

В.В. Щербланова

КИНОРЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТЕРРОРИЗМА: ГЕРОИЧЕСКИЙ АКТ, ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ ДЕЙСТВО, ПРЕДАТЕЛЬСКАЯ ОШИБКА?

Проблема террористического насилия издавна волновала представителей политики и искусства, театра и литературы, социальных наук и, конечно, кинематографа, фиксирующего ситуацию наполнения социального пространства насилием, иногда усиливая, обостряя ее в зависимости от мотивов обращения к данной теме. В предлагаемой статье обозначаются некоторые лейтмотивы кинотекстов, репрезентативные оценки терроризма конца XIX – начала XX в., рассматриваются ключевые модели, образы, представляющие террористов в художественном кино прошлого и настоящего столетий на примере нескольких фильмов. Для анализа использованы фильмы различных художественных концепций, разной степени вовлечения в проблематику, где тема терроризма лишь затрагивается или является основной сюжетной линией.

Ключевые слова: терроризм, репрезентативные оценки терроризма, дискурсивные стратегии кинотекстов, трансформация образа террориста

Key words: terrorism, representative estimations of terrorism, discursive strategies of movie-texts, terrorist image transformation

Большую часть нашей параллельной вселенной, или «второй реальности», транслируемой телеэкранами и иногда даже замещающей первую — непосредственно жизнь, формируют фильмы, сериалы, репортажи и хроники. Сегодня на страницах и экранах СМИ все чаще возникают всевозможные сценарии террористических актов: обрушиваются здания, захватываются заложники, самолеты, террористы и антитеррористы становятся героями новостных блоков, популярных бестселлеров, триллеров и документальных хроник. Однако, как известно, тема терроризма актуальна, остра для России не только в настоящее время. На протяжении истории нашего общества насилие и порождаемый им страх используются в качестве воздействия на социум. Кинематограф же фиксирует эту ситуацию наполнения социально-

го пространства насилием, иногда усиливая, обостряя ее в зависимости от мотивов обращения к данной теме, создает жизненные формы и символы по своему образцу и подобию.

Что же такое терроризм? В литературе имеется более ста определений данного термина (Лазарев 1993: 32): от расширительного, где любые насильственные действия против властей объявляются терроризмом, до узкого, где под терроризмом понимаются политические покушения на представителя власти (Дмитриев 2002: 151). Термины «терроризм» и «террор» довольно часто применяются как слова-синонимы, что, на наш взгляд, возможно лишь в самом общем плане для обозначения террористической практики и ее отграничения от других видов насилия. Ряд исследователей терроризма (Витюк, Эфиров 1987: 221) предлагают разграничивать эти понятия следующим образом: «террор» — государственный терроризм — репрессивные действия со стороны государства, «терроризм» — террористическая практика оппозиционных группировок. Однако в течение всего XIX и вплоть до середины XX в. понятия «террор» и «терроризм» концептуально выступали как взаимозаменяемые и тождественные, а их аксиологические нюансы были латентны (Петухов 2007: 30).

Феномену терроризма, который может быть государственным и оппозиционным, может основываться на целях консервативных и революционных, националистических и религиозных, присуща быстрая эволюция во времени и пространстве. Современный терроризм имеет непосредственных предтеч в лице крайне радикалистских направлений республиканского, националистического, анархистского толков в Европе и США, народовольничества и анархизма в России. При этом, характеризуясь рядом особенностей (Витюк 1993: 43), порожденных новыми социально-историческими условиями, политико-стратегическими установками и стремительным темпом технологического прогресса, он все же сохраняет родовое единство с ними, наследуя идеологические обоснования, мотивы, некоторые приемы.

В статье мне хотелось бы обозначить некоторые лейтмотивы кинотекстов, поразмышлять о репрезентативных оценках терроризма конца XIX – начала XX в., выявить ключевые модели, образы, представляющие террористов в художественном кино прошлого и настоящего столетий на примере нескольких фильмов. Для анализа используются фильмы различных художественных концепций, разной степени вовлечения в проблематику, где тема терроризма лишь затрагивается или является основной сюжетной линией.

