

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА

На правах рукописи

УДК - 778.5

ББК - 85.373(2)

Якобидзе-Гитман Александр Сергеевич

**ИСТОРИЯ КАК «ПРЕДМЕТ ПОДРАЖАНИЯ»:
СТАЛИНСКАЯ ЭПОХА В ПОСТСОВЕТСКОМ КИНО**

Специальность 17.00.03 – «Кино, теле- и другие экранные искусства»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание

учёной степени кандидата искусствоведения

Москва 2009

Работа выполнена в секторе современной художественной культуры
Российского института культурологии

Научный руководитель	доктор искусствоведения, профессор К.Э. Разлогов
Официальные оппоненты	доктор искусствоведения М.И. Туровская кандидат искусствоведения Т.А. Дубровина
Ведущая организация	Научно-исследовательский институт киноискусства

Защита состоится “23” июня 2009 г. в часов
на заседании диссертационного совета Д 210.023.01
при Всероссийском государственном университете
кинематографии имени С.А. Герасимова
по адресу: 129226, ул. Вильгельма Пика, 3.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
Всероссийского государственного университета
кинематографии имени С.А. Герасимова

Автореферат разослан “ ” 2009 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент

Т.В. Яковлева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы научного исследования. Проблема фальсификации истории является одной из наиболее острых и актуальных не только в историографии и методологии науки, но и в киноведении. Становясь материалом массовой экранной продукции, исторические документы и факты всё теснее переплетаются с *мифами*, количество и разнообразие которых неуклонно возрастает. Получила полное развитие тенденция, подмеченная ещё Эрнстом Кассирером: «Между мифом и историей нигде не удастся провести ясное логическое разделение, более того, всякое историческое понимание пропитано подлинными элементами мифологии и связано с ними». ¹.

Ярким примером может служить сталинская эпоха, вновь ставшая в последние годы одной из наиболее популярных тем не только экранной продукции, но и письменных текстов самых разных жанров. Суждения, концепции, нарративы и мифологемы о ней образуют калейдоскопическую картину, полную неясностей и противоречий. Обилие телевизионных передач и публицистической литературы, в которых проглядывает стремление реабилитировать и обелить Сталина и сталинскую эпоху, соседствует с показом по центральным телеканалам новых многосерийных экранизаций произведений писателей «самиздата», повествующих о репрессиях конца 30-х – начала 50-х, как о самых мрачных страницах новейшей отечественной истории. В результате складывается неоднозначная социокультурная ситуация, в которой без колебаний можно констатировать лишь то, что личность Сталина и сталинская эпоха вновь стали чрезвычайно актуальными. В этой ситуации нельзя обойти вниманием и роль экранных искусств.

Со времён Вальтера Беньямина стала устойчивой точка зрения, согласно которой кинематограф скорее не изображает действительность, а *повторяет* её. Однако эта характеристика вполне справедлива лишь по отношению к кинематографу как техническому средству, но отнюдь не к игровому кино как

¹ Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 тт. - М.—СПб., 2002. Т.2: Мифологическое мышление. - С. 11

типу повествования, в котором миметическая деятельность может проявляться на самых разных уровнях. Как считает Дэвид Бордуэлл², целый ряд кинотеорий - Пудовкина, в которой камера «мимикрирует» под глаз «имплицитного свидетеля», а монтаж — под переключение его внимания, Базена, где то же делает движение камеры, и Эйзенштейна, согласно которому не только съёмка и монтаж, но и вся поставленная режиссёром предкамерная реальность (мизансцена, мизанкадр и т.д.) должна изначально конструироваться как видимая и мыслимая зрителем, - исходят из концепции кинематографа как *мимезиса*, поскольку, с одной стороны, рассматривают экранное повествование как *имитацию действия* в акте «показывания» (showing), а с другой, уподобляют работу кинематографиста подражанию живому свидетелю этого показывания.

С этой точки зрения процесс трансформации, которому подвергается историческая эпоха в игровом кинематографе, тоже может рассматриваться как мимезис. Однако остаётся ли в результате она референтом экранного повествования, или вымышленный текст не выводит к внетекстовой реальности³? В русском языке давно закрепился перевод понятия «мимезис» из «Поэтики» Аристотеля как «подражание». Он далеко не бесспорный: по мнению Вольфа Шмида, «аристотелевское понятие не следует сводить к значению *imitatio*, «подражание» чему-то уже существующему... «Поэтика» проникнута духом понимания мимесиса как *изображения* некоей действительности, не заданной вне мимесиса, а только сконструированной им самим»⁴. Это вполне можно понимать и как способность мимезиса порождать *симулякр* (ложное подобие). Согласно же Полю Рикёру, миметическая деятельность по Аристотелю почти *совпадает с построением интриги*,

² Bordwell D. Narration in the Fiction Film. - Madison, 1985. Бордуэлл предлагает деление теорий повествования на «миметические» и «диегетические». Первые рассматривают повествование как «показ»: сюда он включает и теорию перспективы в живописи, и теорию «точки зрения» (фокализации) применительно к литературе, и названные теории кинематографа. К «диегетическим» теориям он относит все теории, где повествование рассматривается в категориях языка: в кинематографе это - русский формализм и структуралистско-семиотические концепции.

³ См.: Женетт Ж. Вымысел и слог // Фигуры. Работы по поэтике в 2-х тт. Т.2. - М., 1998. - С. 363-365

⁴ Шмид В. Нарратология. - М., 2008. - С. 28 [курсив мой — А.Я.]

которую он называет *mythos*⁵.

Значит ли это, что История в результате миметической деятельности «обречена» на мифологизацию? Отнюдь, так как у Аристотеля *mythos* является вовсе *не ложью и искажением, а упорядочиванием фактов*, которое способствует универсализации интриги и «придаёт персонажам всеобщий характер, даже когда они сохраняют собственные имена»⁶. Поэт и историк различаются тем, «что один говорит о том, что было, а другой о том, что могло бы быть». И, согласно Аристотелю, «поэзия философичнее и серьезнее истории – ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном»⁷. «Сочинять интригу – значит уже выводить интеллигибельное из случайного, универсальное из единичного»⁸. Поэтому, даже при невозможности провести чёткую границу между Историей и Мифом отнюдь не следует, будто бы в повествовании в принципе не может найти своего выражения **сущность** исторической эпохи⁹.

