

Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |

Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

*Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия
Научно-исследовательский институт кинематографии
Отдел современного экранного искусства, старший научный сотрудник*

*All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Moscow, Russia
Research Institute of Film Art, Senior Research Fellow
likuzmina@gmail.com*

**ПОИСКИ НОВЫХ ПОДХОДОВ К ТЕМЕ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ:
СЕРИАЛ КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА «ДНЕВНИК УБИЙЦЫ» (2002)**

В статье рассматривается проблематика и художественный стиль сериала «Дневник убийцы» (12 серий, 2002), одной из лучших картин о революции в постперестроечное время. Фильм анализируется в широком культурном контексте: на фоне слабой рефлексии на исторические темы, с одной стороны, и в связи с возникновением течения «новой драмы», актуального направления российского искусства в 2000-е гг., – с другой. «Дневник убийцы» создан ключевыми авторами «новой драмы», среди которых: режиссер Кирилл Серебренников, сценаристы Елена Гремина, Михаил Угаров, Александр Родионов. Работая для телевидения, они избрали популярный жанр детектива: по сюжету, в музее современного городка находят дневник студента 1918 года, в котором автор сожалеет о совершенных им убийствах; обнаружившие дневник начинают расследование и погружаются в атмосферу прошлого. Авторы выступают новаторами, выразив глубокие философские идеи и используя оригинальный художественный стиль в телевизионном сериале. Проблематика киноленты отражает свое время, содержанием которого был кризис советского мировоззрения. Стремясь воссоздать заново расколотую картину мира, авторы обращаются к основополагающим, мифологическим образам и мыслят в категориях добра и зла: революция предстает дьявольской игрой, воплощенной в психологическом поединке между комиссаром Розой (В. Исакова) и студентом Воиновым

(К. Пирогов), которого она вынуждает расстрелять товарищей в обмен на свободу. Стремясь передать свою масштабную мысль в художественных образах, авторы широко используют приемы постмодернистской деконструкции, направляя их на клише советского искусства. Так, комиссар Роза, обрисованная изначально классическим благородным героем советского кино, в финале оказывается примером озлобленного люмпена и воплощением бесноватого духа революции. Используя стереотипы в качестве предмета для игры и манипуляций, авторы открывают в хорошо знакомых образах другой смысл, расшатывая привычные эстетические и философские представления. В целом, «Дневник убийцы» передает умонастроения передовой художественной интеллигенции в 1990-е-2000-е гг., и вместе с тем свидетельствует об эстетических поисках, выразившихся в движении от гуманистического нарратива советского периода к мифологизированному постмодернистскому искусству рубежа столетий

Ключевые слова: «новая драма», поствампировская драматургия, исторический фильм, современное российское кино, русская революция.



Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| **Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |**

**THE SEARCH FOR NEW APPROACHES
TO THE THEME OF THE RUSSIAN
REVOLUTION:
KIRILL SEREBRENNIKOV'S TV-SERIES
THE DIARY OF THE MURDERER (2002)**

The article discusses the problematic and artistic style of the TV-series *The Diary of the Murderer* (12 episodes, 2002), one of the best movies about the revolution in post-perestroika times. The film is analyzed in a broad cultural context: against the backdrop of a weak reflection on historical themes, on the one hand, and in connection with the emergence of the "new drama", one of the foremost trends of Russian art in the 2000s, on the other. *The Diary of the Murderer* is made by key authors of the "new drama", among which: director Kirill Serebrennikov, script writers Elena Gremina, Mikhail Ugarov, Alexander Rodionov. Designed for television, the film was created in the popular detective genre: in modern times in the museum of a small town they found a diary of a student of 1918 who confesses to the murders committed by him; the people who discovered the diary start an investigation and become immersed in the atmosphere of the past. The authors are innovators, expressing deep philosophical ideas and using the original artistic style in the TV-series. The interpretation of the revolution proposed in the movie reflects their time, the content of

