

АНТРОПОЛОГИЯ РЕВОЛЮЦИИ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ НАСИЛИЕ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 30-Х ГГ. XX ВЕКА

О.С. БОРИСОВА¹⁾

О.В. КОВАЛЬЧУК²⁾

К.Ю. КОРОЛЕВА³⁾

*Белгородский государственный
национальный исследовательский
университет*

¹⁾e-mail: Borisova@bsu.edu.ru

²⁾e-mail: Kovalchuk@bsu.edu.ru

³⁾e-mail: Korolyova@bsu.edu.ru

В статье рассматривается проблема трансформации естественного субъекта революции в субъекта «политического». Различие события и его репрезентации позволяет сделать вывод о том, что событие революции удваивается и подменяется событием репрезентации, которым конструируется сама история и политический субъект революции.

Ключевые слова: революция, кинематограф, репрезентация, антропология революции, советская культура 20 – 30-х гг.

Ключевым в данной статье является слово инверсия, которое происходит от латинского *inversio*, означающего переворачивание или перестановку, нарушение обычного порядка. На наш взгляд именно такая характеристика применима к 30-м годам XX века в России. Их нельзя назвать контрреволюцией, несущей смысл обратимости произошедшего события и нагруженного политическими значениями. Но, в то же время, этот период связан с отрицанием революции, выразившейся в ее меморизации, апроприации ее энергии в нарративе, образе, средствами литературы и кино. И это был не только управляемый и сознательный процесс, но также бессознательный, затрагивающий и сферу повседневности, приватности, экзистенции человека. Но также 30-е были итогом революции и ее внутренняя логика развития как события сводится к само-исчерпанию, не просто окончанию в силу прекращения и затухания позитивистски понимаемых движущих сил, но именно по причине логики развития события, революция отрицает сама себя¹. Здесь следует согласиться с А. Бадью в его трактовке «верности» событию как его продолжению в субъекте, событии репрезентации, но дополнить идеей, высказанной Артемием Магуном о том, что: «... событие требует не только верности, но и определенного рода неверности... верность событию заключается в неверности этому же событию»². Неверность событию, его «переворачивание», инверсия разворачивается в 30-е годы в культуре в целом и кинематографе в частности.

Если по своей сути происходящие процессы были инверсивны, переворачивая событие революции, устраняя и сужая множественности, то инструментально, они были связаны с меморизацией или историзацией. Не случайно к этому времени кинематограф «заговорил», перестав быть «великим немым». Возникает жанр историко-революционного фильма, меняется стилистика киноискусства, композиция кадра, монтаж. Но в целом происходит вторжение истории в кино, связанное с присвоением или апроприацией революции.

Безусловно, история как прошлое связана с событием репрезентацией как продолжением самого события в образе, однако эта связь носит сложный характер, поскольку связь истории и фильма можно трактовать как: «... прошлое, конструируемое и обслуживаемое властью, стремящейся вернуть опыт прошлого..., оформив его в литературном нарративе. В эпоху медиальной революции литература трансформируется в фильм, который, в свою очередь, порождает (или преобразует) исторический образ»³. То есть «не-

¹ Магун А. Отрицательная революция. СПб., 2008. – С.137.

² Там же. С.163.

³ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. – С.7.



верность» событию действует посредством истории, исторического дискурса, который выстраивает «правильные» последовательности событий в нарративе. Иначе событие становится историческим событием в повествовании, которое уже не есть категоричный разрыв и невозможность возврата.

Поскольку: «...через присвоение объектов присваивается и их историческая коннотация»⁴ – кино выступает как инструмент «забвения», «без-памятства». Это возможно благодаря тому, что событие не сводится к реальности как аутентичному и достоверному опыту, а событие репрезентация это вторжение идеи революции. Реальность соотносится с ним как Символическое и Реальное у Ж. Лакана относительно «зрителя» рефлексующего, познающего субъекта. Поскольку (речь идет в восприятии) реальное есть утраченный и травматичный опыт (а по Лакану и вовсе недоступный для рефлексии), оно замещается символическим, то есть образами кинематографа, нарративами литературы и проч. Таким образом, историко-революционный фильм как жанр имеет своей целью забывание и увековечивание (это противоречивая пара отражение логики самоисчерпания события).

