

Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

*Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия**Научно-исследовательский институт кинематографии, старший научный сотрудник**Главный редактор АО «ТПО «Киностудии им. М. Горького»**Режиссер, сценарист**All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Moscow, Russia**Research Institute of Film Art, Senior Research Fellow**Gorky Film Studio, Chief Editor**parazaurolof@list.ru***ВООБРАЖАЯ ЖЕРТВУ: ЖЕРТВЕННОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАЦИЙ ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОГО НАРРАТИВА В СОВЕТСКОМ КИНО СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ**

В статье рассматривается изменение отношения к пафосу жертвенности в художественном дискурсе советской культуры при переходе от революционно-романтических настроений 20-х годов к консервативным тенденциям сталинской эпохи. Вопреки сложившимся стереотипам о востребованности этоса самопожертвования в тоталитарной культуре, сталинский кинематограф 30-х годов на фоне консервативных тенденций развенчивает революционный пафос жертвенности: потенциальная жертва «врагов народа» всегда чудесным образом выживает, чтобы привлечь «вредителей» к суровому суду. Такой сюжет, по сути, легитимирует эскалацию государственного террора, приписывая его инициативу не вождю, а «народу», воплощенному главным героем, пережившим покушение на его жизнь. Вопрос о первопричине нарочитого повторения коллизии с попыткой убийства и выживанием главного героя остается открытым. В ситуации перекодировки священной жертвы революции в жертву-пострадавшего статус жертвы становится сомнительным и от него отказываются, покушение остается инерционным следом жертвенной традиции. Возможно, сюжет с неудавшимся покушением важен для легитимации, чтобы подчеркнуть несимметричный характер возвращающегося насилия: насилие покушения совершается подло, а насилие террора подается как справедливое и за-

конное; жертва покушения выживает, потому что воплощенный в главном герое «народ» нельзя извести вредительскими акциями. Не исключено, что здесь имеется трансформация мифологемы возрождающегося после акта самопожертвования бога или культурного героя, которую атеистический контекст не позволяет предъявить как буквальное воскрешение после смерти.

Ключевые слова: жертва, жертвенность, Сталин, террор, революция, враг, покушение, кинематограф.

IMAGINING A VICTIM: VICTIMHOOD IN THE CONTEXT OF TRANSFORMATION OF HISTORICAL REVOLUTIONARY NARRATIVE IN STALINIST CINEMA

This article traces the changes in the treatment of the pathos of sacrifice in the artistic discourse of the Soviet culture during the transition from the 1920s revolutionary romanticism to the conservative tendencies of the Stalinist era. Despite the prevailing stereotypes of the demand that existed for the ethos of self-sacrifice in totalitarian culture, Stalinist cinema of the 1930s, in line with general conservative tendencies, dispels the revolutionary pathos of sacrifice: a potential victim of “the enemies of the people” always miraculously survives, in order to bring the “wreckers” to



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

severe justice. This plot structure essentially legitimizes the escalation of state terror, ascribing its initiative not to the leader but to “the people,” personified in the main hero who survives an attempt on his life. What remains open to interpretation is the question of the prime cause for the compulsive repetition of the storyline featuring a murder attempt and a survival of the main hero. One possibility would be that in the situation of the re-coding of the holy sacrificial victim in the name of the revolution into a victim pure and simple, the status of the victim-sacrifice becomes ambiguous and is discarded, but a murder attempt remains as a trace of the sacrificial tradition. Another possibility is that the storyline with an unsuccessful murder attempt

is important for legitimization in order to underline an asymmetric nature of reciprocal violence: the violence of a murder attempt is sneaky and underhanded, while the violence of terror is presented as lawful and just; the victim survives a murder attempt because the “people” that the main character represents cannot be destroyed through enemy actions. One other possible explanation is that this is a transformation of a mythologeme of a resurrection of a God or a cultural hero after an act of self-sacrifice; a mythologeme that in the context of atheism cannot be presented as a literal resurrection after death.

Key words: victim, victimhood, Stalin, terror, revolution, enemy, assassination attempt, cinema.

Пролог**Неотъемлемая жертва революции**

Одной из базовых категорий революционного нарратива, безусловно, является жертвенность. Революция, как радикальная вариация акта творения, согласно традиционным законам мифопоэтики, нуждается в учредительной жертве, коей и становится сам революционер, своим трагическим финалом возвещающий приближение (наступление) всеобъемлющего преобразования мироустройства. Таким образом, жертвенный пафос становится едва ли не инвариантным элементом историко-революционной поэтики. На культивирование самопожертвования в общественном и художественном революционном дискурсе русской предреволюционной либеральной публицистики обращает внимание известный исследователь советской культуры К. Кларк: «Жертвенность была доминирующей ценностью в этосе интеллигенции XIX века. Революционеры старались стать теми, кого

народник Н. Михайловский именовал «мучениками истории»¹.

Само по себе определение «мученики истории» недвусмысленно отсылало к религиозной фразеологии, а жертвы борьбы с царизмом в глазах радикальной общественности воспринимались в коннотациях, близких традиционной идее святости. Революционное самопожертвование стало светским изводом религиозной чувственности. Именно в контексте трансформации искренней религиозности в личное историческое подвижничество рассматривал, подводя жизненные итоги, собственный и поколенческий революционный опыт один из лидеров февральской революции А. Керенский: «Религия была и навсегда осталась составной частью нашей жизни. Эти ранние впечатления, образ замечательного человека, пожегтовавшего своей жизнью ради блага других и проповедовавшего лишь одно

¹ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екб.: Уральский университет, 2002. С. 154.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

— любовь, — стали источником моей юношеской веры, которая впоследствии воплотилась у меня в идею личного самопожертвования во имя народа. На этой вере зиждился и революционный пафос — и мой, и многих молодых людей того времени»². Таким образом, энергия революционного порыва среди прочего направлена на компенсацию угасающего в современных сообществах религиозного мироощущения.

Неслучайно в наследии революционной иконографии образ жертвующего своей жизнью революционера-мученика неизменно оказывается одним из самых востребованных. Причем слово «иконография» здесь следует трактовать сразу в двух смыслах, объединенных в английском слове «icon», и в нейтральном значении символа как такового, и в значении унаследованном русским словом «икона». Достаточно вспомнить, что самым узнаваемым визуальным воплощением французской революции стала картина «Смерть Марата» Ж.-Л. Давида, где убитый «друг французской нации» явно наделяется мессианскими характеристиками. На изобразительном уровне стремление художника создать современную икону подчеркивалось предельной аскетичностью полотна, откровенно противоположной театральной помпезности сцен гибели героев античной истории, к которым Давид обращался прежде («Смерть Сенеки», «Смерть Сократа»). «Там, где это было возможно, он устранил все лишнее. <...> Давид со всей возможной деликатностью <...> наложил такой тонкий слой краски, что стена, кажется, тает в воздухе, открывая бесконечное пространство,

вечность, к которой Марат-мученик теперь принадлежал. А самодельный письменный стол одновременно приближает зрителя к Слуге Народа, новому Иисусу, и создает барьер между ними. Давид хочет сказать, что Марат, подобно первому Спасителю, существует в одно и то же время и как часть каждого из нас, и самостоятельно, как обычный гражданин, — и как бессмертное революционное божество»³.

