



СИМВОЛИЧЕСКОЕ НАСИЛИЕ В ПРАКТИКАХ ИСТОРИЗАЦИИ И МЕМОРИЗАЦИИ РЕВОЛЮЦИИ (НА ПРИМЕРЕ КИНОДИСКУРСА 30-Х ГГ. XX ВЕКА)

О.С. БОРИСОВА¹
С.Н. БОРИСОВ²

*¹Белгородский государственный
национальный исследовательский
университет*

e-mail: Borisova@bsu.edu.ru

*²Белгородский государственный
институт искусств и культуры*

e-mail: SBorisov@bsu.edu.ru

Статья посвящена анализу символического насилия в дискурсе советского кинематографа 30-х гг. XX века. Обосновывается тезис о де-формационном воздействии кинематографа в практиках историзации и меморизации.

Ключевые слова: символическое насилие, кинематограф, репрезентация, событие, дискурс.

Ключевым для понимания рассматриваемых нами явлений 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, 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, ее внутренняя логика развития как события сводилась к самоисчерпанию, не просто окончанию в силу прекращения и затухания позитивистски понимаемых движущих сил, но именно по причине логики развития события, когда революция отрицает сама себя¹. Здесь следует согласиться с А. Бадью в его трактовке «верности» событию как его продолжению в субъекте, событию репрезентации, но дополнить идею, 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 и 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 официальным «образом» и далее памятью.

Безусловно, история как прошлое связана с событием репрезентации 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, кото-

* Статья подготовлена при поддержке внутривузовского конкурса грантов БГИИК (проект ВКГ-1202-б)

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

² Там же. – С.163.



рый, в свою очередь, порождает (или преобразует) исторический образ»³. 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 возврата⁴.

Поскольку: «...через присвоение объектов присваивается и их историческая коннотация»⁵ – 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» рефлексивного, 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). 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. Это своеобразная замена травматичного опыта физического насилия в годы революции насилием символическим⁶.

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 обывденного сознания, для «простого человека», бегущего от бремени свободы в объятия коллективного «отца», в «материнское лоно» коллективности»⁷.

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 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 надделено невиданной потенцией искупления»⁸. 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 ре-

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

⁴ Наша концепция революции как события более полно представлена в статье «Антропология революции: методология анализа события и кино-репрезентации» // Научные ведомости БелГУ. Серия «Философия. Социология. Право». – 2011. № 20(115). Вып.18 – С. 248-253.

⁵ Там же. – С.20.

⁶ В своей трактовке символического насилия мы отталкиваемся от работы С. Жижека О насилии. М., 2010.

⁷ Римский В.П. Тоталитаризм как социокультурный феномен. Дис. на соискание уч. ст. д.филос.н. Ростов-на-Дону. 1998. – С.306.

⁸ Рыклин М. Коммунизм как религия М., 2009. – С.18.



лигиозности подобной культу В.И. Ленина. Во всем действовал принцип переворачивания или логика антисистемы⁹.

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 как одна из форм символического насилия 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 противоится 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»¹⁰.

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, 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 (наблюдение и описание), что окружена псевдообъективными гарантиями свидетельств и сообщений (разговор, расследование), что смешивает смысл с понятным, ясным и сформулированным значением (возвышенные сюжеты)»¹¹. 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 кинодискурса 30-х гг. будет являться их статус или соотношенность с событием репрезентации революции. Тематически они революционные, но само название жанра (историко-революционный) уже отрицает событийность,

⁹ Римский В.П. Тоталитаризм как социокультурный феномен. Дис. ... д-ра филос.н. Ростов н/Д., 1998. – С. 307-308.

¹⁰ Фромм Э. Бегство от свободы М. 2001. 288с./ URL: <http://www.philosophy.ru/library/fromm/02/7.html> (дата обращения: 22.08.2011)

¹¹ Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999. – С.59.



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), суть символическое насилие над реальностью. 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, насилием.

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, класс¹². 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...»¹³.

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 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 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...»¹⁴. 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 сопержива-

¹² См. Fredric Jameson *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. N.Y., 1981., Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М., 1999.

¹³ Добренко Е. *Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив*. М., 2008. – С.72.

¹⁴ Там же. – С.382-383.



