

УДК 778.5с(09) с/р
ББК 85.37

Пальшкова Мария Александровна

Старший научный сотрудник, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0009-0003-2183-5402
palschkova.m@yandex.ru

Ключевые слова: сталинский миф, «лениниана», «сталиниана», соцреализм, соцреалистический канон, сталинское кино, «новая мораль», религиозный дискурс

Пальшкова Мария Александровна

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-466-489

Для цит.: Пальшкова М.А. Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов // Художественная культура. 2024. № 1. С. 466–489.

<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-466-489>.

For cit.: Palshkova M.A. Some Characteristics of the Representation of Stalin's Image in Soviet Feature Films of the 1930s-1940s.

Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 466–489. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-466-489>. (In Russian)

Palshkova Maria A.

Senior Researcher, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0009-0003-2183-5402
palschkova.m@yandex.ru

Keywords: Stalin myth, Lenin films (Leniniana), Stalin films (Staliniana), socialist realism, the Socialist Realism canon, Stalinist cinema, "a new moral", religious discourse

Palshkova Maria A.

Some Characteristics of the Representation of Stalin's Image in Soviet Feature Films of the 1930s-1940s

Аннотация. В статье анализируется ряд картин 1930–1940-х годов, в которых отчетливо прослеживается процесс постепенной сакрализации образа И.В. Сталина на советском экране. Основное внимание уделяется комплексу фильмов, входящих, во-первых, в «лениниану», чья функция заключалась в утверждении Сталина как единственного истинного преемника В.И. Ленина и легализации политического курса на единоначалие власти и политику Большого террора; во-вторых — в «сталиниану», пик которой пришелся на годы после окончания Великой Отечественной войны. В рамках анализа затрагивается также формирование одного из ключевых мифов советской историографии об обороне Царицына.

Выступая в 1930-е годы в нескольких ипостасях — от «земной», политической (как единственный легитимный преемник Ленина), до символической (всеотец советского народа), — в послевоенный период фигура Сталина в буквальном смысле сакрализуется, обретая черты всех трех божественных ипостасей: «бога отца», «бога сына» и «бога святого духа» (фильм «Падение Берлина»). Процесс сакрализации проявляется на всех уровнях картин: сюжетном, образном, вербальном.

Abstract. The article analyzes a number of films shot in the 1930s and 1940s, in which the process of gradual sacralization of the image of I. V. Stalin on the Soviet screen can be clearly traced. The main attention is paid to the films which can be included in two different groups. The first group is called “Leniniana” (Lenin films) whose function was to establish Stalin as the only true successor of V. I. Lenin and to legalize the political course for absolute power and the policy of “great terror”. The other group of films is “Staliniana” (Stalin films) which reached its peak in the years after the end of the Great Patriotic War. As part of the analysis of these films, the author also touches upon one of the key myths of Soviet historiography about the defense of Tsaritsyn.

Performing in several roles in the 1930s from “earthly”, i.e. political (as the only legitimate successor of Lenin), to symbolic (the all-father of the Soviet people) — in the post-war period the figure of Stalin was literally sacralized, acquiring the features of all three divine hypostases: “god the father”, “god the son” and “the god of the holy spirit” (*The Fall of Berlin* movie). The process of sacralization manifests itself at all levels: in terms of the plot, figuratively and verbally.

Введение

Пережив этап художественных поисков тем, образов и форм в 1920-е годы, к середине 1930-х годов под влиянием соцреалистического канона советский кинематограф начинает форматироваться под стройную мифологическую систему. В этой системе были свои герои — строители коммунизма, герои социалистического труда, природа которых отсылала к прометеевской традиции «культурного героя, который дарит людям технические, научные, художественные и другие достижения» [3, с. 746]. Свои мученики — герои революции и Гражданской войны, чьи судьбы часто выстраивались по агиографическим канонам. Своя демонология — всевозможные враги советской власти: от русских православных крестьян-хозяйственников (кулаки) до троцкистов и прочих «политических проституток» и «шпионов иностранной разведки». Свой сакральный географический центр — Москва, и свой пантеон богов. Как в жизни, так и в искусстве, за несколько десятилетий состав пантеона варьировался и окончательно сложился, освященный фигурой И.В. Сталина. В этой системе координат он выступал не только как величественный лидер, ведущий страну к раю на земле — светлому будущему, — но и как «отец народов». С одной стороны, этот статус отражал совершенно определенную политику, связанную с идеей централизации власти в лице одного человека. С другой стороны, соответствовал образу властителя, наделенного сакральными атрибутами. С третьей, мифолого-религиозный статус Сталина апеллировал к глубинным психологическим структурам, связанным с архетипами Мудрого старца и Отца [см.: 3].