Октябрьская революция в этом смысле исключением не стала. С первых дней ей было свойственно почитание героев, отдавших жизнь за дело освобождения закабаленного веками рабства человечества. Главная площадь социалистической республики была превращена в некрополь наиболее выдающихся деятелей революции, в центре которого в конце концов появился зиккурат, ставший усыпальницей для нового мессии, хоть и умершего своей смертью, но посвятившего всю свою жизнь идее преобразования мира на началах равенства и справедливости. Вполне естественно, что и сюжеты фильмов советского киноавангарда, обращенные к теме революционной борьбы, изобиловали образами тех самых учредительных жертв. Взбунтовавшийся матрос Вакуленчук или ни в чем не повинное дитя в коляске на одесской лестнице («Броненосец «Потемкин»» (С. Эйзенштейн, 1925)), заводской рабочий Тимош («Арсенал», (А. Довженко, 1929)) или крестьянин Василь («Земля» (А. Довженко, 1930)), французская торговка Луиза («Новый Вавилон» (Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1929)) или вчерашний вор-беспризорник Мустафа («Путевка в жизнь» (Н. Эжк, 1931)). Все они стали ритуальными

² Керенский А. Россия на историческом повороте. Мемуары. М.: Республика, 1993. С. 6.

³ Шама С. Сила искусства. СПб.: Азбука, 2017. С. 239-240.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

жертвами космогонического противостояния нового и старого миров, инсценированного революцией. Революционная сцена предполагает два вида ритуальных жертв: с одной стороны, осознанное самопожертвование народных освободителей, превращающее их из обычных граждан в квази-сакральные фигуры ангелов исторического прогресса, с другой – прямо противоположное как бы легитимное жертвоприношение десакрализованного тела короля, возвещающее о необратимом рождении нового сакрального тела – общенародного. В этом смысле церковная канонизация членов семьи последнего русского императора после падения советского режима стала символической апостериорной отменой жертвенного статуса борцов с царизмом и православием. На этот раз жертва исторических катаклизмов вполне официально возводится в статус великомученика и присущий этой фигуре ореол святости носит уже не сублимированный, а институциональный характер.

Утверждение о краеугольном значении жертвенной темы для революционного процесса само по себе не вызывает сомнений и было неоднократно подтверждено политической практикой, в том числе и последних лет. Однако в дальнейшем мы рассмотрим метаморфозы этой темы в условиях постепенного перехода от «революционного праздника», всегда взыскующего жертв, добровольных или вынужденных, к новому государственному порядку, сформированному по итогам революционных событий. Материалом для анализа в основном послужат советские историко-революционные фильмы 30-х годов.

1. Выживший**Новый подход к образу революционера**

Снова обратимся к К. Кларк, которая указывает на устойчивость обращения к теме самопожертвования в художественной литературе критического направления конца XIX – начала XX вв.: «Мотив жертвенности, проходящий через весь текст «Матери», часто встречается и в ранней революционной прозе. Начиная с «Накануне» И. Тургенева почти все романы о революционерах завершались смертью героя от туберкулеза, казнью или тюрьмой, гибелью героя от ран, нанесенных врагами революции (даже смерть от туберкулеза была жертвой, принесенной во имя общего дела)»⁴. Классическое историко-революционное кинонаследие 1920-х годов в большинстве случаев следует этой тенденции, а подчас и усиливает жертвенный мотив. К примеру, при киноадаптации той же «Матери» Горького (Вс. Пудовкин, 1926) жертвенность, присущая первоисточнику, существенно усугублялась: «у Горького Павел остается живым, в сценарии и фильме он гибнет от пули солдат, расстреливающих демонстрацию; у Горького мать умирает на платформе, в сценарии и фильме она гибнет во время демонстрации, растоптанная копытами солдатских лошадей»⁵.

Эта трагедийная новация сценариста Н. Зархи была вполне органична для 20-х годов, но в сталинскую эпоху неизменно становилась мишенью для критических выпадов. Приведу красноречивый пример из программного для послевоенной киномысли текста,

⁴ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екб.: Уральский университет, 2002. С. 62.

⁵ Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. Т. 1: Немое кино. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 178.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

книги А. Грошева «Образ советского человека на экране». «В повести Горького мать умирает, а Павел Власов остается жить. В фильме умирают оба – мать и сын. Такой финал противоречит боевому, героическому и оптимистическому духу горьковской повести. Совершенно очевидно, что при горьковском финале картина имела бы гораздо большее идейно-политическое звучание»⁶. В середине 30-х и сам Пудовкин в порядке необходимой большевистской самокритики крепко «прорабатывал» себя за уклонение от упомянутого горьковского оптимизма: «Мне сейчас понятно, почему я не одолел фильма. Конечно, потому, что как раз в финале была поставлена большая задача, на которую у меня культуры нехватило (так!) и не могло хватить: вопрос об оптимизме, вопрос о путях рабочего класса, которые связывают 1905 год с Октябрем. На правильное понимание и разрешение этих вопросов меня нехватило, и это сказалось в картине»⁷.

Любопытно, что негативное отношение к жертвенной роли главного героя начинается практически одновременно с переходом к звуковому кино и, соответственно, совпадает с началом единоличной власти Сталина. Финальная гибель главного героя была непременным атрибутом и фильмов ФЭКСов 20-х годов. При переходе к звуку, они отказываются от жертвы, сохраняя жертвенность, что уже воспринимается в штыки тогдашней кинокритикой. Прочитав показательный отзыв на фильм корифея советского киноведения Н. Лебедева: «Кузьмина не погибла, как гибли герои

прежних фильмов Козинцева и Трауберга, ибо, служа интересам коллектива, она перестала быть одиночкой. Однако героиня фильма «Одна» нашла путь к народу, пожертвовав мечтами о жизни с любимым человеком, ее работа на Алтае – не доставляющий удовлетворения творческий труд, а тяжелая жертва. И этот мотив жертвенности был серьезным просчетом авторов»⁸.

