



Е. МАРГОЛИТ

Ленин. Спасибо, что живой

Пресловутый «комплекс мумии», лежащий в основе теории кино по версии Андре Базена¹, свое буквальное воплощение находит в советской кинолениниане. Формула «вечно живой Ленин» реализовывалась в скульптурных монументах, живописных полотнах, в графике и бесконечных плакатных изображениях. И все же недаром героем всех этих изображений было провозглашено: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Подлинно живой Владимир Ленин — это Ленин в движении, в единстве слова и жеста. Кинолениниана — это непрерывная серия воскрешений великого вождя всех угнетенных.

Это прекрасно понял Дзига Вертов, первым осмысливший чисто кинематографическую природу ленинского образа. В его знаменитой «Ленинской киноправде» (1924), выпущенной к первой годовщине смерти Ленина, кадры вождя, лежащего в гробу, снабжены титрами: «Ленин — а не движется», «Ленин — а молчит». И завершается выпуск кадрами вознесшегося над миром монумента. Кино оживляет, вновь и вновь воскрешает главного героя советской культуры. Финал «Ленинской киноправды» предполагает такое воскрешение.

Любопытно, что этот мотив ранее возник в первой полнометражной работе Вертова «Киноглаз» (1924), где на экране происходило оживление быка: путешествие животного с пастбища на бойню давалось обратным ходом. Расчлененная туша на глазах зрителя собиралась воедино, бык поднимался на ноги и задним ходом выскакивал из ворот бойни. Тема жертвенного животного — или злака — как умирающего и воскресающего божества, для киноавангарда 1920-х гг. была чрезвычайно важна и проходила от эйзенштейновской «Стачки» (1924) до доуженковской «Земли» (1930). Но не менее существенно то, что мотив

этот лежит в основе обрядов плодородия: жертвенное заклание божества дает жизнь роду. А обряд плодородия является основой карнавального действия. Воскрешение, данное с помощью трюка, уже более полутора десятков лет известного кинозрителю по жанру «комической», было в этом смысле чрезвычайно показательным. Возможно, эта пресловутая карнавальная «амбивалентность» объясняла тесную связь патетического ленинского кинообраза в его разнообразных версиях — со столь же многочисленными анекдотами о нем.

По мнению некоторых мемуаристов, первая волна анекдотов, сюжеты которых строились именно на внезапном воскрешении Ленина, имела своим первотолчком как раз первую экранную попытку воплощения ленинского образа актерскими средствами. Попытку эту, как известно, предпринял Сергей Эйзенштейн в юбилейном фильме «Октябрь» (1927). На роль по типажно-социальному признаку был выбран не профессионал, но рабочий с Урала Василий Никандров², отличавшийся разительным внешним сходством с вождем мирового пролетариата. Рассказывают, что прохожие столбенели, когда одетого для съемок Никандро-ва для проверки эффекта выпускали на улицу — как раз это обстоятельство, полагают мемуаристы, и породило первую волну анекдотов.

Притом в фильме никандровский Ленин подается как знак вождя — оживший монумент, тем более, что центральная сцена с его участием — выступление Ленина на Финляндском вокзале в Петрограде по возвращении в Россию в апреле 1917 г. И изображение это, по наблюдению Михаила Ямпольского³, намеренно перекликалось с памятником у вокзала, водруженным на постамент в виде броневика уже весной 1927 г. (первый показ Октября в черновой сборке состоялся 7 ноября того же года, в прокат же эйзенштейновский фильм вышел и того позднее — весной 1928 г.).

Известно, что эта попытка встретила весьма разноречивые отклики. Претензии сводились к одному: фильм не передавал, так сказать, богатство личности героя. Но ведь автор и не претендовал на это, создавая поэтическую хронику революционных событий. Очевидно, как инсценировка хроникального образа этот кино-Ленин проигрывал своему широко известному первоисточнику. Очевидно, это в массовом сознании не прибавляло ему чаемой полноты, но напротив — убавляло уже имеющуюся. И одной из существенных причин ощущения неполноты образа была, возможно, его немота. Указавший на это в Ленинской киноправде Вертов десять лет спустя в «Трех песнях о Ленине»

(1934) вполне логично наложил в финале фильма на кадры выступающего Ленина одну из грамофонных записей его речей.