О сакральности кинематографического образа Сталина заговорили достаточно рано. Уже Андре Базен в своей знаменитой статье «Советское кино и миф Сталина» (*Le cinéma soviétique et le mythe de Staline*) в 1950 году отмечал теологическую сущность советского вождя, соотносимую с образами Ветхого Завета: «В самом начале фильма „Клятва“ есть чрезвычайно значительная сцена, которую можно было бы определить как „освящение Историей“. Действие происходит сразу после смерти Ленина. Сталин в одиночестве бредет в снегу, совершая паломничество к месту их последней встречи, чтобы предаться там медитации. У скамейки, где на снегу словно вырисовывается тень Ленина, в сознании Сталина возникает голос умершего. Но боясь, что

одной метафоры мистического коронования и вручения скрижалей с заповедями будет недостаточно, Сталин поднимает глаза к небу. Сквозь еловые ветки пробивается солнечный луч, освещая лоб нового Моисея. Как видите, все на своих местах, вплоть до огненных рожек. Свет падает сверху. Конечно, знаменательно, что Сталин оказывается единственным участником этой марксистской Пятидесятницы, в то время как апостолов было двенадцать. Затем мы видим, как он, чуть ссутулившись под тяжестью обрушившейся на него благодати, возвращается к своим товарищам — людям, из чьих рядов он отныне будет заметно выделяться, причем теперь уже не только благодаря своей учености или гениальности, но в первую очередь потому, что он несет в себе Бога Истории» [1, с. 167]. Отечественная гуманитарная традиция рассмотрения образа Сталина как части историографического, культурного и религиозного мифа сложилась по понятным причинам намного позже, однако в настоящий момент накоплен достаточный объем работ авторитетных исследований, которые бы затрагивали тот или иной аспект религиозно-мифологической составляющей как образа Сталина, так и соцреалистического искусства вообще. Так или иначе этой теме касались такие исследователи, как О. Булгакова [2], Е. Добренко [5], Л. Зайцева [6], Х. Гюнтер [3], Н. Зоркая [7], Е. Марголит [11] и др. Исследованию сталинского мифа и его современному бытованию посвящен ряд публикаций религиоведа А. Прилуцкого [13]. Задача данной статьи не только отметить очевидные религиозно-мифологические коннотации образа Сталина, но и проследить процесс его последовательной трансформации от образа государя и всеотца к воплощенному триипостасному божеству.

Образ отца

В советском кинематографе 1930-х годов образ отца-государя был реализован, прежде всего, в историко-биографических фильмах, в центре которых неизменно находилась фигура лидера, ведущего нацию к победе над внешними врагами. При этом проекцией этих лидеров в настоящем была фигура Сталина. Но и в картинах на современном или недавнем историческом материале вождь народа присутствовал как фигура высшего порядка, последовательно обретавшая религиозный статус. Это проявлялось не только вербально,

когда герои «призывали» имя Сталина, но и символически. Важнейшая форма воплощения этого символического значения — образ Большой семьи. Подробно об этом пишет немецкий исследователь Ханс Гюнтер в своей работе «Архетипы советской культуры». Образ Большой семьи — отец, мать, дети — в сталинском кинематографе семантически трансформировался на экране в триаду: «отец народов» — Родина — народ [3, с. 743].

Конкретное выражение на экране эта идея обрела через мотив сиротства или, точнее, безотцовщины. В типичной советской экранной семье с середины 1930-х годов отсутствовала фигура мужа-отца. Это было связано не только с определенными историческими событиями, когда конкретные героические отцы погибали от рук врагов за дело революции. Речь, скорее, шла о символическом замещении фигуры биологического отца фигурой «отца народов». Таким образом, кинематограф той поры легализовывал тему сиротства как естественного состояния.

Отчасти «безотцовство» являлось отголоском процесса ликвидации традиционного понимания семьи как малой церкви, в котором мужчина как муж символически сравнивается с Богом: «Мужья, любите своих жен, как и Христос возлюбил Церковь и предал себя за нее» (Еф. 5:25); «Жены, повинуйтесь своим мужьям, как Господу, потому что муж есть глава жены, как и Христос глава Церкви, и Он же Спаситель тела» (Еф. 5:22–23). Придя к власти, большевики провозглашают победу и над традиционной семьей. В новом мире единство людей предполагается выстраивать на принципах классовой солидарности, коллективизма и свободы, которую принесет мужчине и женщине коммунистическая власть, ликвидировав такие пережитки патриархального общества, как семейный быт и воспитание детей: «На место узкой любви матери только к своему ребенку должна вырасти любовь матерей ко всем детям великой трудовой семьи. На место нерасторжимого кабального брака создается свободный товарищеский союз двух любящих равноправных членов трудового общества. На место эгоистической замкнутой семейной ячейки вырастает большая всемирная трудовая семья, где все трудящиеся, мужчины и женщины, станут прежде всего братьями и товарищами. <...> Пусть же отмирает старая семья и пусть во имя истинного равенства, свободы и товарищеской любви в новом браке работницы и рабочие, крестьяне