нии, 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 (Д. Вертов) 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. Катерина Кларк предложила парадигму «стихийность – сознательность» как базисную оппозицию социалистического метанарратива, анализируя ее в романах двадцатых годов: «Цементе» и «Чапаеве». На экране переход от анархического проявления темперамента к сдержанному актуализируется только в тридцатые годы»¹⁵. Это отчетливо видно в сравнении жестов героев картин «Броненосец Потемкин», подвижных мезантисом, 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 утрированно 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.

¹⁵ Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2005. – С.221.

Необходимость для зрителя этого другого, самого мифа революции или истории, равно как и необходимость его для власти находит подтверждение в словах советских критиков, ясно выразивших 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»¹⁶.

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 пост-революционного 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 вторгались, как в случае с Кремлем и Красной площадью, в пространство традиционных святынь.»¹⁷.

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,

¹⁶ Лебедев Н.А. Чапаев //Очерки истории советского кино. М., 1956 . Т. 1. – С. 368 – 414, 371.

¹⁷ Римский В.П. Тоталитаризм как социокультурный феномен. Дис. ... на д-ра филос.н. Ростов на/Д., 1998. – С.340-341.



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...»¹⁸. 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.

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 «массами» – ждали необычайного, чудесного события. В акте Апокалипсиса, по-русски Светопреставления, 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»¹⁹. 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 распо-

¹⁸ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008. – С.346.

¹⁹ Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998. – С.11.



знания события, нахождения для него формы, объяснения. Но в целом апокалиптическая 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 историю²⁰. 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 террором²¹. Более того, роль сектантов в качестве «движущей силы» революции, ее участников, чрезвычайно мала, по замечанию того же Эткин-да: «В событиях 1917 года и гражданской войны мистические секты заметного участия не принимали. После большевистской революции новая власть предпринимала систематические усилия по установлению союза с народными сектами. Они, однако, не отзывались, либо не доверяя властям и предпочитая оставаться в подполье, либо будучи уже разрушенными»²². Значимость их идей, а точнее возникающие идейные подобию и смысловые параллели возникают позже, после революции и на стадии ее отрицания.

В этой связи М. Рыклин в работе «Коммунизм как религия» приводит интересное свидетельство греческого писателя Никоса Казандзакиса, описывающего Ленина как «нового Христа»: «Он лежал совсем как живой, в серой рабочей спецовке, укрытый по пояс красным знаменем, стиснув правую руку в кулак и положив левую на грудь. Улыбающееся румяное лицо, маленькая совсем светлая бородка. Высокий, разогретый кристалл преисполнен покоя. Толпы русских смотрят испуганно – точь-в-точь как еще несколько лет назад смотрели на румяный русский лик Иисуса на раззолоченных иконалах. Это тоже Христос, красный. Сущность та же – вечная сущность человека, сотворенная надеждой и страхом, меняющая только имена»²³. 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, смешении 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 симуляцией²⁴.

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 будущее: «Тоталитаризм всегда устремлен в будущее, причем с типично тоталитаристской убежденностью в своей правоте, в научности и неизбежности «законов» марксизма-ленинизма, а у нацистов – в правильности и неопровержимости интуиции вождя. Тоталитаризм отвергает современность и ее проблемы во имя величественных схем социальных перестроек и преобразования человека»²⁵.

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

²⁰ Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998. – С.21.

²¹ См. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998. – С.14, 17-18.

²² Там же. – С.57.

²³ Рыклин М. Коммунизм как религия М., 2009. – С.18.

²⁴ Интересным в данной связи выглядит утверждение А.Л. Никитина о причастности С.М. Эйзенштейна и С.Д. Васильева к масонству и розенкрейперству. См.: Никитин А.Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России: исследования и материалы. М., 2000.

²⁵ Поспеловский Д. Тоталитаризм и вероисповедание М., 2003. / URL: <http://krotov.info/history/20/pospelovs/page02.htm#1> (дата обращения: 22.08.2011)



