

## ВИЗУАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВОЙНЫ В СОВЕТСКОМ «ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНОМ» КИНО ЭПОХИ ПОЗДНЕГО СТАЛИНИЗМА

**Е. А. Добренко**

Национальный исследовательский  
Томский государственный университет, Россия  
Университет Шеффилда, Великобритания

Статья подготовлена в рамках исполнения научного проекта «Семиологический и дискурсный анализ языков социальной реальности: политические, философские и литературные конструкты в прошлом и настоящем» при поддержке Программы «Научный фонд ТГУ им. Д. И. Менделеева» в 2015 г.

В статье рассматривается влияние победы в войне на изменение статуса сталинского режима, на механизмы репрезентации власти в советском кино, посвящённом войне. Трансформация военного опыта в нарратив Победы, замена Революции как основного фундирующего события советской нации на Победу и создание «полезного прошлого» началось уже в завершающей стадии войны (фильм Фридриха Эрмлера «Великий перелом»), а затем закрепилось в серии картин, призванных экранизировать историю победных «сталинских ударов» и составивших жанр так называемого «художественно-документального фильма» – «Третий удар» И. Савченко, «Сталинградская битва» В. Петрова, «Падение Берлина» М. Чиаурели. Картины эти обладали специфической поэтикой и сильно отличались от довоенной сталинианы, фактически визуализируя изменившийся миф, согласно которому Сталин перестал быть просто лучшим учеником и наследником Ленина, но представлен как единственный спаситель страны и победитель в войне.

**Ключевые слова:** поздний сталинизм, советское кино, Великая Отечественная война, репрезентация власти, Ф. Эрмлер, В. Петров, М. Чиаурели.

## VISUAL STRATEGIES OF REPRESENTATION OF THE WAR IN SOVIET "FICTION-DOCUMENTARY" CINEMA IN THE LATE STALINIST ERA

**Evgeny Dobrenko**

National Research Tomsk State University, Russia

University of Sheffield, UK

The article examines the effect of the victory in WWII on the status of the Stalinist regime and on the representations of power in Soviet war films. Already in the last stages of the war (e.g., Fridrikh Ermler's *The Great Turning Point*) the experiences at the frontline and on the home front were being transformed into a narrative of Victory, which started to replace the Revolution as the focal point of the myth of creation of the Soviet nation; the creation of a "useful past" was initiated. These moves were then fixed in a range of so-called "feature documentaries" that were supposed to recreate on the big screen the history of victorious "Stalinist blows": Igor Savchenko's *The Third Blow*, Vladimir Petrov's *Battle of Stalingrad*, Mikhail Chiaureli's *The Fall of Berlin*. These films had a particular kind of poetics and were very different from the pre-war Staliniana, giving a visual form to the transformed myth where Stalin was no longer just Lenin's confidant, best pupil and heir, but where he was the only saviour of the country and the winner in the great war.

**Keywords:** late stalinism, soviet cinema, Great Patriotic War, representation of power, Fridrikh Ermler, Vladimir Petrov, Mikhail Chiaureli.

Происшедший во второй половине войны поворот в восприятии происходящего афористично сформулировал в «Василии Тёркине» Александр Твардовский:

Срок иной, иные даты.  
Разделён издревле труд:  
Города сдают солдаты,  
Генералы их берут.

Эта перемена ракурса (в иной срок и иные даты) в преддверии победы ввела в советское искусство и новых главных персонажей: наступила эпоха «генеральской оптики». В кино периода войны подобная оптика напрочь отсутствовала, поскольку основная функция этого кино (так же, как и литературы и других искусств военного времени) была мобилизационной: изображая подвиги, оно

стимулировало их воспроизводство; рисуя страшного врага, оно формировало ненависть к нему; живописуя картины злодеяний захватчиков, оно взывало к мести. Ничего этого искусству в конце и после войны делать было не нужно, поскольку война превратилась в новый миф основания советской нации. Соответственно, и задача кино стала иной – ретрансляция нового статуса власти, более не требовавшего прежней легитимации. Закрепление этого статуса и выработка новых стратегий его утверждения превратились в основную идеологическую задачу позднего сталинизма, печать этой новизны лежит на всей «художественной продукции» этой эпохи. Ниже мы постараемся проследить, как происходило затверждение нового принципа легитимности через Победу в темах и семантико-мифологических блоках послевоенной кинопродукции, где этот процесс был наиболее зримым.

Идея киноэпоса Великой Отечественной войны возникла в самом конце войны и фокусировалась не столько на героических биографиях, сколько на военных операциях, в центре которых была биография одного военачальника и стратега – Сталина. Окружавшие его люди биографиями не обладали. Список киноваталий не захватывал начального периода войны: 1941–1942 гг. из киноэпоса исключались. В него входили события от Сталинградской битвы до Берлинской операции. Этот цикл «художественно-документальных фильмов» состоял из «десяти ударов», обозначенных Сталиным в первой части его доклада «27-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции» от 6 ноября 1944 г. на торжественном заседании Моссовета, где Сталин занялся историзацией ещё не закончившейся войны как истории победы, выключив из неё начальный период. Тогда же началось планирование фильмов о крупнейших победах Отечественной войны: о Сталинграде, Ленинграде, сражении за Крым, Белоруссию, взятии Кёнигсберга, Берлина. Однако из «десяти сталинских ударов» удалось снять только три.