Но настоящую революцию в кинолениниане к 20-летию Октябрьской революции произвели Михаил Ромм с Борисом Щукиным в фильме «Ленин в Октябре» (1937). Здесь маятник ушел в сторону прямо противоположную той, куда уводил он в предшествующий период. Акцент был сделан на противопоставлении Ленина-знака, Ленина-символа заостренной характерности их персонажа. Недаром первым Ленина сыграл вахтанговец Щукин — Тарталья в легендарной пьесе «Принцесса Турандот». Его Ленин был подчеркнуто эксцентричен: и в жесте, и в слове. Известно, что родные — жена и сестра — не принимали подобную трактовку, напоминая, что несовершенство кино съемки и грамзаписи искажало реальный ленинский облик, утрируя жесты и интонации. Однако Ромм и Щукин настаивали на своей трактовке. С одной стороны, именно по этим записям представляли себе манеру и интонации Ленина зрители. С другой — резкость жеста и интонации становилась основой индивидуальности их Ленина. Равно как и парадоксальность, эксцентричность и текстов, и манеры говорить — они опирались на эффект несоответствия с ожидаемой реакцией героя.

Постоянный мотив неузнавания Ленина в картинах второй половины 1930-х гг. («Ленин в Октябре», «Человек с ружьем», 1938; «Великое зарево», 1938) помимо прочего основан на отталкивании от традиционного восприятия зрителем Ленина-знака, Ленина-символа, Ленина-монумента. Но мотив маски в этих фильмах откровенно карнавален — особенно в «Ленине в Октябре», где Щукин устраивал целое представление с маскировочной повязкой на щеке в сцене отправления Ленина в Смольный в час восстания. От Щукина эстафету перехватил Максим Штраух в «Человеке с ружьем» — такой же яркий острохарактерный актер (между прочим, ассистент режиссера на «Октябре» (1927) — возможно, опыт Эйзенштейна был им непосредственно учтен).

Появление такого экранного Ленина было воспринято именно как воскрешение вождя. Проход Щукина по коридору «Мосфильма» в гриме на первую съемку, когда вокруг собравшиеся аплодировали, обнимались и утирали слезы счастья, выразительно описан в блестящих мемуарах жены Ромма актрисы Елены Кузьминой⁴.

Ленин Щукина и Штрауха остался в массовом сознании на протяжении всей дальнейшей истории советского периода эталонной версией экранного образа вождя, и не в последнюю очередь — благодаря своему эксцентризму. Отсюда непревзой-

денная популярность их версий у широкого зрителя. Именно в качестве кинематографического персонажа Ленин стал героем анекдотов, не потерявших своей популярности на протяжении последующих десятилетий. И это обстоятельство в первую очередь свидетельствовало о популярности киноперсонажа, а не антисоветской направленности анекдотических версий — так же, как и в случае с Чапаевым и Штирлицем.

Как киноперсонаж вошел Ленин в анекдоты — отсюда и партерами его в начале стали лишь те, кто задействован в канонических фильмах: Надежда Крупская, Феликс Дзержинский, Максим Горький, Яков Свердлов. Исключением кажется Лев Троцкий — но он фигурировал в анекдотах с определением «проститутка», смачно прилепливаемым Зиновьеву и Каменеву в «Ленине в Октябре». Самое же главное свидетельство кинематографического происхождения этих анекдотов — абсолютная карнавальность героя (равно как Чапаева с Петькой и Штирлица). Эксцентрическая природа первых киногероев очевидна. Что касается Штирлица, то здесь, очевидно, основную роль играла все та же маска, которую носил герой-разведчик на протяжении сериала. Все перечисленные киногерои в анекдотах вели себя именно так, как подобало карнавальным персонажам: пьянствовали, прелюбодействовали, выворачивали наизнанку повседневную логику (последнее, между прочим, в эксцентризме отмечал, по свидетельству Горького, сам Ленин).

Анекдотическую лениниану, таким образом (равно как и «чапаевиану» и «штирлициану»), можно прочесть как протест массового сознания против насаждения официально-знакового прочтения этих персонажей, как акт возвращения любимым героям их полноты. В пользу такого предположения говорит последующая история киноленинианы.

Массовый успех «Ленина в Октябре», прежде всего, благодаря трактовке образа вождя, способствовал ее дальнейшей канонизации — разумеется, глупо было отказываться от эффективного агитационного средства. Но уже начиная с «Человека с ружьем» и «Великого зарева», Ленин и Сталин составляли в кинолениниане полноправную и неразрывную пару (в отличие от «Ленина в Октябре», где Сталин присутствовал в качестве персонажа фона, наряду с Дзержинским и Свердловым). В дальнейшем эксцентризм Ленина уравновесился монументальностью Сталина. А эта модель, между прочим, была весьма характерна для государственного эпоса второй половины 1930-х гг., особенно для первых историко-биографических фильмов, где у центрального персонажа зачастую имелся его смеховой эксцентрический

двойник. Типичный пример — Петр (Николай Симонов) и Меншиков (Михаил Жаров) в «Петре» (1937–1939). На долю Ленина теперь выпадала, по существу, именно роль комического двойника, что вполне наглядно проявилось в «Великом зареве», где Сталин впервые оказался прямым и непосредственным вершителем революции, а Ленину осталось в качестве Санта-Клауса устраивать счастье влюбленных героев.