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов

и крестьянки возьмутся с одушевлением и верой за перестройку общества на новых, более совершенных, более справедливых, более светлых коммунистических началах. Красные знамена социальной революции, развертывающиеся вслед за Россией и в других странах мира, говорят нам о том, что не за горами тот рай на земле, о котором веками тосковало человечество» [9, с. 23–24]. Таким воодушевляющим псевдопророчеством заканчивает свою известную работу «Семья и коммунистическое государство» одна из проповедниц «новой морали» Александра Коллонтай. Отголоски идеи отчуждения друг от друга всех членов семьи: мужа от жены, родителей от детей — можно наблюдать в советском кинематографе 1920-х годов. Не случайно в «Бабах рязанских» (реж. Ольга Преображенская, Иван Правов, 1927) героиня-революционерка (Эмма Цесарская) предлагает своей малосознательной невестке (Раиса Пужная), недавно родившей от насильника-свекра, сдать ребенка в детский дом. «Не плачь, я помогу тебе. Когда откроют приют, мы возьмем твоего малыша», — успокаивает молодую мать строительница новой жизни.

Закономерно, что дискредитация патриархальной формы семьи привела в итоге к дискредитации образа ее главы, отца и — шире — мужчины вообще в том случае, если он выступал в качестве частного человека, не вовлеченного в революционную борьбу. Речь шла не только о представителях «старого мира», которые часто оказывались либо алкоголиками (отец в «Матери» Всеволода Пудовкина, 1926), либо насильниками («Земля в плену» Федора Оцепа, 1927; «Бабы рязанские» Ольги Преображенской и Ивана Правова). Вообще, частный человек, мужчина, вне поля революционной борьбы имел все шансы превратиться в домашнего тирана — носителя буржуазной (мещанской) морали («Третья мещанская» Абрама Роома, 1927; «Парижский сапожник», 1928, и «Обломок империи», 1929, Фридриха Эрмлера; «Суд должен продолжаться» Ефима Дзигана и Бориса Шрейбера, 1930). Все указанные фильмы формально затрагивали тему «новой морали» на волне ее критики, поднявшейся после скандального «Чубаровского дела». Но критика эта не столько подразумевала возвращение к традиционному пониманию семьи, сколько подчеркивала, что несмотря на титанические исторические сдвиги, мужчины, даже являясь частью «нового мира», не способны избавиться от своих мелкобуржуазных предрассудков по отношению к женщине. Комсомольцы, участни-

ки Гражданской войны, культработники, читающие лекции о том, как освободить женщину от тиранического быта, в частной жизни раскрывали собственнические патриархальные установки. Они, как и прежде, держали своих жен в кухонном рабстве, требуя чистых рубашек, вкусных борщей и чая с вареньем. Характерно и то, что чаще всего такие союзы мужчины и женщины были бездетны, а если вдруг вставала речь о беременности, то мужчины либо принуждали женщин делать аборт («Третья мещанская»), либо вообще планировали организовать групповое изнасилование бывшей возлюбленной с целью ее опорочить и так избавиться от бремени отцовства («Парижский сапожник»). Таким образом, образ мужчины-мужа фактически дискредитировался, а мужчина-отец вообще выносился за скобки. Новый мир отправлялась строить освобожденная женщина⁽¹⁾.

В 1930-е годы значение, в том числе символическое, семьи переосмысливается. И если еще в начале десятилетия символического заместителя отца мог представлять, например, чекист Сергеев в «Путевке в жизнь» (1931) Николая Экка (закономерно: настоящий отец одного из героев оказывался настолько слаб, что спивался после смерти жены), то по мере формирования культа личности именно Сталин в конце концов приобретает статус всеотца. Причем иногда этот статус понимался даже не символически, но буквально. Вспомним сцену сна Варвары из фильма Фридриха Эрмлера «Крестьяне» (1935). Будучи замужем и ожидая ребенка, героиня видит во сне идиллическую прогулку по колхозу под руку со Сталиным. Знатная свиначка, будто настоящая влюбленная, прижимается к нему. Сталин держит на руках ее повзрослевшего сына. Мальчик льнет к вождю, будто к родному отцу.

(1) Мысль о необходимости разрушения патриархальной формы семьи (как и идея воспитания детей государством) уходит глубоко в прошлое. Об обобществлении женщин и детей писал еще Платон в «Государстве». На новом витке эта идея обрела развитие в жизни и работах французских просветителей и социалистов-утопистов. Спор о семье между Б.П. Анфантеном и О. Родригом привел к расколу и ликвидации течения сенсимонистов. Впоследствии о семье как «буржуазном институте», в основе которого лежит капитал и частная нажива, писал Карл Маркс. Л.Д. Троцкий также был убежден, что одной из основных целей коммунизма должно стать уничтожение семьи.

