

УДК 130.2

**ИНВЕРСИЯ СОБЫТИЯ РЕВОЛЮЦИИ  
В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 30-Х ГОДОВ XX ВЕКА****INVERSION EVENTS OF THE REVOLUTION  
IN THE SOVIET CINEMA 30-ies OF XX CENTURY****О.С. Борисова  
O.S. Borisova***Белгородский государственный национальный исследовательский университет,  
Россия, 308015, г. Белгород, ул. Победы, 85**Belgorod State National Research University, 85 Pobeda St., Belgorod, 308015, Russia**E-mail: borisova@bsu.edu.ru*

*Аннотация.* В статье рассматривается проблема репрезентации революций начала XX века в советском кинематографе. Отмечается, что создание образа революции как События, противоречило реальному событию революции. Внутренняя логика развития события революции приводила к отрицанию себя и созданию присвоенного события, мифологическому основанию порядка и государства.

*Resume.* The problem of the representation of the beginning of XX century revolutions in the Soviet cinema. It is noted that the creation of the image of the revolution as an event, contrary to the actual events of the revolution. The internal logic of the events of the revolution led to the denial of self and the creation of the assigned events, mythological base of the order and the state.

*Ключевые слова:* революция, кинематограф, событие, миф, история.

*Key words:* revolution, film, event, myth, history.

В гуманитарной мысли мало столь актуальных и привлекательных проблем как революция. Недавние события на постсоветском пространстве и революции в странах Азии и Африки тому свидетельство. Всем известная фраза о бродящем по Европе призраке изменила географию, но не отменила жесткой альтернативы между реформой и революцией. Революция как возможность, идея, по-прежнему номинируется как угроза. Так в нашей стране травматичный опыт революции начала XX века уступил место столь же болезненному опыту 90-х, которые по масштабу изменений также можно считать революцией (или контрреволюцией). В Европе революция 1968 года во Франции отправной пункт для творчества многих философов, подобных М. Фуко.

Культура постмодерна упорно и методично пытается совладать с революцией, присваивая ее символы и конвертируя их в продаваемые бренды (образ Че Гевары только один из наиболее известных в этом ряду). Но сколь бы критически мы не воспринимали происходящее с революцией как идеей или явлением в наши дни, одно остается неизменным – рассматривать революцию вне контекста ее репрезентации сегодня нельзя. Опосредованность нашего восприятия происходящего сейчас массмедиа, признание симулятивности реальности или таковой возможности, а также исследования дискурсивной природы властных отношений убеждают в этом.

Не меньшую актуальность содержит в себе и третий элемент избранной нами темы – человек, который, наряду с проблемой революции и репрезентации, предмет пристального внимания современной науки и философии. В пространстве сопряженности указанных проблем находятся важнейшие дилеммы соотношения человека и власти, легитимности и насилия в революции, субъективации и репрезентации революции, которые обуславливают наш интерес к теме репрезентации революции в советском кинематографе 20 – 30-х гг. XX века и ее антропологического измерения. Тем более этот интерес подогревается столетием русских революций, когда символичность даты сама подталкивает к анализу под лозунгом переосмысления. И здесь встает довольно интересный вопрос о том, как нам доступны «революция» в своей исходной избыточности, если не в кинематографе, экранных образах, переживание которых и дает нам некоторый опыт (остережемся называть его опытом революции).

Пожалуй, первые попытки кинематографического освоения революции (или революций) предпринимаются в России в 30-е годы XX века. Именно эти репрезентации часто вос-



принимаются как самое подлинное изображение революции, хотя с исторической точки зрения они имели весьма далекое отношение к реально произошедшим событиям. Собственно еще были живы воспоминания непосредственных участников, и прошло не так много времени от самих революций, когда кинематограф не просто репрезентирует событие революции, а скорее создает его заново. В названии нашей статьи мы использовали слово инверсия, которое восходит к латинскому «*inversio*», означающему 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, выражавшейся 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. 30-е были итогом революции, когда 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 себя: «... революция – это не только жертвенное убийство короля и товарищей по оружию, но и крах, провал жертвоприношения, провал основополагающего проекта, требовавшего этих убийств» [Магун, 2008, с. 137].

Здесь следует согласиться с А. Бадью в его трактовке «верности» событию как его продолжению в субъекте, событию репрезентации, но дополнить идеей, высказанной А. Магун о том, что «событие требует не только верности, но и определенного рода неверности... верность событию заключается в неверности этому же событию» [Там же, с. 163]. 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» [Добренко, 2008, с.7]. То есть «неверность» 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, как раз наоборот, кинематографическое событие воспроизводится снова и снова, оно навязчиво возвращается с каждым просмотром.

