

От спасения героя к суверенной власти: медиальная политика кино 1900–1940-х

ИГОРЬ
СМИРНОВ

Изобразительная концепция власти в кинотворчестве отражала его собственное позиционирование в системе традиционных искусств и состязание за доминантность, которую вели между собой используемые им технические средства. Как в никаком другом искусстве, мимесис в кино зависел от того, в каком положении находилось оно само – новоизобретенный и инструментально совершенствовавшийся медиум. Будучи аппаратным воспроизведением сцен, разыгрываемых на съемочной площадке, фильм воссоздавал и внефильмическую действительность, подчиняя ее своей инструментальной природе. За мимесисом в кино проглядывает техноавтопойезис. Передавая на экран постановку сцен, фильм делает петлю, распространяя в порядке обратной связи господство медиума над перформансом на смысловое содержание изображаемого.



Игорь Павлович Смирнов (р. 1941) – автор многочисленных статей и книг гуманитарного профиля, основной научный интерес сосредоточен на теории истории. Живет в Констанце (Германия) и Санкт-Петербурге.

КИНО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: МЕДИА, ПАРАНОЙЯ, ПОЛИТИКА

Моделирование социально-политической власти прошло в кино несколько этапов развития, начавшись в условиях, когда нарождавшемуся кинематографу пришлось доказывать свое право на существование в качестве эстетической ценности. Главным для фильма в этих обстоятельствах было защитить себя в борьбе за признание своего художественного достоинства, ставившегося под сомнение многочисленными критиками кинематографа, которые обвиняли его в примитивизме, потакании вульгарным вкусам или в лучшем случае, как в «Творческой эволюции» (1907) Анри Бергсона, в той отрывочности, что сходилась с дискретностью сознания, подлежащей преодолению. Ограждая себя от нападков, фильм центрировался на мотиве избавления своих персонажей от грозящих им бедствий. В «Девушке и ее долге» («The Girl and Her Trust», 1912) Дэвида Уорка Гриффита телеграфистку на железнодорожной станции, охраняющую от бандитов сейф с крупной суммой денег, спасает вовремя посланная ею телеграмма (фильм не просто тематизирует спасение, но и выставляет его орудие – еще один электромедиум – своим аналогом). Вызволяя героиню из затруднительной ситуации, лента Гриффита приравнивает, соответственно, покушение на власть к акту насилия.

Нарождавшемуся кинематографу пришлось доказывать свое право на существование в качестве эстетической ценности. Главным для фильма было защитить себя в борьбе за признание своего художественного достоинства, ставившегося под сомнение многочисленными критиками кинематографа.

В «Рождении нации» (1915) власть показана деградирующей – перешедшей от убитого президента Линкольна (держась фактов, Гриффит в то же самое время компрометирует театр, конкурирующий с кино, как место смерти) к заблуждающемуся в своем радикальном аболиционизме конгрессмену Остину Стоунмену, который в свою очередь доверяет распоряжаться в Южной Каролине мулату Сайласу Линчу, терроризирующему белое население штата. Младшая дочь в семье южан Кэмеронов, Флора, становится жертвой домогательств со стороны чернокожего слуги ее родителей (девушка бросается в пропасть). Брат Флоры, в прошлом полковник в армии конфедератов Бен, наблюдая за игрой детей, прячущихся друг от друга

под простыней, приходит к мысли о создании Ку-клукс-клана – тайной организации, члены которой будут скрывать себя под белыми одеяниями и масками. Клан казнит обидчика Флоры, а затем выручает доктора Кэмерона, который, найдя было убежище в уединенной хижине, вот-вот должен погибнуть от рук окруживших ее чернокожих солдат, и Элси Стоунмен, которую запирает в своем кабинете насильник Линч. Две семьи, южан Кэмеронов и северян Стоунменов, объединяются на архаический манер, обмениваясь брачными партнерами. Ничто не мешает после наведения порядка Ку-клукс-кланом женитьбе сына Остина Стоунмена, Фила, на старшей дочери доктора Кэмерона, Маргарет, а Бена – на Элси, с которой тот познакомился, попав раненым и плененным в госпиталь северян.

Спасение в «Рождении нации» берет начало в травестии – в изобретении костюмов для апокалиптических всадников Ку-клукс-клана, чему многозначительно предшествует в фильме сцена, в которой Флора, раздавшая имущество на нужды конфедератов, украшает свое бедное платье полосками хлопка. Травестия в киноэпопее Гриффита ассоциирована с *objet trouvé* – с готовым в реальности фильма предметом, отысканным на хлопковой плантации. Изображая спасение, фильм вместе с тем наделяет сотериологической функцией невозможную в театре киноимпровизацию, использующую материал, который имеется под рукой на натуральных съемках (во вступительных кадрах ленты афроамериканцы собирают хлопок в поле). Киноискусство исподволь внушает зрителю веру в то, что оно обладает магической силой. Гриффит осуждает и борьбу за превосходство одних над другими (война сторонников и противников рабства ведет к гибели сыновей из обеих действующих в фильме семей), и установление власти (Линч манипулирует выборами в Южной Каролине, отстраняя от участия в них белых). Позитивен в «Рождении нации» спонтанный народный протест против насилия сверху. Гарантируя невредимость протагонистам, он должен запустить в ход историю заново от ее истока – от смычки фратрий в брачном союзе. Спасение в фильме Гриффита принимает очень крупный масштаб, перекидывается на историю в ее целом, заходит за границы одного из народов, становясь, как бы это нас ни возмущало, расовым (при том, что конфликт рас коррелирует с черно-белым киноизображением, оказываясь как вне-, так и внутрифильмическим).

Воздействие «Рождения нации» на последующее кинопроизводство трудно переоценить (в чем еще предстоит удостовериться). В статье «Диккенс, Гриффит и мы» (1942, 1946) Сергей Эйзенштейн связал эту влиятельность с примененной в «Рождении нации» техникой параллельного монтажа, которую он возвел к построению повествования в романах Диккенса. По-

ИГОРЬ СМЕРНОВ

ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...

хоже, однако, что сочетание мотива спасения с монтажом коренится в самой сущности киномедиума. Это положение обретет доказательность, если учесть, что еще одна форма, какую принимало спасение в раннем кино, было бегством от преследователей, к которому особенно часто обращался Чарли Чаплин. К примеру, в его фильме «Бродяга» («The Vagabond», 1916) оркестранты, разъяренные тем, что их опередил в сборе денег с посетителей ресторана одинокий скрипач, гонятся за конкурентом, которому удается счастливым образом ускользнуть от агрессивной толпы. Сообразно превращению фотографии в движущуюся, *chase films* делают своего мобильного героя увертывающимся от опасности. Подобно тому, как последующее, переходное отличает динамичный видеобраз от статичного, в фильме (вплоть до «Форреста Гампа» (1994) Роберта Земекиса и «Беги, Лола, беги» (1998) Тома Тыквера) выигрывает тот, кто убегает. Кино параноидно как медиум (что оно со всей очевидностью выражает в жанре фильмов ужаса¹). Параллельный монтаж того же происхождения, что и спасение-в-движении. Смена планов при демонстрации спасения в «Рождении нации» такова, что одни из них посылаются вдогон, поспевают за другими: показ доктора Кэмерона и Элси, очутившихся в ловушках, откуда они не могут вырваться, перебивается серией кадров, в которых объектив ловит скачущих на помощь жертвам произвола всадников Ку-клукс-клана. Параллельный монтаж у Гриффита обратен тому, что мы видим в *chase films*: здесь победу одерживают каратели. Но, несмотря на смысловой переворот, и этот прием утверждает ценностное превосходство последующего над предыдущим в видеоряде. Гоньба переносится со съемочной площадки на монтажный стол. Медиум отображает себя в приеме.