В немногих же послевоенных фильмах, где появлялся Ленин, он окончательно возвращался на уровень символа-знака 1920-х гг. Роль строилась по модели плаката: знакомая фигура в сочетании с каким-либо общеизвестным изречением. Показательно, что исполнители теперь вновь подбирались преимущественно по принципу внешней типажной схожести, не более. В основном это были профессиональные театральные актеры из провинции, как, например, Павел Молчанов в «Незабываемом 1919-м» (1952) Михаила Чиаурели, Михаил Кондратьев в «Вихрях враждебных» (1953–1956) Михаила Калатозова, Николай Колесников в «Свете над Россией» (1947–1948) Сергея Юткевича, не увидевшем экрана. Труднообъяснимый на первый взгляд выбор именно провинциалов на эту роль казался едва ли не мезью Иосифа Сталина кинематографу: ведь первым исполнителем роли вождя на экране в «Ленине в Октябре» был не Михаил Геловани, а провинциальный актер (к тому же еврей) Семен Гольдштаб.

Версия о ревности Сталина к Ленину не кажется столь уж фантастичной, если вспомнить, например, историю катастрофы, происшедшей с фильмом Марка Донского «Алитет уходит в горы» (1949). В экранизации популярного тогда романа об установлении Советской власти на Чукотке кульминационной стала сцена, где узнавшие о болезни Ленина чукчи вызывают шамана, чтоб тот камланием отогнал от Ленина злых духов, а затем нарекают именем Ленин новорожденного младенца (с той же целью). После просмотра, вызвавшего резкое неудовольствие Сталина, Лаврентий Берия заявил режиссеру: «Учтите: двух солнц на небе не бывает». Фильм, в неизвестно кем перемонтированном варианте, все же вышел, но без этой сцены, а Донского, до конца дней считавшего эту картину одной из любимых своих работ, сослали в Киев.

Интересно, что на протяжении десятилетия после смерти Сталина эта послевоенная сталинская традиция подобного принципа создания экранного Ленина в принципе мало изменилась. Разве что, лишившись своего монументального противовеса, экранный Ленин 1950-х гг. стал выглядеть просто нелепо-сует-

ливым (единичные исключения — Штраух, которому впервые после 1930-х гг. позволили сыграть Ленина в «Рассказах о Ленине» (1957) Юткевича к 40-летию революции, да Юрий Каюров в роли молодого Ленина из проходной картины 1961 г. «В начале века»). И так выглядели не только провинциалы — даже умный талантливый театральный актер Борис Смирнов (последний Гамлет 1930-х гг. и первый Иванов 1950-х гг.) был так же небедительно и мучительно суетлив в «Коммунисте» (реж. Юлий Райзман, 1958), «Аппассionate» (реж. Юрий Вышинский, 1963), «Именем революции» (реж. Генрих Габай, 1963) и прочих картинах рубежа 1950-х — 1960-х гг.

На этом фоне еще более выгодно смотрелись ленинские фильмы 1930-х гг.: после операции по удалению из них Сталина в 1956 г. они вновь большим тиражом были выпущены в прокат и регулярно демонстрировались по телевидению к каждой годовщине Октябрьской революции, особенно «Ленин в Октябре». В параллель этому к середине 1960-х гг. анекдоты про Ленина все более набирали популярность, помимо прочего, и в качестве антитезы сталинской традиции (уместно напомнить, что сам Ромм признавался в 1950-е гг. в намеренной антистетичности ей своей трактовки Ленина).

Однако кинематографический Ленин второй половины 1960-х гг. моделировался не только как сознательная антитеза Сталину, но и антитеза сложившемуся киноканону. Это был Ленин в представлении «оттепельной» интеллигенции. На месте вождя-трибуна появился мыслитель, которого полное понимание сути происходящих — и грядущих — событий обрекало на одиночество. В облике подчеркивалось уже не типажно-портретное сходство с историческим прототипом — оно скорее давалось как весьма условно-знаковое. Это был современник зрителя 1960-х гг., разделявший с ним всецело его прогрессивные взгляды. Таким был Ленин Иннокентия Смоктуновского в фильме Ильи Олышвангера «На одной планете» (1966), Ленин Каюрова в «Шестом июля» Юлия Карасика (1968) по пьесе Михаила Шатрова, Ленин Михаила Ульянова в телесериале Леонида Пчелкина по сценарию Шатрова «Штрихи к портрету» (1967–1970). Принцип этот позднее был подхвачен театром — в постановках того же Шатрова «Так победим!» во МХАТе и «Революционный этюд» в «Ленкоме» в первой половине 1980-х гг. У Александра Калягина ленинский грим лишь обозначался, а Олег Янковский выступал от имени героя вообще без условного портретного грима. На экране этот принцип в раннеперестроечный период был подхвачен в документальном телесериале Виктора Лисаковича

