

Андрей Щербенок

ИМПЛИЦИТНЫЙ ЗРИТЕЛЬ СТАЛИНСКОГО КИНО КАК СУБЪЕКТ ИДЕОЛОГИИ

Культура прошлого — это всегда чужая для нас культура, но степень ее «чуждости» может варьироваться очень широко. Одни культуры и исторические периоды нам типологически ближе других, и как раз сталинская культура от нас ощутимо дальше, чем многие другие. Эта инаковость сталинской культуры очень хорошо заметна, если сравнить сталинское кино с советским кино постсталинского периода. Хотя практика постоянного со-противопоставления советского и постсоветского ретуширует внутренние границы между советскими эпохами, нетрудно заметить, что различие между сталинским и постсталинским кино является едва ли не большим, чем между постсталинским кино и кино постсоветским.

Конечно, постсоветское кино принесло на российский экран целый ряд жанров, отсутствовавших в СССР, сменило пленку НПО «Свема» на «Кодак» и в целом сделало кинокартинку гораздо более глянцевой, однако в пределах традиционных для отечественного экрана жанров — например, мелодрамы — разница между постсталинским и постсоветским кино не столь разительна, как может показаться на первый взгляд. В тех же случаях, когда современное российское кино отказывается и от гламура, и от чернухи и впускает в экранное пространство более-менее среднестатистических людей, сходство с постсталинским советским кино оказывается разительным. Именно это фундаментальное сходство делает возможным появление ремейков и сиквелов советских кинолент, причем, за редким исключением, именно кинолент 1960-х, 70-х и 80-х гг. Такие фильмы, как «Зимняя вишня-3» (Игорь Масленников, 1995), «Небо, самолет, девушка» (Рената Литвинова, 2002) — ремейк «Еще раз про любовь» (Георгий Натансон, 1968), или «Ирония судьбы. Продолжение» (Тимур Бекмамбетов, 2007), более или менее успешно транспонируют свои советские прототипы в постсоветскую социальную и эстетическую модальность. В то же время представить себе современный ремейк сталинского мюзикла или продолжение Козинцевской трилогии о Максиме практически невозможно. Сталинское кино можно либо воспринимать как артефакт его собственной эпохи, каковым он остается даже в раскрашенном виде, как «Волга-Волга» (Григорий Александров, 1938, 2010), либо пародировать, как в фильме «Трактористы-2» (Игорь и Глеб Алейниковы, 1992); его нельзя транспонировать в современность.

Современный зритель не испытывает трудностей с восприятием фильма «Летят журавли» (Михаил Калатозов, 1957), в то время как фильм «Падение

Берлина» (Михаил Чиаурели, 1949), снятый всего на восемь лет раньше «Журавлей», уже в 1970-е гг., если бы его показали, воспринимался бы как фильм с другой планеты. Конечно, «Падение Берлина» — это крайний случай артефакта сталинского культа, запрещенного, поскольку Сталина невозможно из него вырезать. В других случаях сталинские фильмы продолжали демонстрироваться и в постсталинскую эпоху, хотя цензура часто существенно изменяла их, подчас вырезая смысловую кульминацию — например, судьбоносную встречу Чкалова с вождем в фильме «Валерий Чкалов» (Михаил Калатозов, Семен Деревянский, 1941). И в постсталинскую эпоху «Чапаев» (Георгий и Сергей Васильевы, 1934) оставался культовым фильмом, «Волга-Волга» — популярным мюзиклом, а «Александр Невский» (Сергей Эйзенштейн, 1938) — немеркнувшей классикой. И тем не менее, начиная с «оттепели» произошло явное изменение парадигмы взаимодействия зрителя со сталинским кино: это кино приобрело такой оттенок ретро, каким, например, сами оттепельные фильмы не обладают даже сейчас, полвека спустя. Это особенно хорошо видно, если сравнить сталинские и оттепельные фильмы о войне. Андрей Горных справедливо замечает, что землянки в оттепельных фильмах о войне, несмотря на соблюдение всей внешней атрибутики, больше походят на кухни в свежепостроенных хрущевках: в них сидят молодые городские интеллигенты и обсуждают характерные для «оттепели» морально-этические проблемы¹. При этом, хотя проблемы эти несут на себе глубокий отпечаток своей эпохи, хронотоп оттепельной землянки оказывается гораздо ближе современному зрителю, чем хронотоп сталинской землянки, на всем его континууме от «Двух бойцов» (Леонид Луков, 1943) до «Сталинградской битвы» (Владимир Петров, 1949).