Апроприация, присвоение события и события-репрезентации с помощью события-репрезентации происходит в форме демонстрации (ритуальной, предписанной, за-протоколированной)⁵. В этом контексте историко-революционное кино 30-х имеет четкую идеологическую установку легитимации существующего строя через обращение к революции как источнику легитимности, но также метафизическую составляющую, сводящуюся к присвоению события при «пособничестве» события репрезентации. Естественный субъект революции «обрастает» тканью-нарративом истории, а значит и идеологии. Однако стоит оговориться, что называемая нами историзация не была связана с историей как объективно прошедшим. Преподносившись таковой она была синкретичным сочетанием науки и мифа. Являя собой конструкт она была не только создана и навязана «сверху», но также востребована и ожидаема «снизу»⁶.

В тоталитарном мифотворчестве в единое целое переплавлялись элементы народной религиозности, сектантских представлений. Представления революционной субкультуры, русского «подпольного человека» были лишь частью, задавали принцип отбора входящих элементов опять-таки по принципу переворачивания, инверсии. Поэтому традиционно сакрализованные элементы профанизируются, а профанное сакрализуется⁷. Опрокинутость традиционной иерархии трансцендентного создавало феномены светской религиозности подобной культуре В.И. Ленина. Во всем действовал принцип переворачивания или логика антисистемы⁸. Это происходило и по той причине, что нарушение традиционных, сложившихся и привычных стереотипов, ценностей, норм поведения и учреждение новых принуждали человека к поиску ориентиров. Возврат «назад», обращение к фольклору и традициям, включение элементов традиционной культуры в формирующийся символический универсум и было историзацией. Историзация была обусловлена стремлением «естественного» человека, человека массы сузить тот план возможностей, горизонт имманентности, который был ему предоставлен событием революции.

Если тоталитаризм есть «бегство от свободы», по утверждению Э. Фромма, то ее избыток, который был дан революцией, поглощается уже в 30-е годы. Фромм пишет: «Когда нарушены связи, дававшие человеку уверенность, когда индивид противостоит миру вокруг себя как чему-то совершенно чуждому, когда ему необходимо преодолеть невыносимое чувство бессилия и одиночества, перед ним открываются два пути. Один путь ведет его к «позитивной» свободе; он может спонтанно связать себя с миром через любовь и труд, через подлинное проявление своих чувственных, интеллектуальных и эмоциональных способностей; таким образом он может вновь обрести единство с людьми»

⁴ Там же. С.20.

⁵ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. – С.21.

⁶ Римский В.П. Тоталитаризм как социокультурный феномен. Дис. на соискание уч. ст. д-ра филос. наук. Ростов-на-Дону. 1998. – С.306.

⁷ Рыклин М. Коммунизм как религия М., 2009. – С.18.

⁸ Римский В.П. Тоталитаризм как социокультурный феномен. Дис. на соискание уч. ст. д-ра филос. наук. Ростов-на-Дону. 1998. – С. 307-308.

ми, с миром и с самим собой, не отказываясь при этом от независимости и целостности своего собственного «я». Другой путь – это путь назад: отказ человека от свободы в попытке преодолеть свое одиночество, устранив разрыв, возникший между его личностью и окружающим миром. Этот второй путь никогда не возвращает человека в органическое единство с миром, в котором он пребывал раньше, пока не стал «индивидом», – ведь его отделенность уже необратима, – это попросту бегство из невыносимой ситуации, в которой он не может дальше жить»⁹.

Но даже труд и творчество, как оказалось, не являлись панацеей от соблазнов тоталитаризма. И. Голомшток в своей работе «Тоталитарное искусство» на примере авангарда и футуризма это показал. Замена этих направлений в искусстве реализмом, практически одновременно происходившая в России, Германии и Италии была закономерностью. Поскольку реализм, казалось бы призванный отражать наличествующую реальность, более подходил для создания иллюзорного мира и мифа тоталитаризма. Именно реализм своими художественными средствами более подходил для манипуляции. Становящийся доминирующим реализм стоит брать в кавычки, поскольку по меткому замечанию Ж. Делеза «идиотизм» или наивность «рабочего», естественного человека культивировалась знаково-символически¹⁰. Реализм историко-революционного фильма был основан на последовательно выстроенном повествовании с четко определенными, даже выпуклыми бинарными оппозициями свой – чужой. Перед глазами зрителя разворачивалась цепь событий, которые не требовали дешифровки или подтверждения, ответы находились сами собой, подкреплялись эмоциональным сопереживанием «своим», справедливым, правильным.