Это был новый кинематограф. Военное кино рассказывало о фронте, тыле и «временно оккупированных территориях», но без конкретизации мест, событий и лиц. Это были вымышленные, но очень персональные, апеллировавшие к личному опыту зрителя и потому мобилизационно-действенные истории страданий и героизма. После войны советское искусство занялось превращением войны в «полезное прошлое», а потому необходим был жанр, который позволял бы свободно совмещать исторические фантазии с апелляцией к реальным историческим событиям и лицам.

Назовём этот процесс *музеефикацией войны*. Музей – идеальная среда для производства «полезного прошлого». Такое прошлое прочно связано с интерпретацией опыта и просеиванием его «через искусственную историю, которая частично затемняет социальные отношения и борьбу, лежащие в основании этого опыта». Такая история основана на восприятии прошлого «через пастиш и стереотипы, конвертирующие его в простые нарративы и зрелища», на «вере в то, что история, превращённая в наследие, становится безопасной, стерильной и свободной от опасностей, субверсии и соблазна» [Urry 1996, 52]. Именно здесь стратегии музеефикации оказываются решающими.

Музей – это не просто завершённое прошлое, но прошлое, превращённое в зрелище. Переход прошлого в чистую репрезентацию и дисплей исторически было связано с национальным строительством. Как замечает в «Рождении музея» Тони Беннетт, музеи всегда играли важную роль в создании национальных государств – именно в них «недавнее прошлое было историзировано по мере того, как возникающие национальные государства искали способы сохранить и обессмертить своё собственное создание как часть процесса “национализации” своего населения, что было неотъемлемой частью их дальнейшего развития» [Bennett 1995, 76]. Политическая инструментализация сильно изменила природу музея. По остроумному замечанию Тони Беннетта, музей, который изначально был призван «предохранить прошлое *от* развития, теперь существует, главным образом, для того, чтобы сохранить его *для* развития» [Bennett 1995, 146]. Но для развития особого рода.

Если раньше легитимность режима строилась на том, что Сталин – ученик, конфидент, наследник Ленина, то победителю и спасителю страны эти подпорки более не требовались. В послевоенном «художественно-документальном» фильме эволюция образа Сталина достигает кульминации. В «историко-революционных» фильмах 1930-х годов (таких, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево» и др.) он был представлен как ученик Ленина. В «Клятве» – его единственным наследником. В военных картинах Сталин вообще не связан с Лениным. Он, наконец, становится самодостаточным. Легитимация через сравнение завершилась. Метафора стала ненужной. Наступила эпоха метонимии: на смену *сравнению* объектов приходит *замещение* одного объекта другим. Именно стратегии музеефикации отвечают этому сдвигу в послевоенной сталинской культуре.

Поскольку «послевоенная государственная политика в области кинематографии была прежде всего направлена на вытеснение и замещение этического и соответственно эстетического опыта, накопленного обществом в годы войны» [Марголит 2012, 353], постольку послевоенное искусство не было простым количественным наращиванием и продолжением идеологии «национал-большевизма» [см.: Бранденбергер 2009]. Послевоенный фильм о войне являл собой нечто совершенно новое по сравнению с довоенным кинематографом. В его основе лежала новая задача: «отринув, объявив несуществующим реальный исторический опыт военного периода, противопоставить ему новый миф <...>. В центре его – победа в Великой Отечественной войне, достигнутая благодаря совершенству государственного механизма, созданного Сталиным» [Марголит 2012, 360].

Якобы присущий «художественно-документальному фильму» эпический охват возникал как побочный продукт активного преобразования реального военного опыта, ещё не до конца пережитого, но уже активно перерабатываемого в эпос. Процесс этот не терпел отлагательства: изменение статуса легитимности режима происходило по результатам войны и должно было быть зафиксировано по горячим следам, отпечатавшись в ещё неостывшей памяти и отлившись в непререкаемый нарратив Победы, политические дивиденды с которой вождь должен был получить немедленно. Победа должна была затмить войну, впечатать в ещё свежий и неустоявшийся образ прошлого новую объясняющую матрицу, а точнее, перереформатировать этот опыт.

Поскольку в этих «документах» полностью переворачивалась картина только что завершившейся войны, новый жанр не подлежал описанию, но лишь обоснованию. Так, утверждалось, что «художественно-документальный жанр – это качественно новая эстетическая категория, новый этап, новое явление в искусстве социалистического реализма. Не в схоластических спорах о сущности нового жанра, а в живом процессе решения важной и сложной идейно-творческой задачи, вставшей перед советским киноискусством, определяется понятие нового жанра» [Соловьёв 1949, 17]. Вместо схоластических споров предлагалось обращение к Постановлению ЦК ВКП(б) 1946 года, где осуждался фильм Пудовкина «Нахимов» за то, что вместо показа великого флотоводца в исторически значимых событиях авторы увлеклись показом его личной жизни.

Чего бы ни касался новый жанр, всё каменело в величественной позе, наливалось эпическими соками, переполнялось исторической

значительностью, а все «второстепенные участники» событий (как и сами не вполне победоносные события) заменялись победами и военачальниками, над коллективным разумом и волей которых витали гении и воля вождя. И если в результате «правдиво изображённое» на экране противоречило опыту зрителя, то потому лишь, что эти фильмы «стремились взять самую жизнь не во внешней, а во внутренней её связи, раскрыть движущие силы исторического процесса, показать связь событий и отдельных человеческих судеб, ни в чём и нигде не отступая от действительного хода истории – всё это и стало внутренней основой драматургии художественно-документального фильма» [Ждан 1949, 24]. Иначе говоря, соответствие увиденного на экране пережитому отнюдь не было частью этого «правдивого изображения». И в самом деле, прокламируемая задача этих фильмов состояла в том, чтобы показать зрителю «правду истории». Разлитая в жизни, она была скрыта от глаз. Её-то и *создавали* (а вовсе не отражали!) «правдиво» эти ленты. Правда истории состоит в том, что победа одержана благодаря сталинскому гению. И здесь советскому искусству предстояло идти проторённым в европейском средневековом искусстве путём.

