



ДиаМатрица. Эклектичный взгляд на историософию советского кинематографа 1930-х – 1940-х годов

А.И. Апостолов

«Всякая революция, которая не совершилась также в нравах и идеях, терпит поражение»

Ф.Р. Де Шатобриан

Кино из портрета эпохи периода сталинского правления превращается в ее зеркало, отражающее все с точностью до наоборот. Тем не менее даже самый отретушированный под требования идеологии фильм дает ничуть не менее значительное представление об историческом периоде его создания, чем хроникальные кадры.

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сталин,
революция,
миф, идеология,
альтернативная
реальность

ДиаМатрица –
соединение
термина диамат
(диалектический
материализм)
с понятием
«матрица», в смысле
программируемой
действительности. –
прим. авт.

Кино-и-Правда

Одной из ключевых тенденций периода становления нового, рожденного октябрьским переворотом, советского искусства является движение к фактичности, и возникает установка репрезентировать «жизнь как она есть». Сама реальность становится куда более значительным объектом творческого созидания для художника, будь то писатель, живописец или кинорежиссер, чем его собственное воображение. Ведущие теоретики – представители ОПОЯЗа и ЛЕФа (в первую очередь, О. Брик и А. Ган) – постоянно акцентировали документальность нового социалистического искусства как его онтологическое качество. Доминанта непосредственной реальности над художественным вымыслом продиктована осознанием современности как переломного момента исторического развития. Вполне закономерен статус «важнейшего», отведенный кинематографу, в обновленной иерархии искусств. С самого начала отношение к революционной действительности овевано пантеистической верой в непреходящее движение диалектически преобразующейся материи, которое можно запечатлеть с помощью всевидящего объектива камеры. На этом плодотворном фоне появляется новый культурный субъект – «кинок» – бесстрастный и бесстрашный «человек с киноаппаратом». Этот самый «кинок», порожденный гением Дзиги Вертова, был призван под знамена революционного искусства для реализации все той же сверхзадачи: «застать жизнь

врасплох», дабы обнажились скрытые от человеческого глаза проявления революционизирования быта.

Здесь мы подходим к важнейшему противоречию, наметившемуся тогда в творчестве Вертова и группы его единомышленников. На уровне технического метода фильма Вертова как бы воплощают собой претворение в жизнь описанной выше идеи запечатления неотформатированной реальности, но на деле это совсем не так. Естественно, опираться на основанную на правде факта марксистскую эстетику (прежде всего – ранний Д. Лукач) необходимо с не-

которой оговоркой – осознанием ее существования в качестве недостижимого на практике эталона. Нельзя понимать буквально идею абсолютного нивелирования автора, она существует, но в качестве императивной установки. Автор как таковой продолжает свое существование, однако меняется его предназначение, если изъясняться заимствованной терминологией: из творца он превращается в жреца. Вертов не смог справиться с главной помехой на пути к возжеленной «киноправде» – с самим собой, своим авторским эго. Значительнее всего в этом отношении выглядит рубрикативная организация реальности в его фильмах. В самой известной картине Вертова – «Человек с киноаппаратом» этот прием дешифруется: на экране возникает шкаф с пленкой, разделенной по тематическим каталогам: «пляж», «рынок», «утро» и т.д. Материя организована из-



Плакат к фильму
«Человек
с киноаппаратом».
Автор – Г. Стенберг

вне – насильственным вмешательством автора-демиурга. В итоге «кинок» практически нисходит до своего изначального антипода – «эстета», выведенного Лукачем в его эстетическом манифесте «Душа и формы».

Однако речь ни в коем случае не идет о предательстве Вертовым идеи искусства факта. Вот что пишет режиссер о кино-глазе (объективе): «В хаосе движений мимо бегущих, убегающих, набегających и сталкивающихся – в жизнь входит просто глаз» (кино-глаз –

¹ Вертов Дзига. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 41–42.