Проблема террористического насилия издавна волновала представителей политики и искусства, театра и литературы, социальных наук и, конечно, кино — сначала немного кино, ставшего звуковым в 1930 г. Причем с первых лет истории кинематографа он демонстрирует яркие, порою привлекательные образы террористов (особенно по сравнению с личностями героев, охраняющих режимный порядок). Если не ставить задачей рассмотреть историю терроризма из далекого средневековья, то предтечи современных террористических традиций прослеживаются со времен «Народной воли». Стремление представить на экране участников этой организации возникло

еще в период зарождения российского кинематографического искусства. Со свержением самодержавия царская цензура была уничтожена и кинопредприниматели, фабриканты, владельцы электрических театров начала XX в. взяли на себя контроль над политическим содержанием фильмов, создававшихся тогда в очень короткие сроки (производство картины, включая написание сценария, занимало от нескольких дней до трех недель).

В период февраль–октябрь 1917 г. мелкими кустарными предприятиями Дранкова и «Кино-Альфой» Ломашкина и Апишева было снято несколько фильмов о народовольцах и эсерах: «В борьбе обрешь ты право свое» (политический лозунг партии эсеров), «Бабушка русской революции» (посвящалось деятельнице партии «Народная воля» Е.К. Брешко-Брешковской), «Вы жертвою пали в борьбе роковой», «Великомученик свободы Егор Сазонов». По жанру и стилю фильмы относились к бульварно-приключенческим и изображали дерзкие покушения террористов (народоольцев, эсеров) на высокопоставленных чиновников, членов царствующего дома. Почти одновременно двумя режиссерами того времени — П. Чардыниным («Софья Перовская», производство Д. Харитонов, вып. 3 августа 1917 г.) и Я. Протазановым («Не надо крови», производство И. Ермольева, вып. 30 мая 1917 г.) были поставлены биографические фильмы о Софье Перовской. Причем, если для Чардынина судьба С. Перовской стала поводом к созданию эффектной мелодрамы на историческом материале, то Протазанов задается и вопросом о возможности лишения человека жизни ради народного блага, отвечая на него отрицательно (Гинзбург 1963: 356–358).

Как отмечал в своих воспоминаниях советский кинооператор А.Г. Лемберг, «в заглавной роли фильма «Софья Перовская» (режиссер П. Чардынин) Марии Горичевой предстояло первой создать на экране образ женщины, преданной делу революции. Зрители, которым удалось посмотреть этот фильм в свое время, никогда не забудут ее лицо: все в ней говорило о бесстрашии революционерки, о ее готовности принять смерть во имя грядущего торжества народного дела» (Лемберг 1968: 2–3). Такое восприятие созвучно распространенным и весьма влиятельным в начале XX в. представлениям, согласно которым терроризм мыслился как неизбежный спутник революционного движения, отождествлялся с формой революционной борьбы, функцией революционных партий, со способом самообороны общества от произвола властей, имеющим агитационное значение.

Останавливаясь на деталях исторического контекста, представляющего пространство факторов и предпосылок, детерминирующее соответствующее кинематографическое видение, отметим, что тема террора неизменно присутствовала в литературных сюжетах начала века. В разнообразных литературных формах противопоставлялся умный, добрый Герой-террорист (остававшийся морально чистым, убивая) Антигерою — государственному чиновнику, карьеристу, усмирителю, и более широко противопоставлялись два антагонистических мира: красивый, абстрактный утопический мир — миру реальности, старой России (Могильнер 1994: 56–66). У читателей создавалось впечатление, что Герой больше любит народ, чем себя, принося свою

жизнь в жертву именно этой любви, что конструировало убеждение в его моральной неподспудности. А это делало невозможной разрушительную для героини мысль о том, что Герой зачастую становится не только жертвой, но и убийцей. В годы первой русской революции казалось, что террорист стал самым модным литературным персонажем, даже в обычной приключенческой повести о запряганном в колесницы коне должен был действовать террорист. В поле террористического притяжения попадали и далекие от политики обыватели. Например, такое популярное увлечение, как бег, не имевшее ничего общего с революционной идеологией, оказалось пропитанным политикой: публика делала ставки на лошадей с именами «Бомба», «Террор» (Могильнер 1999: 24–62). Вероятно, и мотивация террористической субкультуры в свое время могла быть такой устойчивой (что подтверждает подлинный размах терроризма в Российской империи начала века) лишь при солидарности большей части общества, считавшей действия террористов морально оправданными и приветствующей их.