Как показал в «Портрете короля» Луи Моран, история жизни и деяний (как личных, так и исторических) короля всегда выстраивается в полном соответствии с историей государства. Результатом становится история, которая «не допускает никаких остатков автономности», являясь «пространством тотальной просматриваемости и абсолютной репрезентативности» [Marin 1988, 71]. Представить себе что-либо иное, означало бы «признать “уголок” в королевской вселенной, в которой действия короля не были бы репрезентабельны, не были бы восхваляемы, не могли бы быть артикулированы в форме прославляющего нарратива» [Marin 1988, 71]. Это означало бы помыслить немислимое – абсолютизм, который не является абсолютным; история короля не может быть представлена иначе, как история, в которой король является одновременно «главным действующим лицом Истории и её мета-нарратором» [Marin 1988, 72].

Установленная Мораном связь абсолютизма с используемыми в нём стратегиями историзации может быть понята как универсальная, ведь «видеть историческое событие с позиции короля, оказаться в этой высшей (или почти высшей) позиции, – всё равно, что видеть пришествие самой Истории, поскольку король является её уникальным агентом. И поскольку во взгляде на абсолютного господина отражается его взгляд и то, что он может видеть, появляется

возможность участвовать в его видении и разделять, таким образом, его власть: удвоение и замена его в строящемся нарративе означает прошлое присутствие, которое не только аутентифицирует, но санкционирует и уполномочивает» [Marin 1988, 73].

Новая репрезентация войны – яркий пример того, как работает эта оптика. Советский зритель превращался в участника сталинского «театра абсолютизма» посредством включения себя самого в новое зрелище, которое, имея мало общего с реальностью, строилось в соответствии с логикой исторической репрезентации власти: «Для того, чтобы стать сообщником абсолютизма, история должна видеть короля везде и во всём, движущей силой всего происходящего, а также должна построить исторический нарратив как развивающуюся само-порождаемую активность монарха с точки зрения самого монарха. Поскольку это источник всех озарений, такая история предлагает единственную точку зрения, с которой развивающийся исторический процесс может быть понят» [Bennett 1995, 34].

Неудивительно поэтому, что эти картины бросают вызов памяти и опыту зрителя. Их действие разворачивается «в демонстративно противопоставленном массовому опыту парадном пространстве батальных полотен, которое, однако же, объявляется единственным исторически подлинным. Снятые движущейся камерой с высоты птичьего полета многотысячные массовки с множеством военной техники и пиротехническими чудесами призваны были продемонстрировать массовому зрителю принципиально недоступную ему точку зрения вождя – единственного, кто обладает полнотой истины в каждый исторический момент. <...> Своё же место рядовому зрителю предлагается найти в принципиально нечленимой на отдельные лица массовке. Очевидно, само ощущение причастности к масштабу разворачивающегося на экране действия призвано служить компенсацией массовому сознанию за это наглядное ощущение предельной малости своего места – и опыта – в системе» [Марголит 2012, 362].

Следует отметить, что в многочисленных довоенных фильмах Сталин фигурировал как лицо сугубо *историческое* – либо как организатор революции, либо как организатор побед в гражданской войне, либо как любимый ученик и ближайший конфидент Ленина. Теперь же Сталину предстояло предстать в *актуальном* качестве вождя и организатора войны. Здесь решалась и сугубо репрезентативная задача: зритель впервые получал возможность попасть в святое святых – сталинский кабинет в Кремле, увидеть

войну глазами Сталина, услышать, как он руководил, общался с легендарными маршалами, как работала Ставка Верховного Главнокомандования. Иными словами, он получал возможность увидеть тайну сталинской власти. Проблема легитимности этой власти ушла с началом победной фазы войны. На передний план вышла чистая демонстрация власти. Причём, не документальная, но «документально-художественная». Эти фильмы повествуют не столько о том, как Сталин руководил войной, сколько о том, каким он хотел предстать в качестве «величайшего полководца всех времён и народов». Критика не уставала подчёркивать «документальность» этих картин, что должно было обеспечивать их «историческую правдивость». Но если что эти фильмы правдиво и отражали, так это официальный исторический нарратив. Как раз после войны выходит равная по статусу «Краткому курсу» истории ВКП(б) обновлённая «Краткая биография» Сталина с дописанными и отредактированными лично Сталиным страницами о роли вождя в Победе.