Важным вопросом при анализе фильмов 30-х гг. будет являться их статус или соотнесенность с событием репрезентации революции. Тематически они революционные, но само название жанра (историко-революционный) уже отрицает событийность, которая вытесняется историчностью. Нам представляется, что основной вопрос в том, действует ли через них событие как разрыв прежней системы и невозможность возврата, или они есть ограничение и присвоение события средствами политики (предписания) и истории (меморизация). В антропологическом смысле событие конструирует субъекта посредством само-конструирования в сложном процессе соотнесения себя с Другим, другими, объектами. Инверсия этого процесса будет состоять в замене само-конструирования конструированием, внешним воздействием, принуждением.

В этой связи уместно вспомнить идею Ф. Джеймсона и С. Жижека о реификации раскрывающую процесс субъективации как определение себя путем обращения к Другим, причем вымышленным, таким как партия, народ, класс¹¹. И если в фильмах Вертова (Кино глаз) или Эйзенштейна (в меньшей степени) субъект растворен в объекте, авторитетные другие не присутствуют явно, то в фильмах 30-х реифицированные основания представлены в полной мере. Кинематограф создает новую формацию людей целенаправленно, естественный субъект уступает место субъекту историческому, а значит и политическому. Но наряду с субъектом конструируется и объект: «... в процессе легитимации власти конструируется не только субъект власти, но и ее объект¹². Взаимопорождение власти и субъекта осуществляется посредством искусства, которое есть медиум, посредник. Кинематограф выступает своеобразной «машиной» преобразования или перекодирования смыслов, но также «живого» события в норму и стереотип, чувства в предписание и образец. Но на этом его функциональность не заканчивается, поскольку сам фильм, претендуя на статус исторического, приобретает значение свидетельства, революция из события, чувства и переживания становится образом, самодостаточным и идеологически выверенным. Биографический фильм как жанр, возникший в 30-е гг., есть замечательный

⁹ Фромм Э. Бегство от свободы М. 2001. 288с./ URL: <http://www.philosophy.ru/library/fromm/02/7.html> (дата обращения: 22.08.2011)

¹⁰ Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999. – С.59.

¹¹ См. Fredric Jameson The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. N.Y., 1981., Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999.

¹² Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. – С.72.



пример таких трансформаций или мифологизации революции. Примером может служить фильм «Чапаев», снятый братьями Васильевыми в 1934 году. Причем в строгом смысле самого понятия «революционное кино», этот фильм таковым не является, поскольку события, в нем изображаемые касаются гражданской войны. Здесь есть интересный момент наложения или совмещения революции и последующих событий гражданской войны, отождествлявшихся в сознании зрителя и раздвигавших рамки самой революции. Даже в нашем восприятии, взгляде с позиции современности, отдельной репрезентации гражданской войны в фильмах 30-х не существует. И «Броненосец Потемкин» и «Чапаев», «Депутат Балтики», «Выборгская сторона» есть «революционное кино», складывающаяся мифология революций 1905, 1917 гг.

В работе Евгения Добренко, который объясняет это сугубо практическими потребностями власти в легитимации путем обращения к революции, есть указание на этот момент двойственности, когда тот же «Чапаев» часть «мифа Октября» и в то же время не соответствующее ему¹³. Таким образом с одной стороны мифология революции нуждалась в центральном событии, подобном «взятию Зимнего», тем более позволяющему провести очевидные параллели со взятием Бастилии, с другой стороны миф нуждался в сопереживании, то есть самом событии, пусть и событии репрезентации. Но поскольку чувство было конструктом и его стремились навязать, возникает противоречие. Доступный и одновременно травматичный опыт Гражданской войны подпитывал, но и противоречил мифу основания, то есть мифу революции.

