
ИЗ ИСТОРИИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

FROM THE HISTORY OF THE INTELLIGENTSIA

Интеллигенция и мир. 2025. № 4. С. 9—23.

Intelligentsia and the World. 2025. No. 4. P. 9—23.

Научная статья

УДК 791:94(47+57)''1930/1960''

EDN <https://elibrary.ru/zscndl>

DOI: 10.46725/IW.2025.4.1

Научная специальность ВАК

5.6.1. Отечественная история

КИНОСТАЛИНИАНА 1930—1950-Х ГГ.: ТЕХНОЛОГИЯ МИСТИФИКАЦИИ ИСТОРИИ (Окончание. Начало: «Интеллигенция и мир». 2025. № 3. С. 51—67)

Алексей Вячеславович Зябликов

Костромской государственный университет, Кострома, Россия,
a.zyablikov@yandex.ru, SPIN-код: 5066-6359,
<https://orcid.org/0000-0003-2054-0066>

Ключевые слова: социальная реальность, цивилизационный проект, исторический нарратив, советское общество, пропаганда, массовое сознание, И. В. Сталин, кинематографический образ, художественное воплощение

Для цитирования: Зябликов А. В. Киносталиниана 1930—1950-х гг.: технология мистификации истории (Окончание. Начало: «Интеллигенция и мир». 2025. № 3. С. 51—67) // Интеллигенция и мир. 2025. № 4. С. 9—23.

**KINOSTALINIANA OF THE 1930S AND 1950S:
THE TECHNOLOGY OF HOAXING HISTORY
(End. Beginning: “Intelligentsiia i mir”, 2025, no. 3: 51—67)**

Alexey V. Zyablikov

Kostroma State University, Kostroma, Russia, a.zyablikov@yandex.ru,
SPIN: 5066-6359, <https://orcid.org/0000-0003-2054-006>

Keywords: social reality, civilizational project, historical narrative, Soviet society, propaganda, mass consciousness, I. V. Stalin, cinematic image, artistic embodiment

For citation: Zyablikov, A. V. (2025), ‘Kinostaliniana of the 1930s and 1950s: the Technology of Hoaxing History’ (End. Beginning: “Intelligentsiia i mir”, 2025, no. 3: 51—67), *Intelligentsiia i mir* [Intelligentsia and the World], no. 4: 9—23 (in Russ.).

Киносталиниана 1940—1950-х гг.: слагаемые «суммы образа»

Военная реальность подвергла упомянутую выше модель сознания суровому испытанию. Страна, где всё завязано на волю и сенсорные способности одного человека, едва не оказалась в исторической западне. В марте 1942 г. на экраны страны вышел фильм «Оборона Царицына» братьев Васильевых — творческий псевдоним режиссеров и сценаристов, однофамильцев Георгия и Сергея Васильевых (первая серия «Поход Ворошилова»). Картина движется инерцией довоенного времени и довоенного кино, хотя акцент сделан на борьбе Красной армии с немецкими оккупантами в 1918 г. Мы видим К. Е. Ворошилова (актер Николай Боголюбов), который под пулями тащит пулемет на высоту, а потом героически отражает германскую атаку. Фронт, однако, трещит по швам. Все с надеждой ждут прибытия московского комиссара «со спецполномочиями». Один из местных военачальников даже позволяет себе неточно процитировать бессмертную гоголевскую комедию: «К вам едет ревизор». «Не к вам, а к нам!» — грустно поправляет его напарник, понимая, что прибытие столичного гостя не сулит им ничего хорошего.

Благая весть заставляет красных бойцов расправить плечи, а врагов, саботажников, трусов и пораженцев — забиться в щели. Немецкая телефонная линия рвется от панических воплей:

едет И. В. Сталин! Для одних напряженное ожидание комиссара-ревизора — шанс на искупительную и справедливую жертву, для других — предчувствие Божьей кары. Черные одежды, в которых шеголяет Сталин (Михаил Геловани) на протяжении всего экранного времени, словно подчеркивают инквизиторскую суть комиссарских «спецполномочий».

Ревизор активно берется за дело. Докладывает В. И. Ленину по телеграфу: «Здесь вакханалия и неразбериха, но всё исправлю!.. Военспецы не приспособлены к условиям борьбы с контрреволюцией, но всё налажу!..» И на камеру — крупно: «Я оправдаю доверие, дорогой учитель!»