Критика изредка признавала, что картины эти не столько *отражали*, сколько *преобразовывали* реальность в соответствии с новым историческим нарративом: «Перед авторами фильма “Падение Берлина” стояла трудная и почётная задача. Факты истории свершились, но история ещё не была написана. Свидетели и участники величайших событий, они должны были стать и летописцами. В их труде научный анализ должен был сочетаться с художественным отражением мира, историческое исследование должно было завершиться художественным обобщением» [Маневич 1953, 119]. Как бы не замечая зазора между «фактами истории» и «художественным обобщением», критики утверждали, что такие фильмы, как «Клятва» и «Падение Берлина», «сохраняют для потомства живой, не умирающий дух времени, наглядно в художественной форме, в живых реалистических образах показывают развитие исторических событий. Зритель как бы сам вновь переживает прошедшее, становится участником его и получает представление о происшедших событиях порой более яркое, чем мог бы он получить, обратившись к подробному историческому исследованию» [Маневич 1953, 119]. И это при том, что изображаемое на экране – главным образом, кремлёвский кабинет вождя и армейские штабы, где дискутируют генералы и маршалы, – не имело ничего общего с тем, что было пережито во время войны зрителями.

Но, даже оставаясь единственной личностью, на которой сфокусировано было действие этих картин, Сталин был лишён какой-либо индивидуальности. Речь шла о сознательной установке. Широко



известен пересказанный Михаилом Роммом разговор с игравшим Сталина Алексеем Диким: «Я спрашиваю Дикого – почему вы говорите, не глядя на собеседника, почему вы так высокомерны, что даже не интересуетесь мнением того, с кем разговариваете?

Дикий ответил мне следующее:

– Я играю не человека, я играю гранитный монумент. Он рассчитан на века. В памятнике нет места для улыбочек и прочей бытовой шелухи» [Ромм 1964, 40–41].

Отказ от такой «бытовой шелухи», как внешнее сходство с вождём или сталинский акцент, и определили выбор Дикого на роль самим Сталиным, который пришёл к выводу, что игравший его практически во всех довоенных фильмах Михаил Геловани «страдает национальной ограниченностью» и не вполне отвечает образу «русского» вождя. «У Геловани, – говорил он И. Г. Большакову, – сильный грузинский акцент. Разве у меня такой акцент? Подумайте о подходящем актёре на роль товарища Сталина. Лучше всего из русских» [Марьямов 1992, 104]. В конечном итоге выбор пал на А. Д. Дикого. Созданный им кинематографический образ вождя, согласно отзыву самого Сталина, показывал, что «товарищ Сталин принадлежит русскому народу и великой русской культуре» [Марьямов 1992, 104].

Дикий не скрывал и от самого вождя, что играет не его, но «образ Сталина». Актёр Евгений Весник, друживший с Алексеем Диким, пересказывал с его слов разговор Дикого со Сталиным. Сталин якобы сказал ему, что лично назначил его на роль Сталина после просмотра двенадцати актерских проб, потому что у него не было никакого акцента, да и внешнего сходства со Сталиным. Сказав, что Дикий «могуче выглядел в этой роли», Сталин спросил его, почему тот не пользовался атрибутами, которыми пользовались все артисты, – ни акцентом, ни внешним сходством. Ответ Дикого очень понравился Сталину: «А я, извините, не Вас играл. Я играл впечатление народа о вожде» [Весник 2009]. Если верно, что Дикий играл *впечатление народа о вожде*, то можно сказать, что режиссер снимал *впечатление вождя о народе (и войне)*. И эта двойная проекция делает сталинские военные фильмы особенно интересными. В них отражается не столько вождь, сколько представления вождя о себе и о тех «простых людях», к которым обращена картина.

Главный герой «Падения Берлина» знатный сталевар Алексей Иванов – именно такой изменённый до неузнаваемости «простой человек». Образцовый плакатный герой, лишённый воли, инициативы, какой бы то ни было самостоятельности, на протяжении кар-

тины, пройдя с боями путь до Берлина, он нисколько не изменяется, но существует в картине исключительно для встреч с вождём. Узнав, что его вызывает к себе Сталин, герой «Падения Берлина» в панике: «Не поеду... Даже представить себе не могу: ну как я буду говорить со Сталиным!», на что директор завода отвечает: «Говорить ему надо!.. Алеша – с тобой будут говорить! Ты только слушай, да ума набирайся». В сущности, Алексей Иванов играет здесь конструируемого авторами *зрителя картины*, голос и опыт которого не имеет никакого значения: «С тобой будут говорить!».

Алексей Иванов – огромный нескладный увалень с остановившимся взглядом, стопроцентная советская правильность которого оттеняется мужиковатостью, импульсивностью, фольклорной непосредственностью и народной простотой. Это амплуа «державного дитяти» Борис Андреев освоил ещё в довоенных и военных фильмах. Живое воплощение «славного племени сталинских сынов» и усреднённого образа «народных масс», он является фигурой совершенно условной. Сам тот факт, что он «государственного рождения человек», так как родился 7 ноября 1917 г., сама его «массовая» фамилия – всё это работало на придание этому образу условности (вплоть до того, что, подобно, фольклорному богатырю, он после контузии проводит в госпитале три месяца, не просыпаясь). Будучи номинально «главным героем», он появляется в различных батальных сценах, произнося «За Родину, за Сталина!», ведя за собой солдат и идя напролом по трупам поверженных врагов, вступая с ними в рукопашные схватки, пока не водружает над Рейхстагом Знамя Победы. Его идеологическая функция – быть потрясённым величием вождя, с которым он встречается перед войной и в дни победы в Берлине. Это «вечное государственное дитя» [Марголит 2012, 362] представлено инфантильным, непосредственным и комически простым. Однако свойственная Чиаурели склонность к утрированию и отсутствие чувства меры сыграли с ним злую шутку. Идеологическая схема фильма была настолько навязчиво прямолинейной, что грань, за которой «простой советский человек» Иванов превратился в само-пародию, оказалась перейдённой, что вызвало недовольство многих зрителей [см.: Андерсон и др. 2005, 834, 842–843]. Разумеется, эти голоса не проникали на страницы печати, где не было недостатка желающих выразить своё восхищение «правдивостью» этих картин.