В данном исследовании речь как раз идёт о репрезентации на экране *недавнего* исторического прошлого, которое в 1990-е- начале 2000-х гг. ещё не приходилось «инсценировать с помощью совершенно чуждых современности костюмов и декораций»¹⁰. И если в традиционном жанре исторического (костюмного) фильма основными предметами изображения зачастую становятся события «Большой истории» - полководцы, правители, персонажи литературной классики, войны и другие национальные катаклизмы, - то в случае репрезентации сталинской эпохи в постсоветском кино речь идёт о повседневных практиках, деталях поведения и менталитета простых

⁵ Рикёр П. Время и рассказ. В 3-х тт. М.-СПб., 2000. - Т.1 — С. 42

⁶ Ibid., С. 52

⁷ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. - М., 1978. - С. 126

⁸ Рикёр П. Указ.Соч. - С. 53

⁹ «Сущность эпохи» в настоящем исследовании понимается вслед за Александром Зиновьевым как «основное в этой эпохе, т. е. все то, что происходило в массе населения и послужило базисом для всех видимых сверху и со стороны явлений, т. е. основной глубинный поток истории». Советский философ критиковал литературу о сталинизме за «преувеличение роли словесной формы истории и игнорирование ее неадекватности скрытой сущности процесса», которые «имели следствием то, что второстепенные личности и события занимают больше внимания людей, чем реально первостепенные, их роль сильно преувеличивается в ущерб исторической правде. <...> Потому сталинизм представляется как обман и насилие, тогда как в основе он был добровольным творчеством многомиллионных масс людей, лишь организуемых в единый поток посредством обмана и насилия». Зиновьев, А. Сталин - нашей юности полёт. - М., 2002. - С. 5-7

¹⁰ Кракауэр Э. Природа фильма. - М., 1974. - С. 113

обывателей, не только зафиксированных в многочисленных (в том числе и аудиовизуальных) источниках, но всё ещё живых в воспоминаниях очевидцев. При создании этих кинолент то и дело имел место случай подражания в том числе и в бытовом смысле этого слова (скажем, актёры подражали реальным прототипам действующих лиц); поэтому в настоящей работе термин «**подражание**» представляется более адекватным исследуемому материалу, нежели «мимезис» или «изображение».

Проблемное поле. При репрезентации в игровом кино исторического прошлого, пусть и недавнего, происходит его *перекодирование* на язык современной культуры и кинематографа, которое не только может способствовать лучшей коммуникации фильма со зрителем, но и представлять историю на экране с известной долей упрощения и тенденциозности. Кроме того, сама *интрига (mythos)*, посредством которой повествователь «упорядочивает» (исторический) материал, даже придавая единичным событиям универсальность, в первую очередь служит коммуникативной функции фильма, которая в свою очередь обусловлена специфическим *горизонтом ожидания* потенциальной аудитории, во многом сформированным из массовых мифов и стереотипов. Иной культурный контекст не может не деформировать восприятие исторического прошлого, к которому применяются современные критерии оценки, совершенно чуждые его реалиям. Наконец, свою лепту в искажение вносит и социальная функция кинематографа: в частности, создание и поддержание коллективной идентичности с неизбежностью предполагает «формирование сознания людей таким, каким оно требуется интересами самосохранения общества»¹¹, а вовсе не выработку беспристрастных объективных суждений.

Несмотря на спорность (и в известной мере устарелость) концепции Зигфрида Кракауэра¹², в настоящей работе диссертант следует его постулату о

¹¹ Зиновьев А. На пути к сверхобществу. М., 2008. - С. 132

¹² По мнению Владимира Соколова, Кракауэр «не считает эстетическое восприятие фильма особой формой социальной действительности, имеющей свои законы, в отличие от любой другой формы практической деятельности... При этих условиях оказывается невозможно определить и художественный метод не как метод созерцательно-регистрационный, а как активный способ творческого освоения действительности».

том, что «кинематографичность» фильма - это использование выразительных возможностей, уникальных именно для киноязыка, а не других видов коммуникации. В частности, берётся на вооружение предпосылка, что открытая публицистичность является скорее заимствованием из языка литературы и риторики, и её наличие делает фильм не вполне «кинематографичным». Диссертант задаётся вопросом, можно ли показать уникальные особенности такой «проблемной», противоречивой эпохи эпохи, как сталинская, оставаясь в рамках уникальных выразительных средств кинематографа.

Степень научной разработанности. Литературу по данной теме можно распределить по трём основным категориям: исследования постсоветского кинематографа, сталинской эпохи, и, наконец, собственно сталинской эпохи в постсоветском кино. Количество трудов в трёх обозначенных областях весьма неравноценно.

Объём литературы о сталинской эпохе поистине безбрежен. Формируя историографическую и культурологическую базу данного исследования, диссертант руководствовался источниками сведений о сталинской эпохе, посвященных не столько фактам, документам и биографиям, сколько её социальному устройству и культурным механизмам, специфике менталитета и мировоззрения. Из исторических исследований это давно вошедшие в научный обиход монографии Роберта Такера¹³ и Шейлы Фитцпатрик¹⁴, из культурологических - Владимира Паперного¹⁵, из философских и социологических трудов - Александра Зиновьева.

Исследования, посвящённые кинематографической репрезентации сталинской эпохи, можно условно разделить на три группы: в первой группе — объект исследования - кино 1930-х — 40-х гг., во второй — фильмы «перестройки», в третьей — постсоветского периода.