Ранние фильмы убеждали зрителей в том, что жизнь не обходится без спасения, не только напрямую, но и от противоположного, повествуя о его невозможности или переломе в пагубу в ставшем чрезвычайно продуктивным жанре мелодрамы. Так, в фильме Евгения Бауэра «Дитя большого города» (1914) спасение переиначивается обретшей его героиней в свою противоположность: работница швейного заведения, которую богатый Виктор избавил от полунищенского прозябания, разоряет своего благодетеля и доводит его до самоубийства. Господство

1 Вильгельм Грайнер ставит *horror cinema* в зависимость от монструозности, на которую фильм падок из-за того, что подвергает естественные тела переустройству, отвечающему его техницизму – работе с крупными планами, монтажом и тому подобным (GREINER W. *Kino macht Körper: Konstruktion von Körperlichkeit im neueren Hollywood-Film*. Alfeld/Leine, 1998. S. 237–284). Но чудовища фигурируют не в одном лишь кино, а и в словесных – художественных и прочих – текстах. Пугающее нас может исходить в фильмах ужаса не только от монстров, но и от природных или техногенных катастроф, которыми кино интересуется как искусство, занятое в своей неизбежной параноидности выявлением самых разных угроз, поджидающих человека.

мелодрамы в русском кинематографе символистской эпохи, по всей вероятности, объясняется крахом социально-политических надежд, возлагавшихся обществом на революцию 1905–1907 годов. Аргументируя *a contrario* в пользу высокой значимости спасения, мелодрама диалектическим образом подрывала сотериологическую установку кинозрелища. Предупреждающее о безысходности ситуаций, в которых спасение теряет релевантность, кино расписывалось в том, что его магическая способность преобразовывать реальность в угоду медиуму может иссякать. На излете 1910-х фильм принимается рассказывать о конце и безуспешности своего чудотворства, превращающегося из спасительного в убийственное. То, что эту тему первым освоил немецкий кинематограф, так же не случайно, как и преобладание мелодрамы в русском в промежутке между двумя революциями. Немецкое кино отреагировало на повторную неудачу нации – в мировой войне и затем в революции, приведших к рождению Веймарской республики, которая поначалу не сумела справиться с катастрофической инфляцией в стране. Экстраполирующий себя во внеположную реальность медиум в свою очередь испытывал с ее стороны давление, становившееся все более и более заметным.

В ленте Пауля Вегенера «Голем, как он пришел в мир» (1920) рабби Лёв, изготавливающий могучего спасителя гетто от напастей, представлен подобием кинорежиссера (он устраивает при дворе правителя просмотр фильма из библейской истории). Глиняный гигант перестает быть послушным исполнителем воли своего создателя (Голем буйствует в гетто) и выводится в финале фильма из строя ребенком, отвинчивающим с груди искусственного человека звезду, которая запускает волшебный автомат в действие. Отвечая ближайшей социально-политической истории Германии, Голем у Вегенера дважды проваливает свои роли – и как страж гетто, и как самовольная особь (пасуя перед детьми – перед будущим).

В «Кабинете доктора Калигари» (1920) Роберта Вине аналогом киномедиума выступает сомнамбула Чезаре – *Schauobjekt*, которого посетители ярмарки могут увидеть в темной глубине палатки, сходной с кинозалом. Чезаре – чудотворец: он «знает все тайны», бывшие и будущие. Распоряжающийся сомнамбулой Калигари использует его как орудие убийства, бросая вызов городским властям (Чезаре расправляется с секретарем магистрата). Когда Чезаре пытается совершить насилие над девушкой, ее отец вместе с толпой горожан освобождает ее из рук преступника. Вине адресует нас к «Рождению нации», переворачивая смысл антецедента: если у Гриффита путь к спасению от сексуального насилия открывает киногенное, меняющее обыденный взгляд на мир видение вещей (которое

ИГОРЬ СМIRНОВ

ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...

превращает простыню в одеяние Ку-клукс-клана), то в «Кабинете доктора Калигари» злодейство совершает существо, реализующее метафорическое обозначение фильмического искусства как «фабрики снов».

Предупреждающее о безысходности ситуаций, в которых спасение теряет релевантность, кино расписывалось в том, что его магическая способность преобразовывать реальность в угоду медиуму может иссякать.

В финале фильма Вине запирает своих персонажей в сумасшедшем доме. В акте радикальной самокритики кино объявляет себя безумием, не имеющим ничего общего с реальностью, которая изображена в «Кабинете доктора Калигари» в условных декорациях. Нацеливаясь на самоотрицание, фильм равняет себя с театральной сценой, которую до того рассчитывал превзойти. Перед нами не столько «экспрессионистская» кинокартина, как принято думать², сколько метафильмическая, использующая живописно-архитектурные решения художников из группы «Штурм» (Герман Варм, Вальтер Райман и Вальтер Рёриг) для суда над кинематографом. Отмечу опять же двойной крах, который у Вине переживает киновоображение: оно дезавуируется и на сюжетном уровне в мотиве безрезультатного покушения Цезаре на насилие над женщиной, и на уровне интерпретации, которая предлагает толковать происходящее в фильме как претворение в жизнь фантазий, обуявших директора сумасшедшего дома, он же Калигари. Это толкование мнимо – оно рождается в голове одного из тех, кто находится в психиатрической клинике.

2

Выход из кризиса киномессианизма был найден авангардистским фильмом 1920-х в переносе эмфазы со спасения на завоевание власти. Такая трансформация мотивики отвечала тому признанию, какого экранное зрелище добилось, постепенно

2 Уже Зигфрид Кракауэр писал о том, что экспрессионизм в «Кабинете доктора Калигари» «кажется не чем иным, как соразмерным переводом полоумной фантазии в серию наглядных образов» (KRASAUER S. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947] / ВIEVL S. (Hrsg.). Berlin, 2012. S. 87). В целом, однако, понимание Кракауэром фильма Вине бьет мимо цели, поскольку упускает из виду тот новаторский смысл, который «Кабинет доктора Калигари» имеет внутри киноистории. Кракауэр посчитал, что Вине, извратив революционный замысел сценаристов (Карла Майера и Ханса Яновица), создал «конформистское» кинопроизведение (Ibid. S. 76–95).

утвердившись в системе канонизированных искусств и, более того, даже сделавшись самым влиятельным ее компонентом (что побудило критиков говорить о «кинофикации» художественной культуры³ и о достигнутом в фильме – в противовес «кустарной» эстетической работе – высшем синтезе «техники и творчества»⁴).

