



А. А. ВЕНКОВ

Образ В. И. Ленина и его трансформация в советском художественном кинематографе

При изучении проблем повседневности XX в. сложно переоценить значимость кинематографа как исторического источника. Однако приемы и методы его использования, а также степень надежности извлекаемой информации представляют собой весьма сложную источниковедческую проблему, обусловленную семантической многослойностью кинематографа в целом и каждого художественного фильма в отдельности. Лишь малая толика информации лежит «на поверхности» кинематографического источника и может быть получена без применения специфических компетенций. Но помимо того, что легко считывается любым зрителем при просмотре фильма, он содержит целый ряд смысловых пластов, требующих определенного навыка интерпретации.

Первый, и основной, пласт — это, собственно, замысел режиссера и автора сценария (относительно не всегда очевидный для обычного зрителя), их взгляд на окружающую действительность, по которым мы можем судить об актуальности тех или иных социальных, межличностных, экономических проблем исследуемой эпохи.

Второй пласт, не менее ценный — это все то, что составляет фактический фон сюжета — естественные для создателей фильма реалии современности, начиная от объектов материальной культуры и заканчивая спецификой межличностных и социальных отношений, которые, с одной стороны, не влияют на сюжет и не являются непосредственной авторской задумкой, а с другой — дают понимание «антуража времени».

Также можно выделить и третий информационный пласт — это обстоятельства появления фильма и реакция на него зрителей. Однако извлечь эту информацию можно только при помощи дополнительных источников: материалов периодической печати, источников личного происхождения и других.

Тем не менее, хотя источниковая ценность фотодокументов достаточно убедительно обоснована в методологических исследованиях*, их использование в исследовательской практике пока еще остается редкостью**.

Обращаясь непосредственно к советскому кинематографу, мы можем выделить ряд его специфических черт в качестве исторического источника. Поскольку обязательным условием выхода фильма на широкий экран было его одобрение со стороны целого ряда цензурных органов — от Главлита до редколлегии киностудий, Комитета по кинематографии (Госкино СССР), а зачастую и Комитета по телевидению и радиовещанию (Гостелерадио СССР), — сцены и сюжеты, не соответствующие, по мнению цензоров, канонам «соцреализма» или «грубо искажающие советскую действительность», требовалось либо переработать, либо удалить из фильма. Кроме того, фильм «проходил» через целый ряд общественных или корпоративных коллегиальных органов (худсоветы различных уровней, творческие союзы), несших ответственность за «идейно-художественный уровень» (следует отметить, что речь шла именно об «идейно-художественном» уровне, то есть предъявлялись требования не только политического, но и эстетического характера, порой — вполне разумные). Наконец, была еще и личная позиция представителя номенклатуры — от министра до генсека — которая могла радикальным образом изменить судьбу фильма. Нередко приговор выносился высокопоставленными чиновниками или «вождями», но известны случаи, когда режиссеры запрещенных фильмов «прорывались наверх» и имели счастье организовать закрытый просмотр своего фильма Л. И. Брежневым, и тот фильм «разрешал». Но если авторы и цензоры не достигали компромисса в правке, фильм, как правило, «ложился на полку». Иными словами, советский кинематограф, с одной стороны, отражал позицию власти по поднимаемой проблеме, а с другой — являлся итогом компромисса между властью и творческой интеллигенцией.

И наконец, художественный фильм — это мощное оружие пропаганды, возможно, одно из самых действенных орудий в арсенале советской партийно-государственной идеологической ма-

* *Магидов В. М.* Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М.: Изд-во РГГУ, 2005.

** *Мазур Л. Н.* Повседневность советской деревни в зеркале художественного кинематографа: новые источники и подходы к изучению сельской истории // Новая локальная история. По следам интернет-конференции. 2007–2014. Ставрополь, 15 марта 2014 г. Ставрополь: Изд-во: Северо-Кавказский федеральный университет, 2014. С. 160–167.