В месяц премьерного показа «Обороны Царицына» фашист заседал на пространстве от Баренцева до Черного морей, советские дивизии истекали кровью, а экранный Сталин продолжал чистку красных рядов и борьбу с контрреволюцией. Одна из выразительных сцен фильма: «буржуйский» стройбат — священники, кулаки, господа в котелках — под присмотром «бабы в штанах» Кати Давыдовой (актриса Варвара Мясникова) роет окопы.

— Рой шире, — понукает Катя купчика в жилетке. — Небось, если бы нам могилу рыл, шибче бы работал!

— Я бы вас всех туда закопал!

— Вот и потренируйся...

Стандарты классового сознания не отпускают героев, хотя само время обращало в пыль старые идеологические догмы, уравнивая красных и белых в праве жить и в праве умереть. Великая Отечественная война предложила свой ранжир, явив «честных» партийцев, которые становились коллаборационистами, и православных священнослужителей, принимавших мученическую смерть от рук фашистов. Война выводила на свет божий красных командармов, превращавшихся в идейных борцов с большевизмом, и бывших царских офицеров, которые шли в народное ополчение. К слову, в «Обороне Царицына» за красные идеалы сражается казак Мартын Перчихин (актер Михаил Жаров). Сталин даже назначает его командиром, несмотря на перчихинские возражения: «Да из меня генерал, как из цыгана митрополит!» А вот к вступившему в сговор с врагами председателю Царицынского совета Рындину (актер Василий Софронов) у московского эмиссара отношение иное.

Картина братьев Васильевых содержит едва ли не единственный в истории киносталинианы пример того, как царственный герой обнаруживает явную и сильно выраженную эмоцию. В картине есть неожиданный эпизод, когда Сталин впадает в гнев и демонстрирует мужицкое желание «набить морду». Вождь собственноручно хватается Рындина за грудки, но, словно спохватившись, отпускает. Еще один эпизод, который мог бы поколебать сталинскую монументальность, но в итоге упрочивает ее: Иосиф Виссарионович из-за угла кирпичной постройки лично руководит ликвидацией мятежа в полку бывшего поручика Молдавского (актер Борис Бабочкин). Пуля ударяет в стену рядом с вождем — тот невозмутимо качает головой и кутается в шинель, подтверждая свою репутацию заговоренного. Куда ближе к сталинской иконографии сцена, когда Иосиф Виссарионович в задумчивости стоит у окна штабного вагона, вслушивается в доносящуюся откуда-то «Дубинушку» и что-то — то ли по-русски, то ли по-грузински — подмурлыкивает себе в усы. В финале картины мы видим Сталина и Ворошилова, которые с вершины холма смотрят на атаку красной конницы.

По лекалам довоенного времени скроен и фильм Леонида Лукова «Александр Пархоменко» (1942). Явлению героя вновь предшествует напряженное ожидание. Для ворошиловцев приезд Сталина — надежда и спасение: «Если Сталин в Царицыне, это значит, Царицын — сердце нашего фронта... Сталин и победа идут рядом!» Для вражеского отребья — это ход, путающий все карты. Иосиф Виссарионович появляется в кадре внезапно, как черт из табакерки. Произносит несколько вразумляющих слов. Дает Пархоменко партийную взбучку. И так же внезапно исчезает.

Всадники Гражданской войны, герои «Обороны Царицына» и «Александра Пархоменко» уже не могли утолить патриотический голод сороковых, время искало и требовало новых героев, тем, интонаций. Отечественная война понуждала опереться на те символы и святыни, которые Сталиным давно были списаны в архив и вдруг проявили дерзкое желание вернуться, бороться, жить [Зябликов, 2017].