Оппонируя кинематографу 1910-х, авангардистский фильм следующего десятилетия ассоциировал с киномашиной тот режим правления, который подлежал в излагаемой им истории отмене и революционному обновлению. «Стачка» (1924) Сергея Эйзенштейна придает проигрышу пролетариата в схватке за власть вид апокалиптической катастрофы, приостановки жизни, которая могла бы быть продолженной только при условии, если бы верхи общества не спасли себя от народного гнева (в заключительных кадрах фильма трупы рабочих устилают все экранное пространство). Пейоративно оценивая спасение, Эйзенштейн выставляет тех, кто способствовал сохранению плутократии, воплощениями киноискусства. Жандармский офицер, перебирающий фотографии «агентов по наружному наблюдению», уподоблен в «Стачке» режиссеру, предпринимающему кастинг перед началом съемок. Сами филеры, гримирующиеся, передевающиеся ради маскировки и затем разыгрывающие на городских улицах разнообразные роли (продавца мороженого, шарманщика), – актеры фильма в фильме. Один из филеров по кличке «Сова» выполняет функцию чуть ли не кинооператора – он фотографирует бастующих с помощью миниатюрного аппарата, спрятанного в часах, и затем проявляет пленку. Дабы не оставить сомнения в том, что «Стачка» ставит знак равенства между старым режимом и киноискусством символистской поры, Эйзенштейн при изображении еще одной группы пособников плутократии – люмпенов, вылезающих из-под земли на «Кадушкином кладбище», – пародирует эпизод из «Грез» (1915) Бауэра, воспроизводивший на экране третий акт оперы Джакомо Мейербера «Роберт-дьявол». В «Грезах» духи зла являются на театральные подмостки, восстав из преисподней⁵, – а в «Стачке» шпана поджигает винную лавку, провоцируя разгон рабочей маевки.

В «Броненосце “Потемкине”» (1925) несправедную власть персонифицирует среди прочих судовой врач, разглядывающий через пенсне червивое мясо, предназначенное в пищу матросам, и не желающий признать, что оно испорчено. Взбунтовавшаяся команда сбрасывает врача вместе с другими офицерами за борт (хочется сказать, вспоминая манифест кубо-

ИГОРЬ СМИРНОВ

ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...

3 Пиотровский А. *Кинофикация искусства*. Л., 1929.

4 Иоффе И. *Культура и стиль. Система и принципы социологии искусства*. Л.: Прибой, 1927. С. 349–365.

5 См. также: Смирнов И.П. *Видеоярд. Историческая семантика кино*. СПб.: Петрополис, 2009. С. 72, 108.

футуристов: «с корабля современности») – пенсне, оптический прибор, не обеспечивший истинного видения вещей, показано зацепившимся за раскачивающийся палубный канат. Оптика не гарантирует адекватности визуального мировосприятия. В «Броненосце» полемика с мессианистским фильмом отступает на задний план (и поэтому пенсне – только намек на объектив кинокамеры) – на передний же выдвигается бывший невозможным в «Стачке» захват главенства мятежниками. Фильм завершается учреждением на корабле матросского самоуправления и отказом эскадры, высланной на усмирение «Потемкина», расстрелять броненосец. И в этом фильме, и в иных авангардистских кинокартинах проведению аналогии между отживающим свой век начальствованием и искусством фильма антитетично такое изображение тех, к кому переходит власть, которое стилизовано под документальную съемку, лишено метафоричности. Триумф команды мятежного броненосца смонтирован из кадров, значащих, как если бы перед нами было неигровое кино, ровно то, о чем они впрямую информируют зрителей (расходящиеся в разные стороны военные корабли, подъем флага на «Потемкине», ликующие на борту судна матросы). На обретение сильной позиции кино откликнулось, заявив о себе, что оно не только *Dichtung*, но и *Wahrheit*.

В «Октябре» (1927) Эйзенштейн прибегает к непереносному, требующему буквального «прочтения» видеоповествованию в сценах, в которых фигурируют те, кто совершает политический переворот (марширующие по улицам российской столицы колонны красногвардейцев, прибывшие из Кронштадта в Петроград матросы, большевики в коридорах Смольного, полчище, штурмующее Зимний дворец). Акция по защите Временного правительства от поражения подана в «Октябре» как фарсовая: шествие многочисленных членов «Комитета спасения родины и революции» останавливает на Банковском мосту через Екатерининский канал один человек – матрос с «Амура». Этот персонаж квазидокументален: минный заградитель «Амур» действительно вошел в Неву вслед за крейсером «Аврора» 25 октября 1917 года. Неудачливые же спасители либеральной демократии аллегоричны, их намерение несбыточно: они не случайно заканчивают свой путь на том городском мосту, который украшают химеры – статуи крылатых львов.

Противники большевиков регулярно сопоставляются в фильме с разного рода изваяниями: «ударницы» из женского батальона, охраняющего Зимний дворец, – со скульптурными композициями Огюста Родена «Вечная весна» и Федора Каменского «Первый шаг», Керенский – со статуэткой Наполеона и с механическим павлином работы английского мастера Джейм-

са Кокса. Ужесточение диктата Временного правительства поставлено в параллель с возвращением на пьедестал памятника Александру III, сброшенного оттуда в начале фильма (весьма вероятно, что Эйзенштейн неспроста выбрал для съемок своего антимессианистского кинопроизведения именно этот памятник, который был воздвигнут в Москве рядом с храмом Христа Спасителя). Скульптурный видеоряд в «Октябре» был призван одновременно обезжизнить и эстетизировать представителей падающей власти. Ее ниспровергатели, напротив, попирают эстетические ценности: кронштадтские матросы и красногвардейцы бесцеремонно взбираются на одну из скульптурных фигур у основания Ростральной колонны.

По мере развития киноавангард, усиливший свою миметическую настроенность, принялся связывать удаляющееся в прошлое с искусством в любых его проявлениях (так, выступление меньшевиков на II съезде Советов сравнивается в «Октябре» с игрой на арфах), а не только с кинопроизводством (которое, впрочем, тоже не было забыто Эйзенштейном: перед тем, как включиться в схватку за власть, участницы женского батальона уподобляются в фильме актрисам в костюмерной – они переодеваются и смотрятся в зеркальце). В своей общей инсценированной достоверности «Октябрь» отказывается от услуг профессиональных актеров, заменяя их либо натурщиками (внешне похожими на Ленина, Троцкого, Керенского), либо фактически деятелями революции (Владимир Антонов-Овсеенко исполняет у Эйзенштейна роль самого себя). Тропичным показ претендентов на власть становится тогда, когда они ее добиваются и оказываются, таким образом, равносильными тем, кто ею обладал прежде. Аллегоризирующий новорожденную власть ребенок на троне в концовке «Октября» заставляет нас вспомнить демонтированный, но самовосстановившийся монумент – восседающего на престоле Александра III, в руки которого скульптор (Александр Опекушин) вложил скипетр и державу.

Собственно же документальный фильм, обращаясь, как это сделала Эсфирь Шуб в «Падении династии Романовых» (1927), к предреволюционному прошлому Российской империи и к февральской революции, отождествлял *ancien régime* и низложенное большевиками Временное правительство с кинофабрикатами, коих скоро компоновался из перемонтированных хроникальных съемок, сохранившихся в архивах. В игровом кино даже перенос значений с одного предмета на другой не противоречил генеральной направленности фильмов на верность фактическому положению дел, обычно сочетая между собой реалии, содействующие в том пространстве, в котором происходило запечатлеваемое на фотоплёнке действие. Троп отрицал тем самым свою произвольность, свою субъективно-ментальную природу.

ИГОРЬ СМIRHOV

ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...

Часы «Павлин» соотносятся с Керенским в том эпизоде «Октября», в котором глава Временного правительства поднимается по лестнице в Зимнем дворце, где они уже давно стояли.

