

***ЗЯБЛИКОВ Алексей Вячеславович**, доктор исторических наук, заведующий кафедрой философии, культурологии и социальных коммуникаций института гуманитарных наук и социальных технологий Костромского государственного университета. Автор 160 научных публикаций**

АГИОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВЕТСКОМ КИНО 1930–1950-х годов

В данной статье выявляются религиозные пласты тоталитарного кино, прослеживаются внутренние связи между традициями житийной литературы и советским кинематографом 1930–1950-х годов. Понять ментальные характеристики советского проекта, объяснить его идеологическую состоятельность и притягательность невозможно без обращения к истории советского кино указанного периода. В эти годы смыслообразующим центром большевистской теогонии становится Сталин, а религиозные инструменты и технологии начинают играть важную роль в официальной пропаганде. Рабовладельческая деспотия, создаваемая «отцом народов» в середине XX столетия, возможно, не состоялась бы, если бы не была подкреплена экстапно-религиозным порывом всех участников процесса. В кино находили убежище социальные мифы, теснимые и деформируемые суровой реальностью. Одним из главных пунктов кинопропаганды являлась героизация и мифологизация событий Октябрьской революции и Гражданской войны. Культ красных героев, их агнографическое закрепление стали содержательной основой советского цивилизационного феномена. Эта задача была талантливо решена в творчестве таких кинорежиссеров, как Ф. Эрмлер, М. Ромм, М. Калатозов, Л. Луков, С. Юткевич, Г. и С. Васильевы, А. Довженко, Л. Арнштам, С. Герасимов, И. Хейфиц, А. Зархи, Г. Козинцев, Л. Трауберг и др. В кино 1930–1950-х годов нашли свое причудливое преломление многие религиозные концепты: душа, смерть и бессмертие, перевоплощение, святость. Особо востребованным оказался мотив мученической смерти, дополненный неоязыческой идеей отмщения.

Ключевые слова: советское кино 1930–1950-х годов, тоталитарное кино, кинопропаганда, агнография, агнографические мотивы в кино.

Актуальность заявленной темы определяется потребностью в изучении советского этапа отечественной истории, осмыслении его как

цивилизационного и социокультурного феномена. Кино являлось важным элементом советской пропаганды, действенным инструментом

*Адрес: 156000, г. Кострома, ул. 1 Мая, д. 14, корп. «В»; e-mail: a.zyablikov@yandex.ru

Для цитирования: Зябликов А.В. Агнографические мотивы в советском кино 1930–1950-х годов // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2017. № 3. С. 40–48. DOI: 10.17238/issn2227-6564.2017.3.40

формирования общественного сознания. Без анализа кинофильмов 1930–1950-х годов невозможно понять ментальное содержание советского проекта. В последние годы появились работы (Е.Я. Марголит, Д.Б. Дондурей), в которых кинематограф рассмотрен как важный фактор становления советской мифологии, как сущностный элемент сталинизма [1, 2]. Сталинский гиперпроект, собственно, мог состояться только на этом коротком по меркам истории отрезке, где в одной точке – кинематограф и патефон, а в другой – телевидение и Глобальная сеть. Неслучайно Жан Бодрийяр охарактеризовал эту эпоху золотым веком «масштабного воскрешения деспотического и легендарного» [3, с. 62].

В данной статье автор впервые обращает внимание на внутреннее родство тоталитарного кино и агиографической традиции. В советском кинематографе 1930–1950-х годов секулярная идеология неожиданно опирается на религиозные образы и архетипы, один из основных – архетип мученика, страстотерпца. Предметом исследования являются кинофильмы сталинской эпохи, представленные творчеством таких режиссеров, как Ф. Эрмлер, М. Ромм, М. Калатозов, Л. Луков, С. Юткевич, Г. и С. Васильевы, А. Довженко, Л. Арнштам, Г. Козинцев и др. Цель исследования состоит в выявлении формальных и содержательных связей между языком советской кинопропаганды и русской житийной традицией. Методологической основой исследования выступает полидисциплинарный подход, соединяющий инструментальный и когнитивный опыт истории, философии, культурологии, филологии и искусствознания.