Выдержав паузу, Сталин вновь объявился на экране после войны, в 1946 г. «Клятва» (1946) Михаила Чиаурели — фильм-ретроспектива, фиксирующий узловые пункты сталинского восхождения на политический олимп: смерть Ленина и торжественное

обещание преемника довести дело Ильича до конца, коллективизация, индустриализация, борьба с врагами и вредителями, грозный 1941-й год, победный 1945-й. Сталин (Михаил Геловани) плотно окружен соратниками по партии и простыми смертными. Через весь фильм проходит вереница людей, в которых угадываются и некрасовские мужики, ищущие счастье, и волхвы, прорицающие явление нового царя, и апостолы, впитывающие в себя мудрость божественного учителя. Среди ходоков — узбек с веточкой хлопка, грузин из Кутаиси, украинец, одноногий страдалец-солдат, рассказывающий историю своего «распятия» и «воскресения». Точное число «учеников» неясно, хотя, возможно, их именно двенадцать. Среди них и Варвара Петрова (актриса Софья Гиацинтова), выполняющая наказ убитого кулаками мужа передать Ленину письмо. Однако Ленин мертв. Кому же отдать письмо? «Ему, ему отдай!» — десятки шершавых пальцев тычут в сторону Сталина, который только что прилюдно присягнул на верность Ленину, революции и народу.

Важно, что означенное действо разворачивается на Красной Площади, приносящий клятву Сталин показан на фоне храма Василия Блаженного и Спасской башни. Примерно так же в мае 1606 г. московские горожане «выкликнули» царем Василия Шуйского. Крестоцеловальная запись Шуйского и клятва Сталина — один риторический жанр при различии некоторых стилистических тонкостей. Чиаурели ненавязчиво подбрасывает нам мысль о том, что верховенство Сталина одобрено и санкционировано народом, что великий вождь — это эманация сложных процессов, где историческая воля низовой стихии находится в синергетическом сопряжении с божественным промыслом. Не случайно в финале картины Сталин — уже в мундире генералиссимуса! — картинно целует Варваре Петровой руку.

Клятву Сталина слышно далеко за пределами Красной империи. Поступью титана идет Сталин по эпохе, защищая обездоленных и карая несправедливых. Он лично обкатывает на Красной Площади новый трактор. Указывает, где и что возводить на царьцинских холмах. Вдавливает царственным сапогом в грязь бесноватого ефрейтора Гитлера. Вот один из характерных эпизодов восхваления вождя, который лучше воссоздать цитатой из сценария П. Павленко и М. Чиаурели: «На фоне строительства Ферганского

канала узбеки трубят в трубы и бьют в бубны. <...> Несут большой портрет товарища Сталина. К нему подбегают узбеки, рукоплещая и крича “ура”»¹.

Разноплеменные «волхвы-апостолы» и статисты «Клятвы» важны для понимания такой важной особенности сталинского сверхпроекта, как дружба народов. Вождь и сам был представителем «нацменьшинства», поэтому не страдал недооценкой этой стороны внутригосударственных дел. Когда-то в РСДРП(б) Сталин считался экспертом и специалистом по «национальному вопросу», не ослаблял к нему отеческого внимания и позже, на пике своего могущества. Советский кинематограф, чутко реагируя на запросы времени, поднимал тему пробуждающихся для новой жизни национальных окраин, показывал раскрепощенного и счастливого дагестанского чабана, нанайского охотника, азербайджанского нефтяника, узбекского хлопкороба. Такое кино могло рассчитывать на патерналистские привилегии.

Несмотря на непрекращающийся разноязыкий гвалт, в картине «Клятва» Чиаурели вместе с маршальским мундиром вождь примеряет на себя русофильские сентенции, которые в довоенном кино были в диковинку. Над Кремлем уже занималось зарево борьбы с «космополитами», вот и экранный Сталин, дискутируя об индустриализации, заявляет: «Англичане — народ серьезный, а мы, русские, ловчей!..» Англичан Сталин припечатывает не единожды и крепко. Британский журналист Джонсон (актер Николай Чаплыгин) обращает к вождю угодливый упрек: «Вы задаете мне столько загадок!» «Очень жаль, что за семнадцать лет вы не отгадали ни одной», — отвечает Сталин, не оставляя интервьюеру никаких шансов. Позже, в фильме «Третий удар» (1948), румынский генерал Теодореску дополнит Джонсона своим умозаключением: «Дело не в загадочной русской душе, а в неразгаданном плане одного человека». Сталин стал для европейцев тайной, о которую разбиваются их хитроумные лбы. Стоит ли удивляться тому, что критик Р. Юренев назвал «Клятву» наиболее полным и «сильным» воплощением образа Сталина в кинематографе [Юренев, 1948: 17], а В. Пудовкин и Е. Смирнова восхищались композиционным совершенством чиаурелевской картины [Пудовкин, Смирнова, 1949: 11].