Контрольный пример: в еще одном фильме о захвате власти, в ленте Льва Кулешова «По закону» (1926), в которой мужу и жене, шведу и англичанке, приходится на безлюдном золотом прииске самозванно взять на себя функцию судей, а затем и палачей, казнящих преступника-ирландца, в кадр попеременно попадают то испытывающий приступ ярости персонаж, то закипающий рядом с ним на огне чайник⁶. Отдавая предпочтение метонимическому мировидению, режиссеры авангарда канонизировали наметившуюся уже у Гриффита работу с готовыми предметами (извлекаемыми из вещного контекста и реквизита съемок; в этот же ряд входят типажи), а теоретики кино, Луи Деллюк (1920) и Жан Эпштейн (1926), преломили ее в понятии «фотогении», подразумевающим выразительность, которая была присуща внефильмической действительности⁷.

Сама власть, переходящая в кинотворчестве 1920-х в новые руки, была истолкована им так или иначе в виде абсолютной по контрасту с той ущербной, каковая подлежала упразднению. В «Октябре» верховенство достается не просто одной из партий, представленных на съезде Советов, – большевистской. Победу у Эйзенштейна одерживает мужской союз: большевики-пропагандисты братаются с угрожавшей делу революции «дикой дивизией» и пускаются вместе с внявшими их увещаниям горцами в экстатическую пляску. Замирению противников-мужчин перечит агрессивность женщин, убивающих зонтиками во время июльских беспорядков в Петрограде большевика на спуске к Неве. Мужская масса ломает в кульминационных эпизодах кинокартины сопротивление «слабого пола» – женского батальона, защищающего резиденцию Временного правительства, глава которого Керенский ассоциирован с гинекократией: мы видим его в покоях императрицы Александры Федоровны⁸. Согласно Эйзенштейну, Керенский, покинув Зимний дворец, проявил тем самым малодушие и позерство; в «Октябре», полемизирующем с ранним кино, спасающийся беглец вовсе не положительная, а однозначно отрицательная фигура.

- 6 Эйзенштейн безоговорочно противопоставил «монтажный троп» в советском кино 1920-х параллельному монтажу в фильмах Гриффита (Эйзенштейн С. *Избранные произведения: В 6 т.* М.: Искусство, 1963. Т. 5. С. 176). Метонимический перенос значения с помощью монтажа был, однако, изобретением американского режиссера. В «Рождении нации» он вставил в сцену бегства Флоры от насильника наблюдающую с дерева за преследованием белку, коннотировав, таким образом, этот отрезок фильма как охоту на человека.
- 7 К восприятию идеи «фотогенной» действительности в России ср.: Ямпольский М.Б. *«Смысловая вещь» в кинотеории ОПЯЗА // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения /* Под ред. М.О. Чудаковой. Рига: Зинатне, 1988. С. 109–119.
- 8 К трактовке женского и женоподобного в «Октябре» ср.: Цивьян Ю.Г. *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России, 1896–1930.* Рига: Зинатне, 1991. С. 338–341, 348–356.

Помимо того, что Эйзенштейн преподнес октябрьский переворот отвечающим его собственным гомоэротическим склонностям, он концептуализовал победоносную большевистскую власть в качестве патриархальной и, стало быть, извечной, несмотря на всю ее претензию на небывалость.

В «Наполеоне» (1927) Абея Ганса главный герой продвигается по ходу сюжета от неполноты и частноопределенности своей власти (от противодействия английскому влиянию на Корсике и, позже, создания успешного плана взятия революционной армией Тулона) к начальствованию, выходящему за пределы одной страны и обещающему стать ничем не ограниченным: в концовке байопика молодой полководец возглавляет Итальянский поход французов (который он, подчеркну, замыслил на фоне глобуса). Расширению могущества Наполеона сопутствует у Ганса синхронное (соперничающее с монтажом) выведение на полиэкран сразу трех видеообразов.

Киноавангард, сосредоточенный и в «Броненосце “Потемкине”», и в «Октябре», и в «Наполеоне» на смене власти (у Ганса – на крушении робеспьеровской власти революционного террора), не испытывал интереса к рассмотрению организационных механизмов устанавливающегося правления, к его каждодневно-практической деятельности. Но, когда фильм 1920-х все же информировал зрителей не только о конституировании власти, но и об ее исполнении, он проникался скепсисом. Узурпирующие полномочия суда и экзекуторов приговора герои кулешовского фильма «По закону» (сценарий Виктора Шкловского) оказываются в своих амбициях несостоятельными. Повешенный ими ирландец Майкл Дейнин (в его роли был занят Владимир Фогель) срывается с веревки, заброшенной на дерево (одиноко растущее и снятое снизу в устремлении к небу, оно намекает на *arbor mundi*), и, явившись перед глазами своих губителей в темном окне хижины, удаляется с прииска свободным от наказания. Иновласть в диссидентском, вступающим в спор с апологией революционного самоуправства фильме Кулешова досягаема, но не выдерживает проверки на реализацию своих намерений⁹. «По закону» конфронтрует с щедро декорированными кинопраздниками в честь революции также в том, что минимализирует используемые в ставшем аскетичным фильме экспрессивные средства. Кулешов соблюдает единство места действия, довольствуется малым числом актеров и скудным реквизитом; он сводит само действие во многом к технологическим процессам – к выкапыванию могил-

ИГОРЬ СМIRНОВ

ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...

9 В «Старом и новом» (1929) Эйзенштейн также критиковал отправление утвердившейся новой власти, но на конформистский – применительно к сталинской коллективизации – манер, осуждая бюрократическую волокиту, которая глушила якобы народную инициативу по обобществлению крестьянских хозяйств, продолжающему радикальное преобразование страны.

лы, к подготовке трупов к захоронению, к бритью преступника перед казнью и тому подобному.

Революционный фильм оспаривался как изнутри художественной культуры, складывавшейся в Советской России, так и извне этого контекста. Фриц Ланг поведал зрителям «Метрополиса» (1927) о том, как терпит провал задуманное изобретателем Ротвангом (его дом помечен пятиконечной звездой) разрушение капиталистического электрограда, – и о том, как холодно-рациональный хозяин производства Йо Фредерсен воссоединяется со своим сыном, преисполнившимся состраданием к нуждам угнетенного пролетариата. Власть в этом консервативно-христианском фильме (его идеологию воплощает проповедница евангельских ценностей Мария) требует перерождения, но оно, согласно Лангу, должно быть эндогенным, нравственным, а не экзогенным, как в советском кинематографе.

3

Кинематографическая разногласица в оценке власти достигла вершины в 1926–1927-м, когда в до того немой фильм начал внедряться звук. Изобретение звукового кино ознаменовало собой приход третьего этапа в осмыслении фильмическим искусством того, что такое господство и подчинение. Выразительные возможности киномедиума, сделавшегося аудиовизуальным, вступили в конкуренцию друг с другом. Покушаясь на самодостаточность, звук мог становиться сам по себе авторитетным, функционировать как «L'Acousmètre», по терминологии Мишеля Шиона¹⁰.

К примеру, в фильме «Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга голос из уличного громкоговорителя раскрывал присутствующим в кинозале смысл происходящего на экране. Но в соревновании слышимого и видимого визуальный образ также мог брать верх над сонорным (что обычно не учитывается кинотеорией). В первой звуковой ленте Рене Клера «Под крышами Парижа» (1930) героиня Пола, разбуженная будильником, бьет по нему ладонью, промахивается, попадает в туфлю, и тем не менее звон прекращается: действие в своей наглядности, как бы ни было ошибочно, сильнее шумов.

