

#### 4. *Мудрый отец*

Мудрый старец у Юнга обладает чертами, похожими на фигуру помощника у В. Проппа<sup>61</sup>. Архетип появляется тогда, когда герой очень нуждается в помощи или авторитетном совете. Поскольку он считается персонификацией духовного принципа, он часто окружен символикой солнца или огня.

Роль «отца народа» глубоко укоренена в патриархальной традиции России. Сакрализация монарха, охватывающая разные сферы культуры, имеет длинную традицию в русской истории<sup>62</sup>. Под теократическим знаком «Москвы — Третьего Рима» в условиях укрепляющегося московского государства царь отождествляется с Богом по византийскому образцу. На новой волне византизации русской культуры при Алексее Михайловиче царю приписываются сакральные атрибуты. Даже в Петровскую эпоху ориентации России на Европу сакрализация монарха не ослабевает, а усиливается тем, что царь объявляется главой церкви. Образ царя обогащается барочной панегирикой. После победы над Наполеоном царь почитается в духе романтического патриотизма как «отец народа»<sup>63</sup>. Так, например, Н. Карамзин называет Россию единым семейством «под державою Отца-Государя»<sup>64</sup>. О том, что народ — это «дети царицы, дети заправские, настоящие, родные, а царь их отец», о детском доверии народа к царю пишет Достоевский в «Дневнике писателя» за 1881 год<sup>65</sup>.

Преимственность в изображении образа государя-отца проявляется прежде всего в тех исторических романах и фильмах 1930-х годов, в которых — после критики исторической концепции Покровского и реабилитации великих личностей в русской истории — проводятся параллели между героями отечественной истории и Сталиным. Имеется в виду роман А. Толстого «Петр Первый» (1-ая часть 1929—1930, 2-ая часть 1933—1934), по которому режиссер В. Петров снял одноименный

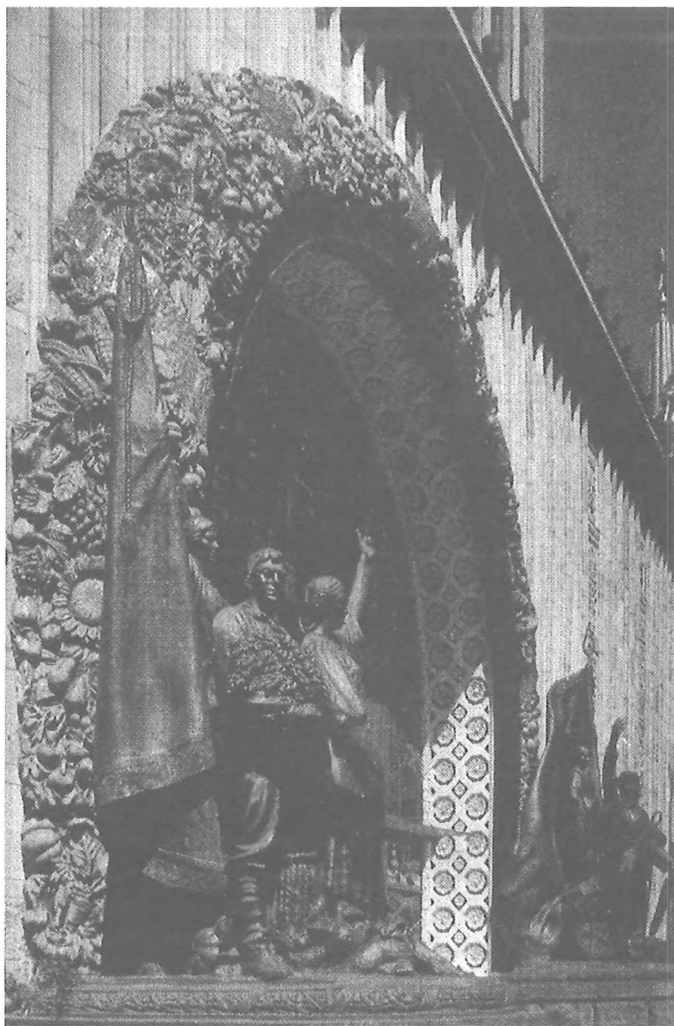
кинофильм (1937—1939). Сюда относятся и такие исторические картины С. Эйзенштейна, как «Александр Невский» (1938) или «Иван Грозный»<sup>66</sup>. После 1945 года Сталин сам становится победителем исторического масштаба и уже не нуждается в «историческом костюме», о чем, например, свидетельствуют послевоенные фильмы М. Чиаурели.