¹ Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1950. Т. 6. С. 37—38.

В 1947 г. кинематографическую сталиниану готовился пополнить фильм Сергея Юткевича «Свет над Россией» (по пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты»). Вынесенный в название образ давал авторам картины возможность соединить рассказ об электрификации страны с акцентировкой внимания на светоносной, солнечной сути вождя. Однако к этой задаче режиссер отнесся халатно, в сущности, отведя Сталину (Михаил Геловани) роль второго плана. Ленин (актер Николай Колесников) определенно доминирует в кадре. Владимир Ильич показан как главный вдохновитель и организатор энергетического перевооружения страны Советов. Иосиф Виссарионович действует «на подхвате», неуверенно топчется возле своего идейного наставника. Сталин запоминается только в двух коротких эпизодах. В первом Ленин, размышляя вслух, говорит: «Мне хочется увидеть, какой будет Россия через 10—20 лет...» Сталин уверенно заявляет: «Великой державой!» Второй, финальный, дает крупные планы Ленина и Сталина, глядящих на карту ГОЭЛРО. Такое распределение ролей, видимо, не могло удовлетворить генералиссимуса, и картина в прокат не вышла. В кинопрессе фильм Юткевича был назван «порочным, художественно слабым»².

Как можно создать мистический и светоносный образ вождя, продемонстрировал режиссер Михаил Калатозов в картине «Заговор обреченных» (1950). Действие фильма разворачивается после войны в одной из балканских стран, видимо, в Албании. Интриган и реакционер кардинал Бирнч (актер Александр Вертинский), пытаясь образумить одну из женщин, восклицает: «Дочь моя, неужели и ты за коммунизм, который страшной тучей надвигается на нас с востока?» «С востока? — женщина подается в кадр всей своей статью. — С востока идет к нам Солнце!» Ее горящие глаза и радостное возбуждение, с которым произносятся эти слова, не оставляют никаких сомнений насчет того, кто здесь имеется в виду.

Ко второй половине 1940-х гг. в игровом кино был подготовлен творческий плацдарм для того, чтобы масштабно раскрыть роль Сталина как гениального стратега Великой Отечественной войны. Ближе других к решению поставленной задачи подошли режиссер Игорь Савченко в фильме «Третий удар» (1948) и Владимир Петров в картине «Сталинградская битва» (1949). В этих работах, снятых в

² Редакционная статья // Искусство кино. 1948. № 1. С. 3.

документально-художественной манере, образ вождя подвергается тонкой и концептуально значимой корректировке. И. Савченко и В. Петров пригласили на центральную роль Алексея Дикого — прекрасного театрального актера академической выучки. Сталин в убедительном и сдержанном исполнении А. Дикого — это образцовый военачальник, профессиональный и прозорливый управленец. Кавказская лукавость и тяжеловесная сановная лапидарность уступают место аристократическим манерам и образцовой русской речи. Сталин — это настоящий военный мыслитель, способный, обратив внимание на ускользнувшую от генштабистов важную деталь, предложить наиболее выигрышный вариант действий, который, конечно, окажется победоносным. Дело маршалов и генералов — ретрансляция сталинских приказов, согласное кивание головами в ответ на стратегически выверенные императивы и размышления вождя. «Не скрою, — признавался Алексей Дикий, — меня пугала исключительная значительность и ответственность этой сложной работы. <...> Нужно было наметить и решить отдельные части общей задачи, определить слагаемые грандиозной “суммы” образа» [Ждан, 1950: 27]. Захватывающие «математические» расчеты авторов фильма оказались точными. Зритель, посмотревший фильмы И. Савченко и В. Петрова, получал ясное и прочное представление о том, что главковерх лично планировал все ключевые военные операции (в том числе полкового масштаба), что именно Сталин является главным творцом Победы.