За зарождавшимся кинематографом тогда лишь начинали закрепляться социально-политические функции, в основном же роль посредника между радикалами и обществом в тот временной период играли печатные произведения. Киноконцепции жизненного сценария С. Перовской дополняли и актуализировали уже созданные литераторами-современниками презентации ее легендарного образа. Первое создание кинокартин на террористические темы (наряду с творениями прозы, поэзии, песенного и художественного творчества) вносило свою лепту в комплекс произведений русского искусства, формирующих язык, идеологию, оправдывающих и составляющих часть идентификации субкультуры радикальных революционеров как особой общественной группы.

В сходном аналитическом восприятии, с точки зрения героической доминанты кинотекста, образы террористов предстают перед нами и в другом фильме, снятом уже в 60-х гг. прошлого века. Можно говорить о некоторой устойчивости в выборе Перовской биографическим типажом фильмов о народовольцах. Героико-романтический образ С. Перовской ярко представлен в фильме режиссера Л. Арнштама («Софья Перовская», 1967 г., «Мосфильм»). Фабулу фильма определяют события 1 марта 1881 г.: убийство народовольцами во главе с С. Перовской императора Александра II. Эпизоды, представляющие последовательность осуществления убийства царя, являются прологом к фильму, за которым, согласно композиционному решению картины, следуют рассказы о подготовке покушения, биографические новеллы о жизни С. Перовской и, в заключение, казнь — ее и членов исполкома «Народной воли».

Фильм однозначно трактует первоапрельцев, изображенных героями русского революционного движения, совершившими подвиг, за исключением Рысакова (бросившего в царя первую бомбу, вторую бросал Гриневицкий) — морально слабого, «чистосердечно признавшегося» юного террориста. Однако штрихи его портрета лишь подчеркивают непреклонность и стоицизм героини и ее единомышленников Желябова, Кибальчика. В филь-

ме показаны сомнения, размышления Перовской о целесообразности цареубийства, последствиях смерти тирана-императора. Но сомнения в истинности выбранного пути, средства борьбы — моральном праве на терроризм, на казнь царя у нее отсутствуют (она совершенно убеждена, что такое право дает борьба за народ). Перовская лишь размышляет, не отступая при этом от обретенной идеи и стремления осуществить ее любой ценой, в надежде, что цареубийство «излечит» общество. Однако каково разочарование, осознание, что в результате убийства физически уничтожен лишь представитель царской династии, наступающие, когда Перовская видит, как приказчик в лавке просто заменяет портрет самодержавца Александра II на изображение Александра III.

У главной героини, безусловно, присутствуют гендерные черты. Автор не только рисует портрет Перовской в перспективе служения самоотверженным идеям борьбы, но представляет ее и доброй, любящей, лиричной женщиной, созданной для иной жизни. Тема трагической любви Софьи Перовской и Андрея Желябова показана лишь в нескольких коротких фрагментах ретроспекций. В двадцать семь лет героиня приносит в жертву ненависти к тирании, в жертву революции не только жизнь, обрывающуюся в период, когда она впервые познает чувства счастья и любви: «Не долго мы жили с тобой на свете, Андрей». С. Перовская жертвует нереализованными возможностями, предоставленными ей, в частности, средой (она дочь губернатора), правом создавать семью, иметь детей, созидать любовь, что особенно подчеркивает безвременность ее вынужденной смерти.

Трагизм героизма Перовской, невероятность ее жертвенности дополнительно подчеркивается и усиливается тем, что она одновременно женщина, к тому же молодая, и это конструирует жертву с ее стороны как более значимую, весомую, по сравнению, например, с уже успевшим пожить властелином империи. Женский тип революционной героини, а точнее, восприятие этой героини, современники сравнивали не просто с религиозным культом, но с особой экзальтированной его разновидностью — хлыстовством* в контексте почитания «живых богородиц» революции, преклонения перед женскими инкарнациями революционного героя в рамках мифологии террора. С. Перовская была одной из таких явно «революционных богородиц» (Могильнер 1999: 50–51).