Начиная с конца 1980-х гг. стали выходить в свет ценнейшие работы о

См.: Соколов В.И. Киноведение как наука. - М., 2007. - С. 126

¹³ Такер Р. Сталин: путь к власти (1979-1928). Сталин: у власти (1929-1941). - М., 2006

¹⁴ Фитцпатрик Ш. Повседневный сталинизм. - М., 2008

¹⁵ Паперный показывает что она выражала свои программные требования (зачастую взаимоисключающие!) своего рода эзоповым языком, пользуясь не ясными жёсткими инструкциями, а скорее смутными намёками. См.: Паперный В. Культура Два. - М., 1996, 2006

«сталинском кинематографе». Уже в монографии Е.Я. Марголита «Советское киноискусство: основные этапы становления и развития» (1988) были сделаны серьёзные шаги к его теоретическому переосмыслению. Подлинным прорывом в освобождении от идеологических оков и табу советской цензуры стала ретроспектива "Кино тоталитарной эпохи", составленная Майей Туровской в 1989 г. в рамках МКФ в Москве, где смело сопоставлялись кинематограф гитлеровской Германии и сталинской России. Из работ 1990-х гг. нельзя не упомянуть о коллективном труде «Кино: Политика и люди. 30-е годы» (1995) под редакцией Л. Маматовой¹⁶.

В обширном корпусе исследований кинематографа «перестройки» большое место занимает его освещение сталинской темы. В отечественной кинокритике, помимо интересных рецензий, яркие обобщающие аналитические очерки были написаны Е. Стишовой¹⁷, М. Черненко¹⁸ и И. Шиловой¹⁹. За рубежом был издан коллективный труд "Stalinism and Soviet Cinema"²⁰, а в монографиях А.Лаутон, Э.Хортона и М.Брашинского о кинематографе «гласности» изображению сталинской эпохи были посвящены отдельные главы²¹. Наконец, по данной теме отечественные и западные киноведы написали и совместные труды²².

Что касается постсоветского кинематографа, то сам по себе он исследован весьма обстоятельно. Помимо бесчисленных статей в периодической печати, это и фундаментальные коллективные монографии. Составной частью энциклопедии «Новейшая история отечественного кино», выпущенной

¹⁶ Также см.: Громов Е. С. Сталин. Власть и искусство. М., «Республика», 1998
Марьямов Г. Б. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М.: «Киноцентр», 1992
Марголит Е. Я., Шмыров В. Ю. Изъятое кино. 1924-1953. М., «Дубль-Д», 1995 г.

¹⁷ Стишова Е. Кто вы, мастера культуры? // «ИК» 6/1993

¹⁸ Черненко М. Краткие курсы и кроткие фарсы, или Кремлёвские тайны двадцатого века // ИК 3/1993

¹⁹ Шилова И. Действительность и художественное сознание // Российское кино: парадоксы обновления. - М., 1995. - С. 74-89

²⁰ Stalinism and Soviet Cinema, ed. Richard Taylor, Derek W. Spring. Routledge, 1993. С. 186-200

²¹ Lawton A. Kinoglasnost: Soviet Cinema in Gorbachev Years. - Cambridge University Press, 1992. - С. 145-174.
Horton A. Brashinsky M. The Zero Hour: glasnost and Soviet cinema in transition. - Princeton Univ. Press, 1992. С. 33-66

²² Russian Critics on the Cinema of Glasnost. ed. M. Brashinsky, A. Horton. Cambridge Univ. Press, 1994. В этом сборнике Т. Хлопьянкина и И. Алейников опубликовали статьи о фильме «Покаяние» (С. 49-60), а М. Трофименков - о «Холодном лете 53-го» (С. 79-85)

издательством «Сеанс», стал многотомный труд «Кино и контекст» в 4 томах под редакцией Л. Аркус - подробная комментированная хроника кинопроцесса (1986–2000), и его исторического контекста — культурной, общественной и политической жизни страны. Несомненный интерес представляют сборники социологического сектора НИИ кино (ред. М.И. Жабского)²³. Н.Хренов, Ю. Фохт-Бабушкин и другие авторы искали социальные и экономические предпосылки кризиса постсоветского кинематографа, анализируя данные социологических опросов, показатели посещаемости кинотеатров, обзоры кино, видео- и телерынков и выдвигая интересные теоретические концепции. Не обошли вниманием постсоветское кино и зарубежные исследователи²⁴.

Однако литература, посвящённая изображению сталинской эпохи в постсоветском кинематографе, довольно скудна. Отдельные кинофильмы, разумеется, становились объектами рецензий, однако попытки обобщающих аналитических трудов крайне немногочисленны. Данное обстоятельство можно объяснить как падением общественного интереса к сталинской теме в 1990-е гг., так и разнородностью самих кинофильмов, в которых чрезвычайно сложно выявить какие-либо закономерности.

Первой попыткой обобщённого, подытоживающего анализа следует признать дискуссию, опубликованную в 14-м номере журнала «Сеанс» (ноябрь 1996). Она была целиком посвящена судьбе сталинской темы в кино конца 80-х – начала 90-х. Все участники (Л. Аркус, Л. Лурье, С. Добротворский, А. Шемякин, О. Ковалов) были единодушны во мнении, что «за все десять лет, прошедшие с момента отмены любых запретов, сталинская тема в отечественном кино так и не нашла адекватного воплощения, и почти все попытки в этой области были обречены на ту или иную степень неудачи»²⁵. С. Добротворский находил причины неудач в произошедшем в перестроечном кино повороте к жанру, составляющие которого несовместимы с исторической

²³ «Под знаком вестернизации» (1994), «Испытание конкуренцией» (1997), «Кино в современном обществе: функции – воздействие – востребованность» (2000), «Реалии и вызовы глобализации» (2002), «Феномен массовости кино» (2004).

²⁴ 1) Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema. Ed. by B. Beumers. - I.B.Tauris, 1999

2) Lawton A. Imaging Russia 2000: Film and Facts. LLC, 2004. - p.75-86, 220-224

²⁵ Аркус Л. и др. Тема // «Сеанс» № 14. СПб., 1996. - С. 96-97

правдой и даже ей противопоказаны. Добротворский даже находил, что вследствие многолетней табуированности жанра в советской культуре в сознании массового человека «в качестве синонима жанровой фигуры подспудно вынашивался Сталин»²⁶. Олег Ковалов выдвинул интересную идею о «природе сталинизма», которая коренится не столько в историко-политических катаклизмах, а скорее в области социальной психологии, и кинематографисты её искали «в неподходящем месте». «Совершенно ясно: чтобы понять феномен “обыкновенного” – а не демонического! – сталинизма, - кинематографу нужно исследовать язык и мифологемы эпохи»²⁷.