Кинематограф 1930–1950-х годов имеет не лучшую репутацию у ценителей эстетических изысков. Топорный социалистический реализм – что с него взять! Старайся не старайся, но не найдешь здесь ни мистических глубин, ни философских экивоков. Однако такая оценка может быть рождена только поверхностным взглядом. В действительности концентрация метафизических подтекстов и религиозных образов в тоталитарном кино весьма высока.

Например, фильм «Рядовой Александр Матросов» (1947) режиссера Леонида Лукова. Экзистенциальной тоски здесь столько, что мурашки по коже бегут. В фильме почти нет типичной для кино той поры трескучей митинговой риторики и, напротив, много неторопливых диалогов-размышлений о страхе и его преодолении, о смерти и жизни. Кинокритики даже выговаривали создателям фильма за монотонное «бытовое бормотание», которым якобы увлечены герои [4].

Горящие глаза Матросова (актер Анатолий Игнатъев) открывают нам душу человека, назначенного (!) и готовящегося к жертвенному подвигу за все человечество. В финальной сцене, когда два бойца под шквальным огнем ползут к неприятельскому дзоту, солдат Миша Скворцов (актер Константин Сорокин) говорит Матросову: «Вот мы ползем с тобой сейчас под пулями, а враги нас боятся. Знаешь, почему? Душа наша в полный рост на них идет...» В следующее мгновение Скворцов был сражен пулей. В смысловом контексте фильма воин не погиб – он обрел бессмертие! Как обрел его минутой позже и сам Матросов, грудью закрыв амбразуру дзота.

Фильм Л. Лукова в значительной степени следует агиографической традиции, берущей начало в ранней христианской литературе и получившей свое развитие и оформление в древнерусской словесности. Обязательные элементы житийного канона таковы: рождение героя в благочестивой семье; еще в отрочестве пробудившееся стремление к высоким идеалам; подвижническое служение этим идеалам, нередко вбирающее в себя мученические страдания и смерть; похвала герою, сопровождаемая рассказом о посмертно творимых героем чудесах.

Конечно, у большевиков было свое, секулярное, представление о жизненных смыслах и ценностях, о сути подвига и благочестия, но зерно агиографии – самоотреченное служение «идею», готовность и способность принять мученическую смерть «за веру» – вполне годилось для того, чтобы прорасти в сознании советского человека, более того – стать базисной

частью реализуемого Сталиным цивилизационного проекта.

Обращает на себя внимание, что в 1940-е годы «биографический» фильм становится едва ли не ведущим жанром советского кино. Проще всего закрепить за послевоенными биографическими картинами исполнение неких воспитательно-патриотических и познавательных задач (с ними тоталитарное кино всегда справлялось неплохо) или квалифицировать эти картины как назойливое напоминание о роли личности в истории. Однако смысл этого кинематографического спецзаказа шире: раскрыть мощь и всеохватность великодержавного советского проекта, а кому-то, возможно, и разъяснить то, что он ведет свой отсчет вовсе не с 1917 года. История постановки фильма «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна – хорошее тому подтверждение [5]. Сталин назвал вторую серию эйзенштейновского творения «омерзительной штукой», а режиссера упрекнул в том, что он «отвлёкся от истории», не поняв «прогрессивного» значения опричнины и репрессий Ивана IV¹.

Если в картинах, посвященных выдающимся писателям, композиторам или ученым, доминирует историко-биографический подход (конечно, при хорошей идеологической «утюжке»), то фильмы, посвященные деятелям революционного движения, куда ближе к повествовательно-житийному канону.

Фильм «Яков Свердлов» (1940) режиссера Сергея Юткевича имеет показательный титр-подзаголовок: «Жизнь замечательных большевиков» (видимо, планировался цикл картин, но перманентные партийные «чистки» мешали творческому процессу). Яков Свердлов в фильме – настоящий монах революции, партизано-аскет, с изуверским пренебрежением относящийся ко всему личному и частному. В житийном полотне обязательны мифологические и фольклорно-сказочные мотивы. В одной из начальных сцен фильма юный Яша, проявляя чудеса ловкости и силы, достает с ярмарочного столба сапоги. Здоровые мужики

пытались – ничего не вышло, и только субтильному, интеллигентного вида юноше в пенсне испытание оказалось по плечу.

