

ПОНЯТИЕ ИМПЕРИИ В РОССИЙСКОМ ПОПУЛЯРНОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ФИЛЬМЕ

ЕГОР ИСАЕВ

Национальный исследовательский университет
Высшая школа экономики,
Московская высшая школа социальных
и экономических наук

Для того чтобы начать говорить о понятии «империя» в кино, хотелось бы обозначить, что имеется в виду. На латыни *imperium* происходит от глагола *imperare* — «командовать». *Imperium* — это «имеющий власть», могущественный, сильный. В Древнем Риме под империей понималась высшая государственная исполнительная и законодательная власть. В Римской республике империя — это уже высшие полномочия консулов, преторов, диктаторов и цензоров. В те моменты, когда граждане или Сенат Римской республики наделяли магистратов полномочиями диктатора, последний де-юре и де-факто получал высшую степень империи. С утратой республики императоры Рима получали империю пожизненно, и она распространялась на все земли, контролируемые Римом, т.е. в буквальном значении Римская империя — это римская власть, или территории, на которые эта власть распространяется.

Но уже в Средние века понятие «империя» сильно меняется, с некоторыми оговорками можно сказать, что «империя» становится неким логическим продолжением развития феодального государства. И только к началу XVIII в. было выработано определение, согласно которому империя понималась как большое государство, населенное разными народами.

Постепенно империей стали обозначать крупное государственное образование, объединяющее несколько стран и народов вокруг единого политического центра под эгидой универсаль-

ной идеи цивилизационного, религиозного, идеологического, экономического и т.п. характера¹. Другими словами, империя стала восприниматься как территориально-политическая система, объединяющая под началом жесткой централизованной власти гетерогенные этнонациональные и административно-территориальные образования на основе взаимоотношений «метрополия—колонии», «центр—регионы»².

Действительно, колония играет ключевую роль в империи и может быть описана как страна или территория, находящаяся под властью иностранного государства — метрополии, лишенная политической и экономической самостоятельности.

Г.С. Кнабэ наделяет империю следующими чертами:

- возникновение в результате военного покорения или экономического, политического подчинения одним народом других;
- включение покоренных народов и территорий в государственную структуру, единую с народом, вокруг которого и под чьей эгидой эта структура образуется;
- иерархический принцип организации (четкое разделение населения по правам, гражданству, доступу к льготам и преимуществам), направленный на достижение одной главной цели любой империи, коей является извлечение максимальной выгоды для народа, ее создавшего, за счет присоединенных народов;
- большое значение армейских и полицейских структур, обусловленное необходимостью обеспечить принудительное осуществление целей империи, а также создание идеологического имиджа имперской государственности;
- этническая и культурная разнородность, жесткие иерархические принципы организации имперского общества и главенствующая роль военного элемента безусловно создают предпосылки для обострения национальных чувств;
- тяготение империи к личной власти, завершение иерархии на одном человеке³.

¹ Санжаревский И.И. Политическая наука: Словарь-справочник. Тамбов, 2012. С. 122.

² Аверьянов Ю.И. Политология. М.: 1993. С. 184.

³ Кнабе Г. С., Чешков М. А., Цымбурский В. А. Закат империй: семинар // Восток. 1991. № 4. С. 75–76.

Переходя к основной теме статьи, должен отметить высокую сложность работы с понятием «империя» в отношении России. Это обусловлено двумя важными обстоятельствами.

Во-первых, классической империи в России никогда не было, т.к. условие выгоды для народа, вокруг которого империя была образована, не соблюдается. Неслучайно Александр Эткинд развивает понятие «внутренней колонизации» в Российской империи, и мы действительно можем наблюдать картину, когда сам народ все больше ущемляется в правах и, в некотором смысле, порабощается новым слоем общества, который отделяется от него как внешним видом, так и языком. Во-вторых, хотя постколониальные исследования и обозначают Советский Союз как «советскую империю», но делают это через понятие «анти-империалистическая империя», которая вроде как успешно реализует эту идеологию, но неминуемо сама становится тем, против чего борется. Понять кто здесь является народом, а кто элитой — практически невозможно.