Эта дискуссия послужила отправным пунктом для интересной работы американской исследовательницы Сьюзан Ларсен²⁸, которая задалась вопросом: каким образом исторически “неправильные” жанровые кинокартины, развивающие тему сталинизма, отражают дилеммы, стоящие перед современной Россией? По её мнению, мелодрама позднего советского и постсоветского времени, изображающая сталинскую эпоху, решает двойную задачу: с одной стороны, осуждает пороки сталинской эпохи, а с другой, - утверждает её новые героические мифы и ролевые модели. Несмотря на все исторические неточности, созданная постсоветским кинематографом мелодрама о сталинской эпохе дает удивительно точный психологический портрет сегодняшней глубоко амбивалентной ностальгии по утраченной славе прошлого, которая питается сильнейшей тревогой, вызванной снижением культурного и политического авторитета России.

Наконец, нельзя не сказать о статье О. Ковалова «"Пиры Валтасара..." Юрия Кары превращают Иосифа Сталина в гротескного героя масскульта»²⁹,

²⁶ Аркус Л. и др. Тема // «Сеанс» № 14. СПб., 1996. - С. 100-101 В заслугу рано умершего кинокритика следует поставить и верный прогноз будущего развития обсуждаемой темы: по его мнению, Сталин, как «самая мощная фигура, маркирующая нашу историю», на каком-то этапе обязательно возвратится в кинематограф. - Ibid., - С. 102

²⁷ Ibid.- С. 98

²⁸ Ларсен С. Мелодрама, мужественность и национальность: сталинское прошлое на постсоветском экране // О муже(Н)ственности (сост. С. Ушакин). М.: Новое литературное обозрение, 2002. Пер. с англ. Н. Кугай. С. 630-663

²⁹

http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=3&e_dept_id=5&e_chr_id=263&e_chrdept_id=2&chr_year=1989

опубликованной в уже упоминавшейся «Энциклопедии отечественного кино», где даётся сравнительно-исторический анализ кинематографических образов Сталина, начиная с конца 1930-х и заканчивая концом 1990-х гг. Однако в рамках небольшой статьи автор совершенно исключает из поля своего рассмотрения образ эпохи.

Таким образом, до сих пор не было написано работы, в которой бы комплексно освещалось отражение сталинской эпохи в постсоветском кино.

Теоретические и методологические основы диссертации. Методологическую базу исследования представляется целесообразным строить на комплексной основе. Диссертант исходит из предпосылки, что сегодня (в отличие от советского времени) имеет место «множественная аксиология», и разные системы эстетических координат требуют отдельного обоснования. По этой причине принцип *описания* фильмов, анализа их внутренней структуры строится в сугубо искусствоведческих (киноведческих) рамках, а при их *оценке* привлекается социокультурный (культурологический) контекст.

Теоретико-методологические работы, на которые опирается диссертант, можно разделить на две категории. С одной стороны, это киноведческие работы Зигфрида Кракауэра, Юрия Тынянова, Кристиана Метца, Дэвида Бордуэлла, Юрия Богомолова, Владимира Соколова и Михаила Ямпольского. С другой стороны, это труды по анализу знаковых систем, повествовательных текстов и массовой культуры: «Место кинематографа в механизме культуры» Юрия Лотмана, «Введение в структурный анализ повествовательных текстов», «Миф сегодня» и «Воображение знака» Ролана Барта, «Когнитивная картография» и «Подписи видимого» Фредрика Джеймисона, статьи Бертольта Брехта, критикующие принципы «аристотелевской драмы». Основываясь на традициях историко-генетического и компаративного анализа, методологический инструментарий включает в себя элементы формального, структурно-семиотического и постструктуралистского анализа.

Предмет, объект, цели и задачи исследования. Объектом диссертационного исследования являются российские кинофильмы, снятые и выпущенные преимущественно в период 1991-2005, действие которых происходит в СССР в период 1928-1953³⁰. Предметом - специфика репрезентации в них сталинской эпохи.

Целью работы является исследование процесса «перевода» различных аспектов истории как исходного материала в аудиовизуальный нарратив и получающихся в результате трансформаций, которые претерпевает история, становясь «предметом подражания» в кинематографе.

Из этой цели вытекает ряд задач:

1. Выработать типологию художественных стратегий кинематографистов в репрезентации Истории, её «перекодировании» на язык экрана;
2. Классифицировать принципы подхода кинематографистов к отбору и обработке материала;
3. Определить, какие именно аспекты сталинской эпохи выступали «предметом подражания»;
4. Разработать критерии различения принципов «подражания» и «изображения»;
5. Предложить условную модель обобщённого образа эпохи, её квинтэссенции, складывающейся в результате сравнительного анализа наиболее репрезентативных кинолент;
6. Найти причинно-следственную связь между социокультурной рецепцией сталинской эпохи сегодня и её репрезентацией в постсоветском кино;
7. Проследить взаимозависимость отношения кинематографистов к сталинской эпохе (например - оправдание, осуждение и т.д.) и социальными конфликтами постсоветской России (психологические травмы, этические дилеммы и т.д.), также имевшими значение при работе над фильмом.