Вопрос о том, чем обусловлено восприятие сталинского кино как «другого» кино и каким должен был быть — и, предположительно, был — зритель, который воспринимал это кино как «свое», неразрывно связан с проблемой сталинской субъективности. Проблематичность в исследовании сталинской — и вообще советской — цивилизации тесно связана с трудностью ответа на вопрос, насколько сталинский субъект отличался от современного — «либерального» — субъекта. Этот вопрос находился в центре полемики между тоталитарной школой и ревизионистами и неизбежно возникает при обсуждении проблемы сталинской идеологии. Попытку, например, Стивена Коткина вынести эту проблему за скобки через понятие «говорение по-большевистски» (*speaking Bolshevik*) трудно признать успешной. Для Коткина важны обязательные самопозиционирующие дискурсивные практики, фиксацию которых можно найти в архивах, а искренность людей, осуществлявших эти практики, Коткин объявляет нерелевантной². Между тем вопрос о том, говорит ли человек «по-большевистски» искренне или же он расчетливо использует этот «обязательный язык самоидентификации» для продвижения своих эгоистических интересов, принципиален не только для историков, он бы принципиален во время самих сталинских чисток.

¹ Горных А. Вторая мировая война в советском кинематографе 1940–1960-х гг. Минск: Европ. гуманитар. ун-т, 2009 (multimedia edition).

² Kotkin S. *Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995. P. 220.

Как известно, во время чисток эта проблема не получила устойчивого решения, а современные историки находятся в еще более трудной ситуации. Дело в том, что исследование текстов — то есть исследование репрезентаций — в принципе не может ответить на этот вопрос. Конечно, такие тексты, как личные дневники, которые исследует, например, Йохен Хелльбек¹, находятся ближе к аутентичному «я» его авторов, чем их же речи на партийных собраниях, но даже дневники представляют собой специфический жанр, со своими жанровыми законами, моделями и штампами, предполагающими имплицитного автора, вообще говоря, не тождественного «я» их биографических авторов.

Однако анализ сталинского кинематографа может предложить некоторый выход из этого тупика. Кино как репрезентация мало чем отличается от текстуальных практик в том смысле, что герои сталинских кинофильмов совершенно не обязательно должны быть похожи на реальных людей той эпохи, так же как герои классических соцреалистических романов совершенно не обязаны походить на их читателей. Однако помимо того, что кино представляет некий условный мир, оно еще и вступает в тесное взаимодействие со зрителем. Фильм имплицитно определяет зрительскую позицию, которую я буду называть имплицитным зрителем, причем задает он эту позицию гораздо жестче, чем, например, литературный текст — позицию имплицитного читателя. В этой статье я постараюсь описать сталинского субъекта через анализ имплицитного зрителя сталинских фильмов: не реальной аудитории кинотеатров, к которой мы не имеем непосредственного доступа², а той субъектной позиции, которую воспроизводит сталинский кинематограф. Конечно, было бы наивно предполагать, что историческая аудитория полностью вписывалась в эту субъектную позицию; в то же время, трудно представить себе, чтобы такое массовое искусство, как кино, могло существовать и пользоваться популярностью в случае принципиального несовпадения его имплицитного зрителя с реальной аудиторией. Для того чтобы чувствовать сталинское кино своим, зритель должен был быть способен отзываться, по Альтюссеру, на его интерpellирующий оклик³, тем самым становясь субъектом сталинской идеологии.

Специфика сталинской киноинтерпелляции едва ли может быть описана через «дескриптивную» идеологию, понимаемую как систему эксплицитных пропозиций, воспроизводимых официальным советским дискурсом. Этот дискурс менялся на всем протяжении советского периода, не говоря уже о постсоветском, и на этом фоне хрущевская десталинизация выглядит значительным, но всё же далеко не единственным изменением. Специфика сталинской идеологии

¹ *Hellbeck J. Revolution on My Mind: Writing a Diary Under Stalin. Cambridge: Harvard University Press, 2006.*

² Понятно, что имеющиеся свидетельства о мыслях и переживаниях зрителей — стенограммы обсуждений фильмов, письма в газеты и т. д. — обладают тем же дефектом, что и другие текстуальные свидетельства: они не позволяют решить, в каких случаях человек говорит/пишет искренне, а в каких — просто использует «язык обязательной самоидентификации».

³ *Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatuses. Lenin and Philosophy and Other Essays. New York: Monthly Review Press, 1971. P. 173–174.*

по сравнению с постсталинской состоит не столько в содержании идеологем, сколько в механизмах их функционирования, и в понимании этих механизмов анализ кино может оказаться незаменимым. Я начну поэтому с описания чисто киноведческих различий между сталинским и постсталинским кино, с тем чтобы исходя из этого анализа приблизиться к пониманию различия субъектов, которые эти кинотрадиции имплицитно подразумевают.