шины, поскольку кинофильм как произведение искусства яркое, образное, рассчитанное на пассивное восприятие, а, следовательно, доступно для понимания самых широких, далеко не всегда грамотных и образованных слоев населения. Используя относительно простой кинематографический образ, можно донести практически любую сложную мысль или идею до самого неграмотного или «недалекого» зрителя. И это прекрасно понимали руководители партии и государства. Широко известна распропагандированная ленинская фраза «Важнейшим из искусств для нас является кино»*, да и И. В. Сталин отмечал, что «кино есть величайшее средство массовой агитации»**. Поэтому кинематографу отводилась особая роль в формировании советского коммунистического мифа. К исследованию мифологии и, в частности, политической мифологии обращался целый ряд философов, культурологов, историков — от Жоржа Сореля*** и А. Ф. Лосева**** до Джозефа Кэмпбелла***** и Ролана Барта^{6*}. Мы же, в данном случае, подразумеваем под «мифом» не идейно-политическую доктрину, закреплённую в программных документах ВКП(б) — КПСС и работах «классиков» марксизма-ленинизма, но некий особый субъективный образ политического прошлого и его интерпретацию в рамках современных на момент самой интерпретации политических и общественных ценностей и запросов, рассчитанный на специальную трансляцию посредством кинематографического образа для соответствующей аудитории — «широких народных масс», далеких от детального и глубокого понимания марксистско-ленинского учения. Ключевую позицию в этой субъективной мифологической реальности занимает образ Владимира Ильича Ленина, «вождя мирового пролетариата», «основателя Советского государства» и «самого человеческого человека», формируя тем самым некий особый «миф о спасителе».

Как поется в песне Серафима Туликова на стихи Льва Ошанина «Ленин всегда с тобой»¹, светлый образ Ленина должен был сопровождать каждого советского человека с самого нежного детства

* Ленин В. И. Полное собрание сочинений, изд. 5-е. М.: Издательство политической литературы, 1970. Т. 44. С. 579.

** Сталин И. В. Собрание сочинений. Т. 6. М.: ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1947. С. 217.

*** См.: Сорель Ж. Размышления о насилии. М.: Ленанд, 2018.

**** См.: Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001.

***** См.: Кэмпбелл Дж. Мифический образ / Пер. с англ. К. Е. Семёнова. М.: АСТ, 2002.

^{6*} См.: Барт Р. Мифологии / Пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.

ского возраста всю оставшуюся жизнь. Детские стихи, образ ангелоподобного юного Ленина на октябратском значке; «ленинские нормы», «ленинские принципы», «ленинские комнаты»; топонимика — Ленинград, Ленинск, бесчисленное количество поселков, улиц и площадей Ленина; Ленин на денежных знаках и в гимне; широчайшая представленность в аудиовизуальной культуре — песни, картины, памятники, настольные бюсты, портреты. Иными словами, «Ленин в тебе и во мне! И навсегда!».

Кинематограф играл особую роль в формировании этого образа, поскольку именно он, в отличие от остальных форм аудиовизуальной культуры, раскрывал образ Ленина во временном, событийном и личностном аспекте, а соответственно, мог представить ленинский образ куда более объемно и многогранно.

Первое появление образа Владимира Ильича в игровом кинематографе относится к 1927 г., когда на экраны вышел немой фильм Сергея Эйзенштейна «Октябрь»*. Однако фильм принципиально был создан без главных героев, и Ленин в нем предстает лишь эпизодически, как символ вождя революции.

Полноценное кино воплощение вождя мирового пролетариата относится к концу 1930-х гг., когда на экраны выходят фильмы «Ленин в Октябре»**, «Выборгская сторона»***, «Человек с ружьем»****, «Великое зарево»*****, «Ленин в 1918 году»^{6*}. Общая сюжетная линия этого цикла фильмов — роль Ленина в ключевых событиях 1917–1918 гг., а именно: лето 1917 г., подготовка к вооруженному восстанию, сам Октябрьский вооруженный переворот, переход в наступление под Царицыным.

Однако мы должны учитывать время появления этих фильмов, время, весьма драматичное для страны. Это годы так называемых Московских процессов, которые нашли своеобразное отражение в данных картинах. Так, главными антагонистами Ленина является даже не Временное правительство, не оппозирующие партии, не «белые» или интервенты. Главными врагами здесь изображе-

* *Октябрь*. 1927. Реж.: С. Эйзенштейн, Г. Александров. Сцен.: С. Эйзенштейн, Г. Александров. Оп.: Э. Тиссэ.

** *Ленин в Октябре*. 1937. Реж.: М. Ромм. Сцен.: А. Каплер. Оп.: Б. Волчек.

*** *Выборгская сторона*. 1938. Реж.: Г. Козинцев, Л. Трауберг. Сцен.: Г. Козинцев, Л. Трауберг. Оп.: А. Москвин, Г. Филатов.

**** *Человек с ружьем*. 1938. Реж.: С. Юткевич. Сцен.: Н. Погодин. Оп.: Ж. Мартов.

***** *Великое зарево*. 1938. Реж.: М. Чиаурели. Сцен.: М. Чиаурели, Г. Цагарели. Оп.: А. Дигмелов, А. Поликевич.

^{6*} *Ленин в 1918 году*. 1939. Реж.: М. Ромм. Сцен.: Т. Златогорова, А. Каплер. Оп.: Б. Волчек.

