

Kudrjavceva, Jekaterina L'vovna; Timofejeva, Anastasija Anatol'jevna

**Мифологизация власти и глобализация личности: кинообраз И.
Сталина на занятии в вузе**

Новая русистика. 2015, vol. 8, iss. 1, pp. 62-68

ISSN 1803-4950 (print); ISSN 2336-4564 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133992>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Мифологизация власти и глобализация личности: кинообраз И. Сталина на занятии в вузе¹

Abstract

The analysis of ways and means of mythologizing the image of “Father of Nations” J. V. Stalin-Dzhugashvili is carried out basing on the interpretation of the feature film “Kljatva” (“The Vow”, directed by M. Chiaureli, 1946). The introduced film analysis contributes to the formation of students’ critical thinking, teaches them sensible perception of all-round torrents of information as well as understanding and evaluating of acquired information.

1621

Сегодня мы, граждане новой России и творцы постсоветской картины мира в Старой Европе, все чаще обращаемся к образам и лицам прошлого. Причем не столько как обыватели, сколько по долгу службы. Германцы (а именно они стали своего рода «подопытными кроликами» в эксперименте по изучению истории на материале русского советского кинематографа) представляют себе СССР как сплошное кроваво-черное пятно на карте мира, не задаваясь особенно вопросом о причине подобного восприятия чужой, но не чуждой культуры. А ответ на такой вопрос был бы весьма и весьма прост: фундамент мироощущения и оценки происходящего закладывается с детства — рассказами родных и близких, школьными уроками истории... Но прежде и более всего — средствами массовой информации. Далеко не последнюю роль в формировании образа России — СССР сыграл американский кинематограф 1950–1990-х годов. Знают ли европейцы советские картины периода «холодной войны»? Едва ли. Понимают ли они, как оперировали и оперируют их сознанием помимо их воли? Нет. Вот и получается, что бродит по сей день по миру страшенький призрак коммунистического беспредела, когда уже ни СССР, ни коммунизма и в помине нет.

Мы попытались разобраться, как с помощью художественных кинолент можно формировать устойчивые стереотипы не только в простран-

1 Studie vznikla v rámci specifického výzkumu MUNI/A/1125/2014 „Stimulace a podpora interdisciplinárního slavistického výzkumu“.

ственно отдаленных государствах, но и внутри собственной страны, и взяли наиболее притягательный для исследователей века двадцатого образ И. В. Джугашвили — Сталина. Был ли он родоначальником террора и сверхчеловеком? Как не разглядели в нем современники зачатков опасной звездной болезни?

С момента появления первого шамана до последнего выстрела в Екатеринбурге верховная власть в России считалась делом избранных, коронавание происходило при большом стечении народа. Вместе с державой и скипетром цари принимали божественный дар всемогущества, всезнания. Войска приносили клятву престолу — в верности Отчизне, служении делу и следовании воле посланника Бога на Земле. После свержения царской власти идея Богоизбранности была заменена идеей демократического избрания коллективом, который перенимает функцию Всевышнего (подобная возможность заложена в русском национальном сознании и определена П. Флоренским и Н. Бердяевым как «соборность»). Структура, таким образом, остается прежней, меняются местами ее составляющие — «Кто был ничем, тот станет всем». Партийный аппарат не открывает ничего нового, а лишь заменяет понятие «соборности» понятием «коллективизма», положив в основу не моральные, религиозные, философские, а политические и экономические начала. Новая общинность задается через условия социальной практики (демократию, социальный контроль, открытость жизни личному миру, отсутствие индивидуальной свободы) и хозяйственной (неритмичность, штурмовщина, круговая порука, взаимопомощь) и общественной (обрядовость, сходки, субботники, гулянки, посиделки) жизни. Основными признаками коллективной личности становятся: поклонение вождям, стремление работать по данному сверху плану, способность задерживать реакцию, замедленность мышления и действия, неумение самостоятельно принимать решения и нести ответственность. Только на такой почве может вырасти и расцвести миф о живом боге, Отце народов. И подготовкой подобного мифа занялся далеко не Ленин, бывший лишь визуализацией народного стремления к вершинам власти (дворянское и еврейское происхождение замалчивается, он преподносится как один из многих), ширмой правительства; скорее идеальным образом, чем реальным человеком. Окружением Ленина после смерти последнего творятся передающиеся малограмотным народом из уст в уста сказки нового века, популярнейшая из которых — о приеме Ильичом ходоков со всей страны, его гостеприимстве и мудрых советах.