факт, что естественный субъект был неуловим. Революция как событие репрезентация к которому культура 30-х была вынуждена возвращаться, необходимость легитимации и основы обуславливали указанную «неуловимость». В.П. Римский пишет о том же используя понятие хаоса: «Установка на хаос, постоянно воспроизводившийся в революционно-прагматической «перековке мира», имела и нравственно-аксиологическое измерение. «Ветхий человек» постоянно сопротивлялся: это был какой-то неуловимый «трикстер», которого следовало постоянно «перевоспитывать» – трикстер или революционный субъект, естественный в нашей трактовке, суть единый с самой субстанцией, который мог быть чем угодно или кем угодно, но также неуловимый, тот, которого было нужно форматировать, в том числе и средствами символического насилия, кинематографа, «как мы знаем «важнейшего из искусств» – «Если традиционный мифологический хаос ориентирован на природно-онтологические основы бытия, на их ритуальное разрушение, то хаос тоталитарный отражал нравственный и ценностный беспорядок, который следовало преодолевать как практическими (террор), так и мифологическими средствами. В хаосе тоталитарной мифологии отрицается и разрушается не только природа, но человек и культура: по ту сторону «буржуазного» добра и зла, воплощенного в образах «контрреволюционеров», «евреев», «вредителей», «тунеядцев», с одной стороны, и положительных исторических персонажей (великие национальные «полководцы» и «реформаторы», представители дореволюционных «угнетенных классов» типа горьковской Ниловны), с другой, начинается формирование Нового Человека, новой морали, новой культуры, нового общества»²⁶.

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 вообще²⁷. Но в нашем случае Максим идет от «природной жизни», когда в первой картине мы видим его погруженным в среду рабочих, подвижимым 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

²⁶ Римский В.П. Тоталитаризм как социокультурный феномен. Дис. ... д-ра филос.н. Ростов н/Д., 1998. – С.319-320.

²⁷ Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь М., 2011.

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 необходимость их различия. Это осуществлялось, не столько в различении времени, сколько пространства. Так в картине «Аэроград» (1935) действия происходят на Дальнем востоке, где победа революции и советской власти еще не завершена и ей угрожают враги в лице староверов, сектантов, японцев и предателей Родины. Герой-революционер здесь не только побеждает врагов, но также присваивает (осваивает) природу. Это уже не переделка естественного человека, по деятельности политического субъекта по перестраиванию мира. Уже номинирование объектов природной реальности в фильме политизированы, например выражения в начале фильма об «эскадрах китов» и «сверхреке Амур». Природа политизируется вслед за человеком. А герой летчик Глушак продолжает дело отца партизана Глушака, делящих между собой сферы: первый в небе, второй на земле. Они оба творят историю в настоящем, а сам фильм погружает в историю зрителя, что есть политизация, принятие и усвоение идеологии.

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 и меморизации, практиками символического насилия. Сам кинематограф уже не является средством ре-презентации революции, ее отражения и сохранения «верности» ей, а представляет собой авторитетного Другого, активно формирующего или де-формирующего субъекта, направляющего его активность, конструирующего его желание в рамках складывающегося тоталитарного универсума.

Список литературы

1. Агамбен Дж. Номо сасер. Суверенная власть и голая жизнь М., 2011.
2. Борисова О.С., Борисов С.Н. Антропология революции: методология анализа события и кино-репрезентации // Научные ведомости БелГУ. Серия «Философия. Социология. Право». – 2011. № 20(115). Вып.18 – С. 248-253.
3. Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2005.
4. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999.
5. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008.
6. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999.
7. Жижек С. О насилии. М., 2010.
8. Лебедев Н.А. Чапаев //Очерки истории советского кино. М., 1956 . Т. 1.
9. Магун А. Отрицательная революция. СПб., 2008.



10. Пospelовский Д. Тоталитаризм и вероисповедание М., 2003.
11. Римский В.П. Тоталитаризм как социокультурный феномен. Дис. на соискание уч. ст. д.филол.н. Ростов-на-Дону. 1998.
12. Рыклин М. Коммунизм как религия М., 2009.
13. Фромм Э. Бегство от свободы М. 2001. 288с./ URL:
<http://www.philosophy.ru/library/fromm/02/7.html> (дата обращения: 22.08.2011)
14. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998.
15. Fredric Jameson The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. N.Y., 1981.

SYMBOLIC VIOLENCE IN PRACTICES OF HISTORIZATION AND MEMORIZATION OF REVOLUTION (THE CASE OF CINEMATIC DISCOURSE OF 1930S)

O.S. BORISOVA¹¹
S.N. BORISOV²¹

¹¹ *Belgorod National
Research University*

e-mail: Borisova@bsu.edu.ru

²¹ *Belgorod State Institute
of Arts and Culture*

e-mail: SBorisov@bsu.edu.ru

The article analyzes the symbolic violence in the discourse of the Soviet cinema of 1930s. The authors claim the thesis of de-informational impact of cinema on historization and memorization practices.

Key words: symbolic violence, cinema, representation, event, discourse.