³⁰ Также в исследовательский анализ включён разбор нескольких советских кинолент 80-х гг., которые, наметив определённую тему, проблему и/или художественную стратегию, задали направление для творческих поисков постсоветского периода.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Сталинская эпоха в постсоветском кино представляла собой пример истории как предмета *подражания* (скорее, нежели изображения): не только актёры подражали всё ещё живым в памяти персонажам-прототипам, но кинематографисты зачастую подражали риторическим приемам, коммуникативной практике эпохи.
2. В постсоветском кино о сталинской эпохе большую роль играл психотерапевтический элемент: коллизии сталинской эпохи так или иначе увязывались с социальными проблемами постсоветской России и в какой-то мере помогали их объяснить. Модели конфликтных ситуаций, а также отдельные приёмы поэтики, разрабатываемых постсоветским кино, являются попытками аллегорий социальных конфликтов постсоветского времени.
3. В репрезентации сталинской эпохи в постсоветском кино проступают многие её особенности, которые, воспринимаясь постсоветским сознанием, оказываются привлекательными, вызывающими ностальгические чувства к советскому прошлому: социальная сплочённость (отсутствующая при сегодняшней атомизации общества), оптимизм, чувственная красота и наивное жизнерадостное умонастроение массовой культуры 1930-40-х гг., воскрешаемой на экране. Складывается впечатление, что именно драматические коллизии сталинской эпохи пробудили в героях многие привлекательные человеческие качества - романтический идеализм, возвышенные чувства, готовность выстоять в сверхчеловеческих испытаниях. Немаловажно и то, что никто из их положительных героев не является антикоммунистом.
4. Вариативное воспроизведение этих привлекательных черт эпохи из фильма в фильм проложило дорогу для вписывания реликтов сталинской эпохи в контекст современной массовой культуры,

выработке механизмов её «перевода» на язык эпохи постмодерна и глобализации. Реификация как негативных, так и «позитивных» аспектов сталинской эпохи приводит к их унификации. В результате сталинская эпоха сегодня превратилась в товарный брэнд, под которым с равным успехом продаются и ужасы, и курьёзы.

Теоретическая значимость исследования. Результаты диссертационного исследования вносят вклад в новейшую историю российского кино, так как в нем впервые подвергнута комплексному рассмотрению обширная и важная сфера постсоветского кинематографа. С другой стороны, они могут войти в корпус исследований роли кинематографа в конструировании образа национальной истории; побудить теоретическую рефлексию заново обратиться и переосмыслить проблему «кинематографичности», поставленную З.Кракауэром, применительно к историко-политическому кино.

Практическая значимость исследования. Материал диссертации может быть основой для издания учебно-методических пособий, использован в научных и учебно-педагогических целях для дополнения курсов (а также спецкурсов и факультативов) по истории отечественного киноискусства постсоветского периода, методологии анализа фильма, системе жанров, проблемам киностилистики, нарратологии, идеологии кино.

Структура диссертации. Диссертация состоит из трёх глав, введения, заключения, библиографии и фильмографии. Каждая глава посвящена одному из трёх художественных направлений в постсоветском кино о сталинской эпохе, условно обозначенных диссертантом.

Апробация результатов исследования. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях Сектора современной художественной культуры Российского института культурологии. Основные положения излагались на ежегодных конференциях молодых ученых «Науки о культуре – шаг в XX век» (Москва, 2005, 2006, 2007) и на международной научно-практической конференции «Человек. Культура. Общество» (Москва, 2005).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяется степень разработанности проблемы, формулируются цели и задачи исследования, характеризуется его методологическая основа, научная новизна работы и ее практическая значимость.

В **главе первой** характеризуется и анализируется кинематографическое направление, условно обозначенное как «**Демонический сталинизм**». В **параграфе 1.0** даётся обзор кинематографа периода «перестройки». Основную тенденцию перестроечных «антисталинских» фильмов диссертант видит в новой мифологизации сталинской эпохи и конструировании образа Сталина как мифологического «демона». Механизм этого конструирования имеет общие черты с «просталинским» кинематографом 1940-х, только плюс меняется на минус: Сталин из всезнающего мудрого бога³¹ становится «загадочным дьяволом».

В **параграфе 1.1**, «**Палачи и жертвы**», разбираются фильмы «**Покаяние**» Т. Абуладзе (1984), «**Троцкий**» Л. Марягина (1993) и «**Утомлённые солнцем**» (1994) Н. Михалкова, в которых представлены куда более неоднозначные, «проблемные» взгляды на сталинское прошлое. При анализе упор делается на структуралистский метод выявления единиц повествования («индексов» и «функций») и иконографию (*нагруженность* визуальных единиц коннотативными означаемыми³²).

По мнению диссертанта, киноязык «Покаяния» представляет собой пример двойной кодировки (наподобие романов-притч Ф.Кафки). На первом семантическом уровне — это «человеческая история» с ясной драматургической мотивировкой, где все странные отступления от диегезиса объясняются тем, что основная часть повествования — продукт фантазии главной героини Кети, и представляется в «желательном наклонении». Однако

³¹ См.: Базен А. Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки №1. - М., 1988

³² См.: Метц К. Проблема денотации в художественном фильме // Стрoение фильма. - М., 1985. - С. 105-106

режиссёр использует нестандартные кинематографические тропы, в которых атрибуты самых разных символических систем (античной мифологии, рыцарства, мафии и т.д.) лишены своих привычных означаемых. По гипотезе диссертанта, известные «тёмные места» киноленты (рыцари, Фемида, рыба, канарейка и др.) являются метафорами в переносном (ироническом) смысле, «острающими» извращённый, противоестественный характер представлений о морали и законности при тоталитаризме. Однако «Покаяние» остаётся «открытым произведением»³³, которое может прочитываться и как миф о художнике и власти, и как разоблачительная политическая аллегория, и как семейная (национальная) сага, и даже как пародия на соцреалистическое кино³⁴.

Своеобразие кинофильма «Троцкий» в том, что его идеологический посыл, заимствованный из «Покаяния» (несмыслимая вина большевистской власти в истреблении христианской культуры) и фабула, основанная на биографии *государственного* деятеля, вписаны в жанровые конвенции *гангстерской (мафиозной) саги* с такими её характерными составляющими, как сложный главный герой, призванный вызвать симпатию зрителя (жестокий убийца и одновременно примерный семьянин), постоянный переброс времени/места действия на много лет вперёд/назад, неотвратимость мести, расплата за давно содеянные грехи.