Отцом нового жанра стал один из самых ярких режиссёров сталинского кинематографа Фридрих Эрмлер. Это был не первый его вклад в развитие тоталитарного кино. Настоящим открытием был

«Великий гражданин», ставший итогом эволюции историко-революционного жанра, вершиной традиции, фильм, который Майя Туровская назвала огромной фрейдистской проговоркой: редактировавшийся Сталиным киносценарий, создававшийся одновременно с показательными процессами 1936–1938 гг., как бы вводил зрителя в мир сталинской паранойи и в сталинскую логику обоснования Большого террора, фундаментом которого было убийство С. М. Кирова. Став одним из образцовых произведений эпохи Большого террора, фильм удостоился одной из первых Сталинских премий. Теперь Эрмлер сделал очередное своевременное открытие, вновь смог прочесть ещё не проговорённый политический заказ вождя, как будто предвидя то, что хотел бы увидеть Сталин после войны.

В «Великом переломе» он использовал те же приёмы неопределённости и полупрозрачности, что и в «Великом гражданине». В обеих картинах действуют легко узнаваемые, хотя и неназываемые исторические персонажи (Киров, лидеры оппозиции в «Великом гражданине»; в «Великом переломе» – военачальники, руководившие Сталинградской битвой – сам Эрмлер позже называл Ватутина, Малиновского и Толбухина, хотя в Муравьёве легко угадывается Жуков, а в его противнике Клаусе – Паулюс). В основе сюжета обеих картин – тайна (заговор в первом случае, тайная подготовка мощного наступления во втором). В центре обоих фильмов – ключевое историческое событие, которое не называется, но легко угадывается (убийство Кирова, Сталинградская битва).

Подобно «Великому гражданину», «Великий перелом» состоит не столько из действий, сколько из словесных споров, лишь сопровождаемых действиями. Можно было бы сказать, что «Великий перелом» стал своеобразным продолжением «Великого гражданина», картины, в которой Эрмлер синтезировал основные приёмы тоталитарного кино, создав фильм-партсобрание, лишённый, казалось бы, всякой занимательности и погружённый в бесконечные партийные дискуссии-битвы с оппозицией. Применив те же приёмы к новому актуальному материалу, Эрмлер контаминировал два жанра – историко-революционный и военный фильм. Так возник новый жанр. Задуманный как история героя (сценарий назывался «Генерал армии»), фильм оказался историей сражения. Фокус не случайно сдвинулся с персонажа на стратегию: персонаж здесь (а позже это станет законом нового жанра) один – Сталин. Все остальные – лишь свита. Поэтому центральным становилось событие, через развёртывание которого можно было раскрыть

историю (сталинской) стратегической мысли. Драматургия и динамика сюжета выростала из внутреннего драматизма стратегической ситуации войны. В центре фильма оказалась военная операция, прообразом которой служила Сталинградская битва.

Главный герой фильма генерал армии Муравьев несёт на себе отблеск сталинского стратегического гения. Он не только посвящён в замысел вождя, ему поручено осуществление сталинского плана. И хотя все вокруг, включая и куда более опытных и старших его соратников, уважают Муравьева, сам он себя считает лишь исполнителем воли того, чьё имя не произносится: «Правильно оценить и использовать сложившуюся обстановку, вывести из неё выполнимую задачу... Это каждый талантливый военачальник умеет. Но только подлинный полководец ставит задачу и сам создаёт нужную ему обстановку. И такой полководец у нас один».

Фильм «Великий перелом» задумывался Эрмлером до фильма «Она защищает Родину» (1943), типично военной картины, вызвавшей к месту. Новый же фильм, хотя и снимался во время войны, был во всех смыслах послевоенным. Он был обращён к уже другой стране: «Фильм ожидала уже не застигнутая внезапным нападением страна, зовущая свой народ к сопротивлению любыми средствами, но страна, идущая к бесспорной и близкой победе. Соответственно, в этом втором фильме акцент был сделан не на ненависти к врагу, не на призыве к борьбе, но на утверждении авторитета военачальника, руководителя, военно-политического командира» [Эрмлер 1974, 62]. Это был поворот от образов простых людей, на плечах которых была вынесена война, к образам, «олицетворяющим ту уверенную и надёжную политическую силу, которая победила немецкий фашизм» [Эрмлер 1974, 62]. Пока что это была лишь апология воли непогрешимого командира, но за ним без труда угадывался непогрешимый вождь. Неудивительно, что советская кинокритика отвела фильму Эрмлера место «у истоков военной эпики в нашем кино» [Эрмлер 1974, 62].

Сценарий «Генерал армии», написанный в 1944 г. Б. Чирсковым, был снят в сжатые сроки: фильм «Великий перелом» вышел в январе 1945 г. и был удостоен Сталинской премии первой степени. Столь высокая оценка была неслучайной. Идея показать военные действия как результат полководческого искусства была понята и оценена Сталиным по достоинству. Фильм стал матрицей для «художественно-документального» жанра. В нём Сталинградская битва была показана «не из окопов, а сверху, из штабов, откуда виден весь грандиозный размах операции, которая решала судьбы

дивизий, корпусов, армий. Действующие лица сценария – генералы, командующие крупными соединениями. От того, какой план действий будет принят и как разработан в штабе фронта, зависит участь осаждённого города» [Белова 1978, 224].