Как мы уже отмечали, такой картиной был «Чапаев», выпущенный в прокат 7 ноября 1934 года в день семнадцатой годовщины революции. Эту картину с полным правом можно назвать народной, но в том смысле, что в ней народ, а мы можем сказать «человек массы» или «естественный субъект», увидел себя. С экрана смотрел тот другой, который был нужен, требовался. Это было уже не вертовским экспериментом по отождествлению субъекта и среды, человека и машины. Не опыт С. Эйзенштейна по растворению субъекта в окружающем, отождествлении с природой или естественными силами. Главный герой, часто показываемый крупным планом (в отличие от массовых и общих кадров Эйзенштейна), сообщающим интимность, близость, был практически одним из сидящих в зале. Другой с экрана был «из народа», почти неграмотный (достаточно вспомнить момент с незнанием полководца Александра Македонского или фразу «Я академий не кончал»). Но вместе с тем наделенный мужицкой смекалкой, отвагой и чувством справедливости.

Этот почти тот же «естественный субъект», изображенный Эйзенштейном в «Броненосце Потемкине», но уже совершенно другой. Отличие в том, что он вмещает в себя стихию революции, разрушительную ее энергию, ломающую стереотипы и рамки (например в эпизоде о требовании Чапаева выдать коновалу документы врача он поначалу автономен и естественен, признаком чего является гнев, ненормативное поведение), но его стихия сталкивается с «комиссаром», фигурой другого, имеющего целый ряд важных значений. Это мудрость (советы даваемые комиссаром всегда верны), знание (комиссар образован и воспитан, знает больше чем Чапаев) и авторитет партии. Последнее нуждается в пристальном внимании, поскольку фразы «комиссара» (мы заключаем это слово в кавычки, считая что персонаж комиссара – Фурманова есть фигура, где значение «фигура» восходит к латинскому *figūra* – образ) делают его типичным, собирательным образом. Или, более метафизически, «пустой фигурой», не столько наделенной личными качествами, сколько выполняющей функцию передачи, трансляции знания и воли партии. Здесь «комиссар» не столь человек, сколь «оракул», медиум, вещающий от имени Другого, партии, наставляющей и образующей «естественного субъекта» Чапаева (тоже изображенного типизировано, подобного другим героям революции).

Практически так же описывает эволюцию образа кинематографа 30-х годов О. Булгакова, обозначая героя 20-х как «витального» или «стихийного». Анализируя техники тела, жесты, она пишет: «Признаки истеричности и неврастеничности, сохраняющиеся в начале двадцатых (потеря самоконтроля в аффекте, стихийное проявление темперамента) уступают место сдержанному жестовому поведению. Это отчетливо видно в срав-

¹³ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. – С.382-383.

нении жестов героев картин «Броненосец Потемкин», подвижимых местью, активно и беспорядочно жестикулирующих, и героев «Ленина в Октябре», проявляющих эмоции сдержанно. Причем последнее (жестовое и эмоциональное поведение) маркирует пространство по линии свой – чужой, поскольку излишняя эмоциональность, обильная жестикуляция свойственны в фильме представителям «старого режима». Таким утрировано эмоциональным выглядит Керенский, образ которого явно отсылает к канону ушедших двадцатых. Ленин же наоборот сдержан, эмоции передаются быстрой походкой. Но дело не только в эволюции «языка кино», изобразительных средств и телесных практик, как нам представляется, символ следовал за событием. «Витальный» или естественный субъект революции (который мог вести себя аффективно) вытесняется субъектом «политическим», соотносящим свои действия, жесты, слова с предлагаемым Другим, реифицированными основаниями.

Необходимость для зрителя этого другого, самого мифа революции или истории, равно как и необходимость его для власти находит подтверждение в словах советских критиков, ясно выражавших свою поддержку новому кинематографу 30-х и отвергавших эксперименты 20-х годов. Сколь бы идеологизированными и предвзятыми они не были, им нельзя отказать в чувстве времени, необходимости руководства, наставничества, а с нашей позиции коррекции человека, изменении вектора субъективации. Слова советской критики приводит Е. Добренко и они были высказаны по поводу выхода фильма «Чапаев»: «они убедились, что на путях «монтажа аттракционов» и живописно-монтажных конструкций не может быть искусства, нужного народу. Васильевым стало ясно, что зрителя не интересуют произведения, лишённые живых человеческих характеров, что зрителя способен волновать лишь тот фильм, в котором есть кого любить и ненавидеть»¹⁴.