Как «старший брат» Сталин уже к концу 1920-х годов возвышается над головами остальных героев и постепенно принимает черты «мудрого отца», образ которого моделируется по-разному в советской прессе, кино, литературе, изобразительных искусствах и т. д. В своем выступлении на Первом съезде писателей М. Горький, реабилитируя понятие мифа, выделил три главных стадии человеческой культуры — первобытный мифический коллективизм, эпоху распада и индивидуализма, и восстановление мифической стадии под знаком социализма. Новый советский фольклор возникает именно на этой почве как стремление к возврату к архаической, устной культуре эпоса. Творчество Сулеймана Стальского, Джамбула Джабаева, Марфы Крюковой и других советских сказителей обладает богатым репертуаром показа «отца» Сталина<sup>67</sup>, который прославляется как свет, солнце, звезда, орел и т. д.<sup>68</sup> Этот репертуар имеет свои истоки не только в фольклоре, но и восточной панегирике, так что можно говорить об «ориентализации» советской культуры<sup>69</sup>.

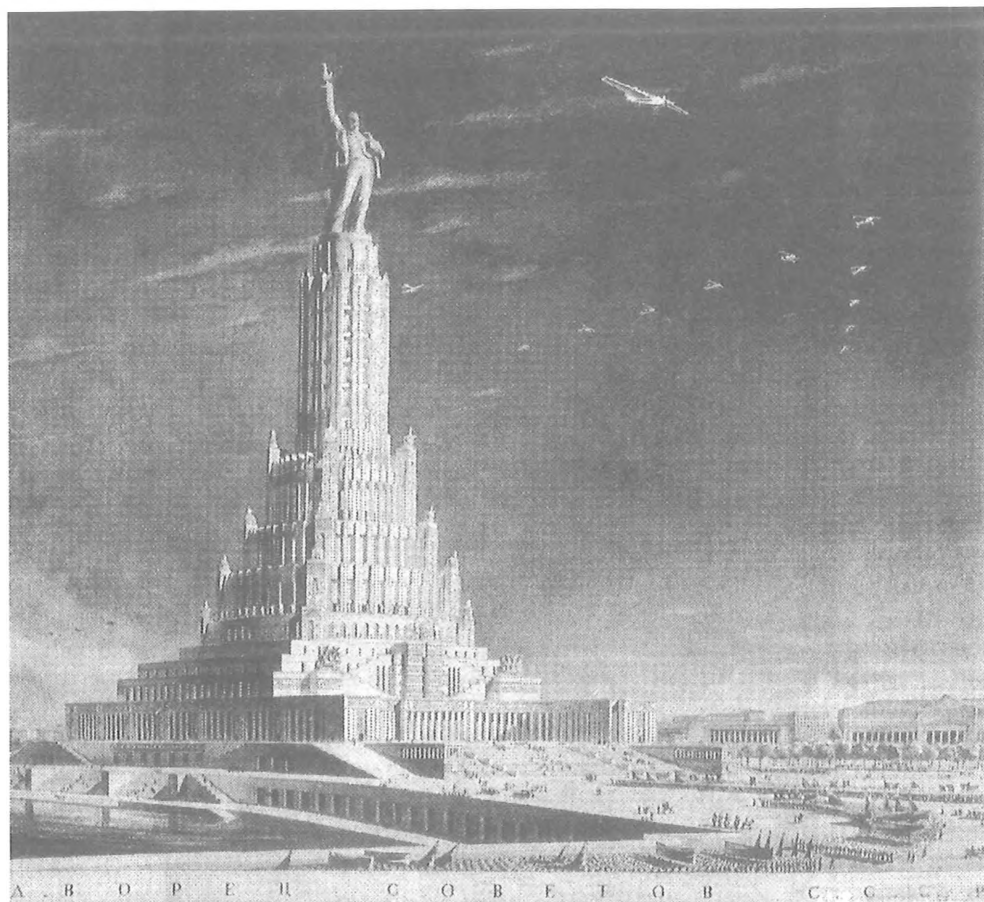
В прозе «отец» фигурирует не в качестве действующего персонажа, а как образ высшего порядка. Другое дело — рассказы о подвигах молодого Сталина, например, в гражданскую войну в романе А. Толстого «Хлеб» (1937), где речь идет о другой, героической ипостаси Сталина, предшествовавшей его роли отца. Во время обороны Царицына Сталин рядом с Лениным то и дело действует словом, т. е. распоряжается, диктует письма, дает советы, телеграфирует и т. д. Известные признаки «отца», такие как курение трубки, спокойствие (даже под обстрелом), острый взгляд, приветливая улыбка, прозорливость и т. д., задним числом приписываются и «герою» Сталину.