Фильм «Утомлённые солнцем» интересен как попытка синтеза истории повседневности и «Большой истории» в качестве «предметов подражания». Взаимозависимость одного мира от другого мотивирована драматургически: показано, что «сталинизм» как извращённый метод правления катализировал самые низменные человеческие качества, манипулировал ими (провоцировал на подлость, подзуживая ущемлённое самолюбие). В отличие от «Покаяния» и «Троцкого», здесь «сталинизм» не отождествляется с коммунизмом. Мир камерной семейной драмы — это «незавершённый», непредсказуемый мир,

³³ См.: Эко У. Поэтика открытого произведения // Открытое произведение. - СПб., 2004. - С. 24-65

³⁴ По мнению А. Шемякина, «ирония в фильме Абуладзе несомненно присутствовала, находясь в довольно сложных отношениях с вышеозначенным символизмом — о чем, в сущности, критики не писали, ограничиваясь антисталинской риторикой. Абуладзе возвращается к образному языку сталинского кино, в шестидесятые годы прочно дискредитированного и забытого». Аркус Л. и др. Тема // «Сеанс» №14. - СПб., 1996. - С. 101

«поток жизни», видимый с позиции живого свидетеля; в то же время поступки действующих лиц имеют чёткую рациональную мотивировку. Однако в кульминации модус повествования внезапно переключается: в семейную идиллию врываются мифологические «тёмные силы» «сталинизма» (что подчёркивается и такими образами, как портрет вождя, развевающийся в небесах и шаровая молния на фоне Кремля), иррациональная жестокость которых уже не имеет никакой мотивировки. Будучи мощным драматургическим эффектом, этот приём приводит к стилистической гибридности.

В параграфе 1.2 «Разрушение семьи» анализируются фильмы «**Ближний круг**» А.Кончаловского (1991) и «**Восток – Запад**» Р.Варнье (1991). На их примере показывается, как в массовом кино используются приёмы *риторики*. Приёмы ораторского искусства, выработанные ещё в Античности, такие, как антономасия («универсальный квантификатор»), энтимема (доказательства, высказываемые не полностью), литота (согласие с доводами противоположной стороны), переводятся на язык кино с помощью соположения изобразительного и звукового (вербального) ряда, монтажных фраз, соотношений нескольких планов глубинной мизансцены и т.д.

Фильмы выстраиваются во многом как судебные или эпидейктические (выносящие одобрение или порицание) речи, с помощью расхожих риторических приёмов убеждающие зрителя в том, что в сталинскую эпоху тоталитарная власть повсеместно вмешивалась в личную жизнь граждан, а добиться личного счастья можно было путём заключения с ней предательских сделок.

Кинематографический стиль и приёмы драматургии «работают» на общую задачу — представление сталинской эпохи как замкнутого, законченного мира. Драматургия основана на жанровом типе повествования с интенсивными перипетиями, который «хорошо справляется с коммуникативной задачей и неудовлетворительно – с задачей познавательной»³⁵. Визуальный

³⁵ Богомолов Ю. Курьеры муз. М. 1986. С. 98

антураж эпохи — преимущественно замкнутое пространство, будь то коммунальная квартира в подвале или гулкие коридоры в Кремле. Господствуют кадры и монтажные фразы с «однозначным» смыслом, рассчитанные на суггестивное иррациональное воздействие.

Подводя итоги 1-й главы, диссертант приходит к выводу, что суть «демонического сталинизма» как определённого «способа подражания» проявляется в том, что персонажи (и положительные, и отрицательные) предстают игрушками злых сил (демонической «Власти»), которые манипулируют ими (зачастую не имея на то логически внятных мотивов), заставляя добрых людей поступать дурно, с известной долей садизма провоцируя на подлость. Подчёркивается непроницаемый водораздел между «властью» и «населением». Действия персонажей вызывают *страх*, так как они разворачиваются в контексте «сталинизма» — непостижимого всемогущего Зла, и *сострадание*, поскольку зачастую порождены неведением героев и, вопреки их намерениям, изменяют их состояние «от счастья к несчастью». Эти черты имеют сходство с аристотелевским определением трагедии. «Демонический сталинизм» «подражает» прежде всего трагическим явлениям «большой истории», которые доступны человеку постсоветской эпохи не непосредственно, а в «текстуальной обработке», и потому они в наибольшей степени «отчуждены». По этой причине преимущественно в сфере «демонического сталинизма» и проявляется тенденция к замене «подражания» «изображением».

В главе 2, «Обыкновенный сталинизм», рассматриваются фильмы, в которых сталинская эпоха предстаёт прежде всего со своей бытовой, повседневной стороны, а место мучеников-идеалистов и inferнальных палачей занимают «простые люди», противостоящие бытовым невзгодам³⁶. Сами действия героев, их мотивация зачастую вызывается к жизни имманентными свойствами среды.

В параграфе 2.0 «Роман» versus «эпос» сквозь призму концепций 3.

³⁶ Ср. «прозаического кино» середины 1950х гг. с его «простыми героями», сменившими монументальных титанов кино «Большого стиля» предыдущего периода. См.: Марголит Е. Советское киноискусство: основные этапы становления и развития // «Киноведческие записки» №66. – М., 2004. - С. 179

Кракауэра и М. Бахтина даётся обзор направления кинематографа 1990-х о сталинской эпохе, общая установка которого — отход от публицистичности, создание «реальности более ёмкой, чем фактически изображённая в них»³⁷, лирическая модальность (в основе большинства этих кинофильмов был личный автобиографический опыт их создателей).

В параграфе 2.1 «Ретро или антиретро?» показывается развитие в постсоветском кино традиций, заложенных Алексеем Германом в кинофильме «Мой друг Иван Лапшин» (1984). Фильмы в стилистике ретро пытались решить трудносовместимые задачи: уйти от литературоцентричности и добиться субъективно-личностной модальности повествования, любовно воскресить фактуру эпохи и в то же время не идеализировать её.

В параграфе 2.2 «Тело — почва — идеология» речь уже идёт о полемической реинтерпретации традиций Германа. Заимствовав немало приёмов драматургии и поэтики, режиссёры М. Разбежкина и Д. Месхиев в кинофильмах «Время жатвы» (2004) и «Свои» (2004) диаметрально расходятся с Германом в идеологической оценке сталинской эпохи. Если в «Проверке на дорогах» в центре драматического конфликта — духовные и метафизические ценности (искупление греха и т.д.), то в «Своих» - проблемы скорее *телесной* сферы, - потребности в выживании и продолжении рода. Если в фильме «Мой друг Иван Лапшин» Герман реабилитировал и воспевал трудовой энтузиазм, то Разбежкина его рассматривает как одержимость нечистой силой. Авторы «Своих» и «Времени жатвы» видят основной урон, нанесённый России сталинским режимом, не в репрессиях или коллективизации, а в разрушении вековых традиций общинного сосуществования, отношения к родной земле, бытовых и религиозных практик.