прим. авт.), который «нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения или колебания и экспериментирует»¹. Ключевое слово – дважды возникающий «хаос». Кино-глаз выступает как инструмент в борьбе с хаотичностью мира. Схематизация реальности – упорядочивание хаоса – прежде всего явление формальное. Вот как оппонировал Вертов чиновникам от кинематографии, инкриминировавшим ему впадение в символизм: «Упора в символизм мы не делаем. Если же получается так, что некоторые кадры или монтажные фразы, доведенные до совершенства, вырастают до значения символов, то это не приводит нас в панику и не заставляет выбрасывать из картины эти кадры. Мы думаем, что символическая картина и кадры, построенные по принципу целесообразности, но вырастающие до значения символов, – это понятия совершенно разные»². Михаил Ямпольский комментирует это высказывание Вертова следующим образом: «Чем пристальнее всматриваемся мы в жизнь, тем в большей мере сама эта жизнь обнаруживает в себе символические структуры. Революция следует в кино по тому же пути, по которому она следует в сознании своих участников, – жизнь исчезает в ней за символами»³. Хаос революции преодолен и по космогоническим законам трансформирован в мир упорядоченный (космос), который не существует без иерархии и высшего разума – Творца.

² Ibid., С. 137.

³ М. Ямпольский. Смысл приходит в мир. Киноведческие записки № 87. С. 61.

Таким образом, осуществляется плавный переход от «жизни врасплох» к регламентированной реальности нового социалистического уклада. Пример Дзиги Вертова – всего лишь одна из возможных иллюстраций наметившейся тенденции диалектического взаимодействия двух противоположных начал. Ничего нового в данном противоречии нет, оно целиком вырастает из вечных антагонизмов – материализма и идеализма, рационализма и эмпиризма, в конце концов «линии Люмберов» и «линии Мельеса». Уникальность заключается в абсолютном стирании границ между реальностью и ее интерпретацией в киноискусстве эпохи правления Сталина. Парадокс в том, что отличия действительности от ее экранных трактовок были как никогда колоссальны, но точно в той же пропорциональности огромна и вера в существование «параллельного мира», воспроизводимого кинематографом. Зритель в «дцатый» раз приходит в кинозал в надежде, что на этот раз его герой Чапаев все же не погинеет, а ученики школ толпами сбегаются на встречу с настоящей Анкой из Чапаевской дивизии и т.д. Для сегодняшней аудитории такие фильмы, как «Клятва» или «Кубанские казаки», являют собой образец фальсификации истории. Но, по сути, современники должны были бы куда острее воспринимать несоответствие показанного

на экране реальному положению вещей. Выражаясь языком психоанализа, здесь стоит говорить о вере советского зрителя в лаканианского Другого, в возможность существования экспонируемого кинематографом мира если и не на деле, то хотя бы в планах руководства, а может быть, и в соседней губернии. Героиня романа Федора Абрамова «Братья и сестры» выходит из кинозала со слезами на глазах: «Плакала от счастья, от зависти – есть же на свете такая жизнь!», а смотрела Анфиса «Кубанских казаков»...

Вера в Другого, являющегося с экрана, не исчезла в государствах тоталитарной модели по сей день. На прошедшем в ЮАР Чемпионате мира по футболу присутствовала делегация поклонников сборной КНДР, страны, выезд из которой строжайше запрещен; в скором времени в прессу просочилась информация о якобы имеющем место подлоге. Утверждается, что федерация футбола КНДР наняла тысячу китайских актеров, выдала им экипировку и билеты в ЮАР, где они сыграли «корейцев». Даже если данные сведения не соответствуют действительности и своим появлением обязаны богатой фантазии европейских журналистов, тем не менее и в этом случае они основаны на потенциальной возможности подмены фактов. Но тут важно другое: единственные, для кого мог быть разыгран подобный спектакль, были жители КНДР, которым необходима вера в возможность присутствия их соотечественников за рубежом, более того – на матче Чемпионата мира, где играет сборная их любимой родины, то есть, там, где мечтал бы оказаться любой гражданин этой страны.

В СССР сталинского образца сила централизации была настолько велика, что все аспекты жизни так или иначе детерминировались идеологией. Искусство, обслуживающее режим, создавало утопическую картину быта советских людей. Именно утопическую, то есть несуществующую материально. Вера в альтернативную реальность, созданную кинематографом, задает совершенно очевидный принцип разрешения проблемы первичности материи или сознания в период сталинизма – отнюдь не марксистский. Можно привести совершенно анекдотический пример тотального соединения виртуального с реальным – кинематографа с жизнью: на сайте imdb.com, крупнейшей в мире базе данных о кино, В.И. Ленин представлен автором сценария картины «Падение династии Романовых».