Еще один подвижник, беззаветно и аскетически служащий революции, – Феликс Дзержинский в фильме Михаила Калатозова «Вихри враждебные» (1953). Актер Владимир Емельянов старался подчеркнуть не столько карающую роль главного чекиста, сколько его проповеднический дар. Дзержинский в его исполнении – прежде всего миссионер, легко обращающий в большевистскую веру всех малосознательных, заблуждающихся и даже переметнувшихся во вражеский стан. Узнав о левозеровском мятеже и убийстве немецкого посла Мирбаха, председатель ВЧК чуть ли не в одиночку идет прямо в «звериное логово». В результате разогитированные Дзержинским солдаты обращают штыки против своих главарей.

Несколько натужно, но твердо В. Емельянов следует главной режиссерской установке: показать, что под броней «железного» Феликса скрывается добрый, чуткий и душевно отзывчивый человек. «Стальной» Иосиф, к слову, побороť свою природу не мог: судя по всему, ему доставлял удовольствие ужас, который ощущали люди, попадавшие в поле его притяжения.

Особого разговора требует довоенная кинолениниана: житийные подтексты здесь выражены не столь явно. Задачей известной дилогии Михаила Ромма («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году») и фильма «Человек с ружьем» (1938, реж. С. Юткевич) была не мифологизация или героизация «гения пролетарской революции», а, напротив, выведение его из герметичного пространства партии на «свет божий» народной массы, толпы. В результате произошло почти фольклорное опрощение образа Владимира Ильича. Вот рабочий Василий (актер Николай Охлопков) читает Ленину (актер Борис Щукин) письмо от брата из деревни: «Сначала мы хотели выгнать помещиков, а потом взяли и всех поубивали...» «Ага, ну что же, – одобрительно заключает Ленин, – очень толковое письмо!»

¹Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК. М., 2005. С. 57.

Критик И. Вайсфельд во вступительной статье к изданию киносценария «Ленин в Октябре» эпизод с чтением письма снабдил таким комментарием: «В этих деталях – Ильич, вождь, подхватывающий и поощряющий пролетарские средства борьбы с буржуазией и ее прихвостнями» [6]. Возможно, легкий и подвижный образ Ленина уже тогда готовился для того, чтобы оттенить появление величественной и немногословной, как статуя командора, фигуры главного «гения» эпохи – Сталина.

«Вечно живой» Ленин – ключевой концепт советской эпохи, одержимый фетишистским азартом. Тело Владимира Ильича, забальзамированное по древнеегипетской рецептуре, помещенное в древнеавилонский зиккурат-мавзолей, который поставлен на Красной площади в непосредственной близости от православных храмов, – это алтарь новой идолопоклоннической религии, сакральный центр большевистского универсума.

В фильме Григория Александрова «Светлый путь» (1940) есть интересная деталь. В здании бывшей церкви устроена школа для работниц: в простенке помещения, где идут занятия, видно изображение святого, а на смежной стене висит портрет Ленина. Такое соседство никого здесь не смущает: обновляющаяся жизнь подвергает старый пантеон революционной ротации. Теперь функцию сил небесных берет на себя Ильич, сублимируя народные представления о святых отцах и высшем промысле.