ны Г. Е. Зиновьев, Л. Б. Каменев, Н. И. Бухарин, Л. Д. Троцкий, Г. Л. Пятаков². Причем это не оппоненты или колеблющиеся, а предатели. «Политические проститутки! Бандиты! Безмерная подлость! Изменники!» — так характеризует Ленин Зиновьева и Каменева в фильме «Ленин в Октябре» после выхода их статьи о несвоевременности вооруженного переворота. В фильме «Ленин в 1918 году» заговорщики-эсеры сообщают зрителю, что после предполагаемого убийства Ленина, Сталина и Урицкого «в состав нового правительства наряду с эсерами войдут левые коммунисты Бухарин и Пятаков; кроме того, с нами Троцкий, Зиновьев и Каменев».

К слову сказать, Бухарин в этой же картине представлен едва ли не как один из организаторов покушения на Ленина на заводе Михельсона. Впрочем, «подлая натура» Бухарина — не секрет для Ильича: «Вы виноваты в гибели Урицкого! Вы разлагаете партию, вы раскалываете партию! Враг этим пользуется, стреляет в нас. Не пора ли дать политическую оценку вашему поведению?! Не пора ли мне лично перестать вам верить?!» Впрочем, политическую оценку Бухарин получит уже на Третьем московском процессе, как раз в год выхода фильма на широкий экран.

Однако в партии большевиков есть не только предатели, но и пламенные борцы за дело революции, верные соратники Ильича. Такими соратниками показаны всего три персоны: это Сталин, Дзержинский и Свердлов. Именно фигура Сталина от фильма к фильму занимает все больше экранного времени, именно Сталин предстает не только главным исполнителем всех ленинских замыслов, но и главным советчиком, единственным другом Владимира Ильича. Невольно складывается впечатление, что не будь Сталина — дело революции было бы погублено.

И наконец, третьим важным смыслом формирующейся киноленианы данного периода становится безусловное оправдание насилия как метода борьбы, ставшего таким привычным и обыденным в советском обществе в 1930-е гг. Апология насилия идет рефреном через все фильмы о Ленине сталинского периода.

«Надо расстреливать. Бить надо! Мы не умеем расправляться с людьми, предающими интересы революции!» — это о предателях внутри партии.

«Ценой каких угодно потерь удержать!»

«Вы опутаны цепями жалости. Отбросьте эту жалость прочь! Прочь эту жалость! Суровость будет понята и оправдана», — говорит Ленин А. М. Горькому.

«Мы слишком мягки!», — заявляет Ленин кулаку.

«Ясная, яснейшая и очевиднейшая истина: без сурового подавления сопротивляющихся классов, без железной, нет, стальной

диктатуры наша революция, да и вообще всякая социальная революция неизбежно погибнет. Мы должны быть беспощадны к врагам!», — напоминает Ленин И. В. Сталину. Примечателен в этой реплике акцент на «стальную» диктатуру — вот же он, «стальной» диктатор Сталин, который осуществит ленинскую задумку — подавит сопротивляющиеся классы.

Что примечательно: если в промежутке между 1937-м, годом начала формирования киноленианы, и последним предвоенным 1940-м годом снято шесть фильмов про Ленина, то в послевоенные годы (1945–1953 гг.) было снято всего два фильма: «Свет над Россией»*, который так и не вышел на большой экран, и «Незабываемый 1919-й»** . Да и то в последнем В. И. Ленин скорее служит фоном для более яркого образа И. В. Сталина. И это, на наш взгляд, позволяет причислить «Незабываемый 1919-й» уже в большей степени к киносталиниане, чем к серии «фильмов о Ленине».

Однако образ врага теперь иной. Если в конце 30-х это были фигуранты Московских процессов³, то в послевоенных фильмах главный враг — это западные державы, спонсирующие как Белое движение, так и врагов внутри партии, а персонифицированным противником, непримиримым борцом с Советским государством изображен автор Фултонской речи Уинстон Черчилль⁴.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в заложенных в 1930–1940 гг. канонах киноленианы образ Владимира Ильича выступает для обоснования идеологической повестки и политического процесса именно 1930-х гг. А основным содержанием политического процесса 1930-х было, с одной стороны, формирование культа личности Сталина, а с другой — борьба с «внутренним врагом». Именно поэтому в фильмах 1930-х гг. Ленин уже в 1918 г. видел предательство Зиновьева и Каменева, Бухарина и Рыкова, и именно в Сталине он видел не просто ближайшего друга и соратника, а единственного среди большевистских лидеров, кто сможет воплотить в жизнь все ленинские идеи через «стальную диктатуру», подавление «сопротивляющихся классов», беспощадное насилие. У зрителя должна была родиться мысль, что все, что происходит в советском государстве — индустриализация, коллективизация, борьба с «внутренним врагом» — все по-ленински, все как он и завещал, а И. В. Сталин — верный и талантливый ленинский ученик, соратник и помощник, воплощающий в жизнь ленинские заветы.