Режиссеры будто внемлют увещаниям авторитетного критика и в своем следующем фильме берутся утверждать «смену стилистик революционной героики», провозглашая приверженность «великолепной прозе подполья», «свободной от эсеровской экзальтации, позы и романтической жертвенности»⁹. Новый подход к герою революционного сюжета с подчеркнутым «отказом от пессимистической концепции» неоднократно декларировался самим Козинцевым и был на ура воспринят советской критикой. Обращусь к уже цитированному Грошеву: «В фильме «Юность Максима» образ большевика характеризуется не чертами жертвенности, которые были присущи некоторым образам ранних фильмов и образу Максима в первом варианте литературного сценария, а волевыми качествами борца, уверенно смотрящего в будущее, не теряющего ориентировки и перспективы в самых трудных условиях. В этом огромное достоинство и покоряющая сила образа»¹⁰.

⁸ Лебедев Н. Рождение звукового кино // Он же. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. М.: Искусство, 1974. С. 301.

⁹ См. Добин Е. Козинцев и Трауберг. М., Л.: Искусство, 1963. С. 149.

¹⁰ Грошев А. Образ советского человека на экране. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 115.

⁶ Грошев А. Образ советского человека на экране. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 107.

⁷ Цит. по: За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 104-105.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

Тема отказа от жертвенности в создании принципиально нового образа большевика-революционера (напомним, что рабочим названием фильма было «Большевик») постоянно поднималась в текстах о фильмах трилогии. «Никакой экзальтации, никакого эсеровского «пафоса» и мелкобуржуазной жертвенности» – цитирует Козинцева рецензент журнала «Искусство кино» и иронично добавляет: «Оказывается, в годы реакции партия не умирала жертвенно и красиво, а возникала с новой силой»¹¹. Таким образом, тема жертвенности, бывшая совсем недавно неотъемлемой составляющей революционной романтики, во второй половине 30-х уже уничижительно нарекается «мелкобуржуазной». Хотя утверждение, что «в «Юности Максима» Козинцев и Трауберг решительно покончили с колоритом жертвенности»¹² со временем превратилось в непреложное, следует уточнить, что это справедливо только в отношении отказа от привычной гибели главного героя, но вовсе без жертв авторы все-таки не обошлись и «умертвили» товарищей Максима. Отсутствие привычной жертвы протагониста в финале как бы компенсировалось хорovým исполнением революционного реквиема «Вы жертвою пали в борьбе роковой» сначала в стенах завода, а потом и на переросшем в демонстрацию траурном шествии. В общей сложности эта сцена занимает без малого пять с половиной минут! Смерти товарищей Максима далеко не единственный «рудимент» жертвенной традиции в трилогии. Прочитываю крайне любопытное письмо Козинце-

ва писателю Л. Славину, соавтору сценария второй части трилогии, фильма «Возвращение Максима» (Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1937): «М.б., Наташу все же убить? Нам рисуется сцена в духе конца «Нана» и «Утраченных иллюзий». Максим приволакивает убитую (или умирающую) Наташу в мебелирашки или какую-нибудь страшную мансарду. И сидит у ее одра не понять сколько времени. А за окном начинается война. И вот – комната со спущенными занавесками. Труп. Неистовый грохот военных оркестров за окном. Максим пишет прокламацию и спрашивает: «Правильно, Наташа?» Как будто симпатично?»¹³.

В конечном счете авторы решили не уступать инерционной тяге к принесению героя в жертву и сохранили Наташе жизнь, чтобы подвергнуть ее новой угрозе в заключительной части трилогии. Но и вражеское покушение Наташа переживет. Как пережил его во второй части сам Максим: «В глухом переулке чуть не погиб Максим, сраженный ударом Дымбы, мстившего за раскрытие секрета заказа. Зритель видел Максима, залитого кровью, и скорбь товарищей о его смерти. Однако после ряда перипетий зритель неожиданно видит Максима, уже почти выздоровевшего, на квартире у старого рабочего Ерофеева, прятавшего его от полиции»¹⁴.

Козинцев и Трауберг даже обыгрывают каноническую ситуацию гибели протагониста и на довольно серьезный срок выводят Максима за рамки действия. Пережившие покушения Максим и Наташа в финале «Выборгской сто-

¹¹ Кладов Н. Трилогия о Максиме // Искусство кино. -1939-№ 2. С. 48.

¹² Добин Е. Козинцев и Трауберг. М., Л.: Искусство, 1963. С. 144.

¹³ Трилогия о Максиме. Сост. И. Чанышев. М.: Искусство, 1981. С. 149.

¹⁴ Добин Е. Козинцев и Трауберг. М., Л.: Искусство, 1963. С. 180.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

роны», именем революции призывают к расправе над «контрой». То есть, новый герой, переживший угрозу, сулившую трагический исход для героя народнической литературы или кинематографа 1920-х, получает право на ответное насилие. Это ответное право должно было легитимировать происходившие в то время судебные процессы над «недобитыми» в годы революционной борьбы антисоветскими элементами. Максим обращается к разоблаченным заговорщикам: «Перед лицом народа я спрашиваю вас: кто вас послал? На чьи деньги, где нанимали вас?» Зритель считал, что ответы на эти вопросы стали ему известны благодаря недавним событиям: «Зрителю, только что пережившему показательные процессы, был необходим этот предметный урок «революционного суда». <...> Фактически, московские процессы спустя 20 лет после событий, изображенных в «Выборгской стороне», и должны были выглядеть процессами над этими «заказчиками»¹⁵. Очень точно логику правомерности жестокого ответа за принесенные ранее жертвы озвучил рабочий Коробов в фильме «Ленин в 1918 году» (М. Ромм, 1939), речь о котором еще впереди: «Излишняя жестокость, – возмущается Коробов, – это у кого? У большевиков, у нас? Да сотни лет рекой лилась рабочая кровь, под нами земля горит, а мы должны пожалеть... какую-нибудь... ну, словом, дрянь там какую-нибудь».

¹⁵ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: НЛЮ, 2008. С. 340.