Сам Ленин не желал, да и не мог в силу объективных исторических причин объединить власть в своих руках и призывал к правлению большинства. Но когда к власти (вопреки его завещанию [FELŠTINSKI] 1990) приходит И. Сталин, начинается подделка уже существующего мифа

под реальность. Согласно большинству существующих версий, Джугашвили лично пытается на имеющемся в сознании коллектива образе идеального вождя надстроить свой пьедестал — реального и единовластного диктатора. Но не стоит забывать об известной пословице: «Каждый народ достоин своего правителя», то есть главу государства «играет» его окружение; а роль Сталина в истории (за исключением ВОВ) сильно преувеличена.

Процесс мифологизации власти и создания толпой образа универсального правителя (мыслителя, провидца, практика) наглядно продемонстрирован в художественной киноленте «Клятва» (М. Чиаурели, 1946). Фильм, являясь социальным заказом партии, становится идеальным орудием для управления массовым сознанием, для манипуляции мнением большинства. Уже Ленин сознавал власть экрана над умами и душами малообразованных сограждан и указывал на важность кинематографа в процессе популяризации новых идей (ср. определение телевидения как «горячего масс-медиа» у Леви Стросса, Мэк Лухэна).

Режиссер и сценарист «Клятвы» ставят перед собой две основные задачи: объявление несуществующими негативных для окружения Сталина моментов реальности (как то — отрицательное отношение к нему Ленина и разрыв вождя мирового пролетариата со своим «учеником»-националистом [ТРОСКИ] 1932]; неучастие Сталина в битве под Царицыным (городом сторонников Ажедмитрия I, С. Разина, В. Булавина и Е. Пугачева, крупнейших нефтехранилищ и лесозаготовок), с 1925 года получившим знаковое имя «Сталинград»; массовый террор и политические репрессии конца 20-х — 50-х годов, приведшие к ослаблению армии и флота СССР; нежелание соратников Сталина прислушаться к предупреждению Р. Зорге о подготовке Германии к войне [GEORGIJEV 2002]; и — как результат — переписывание истории набело с целью введения и закрепления в сознании толпы образа Сталина с желанным для него ореолом Отца народов, мудрого правителя; всезнающего провидца.

Для детального рассмотрения описываемых нами фрагментов имеет смысл воспользоваться приемом остановленного кадра. Оператор снимал ключевые сцены таким образом, что стоп-кадры следуют всем законам живописи, поднимаясь на уровень исторической константы, живописного полотна-иконы. Изображенная на них личность всего лишь — овеществление идеи. Время фильма — нарративное (время повествователя, переходящее в вечность). В выборе пространства и его отражении на экран нет ничего спонтанного, каждая точка съемки строго рассчитана. Особую роль играют документальные «вкрапления» (фрагменты документальных фильмов, художественное полотно И. Репина с императором Всероссийским на переднем плане, комментирование происходящего голосом Ю. Левитана), делающие игровой

фильм одним из многих документов эпохи. Таким образом, сталинские сподвижники, давая социальный заказ на съемку этой ленты, управляют процессом создания мифа о нем — и тем самым о самих себе.

Перечислим ключевые фрагменты:

1. Эпизод с условным названием «В Горках. 21 января 1924 года». Сталин вместе с членами Политбюро (Дзержинский, Молотов, Орджоникидзе, Ворошилов) выходит из дома умершего. Он демонстративно не участвует в разговоре о возможном «престолонаследнике», выделяется из массы, погружен в себя. Интересно, что в речах членов Политбюро уже прослеживаются выявленные впоследствии черты «врагов народа» (незаинтересованность в жизни масс, самовозвышение).

2. Сталин направляется в лес. Эпизод «В Горках. У скамьи» прочитывается как обряд инициации Сталина. Иосиф Виссарионович стоит как на карауле у занесенной снегом деревянной лавочки. Невольная слеза катится по его лицу. Свет солнца, отражаясь от снега, слепит. Для верного понимания увиденного необходимо учитывать запрограммированное создателями фильма со-участие подготовленного зрителя как контекст ситуации. Режиссер, преодолевая границы кинематографа, использует монтаж визуального ряда с виртуальной реальностью массового сознания. В подтексте: обращение к каждому зрителю с требованием — вспомнить известную из средств печати фотографию (сведение воедино двух самостоятельных снимков) — «Ленин и Сталин на скамье в Горках. 1922». Важно отметить отсутствие за кадром и в кадре речи или шумов (положенная минута молчания, общение с душой умершего) и избыточность освещения (перед нами скорее фотоизображение, чем кинематограф). Погруженность Сталина в момент инициации в природное начало и солнечная яркость мира вокруг него напоминает библейский мотив с передачей Моисею Заветов у Неопалимой Купины.