В конце 1960-х гг. в различных журналах появились критические обсуждения вышедшего на экраны фильма, статьи, где современники высказываются, в частности, о своем восприятии образа С. Перовской и первомайцев, акцентирующем показательный героизм и подвижничество деятелей «Народной воли»: «С историко-революционной тематикой тесно связано развитие биографического жанра — фильмов о жизни великих людей. Воспитательное и познавательное значение этого жанра, особенно для молодежи, недооценивать нельзя. Среди произведений о героях русского революционного

* Хлыстовство — возникшая в России в конце XVII – начале XVIII в. одна из сект духовных христиан (хлысты), отвергающая обряды православной церкви и требующая самобичевания.

движения нужно назвать фильм “Софья Перовская”» (Юрнев 1979: 189). Или: «Софья Перовская...идет на подвиг и совершает его»; «Подчеркнута героическая сущность людей, выше всего поставивших служение идее, революционному долгу, пусть еще в ограниченном понимании» (Кисунько 1968: 74–75). Как замечает режиссер фильма Л. Арнштам: «Я всегда делал картины о героях» (Горвин 1967: 7). По словам Н. Коварского (Коварский 1968: 2), народовольцы достойны быть запечатленными в произведениях искусства: «О каждом из крупнейших деятелей “Народной воли” — о Желябове и Кибальчиче, о Михайлове и Гельфман — можно было бы создать фильм, роман, поэму. Но образ Перовской в фильме кажется особенно высоким и привлекательным».

Таким образом, в упомянутых фильмах деятели организации, ставившей целью физическое уничтожение представителей правящих кругов России, убивших Александра II, других политических фигур, представляют нормативное социальное поведения, их образы позитивны, героизированы и достойны подражания. Можно говорить о существовании героикоцентричной тенденции в рамках кинематографического подхода к теме террора начала XX в.

Жестокие пьесы театра террора

На рубеже XX–XXI вв. терроризм все более ориентируется не на причинение максимального материального или организационного ущерба, а на создание и распространение образа угрозы. В отличие от терроризма начала XX в., сегодняшний характеризуется не столько эффективными покушениями на политических лидеров, диверсиями на военных, промышленных объектах, сколько эффектными акциями в общественных местах, символизирующих господствующую социальную организацию и культуру (Иванов 2002: 139). Неотъемлемой чертой современного терроризма, его знаковой визитной карточкой стала театральность. В сознании террористической элиты террористическая акция все чаще задумывается и ангажируется как театрализованное зрелище, спланированное так, чтобы произвести впечатление, шокировать и поразить воображение (Петухов 2007: 63). В то же время театральность в терроризме — явление не нового порядка. Возможно, поэтому фреймы восприятия нынешнего терроризма как тщательно срежессированного театра подпитывают интерес к его российским предтечам начала прошлого века.

Противостояние террористов и социума остается сегодня одной из устойчивых сюжетных моделей кино, адресованного публике со своим культурным опытом и социальной памятью. Тема эсеровского террора реконструируется и в фильме «Всадник по имени смерть» («Мосфильм», 2004) К. Шахназарова, экранизовавшего автобиографическую повесть, «взгляд изнутри» террориста Б. Савинкова (псевдоним В. Ропшин) «Конь бледный». Картина начинается сценой убийства должностного лица — министра Леонида Аркадьевича, совершенного княгиней Белосельской-Белозерской, которая вошла и выстрелила во имя идеи. Затем ситуация терактов развивает-

ся, ширится за счет присоединения черно-белой хроники террористических действий, перекидывающихся из города в город (Нижний Новгород, Тамбов), перед нами проходит целая череда терактов, охвативших страну.

Режиссер использует прием параллельного сопоставления: покушения, убийства, полемика о терроре обрамляются эпизодами карнавальных действий. Еще в начале фильма эсеры появляются в маскарадных масках и один из них (Ваня) говорит, что верит в террор, что счастлив и горд от того, что убьет великого князя. И потом они не раз встречаются в этом кафе-шантане, где шансонетки танцуют канкан, или в других ресторанах. Два раза в течение фильма главный герой приходит в театр на оперу «Бал-маскарад», а параллельно, как раз в это время готовится покушение на губернатора.