2. Жить!**Витальность в основном построенного социализма**

Одним из самых ярких примеров жертвенной гибели главного героя во имя лучшего будущего стала сцена убийства Василя в концовке «Земли». Застигнутый вражеской пулей на пределе подъема витальной энергии, выраженном в лихом танце, Василь становится сакральной жертвой, необходимой для коренного переустройства уклада деревенской жизни. На это указывал в своей рецензии известный театровед Б. Алперс: ««Земля» дает украинскую деревню в переломный для нее момент. В ней отчетливо обозначена та точка, в которой она окончательно отрывается от прошлого и стремительно движется по новому пути. Этот кульминационный момент дан в сцене убийства Василя. Смерть его от руки деревенского богатея бесповоротно повела его односельчан по новой дороге»¹⁶. Отметим попутно, что уже спустя несколько лет после появления фильма Довженко новая попытка трагедии о перерождении деревни с кульминацией-жертвоприношением была подвергнута обструкции и так и не вышла на экран. «Дело» «Бежина луга» С. Эйзенштейна уже подверглось пристальному и весьма дотошному разбору историков советского кино и «эйзенштейноведов» и нет смысла останавливаться на нем подробно, лишь добавлю со своей стороны, что разгром неосуществленной постановки Эйзенштейна можно рассматривать как показательный жест с точки зрения радикального отказа от виктимности в советском кино в мо-

¹⁶ Алперс Б. Земля // Он же. Дневник киноcritика. 1928-1937. М.: Фонд «Новое тысячелетие», 1995. С. 82.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

мент перехода к безоговорочно оптимистической поэтике соцреализма. Фильм был принесен в жертву ради утверждения отказа от жертвы и отказа от компромиссной промежуточной концепции «оптимистической трагедии», характерной для кино переходной первой половины 30-х, от «Земли» до «Чапаева» (С. и Г. Васильевы, 1934), когда жертвы сохранялись, но были исключительно жизнеутверждающими. Именно к этому жанровому «кентавру» примыкал и незаконченный фильм Эйзенштейна, о чем в рецензии на сценарий писал сам автор канонической «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневский: ««Бежин луг» полон трагизма и июльского солнца. <...> Здесь все переполнено могучей, жизнеутверждающей силой. Жизнь попирает смерть. Бесстрашный и мужественный оптимизм сверкает в этой вещи»¹⁷.

Сцена убийства Василя в «Земле» стала еще и хрестоматийным примером демонстрации звука в немом фильме через отраженную реакцию: падение Василя монтируется с кадром с резко обернувшейся на (отсутствующий) звук выстрела лошадей. В следующей колхозной эпопее советского кино, фильме «Крестьяне» (Ф. Эрмлер, 1935), эта сцена будет открыто процитирована в эпизоде покушения на секретаря райкома Николая Мироновича, исполненного будущим «великим гражданином» Н. Боголюбовым. Причем в «Крестьянах» появление обернувшейся лошади не мотивировано ни сюжетно, ни технически. Враг на этот раз использует холодное оружие, так что хлопка от выстрела быть не могло, да и даже если

бы он был, зритель услышал бы его не хуже стоящей неподалеку лошади, ведь фильм был звуковым. Отсюда следует, что лошадь интегрируется в качестве самостоятельной узнаваемой цитаты из «Земли». Но Эрмлер в данном случае не ограничивается «приветом» признанному жанровому предшественнику. Вставляя кадр с лошадью, он тем самым намекает на общность коллизий и единство источника угрозы герою, с той лишь разницей, что в фильме 30-го года герой погибал, а в «Крестьянах» он выживает.

Как и в «Максиме», в фильме Эрмлера не обходится без жертвы совсем, но ей снова отведен второй план. Кулак убивает свою беременную жену Варю и пытается инсценировать ее самоубийство, якобы вызванное разногласиями с партийным руководством. Любопытным образом этот мотив повторится в фильме «Шахтеры» (С. Юткевич, 1937) режиссера Эрмлера по «Встречному» (1932). Здесь тоже имеет место попытка заговорщиков инсценировать самоубийство героини и взвалить вину за него на партийного представителя, но в итоге героиня «Шахтеров» остается невредимой. Что тоже вполне закономерно, ведь «Крестьяне» повествовали о коллективизации, то есть, последнем эпизоде революционного перелома, когда жертвы, хоть и второстепенные, еще были уместны, а «Шахтеры» освещали события тех лет, когда, как известно, стало лучше и веселее жить¹⁸. (В контексте вышесказанного ясно, что ударение в знамени-

¹⁷ Вишневский Вс. О творчестве А. Ржешевского // А.Г. Ржешевский. Жизнь. Кино. М.: Искусство, 1982. С. 362-363.

¹⁸ Справедливости ради замечу, что в другом фильме тех лет о стахановском подвиге – «Ночи в сентябре» (Б. Барнет, 1939), мотив клеветнической фабрикация самоубийства снова приводит к гибели персонажа, но на этот раз уже совсем не значительного.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

том афоризме Сталина следует делать не на эпитеты, а именно на звучащее призывно «жить»). В финале «Шахтеров» парторг шахты Примак резюмирует разоблачение заговора в руководстве шахты неприменным призывом к бдительности: «Товарищи, мы должны извлечь из всего этого суровый и жестокий урок. Вспомним, чему нас учит товарищ Сталин. Нельзя утешать себя успехами, нельзя утешать себя тем, что нас миллионы, а врагов и вредителей горстки». Следующей фразе предшествует склейка с укрупнением портрета Примака, что подчеркивает значимость сказанного: «Запомним раз и навсегда, что нам *вредили, вредят и будут вредить* (здесь и далее курсив мой – А.А.)». Словно заочным ответом на этот призыв Примака прозвучит фраза Каца, произнесенная у гроба Шахова в финальной сцене следующего после «Крестьян» фильма Эрмлера «Великий гражданин» (1940): «Партия большевиков строит новую жизнь, осуществляет вековую мечту человечества, и всякого, кто попытается остановить нашу работу, народ уничтожит! И народ, победивший народ, *уничтожал их, уничтожает и будет уничтожать!*»

«Юность Максима» и «Крестьяне» разделили победу в первом международном кинофестивале, прошедшем в Москве в 1935 году, еще с одним программным фильмом середины 1930-х – «Чапаевым» (Г. и С. Васильевы, 1934). Вызвавший революцию в стилистике советского кино фильм «братьев» Васильевых с точки зрения роли жертвы принадлежал уходящей традиции 20-х годов и заканчивался трагической гибелью главного героя. Однако на протяжении второй половины 30-х этот финал неоднократно подвергался шутилой или

не очень ревизии и даже оспариванию. В частности, в сборнике разного рода псевдофольклорных сочинений о Чапаеве, выпущенном в 1938-м году, можно отыскать и такой фрагмент: «И совсем не утонул Чапаев в седом Урале. Урал он переплыл, не напрасно его хорошим пловцом считали. И знают только уральские степи, какие геройские подвиги совершал Чапаев»¹⁹. По Москве ходила симптоматичная легенда о мальчишке, который десятки раз смотрел фильм в надежде, что на очередном сеансе Чапаю наконец удастся выплыть. Советская власть была слишком гуманна, чтобы не ответить на чаяния юного любителя кино и уже после начала войны в одном из «Боевых киносборников» появилась новелла «Чапаев с нами» (В. Петров, 1941), которая начинается финальными кадрами фильма «братьев» Васильевых, но продолжается в логике отказа от жертвы: Чапаев-таки переплывает Урал и выходит на берег уже в 41-м году. Досадная жертва Чапаева, вроде бы уже неотвратимо принесенная, как бы опровергается в этом коротком агитационном ролике.