На создание красного «патерика» были брошены лучшие творческие бригады. В довоенные и военные годы появилось несколько монументально-житийных полотен, посвященных героям Гражданской войны: «Чапаев» (1934, реж. Георгий и Сергей Васильевы), «Щорс» (1939, реж. Александр Довженко и Юлия Солнцева), «Котовский» (1942, реж. Александр Файнциммер), «Александр Пархоменко» (1942, реж. Леонид Луков), «Как закалялась сталь» (1942, реж. Марк Донской). Четырех легендарных (легендарными в полном смысле они станут только после агиографического закрепления средствами кино) комдивов роднит несколько важных

черт. Все они имели рабоче-крестьянское происхождение, обладали качествами лидера, бунтаря и борца, все погибли в расцвете сил (В.И. Чапаеву, в частности, было 32, Н.А. Щорсу и вовсе 24) и все – это немаловажно! – при обстоятельствах, не выясненных до конца. То есть в полной мере соответствовали каноническому образу «красного подвижника» – при огромном поле для творческого маневра в деле мифологизации, домысливания и «реконструкции» некоторых исторических и биографических обстоятельств.

В отличие от прагматиков-интеллигентов Свердлова и Дзержинского такие герои Гражданской войны, как Чапаев или Пархоменко, стихийно-революционны, их ведет по жизни чутье простолюдина, сражающегося с силами тьмы за правду и справедливость. Их мужицкая расхристанность и необузданность могут вредить делу революции, потому красные богатыри нуждаются в догляде толкового догматика-комиссара. Совет последнего только умножает силу героев и ничуть не сковывает воображение «былинников речистых». Экранный Пархоменко в финальной сцене рубки с махновцами – это Илья Муромец, в одиночку повергающий в прах нечистых печенегов. Экранный Чапаев в развевающейся бурке и с пашкой наголо – воистину Георгий Победоносец советской эпохи!

В фильмах о красных комдивах есть совершенно литургийные пласты. Например, эпизод в картине «Щорс», когда десять красноармейцев на своих плечах несут по пшеничному полю помост с умирающим от ран батькой Боженко. Сцена – достаточно продолжительная – снята синхронно движущейся камерой. Боженко дает бойцам наказ-завещание: «Слушайте Миколу Щорса!» Красный атаман прощается с родной землей, грозит кулаками врагам, проявляя при этом неожиданную для умирающего резвость. Эпическая торжественность достигается здесь не речами и жестикуляцией Боженко, а скорбно склоненными головами молчащих красноармейцев, их усталым, но упрямым шагом, волочащимися по пыльной земле саблями. Этот выразительный эпизод – сгусток архетипичных

представлений: от похоронных процессий древних египтян с их культом смерти-бессмертия, от языческих мифологических и сказочных символов («гроб качается хрустальный») до православного погребального обряда.

Красный «патерик» пополняли не только былинные герои революции и Гражданской войны. Великие преобразования и стройки социализма – красивые поля для битвы добра и зла, отличный исторический декор для рассказа о большевиках-«новомучениках».

Двухсерийный фильм Фридриха Эрмлера «Великий гражданин» (1937–1939) – признанная классика пропагандистского кино, впечатляющее житийное полотно о коммунисте Шахове, прототипом которого стал С.М. Киров. «Великий гражданин» – это трехчасовое экспрессионистское погружение в образ человека, назначенного умереть «за идею» и фатально движущегося к собственной гибели. Настораживает созвучие фамилий Шахов – Шатов. Понятно, что у пассионарного большевика не может быть фамилии, навевающей мысли об извечном интеллигентском умственном шатании, – привязка к восточной титулатуре куда убедительнее. И все же – созвучие подозрительно.

Действительно, в психологической прорисовке Шахова (актер Николай Боголюбов), в обстоятельствах и мотивах его убийства многое созвучно знаменитому роману Ф.М. Достоевского «Бесы». Один из сценаристов фильма, Михаил Блейман, не скрывал того, что творческая группа, создававшая «Великого гражданина», оглядывалась на роман и впитывала в себя его поэтику. Такая откровенность дорого обошлась Блейману после войны, в пору борьбы с «наглыми последышами буржуазного эстетства» [7].

Что же роднит Шатова и Шахова? Прежде всего то, что оба определены некими заговорщиками в качестве объекта политической расправы. Оба – пленники тоталитарной идеи общественного спасения. Шатов, правда, в какой-то момент решил «отшатнуться» от нее – Шахов с упоением ей служит. Здесь-то и рождается коллизия. Революционные «бесы» наказывают Шатова за отступничество, но главная цель

убийства – «повязать» кровью других членов организации, чтобы больше ни у кого не возникло соблазна сменить масть. А вот зачем убивают Шахова?