«Весна» и Реальность виртуального

В картине Г. Александрова «Весна» есть очень интересный для нас момент: в начале фильма кинорежиссер, его роль исполняет Черкасов, и его ассистент нервно обозревают улицы Москвы,

выискивая девушку, похожую на академика Никитину. По одному из центральных проспектов движется массовая процессия – физкультурники в майках и с флагами различных спортивных обществ маршируя распевают «Весенний марш» С. Михалкова. Вроде бы очередная идеализация действительности, весьма свойственная Александрову. Но, спустя примерно 50 минут экранного времени, когда действие переместилось уже в павильоны киностудии, те же самые физкультурники снова появляются в кадре, и конец своей песни они исполняют уже в качестве массовки на съемочной площадке. Один из главных мистификаторов в советском кино – Г. Александров – будто подмигивает зрителю, дешифруя собственный прием и изображая взаимозаменяемость реальной действительности и кинематографа. Кричащий намек – выбор актера на главную роль: режиссера играет «бывший царь». В условиях неразрывной связи кинематографа с жизнью

«режиссер» и «царь» отождествляются. На месте постановщика кинокартины – «царь» и, согласно взаимопроникновению, царь действительности – Сталин – никто иной как режиссер-постановщик этой действительности.

Еще несколько слов о подмене реальности кинореальностью, хотя, надо признать, это тема

отдельного серьезного исследования. Оставим в стороне картины Пырьева и того же Александрова, иллюстрирующие лозунг «Жить стало лучше, жить стало веселее». Два этих режиссера в наибольшей степени преуспели в создании альтернативной реальности: чего стоит хотя бы фильм Пырьева «В шесть часов вечера после войны», где воспроизводится сценарий только предстоящего Дня Победы. В 1939 году выходит «Великий гражданин» Ф. Эрмлера. Не затрагивая художественной ценности картины и не останавливаясь на ее идеологической составляющей, ограничимся вопросом: зачем Эрмлеру понадобилось менять фамилию Киров на Шахов? Здесь прослеживается единое происхождение фамилий: псев-

доним Киров (настоящая фамилия – Костриков) образован от имени великого персидского царя Кира, Шахов же, в свою очередь, – от слова «шах», персидского же происхождения, означающего титул монарха. Отметим, что даже в этом проявляется стремление перейти от конкретного к обобщенному, и предположим, что Эрмлер сознательно акцентировал вымышленный характер происходящего на экране.

Внедрение же в сюжет Максима, персонажа вымышленного (из фильма «Юность Максима»), пользовавшегося огромной популярностью у самой разной публики, только усиливало настрой на условность действия. Хотя Максим мог бы преспокойно сосуществовать с самим Кировым, ведь своими создателями (Козинцевым и Траубергом) он уже был введен в круг ближайших соратников Ленина. А его отношения с экранным Свердловым и вовсе носили характер настоящей дружбы. Неслучайно в фильм о Свердлове в постановке С. Юткевича вмонтирован целый эпизод из «Юности Максима». И на этом явлении стоит, пожалуй, задержаться. При поверхностном взгляде может сложиться впечатление, что речь идет об апофеозе «большого стиля», нивелировавшего стиль как таковой (если исходить из наиболее приемлемого для автора данной статьи определения «стиль – это и есть сам автор», позаимствованного из «Две или три вещи, которые я знаю о ней» Ж.-Л. Годара). Более пристальное внимание делает вышеприведенную теорию абсолютно неправомерной. Вокруг «Юности Максима» существовал настоящий ажиотаж, сравнимый только со славой «Чапаева». На фильм ходили по несколько раз, знали наизусть не только песни, опять же ушедшие в фольклор и живущие отдельной жизнью, но также помнили в деталях и визуальный ряд. Введение заимствованного куска – не постмодернистская игра в цитаты и ссылки, а результат все того же соединения реальности и мифа, созданного кинематографом. Мы говорим о поистине удивительном феномене: в исторический фильм вмонтирован целый эпизод из другого фильма (воспроизводящий, кстати, реальное событие – роспуск Учредительного собрания), но это не мешает зрителю, обнаружившему столь редкий для кинематографа подлог, воспринимать картину Юткевича как исторически правдивую. Наоборот, чувство подлинности усиливается осознанием этого приема, ведь в фильм вставлен тот образ события, который уже отложился в памяти зрителя, а эффект узнавания (аутентичности сложившемуся стереотипу) служит абсолютному доверию к экранному повествованию. В точности то же самое произошло и со сценой штурма Зимнего из «Октября» С. Эйзенштейна, подменившей собой историческую