* *Свет над Россией*. 1947. Реж.: С. Юткевич. Сцен.: Н. Погодин. Оп.: М. Магидсон.

** *Незабываемый 1919-й*. 1951. Реж.: М. Чиаурели. Сцен.: А. Филимонов, В. Вишневецкий. Оп.: Л. Косматов, В. Николаев.

С середины 1950-х гг. в идеологической жизни страны наступают весьма существенные изменения, начинается процесс десталинизации, пересматривается трактовка некоторых событий в истории партии и советского государства. Разумеется, этот процесс не мог не повлиять на формирование ленинского кинообраза.

Первые после смерти Сталина фильмы о Ленине вышли в 1957 г., уже после XX съезда⁵, когда наметился курс на корректировку сложившейся историко-идеологической парадигмы.

Проблема была в том, что «сталинская лениниана» «застолбила» все значимые события 1917–1919 гг.: межреволюционный период 1917 г., Октябрьский вооруженный переворот, этапы Гражданской войны в 1918–1920 гг., послевоенное восстановление — план ГОЭЛРО. Да и из ближайших ленинских соратников, кроме Дзержинского и Свердлова, на экране никого не осталось. Дать принципиально иную трактовку ключевых событий 1917–1920 гг., закрепленных в сталинской лениниане, в рамках процесса десталинизации партия не решилась. И уж тем более КПСС не пошла на реабилитацию Троцкого, Каменева, Зиновьева, Бухарина и других представителей «ленинской гвардии», уничтоженных в годы Большого террора.

Соответственно, в новом подходе к ленинскому образу требовались новые сюжеты и новые герои.

В первую очередь такими героями становится семья Владимира Ильича. В 1957 г. на экраны выходит сразу два фильма: «Семья Ульяновых»* [и «Рассказы о Ленине»**]. Последний был снят по воспоминаниям Анны Ильиничны Ульяновой-Елизаровой. В фильме «Семья Ульяновых», как никогда ранее, большое количество экранного времени уделено образам Надежды Константиновны Крупской и Марии Ильиничны Ульяновой. Если в фильмах 1930-х гг. фигура Крупской была на втором-третьем плане повествования, то с этого времени и в последующих фильмах Крупская — полноправный и самый близкий соратник, товарищ и помощник Владимира Ильича. Так, в 1961 г. выходит кинофильм «В начале века»***, повествующий о жизни Ленина и Крупской

* *Семья Ульяновых*. 1957. Реж.: В. Невзоров. Сцен.: И. Попов. Оп.: Э. Савельева.

** *Рассказы о Ленине*. 1957. Реж.: С. Юткевич. Сцен.: М. Вольпин, Н. Эрдман, Е. Габрилович. Оп.: Е. Андриканис, А. Москвин, А. Ахметова, В. Фастович.

*** *В начале века*. 1961. Реж.: А. Рыбаков. Сцен.: С. Ермолинский. Оп.: В. Листопадов, Ю. Схиртладзе.

в ссылке в Шушенском. В фильме «Ленин в Польше»* в основе сюжета пребывание Ленина с Крупской и ее матерью Елизаветой Васильевной в Карпатах летом 1914 г. А в 1973 г. выходит кинофильм «Надежда»**, целиком посвященный детским и юношеским годам Надежды Константиновны и ее участию в рабочих революционных организациях Петербурга.

Очевидной особенностью данного периода становится обращение кинематографистов к ранним этапам жизненного пути Владимира Ильича, и в первую очередь к его детству, юности, его семье, подчеркивая тем самым именно воспитательный потенциал ленинского образа. Так, на киноэкраны выходит «Первая Бастилия»*** — фильм, посвященный революционной борьбе Ленина во время учебы в Казанском университете. В 1965–1966 гг. снимается дилогия «Сердце матери»**** и «Верность матери»*****, посвященные, соответственно, Марии Александровне Ульяновой и революционной борьбе Александра Ульянова. В «Рассказах о Ленине», как уже отмечалось, одним из центральных образов является образ сестры — Марии Ильиничны. И уже в перестроечную эпоху выходит кинофильм «В Крыму не всегда лето»^{6*} о младшем брате Ленина — Дмитрие Ильиче, руководившем после Гражданской войны становлением советского курортного здравоохранения в Крыму.