which was the crisis of the Soviet worldview. In an attempt to recreate the split picture of the world, the authors turn to the basic, mythological images and think in terms of good and evil: the revolution is a devilish game, the embodiment of which is a psychological duel between the Commissar Rosa (V. Isakova) and the student Voinov (K. Pirogov), whom she forces to shoot comrades in exchange for freedom. Embodying their large-scale thought in artistic images, the authors widely use the techniques of postmodern deconstruction, directing them on the clichés of Soviet art. Thus, Commissar Rosa, initially a classic positive hero of Soviet cinema, turns out to be an example of an embittered lumpen and the embodiment of the demonized spirit of the revolution. By making stereotypes the object of play and manipulation, the authors open behind the familiar images a different meaning, shaking established aesthetic and philosophical concepts. In general, *The Diary of the Murderer* conveys the mentality of the progressive artistic intelligentsia in the 1990s and 2000s, and at the same time testifies to the aesthetic search expressed in the movement from the humanistic narrative of the Soviet period to the mythological and postmodern art of the turn of the century.

Key words: «new drama», the post-Vampilov drama, historical film, modern Russian cinema, Russian revolution.

С конца 1980-х гг., времени ревизии и разрушения советского исторического нарратива, до настоящего времени ни в гуманитарной науке, ни в искусстве не сложилось общепринятой концепции русской революции. Отечественное кино все это время двигалось в русле общих процессов в гуманитарной сфере, отражая специфику новой исто-

рической рефлексии, новых попыток осмысления прошлого, которое в постсоветскую эпоху предстало в совершенно ином, негативном, свете. В целом, такая ситуация характерна для периодов перехода, когда ключевые события прошлого становятся предметом переосмысления и по отношению к ним формируется иначе окрашенная эмоциональная дистанция. Нечто



Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |

подобное наблюдалось во время «оттепели», когда было снято малое количество фильмов, напрямую посвященных революции; еще больший дефицит значимых исторических картин мы наблюдаем сейчас.

В ряду немногих новых лент о революции важное место занимает телесериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002). Он ничуть не уступает по глубине суждений и своеобразию художественного стиля наиболее интересным фильмам постперестроечного времени, среди которых «Царевубийца» (1991) Карена Шахназарова, «Жила-была одна баба» (2011) Андрея Смирнова и «Ангелы революции» (2014) Алексея Федорченко.

Старое и новое

Кирилл Серебренников, которого интересует, в основном, современность, обратился к теме революции относительно случайно. Сделав свой первый сериал в жанре любовной драмы («Ростов-папа», 2000), он решил попробовать себя в формате триллера и придумал соответствующую историю. Она затем легла в основу фильма. Действие происходит в небольшом южном городке, в двух временных пластах: во время революции и в конце 1990-х. В местном историческом музее находят дневник молодого человека, студента, написанный им в 1918 году; в нем он признается в убийствах. В то же время интрига прошлого находит неожиданное продолжение в сегодняшней жизни: в наши дни в городке происходят похожие преступления. Герои, нашедшие дневник, начинают расследование, пытаются разобраться в том, что произошло много лет назад, и понять загадку настоящего.

Детективный сюжет, построенный на связи времен, открывал возможности для серьезных историософских размышлений, и сценаристы сполна этим воспользовались. Основными авторами были известные драматурги последней советской волны, «поствампиловцы» Нина Садур, Елена Гремина, Михаил Угаров¹. Они создали добротный сценарий в стиле философского эпоса. Картины дневника оживают, и мы видим панораму страны в огне, события революции и гражданской войны. В этом полотне чувствуются и архивные изыскания, и большая культура авторов, и их любовь к Серебряному веку – не напрасно они использовали мотивы многих литературных произведений: И. Бунина, Л. Андреева, М. Горького, А. Блока. Речь героев 1918-го года Нина Садур стилизовала, опираясь на язык прозы Платонова, считая его наиболее близким аналогом языковой стихии эпохи². Режиссер сохранил философский посыл, предложенный сценаристами, близкий к классике 1960-х: «Бегу» А. Алова и В. Наумова, «Андрею Рублеву» А. Тарковского. Как и в «Рублеве», в фильме очевидны философские метания современника, его потребность сориентироваться в меняющемся мире. Обращаясь к истории, авторы стремятся отразить вечные проблемы: пребывание

197

¹ На «Дневнике убийцы» начинал также Александр Родионов, младший коллега и единомышленник названных сценаристов. Ныне он известен как постоянный соавтор Бориса Хлебникова, одна из ключевых фигур «новой драмы» и со-основатель Театра.doc.