Фильм предлагает свою версию подачи материала, представляя террор эсеров как уникальный театрализованный человеческий опыт начала XX в. Режиссер демонстрирует нераспространенный взгляд на тему, используя прием карнавализации террористических действий. Эсеры — словно актеры террористического театра, зараженные вирусом насилия. Анализ фильма позволяет увидеть, что игра в террор — это их жизнь, герои на протяжении всего кинодействия непрестанно говорят на одну и ту же тему, вопрошая друг друга: «Ты зачем пошел в террор?»

В образе Вани подчеркиваются существующие для него этические обоснования, свойственные борцам за политическую свободу и социальную справедливость, он пытается подобрать религиозное оправдание террору. При знакомстве с представителем комитета эсеров Ваня так рекомендует себя: «Для меня вся революция в терроре. Я верю в террор». Именно он заявляет, что нельзя убивать случайных, невинных людей, находившихся рядом с намеченной жертвой. Его стремление избежать сопутствующих теракту жертв демонстрируется в сцене безуспешного покушения на великого князя, находившегося в карете вместе с детьми, из-за присутствия которых Ваня так и не смог бросить бомбу.

Название фильма «Всадник по имени смерть», вероятно, прежде всего отражает посвящение Б. Савинкову. Однако свои отношения со смертью есть и у Вани, который во имя веры в то, что любовью спасется мир, почему-то не хочет жить, а выбирает смерть как избавление от жизни. По словам К. Шахназарова, терроризм начала XX в. был значительно гуманнее, чем сегодня, был направлен против конкретных должностных лиц. В этом была хоть какая-то логика (Шахназаров 2004: 1). Хотя в фильме присутствует эпизод очередного покушения, отклоняющийся от такой логики, в котором мы видим, как от брошенной Ваней бомбы не гибнет именно мишень террористов — великий князь, а погибает Ваня, кучер, городской и еще несколько человек оказываются ранеными. Террористическое жертвоприношение все-таки должно свершиться для Ваниного самоутверждения, самопожертвования ради христианской любви.

Образ Жоржа (Савинкова) дегероизирует террористов-революционеров. Жорж словно вне идеологии террора, для него не характерна отличающая Ваню «возвышенная» террористическая риторика, надуманными предста-

ют его попытки объяснить, почему он занимается террором. Складывается впечатление, что он вообще действует исходя из личных побуждений, а не из принципов партии эсеров. Эта мысль просматривается в реплике Вани: «Жорж, ты в бога не веришь, в социализм не веришь, в любовь не веришь. Без веры мы есть самые обыкновенные убийцы». Но для Жоржа «это все вздор», убийство великого князя на представленном нам временном отрезке — его самоцель, маниакальный сюжет проживаемой им пьесы: «Вся моя воля в одном желании — убить его. Я думаю, есть только смерть. И смерть — венец...» О неких особых «отношениях» со смертью Б. Савинкова пишет общавшийся с ним Ф. Степун: «Оживал Савинков лишь тогда, когда начинал говорить о смерти... Вся террористическая деятельность Савинкова и вся его кипучая комиссарская работа на фронте были в своей метафизической сущности лишь постановками каких-то лично ему необходимых опытов смерти. Если Савинков был чем-нибудь до конца захвачен в жизни, то лишь постоянным самопогружением в таинственную бездну смерти» (Будницкий 2000: 162–163).

«Зрители» пьесы Жоржа-Савинкова в любой момент могут перейти в действующие лица. Ему вообще присуща логика разрушительной вседозволенности, он убивает и не ради идеи, просто убирая со своего пути мужа Елены (любимой Жоржа). Через саморефлексию террориста, имеющего мало общего с идеями социальной справедливости и любви к людям, происходит развенчание террора, лишаящегося идейности и поэтики. Образ Савинкова карикатурен, он — человек-схема, одержимый фанатизмом и обретающий жизнь в бутафориях террористических сцен. Развенчивает террористов и реплика главы боевой организации эсеров в диалоге с Жоржем, из которой мы понимаем, что представляют из себя воображаемые герои: «Почему я пошел в террор? Свобода, всеобщее равенство, социальная справедливость — все это чушь. Террор — это победа личности над государством».