Изменилось и окружение Ленина. Начиная с «Рассказов о Ленине» и в последующих кинообразах ближайшей к Ленину персонной становится Ф. Э. Дзержинский⁷. В том же фильме «Рассказы о Ленине», в сюжете «Подвиг солдата Мухина» Ленин мотивирует отказ покидать Разлив в том числе и тем, что его «чрезвычайно устраивает то, что он может принимать у себя в “кабинете” товарища Дзержинского», как будто Дзержинский — это не просто соратник и товарищ по партии, а ближайший из личных друзей. В прежнюю эпоху таким другом и сподвижником мог быть толь-

* *Ленин в Польше*. 1966. Реж.: С. Юткевич. Сцен.: Е. Габрилович, С. Юткевич. Оп.: Я. Лясковский.

** *Надежда*. 1973. Реж.: М. Донской. Сцен.: З. Воскресенская, И. Донская. Оп.: И. Зарафьян.

*** *Первая Бастилия*. 1965. Реж.: М. Ершов. Сцен.: Ю. Яковлев. Оп.: Д. Долинин, А. Чечулин.

**** *Сердце матери*. 1965. Реж.: М. Донской. Сцен.: З. Воскресенская, И. Донская. Оп.: М. Якович.

6* *Верность матери*. 1965. Реж.: М. Донской. Сцен.: З. Воскресенская, И. Донская. Оп.: М. Якович.

ко Сталин. И в «Синей тетради»*, и в «Кремлевских курантах»** именно Дзержинский — ближайший ленинский соратник.

В то же время, подкрепляя решения XX съезда, партийное руководство начало менять сталинскую трактовку такого ключевого для идеологической парадигмы события, как Октябрьский вооруженный переворот, и это отразилось в последующих фильмах о Ленине. В 1958 г. на большой экран выходит фильм «В дни Октября»***, одной из сценарных основ которого стала книга Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Принципиальным отличием последнего от «сталинских» «Человека с ружьем» и «Ленина в Октябре» является как раз существенное сокращение роли Сталина в подготовке Октябрьского вооруженного переворота. В нем именно Ленин — главная движущая и иницирующая сила восстания. Сталин — лишь один из сподвижников, да и то не самый значимый, он в ряду В. А. Антонова-Овсеенко, М. С. Урицкого, М. В. Фохановой, Н. И. Подвойского⁸. И даже в титрах роль Сталина шла не только после Ленина, что очевидно, но и ниже Крупской, Свердлова и Дзержинского, что отражало новую иерархию в пантеоне большевистских вождей. Однако Троцкий, Каменев и Зиновьев по-прежнему оставались «предателями и штрейкбрехерами». Но так же, как и в «Незабываемом 1919-м» главным врагом были иностранные шпионы, так и здесь главный враг — не Временное правительство, а «американцы», представленные в фильме полковником Робинсом, главой американской миссии в Петрограде. Керенский в фильме заявляет, что Временное правительство, противоборствуя большевикам, «стоит на страже мировой цивилизации, защищая интересы и союзников, и Америки», а со слов Брешко-Брешковской⁹, «бабушки русской революции», мы узнаем, что она издавала на деньги американцев газеты и листовки, которые «заставили большевиков замолчать».

Принципиально в ином ключе трактуется проблема насилия в революции. На вопрос Подвойского о тактике восстания — идти ли прямо на штурм или избегать кровопролития — Ленин отвечает: «Избегать кровопролития всеми средствами, предложить капитуляцию, сохранить сдавшимся свободу, жизнь и даже воинскую честь».

* *Синяя тетрадь*. 1964. Реж.: Л. Кулиджанов. Сцен.: Л. Кулиджанов. Оп.: И. Шатров.

** *Кремлевские куранты*. 1970. Реж.: В. Георгиев. Сцен.: О. Стукалов. Оп.: В. Нахабцев.

*** *В дни Октября*. 1958. Реж.: С. Васильев. Сцен.: С. Васильев, Н. Оттен. Оп.: А. Дудко.

Другим принципиальным изменением кинообраза Ленина, начиная со второй половины 1950-х, становится его, своего рода, «очеловечение», и особенно ярко это проявляется в фильмах 1960-х гг. Так, например, уже упомянутый фильм «Ленин в Польше» построен по принципу монолога, в котором Ленин затрагивает проблемы счастья, любви, семьи, быта, заботы о здоровье Надежды Константиновны.

Совершенно нетипичным для сложившейся в прежней годы традиции предстает образ Ленина в двух фильмах середины 60-х годов — «Аппассионата»* и «На одной планете»**.