Кадр из фильма «Падение Берлина». В роли Сталина – М. Геоловани

подлинность (известно, что эти эпизоды долгое время выдавались за хронику событий).

Отвлечение внимания на фильм Юткевича было неслучайным, ведь, как говорилось выше, в «Великом гражданине» появляется сам Максим (Б. Чирков), а Максим мог бы сотрудничать и с персонажем по фамилии Киров, а не Шахов, только в условиях трилогии о Максиме. Увлекавшийся психоанализом Эрмлер не мог не понимать, что появление любимца публики в фильме, где центральной фигурой является квазиреальная персона, мгновенно разрушит ощущение исторического правдоподобия. В мире рассказа о себе самом Максим может запросто пить чай с Лениным, но в фильме о Ленине такая сцена была бы совершенно недопустима. Ключевой эпизод картины – митинг, где открывается вся правда и триумфально завершается борьба Шахова с предателями революции (приспешниками Бухарина и Троцкого), происходит в здании Дома культуры, где проводятся кинопоказы (практически это кинотеатр). На стене висит афиша «Багдадского вора» – классического американского приключенческого боевика с Д. Фэрбенком в главной роли. Таким образом, самым выбором места действия автор намекает на некое остранение исторического материала в его фильме. Убеденный коммунист Эрмлер в «Великом гражданине» пытался четко разграничить кинематографический нарратив и действительность, но, видимо, не осознал степени их слияния. Известны случаи, когда на выборах депутатов очередного съезда называлась кандидатура «Рабочего Максима».

Реальность виртуального и «Весна»

Стоит еще немного сказать о Кирове-Шахове, точнее, о псевдонимах как таковых. Вопрос подмены имени очень важен для того времени, когда каждый второй значительный представитель партийной верхушки или интеллигенции отказывался от своей настоящей фамилии. Известно, что при первой встрече Станиславского со Сталиным основатель МХАТа приветствовал вождя, представившись Алексеевым, в ответ Сталин, не задумываясь, произнес: «Джугашвили». Случай показательный: Станиславский как будто определяет негласные правила, которым Иосиф Виссарионович вынужден следовать. Отказом от сценического имени, закрепившегося за ним ничуть не слабее, чем у Сталина, Станиславский обязывает его про-



Н. Черкасов
в роли режиссера
из фильма «Весна»

делать то же самое, перейти на другой уровень – надперсональный. Словом «персона», кстати, в Древней Греции называли маску актера, по этой причине в терминологию психоанализа Юнг перенес его в значении маски общественной. Но в латинском языке имперского Рима *persona* означала личность. В советской империи соединение общественного с личностным стало само собой разумеющимся. Небывалая доселе массовость псевдонимов только доказывает стремление к разграничиванию вышеназванных дихотомий существования.

Встреча Сталина со Свердловым в ссылке в фильме «Яков Свердлов» Юткевича начинается с восторженного приветствия двух революционеров. «Коба», – восклицает Свердлов, «Андрей!» – отвечает Сталин. Использование партийных псевдонимов здесь кажется совершенно неоправданным (в условиях тет-а-тет и длительного отлучения от общения с другими подпольщиками). Но таким образом задается тон для дальнейшего развертывания идиллической сцены воссоединения единомышленников. Стоило бы героям назвать друг друга «Яша» и «Сосо», и вся последующая патетика разговоров о «будущей весне» и дорогом Ильиче, да еще вкуче с чтением наизусть Гейне и отрывка из народной песни (исполненного Сталиным на двух языках), – все это было бы невозможным. Произнесением партийных кличек вместо реальных имен закодирован паттерн надлежащих последующих действий и поведенческий алгоритм.