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов



Ил. 1. Кадр из фильма «Крестьяне», режиссер Фридрих Эрмлер, 1935

Сохранились записи бесед Бориса Шумяцкого со Сталиным по итогу просмотра фильма:

ЧЕРНЯК. А как мультипликат-прогулка с ребенком?

КОБА. Сделано хорошо. Только могут еще подумать, что ребенок мой.

ЧЕРНЯК. Сразу видно, что то лишь мечты Варвары.

Л. М. Нет, это выглядит очень приятно и с хорошим смыслом... [цит. по: 8].

Идея замещения реального биологического отца Сталиным достигает апофеоза в ленте Дзиги Вертова «Колыбельная» (1937). С одной стороны, в картине воспевалось материнство, с другой стороны, полностью игнорировались фигуры конкретных отцов. Единственным, кто воплощал мужское, отеческое начало у Вертова, оказывался Сталин. Он представлялся чем-то средним между языческим божеством и рок-идолом, на встречу к которому стремились все женщины Советского Союза. Они ехали на верблюдах, скакали на лошадях, ехали на велосипедах, плыли на лодках и летели на самолете в Москву, чтобы поклониться своему вождю. Учитывая, что женская

тема в картине была неразрывно связана с материнством, возникала несложная причинно-следственная связь: отцом всех счастливых советских новорожденных был Сталин. (Именно в повышенном уровне интимности некоторые исследователи видят причину, почему картину сняли через пять дней после начала показов [см.: 4].)

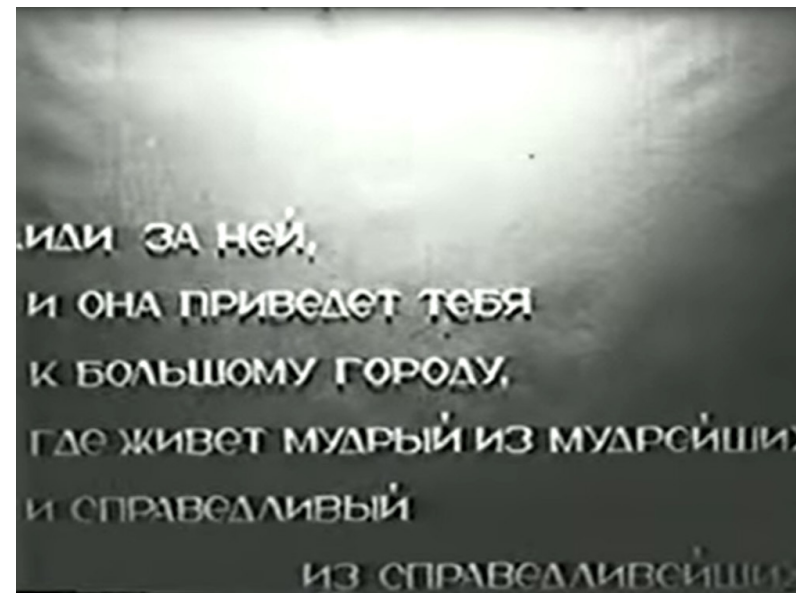
Роль «ленинианы» в сталинском мифе

Еще одним важнейшим пластом формирования сталинского кинематографического мифа становится в 1930-е годы «лениниана». «Лениниану» принято воспринимать, что естественно, как пласт фильмов о В.И. Ленине, где Сталин выступает на вторых ролях. Но второплановость Сталина здесь мнимая и связана только с временем пребывания его в кадре. Фактически же именно в фигуре Сталина и заключается смысл «ленинианы».

«Лениниана» выполняла несколько функций. Во-первых, это легализация идеи единоначальной власти Сталина, которая противоречила принципу коллективного руководства советской страной. В «лениниане» Сталин был единственным, кому Ленин доверял свои сокровенные мысли и мечты о будущем советской России. Единственным, на кого Ленин мог положиться в своей борьбе с врагами нового советского государства в период революции и Гражданской войны. Ленинская вера в силу и истинность решений Сталина тотальна настолько, что приобретает иногда опасные формы. В «Ленине в 1918 году» (реж. Михаил Ромм, 1939) есть сцена, в которой вожьд мировой революции, находясь в бессознательном состоянии после опаснейшего ранения, все время призывает Сталина, после чего врач выходит к обеспокоенной Н.К. Крупской сотоварищами и комментирует: «Он бредит».

Вторая задача, которую решала «лениниана», — закрепление в зрительском сознании мысли, что все те, кто представляли собой так называемую ленинскую гвардию и проходили фигурантами политических процессов периода Большого террора, уже в 1917–1918 годах являлись врагами революции, замышлявшими убить Ленина [5, с. 314]. В вышеупомянутом фильме «Ленин в 1918 году» смертельно раненый комендант Кремля, павший от рук мерзавцев-заговорщиков, произносит: «Передайте Ленину, что Троцкий — предатель», — а Бу-

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов



Ил. 2. Кадр из фильма «Колыбельная», режиссер Дзига Вертов, 1937



Ил. 3. Кадр из фильма «Колыбельная», режиссер Дзига Вертов, 1937



Ил. 4. Кадр из фильма «Ленин в 1918 году», режиссер Михаил Ромм, 1939

харин умышленно направлял товарища Василия, помощника Ильича, вместо завода Михельсона в Лефортовский манеж, чтобы никто не смог помешать убийству.