В первом фильме два героя — Ленин и Бетховен. Практически фильм построен на прослушивании Лениным Шопена и Бетховена: «Будущее — это Бетховен — через борьбу и страдания к радости». Именно в этом фильме Ленин показан не как беспощадный каратель, но как гуманист и созидатель, тонко чувствующий прекрасное. Но все еще остается безжалостность к врагам революции: «Но часто музыку слушать не могу — действует на нервы. Хочется милые глупости говорить, гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут творить такую красоту. А сегодня гладить по головкам нельзя, руку откусят, — с явным сожалением, без прежнего гнева и ярости, говорит Владимир Ильич. — Надо бить по головкам, бить безжалостно. Хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми». Что примечательно, данная фраза действительно принадлежит Владимиру Ильичу в пересказе М. Горького***.

И уж совсем по-новому предстает Ленин в фильме «На одной планете» — нервный, уставший, непривычно интеллигентный, одинокий, язвительный, но при этом трогательный, нежно любящий свою супругу Надежду Константиновну. И вновь звучит отрицание насилия как универсального метода: «Есть условия, в которых насилие не может дать результатов»****. Методы «беспощадного подавления» и цены «каких угодно потерь» остались в сталинской эпохе.

* *Аппассионата*. 1963. Реж.: Ю. Вышинский. Сцен.: Д. Афиногенова, М. Анчаров, Ю. Вышинский. Оп.: В. Яковлев.

** *На одной планете*. 1965. Реж.: И. Ольшвангер. Сцен.: С. Дангулов, М. Папава. Оп.: Е. Шапиро.

*** *Горький М.* Собрание сочинений в 30 томах. Том 17. Рассказы, очерки, воспоминания. 1924–1936. М.: Государственное издательство Художественной литературы (Гослитиздат), 1952. С. 40.

**** *На одной планете*. 1965. Реж.: И. Ольшвангер. Сцен.: С. Дангулов, М. Папава. Оп.: Е. Шапиро.

Особо примечателен и выбор актера для исполнения главной роли. В 1930–1950-е гг. сложилась практика, при которой роль Ленина доставалась определенному актеру и становилась его, по сути, актерской «визитной карточкой». Так, Максим Штраух сыграл Ленина в шести фильмах и трех спектаклях, Борис Смирнов — в пяти фильмах и четырех спектаклях, Михаил Кондратьев¹⁰ — в четырех фильмах и пяти спектаклях. В фильме «На одной планете» и вышедшем два года спустя, в 1966 г., фильме «Первый посетитель»* роль Ленина была сыграна Иннокентием Смоктуновским — актером харáктерным, неизменно привносящим в каждую сыгранную им роль собственную личностную харизму. К этому времени Смоктуновский находился в зените своей актерской славы: были сыграны князь Мышкин в постановке Г. А. Товстоногова в БДТ, молодой ученый Куликов в «Девяти днях одного года»** Михаила Ромма — одной из знаковых советских картин 1960-х, Гамлет в одноименном фильме Козинцева. И вне контекста этих ролей невозможно воспринимать актерскую работу Смоктуновского. Ленин Смоктуновского полностью выбивается из канонических образов 1930–1950 гг.: в его Ленине куда больше порывистости и интеллигентности 1960-х гг., чем беспощадности 1930-х или «приглаженности» 1950-х.

Столь же кардинально меняется и характер ленинских противников и оппонентов. Если в сталинской лениниане Зиновьев, Бухарин, меньшевики, эсеры — это скорее плоские карикатурные образы врагов, недостойных ни пощады, ни уж, тем более, понимания, то в хрущевско-брежневскую эпоху тот же Зиновьев (как например, в «Синей тетради»***) — хоть и слабый, сомневающийся человек, но все-таки соратник, имеющий свою обоснованную и по-своему логичную позицию. И наличие этой собственной позиции скорее огорчает Ленина, но никак не позволяет увидеть в Зиновьеве однозначного и непримиримого врага. Да и левые эсеры из фильма «Шестое июля»**** — это не подлые наймиты интервентов, а самостоятельная политическая сила со своей позицией. Теперь противостояние между Лениным и оппонентами — это не очевидный разгром априорных врагов, за которым непременно

* *Первый посетитель*. 1966. Реж.: Л. Квинихидзе. Сцен.: Д. Гранин. Оп.: М. Магид, Л. Сокольский.