Конкуренция двух каналов передачи информации в звуковом фильме, опрокинувшись на его тематику, обусловила двойственность в подходе к проблеме власти. С одной стороны, он проявлял заметный интерес к поражению потентата, ибо

10 ШИОН М. *Le voix au cinéma*. Paris, 1982. P. 29 ff. Ср. сходные соображения: DOANE M.A. *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space* [1980] // BRANDY L., COHEN M. (Eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 368–369.

в противоборстве слышимого и видимого убыток претерпевали то там то здесь оба соперника. С другой стороны, он был увлечен изображением совершенной власти, которая, пусть и более непревосходимая, являлась разделенной с ее совладельцами. И в том и в другом случае фильм прослеживал, как власть претворяется в текущей действительности, как она себя поддерживает и обеспечивает, что шло вразрез с целеположенностью немого кинематографа 1920-х, но соответствовало сражению технических средств, разыгрывающемуся в аудиовизуальном медиуме.

ИГОРЬ СМЕРНОВ
ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...

Киноавангард, сосредоточенный на смене власти, не испытывал интереса к рассмотрению организационных механизмов устанавливающегося правления, к его каждодневно-практической деятельности. Но, когда фильм 1920-х все же информировал зрителей не только о конституировании власти, но и об ее исполнении, он проникался скепсисом.

3.1

Один из наиболее значимых для советской кинокультуры фильмов о гибели большого человека – «Великий гражданин» (1937, 1939) Фридриха Эрмлера. Центральный герой этой двухсерийной ленты, вожак преданных сталинизму ленинградских партийцев Шахов (в исполнении Николая Боголюбова), персонифицирует киноискусство: он торжествует над оппозиционерами в кинозале, куда было перенесено из-за наплыва людей собрание рабочих «Красного металлиста». Когда противники Шахова погружают это помещение во тьму, оно освещается лучом, бьющим из будки киномеханика. Затевавшему заговор против Шахова, Боровскому (Олег Жаков) Эрмлер отвел роль директора Музея революции, столкнув тем самым нацеленное в будущее кино с экспонированием остатков славного прошлого.

Продвинувшись до главы Ленинградского крайкома партии, Шахов предстает во второй серии «Великого гражданина» поглощенным разного рода администрированием: контролем работ на «Каналстрое», поддержкой молодых рационализаторов производства, проверкой личных дел ближайших сотрудников. В качестве практиков выведены в фильме и враги Шахова, ушедшие в подполье оппозиционеры, один из которых заявляет: «Надо стать реальными политиками». Про-

ИГОРЬ СМИРНОВ

ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...

тивовласть плетет интриги, мешающие планомерному труду во благо индустриализации страны, – в частности, пытается остановить главный конвейер на «Красном металлисте». Шахов (он же Киров) должен быть устранен, потому что он срывает происки подполья.



Илл. 1. Бут перед дверью в театральную ложу Линкольна («Рождение нации», 1915).

Илл. 2. Террорист входит в коридор, где будет убит Шахов («Великий гражданин», 1937, 1939).

Илл. 3. Шахов на пути к месту гибели («Великий гражданин», 1937, 1939).

Выстраивая сцену покушения на Шахова, Эрмлер, похоже, вспоминал о «Рождении нации». Там Джон Уилкс Бут останавливается перед дверью, ведущей в театральную ложу, где сидит Линкольн. Затем мы видим убийцу вошедшим в ложу и стреляющим в президента. В «Великом гражданине» теракт происходит в театральном помещении, как и убийство Линкольна, но зритель не становится свидетелем этого события: в неподвижном кадре Эрмлер задерживает нас перед закрытой дверью, ведущей в коридор, где погибнет Шахов (илл. 1, 2, 3), так что мы не видим и не слышим сразившего его выстрела. Звуковое кино теряет обе свои способности воспроизводить действительность, возвращая нас к фотографии в тот момент, когда смерть наступает олицетворявшего его героя¹¹.

11 У закрытой двери в «Великом гражданине» есть и еще одно значение. Строго следующий официальной версии убийства Кирова, которое якобы было вдохновлено внутривластными оппонентами Сталина, Эрмлер, запирая перед нами вход в коридор, где оно и впрямь случилось, все же намекает на неразрешенность загадки этой катастрофы (вылившейся впоследствии в Большой террор). В «Рождении нации» Бут проникает в театральную ложу Линкольна, потому что охранник президента покинул свой пост. Реминисценция из фильма Гриффита в «Великом гражданине» могла быть обусловлена тем, что Эрмлеру (бывшему чекисту) было известно о странном поведении телохранителя, который отстал от Кирова в коридорах Смольного, где его поджидал Леонид Николаев.

Создатели киношедевра «Гражданин Кейн» (1941) – режиссер Орсон Уэллс и сценарист Герман Джейкоб Манкевич, – возможно, были знакомы с «Великим гражданином». Даже если предположение об интерфильмической зависимости американской кинокартины от советской безосновательно, переключки, пусть и всего лишь типологического свойства, двух произведений о конце большого человека разительны. Борясь за пост губернатора штата, Кейн держит речь, как и Шахов, на фоне киноэкрана. Добиваясь влияния в качестве владельца и издателя газеты, Кейн орудует тем же медиальным средством, которое было особенно важно для Шахова, опубликовавшего в «Правде» статью с изобличением ошибок его недоброжелателей (оппозиционеры у Эрлера препятствуют отсылке в Ленинград из Москвы этого безоговорочно авторитетного печатного органа большевистской партии). Подобно тому, как интригуют враги Шахова, герой в фильме Уэллса и Манкевича становится жертвой шантажа его политического соперника Геттиса, прознавшего про любовную связь Кейна со Сьюзен Александер.

Существенное различие двух сходных по тематике фильмов (отвлечемся от их эстетических качеств) в том, что решительный проигрыш ожидает Кейна не как политика, ролью которого исчерпывается деятельность Шахова, а как семейного тирана, пытавшегося во что бы то ни стало сделать примадонну из бездарной певицы Сьюзен Александер, покидающей, в конце концов, замок газетного магната. Семья в обществе, не затронутая, как советское, только что совершившейся революцией, более значима, нежели управление народной массой. Уэллс обесправливает в своем фильме наряду со звуком, теряющим в оперных пробах Сьюзен Александер полноценность, также визуальность: в финале киносюжета рабочие вывозят из «Ксанаду» – убежища угасшего Кейна – гигантскую коллекцию ставшего более никому не нужным изобразительного искусства. Аудиовизуальный медиум сдает свои позиции вслед за поражением власти имущего у Уэллса так же, как и у Эрлера.

В нацистском киноискусстве смерть потентата подготавливает кульминацию (казнь заглавного героя) в антисемитской агитке Файта Харлана «Еврей Зюсс» (1940). Этот погромный фильм неприкрыто регрессивен, будучи идеологической и мотивной парафразой «Рождения нации». Герцога Вюртембергского (Генрих Георге) хватает апоплексический удар, когда он встречает гражданское неповиновение подданных, вызванное самоубийством юной Доротей, которую изнасиловал Зюсс Оппенгеймер. Харлан следует за Гриффитом не только в том, что приписывает сексуальному преступлению расовую предопределенность, но и в том, что оно выставляется результатом уступки полномочий, которые правитель делегирует избран-

ИГОРЬ СМIRHOV
ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...