² Об использовании мотивов литературной классики н. XX века при работе над сценарием см.: Серебренников К.: «Зритель хочет смотреть кино про свою страну», интервью с режиссером Полины Васильевой // Искусство кино. 2003. № 3. С. 13-16.



Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |

в мире, предстающим ареной борьбы добра и зла, и поиск человеком своего места в этом поединке.

Отчасти, конечно, в «Дневнике убийцы» сработала культурная память «поствампиловцев», но не менее важно для понимания фильма то, что к началу 2000-х это творческое содружество уже двигалось в другом направлении – к авангардному социальному театру, новой художественной форме, другому языку. Много сил отдав в 1980-е и 1990-е творческому поиску и воспитанию молодого поколения³, они вместе с ним сформировали к началу 2000-х новое художественное течение – «новую драму». Время работы над сериалом совпало с важными событиями. Именно тогда (в 2001-м году) открылся знаменитый Театр.doc под руководством Греминой и Угарова, занимавшийся остросоциальными современными вопросами, а Серебренников, в то время молодой ростовский режиссер, поставил один из самых знаменитых «новодрамовских» спектаклей – «Пластинин» по пьесе Василия Сигарева. Нужно заметить, что премьера этого спектакля и считается днем рождения нового художественного течения. Таков был контекст появления «Дневника убийцы»: сериал рождался в самом центре формировавшейся традиции и был сделан в русле поисков новой художе-

ственности, способной отразить идеи и взгляды своего времени.

Говоря о проблематике и образности «новой драмы» (поскольку это имеет непосредственное отношение к анализируемой картине), необходимо отметить следующее. Творческий поиск в 1990-е происходил в нескольких направлениях. С одной стороны, он осваивал элементы постмодернизма, который символически разрушал прежнее, целостное, сознание, превращая мировоззрение в осколки, реалистическую картину мира – в карнавал. Одной из задач постмодернистского дискурса, помимо разрушения прежних представлений и фиксации кризиса советского мировоззрения, выступало также создание «комфортной зоны» для рефлексии и переосмысления, ибо «несерьезная» атмосфера карнавала допускала любое толкование мира и соседство самых разных идей⁴. Вместе с тем, новое искусство двигалось к мифологичности, символичности, апеллируя к прамиру, основам бытия, которые представлялись общим знаменателем для общества любого типа. Авторы исходили из того, что, вернувшись к ним, можно заново сформи-

³Альтруизм «поствампиловцев», поддерживавших молодое поколение, вероятно, войдет в историю. Огромную роль в воспитании молодых драматургов сыграл фестиваль «Любимовка» (с 1990-го по настоящее время), организованный драматургами и критиками позднесоветской волны. Начало фестивалю положили, в частности, В. Славкин, А. Казанцев и М. Рошин, позже инициативу подхватили Е. Гремина и М. Угаров.

⁴В культурологическом отношении эта мысль базируется на идеях Бахтина, полагавшего, что карнавальная стихия с ее принципами игры позволяет передать парадоксальность мира и допускает сосуществование в нем противоположных идей (см. Махлин В. Л. Карнавализация // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. А. Н. Николюкин. – ИНИОН РАН: Интелвак, 2001). Применительно к российскому кино 1990-х годов ее адаптировал, в частности, С. Сивый в статье «Дети подземелья». См.: Сивый С. Дети подземелья. Искусство кино. 2006. №6. С.73-81. Идея о том, что карнавальная стилистика в условиях постсоветской культуры отвечал потребностям поливариантного мышления, представляется плодотворной.



Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |

ровать мироощущение и создать иную, современную, картину мира. Есть еще один важный момент: появилось дилетантство как концептуальный прием, в противовес мастерски созданному произведению традиционного искусства. Логика здесь представляется понятной: в традиционных формах было закреплено и традиционное сознание, тогда как нарочитая безыскусность преследовала цель освободить художника и реципиента от стереотипов. «Новая драма» органично учитывала все эти подходы, отразив и поиски целостного мировоззрения, и ощущение распада, и рождение, постепенное и фрагментарное, новых этических представлений. Стиль этот выражает самоощущение человека в эпоху кризиса, дышит в унисон с ним. В «Дневнике убийцы», в котором в качестве основы все еще используются традиционные художественные формы, есть и мифология, и элементы культуры постмодерна, и безыскусность репортажного стиля. Но главное в нем – неповторимая атмосфера искусства 1990-х и 2000-х, эклектичного, стремящегося осмыслить драматически расколотый мир.

Необходимо сделать еще одно общее замечание. Работая над картиной, авторы учитывали особенности телевизионной аудитории, стремились быть понятыми широкому кругу зрителей – но и не желали утратить современную манеру, остроту проблематики, собственные художественные предпочтения. В ретроспективе понятно, насколько важна их работа: они решали задачу обновления телевизионного формата. Как теперь представляется, не без успеха: премьера, назначенная на поздний час, прошла незаметно, но сейчас сериал становит-

ся культовым. Тем не менее, отметим, что он успел появиться на экране: на ТВ еще были готовы к экспериментам, искали возможность сочетать зрительскую привлекательность с серьезным содержанием и художественным поиском (продюсером «Дневника убийцы» был Валерий Тодоровский). Трудно представить картину в сетке вещания, скажем, двумя годами позже. В том же 2002-м вышел «Идиот» Владимира Бортко, обозначивший возвращение и укрепление консервативной художественной концепции. Для нее характерны линейный нарратив, иллюстративность, морализаторство; за серьезным кино закрепился именно этот, в значительной мере устаревший, стиль. Новаторские начинания, подобные «Дневнику убийцы», были более плодотворны, но, к сожалению, остались без продолжения. Тем важнее вернуть картину в поле обсуждения.

Основные мотивы

Завязка картины стремительна. Дневник, обнаруженный компанией молодых людей, начинается словами: «Я убийца. Я убил пять человек. Жизнь моя прекратилась, хотя я хожу, дышу, мне хочется есть...» Следует ретроспекция, возвращение к зимнему дню 18-года, когда произошло нечто, сделавшее интеллигентного студента Николая Воинова (Кирилл Пирогов) убийцей. Объяснение дает ключевой эпизод фильма, продолжительностью почти в серию, но саспенс делает это время незаметным. Его канва, если говорить очень коротко, состоит в следующем. Южный город только что отбила Красная армия, «откровенная контра» нейтрализована, идут расправы с



Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |

последними пленными. «Гражданские» – врачи, конторщики, лавочники, студенты – стоят перед расстрельной командой; среди них студент Воинов и его товарищ Исай (Илья Любимов). Расстреляют каждого шестого, производят расчет. Руководит действием комиссар Роза (Виктория Исакова). Воинов последний в ряду – пятый по счету. Комиссар приказывает выводить пятого, но студент лихорадочно протестует, цепляясь хоть за какие-то аргументы, мол, вы хоть своей странной логики придерживайтесь, пятый я, не шестой! Роза соглашается, но при выполнении одного условия: расстрелять только что приговоренных «шестых».

Сцена выразительна, авторы будто пытаются проникнуть в атмосферу времени и понять человека в экстремальной ситуации, такой, что завтра не поверишь, что все это случилось. Герой потом скажет, что в решительные моменты жизни люди не осознают ясно, что происходит, быть может, из подсознательного желания избежать страданий – эпизод передает это смятение чувств и повествует о тайных пружинах человеческих поступков. Воинов колеблется, под насмешливым взглядом Розы, под давлением эмоций «шестых», среди которых кто-то немедленно вызывается встать на место студента, другой кричит стрелять скорее и не забавлять комиссара, а Исай отводит взгляд, чтобы не усугублять положение товарища. Прекрасный контраст создает игра Кирилла Пирогова и Виктории Исаковой: рядом с обманчиво плакатным персонажем Исаковой «чеховский» герой Пирогова выглядит сложным, глубоким и слабым, как сама уходящая натура. Он даже не понял сразу, что должен сделать. Но потом, сбитый с толку, в

состоянии шока поднимает оружие и силится прицелиться. Далее мы видим, что Воинов распростерт на снегу, без сознания; рядом лежит наган, приговоренные мертвы, «красные» покинули место казни. Память стерла болезненный момент расстрела, но герой понимает, что случилось. Наступает отчаяние.