В первом приближении различие между сталинским и постсталинским советским кино можно описать через серию бинарных оппозиций: «большой стиль» — камерность; студийная съемка — съемка «на месте»; исключительный сюжет и экстраординарные герои — повседневный сюжет и обыденные герои; четкое разделение между положительными и отрицательными героями — этическая неопределенность; однозначные эмоции — сложные эмоциональные оттенки; прямое идеологическое послание — невыявленность или проблематизация идеологии. С точки зрения постсталинского кино, сталинское кино нереалистично — Хрущев на XX съезде критиковал «Кубанских казаков» (Иван Пырьев, 1949) именно за «лакировку действительности», несоответствие изображаемого мира реальным условиям жизни в послевоенной деревне.

Тезис о нереалистичности сталинского кино, при всей его кажущейся естественности, зависит от нескольких теоретических пресуппозиций.

Кризис условного, жанрового мышления и требование документального реализма. Реально то, что выглядит как реальность на уровне миметического, фотографического сходства. Сама идея того, что мюзикл, которым являются «Кубанские казаки», должен показывать реальные условия жизни кубанского колхозника, означает отказ признавать условность жанра. Можно предположить, что сталинский зритель и не ожидал увидеть в мюзикле свою повседневную жизнь и не пытался взаимодействовать с ним на уровне «узнавания» привычной, документальной действительности.

Психологизм. Именно кампания за «искренность» — подлинное изображение сложности человеческих переживаний, хотя она и восходит к 1930-м гг., ознаменовала начало десталинизации культуры¹. В рамках этого понимания постулируется, что интимная сложность и непроявленность переживаний — неотъемлемое свойство субъекта независимо от того, переживает этот субъект неразделенную любовь или принимает решение повести свой взвод в атаку. В результате изображение простой и однозначной эмоции начинает оцениваться как безусловно неаутентичное. Сталинский кинематограф, напротив, работал с дистиллированными эмоциями, стремясь очищать их от необязательных коннотаций, подсознательных сложностей и т. п. Сталинский герой часто страдает от противоречий и внутренних конфликтов, но эти противоречия интегрируемы, они не рассыпаются на множество частных и в пределе, как, например, в фильме «Весна» (1947), могут быть распределены между двумя ипостасями одной героини, которые в финале синтезируются в одну гармоничную сталинскую личность.

Примат реальности, непосредственного опыта и интуиции над «теорией». В рамках этого постулата из несоответствия между идеологическими убеждения-

¹ См.: Берггольц О. Разговор о лирике // Литературная газета. 1953. 16 апреля; Померанцев В. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12.

ми и реальностью вытекает необходимость коррекции идеологии. В сталинском кино подобное несоответствие служит поводом задать вопрос о том, а действительно ли реальность такова, как нам представляется, не является ли ложным наше чувство, например, любовь, если она заставляет нас поступаться принципами. С точки зрения постсталинского субъекта, который безусловно доверяет опыту и интуиции, не задумываясь об их возможной идеологической обусловленности, сталинская позиция утверждения своих принципов — проявление узости и догматизма, отсутствия контакта с реальным человеческим опытом.

Общим для этого набора признаков постсталинского кино является то, что оно облегчает идентификацию зрителя с героем на психологическом уровне — вторичную идентификацию в терминологии Кристиана Метца (первичная идентификация в этой терминологии — это идентификация с камерой)¹. Идентификация с постсталинским героем не требует от зрителя выхода за границы собственной субъективности, поскольку одна нестабильная, противоречивая структура легко накладывается на другую, эстетически необработанную, нестабильную и противоречивую структуру. Именно этим объясняется «понятность» оттепельных и застойных фильмов для современного зрителя: конкретные проблемы у постсталинского зрителя могут быть другими, чем у киногероев, но ему нетрудно увидеть в их конфликтах аналог собственных и сопереживать герою на этом основании.

Безудержно психологизирующая кинематография оттепельного кино (вспомним хотя бы знаменитую сцену гибели Бориса в «Летят журавли») с ее динамичной камерой, сверхкрупными планами, наплывами, затемнениями и голосами героев, дейтически приближенными к зрителю благодаря манере озвучивать роли, близко поднося микрофон к губам, работает на тот же эффект почти физиологического погружения зрителя в имманентную психологическую реальность героя. Заложенная в кинематографический аппарат обязательная первичная идентификация с камерой ставится здесь на службу вторичной идентификации с героем. Это не значит, что постсталинское кино отказывается от идеи «воспитания» зрителя, но средства, которыми оно пользуется, напоминают религиозное кино, которое критикует Пол Шрейдер. В этом кино «духовная драма, как и романтическая драма, становятся эскапистскими метафорами человеческой драмы. Это кино избегает конфликта между духовным и человеческим. ... <С помощью интенсивной психологизации режиссер> может сравнительно легко заставить убежденного атеиста симпатизировать страстям Христа. Но он при этом не поднял зрителя до уровня Христа, а снизил Христа до уровня зрителя»².