Не остался без работы и Михаил Геловани. Ему выпала честь сняться в фильме, где возвеличивание и прославление Сталина достигает умопомрачительных высот. Картина «Падение Берлина» (1949) Михаила Чиаурели по монументальности и колоссальности может быть поставлена в один ряд с циклопическими изваяниями вождя в Сталинграде (скульптор Евгений Вучетич) и в Праге (скульптор Отакар Швец). «Падение Берлина» — это фильм-памятник, фильм-монумент, кинематографический Абу-Симбел. Что должен был чувствовать сын горийского сапожника, глядя на самого себя, точнее — на свою густо набальзамированную мумию в белом кителе, которая горделиво и безжизненно перемещается в кадре под истошные крики: «Сталину — слава!» Даже Геринг (актер Ян Верих), который мечется по комнате в подтяжках, понимает, что к чему: «В наши дни в парадных костюмах только в гроб ложатся...» Не знает границ болезненная экзальтация учительницы Наташи Румянцевой

(актриса Марина Ковалева): «Можно мне вас поцеловать, товарищ Сталин! За все, за все, что вы сделали для нас, для нашего народа!» Объяснить эту девиацию сознания можно только одним: Сталин, действительно, верил в свою избранность, в свою принадлежность к «право имеющим». А колоссам Мемнона как художественной форме «отец народов» всегда доверял больше, чем глиптике или виньеткам.

В сусальной массе славословий иногда обнаруживается неожиданный и непрогнозируемый подтекст. Так, мать сталевара Алексея Иванова (актер Борис Андреев), рассказывая Наташе о детстве сына, вспоминает, что сам себя он часто называл сталинцем. «И правда, сталинец, — умильно говорит Антонина Ивановна, — ничего не боится, ему препятствий нету. Строптивый такой парень получился, дай Бог ему счастья. Любознательный был мальчонка, до всего тянулся. Часы приметит или там гармонь — сейчас в руки загребет, давай разбирать». Ничего не скажешь, «сталинцев» этот простосердечный и косноязычный монолог характеризует емко: и про загребущие руки, и про ничем не сдерживаемую любознательность и строптивость — всё в точку.

Создавая образ Сталина в картине «Падение Берлина», Михаил Геловани учел некоторые уроки Алексея Дикого: кавказский акцент вождя стал почти не заметен. Судя по всему, после Победы ориенталистский колорит начал утомлять и раздражать вождя, чье имперское влияние в Европе выросло многократно.

В 1951 г. Михаил Чиаурели совершил последнее путешествие в революционную молодость своего героя, сняв картину «Незабываемый 1919 год» (по мотивам пьесы Всеволода Вишневского). Собственно, в 1919 г. Сталин был отнюдь не молод (40 лет), а Михаилу Геловани, который играл сорокалетнего Кобу, в 1951 г. стукнуло уже 59. «Незабываемый 1919 год» — жутковатое нагромождение киноштампов, копившихся с начала 1930-х гг.: от угарного парижского кафе с опереточными врагами-эмигрантами до штабного вагона, в котором зреют победоносные сталинские планы. Мы видим анекдотично-фольклорного Ленина (актер Павел Молчанов), который в пиджаке и в галстуке несет на плече бревно, а потом, узнав о наступлении Юденича и активизации белого подполья, возбужденно приговаривает: «Сталин. Теперь только Сталин!» А вот и он, красный Зорро, с каменным лицом, в кожаной фуражке, лихо заломленной на затылок — чтобы не примять молодецкий вихор.

Центральная сцена фильма — Сталин на фоне Медного Всадника. Параллели, как говорится, выстраиваются сами собой. Оператор фильма Леонид Косматов этот эпизод комментирует так: «...в ночь перед героическим боем вождь в глубоком раздумье идет по улицам Петрограда. Он проходит мимо памятника Петру, окутанного легкой дымкой белой июньской ночи. Петроград спит. Вождь бодрствует — он на страже покоя и счастья народа. Вот Сталин выходит на набережную Невы, и первые лучи восходящего солнца нового дня, дня решительного боя, освещают его»³.

Бросается в глаза, с каким бутафорским подобострастием подходит М. Чиаурели к предмету своей режиссерской любви. Его резец ваятеля стесывает мельчайшие неровности на античном лице и торсе героя, убирает всё, что могло бы очеловечить, одухотворить, оживить его. Сталин не дает никакой эмоциональной слабину. Герой позволяет выход своим чувствам, пожалуй, в единственной сцене, когда он с гневом захлопывает портсигар. Лилия Маматова справедливо обратила внимание на «вызывающую неряшливость» чиаурелевского монументализма [Маматова, 1993: 27]. Именно в послевоенных фильмах М. Чиаурели берут начало всевозможные «муляжные» постсоветские и зарубежные вариации сталинской темы (См.: [Черненко, 1993]).