Подавленный, он скитается по стране, постоянно возвращаясь в мыслях к моменту расправы над товарищами. В его передвижениях сама собой появляется цель: он ищет родственников убитых (для авторов странствия персонажа – повод нарисовать панораму охваченной гражданской войной страны). Чувство, что он в ловушке странных событий, лишь усиливается: он понимает, что его жертвы связаны необъяснимой закономерностью – все они пережили чудесное избавление от смерти ранее. Навязчивое чувство предначеченности, винтика в дьявольской игре усиливают депрессивное состояние героя. Между тем в современном городе некто повторяет логику его преступлений, убивая тех, кто в прошлом чудом остался жив. Главные герои – директор музея Полина (Александра Кузнецова) и ее знакомый Алексей (Алексей Гуськов) – начинают расследование.

Разворачивая детективный сюжет, смешивая ретроспекции и картины сегодняшнего дня, авторы предлагают свое видение революции. Многие мотивы и художественные приемы отражают взгляды своего времени. Характерен выбор героя – это человек, случайно оказавшийся в эпицентре катаклизма. «На этом куфаркином (так! – *Прим. авт.*) празднике я хотел остаться в стороне. Но она вложила мне в руки наган и сказала: убей, или будешь сам



Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |

убит!» – Воинов не единожды повторяет эту фразу, ставшую рефреном картины. Современные авторы, действительно, стремятся посмотреть на революцию глазами мирного обывателя, каких было большинство в стране. Андрей Смирнов, например, в картине «Жила-была одна баба» рисует собирательный и этнографически окрашенный образ крестьянина, а в «Дневнике убийцы» это литературный герой, который ближе и понятней зрителям. Но, в целом, образ восходит к классическому персонажу трагедии, который «не отличается особенной добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке⁵, и, по Аристотелю, вызывает наибольшее сострадание.

Еще одна созвучная нашему времени мысль – о революции как дьявольской игре; в версии авторов, современники, очевидно, были заморожены злом. Очарование мнимостями хорошо читается в истории Воинова: люди живут в тревожном ничто, ослеплены странными закономерностями, пустыми величинами – скажем, магией чисел (шестой, пятый, до того приказали расстрелять каждого десятого, но счетчик умеет считать только до шести – и т.д.). Последняя, к слову сказать, может рассматриваться аналогом точных наук и объективного знания – бога Нового времени. Чувство ложного величия происходящего, каверзного обмана, появляется с самого начала, в сцене расправы с Воиновым: комиссар обра-

щает слабый протест героя в изоциренную казнь (кстати, после расстрела «шестых» должны добить и его, но чекист, соратник Розы, не настолько бесчеловечен, так что предпочел плохо прицелиться). Выразительно подчеркивает идею дьявольского обольщения одна из метафор картины. Сознание Воинова открыто для прозрений, его мысли, его чувства – все выдает попытки понять смысл времени и совершенных поступков. Именно так читаются видения, в которых герой, очевидно, ищет выход: он идет и идет по бескрайнему темному пространству, между черных колосьев, где его подстерегают демоны – призраки убитых им людей. Но герой движется дальше. Земля светлеет, мир обретает краски (историческая линия, за исключением этого момента, снята в черно-белых тонах). Звучит народная песня, а капелла, фольклорные мотивы привычно отсылают к вечным ценностям и прамиру, в котором скрыта неизменная суть вещей. Впереди чуть лубочная, но и просто живописная картина: у воды сидит обнаженная женщина (очевидная ассоциация – русалка). Однако и покой, и выход, и красота мира – все обманчиво: русалка обернулась, и Воинов с ужасом узнал в ней комиссара Розу.