В конце 1990-х гг., пережив исторические травмы, полученные в ходе XX в., и утратив доверие к демократическим реформам и демократической системе как таковой, Россия вновь обращается к идее империи. Первой ласточкой можно назвать фильм Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник». Спрос на Российскую империю еще только начал оформляться, да и сам Никита Михалков позволить себе гимн великодержавию тогда еще никак не мог, видимо поэтому основанный на сильной ностальгической интенции фильм довольно ироничен по отношению к империи. Хотя Россия здесь ярко противопоставляется Западу (в данном случае США), но все это противопоставление явлено в виде исключительно русского менталитета, который остается тайной для любого, кто сталкивается с ним. Отсюда и слоган фильма «Он русский. Это многое объясняет». Следующими громкими работами становятся «Турецкий гамбит» и «Статский советник» — выпущенные с разницей в один год экранизации одноименных романов Бориса Акунина. Пожалуй, надо отметить «Турецкий гамбит» как одну из первых попыток снять исторический блокбастер: слоу-моушен, большое количество спецэффектов, яркая рекламная кампания, в итоге — большие сборы. «Статский советник» более традиционен и более мрачен. Это первый фильм в популярном кино, который заговорил

о террористах-революционерах. И в некотором смысле финальным аккордом становится лента «Адмирал», реконструирующая события начала XX в. с помощью переработанных биографий Колчака и его возлюбленной Анны Тимиревой.

Резюмировать можно следующим образом: в «Сибирском цирюльнике» уклон в сторону «имперскости» наблюдается буквально с первых кадров. Но, несмотря на это, довольно тонкая ирония, пронзающая фильм от начала до конца, позволяет снизить уровень великодержавной риторики и посмотреть на реконструированную историю с критической стороны. «Турецкий гамбит» в этом смысле выглядит крайне современно. Авторам удивительным образом удалось снять динамичный боевик, который практически не манипулирует категориями ностальгии. Тем не менее для зрителя он оказывается довольно далеким от претензии на историчность. «Статский советник» совершает шаг даже не назад, а куда-то в сторону. Ирония все еще присутствует в фильме, хотя и в удручающе малом количестве. «Власть» еще подвергается критике, но в целом фильм представляет собой печальный вздох по умирающей империи, тоску по утраченному прошлому. Россия предстает раненой, но еще великой. Работа с таким сложным периодом, как время появления боевых революционных групп, в некотором смысле провалилась. Террористы кажутся марионетками, жертвами манипуляций властолюбивых чиновников. «Адмирал» в геометрической прогрессии развивает «тоску» по империи, по ее шарму, принципам и величю, рывками увлекая за собой зрителя куда-то вперед к 1920 году. Это объясняется тем, что киноверсия — это продукт монтажа телеверсии, метраж которой составляет 8 часов, вместо показанных в кинотеатре 2 часов 5 минут. Это, по всей видимости, было исключительно коммерческое решение, продиктованное страхом проект не окупить.

Любопытным аспектом является также то, что исторические фильмы в рамках популярного кинематографа были сделаны приблизительно одним кругом людей. Так, «Сибирский цирюльник», «Турецкий гамбит» и «Статский советник» были сняты на базе кинопроизводственной компании «Тритэ», основатель которой Никита Михалков. Он же выступил режиссером и продюсером «Сибирского цирюльника», сыграл одного из главных героев в киноленте «Статский советник».

Генеральный директор «Тритэ» Леонид Верещагин также был продюсером «Сибирского цирюльника», «Турецкого гамбита» и «Статского советника». Анатолий Максимов, глава дирекции кинопоказа на Первом канале, являлся продюсером «Турецкого гамбита» и «Адмирала». Джаник Файзиев, режиссер «Турецкого гамбита», — один из сопродюсеров «Адмирала». Основной актерский состав практически не меняется. Олег Меньшиков сыграл главные роли в фильмах «Сибирский цирюльник» и «Статский советник», Егор Беров — в «Турецком гамбите» и «Адмирале», Константин Хабенский принял участие в «Статском советнике» и «Адмирале». Федор Бондарчук также появлялся в «Адмирале» и в «Статском советнике», а Виктор Вержбицкий — в «Турецком Гамбите» и в «Адмирале». Владимир Ильин указывается в титрах «Сибирского цирюльника» и «Турецкого гамбита».