** *Девять дней одного года*. 1962. Реж.: М. Ромм. Сцен.: М. Ромм, Д. Храбровицкий. Оп.: Г. Лавров.

*** *Синяя тетрадь*. 1964. Реж.: Л. Кулиджанов. Сцен.: Л. Кулиджанов. Оп.: И. Шатров.

**** *Шестое июля*. 1968. Реж.: Ю. Карасик. Сцен.: М. Шатров. Оп.: М. Суслов.

должно следовать физическое уничтожение, но спор, в котором каждая из сторон должна доказывать свою позицию. Стоит отметить, что образы ленинских противников в «Шестом июля» были сыграны популярными и любимыми зрителем актерами: Арменом Джигарханяном, Аллой Демидовой, Вячеславом Шалевичем, а в «Поименном голосовании» из тетралогии «Штрихи к портрету В. И. Ленина» — Олегом Ефремовым и Олегом Табаковым¹¹.

К 1967 и 1970 гг., годам пятидесятилетнего юбилея советской власти и столетнему юбилею со дня рождения В. И. Ленина, советская кинематография попыталась снять новый фундаментальный фильм о Ленине. Таким кинополотном должен был стать четырехсерийный фильм «Штрихи к портрету Ленина»*. В первом фильме предполагалось осветить проблему заключения Брестского мира через призму спора на IV Чрезвычайном Съезде Советов.

Причем сыграть роль Ленина должен был его однофамилец — Михаил Ульянов — актер, по личной и творческой харизме вполне могущий спорить с Иннокентием Смоктуновским, но играющий людей сильных и цельных, а не рефлексирующих интеллигентов. К этому времени Михаил Ульянов сыграл роль командарма Сергея Филипповича в фильме «Живые и Мертвые»** и роль председателя колхоза Егора Трубникова в фильме «Председатель»*** — людей жестких, сложных, неоднозначных, но искренне верящих в свою правоту. Именно таким должен был быть Ленин в «Штрихах». В этом образе не было былой плоской жестокости сталинской времени, но была непреклонная решимость в достижении цели, готовность скрепя сердце пожертвовать малым ради великого.

Однако на экраны вышла только первая часть — и то единожды. Фильм целиком был положен на полку вплоть до 1987 г. Как отмечает сценарист Леонид Пчелкин¹²: «Ленин был жестким человеком, и мне показалось, что Михаил Ульянов очень подошел для этой роли. Так вот, эти фильмы пролежали на полке двадцать лет! То, что при большевиках их положат на полку, я предположить не мог. Оказалось, незадолго до выхода моих фильмов в свет Политбюро как раз приняло решение начать прославлять в средствах массовой информации и в искусстве Леонида Ильича Брежнева. Ленин оказался не нужен. Начинался культ новой

* *Штрихи к портрету В. И. Ленина*. 1967–1970. Реж.: Л. Пчелкин. Сцен.: М. Шагров. Оп.: Ю. Схиртладзе.

** *Живые и мертвые*. 1964. Реж.: А. Столпер. Сцен.: А. Столпер. Оп.: Н. Олоновский.

*** *Председатель*. 1964. Реж.: А. Салтыков. Сцен.: Ю. Нагибин. Оп.: В. Николаев.

личности»*. Представляется сомнительным, что отказ в широкой трансляции фильма был обусловлен замещением культа одного Ильича другим. По всей видимости, решающую роль сыграло то, что образ, воплощенный режиссером, сценаристом и, в первую очередь, Михаилом Ульяновым, очень уж расходился с тем «пасторальным» образом, который сложился в конце 1950-х и который будет транслироваться в 1970-х гг.

После пышных юбилеев 1967-го и 1970-го годов, вплоть до середины 1980-х, в так называемые «застойные годы», когда становится очевидным процесс эрозии коммунистической идеологии, внимание кинематографа к образу Ленина постепенно угасает. Вернее, фильмов с привлечением ленинского образа становится даже больше, но это скорее эпизодические роли, наполненные набором уже сформировавшихся и ставших формальными штампов. Советский кинематограф вновь возвращается к традиции «одного актера», и на протяжении всего «застойного» периода роль Ленина практически безраздельно принадлежит Юрию Каюрову, сыгравшего роль Ленина в 18 фильмах и одной театральной постановке. Ленин Каюрова мудр, добр, рассудителен, как с портретов Петра Васильева¹³, — кинематографическое воплощение мифа о «дедушке Ленине».