ному им лицу. Так же, как Остин Стоунмен доверяет исполнение должностных обязанностей в Южной Каролине Линчу, который затем пытается силой овладеть дочерью конгрессмена, герцог расплачивается жизнью за то, что в значительной мере передал свою наследственную власть придворному финансисту Зюссу, который употребляет ее во зло немецкому народу и во благо евреям.

Харлан был озабочен не столько углубленной работой с киномедиумом, как Гриффит и остальные режиссеры (прежде всего Уэллс), о которых шла речь, сколько эффектным иллюстрированием выполняемого идеологического госзаказа. Таков, к примеру, подавляющий диалог зрителей с экраном, не допускающий никакого разнобоя трактовок финал агитки, в котором под барабанный бой на фоне падающего снега (от самой природы веет холодом смерти) Зюсс Оппенгеймер, посаженный (как опасный зверь) в клетку, взмывает над толпой, поднятый к верхушке непомерно высокой (пусть все видят!) виселицы. Как бы ни был зависим Харлан от нацистской доктрины, его фильм манифестирует и общую – на начальных фазах эволюции созревающего медиума – тенденцию кинематографа биологизировать власть (в «Октябре» – в мизогинном стиле). По необходимости сфокусированный на выразительности тел немой фильм распространял фундирующее его медиальное качество на концептуальное содержание властных отношений. «Еврей Зюсс» регрессивен и в этом плане, отбрасывая нас в своем расизме к дозвучковым кинолентам.

Стоит заметить, что крушение располагающего властью героя, хотя и было в набравшем темпы звуковом кино парадигмообразующим, все же не стало единственной формой, в какой этот медиум отразил обоюдную капитуляцию своих слагаемых в борьбе друг с другом. Фильм 1930–1940-х проецировал такого рода медиальную ситуацию и в повествования о приостановке действия закона, оказывающегося неспособным быть воистину справедливым. Джон Форд ревизовал в «Дилижансе» (1939) каноническую смысловую схему вестерна, рассказывающего (в духе политфилософии Джона Локка) о воцарении институционализованного правопорядка взамен самосуда и ордалий¹². «Малыш» Ринго (Джон Уэйн), сбежавший в фильме Форда из заключения, должен быть возвращен туда поймавшим его шерифом. Законоотступник проявляет чудеса героизма, защищая своих случайных попутчиков от апачей, напавших на них по дороге в городок Лордсберг. По приезде на место Ринго расправляется с братьями Пламмерами, ответственными за смерть его отца и брата. Шериф, бывший обязанным препро-

12 См. также: Смирнов И.П. Указ. соч. С. 205–206.

водить Ринго в тюрьму, покоренный его мужеством, отпускает арестанта на волю вместе с благодетельной проституткой Даллас, в которую тот успел влюбиться. Номос упраздняется Фордом, как и его современником Карлом Шмиттом, развившим учение о чрезвычайном положении.

ИГОРЬ СМЕРНОВ
ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...

Крушение располагающего властью героя, хотя и было в набиравшем темпы звуковом кино парадигмообразующим, все же не стало единственной формой, в какой этот медиум отразил обоюдную капитуляцию своих слагаемых в борьбе друг с другом.

3.2

Противоположная только что разобранному типу экранных зрелищ парадигма, сформированная идеей максимальной, но тем не менее разделенной власти, обретает в советском киноискусстве отчетливость в фильме Владимира Петрова «Петр Первый» (1937–1938), в котором монарх (Николай Симонов) составляет неразлучную пару с Меншиковым (Михаил Жаров)¹³. Перед нами как будто архетипическое сочетание демиурга, созидającego до того небывалый мир (распускающего монастыри, поощряющего торговую и промышленную инициативу в закоснелой стране и тому подобное), и трикстера (Меншиков не только соорганизатор реформ, но и мошенник, на которого Петр в гневе бросается с кулаками). Дело, однако, не так просто. В демиурге тоже проступают черты трикстера: Петр отнимает у самого близкого ему вельможи любовницу – Екатерину. Плутство же Меншикова во многом утрачивает свою негативность в сравнении с тем заговорщицким противодействием начинаниям отца, которое оказывает Петру его сын Алексей (Николай Черкасов).

Мифогенное расподобление творца и его комического имитатора ослабляется и отступает на второй план в фильме, посвященном в первую очередь совластью (Петра и его сподвижников) и противлению (со стороны сына) власти (отца). Всесилие монарха заходит за последний предел в расправе, которую он учиняет над своим наследником (в сцене допро-

13 По-видимому, первым советским фильмом о синархии, взятой, впрочем, не столько в политическом, сколько в эротическом измерении, был «Строгий юноша» (1935), поставленный Абрамом Роомом по сценарию Юрия Олеши (1934). Только после того, как герой этого фильма Гриша Фокин (Дмитрий Дорлиак) заявляет, что и в бесклассовом обществе «власть гения [...] остается», он добивается благорасположения жены выдающегося хирурга Степанова и становится его младшим партнером в *ménage à trois*.

са царевича Петр надевает очки – кинематографическое техновидение солидаризовалось с дознанием, сопровождаемым пытками). Но и в преследовании сына Петр не единодержавен. Фильм (одним из авторов его сценария был Алексей Толстой) особо подчеркивает, что смертный приговор наследнику престола выносит Сенат, который затем присваивает царю титул «отца отечества», как бы возмещая с избытком пустоту, образовавшуюся в монаршей семье. Сотериология раннего кино, отвергнутая авангардом, становится вновь актуальной для киноискусства, которое оправдывает власть ее деяниями (рискуя жизнью, Петр спасает утопающих во время случившегося в Санкт-Петербурге наводнения).

«Петр Первый» дал образец для череды фильмов о Сталине, выпущенных в СССР на экран в первые послевоенные годы. В статье (1950) о них Андре Базен сетовал – на примере «Сталинградской битвы» (1948–1949) все того же Владимира Петрова – на то, что они не заполняют никаким промежуточным звеном разрыв между изображением кабинетного стратега Сталина и батальными картинами, в которых его мудрая воля облекается плотью и кровью¹⁴. Этот упрек безоснователен. Сталин (Алексей Дикий) у Петрова (сценарий написал Николай Вирта) окружен соратниками: главнокомандующий поручает Василевскому разработку плана по разгрому армии Паулюса и ведет беседу со Ждановым о положении дел на Ленинградском фронте. Но, главное, в самом Сталинграде есть исполнитель расчета верховной власти на стойкость защитников города – генерал Чуйков (Петров отнюдь неспроста поручил эту роль Николаю Симонову, до того запомнившегося зрителям как монарх в «Петре Первом»).

Герои, посредничающие между вождем и массами, выведены и в прочих фильмах о Сталине. В «Клятве» (1946) Михаила Чиаурели (по сценарию Петра Павленко) такова Варвара Петрова, члены семьи которой один за другим погибают в борьбе за социалистическое отечество. В «Третьем ударе» (1948) Игоря Савченко (по сценарию Аркадия Первенцева) из множества солдат, ведущих предначертанное Сталиным сражение за Крым, выделен морской пехотинец Чмыга (Марк Бернес). В обоих этих фильмах Сталин – сразу и единоначальник, и вершина синархии: в «Клятве» его поддерживают и оберегают от нападков после смерти Ленина высокопоставленные партийные функционеры, так сказать вожди-миноритарии; в «Третьем ударе» его поправляет (неслыханная смелость!) глава генштаба Василевский.