В «украинском «Чапаеве»» (определение Сталина), фильме «Щорс» (А. Довженко, 1937), хотя реальный прототип главного героя и погиб, подобно Чапаеву, во время гражданской войны, финал фильма он встречает живым и здоровым. Жертва снова смещается на второй план, ей становится былинный батька Боженко, но его кончина скорее апеллирует к сцене естественной смерти «вечного деда» в прологе «Земли», чем к трагической гибели

¹⁹ Чапай. Сборник народных песен, сказок, сказов и воспоминаний о легендарном герое гражданской войны В.И. Чапаеве. Сост. В. Паймен. М.: Советский писатель, 1938. С. 21-22.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

Василия в ее финале или Тимоша в аллегорической концовке «Арсенала». Эффектный финал «Арсенала» со знаменитой сценой, где рабочий продолжает стоять с распахнутой грудью во время расстрела, можно считать своего рода переходным, поскольку он сочетает в себе и традицию революционной жертвенности, и предвещание отказа от жертвы, что связано с показом октябрьской революции, которая, по мысли автора, должна положить конец жертвенному конвейеру эпохи борьбы с царизмом.

Та же логика прослеживается у Пудовкина в переходе от «жертвенной» «Матери» с историей из времен первой русской революции к юбилейному «октябрьскому» «Концу Санкт-Петербурга» (Вс. Пудовкин, 1927). Эволюция подчеркивалась присутствием одной исполнительницы материнской роли в обоих фильмах и повторением драматической коллизии (с определенными оговорками): по мысли Пудовкина и Зархи, те же люди и те же отношения в новых исторических обстоятельствах лишаются трагического измерения. На эту игру сходств и различий фильмов революционной диалогии Пудовкина указывал С. Фрейлих: «*«трагическая вина»* придала образу матери в сценарии и фильме идею жертвенности, которая не была свойственна героине Горького. <...> В картине «Конец Санкт-Петербурга» герой тоже наделяется *драматической виной*, <...> но он, идя к просветлению, не гибнет»²⁰.

И все же в фильмах 20-х годов, даже если герой и не погибал («Конец Санкт-Петербурга») или, даже погибая, не падал замертво («Арсенал»), он по-прежнему рассматривался через призму романтической жертвен-

ной героики и до последовательного отказа от жертвенности 30-х годов было еще далеко. В сцене расстрела Тимоша мы не видим ни крови, ни падения героя, но понимаем, что его историческое бессмертие все же не избавляет от гибели физической. Спустя десять лет у того же Довженко в «Щорсе» аллегория исторического бессмертия, уже буквально связанная с физической сохранностью, отрефлексирована и предъявлена самим главным героем в адресованной соратнику фразе: «Раз в тысячу лет пуля не должна брать человека. Это бессмертие. История заворожила нас, хлопцы». В 30-е с торжеством социализма (и соцреализма, как его художественного выразителя) как бы исполнилось пророчество комбрига Чапаева, «настала такая жизнь, помирать не надо».

3. Сгустки насилия**Жертвенный кризис и логика террора**

Насколько типичной для 20-х годов была ситуация гибели главного героя, настолько же для 30-х характерно пережитое им покушение на его жизнь. Как говорилось выше, по логике развития исторического нарратива это одна и та же коллизия (одна и та же угроза), просто с разным исходом, зависимым от исторической конъюнктуры. Эта преемственность очень точно передана в забавной реплике Ефима Соколова, мужа главной героини фильма «Член правительства» (И. Хейфиц, А. Зархи, 1940), которой он оповещает собрание райкома о покушении на жизнь жены: «Я муж Александры Соколовой. <...> Ее враги убили. Не насмерть, товарищи, не насмерть». Ефим точно уловил парадоксальность новых обстоятельств: с одной стороны, враги схоронились и по-прежнему убивают, но в 30-е годы

²⁰ Фрейлих С. Драматургия экрана. М.: Искусство, 1961. С. 72, 75.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

уже «не насмерть».

Эмблематической первосценой (как выразился бы В. Беньямин) самого события покушения для советской истории стала попытка Фанни Каплан устранить с исторической авансцены Ленина. Уже в первой части ленинской дилогии М. Ромма, картины «Ленин в Октябре» (1937), в центре внимания авторов оказалась отнюдь не тактика и события революционного восстания, но перманентное усилие партии по укрыванию своего вождя от угрозы убийства. Этот же мотив подчеркивается в другом фильме, также приуроченном одновременно к 20-летию революции и проведению массового террора, в «Великом зареве» (М. Чиатурели, 1938) в реплике Сталина «Ни на какой суд Владимир Ильич не пойдет. Какая гарантия, я спрашиваю вас, что те же юнкера, которые поведут его на суд, не растерзают его по дороге? Это же банда!» Разумеется, Каменев с Зиновьевым склоняют Ленина отправиться на суд с тайным расчетом на его ритуальное «растерзание».

На вынесение «пряток» Ленина в основу сюжета «Ленина в Октябре» обратил внимание драматург, а впоследствии автор сценария фильма «Семья Ульяновых» (В. Невзоров, 1957), И. Попов: «Со стороны своей драматургической конструкции картина «Ленин в Октябре» несомненно превосходит и «Великое зарево» и «Человек с ружьем» по стройности и единству драматургического плана. <...> в этом фильме наибольшая сценическая и фабульная острота приходится не на показ острейших поворотов в судьбе восстания, а следовательно, и на показ вождей революции в эти острейшие моменты, а на показ подсобной линии с приключениями шпика. Разумеется, и

эта линия необычайно волнует зрителя, так как она связана с угрозой жизни вождю революции».²¹ В новых исторических декорациях «оттепели» тот же мотив тотального заговора и «охоты» на Ленина в фильмах Ромма будет подвергнут критике за избыточность и параноидальность. Приведу в пример фрагмент из монографии Н. Зоркой об историко-революционном фильме, главной задачей которой был пересмотр жанровых оценок, устоявшихся в сталинскую эпоху: «чересчур много места занимала в сценарии самостоятельная линия поисков Ленина «ищейками» Временного правительства – вербовка филера, его похождения, погоня за Лениным конного отряда и т.д. В этих эпизодах было много несущественного, случайностей, совпадений детективного характера»²². Этот ревизионистский взгляд станет общепринятым и будет кочевать из текста в текст, процитирую для примера очерк о творчестве Ромма Л. Погожевой: «Сценарий не воспроизводил многих важнейших исторических событий, он не отличался также широтой и эпичностью в такой мере, как