«Ленин. Страницы жизни» (1986–1989), где его осуществил еще один «шестидесятник» Николай Губенко.

Но за исключением «Шестого июля» перечисленные фильмы широкую аудиторию в СССР не привлекли (как, впрочем, и ленинские фильмы «мэтров» — «Ленин в Польше» (1966) Юткевича и дилогия Донского «Сердце матери» и «Верность матери» (1966–1967), высоко оцененные кинематографическим Западом), а в следующее десятилетие и вообще не были рекомендованы к показу (впрочем, «Штрихи к портрету» вообще увидели свет только в эпоху перестройки). Эпоха «застоя» ни в каких творческих и лирических отступлениях 1960-х гг. от официального канона не нуждалась. Все это ярко продемонстрировало пышное празднование 100-летнего юбилея со дня рождения Ленина в 1970 г. Кинематографически оно было полностью провалено. Новая экранизация «Кремлевских курантов» (1970) в постановке второразрядного режиссера Виктора Георгиева была официально признана неудачей, а запоздавший с завершением в юбилейном году «Поезд в завтрашний день» (1971) крепкого профессионала, постановщика комедий и сериала про разведчиков Вилена Азарова просто не выпустили за ненадобностью.

Зато юбилей этот породил новую серию анекдотов — на сей раз политических. Однако анекдоты эти были направлены не против Ленина, но против маразматической тупости стремительно стареющей системы. Это она снижала и опошляла героя, дискредитируя его деяния выпуском нового сорта вин «Ленин в Разливе», трехспальной кровати «Ленин всегда с тобой» и часов с Лениным на месте кукушки. Анекдотический же Ленин с еще большим энтузиазмом устраивал «пикнички», «толкал речи» с «броневичка» в нетрезвом состоянии и не замечал, отбив в Польшу, романа Надежды Константиновны с Дзержинским. (Характерно, что Инесса Арманд⁵ в этих анекдотах никогда не фигурировала).

Разочарование в «оттепельном» Ленине присутствовало скорее в сознании интеллигенции. Советско-финский фильм «Доверие» (1976) опять-таки по сценарию Шатрова, совместно с историком Владленом Логиновым, где Ленин — Кирилл Лавров, предоставляющий независимость Финляндии, противостоял революционному экстремизму Коллонтай — Маргариты Тереховой, смотрелся чисто юбилейной отпиской «на тему». Зато эта постановка позволила далее Виктору Трегубовичу снять два значительных (и полузапретных) образца «кино морального беспокойства» — «Уходя — уходи» (1978) и «Путешествие в другой город» (1979) (последний, кстати, с тем же Лавровым). Очень нетривиальный Ленин из второго фильма дилогии Сергея Бондарчука о Джоне Ри-

де «Красные колокола — Я видел рождение нового мира» (1982) просто не был замечен. И зря. Очередной провинциальный актер (Анатолий Устюжанинов) играл если не молодого, то куда более молодежового, чем полагалось по традиции «геронтократической» системы, человека: азартного политика-трибуна, откровенно провоцирующего враждебную аудиторию заявлениями типа «Есть такая партия» и с удовольствием за ее реакцией наблюдающего.

Для массовой же аудитории, для массового сознания Ленин оставался идеальным образом советского вождя, противостоявшим официальной системе. Отсюда новое появление в середине 1970-х гг. непосредственно политических анекдотов на тему воскресения Ленина. Воскресший вождь отказывался признать созданную систему воплощением своих идей и отбывал в Швейцарию готовить новую революцию.