Исключением можно считать фильм 1981 г. «Ленин в Париже»**, снятый в довольно экспериментальной для этого жанра манере: игровые кадры перемежаются хроникой, эпизодами из киноклассики 20-х, прошлое соседствует с современностью. В качестве близкого соратника Ленина мы видим Инессу Арманд¹⁴. «Ленин в Париже» уже смотрится не как очередной «шедевр» киноленианы к очередному юбилею, а как захватывающий фильм, имеющий не только и не столько идеологическую, но, в первую очередь, художественную ценность. И что принципиально, в нем главными идейными оппонентами Ильича представлены не меньшевики и эсеры или те же сомневающиеся соратники по партии, а представители молодежных леворадикальных течений 1960–1970-х гг., так популярные у европейской молодежи той эпохи.

В годы Перестройки в ходе масштабного переосмысления исторического прошлого фигура Ленина остается, пожалуй, единственной неприкосновенной. Но к концу 1980-х и она подвергается пересмотру.

* Пчелкин Л. А. Воспоминания Леонида Пчелкина в Энциклопедии кино. URL: [https:// dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/21524/ШТРИХИ](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/21524/ШТРИХИ) (дата обращения — 10 августа 2018 г.).

** *Ленин в Париже*. 1981. Реж.: С. Юткевич, Л. Эйдли. Сцен.: Е. Габрилович, С. Юткевич. Оп.: Н. Немоляев, Б. Травкин.

Так, в 1989-м году на экраны выходит экранизация повести Юрия Трифонова¹⁵ «Другая жизнь» под названием «Свой крест»*. Несмотря на то, что в самой повести ни образа Ленина, ни образа Николая II нет, в фильме они представлены как плод психического помешательства главного героя. И представлены именно в контексте уничтожения семьи императора, трактуемого авторами фильма как террористический акт. В уста Ленина вложены слова, приведенные в книге Д. А. Волкогонова¹⁶ и приписываемые Ленину по воспоминаниям Троцкого: «Неужели же выдумаете, что мы выйдем победителями без жесточайшего революционно-го террора?»**.

Вновь звучит тема насилия. Однако если в 1930-е годы насилие подавалось как неизбежность, практически как благо, то в конце 1980-х гг., в контексте переосмысления недавнего прошлого, слова Ленина несут крайне негативные коннотации. Теперь именно Ленин воспринимается источником того кровавого потока, что захлестнул Россию в годы Гражданской войны и сталинских репрессий. И убийство царской семьи представляется неким символическим актом, положившим начало террору против собственного народа.

Этой же теме убийства семьи Романовых посвящен последний советский фильм, в котором появляется образ Ленина, «Цареубийца»***. В основе сюжетной линии лежит попытка проанализировать психологический портрет организатора расстрела царской семьи Якова Юровского¹⁷, которого сыграл Малкольм Макдауэлл¹⁸. Сам Ленин появляется лишь на несколько секунд в кадре, даже не видно его лица, он снят со спины. Но примечательны слова главного героя, Юровского: «Я все время ждал, когда он (Ленин) меня спросит о главном. Он знал, он не мог не знать, что я был человеком, который убил вас, а я понимал, что именно он был человеком, который все решил. Мы сделали это вдвоем. Он и я».

Итак, подведем итоги. Как мы видим, образ Ленина, предлагаемый советскому массовому зрителю, не был статичным феноменом. Менялись отдельные черты этого образа, смещались акценты и освещаемые темы. Однако принципиальным было то, что эта трансформация образа была всегда актуальна текущему моменту

* *Свой крест*. 1989. Реж.: В. Лонской. Сцен.: В. Железников, В. Лонской, О. Трифонова. Оп.: Ю. Невский.

** *Волкогонов Д. А. Ленин, Книга 1, Вожди. М.: АСТ и Новости, 1999.*

*** *Цареубийца*. 1991. Реж.: К. Шахназаров. Сцен.: А. Бородянский, К. Шахназаров. Оп.: Н. Немоляев.

или, как тогда шутили, «изгибалась в соответствии с генеральной линией партии». Фактически каждый новый советский политический режим — сталинский, хрущевский, брежневский — формировал «своего» Ленина, соответствующего идеологическим акцентам эпохи. В 1930–1940-е гг. это жестокий, бескомпромиссный политик, для которого главная цель — борьба с врагом, и неважно какой ценой. В 1950–1960-е гг., в эпоху переосмысления методов построения коммунизма, эпоху обращенности к Человеку, образ становится гуманнее и сложнее; кинематографистами предпринимается попытка в отдельных фильмах увидеть в Ленине именно личность, его человеческую натуру. В эпоху же «застоя» образ Ленина как бы стареет — из пламенного, бескомпромиссного бойца он превращается в мудрого, рассудительного, чувствующего, если не сказать сентиментального старика. Но в эпоху перестроечной рефлексии, в эпоху падения прежних идеалов со своих пьедесталов Ленин уже воспринимается как источник насилия и террора, определившего ход истории.