В картине, подводящей итог Ленинианы в отечественном кино, – «Тельце» А. Сокурова, во время очередного невротического припадка Ленин истерически восклицает: «Молотов, Сталин, Рыков, Каменев... Кого они хотят запугать этими фамилиями?» И тут есть одно интересное несоответствие: Рыков – вовсе не псевдоним. Таким образом, мы снова наблюдаем сплетение воедино двух уровней: персонального (обобщественного) и индивидуального. Совершенно естественным образом псевдоним вытесняет реальное имя в том случае, если в жизни его носителя большую роль играет общественное положение. Никому не придет в голову сказать «борьба Джугашвили с Бронштейном» или «оппозиция Радомысльского (Зиновьев) и Розенфельда (Каменев)». Только у вождя революции подобного замещения не случилось. Ульянов и Ленин – равноправные идентификаторы одной личности, что подтверждается устоявшейся формой Ульянов-Ленин. Без иронии констатируем, что данное исключение есть результат очеловечивания абстрактного образа вождя пролетариата и придания ему черт уникально многогранного портрета, отличающегося от иконоподобного образа того же Сталина.

Такова еще одна сторона мифологизации. Теперь пришло время вернуться к картине «Весна». Здесь мы наблюдаем классическую сюжетную схему «фильм в фильме». Режиссеру поручено снять фильм



Л. Орлова в роли профессора Никитиной из фильма «Весна»

о знаменитой ученой Никитиной. Конфликт «Весны» – разрыв между прообразом и его экранным воплощением: «ученый – пустынный в городе». Из сценарного образа изгоняется все живое и создается подобие затворника, отрешившегося от мирской суеты. На фотографии, принятой режиссером за образец, ставится печать, кадр наложения грима на лицо самой Никитиной, с целью соответствия образу сменяется

кадром, в котором изображена театральная маска (причем маска черта). Ассистент режиссера – шут гороховый, традиционно наделенный резонерской функцией, говорит о Никитиной: «святая женщина», «не женщина, а истукан!». Вокруг противоречия образа и прообраза раскручивается драматургия фильма. Но есть и лишенный сюжетной необходимости красноречивый эпизод, который может остаться незамеченным. Один из кандидатов на роль Гоголя выслушивает наставления (слова не слышны, но характер разговора ясен и из немой сцены) человека в военной форме... В 1947 году Григорий Александров позволил себе осторожную, даже несколько умильную, иронию над тогда еще одним из центральных жанров советского кино. Спустя 10 лет Никита Богословский напишет по-настоящему сатирическую статью «Руководство для режиссеров и сценаристов биографического фильма», где актуализирует те же особенности, над которыми подшучивает Александров, только у него иронию сменяет насмешка, в согласии с историческим контекстом 1957 года.

Мумифицирование

Теоретик киноискусства Андре Базен постулировал вечное желание человека «победить смерть» онтологической основой изобретения кинематографа. Запечатленим изображения на пленку разрешался так называемый «комплекс мумии» – желание сохранить жизнь вопреки смерти. Советской России кинематографической канонизации вождя революции было недостаточно. Бальзамирование тела В.И. Ленина – начало десекуляризации мировоззрения советского человека. Этим актом осуществлялась трансубстанциация исторического (материального) в трансцендентное. «Всяка душа властем предрержащим да повинуется. Несть власть аще не

⁴ Рим. 13:1.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44. С. 223.

от Бога⁴. Апостольский завет актуализируется в богоборческом обществе построения коммунизма, мумия Ленина – легитимация последующей власти. От подобного развития событий предостерегал сам Ленин: «Настоящие революционеры на этом больше всего ломали себе шею, когда начинали писать «революцию» с большой буквы, возводить «революцию» в нечто почти божественное⁵. Владимир Ильич, конечно, и представить не мог, с какой мощью развернется движение к сакрализации революции.