Слова критиков точны в том смысле, что очень точно намечают основное, «фильмы в которых есть кого любить и ненавидеть», фраза весьма показательна тем, что соотносится с утверждением Славоя Жижека о том, что кино не показывает нам чего желать, оно лишь стимулирует желание и говорит нам «как желать». Необходимость в эмоциональном сопереживании, простом чувстве понятного героя и к этому герою и есть это «как желать». Враги от картины к картине могут меняться, они будут внешние и внутренние, тайные и явные, но конфигурация желания от этого не меняется.

Каковы они, их описание мы можем найти в работе В.П. Римского, описывающих хронотоп тоталитаризма, но это и есть универсум образованный желанием постреволюционного субъекта, субъекта историзированного или политизированного: «Тоталитарный космос с необходимостью оформлялся в специфическом пространственно-временном континууме. При этом тоталитарное пространство и время столь же тесно взаимосвязаны, как и любое мифологическое пространство-время. «Новый мир» изначально символически воплощается в уникальном хронотопе. Тоталитарное пространство прежде всего строится по все той же универсальной псевдоэтнической схеме «мы – они»: «первое пролетарское государство» или «Третий Рейх» олицетворяют собой «мировой центр», «новое пространство». На его границах «тучи ходят хмуро»: там начинается «антимир», «лже-пространство», где «темные силы» все еще «злобно гнетут» пролетариат плетутся сети «жидо-масонского заговора», империалисты вынашивают свои «коварные замыслы». Поэтому границы должны быть на замке, дабы «враги» не проникли на священную территорию и не вступили в сговор с «остатками хаоса» внутри страны, с «врагами народа». Но само тоталитарное сакральное пространство постоянно стремится вовне: несет «светлые лучи» передового «учения», ведет *тайную* борьбу с «мировым империализмом», раздувая «пожар мировой революции». Тоталитарное пространство символически структурируется, с первых моментов Революции (начало тоталитарного времени) ведет борьбу со старым культурным пространством и космосом. Мы выше отмечали, что сакрализация тоталитаризма осуществлялась за счет традиционной культуры: сакральные центры новой цивилизации строились на месте разрушенных храмов или

¹⁴ Лебедев Н.А. Чапаев //Очерки истории советского кино. М., 1956 . Т. 1. – С. 368 – 414, 371.



вторгались, как в случае с Кремлем и Красной площадью, в пространство традиционных святынь.»¹⁵.

Таким образом, не важен объект, важно направления или «качество» желания. Жесткая дихотомия мы – они, черное – белое определяла мышление нового субъекта. Подобная маркировка пространства, мира может быть подтверждена на примере использования цвета в фильме М. Ромма «Ленин в Октябре», выпущенном на экраны в 1937 году, действия в котором на протяжении практически всего фильма происходят ночью, в сумраке и только завершающий эпизод, связанный с провозглашением победы революции и речью В.И. Ленина ярко освещен. В этой картине отсутствие света есть попытка репрезентации свой – чужой, передачи атмосферы заговора и предательства, революции в окружении врагов и главного человека – В.И. Ленина, которому угрожает опасность. Е. Добренко в анализе этого фильма указывает на то, что подобные картины (кроме этого фильма к ним можно отнести «Трилогию о Максиме» и «Великий гражданин» Эрмлера, а также «Ленин в 1918 г.» Ромма) формировали «конспиративное воображаемое». И отметим, что это также определенный способ «желания», формирующий субъекта. На смену интеллектуальному монтажу Эйзенштейна приходит конспиративный, существенно от него отличающийся: «если интеллектуальный монтаж должен был непосредственно экранизировать понятия, то конспиративный – непосредственно экранизировать заговор – его логику, атмосферу, эмоциональную и понятийную ауру...»¹⁶. Оппозиция свой – чужой в этой картине усложняется, по сравнению с «Чапаевым». Здесь враг предстает не только в виде явного, персонифицированного временным правительством, его министрами, юнкерами, казаками, чиновниками и банковскими служащими (в картине они прямо номинируются как враги революции); но также скрытого. Эта роль отведена уже в начале фильма Троцкому, Зиновьеву и Каменеву, а также меньшевикам и эсерам, что соответствовало политической «повестке дня». Миф о революции в своих претензиях на историчность, а значит достоверность, был чрезвычайно пластичен и мог вместить в себя массу противоречивых моментов.