На рубеже 1940—1950-х гг. Сталин окончательно перемещается в исторические эмпирии, а мистифицированный экранный образ полностью заслоняет собой в сознании людей реального Иосифа Виссарионовича. В кино множится число апокрифических преданий: встреча Сталина с бакинскими товарищами во время поездки на Тегеранскую конференцию в конце 1943 г. и прогулка вождя по бакинской набережной («Огни Баку», 1949, реж. Рза Тахмасиб, Александр Зархи, Иосиф Хейфиц); присутствие Сталина на Волге во время Сталинградской битвы, прилет вождя в освобожденную столицу Германии в мае 1945 г. («Падение Берлина»). Уже созданные художественные ленты о Сталине — это только начало, заверял автор редакционной статьи в номере журнала «Искусство кино», посвященном 70-летию юбилею Иосифа Виссарионовича: «Сколько еще поразительных, ярких страниц откроет наше искусство, обращаясь

³ Незабываемый 1919 год. Заметки о фильме. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 15.

к образу вождя и выражая в этом образе главные, лучшие, величественные черты всего советского народа в его героической борьбе за полное осуществление великих идей Ленина и Сталина!»⁴. Ростислав Юренев отмечал победоносное шествие «сталинской темы» по экранам страны [Юренев, 1949: 7].

Жизненное пространство, в котором существуют герои советского кино, еще плотнее заставляется фотографическими, живописными и скульптурными изображениями Сталина. Пафосные речи, произносимые протагонистом на фоне портрета вождя, — это еще довоенная практика. Послевоенное кино ее закрепляет и канонизирует. В фильме Владимира Брауна «В мирные дни» (1950) матрос-подводник Гриневский (актер Вячеслав Тихонов) рассуждает о любви моряка к Родине. Кадр скомпонован так, что голова Гриневского словно втиснута между двумя висящими на стене портретами вождей: справа — Ленин, слева — Сталин. «Ты гляди, Харитон, как на тебя генералиссимус Сталин смотрит», — говорит Балуну старый рабочий в финальной сцене фильма «Большая жизнь» (2 серия). Последний кадр картины: Харитон (актер Борис Андреев) сосредоточенно вглядывается в глаза портретного генералиссимуса, пытаясь понять что-то важное для себя. Изображение Сталина — пусть даже вырезанное из журнала! — не просто атрибут советского быта. Это священный тотем, это канал телепортации и окно в надреальный мир. Иногда «окно» оказывалось мутноватым, словно запотевшим от излишнего усердия и любви. В картине Владимира Корша-Саблина «Новый дом» (1947) показана лубочная сельская жизнь: белорусская деревня отстраивается после войны. В финале картины мы видим итог крестьянских трудов — картонно-бутафорский поселок с торчащим на площади нелепым памятником вождю. Фильм, несмотря на прекрасную музыку И. Дунаевского, немедленно попал в черный список «безыдейных» и «малохудожественных» киноматериалов.

Простому человеку в кадре рекомендовано шумно и суетно доказывать свою преданность вождю и оробело сникать в тот момент, когда вождь оказывается в «пределах досягаемости». Почти в каждом фильме тех лет есть эпизод, где герой взволнованно говорит о вожде или просветленно о нем думает. На комсомольском

⁴ Редакционная статья // Искусство кино. 1949. № 6. С. 3.

собрании девушка с косичками делится размышлениями о дружбе: «Великие вожди революции оставили нам живые свидетельства своей жизни, полные обаяния нежной дружбы. Вот Маркс и Энгельс. Вот Ленин и Сталин» («Сельская учительница», 1947). Старый кубанец Мулюк втолковывает односельчанам, вернувшимся в разоренные войной места: «Силе колхозной дна нет. Эту силу вложил в крестьянство Сталин» («Освобожденная земля», 1946). Журнал «Искусство кино» самой сильной и выразительной сценой фильма «Молодая гвардия» назвал эпизод, когда молодые краснодонцы в канун 25-летия Октября тайно слушают по радио доклад вождя. «Сталин. Партия, — чеканил слова кинокритик Глеб Граков. — Вот кто вдохновлял героев-комсомольцев на великий подвиг» [Граков, 1948: 5].