Уникальное для новейшей истории явление мумифицирования дает новый поворот в вопросе кинематографического «комплекса мумии». Реальное бальзамирование Ленина ведет к обратному процессу деканонизации его экранного образа. Все напряжение создания идола сублимировано в плакатно-лозунговом пространстве культуры, воссоздающем Ленина-вождя и сверхчеловека (в сущности, Ленина мавзолейного), кино же, напротив, снижает пафос преклонения и очеловечивает кумира. Правда, человечность и мирская природа кино-Ленина в свою очередь также гиперболизированы. Фильмы М. Ромма и С. Юткевича, составляющие основной корпус кино-ленинианы, навязчиво доказывают, что Ленин – «самый человечный человек». Образ, созданный Б. Щукиным, можно даже назвать гротескным, задающим некую избыточность всем действиям и поведению Ленина.



Плакат к фильму «Ленин» в 1918 году. Автор – А. Бельский

Картина «Ленин в Октябре» начинается с возвращения будущего организатора государственного переворота из эмиграции. Встреча со Сталиным – первое неотложное дело по приезде домой. Сам разговор Ленина со Сталиным происходит за закрытой дверью, на которой несколько раз отражаются узнаваемые силуэты лидеров партии. По окончании свидания Сталин наказывает охраннику Ильича, товарищу Василию: «Без специального решения ЦК Владимир Ильич не должен выходить на улицу». После того как Сталин заботливо осведомляется у него о качестве питания и прочих подробностях быта Ленина, сам Владимир Ильич попадает под «проявление заботы» со стороны Дзер-

жинского. Феликс Эдмундович хочет надеть на Ленина плащ, но тот упорствует, тогда Дзержинский заявляет: «Считайте это распоряжением партии!», и Ленин покорно повинует. Этой незначительной сценой в начале фильма Ромм задает тональность всему действию. Ленин несамостоятелен, он всего лишь инструмент, необходимый образ. В подсознании зрителя остается глубоко спрятанное воспоминание о разговоре Сталина и Ленина, после которого все организационные действия Ленина воспринимаются (подсознательно) как претворение в жизнь сталинских увещаний. Эта контрастность иронически обыгрывается и внутри фильма – письмо из деревни. В нем сформулирован конфликт Ленина-идола (мавзолей) и Ленина-человека (Щукин): «Говорили тут, он рыжий да косой. А мы так считаем, что он самостоятельный мужчина, строгий и агромадного росту». Гениальное противоречие: Ленин-Щукин – сверхпростой человек, физически и внешне далеко не совершенный, не может быть самостоятельным «строгим» мужчиной.

Одинокое тело Ленина, покоящееся в языческом храме, – целостный идол или, как говаривал он сам, «божок». В кино же это взаимообусловленный образ Ленина-Сталина, являющий платоновского идеального человека (не телесного, а «морального андрогина»), разделенного надвое. Целое формируется из соединения «сверхчеловека»

(не в ницшеанском смысле) Ленина, реальной мавзолейной мумии, и мумифицированного Сталина, действующего лидера. Этот конгломерат настолько глубоко запал в сознание общества, что был вновь реализован в антидогматическом «Тельце» А. Сокурова, где Сталин появляется в образе хладнокровного и абсолютно трезво мыслящего человека в пике взбалмошному и невротичному Ленину.

Если в «Октябре» С. Эйзенштейна была задана символическая линия пространственного движения Ленина – снизу-вверх (из толпы на броневик); то в «Падении Берлина» М. Чаурели, коронационной мессе (определение Ж.-Л. Годара) режима, Сталин является народу, сойдя с приземлившегося самолета

(сверху-вниз). Такое различие (восхождение – нисхождение) в данном случае артикулирует кантианское различие имманентности и трансцендентности.

В начале XX века в рядах социал-демократов возникла ожесточенная полемика по поводу пересмотра Лениным марксовыми положений о стихийном характере будущего переворота, о невозможности навязывания рабочим социалистического сознания «извне». Ленин покусился на неприкосновенное «Бытие определяет сознание». Сталин же на эти споры реагировал так: «Плеханов отстал от новых вопросов. Он по-старому твердит: «общественное сознание определяется общественным бытием» <...>. Теперь нас интересует то, как из отдельных идей вырабатывается система идей, как отдельные идеи и идейки связываются в одну стройную систему»⁶ (традиционная для ораторского метода Сталина тавтология). Сведение отдельных идей и представлений о мире в единую имплицативную систему связей и взаимодействий может обратиться в форму мифологизации реальности, что вполне соответствовало декоративной советской действительности периода сталинизма. Прочитываем современника эпохи В. Шкловского: «Происходит какой-то стихийный процесс превращения живых тканей в театральные»⁷. И за этой формализацией всех сегментов общественного бытия стоит одна личность, возведенная в культ, чье вмешательство всегда осознавалось апостериори.