Еще одна ипостась Сталина, вышедшая из «ленинианы» и потом обретшая самостоятельный мифологический статус, — великий полководец. Этот статус Сталина в кино 1930-х — начала 1940-х годов реализуется на примере конкретного исторического эпизода времен Гражданской войны — обороны Царицына («Ленин в 1918 году» Михаила Ромма, «Александр Пархоменко» Леонида Лукова, 1942, и «Оборона Царицына» братьев Васильевых, 1942), который как в советской историографии, так и в кинематографе из отдельного эпизода разрастется в решающее сражение [12]. Чаще всего в картинах «ленинианы» Сталин исполняет ленинский приказ именно по обороне Царицына. Собственно, все злоключения Ильича происходят, когда Сталин находится далеко. С возвращением Сталина к Ленину угрозы устраняются.

В рамках сюжета про оборону Царицына фигура кинематографического Сталина обретает новые черты: это величайший полководец, с именем которого единственно и связана победа. От всеотца биологического Сталин в этих картинах начинает приближаться ко всеотцу мистически-религиозному. С его именем не просто идут и побеждают. Имя Сталина становится единственным гарантом победы в бою. Фактически происходит переосмысление суворовской фразы: «Молись Богу — от Него победа». Теперь победа — исключительно от Сталина. «Если Сталин в Царицыне, то Царицын — сердце нашего фронта! Если Сталин в Царицыне, значит, Царицын никогда не сдадут! Если Сталин в Царицыне, значит, начнется разгром врага! Сталин и победа идут рядом!» — воскликнет Климент Ворошилов в «Александре Пархоменко».

«Сталиниана»: динамика образа

Окончательно религиозный статус на экране Сталин приобретает в «сталиниане» Михаила Чиаурели. Исходная точка — довоенный фильм «Великое зарево» (1938), который дополняют после победы в Великой Отечественной войне еще три картины: «Клятва» (1946), «Падение Берлина» (1949) и «Незабываемый 1919 год» (1951), где Сталин по-прежнему являет себя величайшим полководцем, чей гений находит приложение не только в локальных, но и мировых войнах. Но если смотреть эти фильмы подряд, в хронологической последовательности, станет заметна динамика образа Сталина.

В «Великом зареве» на экране Сталин выполняет еще традиционные функции. Он, с одной стороны, защитник и гарант ленинской сохранности — от физической до идеологической: «И пока партия доверяет мне службу в „Правде“, Ленина исказить никому не удастся». С другой, именно к Сталину обращаются как к единственному носителю ленинского учения. В этом смысле он выступает кем-то вроде апостола. Но уже здесь авторы картины подступают к идее сталинской божественности. Так, в сцене уточнения ленинской цитаты для «Правды» Сталин, окруженный своими последователями, в какой-то момент становится центром кадра, композиционно отсылающего зрителя к иконографии Тайной вечери. То есть Сталин ставится на место Христа.



Ил. 5. Кадр из фильма «Великое зарево», режиссер Михаил Чиаурели, 1938

Но окончательно божественный статус Сталина оформляется в послевоенный период. В фильме «Клятва» вождь является не просто наместником Ленина на земле, который дает после его смерти советскому народу буквально новый символ веры и которому весь советский народ поклоняется на Красной площади. Сталин здесь не стареет, видит будущее и легким прикосновением может завести сломавшийся на Красной площади советский трактор. Еще одна ипостась Сталина в фильме — царь (это и царь-батюшка, и царь как наместник Бога на земле). Неслучайно одна из ключевых сцен, в которой Сталин разговаривает с героиней, воплощающей в фильме образ Родины-матери, происходит в царских палатах Кремля, где отец народов чувствует себя как хозяин. В «Клятве» Сталин перестает принадлежать какому-либо конкретному историческому времени. Его хронотопом становится вечность, а его всеотцовство — тотально: «Он ни в чем не проявляет себя как простой смертный, мы ничего не узнаем о его характере, психологии, личности... здесь нет больше места всем этим экзистенциальным категориям, тут все скорее при-

надлежит к некоей теологии» [1, с. 166]. Сталин в «Клятве» замещает не только отца биологического и отца символического, но и «отца божественного». Сталин становится «богом отцом».