²¹ Попов И. Проблемы советской кинодраматургии. М.: Госкиноиздат, 1939. С. 21. Обобщая опыт нового подхода к положительному герою в советском кино второй половины 30-х, Попов использует уже привычные нам оппозиционные категории: «Обаяние героя нашего времени идет от присутствия в нем концентрированной творящей силы. Это передовой среди идущих вперед. Эта краткая формула предполагает совершенно иной метод психологического разгадывания современного передового человека. Она направляет внимание художественного анализа на черты слияния, а не отъединения от среды; на черты дисциплины, систематизирования усилий, а не на черты порыва, жертвенности». (Там же. С. 40)

²² Зоркая Н. Советский историко-революционный фильм. М.: Наука, 1962. С. 165.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

этого требовала тема. <...> В сюжете сценария слишком много места уделялось частностям, например, похождениям шпиона, преследующего Владимира Ильича. Слишком долго обыгрывалась угроза, нависшая над жизнью Ленина»²³. Вне зависимости от оценок, критики показательно сходятся в том, что фабула, выстроенная вокруг линии угрозы вождю, как бы стягивается к единому ядру – образу шпиона/филера/шпиона – или, как выразились бы сейчас, киллера, нанятого для убийства Ленина. Таким образом, уже в первом фильме дилогии, посвященном восстанию, а не покушению, намечается развитая в продолжении тенденция к концентрации вражеского насилия воедино – к его цельному персонифицированному воплощению. Линия спасения Ленина кульминирует в воспроизведении архетипической для мифопоэтики русской истории сцены «жизнь за царя». Водитель грузовика с юнкерами и шпионом прозревает их планы по убийству Ленина и, подобно Сусанину, ценой собственной жизни направляет супостатов по ложному пути и тем самым спасает от неминуемой гибели нового народного «царя». Сам Ленин выходит из подпольной тени только в самом финале, а в ответ на предложение надеть парик отвечает: «Нет, батенька, большевикам в России прятаться больше не придется. Власть мы берем всерьез и надолго». На смену мозаичной картине противостояния дифференцированных и разнородных революционных и контрреволюционных сил в «Октябре» С. Эйзенштейна (1927) приходит персонализация поляризованных миров добра (революция) и зла («контра»), с еще большей

²³ Погожева Л. Михаил Ромм. М.: Искусство, 1967. С. 49.

наглядностью проявившаяся во второй части дилогии: «ясно ошутима философия изображаемых в фильме событий: столкновение умирающего мира с молодым, разлагающимся и гибнущего – с ясным и могучим восходящим миром»²⁴. В «Ленине в 1918 году» (рабочая версия названия – «Покушение на Ленина»²⁵) воплощением нового мира света и справедливости со всей очевидностью становится Ленин, а индивидуальным репрезентантом агонизирующего мира тотального заговора, охватывающего в фильме все эшелоны советского общества, подпавшие под наименование «анти-советские элементы» в ходе «большого террора», становится Фанни Каплан. Мир «бешеных собак, источавших свою ядовитую слюну долгие годы»²⁶ как бы исторгает из себя демоническую фигуру Каплан: «В разоблачении подлинной обстановки покушения на Ленина фильм идет значительно дальше многих до сих пор опубликованных работ. Опираясь на многочисленные исторические материалы, в частности на материалы последних судебных процессов над врагами народа, авторы фильма нарисовали исторически правдивую картину того, как *все силы контрреволюции объединились в одну силу, направившую злодейскую руку преступницы Каплан*»²⁷. Та же идея персонализированной концентрации разнородного по социальному/национальному/идеологическому и прочим признакам вражеского элемента под-

²⁴ Рошаль Г. Простота, правдивость, ясность // Кино, 1939. 5/III.

²⁵ См.: Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. М.: Искусство, 1988. С. 104.

²⁶ Трауберг И. Рассказ о великом вожде. О сценарии «Ленин» // Искусство кино.-1939.-№ 1. С. 12.

²⁷ Григорьев Э. О фильме «Ленин в 1918 году». М.: Госкиноиздат, 1939. С. 17.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

черкивается в рецензии Эйзенштейна: «сквозь царство благородства, прямоты и человеколюбия черными нитями вьется паутина человеконенавистничества тех, кому чужды, ненавистны, враждебны победоносные пути пролетариата. И *темные силы контрреволюции также собираются в единый сгусток* – в страшный облик Фанни Каплан. Ей вторит подлая орда врагов – от Бухарина до деревенского кулака, до явных и открыто действующих противников. <...> И с гневом и яростью поворачиваются наши глаза на то окружение врагов, которое ежедневно и ежечасно ищет случая нанести удар нашей славной стране, от социализма переходящей к коммунизму»²⁸. Поразительно рифмуется с описанием Каплан у Эйзенштейна характеристика врага народа Большакова (прототипом которого был тот же Бухарин) из рецензии на «Великого гражданина»: «Он – враг народа. Он, так сказать, квинтэссенция, *сгусток* троцкистского бандитизма»²⁹. Такого рода «сгущение» всех вражеских инстанций в единый «*сплав* человеческой мерзости»³⁰ вполне соответствует логике развертывания террора против лидеров внутривнутрипартийной оппозиции. В 1935 году, в преддверии массового террора и в начале пока еще бескровной чистки партийных рядов, спровоцированной убийством Кирова, Н. Ежов, чье назначение на должность главы НКВД было еще впереди, решил написать книгу о «зиновьевцах» под названием «От фракционности к открытой контрреволюции». Он послал Ста-

²⁸ Эйзенштейн С. Ленин в наших сердцах // Известия, 1939. 5/IV.

²⁹ Карен Ф. Ненависть к врагу // Искусство кино. 1940. № 1-2. С. 109.

³⁰ Рошаль Г. Простота, правдивость, ясность // Кино, 1939. 5/III.