Советский роман в первую очередь — рассказ о подвигах героя. По своей телеологической установке его сюжетная схема в принципе соответствует жанру секуляризованного жития. Отсюда обилие таких мотивов, как аскетическое самопожертвование, непрестанная борьба с врагами, тяготы строительства социализма, преодоление стихийности и т. д. Житийная линия, однако, скрещивается с традицией революционного романа XIX века и, таким образом, обогащается чертами социального реализма. Герой, стоящий в центре романа, обыкновенно окружается второстепенными фигурами авторитетных и идеологически сознательных помощников. Выполняя роль отцов-наставников, они указывают ему правильный путь и воспитывают его. Вспомним, например, роль матроса Жухрая в романе «Как закалялась сталь». Эти помощники как бы являются заместителями «незримой» высшей отцовской инстанции.

Сам Сталин как персонаж советского романа не участвует в действии, потому что по своей сути он не герой, а «отец». На ход действия влияют его метонимические субституты, прежде всего его слово, образ и взгляд. В «Поднятой целине» (1932) М. Шолохова, например, статья Сталина о перегибах в колхозном строительстве представляет поворотный пункт в развитии сюжета, поскольку лишает почвы как контрреволюционеров, так и левых перегибщиков. Герои соцреалистических романов часто вдохновляются речью или телефонным разговором со Сталиным. Они мечтают увидеть его, а когда, наконец, приходит праздник встречи с вождем в Кремле, то эта встреча непременно оставляет незабываемое впечатление и дает их жизни другое направление, новый смысл. «Отец» Сталин — образ из высшего мира, и подобно высшим существам в житийном жанре присутствует лишь в форме видения, вдохновляющего слова или жеста. Вовлечь «отца» в жизненные перипетии героев-подвижников значило бы профанировать его.



Павильон Республики Украина на ВДНХ. (1954) (деталь)



*Иофан Б., Шуко В., Гельфрейх В. Проект дворца Советов. (1934)*

Образ Сталина встречается также в живописи, фотографии, в скульптуре и, особенно, в кино. Подобно литературе, в кинофильмах Сталин выступает как правящая сила сюжета, как «судьба». Визуальное воспроизведение, очевидно, более адекватно существу образа мудрого отца, чем художественная литература. Именно кино считается самым адекватным средством верной передачи сущности «отца» во всем объеме<sup>70</sup>. Тогда как живопись и фотография, газета и художественная литература дают лишь фрагментарные куски этого архетипа, кино развертывает его в полной мере в живых картинах. Напрашивается параллель с древним жанром портрета государя или с традицией иконописи. Кино, задуманное как средство фиксации жизни, в советский период становится «кинетическим иконостасом»<sup>71</sup>. Документальный кадр — в картинах Дзиги Вертова — в какой-то степени превращается в «нерукотворную икону»<sup>72</sup>, которая верно и как бы «без примеси» отражает суть изображаемого образа.