В «Падении Берлина» божественная сущность Сталина достигает своего апогея. Сталин здесь вездесущ. Он — творец нового солнечного прекрасного мира, который мы видим на экране. Это он, как говорит главная героиня картины учительница Наташа, порождает «нас для великой и счастливой жизни». Поэтому неслучайно первое физическое появление Сталина в фильме⁽²⁾ недвусмысленно обставляется как богоявление: он принимает у себя ударника-шахтера Алешу, возделывая в безмятежном одиночестве в белоснежном кителе свой прекрасный цветущий Эдем под птичьи трели и ангельский хорал. Да и сам герой Бориса Андреева — не просто эталонный пролетарий. Алеша-сталевавар — советский Адам, возникший во плоти вместе с новым миром «25 октября по старому стилю 1917 года». Его рождение вместе с рождением нового мира (и смерть старого) ознаменовал выстрел «Авроры». Нарушившее сталинский рай нацистское вторжение только подтверждает божественность вождя советского народа. Он обладает всевидящим оком, а потому способен единолично руководить всеми боями Советской армии из своей обители — кремлевского кабинета, куда к нему являются за указаниями архангелы-главнокомандующие Жуков, Конев, Рокоссовский. Он — альфа и омега физического мира, единственный гарант его существования: «Только на него одного надежда. Как только Сталин из Москвы — всё!»

В этом смысле Гитлер в картине предстает не просто политическим противником Сталина, но его профанным двойником. Перефразируя известную средневековую сентенцию, что «дьявол — обезьяна Бога», в «Падении Берлина» Hitler est simia Stalin. Он — «обезьяна Сталина», которому поклоняются властители мира сего (сцена приема международных делегаций) и благословляет Ватикан. Он — самозванец, который претендует на то, чтобы завладеть созданным Сталиным раем, и мечтает превратить сталинских титанов в рабов. При этом чем ближе поражение фюрера, тем очевиднее «богоборческая»

(2) До этого Сталин являлся на своеобразных «иконах»: сначала на фотографии с Лениным, затем как портрет в доме семейства сталеваров в красном углу, а после — как огромный торжествующий лик.

сущность его бунта: при показе Гитлера и его приспешников точка зрения камеры все чаще смещается вверх, создавая ощущение «божественного» взгляда, а сам «бунтарь», проклиная Сталина, все чаще поднимает голову вверх, грозя пальцем кому-то на небе.

Наконец, в момент своего окончательного поражения Гитлер приобретает черты... Христа. Эта параллель в фильме достигается, с одной стороны, через мотив предательства сподручных фюрера: «Все твои генералы — изменники, Адольф. Они тебя бросили. Предали!» — произносит Ева Браун. — «Ничто меня не миновало. Нет таких измен, которые бы не коснулись меня. Это конец. <...> Я — жертва! Мне суждена Голгофа!» — трагически заключает фюрер, осознавая свое крушение.

Упоминание Голгофы и перифраз «да минует меня чаша сия» можно было бы принять за ложную самоидентификацию загнанного в адювы глубины бункера злодея, если бы не сцена самоубийства Гитлера. Последнюю трапезу, во время которой фюрер принимает яд, Чиаурели монтирует со сценой, где генерал Крепс передает письмо «советскому вождю как первому из немцев» о самоубийстве Гитлера на фоне «Тайной вечери» Леонардо да Винчи.

Подобная аналогия уже настолько смела, что мы не рискуем выстраивать какую-то развернутую концепцию, но очевидно, если образ Христа у Чиаурели соотносится с героем, воплощающим профанную власть и профанное величие, то в этой системе координат только Сталин является единственным воплощением сакральной божественности. Сталин не просто помещается на место христианского Бога (через указанное выше сопоставление Чиаурели подвергает Его тотальной профанации), Сталин в «Падении Берлина» и есть истинный бог, воплощающий в себе при этом черты триипостасности⁽³⁾. Он — «бог отец», обитающий в вечности («Разве мы когда-нибудь воевали

(3) В картинах конца 1930-х — начала 1940-х годов вопрос троичности так или иначе возникает и даже выстраивается в рамках вполне четких структур. Речь не идет о сакрализации, но Сталин осмысляется в составе тройственных союзов. В сюжетах об Октябре большевистскую тройцу составляют Сталин — Свердлов — Дзержинский (имевшие перед Бухариным, Троцким, Зиновьевым главное преимущество — к началу Большого террора они были мертвы); если же речь шла об обороне Царицына, то это были Сталин — Ворошилов — Буденный. В связке Ленин — Сталин третьим священным звеном мог выступать Карл Маркс.

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов



Ил. 6. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949



Ил. 7. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949



Ил. 8. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949



Ил. 10. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949



Ил. 9. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949



Ил. 11. Кадр из фильма «Падение Берлина», режиссер Михаил Чиаурели, 1949

без Сталина?! Сталин всегда с нами!» — благодушно произносит генерал-лейтенант Чуйков в исполнении Бориса Тенина) и творящий миры. Он — истинный «бог сын», имеющий «глаголы вечной жизни» и пророчествующий своим маршалам о скором наступлении «тысячелетнего царства», когда танки придется плавить в плуги⁽⁴⁾. И он же — «бог святой дух», спускающийся на огромном самолете под патетическую музыку Шостаковича к освобожденным представителям народов всего мира буквально с неба. Его встречают как воплощение божества и поют своеобразные осанны — торжественно-молитвенные восклицания: «Сталину слава! Слава партии и Ленину!» В этой формуле недвусмысленно считывается отсылка к молитвенному прославлению «Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу». Упоминание «духа Ленина» здесь выглядит уже как дань политическому этикету.