лину на утверждение первую главу своего опуса с заглавием «Этапы борьбы зиновьевско-каменевской и троцкистской контрреволюционной группы против партии». Сталин неожиданно забраковал текст будущего «железного наркома» и «немецкого шпиона». Его не устроила прежде всего «многоликость» внутривнутрипартийной «контры», представленной в тексте как множество самых разнородных и подчас враждующих между собой немногочисленных групп³¹. Вскоре при непосредственном участии Сталина само слово «группа» в дискурсе борьбы с лево-правыми уклонистами было заменено на более зловещий «блок», в свою очередь вытесненный впоследствии «центром». До самого начала показательных процессов речь шла или о многочисленных блоках, или по крайней мере о нескольких центрах. Но уже в 1937-м году на июньском пленуме ЦК Ежов в своем докладе «обрисовал картину всеобъемлющего заговора против Сталина. Якобы, уже в 1933 году по инициативе различных групп оппозиции был создан объединенный «Центр центров»»³², ставший своеобразным воображаемым «сгустком» всех антисталинских элементов внутри партии, к процессам над которыми в качестве непосредственных улик и вещественных доказательств прилагались фильмы «Ленин в 1918 году», «Выборгская сторона», «Великий гражданин» и др. Через несколько десятилетий, когда кинематограф вновь обратится к фигуре жертвы, на этот раз жертвы репрессий 30-х гг., насилие террора вновь будет концентрироваться в единых образах. Это могла быть фи-

³¹ См.: Петров Н., Янсен М. «Сталинский питомец» – Николай Ежов. М.: РОССПЭН, 2009. С. 44-45.

³² Там же. С. 89.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

гура заказчика (сам Сталин в фильмах «Враг народа - Бухарин», «Троцкий» (Л. Марягин, 1991, 1993) или условный собирательный диктатор в «Покаянии» (Т. Абуладзе, 1984)), или персональное метафоричное воплощение террора как такового (лысый персонаж, смотрящий в камеру перед каждым убийством в «Похороны Сталина» (Е. Евтушенко, 1990)), или, наоборот, деперсонифицированная метафора стихии террора (шаровая молния в «Утомленных солнцем» (Н. Михалков, 1994))³³. Однако вернемся в конец 30-х, на сеанс «Ленина в 1918 году». Помимо сходства политической прагматики фильм Ромма роднит с «Великим гражданином» общий изобразительный принцип. Оба фильма можно считать пределами «эстетики длинных кусков» (выражение С. Юткевича) в советском предвоенном кинематографе. Ярко выраженная установка на «расширение кванта длительности» (терминология А. Базена)³⁴ отдельных планов очевидным образом была инспирирована в обоих

случаях желанием добиться эффекта максимальной достоверности показанных событий. Режиссеры с помощью операторов имитировали непосредственное наблюдение (вернее, подглядывание) за ключевыми событиями советской истории. Практически во всех критических рецензиях и зрительских отзывах на эти фильмы подчеркивается «эффект присутствия», которого удалось добиться авторам. «Снова миллионы людей становятся свидетелями, очевидцами всей прошедшей эпохи. Они ощущают ее весомо, зримо»³⁵. Слова «свидетель» или «очевидец» неизменно возникают в рецензиях при упоминании о зрителе «Ленина в 1918 году» и вполне могут пониматься в юридическом смысле. Особенно наглядно следовательские коннотации зрительского «свидетельствования» проявились в следующем фрагменте одной из рецензий: Готовится заговор против вождя революции. Вместе с Дзержинским, как незримые и ближайšie очевидцы событий, мы проникаем в замысел врагов, готовящихся ворваться в Кремль»³⁶. То есть, зритель должен был идентифицировать себя с чекистом, вместе с Дзержинским раскрывающим вражеский заговор.

В идеале зритель должен был самостоятельно дорисовывать в собственном сознании сцены ответной расправы над заговорщиками в ходе недавних показательных процессов, даже если речь шла о вымышленных персонажах. Как такой урок ненависти описывает просмотр историко-партийного эпоса Эрмлера один из рецензентов: «Картина «Великий

³³ Правда, в оригинальной киноповести эта метафоричность порой сменялась обескураживающей буквальностью, и шаровая молния принимала непосредственное участие в преследовании новоявленных «врагов народа», как в этом описании: «Шаровая молния, выплыв из-под колокола звонницы, стремительно понеслась за лимузином, настигла его, несущегося по улочке в сторону Лубянки, и *прикоснулась к человеку*, сидящему на заднем сиденье; погруженный в мрачные мысли Ягода не ощутил прикосновения» (Ибрагимбеков Р., Михалков Н. Утомленные солнцем // Ибрагимбеков Р. Утомленные солнцем и другие кино-сценарии. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. С. 216.).

³⁴ Речь идет о таком съемочном методе, при котором за счет внутрикадрового монтажа максимально увеличивается временная дистанция между монтажными склейками, маркирующими временные границы отдельного плана.

³⁵ Трегуб С. Вдохновенный фильм // Смена. 1939. № 4. С. 28.

³⁶ Львов М. Ленин в 1918 году // Литературная газета, 1939. 5/IV.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

гражданин» вышла на экраны в дни, когда вся страна, весь советский народ, охваченный грозной и сокрушительной ненавистью, судил презренных негодяев и провокаторов из «правотроцкистского блока». Картину увидели миллионы советских патриотов одновременно с тем, как в Октябрьском зале Дома Союзов прокурор СССР от имени свободных народов великой страны подводил судебный итог беспримерным преступлениям грязных изменников. <...> Зрители смотрят на экран и уже представляют себе Карташова (антигерой из «Великого гражданина» - А.А.), сидящего на скамье подсудимых, Карташова, избличенного в шпионской работе, уличенного в диверсиях и убийствах. Они смотрят на экран и учатся ненавидеть и разоблачать Карташовых, притаившихся, лгущих, загримированных бандитов, затмивших своими беспримерными преступлениями всех негодяев, когда-либо существовавших на земле».³⁷ Неслучайно в «Великом гражданине» появляется Максим из трилогии, он призван как олицетворение революционной законности, а массовые репрессии 37-38-го гг. таким образом становятся логическим завершением «красного террора» двадцатилетней давности. Жертвенный круг замкнулся. Максим, чье триумфальное экранное рождение в свое время манифестировало принципиальный отказ от жертвы протагониста в историко-революционном нарративе, внедряется (исторические обстоятельства описываемых событий делают это заимствование из лексикона спецслужб более чем уместным) в фильм о последней сакральной жертве советской истории (Шахов-Киров) в качестве инстанции, легити-

мирующей ответное тотальное насилие, призванное положить конец жертвенному циклу, но вынесенное уже за рамки экрана...

Эпилог**Непроявленные жертвы реставрации**

Исходным тезисом этого текста было утверждение, что жертвенность являлась одним из ключевых и по-своему неизбежных элементов революционной (по-)этики. Последовательный и неоднократно провозглашенный отказ от этого элемента в кинематографе и культуре второй половины 30-х можно считать наглядным свидетельством эволюции исторического нарратива в условиях угасания революционного мифа. Отказ от жертвы во имя будущего знаменовал финал революции (или шире – революционной традиции, начатой задолго до октября 1917-го), каким бы чересчур прямолинейно-очевидным не выглядел этот вывод. По мысли Х. Арндт, самой естественной формой манифестации спада или даже поражения революции следует считать акт принятия конституции³⁸. В довоенном СССР предпринималось две попытки не допустить перманентности революции посредством принятия конституции. В 1936-м году советское общество было в буквальном и переносном смысле «конституировано». Парадоксальным образом, угасание революционного импульса в эти годы как ни в чем другом проявилось в принесении массовой жертвы недавних «профессиональных революционеров» на фоне радикального отказа от культа виктимности в кинематографе. «Реставрация» как бы стремится изжить травму квази-суицидальной тяги

³⁷ Цимбал С. Партийный фильм // Искусство кино. 1939. № 4-5. С. 27.