Поскольку «через присвоение объектов присваивается и их историческая коннотация» [Там же, с.20] – 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» рефлексизирующего, 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, запротokolированной). Позволим себе привести обширную цитату, достаточно полно описывающую этот процесс: «В сталинизме с Русской Революцией происходит практически то же, что и с Французской Революцией в современной Франции. По случаю 200-летия Революции Бодрийяр писал: «Поминование... означает отсутствие чего-то. Таким образом, внутри политического воображаемого 200-летие означает окончательное завершение Французской Революции. Акт забвения принимает две формы: с одной стороны, медленное или насильственное уничтожение воспоминаний; с другой – впечатляющее продвижение, так сказать миграцию, истории в пространство рекламы... Мы находимся в процессе фабрикации для самих себя, при помощи множества рекламных образов, синтетической памяти, которая замещает первичную сцену, миф основания, что позволяет нам оставить действительное, историческое событие Революции...» Таким образом, зрелище истории заменяет «подлинную историю». То же можно сказать о Русской Революции в сталинскую эпоху» [Там же, с.21]. Можно сказать, что происходит на первый взгляд парадоксальное, запомнить, чтобы забыть.

Воспроизводство репрезентации революции приводило к забвению самой революции, события революции в памяти современников и других поколений.

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», как пишет В.П. Римский: «В мифологических компонентах тоталитарного духа скрыта и тайна притягательности тоталитаризма для обыденного сознания, для «простого человека», бегущего от бремени свободы в объятия коллективного «отца», в «материнское лоно» коллективности» [Римский, 1998, с.306].

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 профанируются, а профанное сакрализуется. Нарождающиеся культурные формы переворачивали старые, как пишет М. Рыклин: «вместо того чтобы отмереть, религия изменила форму, трансцендентное, утратив потусторонность, стало имманентным. Мир как бы сплюснулся; его измерение, доселе считавшееся производным и тварным, эмансипировавшись от Творца, было наделено невиданной потенцией искупления» [Рыклин, 2009, с.18]. И во многом стоит согласиться с этим утверждением, но возникший в ходе революции универсум был не более простым, чем мир старый. Опрокинутость традиционной иерархии трансцендентного создавало феномены светской религиозности подобной культуре В.И. Ленина. Во всем действовал принцип переворачивания или логика антисистемы: «В случае с тоталитарной культурой и мифом следует говорить о возникновении социокультурной антисистемы, культурного антимира, который выворачивает наизнанку традиционную религиозную и мифологическую культуру, а тем самым происходив эффект «соскальзывания», воспроизводства самых первобытных, «языческих» феноменов мифологического сознания и культа. «Обломки», атавизмы и архетипы предшествующих культурных форм не просто втягиваются в орбиту формообразования тоталитарного духа, но и приобретают или прямо противоположную, или вообще доселе неведомую смысловую значимость и функциональность. Происходит унификация или аннигиляция традиционной народной культуры» [Римский, 1998, с.307-308].

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, 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» [Фромм, 2001, с.288].

Но даже труд и творчество, как оказалось, не являлись панацеей от соблазнов тоталитаризма. И. Голлошток 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, как о том пишет Ж. Делез: «Популярное же и пролетарское искусство характеризуется тем, что принимает рабочих за идиотов. В сущности вводит в заблуждение всегда та литература, что интерпретирует знаки в соответствии с называемыми ими предметами (наблюда-



ние и описание), что окружена псевдообъективными гарантиями свидетельств и сообщений (разговор, расследование), что смешивает смысл с понятным, ясным и сформулированным значением (возвышенные сюжеты)» [Делез, 1999, с.59]. И это суть антропологического перехода от авангарда к реализму в его соцреалистическом изводе.

Становящийся доминирующим реализм стоит брать в кавычки, поскольку по меткому замечанию Ж. Делеза «идиотизм» или наивность «рабочего», естественного человека культивировалась знаково-символически. 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 соотносительность 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 соотношения 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, класс [Jameson, 1981]. 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 объект. «Диалектический синтез» должен состояться, как и положено, через «тезис» и «антитезис». Субъект и объект власти, перманентно производя один другого, оказываются намертво связаны: эта власть не может существовать без такого субъекта («Народа»), но и сам этот субъект («Народ») не может состояться и существовать вне этой власти...» [Добренко, 2008, с.72].

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 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 Болтики», «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 ему: «проблема, однако, состояла в том, что Октябрьский миф, каким он сформировался к началу сталинской эпохи, был сконцентрирован на создании главного события революции (подобно штурму Бастилии). Тогда как на самом деле «слушатели» не пережили этого наполовину мифического события, состоявшего из захвата власти в столице. Зато все пережили Гражданскую войну... сугубо репрезентационная проблема Октября состояла в отсутствии фокусной точки... Это центральное событие нужно было изобрести...» [Там же, с.382-383].

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, мифу революции.

**Список литературы**  
**References**

1. Делез Ж. М. Пруст и знаки. СПб., 1999.  
Delez Zh. M. Prust i znaki. SPb., 1999.
2. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008.  
Dobrenko E. Muzej revoljucii: sovetskoe kino i stalinskij istoricheskij narrativ. M., 2008.
3. Магун А. Отрицательная революция. СПб., 2008.  
Magun A. Otricatel'naja revoljucija. SPb., 2008.
4. Римский В. П. Тоталитарный космос и человек. Белгород, 1998.  
Rimskij V. P. Totalitarnyj kosmos i chelovek: Monografija. Belgorod, 1998.
5. Рыклин М. Коммунизм как религия М., 2009.  
Ryiklin M. Kommunizm kak religiya M., 2009.
6. Фромм Э. Бегство от свободы М.2001.  
Fromm E. Begstvo ot svobody M.2001.
7. Fredric Jameson The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, N.Y. 1981.