В заключительных словах Сталина также сокрыта христологическая отсылка. Обращаясь к народам, вождь просит не забывать цену победы, а затем желает мира (и счастья всем). В этом призыве видится, с одной стороны, отсылка к Первому посланию Коринфянам апостола Павла: «Ибо вы куплены дорогою ценою» (1 Кор. 6:20). С другой — с обращением «Мир вам!» приходит к своим ученикам после воскресения Христос: «После восьми дней опять были в доме ученики Его, и Фома с ними. Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди них и сказал: мир вам!» (Ин. 20:26).

В этом контексте «Незабываемый 1919 год» (1951) возвращает нас, на первый взгляд, к очеловеченному образу Сталина, уже знакомому по фильмам о Гражданской войне. Это объяснимо: историческим фоном картины, поставленной по пьесе Всеволода Вишневского (1949),

(4) Очевидный парафраз слов пророка Исайи, предвидевшего приход Христа и восстановления мира: «И будет Он судить народы, и обличит многие племена; и перекуют мечи свои на орала, и копьей свои — на серпы: не поднимет народ на народ меч, и не будут более учиться воевать» (Ис. 2:4).

Некоторые особенности репрезентации образа Сталина в советском игровом кино 1930–1940-х годов

стало «Ленинградское дело», следовательно, и задачи последняя часть «сталинианы» выполняла иные, нежели «Падение Берлина». Этим объясняется и тема «квасного патриотизма»⁽⁵⁾, вскользь проброшенная в картину, и образ будущего Ленинграда — Петрограда как гнезда предателей и врагов, стоящих у руководства города уже в 1919 году.

Но и здесь создатели приоткрыли сталинскую божественность. В финале Сталин с довольной хитрецей сообщит в телефонограмме, что водная операция, им организованная, «опрокидывает всю морскую науку»: «Мне остается лишь оплакивать так называемую науку. <...> Считаю своим долгом заявить, что я и впредь буду действовать таким образом...». Впрочем, пророчество оказалось ложным. Преодоление законов природы закончилось 5 марта 1953 года.

(5) Намеки на «квасной патриотизм» в картине — следствие очередной смены официальной риторики, касающейся «русского вопроса». С ликвидацией нацистской Германии мобилизующий призыв «вставайте, люди русские!» теряет свою актуальность. На место русского народа в официальную риторику возвращается «советский народ», вдохновленный на подвиг победы Сталиным. Отсюда в «Незабываемом 1919 году» идея отождествления настоящего русского с советским (Александр Неклюдов в исполнении Евгения Самойлова), в то время как русские в картине — карикатурные предатели, работающие на врагов советского государства, для которых наличие кваса в парижском ресторане оказывается связано со спасением России. Смена русского дискурса на советский начинается в 1947 году, когда Сталин отправляет в архив проект партийной программы, предложенной Андреем Ждановым, и окончательно утверждается в ходе «Ленинградского дела» [см.: 10].

Список литературы:

- 1 Базен А. Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 154–169.
- 2 Булгакова О.Л. Пространственные фигуры советского кино 30-х годов // Киноведческие записки. 1996. № 29. С. 49–62.
- 3 Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон / Под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.
- 4 Дерябин А.С. «Колыбельная» Дзиги Вертова: замысел – воплощение – экранная судьба // Киноведческие записки. 2001. № 51. С. 87–102.
- 5 Добренко Е.А. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 416 с.
- 6 Зайцева Л.А. Киноязык: опыт мифотворчества. М.: ВГИК, 2011. 328 с.
- 7 Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. 512 с.
- 8 «Картина сильная, хорошая, но не „Чапаев“...»: Записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В. Сталиным после кинопросмотров 1935–1937 гг. / Вступ. ст., публ. и коммент. А.С. Трошина // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 115–188. URL: <https://chapaev.media/articles/5756> (дата обращения 04.08.2023).
- 9 Коллонтай А.М. Семья и коммунистическое государство. М.; Пг.: Коммунист, 1918. 24 с.
- 10 Кузнецhevский В.Д. Сталин и «русский вопрос» в политической истории Советского Союза, 1931–1953. М.: Центрполиграф, 2016. 288 с.
- 11 Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-х – 1960-х годов. СПб.: Мастерская Сеанс, 2012. 560 с.
- 12 Пальшкова М.А. «Красный Верден» в довоенном советском кино: между мифом и реальностью // И мир увидел Сталинград. Сталинградская битва в отечественном и зарубежном кинематографе: Сборник статей / Сост. М.И. Косинова. М.: ВГИК, 2023. С. 80–91.
- 13 Прилуцкий А.М. «Сталинский миф» в религиозном и парарелигиозном дискурсах: проблема модальностей // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2016. № 4 (44). С. 121–126.
- 14 Шахадат Ш. Соперник, паразит, спаситель: Фигуры третьего в кино 1920–60-х гг. // Советская власть и медиа: Сборник статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсген. СПб.: Академический проект, 2006. С. 482–496.