3. Уже пророком возвращается Сталин в Горки. Эпизод «В кабинете Ленина» (визуальный ряд снова требует соучастия зрителя в процессе воссоздания скрытой за ним реальности: от нас требуется узнать кабинет вождя, где прежде Ленин и Сталин трудились вдвоем, как запечатлено на полотне Д. Налбандяна «В. И. Ленин и И. В. Сталин обсуждают план ГОЭЛРО»). У зеленой лампы Ильича продолжается обряд инициации, когда Сталин — наследник Ленина — рисует облик умершего и переживает его Воскресение (монтаж документальных и художественных кадров: мы видим за спиной Сталина кадры выступления Ленина перед рабочими). Подобно библейским прототипам, вновь призванный вождь тяготится своей избранностью; но он осознает свой долг — донести заповеди Ленина до масс и проследить за их исполнением.

4. Эпизод «Клятва Ленину перед лицом Сталина» дан на фоне Кремля (о реальной клятве Сталина [MELAMED 2003] Зритель «узнает»

месторасположение героев — там, где у Кремлевской стены встанет впоследствии Мавзолей (храм нового века с мощами вечно живого бога). Остановка кадра в момент произнесения Сталиным клятвы: Сталин находится на пересечении двух линий виртуальной сетки координат. Горизонтальная линия (X) — «История и религия как ее составляющая», вертикальная линия (Y) — «Современность как часть исторического процесса». Сталин на трибуне возвышается над народом и оказывается вписанным в один ряд с собором Василия Блаженного и памятником Минину-Пожарскому (символ «старой» религии, истории периода Ивана Грозного и возвышения Московского княжества) и, с другой стороны, с звездной Кремлевской башней (символ «новой» религии, место жизнедеятельности партии). В то же время, древность построек Кремля заставляет зрителя поставить его новых обитателей в исторический ряд Рюриковичей и Романовых. Сравнение ушедшей и новой России, исподволь подготовленное теми же лидерами большевиков и их сподвижниками, оказывается явно в позу последней.

После произнесения клятвы Сталиным и народом (избранники голосуют мандатами) происходит последнее в фильме явление Ленина толпе, его Вознесение: плакат с образом вождя возникает за спиной Сталина и уходит в небо.

Если во фрагменте «В Горках» Сталин еще не вошел в историю, то во фрагменте «Клятва» он вписывается в анналы наравне с Иваном Грозным и Алексеем Михайловичем. Летопись растягивается от Древней Руси до современности. Важно отметить и то, что из зрительного ряда фильма исчезает облик Ленина. Вознесясь на небо, он остается живее всех живых, становится Богом, а в традиции христианства Бога изображать нельзя.

5. Интересны сцены, связанные с исполнением заветов Ленина усилием воли и мысли Сталина: электрофикация, возведение «города-сада» (В. Маяковский), изменение русла рек в связи с необходимостью дать землям Средней Азии силу плодоношения (закрепление образа Сталина-Отца), строительство тракторного завода — даны через монтаж документальных и игровых кадров с целью фундаментализации мифа.

«Крещение» Сталина происходит в созданном его усилиями (народ трактуется лишь исполнитель его воли, пророки-депутаты — как его рупор) канале: плакат-икона с ликом Иосифа Виссарионовича погружается в русло реки, проведенное руками человека. С этого момента образ Сталина неразрывно связан с мотивом плодородия (ср. документальный фильм Оксаны Булгаковой «Сталин»).

6. Эпизод «Праздник в Кремле по поводу перевыполнения второй пятилетки». Кремль трактуется как храм (ср. художественный фильм Григория Александрова «Светлый путь»), в котором место иконы перед

Царскими Вратами занимает картина кисти И. Репина, условно определяемая как «Явление царя народу». Взгляд зрителя переводится с образа Императора на полотне на лик живого Сталина, возникающего в толпе гостей; которая, в свою очередь, становится зеркальным отражением народа с репинского полотна. Но народа нового — не площадных нищих и убогих, а хорошо одетых и образованных хозяев новой жизни. Та, нарисованная масса, напоминает бурлящему перед ней собранию о его прошлом, до встречи со Сталиным в Горках, до вступления в партию, до начала Истории. Прямая X нашей сетки координат имеет своим отправным пунктом теперь начало XX столетия — и завершается современностью. Прямая У перемещается из центра прямой X (фрагмент «Клятва Ленину») в ее конец. Перед началом пира происходят также встречи народа с героями — апостолами новой веры (Гризодубов, Стаханов, Папанин), жизнеописания которых оказываются опять же с помощью предзнания подготовленного масс-медиа зрителя контекстом фильма.