Характерна и фантазмагоричность действия, отражающая смутную атмосферу постсоветской эпохи и болезненное отношение к прошлому в это время. Советская история была угрозой в восприятии общества, из-за страхов, чувства вины, неясности оценок. В развязке современной линии авторы не только завершают ключевую метафору о революции как игре дьявольских сил, но и легко перекидыва-

⁵Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. Пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 79.



Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |

ют мостик к суггестивным эмоциям современного человека, связанным с историей.

Разумеется, виновник современных преступлений обнаружен. Маньяк, в руки которого попал дневник Воинова, заморожен нумерологией, мнимыми закономерностями; он продолжает дело студента, убивая тех, кто однажды избежал верной смерти. Современная линия триллера – это травестированный вариант экстатического напряжения эпохи начала прошлого века: в деяниях местного сумасшедшего вырождается пафос революции и дела предков (в фильме связь выражена прямолинейно – он внук комиссара Розы), распространяя дух медленно угасающей дьявольщины, превратившейся в медицинскую патологию и параноидальное убийство. Саспенс, характерный для этих эпизодов, – последний штрих в величественной истории «большого зла», которое не умерло, но притаилось. И в то же время знак тревоги, с которой связан в сознании современника образ прошлого.

Гуманизм против постмодерна

В целом, фильм предлагает сложные, обусловленные постсоветским опытом, размышления об истории и о современности. Что не менее важно: авторы облачают их в новые художественные формы. Новая эстетика тогда только складывалась, рождаясь в споре с традиционными формами нарратива. Этот момент перехода, характерный для кино периода кризиса, отразился в художественном строе картины. В «Дневнике убийцы» создатели широко используют привычные клише советского искусства – но часто только для того, чтобы сделать их предметом манипуляций и игры, от-

крыть в них другой смысл. Картина пронизана такими постмодернистскими деконструкциями. «Работая» со стереотипами гуманистического сознания, авторы корректируют привычную картину мира, данную нам в этих устоявшихся формах, разрушают ее, тревожа ум и воображение. Подобные приемы появились в кино в конце 1980-х, с легкой руки Владимира Сорокина, и получили распространение.

В фильме Серебренникова они рассыпаны повсюду, могут быть мимолетными репликами и сценами, или составлять сквозные метафоры, порождая мириады толкований. Вот, например, небольшая, как бы возникшая к слову, сцена, ассоциативно связанная с романтическим образом парящей птицы – символа свободы. Процессия арестованных и красноармейцев проходит мимо зоомагазина, где выставлены клетки с пернатыми, и для комиссара это становится поводом для митинга и расправы над лавочником, хозяином выставленной в витрине живности. Товарищ Роза в коротких цветистых репликах говорит, что птицы в своем плену подобны пролетариям, которых власть имущие хотели запереть в клетках, но те времена прошли. «Пролетариат разогнул спину – навсегда!» – заключает героиня и приказывает «ликвидировать эту птичью тюрьму». Лавку громят, птиц выпускают, они взмывают вверх, красиво кружа в сером небе – свободные, обреченные на гибель в русскую зиму. Мгновенно выстраивается логическая цепочка и возникает мысль о том, что пролетарская идея освобождения обозначала смерть беззащитных существ и разрушение целого уклада жизни, во всяком случае, пригодного для существования.



Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |

Основная опора деконструкции – это образ комиссара, который многими нитями связан с традиционной трактовкой темы революции. Создавая типичный образ и затем последовательно подвергая его деконструкции, авторы будто нарушают все привычное восприятие исторической канвы. Товарищ Роза кажется, на первый взгляд, верным бойцом революции: красивая, решительная, больная чахоткой, но готовая отдать последние силы делу строительства нового мира. Но затем в ряде сцен нам открывается малосимпатичный персонаж, холодный и эгоистичный, для которого революционная борьба – способ самоутверждения. Завершает «превращение» упоминавшаяся сцена, в которой комиссар предстает сиренной, затягивающей в бездну. Кстати, линия Розы корректирует и другое неизбежное клише – революции как экстатического порыва масс, акта исторического творчества. Натура героини, «заточенной» на месть и власть, предполагает, что за очищающим порывом пролетариата отчасти стояла просто энергетика озлобленного люмпена.