Параграф 2.3 «Гедонизм по-сталински» посвящён фильмам П. Тодоровского о послевоенном времени «Анкор, ещё анкор!» (1992) и «Какая чудная игра» (1995). В воспроизведённой режиссёром атмосфере послевоенной жизни господствует не страх «демонической власти», а «сладкое

³⁷ Кракауэр З., указ. соч., С. 106

безделье» и эпикурейство. Взаимоотношения с властью не беспокоят действующих лиц; они испытывают малодушный страх *заслуженного* наказания за мелкие грешки.

В «Анкоре» Тодоровский добивается интересных драматургических эффектов, создавая конфликтное взаимодействие фабулы и сюжета³⁸. Изображаемая моральная деградация военных становится метафорой разложения сталинской эпохи: война закончилась, никого уже не заботит строительство светлого будущего, пышным цветом расцветает безразличие и вседозволенность. Перед нами типичный пример *низкого предмета подражания*. Однако на уровне мизансцен, монтажных фраз, специфики места действия и других выразительных средств, раскрывающих «второй план» отношений персонажей, вчерашние победители предстают вовсе не как «моральные разложенцы», а как несчастные жертвы, обделенные простыми человеческими радостями, которым до смерти надоел военный быт. Основной интенцией Тодоровского, по преимуществу режиссёра лирического, - остаётся всё-таки не разоблачение, а сопереживание.

«Какая чудная игра» в большей степени отходит от традиционной модальности повествования. Последовательность эпизодов и сцен отличаются высокой степенью дискретности. Поведение персонажей зачастую не имеет ясной мотивации и отличается эксцентричностью. Диссертант предполагает, что здесь имеет место пример «экспрессивного поведения», которое, не имея утилитарной цели, высвобождает внутренние угнетённые потребности³⁹. проводятся параллели и с образом карнавала в монографии М. Бахтина о творчестве Ф. Рабле, полного аллюзий на атмосферу массового ликования в условиях террора конца 1930-х гг., когда была написана эта работа⁴⁰. Карнавальная стилистика позволяет Тодоровскому представлять действие (особенно в эпилоге) в потенциальной модальности (конъюнктиве) и тем самым уходить от таких прямолинейных средств воздействия, как возбуждение страха

³⁸ В данном случае под «сюжетом» понимается не только последовательность, но и модус представления событий зрителю.

³⁹ См.: Маслоу А.Г. Мотивация и личность. - СПб, 2001. - С. 86

⁴⁰ Рыклин М. Тела террора // Вопросы литературы. - М., 1992. Вып. 1.- С. 130

и сострадания.

В параграфе 2.4 «Судьба детей: примерка чужой роли» разбираются кинофильмы «Я первый тебя увидел» В. Быченкова (1998) и «Вор» П. Чухрая (1997). В сталинскую эпоху, когда выживание находилось в прямой зависимости от способности к мимикрии, на детские плечи особенно часто возлагались взрослые функции. Драматургия обеих лент строится на исполнении стереотипных «актантов» повествования совершенно непривычными в данной роли «актёрами»⁴¹. В комедии «Я первый тебя увидел» обстоятельства толкают нескладного толстого 11-летнего мальчика стать героем-любовником, а затем и — диссидентом-правозащитником (разумеется, неосознанно). Поскольку его поведение идёт наперекор сложившейся в сталинском обществе системе ожиданий, ему всё сходит с рук, и даже всемогущие слуги Режима теряются перед его напором. В драме «Вор» постоянно менять роли вынуждены оба героя: уголовник Толян в зависимости от обстоятельств становится то brutальным мужланом, то уважаемым военным, то добропорядочным семьянином; шестилетний Саня — мужем-заступником, жуликом и борцом с преступностью. «Сталинизм» проявляет себя в аллегорической форме: при общении с Саней и его матерью Катей Толян «подражает» приёмам Вождя в обращении с народом.

В заключение второй главы обобщаются основные принципы «обыкновенного сталинизма» как художественной стратегии репрезентации сталинской эпохи. «Предметы подражания» здесь — история повседневности, специфика быта, социальное устройство эпохи, наглядно раскрывающиеся в коммуникациях действующих лиц. Драматические ситуации, в которые попадают герои, не следуют из деструктивных намерений «демонической власти»: акцидентальное начало здесь превалирует над провиденциальным. Герои даже обладают определённой свободой выбора, вольны менять ход своей судьбы. В драматических конфликтах подчёркивается их амбивалентность,

⁴¹ Термины заимствованы у А.-Ж. Греймаса, который предложил схему повествовательного анализа 6 актантов, представляющих собой редуцированные функции повествования В. Проппа. См.: Греймас, Альгирдас-Жюльен. Размышления об актантных моделях. // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. Ред.-сост. Г. Косиков. — С. 153-170

невозможность разделения на правых и виноватых, а визуальные образы полисемантически и лишены утилитарной функции содействовать повествовательной интриге.

В 3-ей главе, «**Остранённый сталинизм**», разбираются экспериментальные кинофильмы, зачастую далеко отходящие от канонов традиционной повествовательной драматургии, оперирующие внедидеигетическими образами и широко использующими эффект остранения.

В параграфе 3.1 диссертант пишет о «**Переозначивании образов сталинской культуры**», когда исходные артефакты и реликты эпохи берутся кинематографистами как означающие и наделяются современными означаемыми. Вслед за Р. Бартом (ст. «Воображение знака») диссертант делит принципы переозначивания на парадигматические, символические и/или синтагматические, и прослеживает их применение на примере фильмов «**Трактористы-2**» братьев Алейниковых (1992), «**Прорва**» И. Дыховичного (1992), «**Серп и молот**» С. Ливнева (1994) и «**Ехали два шофера**» А. Котта (2001). Их авторы работают с руинизированными реликтами сталинской культуры, превращая их в клишированные образы «Большого Стиля», ставших неотъемлемой частью постсоветской массовой культуры. Порой повествование фильма превращается в холодную перечислительность таких клишированных символов, не мотивированную драматургическим развитием (что особенно заметно в «Прорве» и «Серпе и молоте»). В других случаях («Ехали два шофёра») наиболее привлекательные для постсоветского сознания явления сталинской эпохи совершенно изымаются из исторического контекста и романтически воспеваются. На примере этих кинолент, породивших новые мифы о советской культуре, особенно явно сказывается ключевое явление постмодернистской эпохи, отмеченное Ф. Джеймисоном: чувство историчности деградирует к ностальгии и выражается в римейках и стилистических подделках.