Образ Сталина во всей его «нездешней» безукоризненности появится на экранах в самом конце 1930-х. Сначала формируется образ реальности: создаются соответствующие идеологическим целям картины о прелестях советской жизни (фильмы Пырьева) и достижениях советского народа (фильмы Герасимова, к примеру), и только затем появляется непосредственный автор всех завоеваний. Так же обстояли дела с кинематографом военного периода. С самого начала войны и до 1945-го киногерой-Сталин с экранов исчез. Кино-война была какое-то время по-настоящему народной. Но когда пришла Победа, ситуация коренным образом изменилась. В сцене допроса из картины «Зоя» немецкий офицер спрашивает у партизанки: «А где Сталин?» – дальше диалог развивается так: «Сталин на посту» – Was es bedeutet? (Что это значит?) – Это значит, что завтра полки вновь двинутся в путь, партизаны продолжат...» – смысл ясен. Именно такая картина неразрывной метафизической связи между победами на фронте и гениальностью демиурга задается в лентах позднего военного или сразу послевоенного периодов (например в «Великом переломе» Эрмлера).

⁶ Сталин И. В. Сочинения, т. 1. С. 57.

⁷ Цит. по книге С. Жижека «13 опытов о Ленине».



Кадр из фильма «Весна»

Прославление Сталина кинематографом А. Базен ассоциирует с «концом истории». Действующий политический деятель приобретает черты неспособного на ошибку или даже малейшую погрешность создателя. Французский теоретик марксизма Л. Альтюссер нарек Сталина действительным философом-марксистом за то, что тот вычеркнул гегельянский закон «отрицания отрицания» из перечня основных законов диалектики. Не будем рассуждать на тему правомерности этих слов, равно как и избегнем пускаться в изыскания на предмет философии диалектического материализма. Ключевым моментом для нас, основывающихся на принципе «конца истории», является «отрицание Сталиным отрицания Сталина». Закон Гегеля говорит о поступательности и преемственности развития, но для дальнейшего перехода одного этапа в другой необходима антитеза исходному. Соответственно, следующий после сталинизма период должен был ознаменоваться противодействием, невозможным в условиях «конца истории» и канонизации главного постановщика эпохи. Законы диалектики действуют независимо от включения их в тот или иной реестр. Беспрецедентный опыт возвеличения действующего политика в божественный культ естественным образом сменился периодом решительного разоблачения. Десталинизация стала универсальным политическим интертекстом истории XX столетия, постоянно сопровождаемого процессами развенчания культа. Помещение тела Ленина в мавзолей дало новую точку отсчета истории; помещение же тела Сталина в мавзолей – завершило историю, достигнув ее наивысшей точки. В свою очередь, вынос тела Сталина из мавзолея – символическое действие, обозначающее «новое рождение» Истории.

Однако с киноискусством дело обстоит иначе: стоит вырезать из фильма фрагмент со Сталиным и сразу преобразуется непосредственная физическая реальность запечатленного момента. Итог подобных манипуляций – отформатированное прошлое и парадоксальная в своей идиотичности альтернативная реальность материи. Подобное недопустимо. Кино 1930-х – 1940-х годов должно остаться «берегом утопии», зазеркальем ушедшей эпохи. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Жижек С. 13 опытов о Ленине. Пер. с англ. М.: Ад Маргинем, 2003.
2. Альтюссер Л. Ленин и философия. Пер. с фр. М.: Ад Маргинем, 2005.
3. Альтюссер Л. За Маркса. Пер. с фр. М.: Праксис, 2000.
4. Бусел А. Евангелие от Маркса. М.: Алгоритм, 2007.
5. Лукач Д. Ленин и классовая война. М.: Алгоритм, 2008.
6. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990.
7. Бенсайд Д. Большевизм и 21 век. М.: Свободное марксистское издательство, 2009.
8. Смирнов И. Видеоярд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009.