Можно представить следующую схему, по которой снимался каждый из вышеприведенных фильмов. Подав заявку на съемки исторического фильма периода Российской империи и получив деньги от агентства по кинематографии, продюсеры кинокомпаний «Тритэ» и Первого канала нанимают сценаристов, которые и пишут им сценарий. После этого начинается подбор режиссера, как правило, не очень опытного, не обладающего пока серьезным авторитетом. Далее происходит прослушивание актеров на главные роли: они отдаются самым популярным на данный момент фигурам, хорошо узнаваемым зрителем. В качестве страховки вложенных средств раз за разом проигрывается одна и та же схема: съемки проходят по расширенному сценарию, который оказывается значительно длиннее планируемой киноверсии. Материал монтируется и укладывается в удобный для кинопоказа временной формат. А через какое-то время на экранах телевизора зритель смотрит уже сериал.

Исторические фильмы о Российской империи в рамках популярного кинематографа могут быть охарактеризованы как идеологически одобренные проекты, финансируемые государством (в лице Министерства культуры), к созданию которых допущен крайне ограниченный круг людей, большая часть которых имеет непосредственное отношение к федеральному телевидению.

Говоря об образах, можно констатировать факт, что они выглядят удручающе. Ирония, которая занимала большую часть «Сибирского цирюльника», заметно слабеет от фильма к филь-

му и уже полностью отсутствует в «Адмирале». Революционеры, к примеру, начинают напоминать кальку с белых офицеров в советском кино. Данный образ встречается сразу в нескольких фильмах. В «Сибирском цирюльнике» террорист, которого ловит молодой юнкер Толстой, представляет собой запутавшегося в жизни мальчишку, абсолютно невразумительно мотающего головой на вопрос Толстого «зачем?». Единственная фраза, которую он произносит, звучит словно от поставленного в угол ребенка: «Я больше не буду». В «Статском советнике» террористы уже показаны как бандиты. За исключением главных героев, все революционеры разговаривают на «фене», в их руках то и дело сверкают ножи и карты. Но все это меркнет перед образами матросов, которые предстают перед нами в картине «Адмирал». Из стройных бойцов за отчизну, которые первую половину фильма погибали буквально пачками, не прекращая усердно молиться, внезапно превращаются в расхлябанный, грязный и пошлый сброд, который только и делает, что курит папиросы и сажает на штыки своих же офицеров.

Касательно военных также есть довольно занятное наблюдение: все протагонисты являются военными или государственными служащими, жандармами, имеющими к военным непосредственное отношение. Герой выступает частью мощной державы, только потому, что исполняет приказы и ходит с ружьем.

Любопытна и романтическая линия. Она в некотором смысле становится символом исторического процесса. Несмотря на всю любовь и уже, казалось бы, материализующееся светлое будущее, фатум не дает возможности возлюбленным быть вместе. Их то и дело разлучают принципиальность, законы, политические взгляды и, конечно же, Гражданская война. В фильме «Сибирский цирюльник» романтическая линия является структурообразующим элементом, на который нанизывается весь сюжет фильма. Никита Михалков показывает нам любовь юнкера Алексея Толстого как сильную, страстную, сложную, полную ревности и обид, разрушающую саму себя. Эраст Петрович Фандорин версии «Турецкого гамбита» также влюбляется в свою помощницу Варю Суворову. Он любит ее тайно, нежно. Наблюдает за ней тогда, когда она этого не замечает. И опять-таки, несмотря на то что Варвара Суворова отвечает ему взаимностью, быть вместе невозможно — это оказалось бы нарушением

кодекса чести Фандорина. Эраст Петрович версии «Статский советник» любит уже «по-взрослому», куда более раскрепощенно. Но назначение на пост обер-полицмейстера отталкивает возлюбленную от Фандорина. Колчак и Тимирева получают возможность быть вместе, пусть даже незаконно, до момента гибели Колчака, а вместе с ним и Империи. В этом смысле любовь к женщине явно отсылает нас к любви к родине. Трагичность романтических сюжетов становится ярким символом конца Российской империи. Законы, кодексы чести и достоинства, архаичная реакция общества выступают теми преградами, которые любящие сердца так и не могут преодолеть. Казалось бы, будь их поступки чуть более гибкие, хитрые, они с легкостью добились бы желаемого.