Ведь по своей сути от него и не требовалась историческая объективность, задаваемый вопрос был иной, требовалось направление, знаки, вектор преобразований человеческой природы, избыточной естественности. Причем используемые образы, несмотря на свою очевидность, также имели инверсивную «изнанку». Враги, названные в «Ленине в Октябре» проецировались на современных врагов показательных процессов 1937 года. Ленин, которого все пытаются узнать и никак не могут, позиционируется «обычным», но в то же время уникальным, называется «гением пролетарской революции». Все удваивается, враг внешний и внутренний, враг прошлых лет оказывается современником, неузнанный Ленин находится рядом, он простой и обыкновенный и в то же самое время исключителен. Очевидно, что естественный субъект на пути своей политизации посредством «вхождения в историю» и интериоризации тоталитарного мифа сталкивался с трудностями, поскольку предлагаемый мир был прост, но и сложен одновременно.

Возникает закономерный вопрос о скрепах, наличии каких либо «сквозных» смыслов, практик, связывающих указанные измерения. В картине «Ленин в Октябре» таким феноменом, скорее всего, будет чтение. Ленин пишет письмо, которое читают рабочие на заводе и одновременно солдаты на фронте. Ленин, взятый в своей ипостаси Вождя, проникает сквозь все измерения посредством слова. Картина заканчивается устной речью вождя и на протяжении всего фильма сопровождается письменной. Не случайно временное правительство лишено возможности говорить, будучи оставленным без связи в Зимнем дворце. Но письмо тесно связано и с образованием, поскольку на всем протяжении повествования Ленин выступает не только как вождь, но и как учитель. Фигура товарища Василия показательна как иллюстрация разворачивающегося политико-педагогического действия, сценарий которого идет от фигуры рабочего Василия к остальным рабочим, солдатам, матросам и всем.

¹⁵ Римский В.П. Тоталитаризм как социокультурный феномен. Дис. на соискание уч. ст. д.филос.н. Ростов-на-Дону. 1998. – С.340-341.

¹⁶ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. – С.346.

Естественный субъект подражает (Ленин, как пример или замещающая его фигура комиссара/партии) и учится, но также и поклоняется. Этому предшествовал длительный процесс «ожидания», чувство и желание какой-то новой религиозности, отличной от традиционных верований и представлений. Именно так описывает это А. Эткинд: «Поколение за поколением люди – особенно интеллектуалы, но вслед за ними и многие из тех, кого историки любили называть «массаами» – ждали необычайного, чудесного события. В акте Апокалипсиса, по-русски Светопредставления, мир будет полностью изменен. История – страдания всех прошлых поколений и самого размышляющего субъекта – обретет свершение и смысл. Предначертанный сценарий остановится на своей лучшей и высшей точке»¹⁷. Жажда социального переустройства здесь совпадала с мистическими переживаниями и апокалиптическими мифологемами, сохраняемыми и транслируемыми в различных сектантских учениях. Но если для сектантского сознания революция декодировалась как событие апокалиптическое, предписанное и ожидаемое, то остальные («массы») скорее подражали, увлекались новыми формами религиозности в попытках распознавания события, нахождения для него формы, объяснения. Но в целом апокалиптичность и хилиазм были идеями внутренне не согласующимися с революцией как событием. А. Эткинд объясняет связь идей и реальности (сектантства и революции) обращаясь к идеям структурного психоанализа Ж. Лакана. Воображаемое, что есть идеи апокалипсиса и построения рая на Земле, воплощается в Реальном. То есть идеи движут людьми, а люди вершат историю¹⁸. Однако у Лакана все несколько иначе, поскольку Реальное есть недоступный человеку травматичный опыт собственной «пустоты», который восполняется символическими средствами. А исторические примеры реализации идей хилиазма всегда заканчивались диктатурой и террором¹⁹. Более того, роль сектантов в качестве «движущей силы» революции, ее участников, чрезвычайно мала, по замечанию того же Эткин-да. Значимость их идей, а точнее возникающие идейные подобию и смысловые параллели возникают позже, после революции и на стадии ее отрицания²⁰.