«Почти всё действие замкнуто в стенах кабинетов и блиндажей генералов, почти все разговоры ведутся на одну и ту же тему военно-оперативного характера, в картине нет ни одной женской роли, карта, лежащая на столе советского военачальника, играет чуть ли не роль главного “действующего лица”» [Сутырин 1946, 21] – как такая незрелищная картина смогла стать успешной? «Перед зрителем люди, склонившиеся над картами, над планами, над сводками. Только карты, планы и сводки, совещания командующих соединениями, беседы о намерениях противника и о способах отстоять город <...>. Каким образом стратегическая проблема могла стать предметом искусства?» [Коварский 1946, 26], – задавались вопросом кинокритики, пытаясь понять причину успеха картины. Успех был обеспечен, в частности, тем, что на экране действовали те, чей мир был скрыт от массового зрителя. Военное кино рассказывало о подвигах и страданиях главным образом простых людей – солдат, партизан, мирных жителей, работников тыла. Здесь же впервые раскрывалась работа штабов, повседневная жизнь военачальников – генералов и маршалов. Всё это вызывало понятное любопытство.

Столь необычный сюжет рождался из задачи. «В полной драматизма обороне и в законченных образцах наступательной операции угадывался нужный нам сюжет» [Эрмлер 1974, 153], – писали Эрмлер и Чирсков, объясняя, как сценарий, первоначально сконцентрировавшийся на герое, был перефокусирован на событие. Это позволило абсолютно лишённые зрелищности сцены штабных заседаний и споров над картой оживить динамикой развёртывания самой ситуации войны. Эрмлер хотел показать, что скучная, казалось бы, ситуация полна жизни и внутреннего драматизма, риска, эмоционального напряжения, даже азарта. Он намеренно устранялся от каких бы то ни было утепляющих и развлекающих мотивов и ходов.

Уклоняясь от конкретизации изображаемых событий, авторы превращали конкретное сражение почти в символ, своего рода матрицу для будущих картин, открыв формулу нового жанра. Вот почему фильм Эрмлера не только повествовал о «великом переломе» в войне, но и сам был «великим переломом» в репрезентации войны. Фильм Эрмлера можно было бы назвать *штабным кинема-*

*тографом*. Такой теперь должна была предстать только что завершившаяся война. Это была теперь война мысли и мыслителей-военачальников и неназванного главного военачальника – Сталина. Так родился «художественно-документальный фильм».

Андре Базен, который первым проанализировал феномен Сталина на экране, обратил внимание на то, что в «Сталинградской битве» «спокойствие, атмосфера погружённости в думы и полуотшельничества противопоставлена истерической обстановке гитлеровского генштаба» [Базен 1988, 159]. Эта атмосфера, согласно Базену, была производной от особой оптики войны:

Вы будто бы следите за ходом операций с борта находящегося на недосягаемой высоте вертолёта, поле битвы предстаёт перед вами в самом что ни на есть общем виде, и вы не имеете ни малейшей возможности судить не только о судьбе военных подразделений, но даже об их передислокации и ориентации. Таким образом, весь смысл военных действий становится понятен лишь благодаря дополнительному комментарию, оживлённым с помощью мультипликации картам, а главное, благодаря сталинскому размышлению вслух.

И вот что получается в результате: внизу апокалиптический хаос битвы, а над ним – уникальный, всезнающий ум, который упорядочивает этот псевдохаос и управляет им единственно правильным образом. А между этими полюсами: ничего. Никакого промежуточного звена в цепи истории, ни одного кадра, который бы говорил о тех психологических и интеллектуальных процессах, которые определяют судьбу людей и исход сражения. Кажется, будто между росчерком карандаша генералиссимуса и солдатским самопожертвованием связь прямая, или по крайней мере, что промежуточный механизм не имеет никакого значения, это не более как передаточное звено и, следовательно, анализ этого этапа можно опустить [Базен 1988, 161].

Эта диспозиция «художественно-документального фильма» выростала из сугубо мифологической картины войны. В конце концов, эти фильмы рассказывают не о войне, а о Победе и, соответственно, не о тех, кто «сдавал города» (солдатах), а о тех, кто «их брал» (генералах), а точнее – о генералиссимусе (Сталине). Задача этих картин – экранизация «сталинских ударов» освобождения. Каждая стратегическая операция («удар») вытекает из предшествовавшей и, в свою очередь, связана с замыслом и выполнением последующей. Эта телеология войны выстроена задним числом. Экспозицией «Третьего удара» является второй удар (освобождение Правобережной Украины), поскольку только после него стал возможен «третий удар» (освобождение Крыма). А к финалу возникает

тема следующего удара, предпосылки к которому созданы успехом третьего удара и т. д.