Давайте представим себе: несколько десятков усомнившихся шатовых, сбежавших (или изгнанных) из революционной организации, замышляют злодейское убийство Петра Верховенского. Все здесь поставлено с ног на голову! И в убийстве Шахова «троцкистами-зиновьевцами» в конце 1934 года не было никакого смысла. Гибель пламенного сталинца жизненно необходима – парадокс! – прежде всего идейным наставникам и сподвижникам самого Шахова. Мученическая смерть соратника, любимца миллионов – отличная цементирующая идея, верный способ возбуждения классовой ненависти к «врагам». Словом, «бесы», о которых рассказал Ф.М. Достоевский, продолжают свои нечистые игры, только куда более изощренно и цинично.

В фильме биография Шахова привязана к двум пунктам-датам, обрамляющим ключевое для советской истории десятилетие. Первая серия (1937) рассказывает о событиях 1925 года, когда ростки сталинизма только проклевывались в общественном сознании. В частности, дан смотр силам, готовившим разгром «новой оппозиции» на XIV съезде ВКП(б). Вторая серия (1939) повествует о 1934 годе, когда сталинизм победил. Что было между этими датами?

Были идейное взросление и карьерный рост Шахова (он уже первый секретарь крайкома), избавление героя от некоторой политической мягкотелости и близорукости и умножение большевистского «благочестия» (качеств жесткого идеолога и борца). Поразительно, но к 1934 году врагов режима стало не меньше, а больше. Оппозиционеры годами выдавливались в подполье, приобретая выдающиеся мимикрические способности, обзаводясь влиятельными зарубежными покровителями, и в том, как это показано Эрмлером, есть какая-то абсурдистская убедительность. Объект политического заклания (Шахов) давно определен и за 10 лет хорошо подготовлен (моральный облик этого

убежденного и кристально честного сталинца безупречен), теперь должны найтись и те, кто совершит злодеяние, для которого с таким старанием была выпестована ритуальная жертва.

В фильме Ф. Эрмлера концептуально важной является грандиозная сцена похорон Шахова. Судя по всему, туда были вмонтированы хроникальные кадры прощания с телом самого С.М. Кирова. Накал эмоций таков, что воинственная агрессивность надгробных речей не кажется избыточной. Когда-то, после диверсии на «Каналстрое», Шахов сделал такое заявление: «Народ требует, чтобы мы очистили советскую землю от всякой нечисти, и мы сделаем это, товарищи!» (подобные призывы всегда звучат от имени народа). Теперь уже старый рабочий Кац (актер Ефим Альтус) гремит на траурном митинге: «Всякого, кто встанет на нашем пути, мы уничтожаем и будем уничтожать!» Восклицание «уничтожать!» формирует парадигму народного возмущения.

Сцена похорон Шахова не оставляет никаких сомнений в сакральности происходящего. Присутствующие в религиозном экстазе объединяются вокруг дорогого покойника. Шахов неожиданно превращается в революционного «шахида» (от этих фонетических и смысловых соответствий никуда не деться), мученика за идею, светлый образ которого станет знаменем террора, даст соратникам возможность отбросить все юридические и моральные формальности, сплотиться в борьбе и каленым железом выжечь вражескую «заразу». Тональности траурного киномитинга близки строки из «Письма чувашского народа товарищу Сталину», опубликованного в переводе А. Жарова и Д. Алтаузена в посвященном 60-летию вождя сборнике (1939):

Псы кровавые – троцкисты

И бухаринские гады

Нож отравленный точили...

Нет врагам от нас пощады...²

Известно, как энергично было использовано властями убийство С.М. Кирова в пропа-

гандистских и корыстно-политических целях. Свою печальную роль в оправдании большого террора 1937–1938 годов сыграла и талантливая кинодрама Ф. Эрмлера «Великий гражданин».