14 BAZIN A. *Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique* // ИДЕМ. *Qu'est que le cinéma? I. Ontologie et langage*. Paris, 1958. P. 75–89 (рус. перев.: БАЗЕН А. *Миф Сталина в советском кино* // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 155–169).

Сделавшийся героем фильмов, Сталин устойчиво интерпретируется ими как сопричастный киноискусству или по меньшей мере снабжается в них оптическим инструментом, как в «Сталинградской битве», где в его руки вложена лупа. В «Клятве» он рисует у себя в кремлевском кабинете голову Ленина, которая тут же превращается в просвечивающий в верхнем углу кадра фрагмент кинохроники, запечатлевшей ленинское выступление с трибуны. В «Третьем ударе» Савченко показывает Сталина уединившимся в затемненном помещении с рядами стульев и большой белой печью-голландкой в глубине (илл. 4) – в зале как бы экраном (лупа фигурирует и здесь).

ИГОРЬ СМИРНОВ
ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...



Илл. 4. Кабинет заседания Комитета обороны или кинозал? («Третий удар», 1948).

Но, и помимо наделения Сталина киногенностью, фильмы о нем устремлены к тому, чтобы медиализировать историческую действительность, которую они хотят воспроизвести (заговорившее видеоискусство осознало себя вполне равным существу, ни в чем ему не уступающим). Поскольку в этих киноповествованиях непременно присутствуют персонажи, передающие замыслы главнокомандующего тем, кому предстоит их реализовать (так, в «Третьем ударе» Толбухин разыгрывает с генералами план будущего сражения), то будет правомерным утверждать, что торжество всезнания и ясновидения Сталина (в «Сталинградской битве» он говорит Ватутину: «Указывать легче всего, – и добавляет, имея в виду стратегию немцев: – А мы их предупредим») ставится кинематографом в зависимость от обеспечения контакта между Духом и социофизическим миром. Сущность соуправления киноискусство раскрывает как потребность властителя в канале связи, который позволяет мысли провидца овладеть коллективным телом, ведущим битву.

Концептуализацию действительности в качестве в-себе медиальной следует отсчитывать от документальных фильмов Лени Рифеншталь «Победа веры» (1933) и «Триумф воли» (1935). Если Эсфирь Шуб скомпоновала свой фильм о царистской России и февральской революции из архивной кинохроники, то для Рифеншталь кинематографичной была сама фактическая среда, заполнившая поле зрения режиссера. Как пишет Кристиан Вессели, Рифеншталь «в тесном сотрудничестве с Альбертом Шпеером преобразовала весь Нюрнберг в некую гигантскую кинотерриторию»¹⁵. Колонны СС и СА, землячества, трудовые отряды, подростки из гитлерюгенда – в той мере, в какой эти людские множества в ритмичной динамике демонстрируют себя, – уже кинозрелище еще до того, как будут пойманы объективами камер, расставленных в городе по указаниям Рифеншталь. Фактическая и вместе с тем инсценированная действительность позирует Гитлеру – в «Триумфе воли» он, по слову Сьюзен Зонтаг, представлен как *super-spectator*¹⁶. Штрайхер, Гесс, Франк, Розенберг и другие нацистские заправилы – медиаторы между фюрером и сплоченной его волей нацией.

Советское кино не преминуло откликнуться на «Триумф воли» в эстетически наиболее значительном из всех фильмов о Сталине – «Падении Берлина» (1949) Чиаурели (по сценарию Павленко)¹⁷. Сталин здесь (его играет, как и в «Клятве», Михаил Геловани) спускается на немецкую землю по трапу самолета, повторяя сходжение Гитлера с небес у Рифеншталь. Передача горнего образа Гитлера Сталину может показаться скрытой диверсией, подтачивающей тоталитаризм советского образца. Но скорее в данном случае приходится не сомневаться в политической лояльности Чиаурели и Павленко, а думать о том, что кино-медиуму, поглощенному развязыванием имманентных ему проблем, было безразлично, какую идеологию он в себя вбирает.

«Падение Берлина» насыщено кинореминисценциями. Гитлер отдает здесь приказ о затоплении берлинского метро, где прячутся от бомбежек родители с детьми, по образцу, известному из «Метрополиса», в котором Лже-Мария – механическая кукла, скопированная с проповедницы христианства, – устраивает в подземном городе потоп, угрожающий жизни детей из пролетарских семейств¹⁸. Тот же Гитлер в бункере незадолго до

15 WESSELY C. *Leni Riefenstahls Triumph des Willens* // REGENSBURGER D., LARCHER G. (Hrsg.). *Paradise Now? Politik – Religion – Gewalt im Spiegel des Films*. Marburg, 2009. S. 105.

16 SONTAG S. *Fascinating Fascism* [1974] // *A Susan Sontag Reader*. London; New York, 1983. P. 314.

17 Советская кинодокументалистика отреагировала и на спортивный фильм Рифеншталь «Олимпия» (1938) в «Цветущей юности» (1939) Александра Медведкина, экранизировавшего физкультурный парад на Красной площади.

18 Потоп из «Метрополиса» был воспроизведен уже в «Петре Первом»: в одной из сцен этого фильма Никита Демидов велит пустить воду в подвал башни с хоронящимися в нем людьми, чтобы скрыть от генерал-прокурора Ягужинского правонарушения, совершаемые на уральском заводе.

самоубийства откручивает со своего мундира пуговицы, чтобы расставить их на карте, повторяя действия правителя Томэнии в «Великом диктаторе» (1940) Чарли Чаплина. В фарсе Чаплина Хинкель (Гитлер) в гневе сдирает с груди Херринга (Геринга) ордена и, не найдя более ни одного, принимается срывать пуговицы (илл. 5, 6). Истерия фюрера (Владимир Савельев), противопоставленная в «Падении Берлина» спокойствию Сталина даже, казалось бы, в безнадежной ситуации, отсылает нас к сходной (хотя бы и лишь намеченной) трактовке гитлеровского характера Сергеем Мартинсоном в «Третьем ударе».

ИГОРЬ СМIRНОВ
ОТ СПАСЕНИЯ ГЕРОЯ
К СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ...



Илл. 5. Хинкель обрывает пуговицы с мундира Херринга («Великий диктатор», 1940).



Илл. 6. Гитлер расставляет оторванные пуговицы на карте («Падение Берлина», 1949).

«Падение Берлина» претендовало на то, чтобы подняться на метауровень, с которого фильмы о власти могли бы быть подвергнуты суммированию. Во всех этих произведениях режиссеры были вынуждены решать задачу, вырастающую из того, что максимум власти и ее разделение в принципе противоречили друг другу. Доминантность Сталина требовала особого подчеркивания, его величие подлежало отмежеванию

от прочего начальствования как власть не от мира сего (Базен с полным на то основанием писал о ее трансцендентности). Экранный Сталин постоянно являлся зрителям как лидер глобального масштаба – в комбинации с Рузвельтом, Черчиллем или на худой конец (в «Третьем ударе») с турецким посланником и румынским военачальником в Крыму. Но этого мало. Суверенность Сталина – Мессии, уберегающего страну от иноземного порабощения, – должна была превышать обычные человеческие возможности. В простейших случаях она преподносилась в виде мыслительного хода стратега, обманывающего ожидания соратников и ошеломляющего их. В фильме Савченко Сталин внезапно меняет план по захвату Крыма, превращая второстепенное направление штурма вражеской обороны в главное. В сюжет «Сталинградской битвы» вплетена встреча Сталина со «старым другом еще с Царицына», который никак не может взять в толк, почему Красная армия не переходит в наступление. Сталин разъясняет собеседнику, что руководствуется примером Кутузова, заманившего Наполеона в глубь России, чтобы разгромить его войска ответным ударом.

