали «зоны риска», вполне уживались с привычным комфортом, не имели сколько-нибудь политически серьезного, а тем более конструктивного характера. В общем и целом они напоминали скорее давно знакомую в России «репетиловщину» с ее приглушенными на всякий случай возгласами: «Шумим, братец, шумим...». Но когда события принимали иной оборот, Репетиловы, как известно, всегда шумели громче.

Между прочим, весьма точное определение этому вековечному российскому явлению давал в свое время Ленин, говоря о людях, *увлеченных вихрем событий и не имеющих ни теоретических, ни социальных устоев*. Вихрь событий «второй русской революции 1991 года» давно отшумел, о том, какую роль в нем сыграла бывшая советская либеральствующая «массовка» — известно, но не совсем проясненными остаются некоторые вопросы.

Первый из них: почему *тип* деятелей культуры, изначально не имевших никаких теоретических и социальных устоев, и не имеющих их доныне вознесся на позиции едва ли не главных идеологов современного российского общества, навязывая ему свои претенциозные, явно антиисторические опусы и при этом находясь в состоянии прежнего душевного и прочего комфорта? И второй вопрос: почему этот *тип* якобы «свободных художников» так рьяно поддерживает власть — сначала, раздавая государственные заказы под ту или иную *тему*, а затем гарантируя им своей поддержкой звездопад из всевозможных премий, и далее — новые и новые заказы?

Ответ, наверное, прост и очевиден: потому, что тем и другим *выгоден* этот альянс. И грубо материально, и, так сказать, идеологически. А что все это очень зримо напоминает? Не узаконенную ли коррупцию во дворце правосудия, не мафию ли?

И важнейший вопрос: какова перспектива у этого альянса? Особенно в русле эксплуатации старых, за двадцать лет истрепанных, жеванных и пережеванных диссидентских установок на разрушение «советской идеологии» и «советской картины мира»? Не пора ли, как говорится, сменить пластинку? Не пора ли заняться выработкой новых, не конъюнктурных, а долговременных «теоретических устоев» для развития современной России? Такой, какова она, увы, есть в реальности, и будем в этом перед собой откровенны — *нищая, падшая, но все-таки сопротивляющаяся страна, с отчаянием пытающаяся преодолеть назначенный ей — неизвестно, куда? — «переходный период»...*

Шаламов никогда не давал никаких политических рекомендаций, никаких рецептов «спасения» или «обустройства» России. Но его нравственные заветы всегда актуальны. Эти заветы — в его бессмертных, не подчиняющихся никаким корыстным интересам произведениях, а прежде всего — в его реальной судьбе, которая свидетельствует о неисчерпаемых возможностях человеческого духа и способности каждого человека в любых обстоятельствах «опереться на иные силы, чем надежда».