К слову, этим же целям служит фильм «Ленин в 1918 году» (1939) М. Ромма. Центральным эпизодом картины является инспирированное «троцкистами-бухаринцами» покушение на вождя (актер Борис Щукин). Сильная и страшная сцена на заводе Михельсона, когда Фанни Каплан (актриса Наталья Ефрон) проводят сквозь молчаливо-беснующуюся толпу рабочих и работниц, способна оправдать любую ненависть, если она направлена на врагов революции. Костлявые руки женщин, тянущиеся к волосам и глазам Каплан, несут с собой отмычку за все скорби и страдания человеческие. Это руки средневековых религиозных фанатиков, волокущих на костер очередного чернокнижника и богоотступника.

Еще ближе к канонам жития-мученика фильмы о подвижниках Великой Отечественной войны: уже упомянутый «Рядовой Александр Матросов» Леонида Лукова, «Зоя» (1944) Лео Арнштама, «Молодая гвардия» (1948) Сергея Герасимова. Через героическое здесь неизменно просвечивает религиозное.

Житийный, иконографический смысл фильма «Зоя» подчеркнут выразительными крупными планами героини (актриса Галина Водяницкая). В ленту вмонтированы хроникальные кадры, создающие эффект документальности: Надежда Крупская, стоящая возле гроба Ленина; Валерий Чкалов, едущий в открытом автомобиле по Москве после своего знаменитого перелета. Кульминационная сцена – повешение – являет зрителю настоящую святую мученицу. За минуту до страшной казни просветленная Зоя Космодемьянская (фамилия прямо указывает на принадлежность предков девушки к духовному сословию) успокаивает плачущих односельчан: «Милые вы мои, все кончится хорошо. Обязательно хорошо! А мне

²Сталин в поэзии: к шестидесятилетию со дня рождения: сб. стихов и песен про Сталина / худож. ред. Г. Мануйлов. М., 1939. С. 347.

не страшно умирать. Это счастье – умереть за свой народ, за свою страну, за правду!»

Иконографичен образ Прасковьи Лукьяновой (актриса Вера Марецкая) в фильме Ф. Эрлера «Она защищает Родину» (1943). Название картины таит подвох, поскольку сама Прасковья – персонифицированный образ Матери-Родины, собирающей и поднимающей на борьбу с врагом всех от мала до велика. Выбор имени героини тоже не кажется случайным: Прасковья (Параскева) соединяет в себе мифологические славянские представления и православно-христианские традиции (это имя носят 14 христианских святых, среди которых немало мучениц). В народном сознании Параскева-Пятница и вообще отождествлялась с Богородицей.

Один из самых сильных и выразительных эпизодов фильма – допрос, учиняемый Прасковьей Ивановной в партизанской землянке пленному немецкому генералу. Собственно, это не столько допрос, сколько убийственная моральная выволочка, которую Лукьянова безыскусно и просто устраивает фашисту, демонстрируя тому всю степень его человеческого падения. Показателен момент, предшествующий недолгому разговору тет-а-тет. В полном изумлении и молчании немец смотрит на «товарища П.», понимая, что все решения здесь принимает эта красивая строгая женщина в черном глухом платке. Взгляды их встречаются: для фашиста в усталых глазах Прасковьи гремят громы небесные. Генерал холодеет от ужаса и заявляет: «Я настаиваю, чтобы меня передали в штаб воинской части!..» Опытный вояка, он печенкой чувствует, какую развязку, какое наказание Божье сулит ему общение с печальной русской амазонкой.

В сцене казни молодогвардейцев у С. Герасимова эмоции спрессованы столь сильно, что способны повергнуть зрителя в состояние шока и умопомешательства. Один за другим восходят страстотерпцы на свою голгофу. Никто из них не сказал своим мучителям: «Отрекаюсь!» Испепеляющий взгляд Олега Кошевого (актер Владимир Иванов) не выдерживают даже все повидавшие изверги: эсэсовец испуганно шарается в сторону, пьяный

полицай-эксекUTOR отводит глаза. Экстатичный «последний привет» Кошевого (мальчишеский голос его срывается) – крик религиозного мученика, отдающего жизнь «за справедливый и честный строй жизни», за человечество, которое в неразумении продолжает отравлять себя злом и ложью.