Так культ Ленина можно трактовать как преодоление и продолжение одновременно апокалиптического сектантского духа. Он преодолевался в политической прагматике и идеологемах, но и продолжался в них же, в их противоречиях рационального и иррационального, смещении мирского и светского, сакрального и профанного. Христовщина и скопчество на Руси, анабаптизм, либертинаж, гностицизм на Западе были воплощением принципа антисистемности или порождением отрицания, присвоения события с последующей его симуляцией²¹.

Смещение или опрокидывание оппозиций имманентного – трансцендентного, сакрального – профанного касались и временных координат. Поскольку революция содержала в себе практически неисчерпаемые легитимационные потенции (апелляция к революции как событию), она становится перманентно актуальной. Эту ситуацию можно обозначить выражением революция «здесь и сейчас», но не как событие репрезентация, продолжение события в «верности» ему, но как санкция, право, история. Именем революции можно было судить, черпать в нем свои основания, но не жить ею. Она была оставлена в прошлом, поскольку тоталитаризм как антропологический проект, в том числе, был ориентирован в будущее²².

Касаемо человека и его преобразования в соотнесенности с временной перспективой, стремление в будущее связано с постоянной переделкой человека, его непрерывным изменением, доделкой, доработкой. Эта навязчивость выдавала, пожалуй, главное, тот факт, что естественный субъект был неуловим. Революция как событие репрезентация к которому культура 30-х была вынуждена возвращаться, необходимость легитимации и

¹⁷ Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998. – С.11.

¹⁸ Там же. С.21.

¹⁹ См. Там же. С.14, 17-18.

²⁰ Там же. С.57.

²¹ Интересным в данной связи выглядит утверждение А.Л. Никитина о причастности С.М. Эйзенштейна и С.Д. Васильева к масонству и розенкрейцерству. См.: Никитин А.Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России: исследования и материалы. М., 2000.

²² Поспеловский Д. Тоталитаризм и вероисповедание М., 2003. / URL: <http://krotov.info/history/20/pospelovs/page02.htm#1>



основы обуславливали указанную «неуловимость». Инверсивность в кинематографе тридцатых приводила к парадоксальным переворачиваниям и превращениям. Так революционеры становятся похожи на свою противоположность, буржуа или чиновников. Поведение, одежда, жесты врагов революции в картинах двадцатых присваиваются революционерами тридцатых. Сдержанность буржуа и чиновников, ценности семьи, да и само различие между мужчиной и женщиной нивелированное и отвергнутое революцией становится востребованным. Если отразить изменения в схеме, то аффективный революционер становится рафинированным чиновником. Такая эволюция отражена в «Трилогии о Максима», снятом Л. Траубергом и Г. Козинцевым («Юность Максима» 1934, «Возвращение Максима» 1937, «Выборгская сторона» 1938). Эти три фильма последовательно повествуют о преобразовании «естественного» субъекта (Максима) в субъекта «политического». Причем предикат «политический» можно толковать в его исходном значении, сформулированном еще в античности как противопоставление жизни природной (zoe'), естественной данности жизни всех живых существ и жизни определенной (bios), которую, начиная с Платона и Аристотеля, понимают как согласованную с идеей Блага, жизнь в рамках полиса, жизни политическая. Дж. Агамбен считает это противопоставление сутью политики вообще²³.

Но в нашем случае Максим идет от «природной жизни», когда в первой картине мы видим его погруженным в среду рабочих, движимым симпатиями, дружбой, подверженного эмоциям (достаточно вспомнить в начале картины «Юность Максима» как он кричит по петушину). То, что разрывает его естественность, есть революция, это внешнее, ему непонятное, вторгается в его жизнь и нарушает ее, в «Юности Максима» это внезапный приход девушки революционерки, гибель друга, забастовка, но подлинная революция (для Максима событие факт, поскольку уже сформировалось чувство невозможности жить по-старому, так как раньше).

Значим разговор Максима с самим собой, который можно истолковать как своеобразную точку бифуркации, он предоставлен сам себе в буквальном смысле этого слова. Взвзвывая из ниоткуда голос (очевидно надзирателя) произносит «петь нельзя», нельзя жить как прежде, стачка отторгнула привычную жизнь. Приход революционера Поливанова (Другой, конституирующий субъекта, Максима) знаменует принятие события революции и начало пути Максима. Сон друга Максима Дмитрия суть мистическое прозрение предстоящего пути Максима, который явно героический, архетипический путь героических испытания Максима составляет повествование трилогии.