Терроризм как заблуждение

Практики левых эсеров, вдохновлявшихся идеями освобождения народа от социального и политического угнетения, представлены и в другом режиссерском кинотексте (фильм «Шестое июля», режиссер Ю. Карасик, 1968, «Мосфильм»). В фильме показана идейная битва большевиков и эсеров в июле 1918 г., с одной стороны, в лице Ленина — как подлинного стратега, тактика революционной мысли, а с другой, — левых эсеров Спиридоновой, Колегаева и Прошьяна, увлеченных «истеричной революционностью», поддающихся предательским авантюрам. Со времен С. Перовской Мария Спиридонова, смертельно ранившая пятью пулями губернского советника Г.Н. Луженковского, была общепризнанной героиней, наиболее популярной русской революционеркой (с мая 1918 г. перешла в оппозицию к большевикам). В фильме она изображена слишком горячей, импульсивной революционеркой, обвиняющей на съезде Советов В. Ленина в отступничестве от революционной борьбы: «В Октябре вместе боролись, а что сейчас?»

На первый план в фильме выдвигаются эмоционально захватывающие сцены спора вокруг революционного реализма. Перед нами один из исторических парадоксов: левые эсеры, участвовавшие с большевиками в радикальном перевороте в России, годами совместно борющиеся за идеи революции и еще недавно входившие в состав двухпартийного правительства, теперь отвергают доводы Ленина, восстают против его политики, друг сменяется врагом из когда-то единой революционной когорты. Эсеры хотят развития революции и действуют, вновь используя террор как метод революционной борьбы. На экране идейная борьба переходит в вооруженную борьбу на городских улицах: левые эсеры провокационно убивают германского посла Мирбаха, в связи с чем Россия оказывается на грани войны с Германией.

Ведь первый после революции важный теракт был совершен сразу после заключения с Германией сакраментального «Брестского мира». Эсер-террорист Я. Блюмкин ворвался в германское посольство и застрелил посла Мирбаха. Исследователи советского периода предлагали несколько версий происшедшего, в основе которых лежал один и то же мотив «контрреволюционного заговора эсеров». Так было принято, приказано думать (Оганян 2006: 41). И в кинодействии теракт эсеров (контрреволюционных террористов послеоктябрьской формации) оценивается как предательский, как заблуждение и угроза истинной революции. Хотя датирование различных типов революционного террора, возникшего еще с начального этапа создания социалистического режима в России, исчисляется задолго до декрета Совнаркома о красном терроре (5 сентября 1918 г.), узаконившего его как государственную политику и зафиксировавшего фактически уже происходившее в стране (А.Л. Литвин). В использовании терроризма были едины все революционные партии: боевые практики социал-демократов (проводивших экспроприации, организовывавших боевые большевистские группы) зачастую не отличались от анархистских и эсеровских (Будницкий 1996: 324–379).

Однако признание важной роли терроризма в политической жизни страны представленного периода указывало бы на причастность к терроризму большевиков, официально индивидуальный террор отвергавших. Отсюда вытекают соответствующие оценки (Будницкий 2000: 20), еще распространенные в 1970-е гг. и просматривающиеся в режиссерском видении кинофильма. Таким образом, эсеры в фильме — террористы (но не национальные герои), действующие во имя контрреволюции. По словам А.В. Караганова, «время было такое, что волноваться можно, но в бой идти нельзя: надо смирять не только себя, но и других» (Караганов 1987: 118). Таково и кинематографическое раскрытие того поворота борьбы за спасение революции, представленного единственно верным для июля 1918 г.