Беспримесной героикой и сырой мифологической мощью потрясают батальные сцены в фильмах «Фронт» (1943, реж. Георгий и Сергей Васильевы) и «Малахов курган» (1944, реж. Иосиф Хейфиц и Александр Зархи). Матросы с погибшего миноносца «Грозный» идут на смерть с песней на устах, удесятывая ею, как молитвой, свои богатырские силы («Малахов курган»). В почти безнадежной ситуации держит фронт лейтенант Сергей Горлов (актер Николай Крючков) – плечом к плечу с ним «двенадцать апостолов», как называет сам командир дюжину оставшихся в живых смельчаков («Фронт»). «Апостолы! Есть случай делать чудеса!» – весело кричит сержант-артиллерист, глядя на ползущие по заснеженному полю немецкие танки. И чудеса происходят: фронт удержан! Природу этих чудес, тайну явления в человеке нечеловеческих сил объясняют глаза лейтенанта Горлова, идущего на вражеский танк с гранатами в руках и троекратно повторенным заклинанием: «Не пройдешь!»

Киноведы справедливо обращают внимание на высокую концентрацию евангельских аллюзий в творчестве М. Донского, в частности в картине «Радуга» (1944). Фашизм преподносится режиссером как изуверская богорборческая сила, враждебная христианскому миру [8]. Неожиданную трактовку военных событий дают Григорий Козинцев и Леонид Трауберг в фильме «Простые люди» (1945). Война подается в категориях народного сознания: это не столкновение режимов, идеологий и политических систем, а тьма, опустившаяся на родную землю, испытание Божие! Религиозное чувство, даже в его сублимированных формах, было важным фактором национального воодушевления и единения. Партийный начальник не в силах сделать замечание пожилой жен-

щине, крестьящейся на радиорепродуктор, по которому только что сообщили о разгроме немцев под Москвой («Большая земля», 1944, реж. С. Герасимов).

Эмоциональная взвинченность и напряженность кино 1930–1940-х годов одним из своих «питающих» истоков имеют религиозные представления и чувства народа, претерпевшие некоторые мутационные изменения, но сохранившие спонтанность и мощь. Простые и грубые истины «нового мира», словно топором, вырубались в сознании масс. Тоталитарное кино умело культивировало образ осуществленной народной мечты о справедливости и правде, поощряло слепую веру в догматы красной «религии», в ее проповедников и первоучителей. Преподать уроки новой «веры» помогали кинематографические образы красных

подвижников и страстотерпцев, показывавших пример беззаветного и жертвенного служения революционным идеалам. Концепты служения, самопожертвования и отщепенчества перемещались в центр массового сознания и в значительной мере определяли его.

Религиозное звучание лучших военных фильмов задано не только и не столько идеологическими установками и режиссерским замыслом, сколько тональностью самой трагической и героической эпохи, непридуманными событиями и судьбами тех страшных лет, человеческим страданием и болью. Агиографические мотивы, используемые в картинах о Великой Отечественной войне, рождены мощным ментальным сдвигом, разорвавшим путы «классового сознания» и открывшим перед русскими людьми глубины и просторы национального бытия.

Список литературы

1. Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. М., 2012.
2. Дондурей Д.Б. Миф о Сталине: технология воспроизводства // Искусство кино. 2010. № 4. С. 15–20.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М., 2015.
4. Оттен Н. Факты биографии и образ героя // Искусство кино. 1948. № 3. С. 24.
5. Козлов Л. Творчество и биография. Заметки к исследованию истории фильма «Иван Грозный» // Киноведч. зап. 1998. Вып. 40. С. 90–95.
6. Вайсфельд И. Замечательный фильм // Ленин в Октябре. М., 1938. С. VIII.
7. Щербина В. О группе эстетствующих космополитов в кино // Искусство кино. 1949. № 1. С. 16.
8. Марголит Е. Неведомому богу. Соппротивление. Киноверсия Марка Донского // Искусство кино. 2010. № 9. С. 92.