ПРАКТИКУМ УРОКИ МАСТЕРСТВА

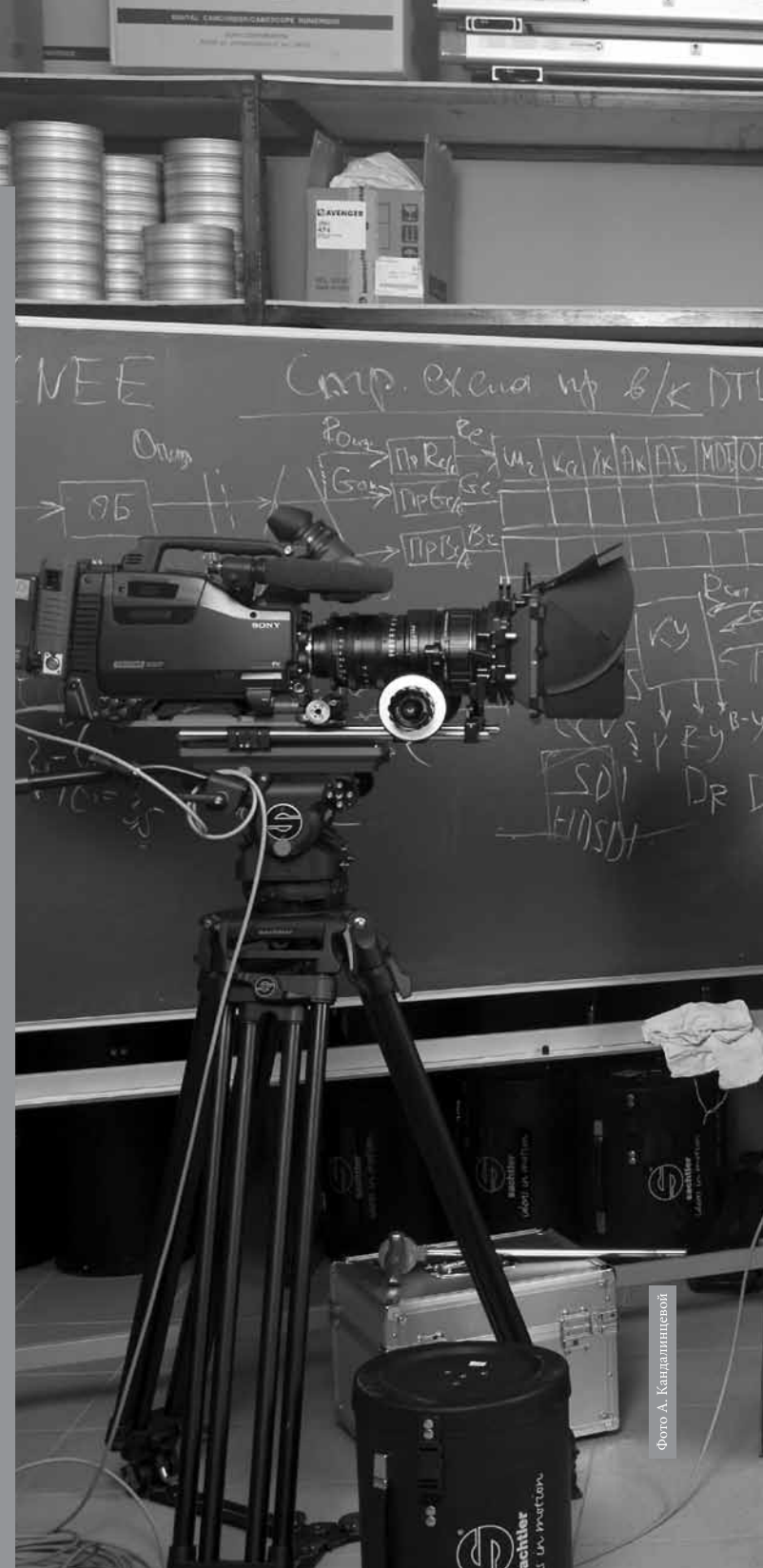


Фото А. Кандалициной