Даже если сюжетно и содержательно события фильма никак со Сталиным не связаны, вождь в нужный момент обязательно даст о себе знать. В картине «Райнис» (1949, реж. Юлий Райзман) есть эпизод, когда редактор Брукс между делом достает из пачки бумаг письмо от «товарища Сергея», в котором упоминается о первой встрече Ленина с «руководителем закавказских большевиков Сталиным». Разговор на этом должен был бы и закончиться, но Райнис (актер Янис Грантиньш) внезапно перехватывает руку Брукса: «Погоди, дай сюда письмо... Я много слышал о Сталине еще в ссылке». Заметим, что в 1905 г., когда разворачивается действие, псевдонима Сталин еще не было и в помине, однако на такие мелкие исторические нестыковки режиссеры давно не обращали внимания. Все должны понимать, что молвой о Сталине мир живет с незапамятных времен.

В картине «Донецкие шахтеры» (1950, реж. Леонид Луков) для зрителей был приготовлен неожиданный оптический эффект, о котором в сценарии Б. Горбатова и В. Алексеева сказано так: «Заложив руки за спину, стоит Кравцов на холме и любуется открывшимся перед ним родным донбасским пейзажем. <...> В красном мареве высокие окутанные дымом заводские трубы выглядят еще четче и строже. Над темным шахтным копром горит красная звезда. В вечернем небе светятся слова: “Слава великому Сталину!” А Кравцов стоит и смотрит»⁵. Что же видит Кравцов, а вместе с ним кинозрители? Электрические огни? Или небесные светила, покорно сложившиеся в сверкающую космическую здравицу? Возможно,

⁵ Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1951. Т. 6. С. 486.

таких смелых метафор, перемещающих вождя в пространство вселенной, и не хватило фильму Сергея Юткевича «Свет над Россией».

Заключение

Таким образом, киносталиниана 1930 — начала 1950-х гг. стала концептуально важным идейно-художественным элементом масштабной перестройки массового сознания. Советский человек должен был ощутить себя субъектом особого жизненного пространства, в котором архетипические свойства народной души (коллективизм, бескомпромиссное желание справедливости и правды, религиозный синкретизм, простосердечная вера в авторитет) соединяются с идеологическими конструктами нового мира. Точкой сопряжения этих линий стал экранный образ И. В. Сталина, создаваемый с расчетом на привычки и вкусы той части социума, сознание которой обладало не рефлексивными, а химерическими, мифологическими свойствами. Исторический и классовый умустрой (правильнее назвать его чутьем) рядовых строителей нового мира подпитывался бессознательным религиозным инстинктом и волевым стремлением к быстрому достижению результата. Кинематограф канонизировал Сталина в качестве вдохновителя всех здоровых социально-политических начинаний, в роли творца всех советских побед.

Мистифицированный образ отца народов вписан в реальную историю страны, однако она набросана широкими мазками, без детализации и погружения в частные события и темы: революция, гражданская война, индустриализация, коллективизация, Великая Отечественная война, послевоенное строительство. Все человеческие судьбы и сюжетные ходы так или иначе замыкаются на статуйном образе вождя; по сути, они лишены самостоятельного звучания и значения. В силу этого история предстает всего лишь как событийный фон, на котором рельефно прорисовывается фигура венценосного протагониста. В кино Сталин предстает как сильный и мудрый правитель-вседержитель, символизирующий осуществленную народную мечту о справедливом жизненном укладе. С решением этой локальной задачи киносталиниана, нужно признать, справлялась успешно, но стратегически ставка на архаичный идейно-художественный инструментарий себя не оправдала. Мистификаторство, замешенное на избыточном пафосе, гипертрофии форм и смыслов, оказалось средством сильнодействующим, но имеющим массу побочных эффектов. Главные из них — неизбежное искажение исторической реальности и болезненная аберрация массового сознания.

Показательно то, как легко и быстро после смерти солнцеликий бог Сталин был совлечен со своего пьедестала. И дело здесь не в «иконоборческой» кампанийщине, затеянной Н. С. Хрущевым, а в том, что на протяжении долгого времени градус всенародного поклонения вождю был аномально, болезненно высок. Никакой организм не вынесет такой страшной, изматывающей и отнюдь не взаимной страсти. Страна изнурила себя этой нездоровой любовью. После двух десятилетий горячего возбуждения наступала пора посткризисного успокоения и отрезвления. Заметим, что хрущевскую чистку произведений искусства с приметами «культа личности», в том числе кинокартин, следует отнести к рецидивам политической горячки, а никак не к факторам отрезвления и прояснения сознания. Правка осуществлялась вполне сталинскими методами — грубо и беззастенчиво. Некоторые картины позже вернулись к зрителю в оскопленном виде — другие отправились в запасники и фильмохранилища.