References

1. Margolit E.Ya. *Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh godov* [The Living and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema of the 1920s – 1960s]. Moscow, 2012.
2. Dondurey D.B. *Mif o Staline: tekhnologiya vosproizvodstva* [Myth About Stalin: Technology of Reproduction]. *Iskusstvo kino*, 2010, no. 4, pp. 15–20.
3. Baudrillard J. *Simulacres et simulation*. Paris, 1981 (Russ. ed.: Bodriyyar Zh. *Simulyakry i simulyatsii*. Moscow, 2015).
4. Otten N. *Fakty biografii i obraz geroya* [Biographical Data and the Image of the Hero]. *Iskusstvo kino*, 1948, no. 3, p. 24.
5. Kozlov L. *Tvorchestvo i biografiya. Zametki k issledovaniyu istorii fil'ma "Ivan Groznyy"* [Creativity and Biography. Notes on the Study of the History of the Film "Ivan the Terrible"]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1998, no. 40, pp. 90–95.
6. Vaysfel'd I. *Zamechatel'nyy fil'm* [A Wonderful Film]. *Lenin v Oktyabre* [Lenin in October]. Moscow, 1938, p. VIII.

7. Shcherbina V. O gruppe estetstvuyushchikh kosmopolitov v kino [On a Group of Aesthetic Cosmopolitans in Cinematography]. *Iskusstvo kino*, 1949, no. 1, p. 16.

8. Margolit E. Nevedomomu bogu. Soprotivlenie. Kinoversiya Marka Donskogo [To the Unknown God. Resistance. Mark Donskoy's Film Version]. *Iskusstvo kino*, 2010, no. 9, p. 92.

DOI: 10.17238/issn2227-6564.2017.3.40

Aleksey V. Zyablikov

Kostroma State University;

ul. 1 Maya 14, korp. "V", Kostroma, 156000, Russian Federation;

e-mail: a.zyablikov@yandex.ru

HAGIOGRAPHIC MOTIFS IN SOVIET CINEMATOGRAPHY OF THE 1930s – 1950s

This article reveals the religious layers of totalitarian cinematography and traces the inner relations between the traditions of hagiographic literature and Soviet cinematography of the 1930s – 1950s. It is impossible to understand the mental characteristics of the Soviet project and explain its ideological viability and appeal without turning to the history of Soviet cinematography of the 1930s – 1950s. During that period, the figure of Stalin became the meaning-making centre of Bolshevik theogony, with religious instruments and technologies beginning to play an important role in official propaganda. The slave-owning despotism created by the "Father of Nations" Joseph Stalin in the mid-twentieth century might not have happened had it not been supported by the ecstatic religious outburst of all the participants in the process. Cinematography gave refuge to social myths that were pressed and deformed by severe reality. One of the main points of film propaganda was attributing heroic and mythological nature to the events of the October Revolution and the Civil War. The cult of Red Army heroes and their hagiography were the meaningful basis of the Soviet civilizational phenomenon. This task was fulfilled by such talented film directors as F. Ermler, M. Romm, M. Kalatozov, L. Lukov, S. Yutkevich, Vasylyev brothers, A. Dovzhenko, L. Arnshtam, S. Gerasimov, I. Kheifits, A. Zarkhi, G. Kozintsev, L. Trauberg, and others. Many religious concepts, such as soul, death, immortality, transfiguration and holiness found their interpretation in the films of the 1930s – 1950s. The motif of martyrdom, supplemented with the neo-pagan idea of revenge, came to be in great demand as well.

Keywords: *Soviet cinematography of the 1930s – 1950s, totalitarian cinematography, film propaganda, hagiography, hagiographic motifs in films.*

Поступила: 05.01.2017

Received: 5 January 2017

For citation: Zyablikov A.V. Hagiographic Motifs in Soviet Cinematography of the 1930s – 1950s. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, 2017, no. 3, pp. 40–48. DOI: 10.17238/issn2227-6564.2017.3.40