Но так как документальное кино слишком ограничено в своем материале, большее значение приобретает игровой фильм, который открывает широчайшие возможности для мифотворчества. Скрепляя «верный» образ Сталина (в исполнении таких актеров как, например, Дикий или Геловани) с компонентами, вызывающими у зрителя впечатление настоящей жизни, такими, как реалии быта, звук, движение и действие, кино соединяет в себе самую архаичную функцию, т. е. близость к архетипу, с техническими средствами репродукции жизни и массовой коммуникации.

В кино, как и в литературе, психологические черты Сталина приобретают онтологический смысл<sup>73</sup>. В соответствии с этим, реалистические детали становятся носителями символического значения. Каждый кадр фильма, портрет или картина, показывающие Сталина, открывают различные стороны архетипа мудрого отца<sup>74</sup>. Когда Сталин показан с бумагой и книгами за рабочим столом, то перед нами мыслитель. Сталина, очерчивающего ручкой или карандашом архитектурные планы, мы видим гениальным зодчим. Сталин, выступающий перед аудиторией — с рукописью, с газетой или с конституцией — это учитель. Его добрая улыбка говорит о том, что перед нами любимый отец народа и заботливый друг трудящихся. Изображение Сталина на фоне завода, гидроэлектростанции или канала показывает его в роли демиурга, творца чудес стройки социализма.

Советский миф включает в себя не только отношения «отца» Сталина с героическими «сыновьями», летчиками и стахановцами, но и моделирует отношения между «отцом» и «Родиной-матерью». Соотнесение «Батюшки царя» с «Матушкой Русью» восходит к древней традиции (начиная с консолидации московского государства), согласно которой царь считался женихом России<sup>75</sup>. Это подтверждает и венчание на царство московских царей XV—XVII вв., во время которого царь обещал быть защитником русской земли, в то время как Святая Русь признавала его своим женихом. В обряде церковного брака символически совершалась «святая свадьба» (*hieros gamos*) между государем и царицей, олицетворяющей русскую землю<sup>76</sup>. Это парное отношение также находит свое выражение в таких пословицах, как «Государь — батька, земля — матка» или «Без царя земля вдова».

Советское кино дает большое количество примеров показа роли архетипа «отца» внутри Большой семьи. Это можно проследить на примере фильмов Д. Вертова. Фильм «Три песни о Ленине» (1934) очень интересен в этом контексте именно тем, что показывает пустое место отца в буквальном смысле слова, т. е. отсутствие «отца». Вспомним скамейку, на которой любил отдыхать Ленин в Горках. В картине мы видим скамейку, снятую с разных точек зрения, то пустую, то с Лениным, то весной, то покрытую снегом. Эта «мифогенная» скамейка впоследствии будет играть каноническую роль в советской иконографии, например в фильме М. Чиаурели «Клятва».

В картине Вертова скамейка представляет собой один из главных субститутов

мертвого Ленина<sup>77</sup>. За этими предметами закреплено значение сакральной меланхолии, скорби об умершем. Рядом с этим существуют многочисленные метафорические субституты Ленина, в которых выражается оптимистическая вера в бессмертие вождя. Однако, «Трем песням о Ленине» свойственна глубокая двойственность. Несмотря на наличие ростков новой жизни, на заклинания (Ленин «живее живых»), фильм является плачем о безвременном уходе отца. Ленин стал бессмертным и как бы символически растворился в счастливых людях и их материальных достижениях, но все-таки остается тоска по настоящему отцу. Плач об умершем в фольклоре — роль женская. Поэтому в «Первой песне», которая следует образцам народного творчества, женщина поет:

Мы не видели его не разу,  
Мы не слышали его голоса,  
но всем нам он был близок как отец — больше того!  
Ни один отец для своих детей не сделал столько,  
сколько Ленин сделал для нас<sup>78</sup>.