Согласно этим картинам, война есть продукт замысла. Понятие *замысла* является здесь ключевым. В этих фильмах всё направлено к доказательству положения, сформулированного в отредактированной самим Сталиным собственной «Краткой биографии»: «С гениальной проницательностью разгадывал товарищ Сталин планы врага и отражал их» [Сталин 1947, 203]. *Замысел и провидение* принадлежали Сталину лично. Ему больше не нужны ни «основоположники марксизма», ни апелляции к Ленину. Теперь Сталин сам стал единственным источником действия, цепь которого проходит от народа к вождю. Воля последнего передаётся армии через полководцев. Это движение точно сформулировал один из ведущих кинокритиков сталинской эпохи Ростислав Юренев, заметивший, что в «Третьем ударе» «центральный образ фильма является образ Генералиссимуса И. В. Сталина. Народный вождь выполняет волю народа к победе. Стратег, полководец диктует свою волю армии. <...> Сталин направляет удар. Удар осуществляют полководцы сталинской школы: Ворошилов, Василевский, Толбухин. <...> Им ясен план вождя, и они находят средства для его выполнения» [Юренев 1949, 227].

История рассказывается здесь так, как если бы она ещё не случилась, тогда как основной предпосылкой этих картин является знание зрителя обо всём происшедшем. Сталин «прозревает» нечто, что на самом деле давно состоялось. И если в «Третьем ударе» батальные и паркетные сцены балансировались вводом персонализированных персонажей среди рядовых и младшего командного состава, то в «Сталинградской битве», по признанию самого режиссёра, «главная, наиболее ответственная и почётная задача была – создать средствами кинематографического искусства образ вождя советского народа, гениального полководца, великого мыслителя, непревзойдённого военного организатора и стратега товарища Сталина, с орлиной зоркостью разоблачившего военный план противника. Средствами киноискусства нужно было <...> раскрыть мудрость сталинского стратегического плана» [Петров 1949, 22].

Фильм Петрова «Сталинградская битва» был вторым за короткий промежуток времени обращением к теме Сталинграда. Но если в «Великом переломе» Сталинградская битва не называлась, хотя «зритель по первым же кадрам картины узнаёт героическую оборону Сталинграда и, следовательно, заранее знает, что произойдёт дальше. Это знаете теперь весь мир» [Сутырин 1946, 22], то

в фильме Петрова главный «сталинский удар» выносился в заглавие картины. Если перед Эрмлером стояла задача «раскрыть не сам план, а поведение людей, погружённых в ещё ощущаемую ими атмосферу тайны, людей, которые, исключая Муравьёва, действуют как бы с завязанными глазами» [Сутырин 1946, 22], то для авторов «Сталинградской битвы» задача состояла именно в раскрытии плана как результата гениального сталинского предвидения, а посему реальное историческое событие, верифицирующее этот божественный дар вождя, превращалось в историю исполнения провидения.

Сама идея истории как предвидения основана на противоречии в терминах, поскольку предвидение есть победа над историей. История, «предсказанная» наперёд, становится предсказуемой, теряет элемент неожиданности. Соответственно, её экранизация лишена сюжетности. Фильм превращается в своеобразное обнажение приёма. Поскольку историю надо рассказать зрителю так, чтобы этот рассказ был мотивированным, создаётся множество сцен-подпорок, помогающих героям высказаться (а на самом деле – прояснить для зрителя сюжет). Это не столько звуковое кино, сколько визуальное радио: без звука эти фильмы вообще непонятны. Здесь только разговаривают (и иногда стреляют). Этот жанр правильно было бы назвать *паркетно-полевым*.

Историческая оптика этого жанра превращает настоящее в прошлое, из которого Сталин смотрит в будущее, являющееся для зрителя прошлым. Для того, чтобы производить это вчерашнее будущее, в которое смотрит Сталин, режиссёр должен внимательно смотреть назад. Но даже это не позволяет ему достичь заветной цели: убедить зрителя в том, что «то, что совершается там, на полях сражения, здесь, в рабочем кабинете Верховного Главнокомандующего, постоянно подвергается анализу и обобщению» [Ждан 1949, 27]. Напротив, Сталин здесь – единственный, кто обладает голосом и является субъектом. Все остальные – лишь инструменты его воли, а сами события развиваются для того, чтобы подтвердить сталинскую правоту и точность его «предвидения».

Но если в «Сталинградской битве» новая концепция войны отличается в формы паркетного военного кинематографа, то в «Падении Берлина» она обретает форму законченного мифа. Создававшаяся в качестве подарка к 70-летию Сталина, картина вызвала живой интерес вождя, лично ознакомившегося со сценарием Петра Павленко. Будучи, несомненно, вершиной сталинского культа в кино, фильм этот интересен своей поистине варварской прямолинейностью.



В «Падении Берлина» Сталин предстаёт в образе мессии. В широко известном финальном апофеозе картины Сталин «прилетает в поверженный Берлин, одетый в ослепительно белую форму (белые одежды ангела, спускающегося с неба), он является ожидавшим его людям. И все языки планеты славят мессию. «Возникает мощное “ура”. Иностранцы, каждый на своём языке, приветствуют Сталина. Гремит песня: “За Вами к светлым временам идём путем побед” – так записано в сценарии» [Радзинский 1997, 582–583]. Сцена «сошествия с небес» (как будто воспроизводящая соответствующую сцену из «Триумфа воли») в сверкающем белозолотом мундире и ликующие толпы, славящие Сталина на всех языках мира, импонировали Сталину. Законченная мифология «Падения Берлина» буквально скрепляла сюжет картины, и «спуск с небес» был тем пуантом, который перемещал действие в «пространства ликования» [см.: Рыклин 2002]. Чиаурели был падок на такие сцены. Так, в «Клятве» он переносит сцену клятвы на Красную площадь, чтобы «явление вождя народу» выглядело особенно эффектно. Из этого ряда – и финал «Падения Берлина»:

Победа в Великой Отечественной войне и рассматривается как реальное завершение «последней битвы», результате которой враг рода человеческого повергнут, воцаряется идеальный миропорядок и соответственно завершается время. <...> Действительное осуществление идеала возможно лишь после «последней битвы», поэтому предвоенная идиллия занимает в обоих фильмах Чиаурели и Павленко столь значительное место. Берлин здесь – в равной степени и конкретная столица враждебного государства, и имя мира зла. Гитлер же, в свою очередь, – и антагонист Сталина, и его комический двойник, особенно суетливый и напыщенный по контрасту с монументальным лаконичным Верховным главнокомандующим. И эта комическая, трикстерная суетливость, и неизменное в советских фильмах этого периода пребывание фюрера исключительно под землёй рождает ассоциации с врагом рода человеческого в буквальном смысле – то есть с дьяволом. Тогда знаменитый по своему презрению к историческим фактам финал «Падения Берлина» может расцениваться как концептуально безупречный. Сокрушение Гитлера в его логове-бункере открывает путь к свободе из неволи узникам всех национальностей (причём, по логике повествования, и лагеря расположены тут же, в Берлине). Тем самым народы-страдальцы вознаграждены за свою праведность. Соответственно в этот момент с неба в белоснежных одеждах под приветственные клики спускается Сталин и возвещает о наступлении «мира во всём мире» [Марголит 2012, 365–366].

Это уже не Сталин из кинофильмов 1930-х годов. После войны изменился символический порядок, утверждавший основы новой легитимности. Указывая на признаки сталинской прозорливости в послевоенных фильмах, Базен утверждал, что «нам явственно дают понять, что Сталин обладает чертами, которые назовёшь не психологическими, а онтологическими: это всезнание и неуязвимость» [Базен 1988, 162]. Но кинокритик не связывал это с изменением статуса сталинского режима и динамикой смены оснований его легитимности после войны.

Между тем, Сталин поддерживал ставший новой основой легитимности образ гениального полководца, выигравшего войну и спасшего страну. К реальности этот образ не только не имел никакого отношения, но сам был продуктом новой реальности, которую создавал и в которой находился Сталин, видя в этих картинах отражение *своего* опыта войны и *своего* представления о том, какой она должна войти в Историю (т. е. «правду Истории»). Одновременно из этих картин он черпал сведения о войне. *Его* опыт и *его* представления отразились в этих картинах действительно *правдиво*. Эти фильмы были главным материальным свидетельством сталинской гениальности и новой «правды Истории», пришедшей на смену опыту войны, который проходил в них через полную дереализацию. Этот неконтролируемый массовый травматический опыт боли, утраты, распыления и смерти, никак не встречаясь с опытом Сталина, вытеснялся, лишался какой бы то ни было репрезентации, практически не прорываясь в публичное поле. Нейтрализация и удержание его в сфере немоты составляло настоящую задачу этих картин.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Андерсон и др. 2005 – Кремлёвский кинотеатр. Документы / Сост. К. М. Андерсон, Л. В. Максименков, Л. П. Кошелева, Л. А. Роговая. Москва, 2005.
- Базен 1988 – Базен А. Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 154–169.
- Белова 1978 – Белова Л. Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. Москва, 1978.
- Браденбергер 2009 – Браденбергер Д. Национал-Большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956). Санкт-Петербург, 2009.

- Весник 2009 – *Весник Евгений*. Записки артиста. 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/1009497/Vesnik\\_-\\_Zapiski\\_artista.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/1009497/Vesnik_-_Zapiski_artista.html) (дата обращения: 25.11.2015).
- Ждан 1949 – *Ждан В.* Образ великой битвы // Искусство кино. 1949. № 3.
- Коварский 1946 – *Коварский Н.* История победы // Искусство кино. 1946. № 1.
- Маневич 1953 – *Маневич И.* Народный артист СССР Михаил Чиаурели. Москва, 1953.
- Марголит 2012 – *Марголит Е.* Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. Санкт-Петербург, 2012.
- Марьямов 1992 – *Марьямов Г.* Кремлёвский цензор: Сталин смотрит кино. Москва, 1992.
- Петров 1949 – *Петров В.* Фильм о героическом сражении // Искусство кино. 1949. № 3.
- Радзинский 1997 – *Радзинский Э.* Сталин. Москва, 1997.
- Ромм 1964 – *Ромм М.* Беседы о кино. Москва, 1964.
- Рыклин 2002 – *Рыклин М.* Пространства ликования: Тоталитаризм и различие. Москва, 2002.
- Соловьёв 1949 – *Соловьёв А.* Пути развития нового жанра // Искусство кино. 1949. № 4.
- Сталин 1947 – *Иосиф Виссарионович Сталин.* Краткая биография. Москва, 1947.
- Сутырин 1946 – *Сутырин В.* «Великий перелом» // Искусство кино. 1946. № 1.
- Эрмлер 1974 – *Эрмлер Ф.* Документы, статьи, воспоминания. Ленинград, 1974.
- Юренев 1949 – *Юренев Р.* Советский биографический фильм. Москва, 1949.
- Bennett 1995 – *Bennett T.* The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.
- Marin 1988 – *Marin L.* Portrait of the King. London: Macmillan, 1988.
- Urry 1996 – *Urry J.* How Societies Remember the Past // Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World. Ed. by Sharon Macdonald and Gordon Fyfe. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

*Материал поступил в редакцию 27.11.2015*