Впрочем, можно предположить, что и эта серия имела хотя бы отдаленно кинематографическое происхождение, связанное, как отмечалось выше, с «Октябрем»... Эйзенштейна. Все же прочие политические руководители Советского государства являлись персонажами сугубо политических анекдотов, и при этом — фигурами, напроць лишенными карнавальных черт анекдотического Ленина. Склонность реальных, исторических Сталина или Леонида Брежнева к застольям в анекдотах не отражалась никак. Сталин анекдотов был коварен, хитер и жаждал расправиться с того света с развенчавшим его Хрущевым. В анекдотах про Никиту Хрущева обыгрывалась, разумеется, страсть к насаждению кукурузы, призванной заменить прочие исчезающие продукты питания. Брежнев же был косноязычен в своем склеротическом маразме. Интересно, что десятки игровых фильмов с участием Сталина, выпущенных в 1930-е — 1950-е гг., в анекдотах не отражены никак. Только к началу 1970-х гг. новая серия «художественно-документальных» фильмов о Великой Отечественной войне породила наконец серию анекдотов, где партнером Сталина оказывается «товарищ Жуков», что, однако же, свидетельствовало о популярности последнего в исполнении Ульянова. И еще одна характерная деталь: Сталин в анекдотах о Ленине фактически не появлялся: не потому ли, что эти персонажи существовали в разных жанровых пространствах (по крайней мере, попытка объединить их в перестроечном гротеске Виктора Титова «Анекдоты» (1990) оказалась абсолютно неудачной).

В 1990-е гг. поток анекдотов о Ленине, в отличие от анекдотов о Штирлице и Чапаеве, иссякает. Кроме «Комедии строгого режима» все прочие фильмы с Лениным 1990-х гг. (добавим сюда и многосерийную «Мать» Глеба Панфилова, завершен-

ную в 1990 г.) широкой аудитории иметь не будут, да и не будут на нее ориентированы. При этом образ Сталина не без успеха разместится в пространстве гротеска, даже в фильмах по жанру не гротесковых — например, в «Ближнем круге» Андрея Михалкова-Кончаловского (1992).

Образ же Ленина станет предметом рассмотрения преимущественно в политических телевизионных драмах — «Раскол» (1993) Сергея Колосова о размежевании социал-демократов на II съезде РСДРП (фильм об этих событиях должен был стать следующей после «Шестого июля» картиной Карасика) и «Под знаком скорпиона» (1995) Юрия Сорокина о послереволюционных годах жизни Горького. Ленин здесь (в исполнении соответственно Вадима Романова и Рима Аюпова) — человек, всецело поглощенный своей политической доктриной и принципиально приносящий ей в жертву свои личные человеческие привязанности. Фигура если не трагическая, то по-настоящему драматическая.

Самый значительный кино-Ленин постсоветского периода (да и всего отечественного кино) — из фильма Александра Сокурова «Телец» (2001) в исполнении Леонида Мозгового — воистину, персонаж трагедии. Человека, стремящегося изгнать из нового социального миропорядка природное начало, полностью подчинить его рациональной системе, болезнь превращает в растительное существо, вызывающее естественное сострадание. Телец завершит кинолениниану, став ее высшей точкой. «Комедия строгого режима» завершит кинолениниану «низovou».

Попытки подобного рода в кино предпринимались, но — без особого успеха. Леонид Гайдай в своей последней картине «На Дерибасовской хорошая погода...» (1992) использовал аналогичный ход: таинственный глава русской мафии в Америке появляется всякий раз в облике кого-то из советских вождей, начиная именно с Ленина, а играет его, как выясняется в финале, Андрей Мягков, уже снимавшийся в роли молодого Ленина (в фильме «Надежда», 1973). А — не сработало. Сработало же — у безвестных дебютантов Владимира Студенникова и Михаила Григорьева, чья кинематографическая судьба в дальнейшем, похоже, не сложится. А жаль. И не только потому, что всегда нам не хватает одаренных комедиографов. Но еще больше — потому, что «Комедия строгого режима» оказывается способной отрефлексировать сам феномен советского кино.

Полное наложение и совпадение в границах и контурах двух Лениных оказывается самоубийственным для всех вариантов образа великого вождя. Отныне он попросту выпадет из массового сознания вопреки усилиям политиков — как «правых», так

и «левых». «Комедия строгого режима», как и подобает кинематографическому шлягеру, разойдется на цитаты, и одна из них окажется едва ли не итоговой для постсоветского сознания: «Свободен, как сопля в полете». Прежние образцы киноленинианы сойдут с телеэкранов. А главное — будучи антитезой официальной системе, Ленин из анекдотов вместе с системой уйдет в прошлое целиком, ибо не принадлежал и имперской традиции, которая вновь станет актуальной в конце 1990-х гг. Почему, видимо, и переживет его Сталин, дело которого если и не побеждает, то, увы, живет. И, затягиваясь «с воздухом», как заправский наркоман, Отец народов скажет, лукаво улыбаясь в усы: «Хароший у вас план, таварыщ Жюков...»