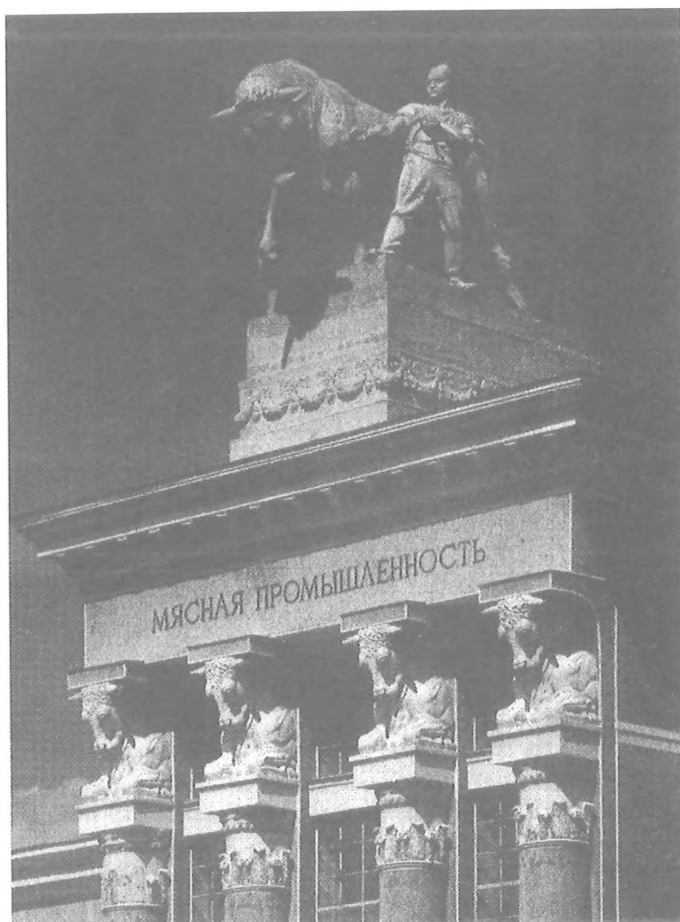
Фильм Вертова, снятый в 1932—1934-е гг. — жизнерадостная песня о стране, воодушевленной и освещенной светом Ленина, но в то же время это — плач о стране, потерявшей отца. Скамейка в парке напоминает о том, что сыновья и дочери родины осиротели. В «стальных руках» партии, правда, можно видеть намек на наследника, на грядущего отца, но пока он еще не присутствует. Миф Большой семьи по структуре как бы уже существует, но место отца еще пусто.

«Три песни о Ленине» отражают глубокие изменения в творческом методе режиссера. В 1936 г. он пишет: «К народному творчеству я пришел не сразу. Шел долго, спотыкаясь и поднимаясь, проделывая сотни удачных и неудачных опытов, тяжелым экспериментальным путем»<sup>79</sup>. Услышав песни акына, Вертов сказал: «Вот так и будем строить фильм о Ленине»<sup>80</sup>. Можно определенно утверждать, что миф Большой семьи растет на почве мифа «народности».

«Колыбельная» (1937) логически продолжает и углубляет линию, начатую в фильме о Ленине. Миф Большой семьи тут появляется уже в развернутом виде. С одной стороны, усиливается значение женского начала, а с другой «отец», наконец-то, занял свое законное место. Это поэтический документальный фильм об отношении «дочерей» к любимому «отцу». Народ предстает исключительно в виде женского коллектива. Проходящий в разных вариациях через всю картину лейтмотив — мать с ребенком.