Испытание тюрьмой, ссылкой, конспиративная работа в «Возвращении Максима» и революционная борьба в годы революции с ее врагами (с ними Максим вступает в противоборство на протяжении всей трилогии и они четко названы: меньшевики, анархисты, монархисты, эсеры) сопряжена с постоянным обучением героя, становящегося в итоге комиссаром государственного банка (министром финансов в картине «Выборгская сторона»). Максим не просто типичен в своих испытаниях, он архетипичен. Если в мифах герой получает награду, то Максим (завершение фильма «Выборгская сторона») продолжает борьбу и отправляется на фронт. Путь открыт, он принципиально незавершен, устремлен в будущее. Этот открытый прогрессизм есть не что иное как историзация, революция продолжается поскольку враги не побеждены, главное (победа и мирная жизнь) все еще впереди, а история (она есть значимое событие) это не прошлое, а настоящее. Старый мир с врагами эсерами и анархистами, сторонниками старого режима преследует революцию и противостояние разворачивается в настоящем. Отсюда чувство угрозы, опасности, подозрительности, а также необходимость поиска врагов.

Безусловно, преобразование человека посредством идеологии и киноповествования посредством историзации содержало в себе противоречие. История (революция) как прошедшее (речь о 30-х годах) нуждалась в воспроизводстве, но не как события, а как повествования, здесь сталкивались логики наложения и совмещения настоящего и прошлого, а также необходимости их различия. Это осуществлялось, не столько в различении времени, сколько пространства.

²³ Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь М., 2011.



Таким образом, кинематограф 30-х годов XX века в своих антропологических смыслах и измерениях претерпевает существенные изменения по сравнению с ушедшими 20-ми. Прежде всего, изменения были связаны с само-исчерпанием революции как события и как события репрезентации. Инверсия как переворачивание есть принцип, логика трансформации естественного субъекта революции в субъекта «политического» средствами историзации. Сам кинематограф уже не является средством ре-презентации революции, ее отражения и сохранения «верности» ей, а представляет собой авторитетного Другого, активно формирующего субъекта, направляющего его активность, конструирующего его желание в рамках складывающегося тоталитарного универсума.

Список литературы

1. Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь М.: Европа, 2011. 256 с.
2. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. 190 с.
3. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 424 с.
4. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. 235 с.
5. Лебедев Н.А. Чапаев //Очерки истории советского кино. М.: Искусство, 1956 . Т. 1. С. 368 – 414.
6. Магун А. Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2008. 416 с.
7. Никитин А.Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России: исследования и материалы. М.: Аграф, 2000. 352 с.
8. Поспеловский Д. Тоталитаризм и вероисповедание. М., 2003. URL: <http://krotov.info/history/20/pospelovs/page02.htm#1>
9. Римский В.П. Тоталитаризм как социокультурный феномен. Дис. на соискание уч. ст. д.филос.н. Ростов-на-Дону. 1998.
10. Рыклин М. Коммунизм как религия М.: Новое литературное обозрение, 2009. 136 с.
11. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для самого себя. М.: Изида, 2004. 400 с.
12. Fredric Jameson The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. — Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.
13. Эттингер А. Хлыст (Секты, литература и революция). М.:Новое литературное обозрение, 1998 – 688 с.

ANTHROPOLOGY OF REVOLUTION AND SYMBOLICAL VIOLENCE IN THE SOVIET CINEMA OF 30 YEARS OF THE XX-TH CENTURY

O.S. BORISOVA¹⁾

O.V. KOVALCHUK²⁾

K.Y. KOROLYEVA³⁾

*Belgorod State National Research
University*

¹⁾e-mail: Borisova@bsu.edu.ru

²⁾e-mail: Kovalchuk@bsu.edu.ru

³⁾e-mail: Korolyova@bsu.edu.ru

In article is the problem of transformation of the natural subject of revolution in the subject "political" considered. Distinction between the event and its representation allows to draw a conclusion that the event of revolution doubles and substituted for the event of representation by which the history and the political subject of revolution is designed.

Keywords: a revolution, a cinema, a representation, the revolution anthropology, Soviet culture of 20-30 years.