В отличие от Савченко и Петрова, Чиаурели вместе с Павленко прибегают в «Клятве» к самым сильным средствам, оттеняющим необыкновенность Сталина, которому режиссер и сценарист придают черты теоида, принимающего кровавые жертвы. Их приносят жена и мать – аллегория Родины: мужа Варвары Петровой (Софья Гиацинтова) убивают кулаки, ее дочь гибнет в результате вражеской диверсии на стройке, а старший сын – под Сталинградом. Чтобы не оставлять у зрителей сомнений в сакральности Сталина, Чиаурели портретирует его на фоне храма Василия Блаженного и Соборной площади в Кремле. Бытие в «Клятве» жертвенно поступает собой, отдаваясь во власть инобытия¹⁹, где снимаются все земные дифференциации. Расовые несходства для советского фильма, заглядывающего по ту сторону человеческой истории, в коммунистическое будущее, незначимы. Если «Еврей Зюсс» был ориентирован на «Рождение нации», то «Клятва» полемизирует с Гриффитом. Хлопок, маркировавший в «Рождении нации» разницу белых и чернокожих, в «Клятве», напротив, соединяет Сталина и узбека, который протягивает ему, достав из-за пазухи (из интерфильмического тайника), ветку этого растения с плодами.

19 Николай Хренов полагает даже, что Кремль в «Клятве» был отождествлен на мистический манер с «загробным царством»: ХРЕНОВ Н.А. *Зрелища в эпоху восстания масс*. М.: Наука, 2006. С. 411 след. В таком понимании фильма есть свой резон. Сталин занимает в «Клятве» место мертвого Ленина и оказывается живым воплощением Танатоса. Не случайно Сталину легко дается разгадать, отчего перестал работать мотор трактора, демонстрируемого в Кремле, и исправить поломку. Сталину сродни явленное в технике работающее неживое.

В «Падении Берлина» Сталин из абстрактно богоподобного превращается в ветхозаветного Бога-отца²⁰, намеки на которого Чиаурели и Павленко проводят с нажимом. Сталевар Алексей Иванов (Борис Андреев), вызванный в Москву, застаёт Сталина за окучиванием деревьев в саду и, сильно пугаясь своего нуминозного кумира, называет его «Виссарионом Ивановичем» – именем, которое носил отец Иосифа Джугашвили. Сталин, устроитель райского сада в начале фильма, в его концовке прилетает в Берлин, где как раз во время его выхода из самолета Алексей, труженик и воин во имя зиждителя космоса и победителя хаоса, воссоединяется со своей возлюбленной, депортированной на каторжные работы в Германию. Новые Адам и Ева в «Падении Берлина» не знают первородного греха, который мог бы разнять их с Творцом и послужить причиной изгнания из Эдема (насильственная отправка героини в Германию преступно нарушает навсегда предзаданное советскому человеку пребывание в земном раю). С высоты той метапозиции, какую старались занять в «Падении Берлина» Чиаурели и Павленко, их всемогущий герой не мог не превзойти в своей сравнимости с библейским Творцом всех тех, кого советский фильм облакал первостепенной властью.

Превосхождение фильмов, тематизировавших власть, происходило не только всерьез, как в «Падении Берлина», но и в насмешку над ними. В «Великом диктаторе» комизм возникает из того, что соучастие в неограниченном правлении разоблачается как абсурд, будучи подвергнутым проверке на логическую правомерность. Разделенная власть оказывается у Чарли Чаплина воплощенной в двойничестве повелителя Томэнии: это антисемит – и еврей-цирюльник из гетто. Внешне совпадая друг с другом, они меняются социальными позициями, которые занимали потентат на верхушке иерархии и обездоленный в самом ее низу: Хинкеля, принятого за беглеца из гетто, берут под стражу, а Чарли возглавляет помимо своей воли поход на Остерлих (Австрию). Алогизм представления о том, что ничем не стесненная власть может быть в то же самое время разделенной, заверяется в «Великом диктаторе» контрольным рядом: союзники-автократы Хинкель и Наполони (Муссолини), правящий в Бактерии (Италии), затевают препирательства, выясняя, кому из них должен достаться Остерлих.

В качестве метафильма о власти, как она предстает на экране, «Великий диктатор» – развернутая кинопародия. Длительное пребывание Чарли после войны в больнице и его полная неосведомленность о том, что случилось за это время в Томэнии, отправляют нас к беспамятству унтер-офицера Филимонова,

20 Ср.: ШАХАДАТ Ш. *Соперник, паразит, спаситель. Фигуры третьего в кино 1920–60-х гг. // Советская власть и медиа* / Под ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсгена. СПб.: Академический проект, 2006. С. 489–491.

контуженного в фильме Эрлера «Обломок империи» (1929) на Германском фронте и попавшего по выздоровлении в поначалу чужой ему Ленинград. Чаплин метил свою издевку не только в национал-социализм, но и в большевизм. Угодить в дистопическую Германию – то же самое, что и очутиться в утопической (у Эрлера) Советской России. Глобус, которым, как мячом, играет в своем кабинете Хинкель, уже известен нам как атрибут власть имущего по «Наполеону» Ганса. Вешающие цирюльника-еврея штурмовики ведут свою родословную от соучастников Ку-клукс-клана в «Рождении нации». Чтобы этот намек на Гриффита стал прозрачным, Чаплин переходит (реверсируя последовательность событий в «Рождении нации») от линчевания к травестийной сцене, в которой Хинкеля знакомят с новой униформой Вермахта (якобы пуленепробиваемая, она не выдерживает испытания). «Спасительному» Ку-клукс-клану у Чаплина противостоит спасенный из петли командиром Шульцем непокорный цирюльник (заступник за евреев в «Великом диктаторе» – бывший летчик, то есть осовремененный в соответствии с технической цивилизацией ангел-хранитель). Заключительная речь Чарли на стадионе перед народными массами – пародийная антитеза к витийству Гитлера в «Триумфе воли». Чарли отказывается от роли «будущего мирового императора» и обращается к внимающим ему толпам с анархистской программой, почерпнутой из трактата Льва Толстого «Царство Божие внутри вас». Критику чрезмерной власти Чаплин завершил призывом к безвластию, избавляющему людей от взаимной жестокости²¹.

21 Вне комического задания несбыточность сочетания единой державы с множасьей властью стала предметом рассмотрения в «Иване Грозном» (1943–1945) – фильме, в котором Эйзенштейн сделал тирана и его тень (вслед за Чаплином?) неотличимыми друг от друга, развязав эту сюжетную коллизию убийством переодетого в царское облачение князя Владимира Старицкого. Дальнейший разбор чрезвычайно сложно выстроенного фильма Эйзенштейна не укладывается в рамки моей и без того затянувшейся статьи.