Длинная монтажная цепь поэтически ритмизированных картин женского и материнского счастья переходит в центростремительное движение. Женщины-паломницы всех национальностей отправляются в Москву, едут на поездах и велосипедах, на лошадях и верблюдах, на лыжах. У всех только одна цель — увидеть родного «отца» в Кремле. Он выступает на собрании в зале, и все женщины аплодируют, дарят ему букеты цветов. Монтируются кадры, на которых мы видим женщин-летчиц, женщин-парашютисток, девочек, декламирующих стихи, и, конечно же, матерей с грудными детьми, с кадрами, показывающими Сталина. Он внимательно и одобрительно слушает выступления и декламации, смеется, пожимает руки выступающим. Молодые женщины страстно прижимают его к себе и целуют. Любовь «дочерей» к своему «отцу» достигает апогея в картинах демонстраций и парадов. Проплывают над площадями огромные «иконы» вождя, его портрет с ребенком и лозунг «Спасибо родному Сталину за наше счастливое детство!» Идут физкультурницы, танцовщицы, дети. Портрет Сталина окружен букетами, женщины украшены цветами.

Не может быть сомнения, что фильм изображает страсть «дочерей» к «отцу» и самого «отца», «оплодотворяющего женщин незримой эманацией»<sup>81</sup>. Кроме Ста-



*Лисицын В., Чернобаев С. Павильон «Мясная промышленность»  
на ВДНХ. (1954) (деталь)*



*Пименов Ю. Новая Москва. (1937)*



лина в картине практически нет ни одного другого мужчины, если не считать мимолетное появление его соратников Ворошилова и Молотова. Согласно распроstrаненным хтоническим представлениям, земля, как воплощение плодородия, рождает жизнь из собственной субстанции, не нуждаясь в содействии отца. На долю Сталина выпадает роль не биологического отца, а покровителя всеобщего процветания. В картинах Вертова явно проступает архаическая языческая традиция. Рождение детей сопоставляется со щедростью природы, с изобилием цветов и фруктов. И московские парады, показанные в фильме, своими пышными украшениями отражают это богатство.

Особый интерес заслуживает художественный метод, с помощью которого режиссер создавал женский образ, стоящий в центре фильма. Вот как он сам характеризовал свой подход: «Мать, качавшая ребенка в “Колыбельной”, от имени которой как бы идет изложение фильма, превращается по мере развития действия то в испанскую, то в украинскую, то в русскую, то в узбекскую мать. Тем не менее мать в фильме как бы одна. Образ матери здесь распределяется между несколькими лицами. Образ девочки в этом фильме тоже слагается из образов ряда лиц. Перед нами не мать, а Мать, не девочка, а Девочка..., не человек, а Человек»<sup>82</sup>. Собирающей фигуры Родины-матери пока еще нет. Это все — девушки, только что вступившие в новый период жизни. В этой особенности картины Вертова еще жива эстетика коллективизма и документализма, но она уже служит другим целям. Позднее, в фильме «Клятва» (1946) М. Чиаурели, центр тяжести переместится на монументальное изображение отношений Сталина-отца и Родины-матери<sup>83</sup>.

Возвышенное положение Сталина не допускает сомнения в том, что он — источник воодушевления героев. Поэтому и в живописи, когда Сталин изображается среди других фигур, он всегда создает смысловой центр картины. Центральное значение Сталина чаще всего отмечается тем, что к нему с разных сторон устремлены головы и взгляды других лиц. Встречаем мы и другой способ контрастного выделения сакральной фигуры из большой группы людей или толпы. Сталин отличается или демонстративной простотой и скромностью костюма, контрастирующей с фольклорной пестротой среды, или, наоборот, белой или сияющей одеждой, подчеркивающей величественность, праздничность его появления.