³⁸ См.: Арндт Х. О революции. М.: Европа, 2011. С. 196-197.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

к самопожертвованию, свойственную этапу революционной борьбы. Не стоит считать описанный процесс уникальным пропагандистским изобретением сталинского «термидора», скорее всего он универсален для любого перехода от революционной модернизации к постреволюционной стабилизации: в условиях восстановления государственной монополии насилия индивидуальные жертвенные эксцессы кажутся избыточной тратой поставленного на цифровой учет коллективного общественного тела. Обратимся хотя бы к незавидной постреволюционной судьбе «иконы» мученику революции кисти Ж.-Л. Давида: «Власти периода Реставрации не дали разрешения перевезти останки Давида во Францию. <...> Но родные получили разрешение привезти в Париж на продажу его картины, имевшиеся у семьи. Была устроена выставка, на которой демонстрировались они все, кроме «Смерти Марата». Она все еще считалась слишком взрывоопасной. Картина хранилась в доме одного из сыновей Давида, и посетители допускались к ней только по предварительной договоренности и с разрешения полиции. Но люди и не стремились ее увидеть. Она была парией»³⁹. Можно привести и показательные примеры из новейшей истории отечественного кино. Перестроечное и постперестроечное кино вернулось к теме исторической жертвы через обращение к событиям сталинской эпохи. Апофеозом этой ретроактивной тенденции можно считать фильм «Утомленные солнцем» Н. Михалкова, главный герой которого, знаменитый комдив Котов (собираТЕЛЬНЫЙ образ героя гражданской войны, вызывающий в памяти прежде

всего воспоминания о Чапаеве) в финале принудительно отправляется в Москву на «эмке» с избивающими его работниками НКВД, что недвусмысленно намекает на его скорую гибель. Однако спустя пятнадцать лет, уже в годы правления президента Путина, комдив Котов «воскрес», призванный под знамена защиты Родины, сродни тому, как это в свое проделал в новелле «Боевого киноборника» его экранный прототип комбриг Чапаев. Не менее показательным, но намного менее заметным примером можно считать так и не вышедший на телеэкраны сериал «Наши 90-е» (Т. Бекмамбетов, 2000), в котором рассказывается о трех молодых людях и только в конце открывается, что события фильма представляли как бы гипотетическую версию жизни трех молодых людей, погибших во время защиты Белого дома в 1991-м году. Это было редким кинообращением к событиям «третьей русской революции» 91-го года, неслучайно совпавшее с поворотом к политической стабилизации.

В 1930-е на исходе революционной энергии страна готовилась к заветному возвращению к мирной размеренной жизни в отсутствии внутренних врагов и социальных потрясений. Этот настрой никак не располагал к трагической романтике самопожертвования. Однако в процесс вмешались враги внешние и, как пишет Ш. Фицпатрик в своем труде о русской революции, где отводит революционному процессу тот же двадцатилетний срок, «вернуться к нормальной жизни не получилось, так как между «Большими чистками» и немецким вторжением, положившим начало участию Советского Союза во Второй мировой войне,

³⁹ Шама С. Сила искусства. СПб.: Азбука, 2017. С. 250.



Андрей Игоревич АПОСТОЛОВ / Andrey APOSTOLOV

| Воображая жертву: жертвенность в контексте трансформаций историко-революционного нарратива в советском кино сталинской эпохи / Imagining a Victim: Victimhood in the Context of Transformation of Historical Revolutionary Narrative in Stalinist Cinema |

прошло всего несколько лет»⁴⁰. Разумеется, с наступлением войны жертвенность оказалась вновь востребованной, хотя коннотации образа жертвы сменились с революционного профетизма, нацеленного в будущее, к военному охранительству, апеллирующему в большей степени к прошлому и настоящему. Но это уже следующая страница советской истории, пришедшая на смену «пятилетке» отказа от жертвы, отказа, который мог быть экстраполирован далеко за рамки историко-революционного жанра, о чем свидетельствует знаменитая реплика Сталина по поводу первого варианта финала «Александра Невского» (С. Эйзенштейн, 1938), где князь должен был погибать: «Не может умирать такой хороший князь!»⁴¹.

Двадцатилетие революции условно сменилось двадцатилетием реставрации, закончившейся разоблачениями XX съезда. С наступлением «оттепели» кинематограф был обязан предъявить нового героя в привычных историко-революционных декорациях. Так на смену архетипическому большевику Максиму был призван не менее архетипический коммунист Василий Губанов (герой фильма «Коммунист» (Ю. Райзман, 1957)), смена наименова-

ния вполне соответствовала недавнему исчезновению буквы «б» из партийной аббревиатуры. Под аккомпанемент лозунга о «возвращении к ленинским нормам», на волне парадоксальной тенденции к «реставрации революции», авторы «Коммуниста» логично вернулись к жертвенной романтике революционного порыва. Но наследие «сталинистского» представления о неумирающем герое было еще очень живо, о чем красноречиво свидетельствуют воспоминания сценариста Е. Габриловича о встречах исполнителя роли Губанова Е. Урбанского со зрителями. «Зрители расспрашивали его обо всем. А дети спрашивали: правда ли, что он тот человек, в которого стреляли, стреляли, а он жил и жил? И Женя отвечал им: да, стреляли, да, жил! И поступал правильно, ибо не надо было разрушать веры в то, что человек, настоящий, прекрасный, упорный, может жить, сколько бы в него ни стреляли»⁴². Тем не менее, несмотря на солидарность автора сценария с юными зрителями в вопросе о заслуженном бессмертии героя Урбанского, он все-таки «убил» его в финале фильма, вернув революции положенную ей жертву...

⁴⁰ Фицпатрик Ш. Русская революция. М.: Издательство института Гайдара, 2018. С. 19.

⁴¹ Благодарю за напоминание об этом эпизоде «анти-жертвенной кампании» в советском кино киноведа Н. Рябчикову.

⁴² Габрилович Е. Женя // Евгений Урбанский. Сост. В. Дубровский. М.: Искусство, 1968. С. 28.