Используя устоявшиеся клише для обновления художественного языка и передачи историософских идей, авторы, в то же время, многое сохраняют из привычного гуманистического нарратива: они воспитаны на нем, хорошо его чувствуют и мастерски используют. Они не отказываются от главного его посыла: мысли о том, что искусство должно нести очищающие эмоции, возвышать человека. И – хотя это почти до финала не понятно – именно в этом стиле создают образ главного героя.

На первый взгляд, образ Воинова призван довершить картину побеждающего зла,

которое раздавило и глубоко порядочного человека. Мучения героя – аллегория ада, когда ошибки непоправимы и страдания бесконечны. Логично предположить, что авторы будут сгущать краски до конца, вести к нарастающему чувству вины, оставив зрителя в состоянии неразрешимого напряжения – согласно законам современного протестного искусства, к которому тяготеет картина. Однако авторы намекают на подобный прием, но не используют его, персонаж Пирогова – обман наоборот. В финале мы узнаем, что Воинов не виновен, и есть грань, через которую герой не способен переступить. Очевидец расправы (оператор революционной хроники; с Воиновым случайно встретился время спустя в Петербурге) рассказал, что случилось: студент тогда не смог выстрелить, потерял сознание, а дело завершила расстрельная команда. Наступает момент катарсиса, эмоционального очищения (эта сцена одна из лучших в картине), которое возвращает зрителя в привычные рамки гуманистического искусства, обеспечивает восприятие сложных проблем в положительном регистре – в этом, кстати, одно из условий создания зрительского кино, которое мудро соблюдают авторы.

Дело не только в образе главного героя, этой остроумной интерпретации классической истории о моральном выборе, которая тут будто возникает из постмодернистских «обманок» и тревожного саспенса картины. «Дневник убийцы» – действительно, нелицеприятная картина, которая строго судит о революции и о людях, даже лучшие из которых – допускают авторы – способны совершить непоправимое. Но при этом фильм не холоден и не безжало-



Лидия Викторовна КУЗЬМИНА / Lidiya KUZMINA

| Поиски новых подходов к теме русской революции: сериал Кирилла Серебренникова «Дневник убийцы» (2002) / The search for new approaches to the theme of the Russian revolution: Kirill Serebrennikov's TV-series The Diary of the Murderer (2002) |

стен в своем стремлении обличить и расставить все точки над «і». Постмодернистские образы, по определению симулякры и пугающие гримасы пустоты, четко формулируют некоторые идеи, но уходят на второй план в общей атмосфере фильма, близкой к поэтико-реалистическому настроению советского эпоса. Если отвлечься от «ударного» персонажа, комиссара Розы, характеры тяготеют не к клише, а к тонким психологическим портретам, среди «солдат революции» многие изображены сочувственно. Идейная конструкция как бы погружена в атмосферу времени, сложного и неоднозначного, которое не кажется ни обманкой, ни видением, ничем иным, кроме коллективной памяти. И главное в общих воспоминаниях, к которым апеллируют авторы – чувство печали по погибшим, сострадание по отношению ко всем, кому выпало пережить драматичное время. Тон реквиема возвышает;

уважение к суровой поступи истории, печаль по жертвам – все это приближается к очистительным эмоциям катарсиса и усиливает гуманистические ноты. Таким, кстати, был последний кассовый советский фильм – «Холодное лето 53-го» (1987) Александра Прошкина, точно так же пробивавшийся сквозь приключенческий сюжет к исторической памяти.

Таким образом, предлагая свое осмысление прошлого, авторы не радикальны. Они колеблются между желанием препарировать время, дав ему бескомпромиссную оценку, с одной стороны, и выразить сочувствие и понимание людям, оказавшимся в огне истории, с другой. Рассудочность постмодернистских деконструкций спорит с гуманистическим пафосом, пронизанным надеждой и верой в человека. Так рождается художественный мир картины, отражая сложности становления искусства новой эпохи.