Часто на картинах вместе со Сталиным показывается портрет или статуя Ленина. Для демонстрации этой канонической констелляции существуют особенные законы. С одной стороны, выступает параллельность и общее сходство профиля. Символическое отождествление свидетельствует о том, что Сталин — законный наследник Ленина. Но в то же время подчеркивается разница между двумя образами. Фотография, бюст или статуя Ленина даются в бледных, серых или белых тонах. Это цвет кумира, застывшего в камне или фотографии, ушедшего пророка, на фоне которого Сталин выступает как настоящий, живой «отец». Об этом, например, говорят его густые, черные волосы и усы, которые контрастируют с лысым черепом Ленина. В таком сопоставлении Ленин — это эталон, Сталин — воплощение; Ленин — исторический фон, Сталин — живое настоящее.

Вышеописанная констелляция принципиально отличается от канонической иконографии Ленина или Сталина, взятых отдельно, каждый по себе. Ленин при жизни — это оратор, агитатор, трибун, который зажигает умы и сердца пламенной речью, в то время как Сталин — «хозяин письма»<sup>84</sup>. Первому свойственен признак устной риторики, второму — признак письменности. Если Ленин — пламя революции, то Сталин «солнце» советской Родины.

В соответствии с этим, для фигуры Ленина характерна динамичность, тогда как Сталин отличается сдержанностью или статичностью. Протянутая рука Ленина целеустремленно показывает «туда», в будущее, в то время как скупые, спокойные жесты Сталина говорят о том, что будущее уже «здесь». Ленина окружают атрибуты драматического движения — развевающийся плащ или знамена, экспрес-

сивные движения тела, быстрый шаг и т. д. Экцентрическим движениям Ленина противостоит концентричность жестов Сталина, замыкающегося в себе. Ленин всегда находится в напряженном обращении к окружающему миру, в то время как Сталин сам по себе воплощает центр, вокруг которого вращается все остальное. В отличие от Ленина-пророка Сталин — мудрый отец, гений, о чем говорят его канонические атрибуты — книга, газета, бумага, рукопись, карандаш. Трудно представить себе Ленина с трубкой, этим символом спокойной самоуверенности, или Сталина, пересекающего толпу быстрым шагом.

Крайне интересен фотомонтаж, который дает возможность изменить реальные пропорции в целях более наглядного показа иерархических отношений. На плакате Г. Клуциса «Победа социализма в нашей стране обеспечена» (1932) монументальный портрет Сталина возвышается над необозримой митингующей массой и над постройками социализма<sup>85</sup>. В набросках Клуциса 1935 г. бюст Сталина в несколько раз больше окружающих его «соратников» из Политбюро<sup>86</sup>. Фотомонтаж Лисицкого «Красная армия рабочих и крестьян» (1934) представляет собой трехъярусную конструкцию. На верхней и нижней полосе маршируют фигурки красноармейцев со знаменами и ружьями. В середине чередуются легко узнаваемые портреты членов Политбюро. На одном конце этого ряда находится огромный памятник Ленину, который протягивает правую руку через головы членов Политбюро в сторону Сталина, на другом — портрет самого Сталина, по размеру в три раза больше остальных портретов<sup>87</sup>. Некоторые фотомонтажные работы Клуциса отличаются такой египетской монументальностью, что по сравнению с их гигантскими размерами человеческие фигуры кажутся просто ничтожными<sup>88</sup>.

С помощью деформации реальных пропорций и аранжировки фотографического материала фотомонтаж реализует иерархические отношения более наглядно и внушительно, чем живопись. Получается крайне интересный результат: современная техника в этом отношении наиболее похожа на символику древнего сакрального искусства. Тем не менее фотомонтаж с его широкими возможностями выражения иерархии ценностей не вытесняет живопись с ее реалистическими традициями. Наоборот, в конце концов традиционная живопись одерживает в советской культуре верх над более условным искусством фотомонтажа. Очевидно, все-таки предпочтение отдается таким формам, где изображение иерархических отношений сочетается с иллюзией реальности.