1. В сцене «Пира» Сталин располагается за столом Политбюро (ср. Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» — но Кремлевская вечеря происходит в кругу друзей, куда враг проникнуть пока не в состоянии). Таким образом, по сравнению с фрагментом «Клятвы» Сталин приближается к толпе, но не сливается с ней. В остановленном кадре «Тост Сталина» по линии золотого сечения располагаются вставшие навстречу друг другу и объединенные общим порывом Отец народа (Сталин) и Родина-мать (Варвара Михайловна, внешне напоминающая женщину с плаката «Родина-Мать зовет!»). Родина-Мать преклоняет голову, признавая силу Отца.

1671

В следующем затем диалоге Варвары Михайловны и Сталина в кабинете, реализующем представление народа о рае (золото, яркий свет, парча), Родина-Мать преклоняется перед мудростью и провидением Отца, проявляющего наравне с ней заботу о детях и готового на самопожертвование ради счастья будущих поколений. Сталин, заявляя о неизбежности новой войны и желании вынести ее на своих плечах, однозначно принимает на себя функцию Сына Божьего (ср. Эль Лисицкий «Красная Армия рабочих и крестьян», Москва 1934; Г. Клуцис «Набросок для „Правды“», 1935).

8. Завершает тематический ряд фильма эпизод «Праздник Победы в Кремле»: Сталин перед лицом масс беседует с Варварой Михайловной, благовещающей: «Все случилось так, как мы предвидели, Иосиф Виссарионович». Виртуальная сетка координат стягивается в одну точку (история творится здесь и сейчас), откуда должно начаться светлое будущее, родиться новая Вселенная. Демиург, воплощение творческой силы — Сталин. В этой сцене Отец народа стоит на одном уровне с толпой, но он более недосыгаем, чем в сцене «Клятвы» — ему дана духовная высота вместо физического возвышения.

В других локальных культурах того же времени присутствуют специфические для национальных картин мира образы, сводимые к общему знаменателю обожествленного правителя: Мао Дзе Дун в Китае, Гитлер — в Германии, Муссолини — в Италии. Это явление можно обозначить как попытки создания новой религии XX столетия (социализм, национал-социализм), при том, что ее «постоянные» заимствуются из запрещенных верований прошлого (христианство, буддизм), а переменные складываются с учетом особенностей мировосприятия конкретной нации. И всюду своего идола творят сначала его сподвижники, а затем «зараженная» ими посредством прессы и телевидения толпа.

Подобные приведенному выше кино-анализы необходимо ввести в практику преподавания не только лингвострановедения России за рубежом, но и в самой России. Они способствуют формированию у учащихся критического мышления, обучают их не бездумному впитыванию идущего со всех сторон информационного потока, а осмыслению и оценке получаемой информации. Не все, что говорится и пишется в Европе о России верно. И только знание исторической правды о своей стране способно помочь нам сохранить и передать миру ее истинный облик.

**Екатерина Львовна Кудрявцева
Анастасия Анатольевна Тимофеева**

Библиография:

- BULGAKOVA, O. (2007): *Teorija kak utopičeskij èffekt*. Novoje literaturnoje obozrenije, № 88. [online] [cit. 01.04.2015]. <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/bu3-pr.html>.
- BULGAKOVA, O. (2005): *Fabrika žestov*. Novoje literaturnoje obozrenije — kinoteksty, s. 304.
- FELŠTINSKIJ, J. (1990): *Lev Trockij. Zaveščanije Lenina*. Gorizont, № 6.
- GEORGIJEV, J., ZORGE, R. (2002): *Biografičeskij očerk v 2-x kn*. Moskva.
- KUDRJAVCEVA, E. (2008): *Citirovanije fragmentov reči personažej chudožestvennyh fil'mov kak neobchodimaja sostavljajuščaja izučeniya RKI*. Russkij jazyk za rubežom, № 1, s. 20–28.
- MELAMED, E. (2003): *Otrekis' iudejskoj very*. Vestnik, № 21 (332).
- TROCKIJ, L. (1932): *Stalinskaja škola falsifikacii: Popravki i dopolnenija k literature èpigonov*. Berlin.