Важным элементом каждой картины является сплоченность, налаженность сообщений, монолитность и однородность государства. Его символом выступает поезд, который присутствует в каждом фильме, позволяя героям преодолевать громадные расстояния. Он также выполняет роль интерьера, в котором развиваются крайне важные для сюжета события. Именно в поезде в «Сибирском цирюльнике» юнкер Толстой знакомится со своей будущей возлюбленной Джейн Кэлэген. В «Турецком гамбите» генерал Соболев использует поезд в качестве обманного маневра для взятия Стамбула. «Статский советник», так же как и «Сибирский цирюльник», начинает свое повествование с кадров, снятых в поезде, где и происходит убийство генерал-губернатора Храпова. Последнюю треть фильма «Адмирал» Колчак медленно отступая на Восток, вместе с Анной Тимиревой проводит, перебираясь из одного купейного вагона в другой. Поезд, наряду с боевыми кораблями и лесоповалочной машиной, как бы обозначает техническое совершенство эпохи, показывая зрителю, что Российская империя в этом смысле шла в ногу со временем. Отчасти поэтому все фильмы (опять же за исключением «Турецкого гамбита») начинаются с кадров, демонстрирующих инженерные достижения того времени.

Что касается исторических фильмов, реконструирующих Советский Союз, они работают примерно в той же логике. Сюжет строится на противостоянии идеологий, только вместо внутренних врагов на сцене появляются внешние. Образ врага вообще становится ключевым в современном историческом кинематографе. Давно ставшие классикой фильмы последних лет про

Вторую мировую войну — квинтэссенция единства империи, именно в этой войне раскрывается весь ее потенциал, а жертва за отчизну оказывается высшей наградой. Фильм «Белый тигр» и «Сталинград» — примеры успешных попыток сделать из этого зрелище. Перед нами как будто отрететированные гладиаторские бои, на которых смертники произносят сакральное «аве це-зарь», а в следующую минуту уже торчат на чьем-нибудь клинке.

Фильм «Матч» в этом смысле стоит особняком. Легенда про убитых футболистов киевского «Динамо» возвращает и нарративную конструкцию. Несмотря на то что главный герой — милиционер, он еще и спортсмен, а противостояние врагу происходит не с помощью мяча. Враг коварен и ведет себя неспортивно, поэтому проиграв, он будет мстить уже по-настоящему.

«Матч» любопытен еще и тем, что вырабатывает новый жанр исторического спортивного фильма. Так, одной из самых успешных лент в российском кинопрокате становится «Легенда № 17», повествующая об известном хоккеисте Валерии Харламове. Весь фильм — это подготовка к матчу с неизвестным соперником, который, конечно же, идеологический враг и считается непобедимым. Победа над ним становится смыслом жизни ряда поколений представителей советского спортивного общества. Космическая гонка и победа в ней над прямым конкурентом обыгрывается в фильме «Гагарин. Первый в космосе».

Пространство и время переплетаются настолько причудливыми узорами, что провести различия между Российской империей и Советским Союзом не представляется возможным. Так, к примеру, фильм «Адмирал» является калькой с «Первого после бога», где Елизавета Боярская к тому же играет одну и ту же роль. Несмотря на то что первый повествует о флоте Российской империи, а второй — Советского Союза. Выпущенный годом позже «Адмирала» сериал «Страсти по Чапаю», показанный по тому же каналу, что и «Адмирал», использует абсолютно такие же драматические ходы, поочередно магинализируются и воспеваются «белые», а потом «красные».

Во всем этом запутанном клубке идеологии явно прослеживается одна мысль: популярный исторический фильм перестает быть самостоятельной единицей и должен рассматриваться как некое логическое продолжение сюжетов федеральных каналов, которые как будто бы легитимизируют собственный эфир с помощью этой реконструированной истории.