References:

- 1 Bazen A. Mif Stalina v sovetskom kino [The Stalin Myth in Soviet Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1988, no. 1, pp. 154–169. (In Russian)
- 2 Bulgakova O.L. Prostranstvennyye figury sovetskogo kino 30-kh godov [Spatial Figures in Soviet Cinema of the 30s]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1996, no. 29, pp. 49–62. (In Russian)
- 3 Gyunter H. Arkhetipy sovetskoi kul'tury [Archetypes of Soviet Culture]. *Sotsrealisticheskii kanon*, eds. H. Guenther and E. Dobrenko. St. Petersburg, Akademicheskii proehkt Publ., 2000, pp. 743–784. (In Russian)
- 4 Deryabin A.S. "Kolybel'naya" Dzigi Vertova: zamysel – voploshchenie – ehkrannaya sud'ba [Dziga Vertov's *Lullaby*: Conception – Embodiment – On-Screen Fate]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2001, no. 51, pp. 87–102. (In Russian)
- 5 Dobrenko E. *Muzei revolyutsii. Sovetskoe kino i stalinskii istoricheskii narrativ* [Museum of the Revolution. Soviet Cinema and Stalin's Historical Narrative]. Moscow, Novee literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 416 p. (In Russian)
- 6 Zaytseva L.A. *Kinoyazyk: opyt mifotvorchestva* [Film Language: The Experience of Myth-Making]. Moscow, VGIK Publ., 2011. 328 p. (In Russian)
- 7 Zorkaya N.M. *Istoriya otechestvennogo kino. XX vek* [The History of Russian Cinema. 20th Century]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2014. 512 p. (In Russian)
- 8 "Kartina sil'naya, khoroshaya, no ne 'Chapaev'...": Zapisi besed B.Z. Shumyatskogo s I.V. Stalinym posle kinoprosmotrov 1935–1937 gg. ["The Picture Is Strong, Good, but Not „Chapaev“...": Recordings of Conversations between B.Z. Shumyatsky and I.V. Stalin after the Film Screenings of 1935–1937], introd. article, publ., com. A.S. Troshin. *Kinovedcheskie zapiski*, 2003, no. 62, pp. 115–188. Available at: <https://chapaev.media/articles/5756> (accessed 04.08.2023). (In Russian)
- 9 Kollontai A.M. *Sem'ya i kommunisticheskoe gosudarstvo* [The Family and the Communist State]. Moscow, Petrograd, Kommunist Publ., 1918. 24 p. (In Russian)
- 10 Kuznechevskii V.D. *Stalin i "russkii vopros" v politicheskoi istorii Sovetskogo Soyuz, 1931–1953* [Stalin and the "Russian Question" in the Political History of the Soviet Union, 1931–1953]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2016. 288 p. (In Russian)
- 11 Margolit E. Ya. *Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920-kh – 1960-kh godov* [The Livings and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema of the 1920s – 1960s]. St. Petersburg, Masterskaya Seans Publ., 2012. 560 p. (In Russian)
- 12 Pal'shkova M.A. "Krasnyi Verden" v dovoennom sovetskom kino: mezhdumifom i real'nost'yu ["Red Verdun" in Pre-War Soviet Cinema: Between Myth and Reality]. *I mir uvidel Stalingrad. Stalingradskaya bitva v otechestvennom i zarubezhnom kinematografe: Sbornik statei* [And the World Saw Stalingrad. The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Cinema: Collection of Articles], comp. M.I. Kosinova. Moscow, VGIK Publ., 2023, pp. 80–91. (In Russian)
- 13 Prilutskii A.M. "Stalinskii mif" v religioznom i parareligioznom diskursakh: problema modal'nostei [The "Stalinist Myth" in Religious and Para-Religious Discourses: The Problem of Modalities]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki*, 2016, no. 4 (44), pp. 121–126. (In Russian)
- 14 Shakhadat Sh. Sopernik, parazit, spasitel': Figury tret'ego v kino 1920–60-kh gg. [Rival, Parasite, Savior: Figures of the Third in the Cinema of the 1920s–60s]. *Sovetskaya vlast' i media: Sbornik statei* [Soviet Power and Media: Collection of Articles], eds. H. Guenther, S. Haensgen. St. Petersburg, Akademicheskii proehkt Publ., 2006, pp. 482–496. (In Russian)