Анализируемые кинокартины создавались в разное время, поэтому, естественно, несут печать не только авторской индивидуальности создателей, но и знаки влияния временного контекста. Рассмотрение кинофильмов, героями которых стали народовольцы, эсеры, большевики, боевики, безусловно, вовлекает нас в русло истории нашей страны с драматическими объективными и субъективными моментами. И в соответствии с культурной

логикой времени создания фильмов кинотексты представляют зрителям вообразимую реальность через призму своих эпох, интерпретации террора обуславливаются и доминирующими в период постановки картин идеологическими фреймами. Отмеченные здесь кинорепрезентации можно также рассматривать в качестве механизма перевода авторских оценок прошлых реалий в русло конструирования упрощенных коллективных представлений, поскольку в зависимости от той или иной дискурсивной стратегии, принимаемой создателями фильмов, ситуации и действия обретают свои авторитетные наименования в повествовательном кинопространстве.

Ракурсы рассмотрения темы террора прошлого века в анализируемых фильмах схожи и развивают, в основном, биографический жанр, акцентируя внимание на жизненной истории центрального героя как носителя сюжета. Если же говорить о диапазоне оценок террористов начала прошлого века, то он вмещает в себя разнообразные дискурсивные приемы. Во-первых, организаторы, исполнители революционных акций террора, олицетворявшие социальный и исторический прогресс, обретали нимб героев, борцов с обреченным миром, выполнявших долг перед народом, жертвуя собственной жизнью ради революционного идеала. В дискурсе фильмов о С. Перовской, террорист(ка) — это революционер, с определенным набором качеств и функций, необходимых для мифа о герое (подчеркивающегося его женским вариантом): смелый, твердый, жертвенный, молодой, самоотреченно страдающий из-за социальной несправедливости.

Затем в кинематографическом раскрытии очередного поворота борьбы за спасение революции (фильм «Шестое июля») романтическая традиция, героизация образа террористов уступает место оценке, подчеркивающей иные доминантные черты — их контрреволюционность и ошибочность. Возникает ситуация оценки террора как предательского, угрожающего истинной революции, друг сменяется врагом из когда-то единой революционной категории. Тема эсеровского террора реконструируется в аналитическом восприятии К. Шахназарова. Театрализованный образ Б. Савинкова, который ни во что не верит и убивает из личных побуждений, дегероизирует террористов-революционеров. Кинотекст демонстрирует развенчание террора, уже лишённого идейности и поэтики.

Таким образом, в течение двух революционно-террористических кампаний конца XIX – начала XX в. произошли появление, трансформация и укоренение образа террориста в отечественной культуре. Как отмечает А. Баранов, 70–80-е гг. XIX в. характеризуются растерянностью и растущим сочувствием значительной части общества по отношению к «мученичеству» террористов, первая революционная террористическая кампания приобрела характер национальной русской трагедии. Начало второй кампании в первые годы XX в. было обусловлено ростом в русском обществе «террористических ожиданий». Агрессивные настроения по отношению к представителям политической элиты империи, подъем социальной престижности терроризма как вида деятельности, почитание «героев революционного подвига» прослеживались как в профессиональной радикальной среде, так и в либеральных

кругах, среди представителей торгового капитала, рабочих, крестьян, творческой интеллигенции. Выразителем этих настроений стала Боевая Организация Партии социалистов-революционеров, террористическая деятельность которой достигла апогея в 1904–1905 гг. Период же 1906–1911 гг. характеризовался завершением второй террористической кампании, эсеровский террор начинал утрачивать свое идеологическое значение (Баранов 2000: 3–22).

Но если в последней трети XIX в. революционная деятельность народовольцев базировалась на атеистических убеждениях, отвергающих бога, веру как неприемлемую форму мировоззрения, то для эсеров становится характерным совмещение революционных террористических идеалов с религиозными христианскими мотивами (наиболее полно тенденция проявилась в кинообразе террориста Вани). Б. Савинковым революционный хаос в России начала XX в. отождествлялся с социальной катастрофой, несущей начало новой жизни, и, соответственно трактовался в символах апокалипсиса. Возможно, такое совмещение революционных террористических идеалов с религиозными мотивами можно рассматривать как вероятный путь преодоления кризиса эсеровского революционного радикализма. За эсеровским террором, конечно, стояла идеологическая доктрина, оправдывающая его носителей в глазах общественности «великомучениками», отдающими за народ не только свои жизни, но и души (Петухов 2007: 73–76). Однако центральный актер террористической кампании начала XX в., отличавшийся от террориста народовольческой эпохи еще и смутностью политических взглядов, готовностью к насилию, не скованному моральными преградами (Баранов 2000: 6), поставил знак равенства между обычным убийством в личных целях и революционным терактом.