Фигура И. В. Сталина неизменно привлекала внимание кинематографистов и после смерти вождя. Впрочем, его обмирщенный и опрошенный образ в «оттепельном» кино, монотонный главковерх ренессансных 1970-х гг., утрированный лукавый злодей позднесоветского и постсоветского образца — это не кремлевский волшебник-фантом из фильма Л. Кулешова «Сибиряки», не маршал-аристократ из «Третьего удара».

Сталинская художественная фильмография 1930 — начала 1950-х гг. — феномен, заслуживающий пристального внимания не только искусствоведов, но и философов, историков, культурологов, социологов. Обращение к этому материалу помогает понять, как работал механизм сталинской пропаганды, какими способами реализовывался сталинский цивилизационный проект и почему по сей день он остается образцовым для всей советской эпохи.

Список источников

- Граков Г.* «Молодая гвардия» // Искусство кино. 1948. № 6. С. 3—6.
- Ждан В. Н.* «Сталинградская битва». О фильме и его создателях. М.: Госкиноиздат, 1950. 40 с.
- Зябликов А. В.* Агиографические мотивы в советском кино 1930—1950-х годов // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 3. С. 40—48. doi: 10.17238/issn2227-6564.2017.3.40
- Маматова Л.* Вперед, к Протазанову! // Искусство кино. 1993. № 3. С. 23—30.

- Пудовкин В. И., Смирнова Е. М. О некоторых вопросах истории советского кино // Искусство кино. 1949. № 4. С. 11.
- Черненко М. Краткие курсы и кроткие фарсы, или Кремлевские тайны двадцатого века // Искусство кино. 1993. № 3. С. 30—35.
- Юренев Р. Урок стратегии // Искусство кино. 1948. № 3. С. 17.
- Юренев Р. Образ великого вождя // Искусство кино. 1949. № 6. С. 7.

References

- Chernenko, M. (1993), 'Short courses and mild farces, or Kremlin secrets of the twentieth century', *Iskusstvo kino* [The art of cinema], no. 3: 30—35.
- Grakov, G. (1948), 'The Young Guard', *Iskusstvo kino* [The art of cinema], no. 6: 3—6.
- Mamatova, L. (1993), 'Forward to Protazanov!', *Iskusstvo kino* [The art of cinema], no. 3: 23—30.
- Pudovkin, V. I. and Smirnova, E. M. (1949), 'On some issues of the history of Soviet cinema', *Iskusstvo kino* [The art of cinema], no. 4: 11.
- Yurenev, R. (1948), 'Strategy Lesson', *Iskusstvo kino* [The art of cinema], no. 3: 17.
- Yurenev, R. (1949), 'The image of a great leader', *Iskusstvo kino* [The art of cinema], no. 6: 7.
- Zhdan, V. N. (1950), "Stalingradskaia bitva", *O fil'me i ego sozdateliakh* ["Battle of Stalingrad", About the film and its creators], Goskinoizdat, Moscow, Russia.
- Zyablikov, A. V. (2017), 'Hagiographic motives in Soviet cinema of the 1930s—1950s', *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta, seriia: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [Vestnik of Northern (Arctic) Federal University, series "Humanitarian and Social Sciences"], no. 3: 40—48, doi: 10.17238/issn2227-6564.2017.3.40.

Статья поступила в редакцию 30.12.2024; одобрена после рецензирования 28.01.2025; принята к публикации 30.01.2025.

The article was submitted 30.12.2024; approved after reviewing 28.01.2025; accepted for publication 30.01.2025.

Информация об авторе / Information about the author

А. В. Зябликов — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой философии, культурологии и социальных коммуникаций, Институт гуманитарных наук и социальных технологий, Костромской государственной университет, член Союза писателей России, Кострома, Россия.

A. V. Zyablikov — Doctor of Sciences (History), Associate Professor, Head of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social Communications, Institute of Humanities and Social Technologies, Kostroma State University, member of the Writer's Union of Russia, Kostroma, Russia.