В параграфе 3.2 «**Взаимодействие документа, факта и вымысла**» диссертант разбирает фильмы «**Пловец**» И. Квирикадзе (1981), «**Бумажные глаза Пришвина**» В. Огородникова (1989) и «**Первые на Луне**» А. Федорченко

(2005). Они подвергают острашению, с одной стороны, сами выразительные возможности кинематографа, разоблачая его способность к созданию мифов в обличье «документов»; с другой — специфическую «виртуальную составляющую» сталинской эпохи, созданное ей в качестве своего «автопортрета» пространство фантастических текстов, столь непохожих на реальную действительность. Все эти фильмы посвящены одному из ведущих умонастроений сталинской эпохи: дерзаниям и жажде покорения – будь то водная стихия, телекоммуникация или космос. В них показан механизм создания «виртуальных» героев эпохи, обречённых на бесславное исчезновение в небытие после кратковременного взлёта.

Наконец, в **параграфе 3.3 «Смерть вождя как метафора разложения режима»** фильмы «Путешествие товарища Сталина в Африку» И. Квирикадзе (1991) и «Хрусталёв, машину!» А. Германа (1998) сопоставляются по общему историческому контексту - гнетущей атмосфере сгустившихся туч начала 1953 г. Образный язык, полный иносказаний и внедидеологических метафор, очевидно, был наиболее адекватным средством выражения всеобщего умопомешательства, гниения и растрепания, сопровождавших конец эпохи. «Хрусталёв, машину!» выдаёт приверженность Германа художественным декларациям авангардизма и модернизма (значительно большую, чем в его предыдущих работах); в «Путешествии товарища Сталина...», напротив, явственно ощутимы заимствования Квирикадзе приёмов западного постмодернистского искусства. Однако примечательно то, что оба режиссёра пытаются передать особенности сталинской эпохи посредством *прагматической* составляющей киноязыка (методы манипулирования зрительским восприятием).

В заключении к 3-ей главе диссертант приходит к выводу, что в «Острашенном сталинизме» основным предметом подражания была культура и коммуникативная практика сталинской эпохи; её реликты представлялись на экране как эстетические объекты, пусть даже их исходное значение было сугубо идеологическим. Рассмотренные фильмы свидетельствуют о попытках синтеза

при переводе на киноязык образов отечественного соц-арта и художественных практик западного постмодернизма.

В **заключении** суммируются основные результаты работы. Несмотря на отсутствие подлинных шедевров, в лучших образцах постсоветского кино были схвачены некоторые важные черты сталинской эпохи. Прежде всего, это её неповторимая «диалектика», уникальное сосуществование противоречий, когда незыблемость тоталитарного порядка уживалась с непредсказуемостью и нестабильностью. Разлитое в воздухе ощущение ежедневного праздника соседствовало с повсеместным страхом, великие страдания и жертвы - с самыми нелепыми курьёзами. Формулируются признаки отличия *подражания* истории от её *изображения*: подражание — это не воспроизведение событий «Большой истории» или стереотипных символов эпохи, растиражированных массовыми текстами. Подражание основано на референциях к характерным особенностям эпохи, к её культурному коду, проявляющимся в манерах поведения и общения, стиле произведений искусства, коммуникативной практике и т.п.. Чтобы зритель (адресат) уловил (декодировал) эти референции, он должен быть хорошо осведомлённым об эпохе; она должна ещё быть «живой» в коллективной памяти. Диссертант делает вывод, что сталинская эпоха в постсоветском кино во многом представляла собой случай истории как предмета *подражания*; в новейшей же экранной продукции становится всё ощутимее тенденция к вытеснению подражания изображением.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ НАШЛИ ОТРАЖЕНИЕ
В СЛЕДУЮЩИХ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЬЯХ:

Статьи в ведущих рецензируемых журналах:

1. "Светлое будущее глазами 90-х. Ещё раз о фильме "Серп и молот". // "Искусствознание"4/08. Москва, 2008. - С. 238-241 (0,2 п.л.)
2. "«Сакральное» и «профанное» в репрезентации сталинизма на экране" // Известия РГПУ им. Герцена. Аспирантские тетради. #37 (80). - СПб., 2008. – С. 380-384 (0,3 п.л.)
3. "Риторика постперестроечной кинотрагедии" / «Искусствознание» 1-2/09 - М., 2009. - С. 565-581 (0,6 п.л.)

Статьи и тезисы в прочих изданиях:

1. Сталинская эпоха в постсоветском ретро-кино // Ракурсы. Вып. 7: Сборник статей. - М.: Государственный институт искусствознания, 2007. – С. 395-406 (0,5 п.л.)
2. Антисталинская кинотрагедия // Науки о культуре – шаг в XXI век: Сборник материалов ежегодной конференции-семинара молодых ученых, Москва, декабрь 2006 г. /ФАКК, РИК.- М., 2007. С. 275-279 (0,2 п.л.)
3. Кризис идеологии постсоветского кино в контексте глобализации // Человек, культура и общество в контексте глобализации. Материалы международной научной конференции. – М.: РИК, «Академический проект». 2007. - С. 309-314 (0,2 п.л.)
4. Большой стиль и сталинская эпоха в отечественном кинематографе перестроечного и постсоветского периодов // Науки о культуре – шаг в XXI век: Сборник материалов ежегодной конференции-семинара молодых ученых, Москва, декабрь 2005 г. /ФАКК, РИК. – М., 2006. С. 511-515 (0,2 п.л.)