Началом конца партии эсеров стали теракты, осуществленные Я. Блюмкиным, Ф. Каплан. Ответом на них была беспощадная террористическая кампания нового российского государства, направленная не только против эсеров, но и всех прочих политических противников, ближних и дальних, продлившаяся пару десятков лет (Оганян 2006: 42). Представленный же в фильме «Шестое июля» кратковременный тайм-аут в революционной тактике, в реальном пространстве был быстро прерван новыми волнами террора как неотъемлемого способа дальнейших постреволюционных социальных преобразований.

Отмеченные образцы репрезентаций революционного террора свидетельствуют о том, что тема была и остается актуальной. История русского терроризма проецируется на нынешний террористический век, и фильмы о революционно настроенных террористах сегодня принимаются как злободневное высказывание. Хотя герои, конечно, преображаются во времени: устоявшиеся в свое время, доминировавшие когда-то в советском сознании образы революционеров и их восприятие подвергаются изменениям; модифицируются дискурсивные приемы обсуждения темы революционной борьбы. Но независимо от того, кто является субъектом террора – борцы революции или фанатики, правительство страны или боевики, ему не может быть оправдания, ни юридического, ни нравственного.

Театрализованность прошлых и новых террористических действий в сво-

их истоках несомненно имеет ритуализированный и мифологизированный характер. Поэтому расшифровка террористического мифа, вскрытие его театральной составляющей, критика и выдвигание контрмифа представляют собой потенциальную возможность антитеррористического противодействия (Петухов 2007: 65–66). Тема террористического насилия, вероятно, будет оставаться тиражируемой темой массовой культуры до той поры, пока сохранится заинтересованность ею массовой аудиторией.

Литература

- Баранов А.С. Революционный терроризм как феномен русской культуры конца XIX–начала XX века: Автореф. канд. дис. М., 2000.
- Будницкий О.В. Терроризм в российском освободительном движении: идеология, этика, психология (вторая половина XIX – начало XX в.). М.: РОССПЭН, 2000.
- Витюк В.В. Терроризм постперестрочной эпохи // Социологические исследования. 1993. № 7.
- Витюк В.В., Эфи́ров С.А. «Левый» терроризм на Западе: история и современность. М.: Наука, 1987.
- Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. С. 356–358.
- Горвин А. Поединок с империей // Советский экран. 1967. № 10.
- Дмитриев А.В. Социальный конфликт: Общее и особенное. М.: Гардарики, 2002.
- Иванов Д.В. Императив виртуализации: Современные теории общественных изменений. СПб., 2002.
- История терроризма в России в документах, биографиях, исследованиях / Сост. О.В. Будницкий. Ростов н/Д: Феникс, 1996. С. 324–379.
- Караганов А.В. Страницы киноленинианы. М.: Просвещение, 1987.
- Кисунько В. Истина трагедии // Искусство кино. 1968. № 5. С. 74–75.
- Коварский Н. Первомартовцы // Советский экран. 1968. № 5.
- Лазарев Н.Я. Терроризм как тип политического поведения // Социологические исследования. 1993. № 8.
- Лемберг А. Из архива кинематографиста // Советский экран. 1968. № 5. С. 2–3.
- Литвин А.Л. Красный и белый террор в России в 1917–1922 годах // [http: www.pseudology.org/state/KV_terror2.htm](http://www.pseudology.org/state/KV_terror2.htm)
- Могильнер М. Мифология подпольного человека: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 24–62.
- Могильнер М. Российская радикальная интеллигенция перед лицом смерти // Общественные науки и современность. 1994. № 6. С. 56–66.
- Оганян Р. Театр террора. М.: Грифон, 2006. С. 41–42.
- Петухов В.Б. Информационный дискурс терроризма в контексте художественной рефлексии. М.: Издательство ЛКИ, 2007. С. 30–76.
- Шахназаров К. Террор стал совсем уж «отмороженным» // Культура. 2004. № 16.
- Юрнев Р.Н. Краткая история советского киноискусства. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979.