Сталинская кинематография, с ее сравнительно статичной камерой, театральной дикцией, и выстроенными мизансценами, не способствует погружению зрителя во внутренний мир героя. Пространство сталинского фильма лишь в небольшой степени определяется точкой зрения героя, психологической или буквальной. Означает ли это, однако, смысловую пустоту этого нейтрального пространства, в котором обитают далекие от зрителя трафаретные фигуры героев?

¹ *Metz K.* Воображаемое означающее. СПб.: Изд-во Европ. ун-та, 2010. С. 79–80.

² *Schrader P.* Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley: University of California Press, 1972. P. 85.

Переход от авангарда к сталинскому кино 1930-х гг. обычно описывается как приближение к голливудским стандартам кинематографического реализма. Действительно, сталинские фильмы мало напоминают формальные эксперименты Сергея Эйзенштейна или Дзиги Вертова, которые через актуализацию формы систематически разрушали кинематографическую иллюзию замкнутого диегетического пространства, якобы существующего независимо от процесса его кинопроизводства. Когда Вертов в «Человеке с киноаппаратом» (1929) совмещает в одном кадре изображение кинокамеры, снимаемого этой кинокамерой объекта, экрана кинотеатра, где демонстрируется полученное изображение и зрителей в зале, он исключает для зрителя возможность поверить в самодостаточность диегетического мира. Советское кино 1930-х гг. не только выдвигает на первый план индивидуального героя в противовес массовому герою авангарда и возвращается к более традиционному построению интриги; оно также отказывается от авангардистской рефлексии над механизмами формирования диегезиса.

В отличие от авангарда, классическое кино строится на дезавуировании¹ зрительского знания о том, что диегетический мир — результат целенаправленной конструкции, а взгляд зрителя организуется и контролируется невидимым ему киноаппаратом. Чередование прямых и обратных кадров — важнейший механизм подобного дезавуирования, описываемый в теории кино как операция «сшивания» (*suture*). Представим себе следующую последовательность кадров. Сначала зритель видит некую картину и ощущает собственный контроль над визуальным полем, визуальную доступность мира. Однако в определенный момент рамка кадра и направление взгляда камеры становится осязательным, и субъект восприятия обнаруживает, что его взгляд контролируется «Другим», отсутствующим в диегетическом мире субъектом киновысказывания. Операция «сшивания» состоит в том, что на место отсутствующего субъекта взгляда — то есть невидимого киноаппарата — ставится персонаж, то есть субъект, находящийся внутри диегезиса, внутри изображаемого мира. Например, вслед за кадром, воспринимающимся как субъективно-ограниченный, следует обратный кадр, в котором мы видим персонажа, с чьей точкой зрения и отождествляем предыдущий взгляд камеры. Взгляд изнутри диегезиса служит, таким образом, сокрытию контролирующего взгляда извне².

Подстановка «другого» (киноперсонажа) на место «Другого» (символического закона, производящего настройку воображаемого), сокрытие порождающей инстанции кино, как технологической, так и культурной, приводит к натурализации диегетического мира. Эта натурализация — фундаментальная идеологическая операция классического кино. Система «сшивания» постоянно реинтерпеллирует зрителя в одну и ту же дискурсивную позицию, создавая

¹ Начиная с Фрейда под термином дезавуирование (нем. *Verleugnung*, англ. *disavowal*) понимается отказ субъекта внутренне согласиться с некоторой очевидной реальностью, отказ, представляющий собой форму защиты и основополагающий момент отношения человека к миру. В отличие от отрицания (нем. *Verneinung*, англ. *denial*) дезавуирование предполагает формальное признание реальности («Я знаю, но всё равно»).

² См. обзор теории «сшивания»: Silverman K. *The Subject of Semiotics*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1983. P. 194–236.

у него иллюзию стабильной и непрерывной идентичности. Операция «сшивания» достигает успеха в тот момент, когда зритель соглашается с тем, что на его место встает вымышленный персонаж, который определяет его видение¹. В то же время операция «сшивания» служит для реартикуляции существующего идеологического порядка, именно того порядка, который стремился деконструировать советский авангард в своем стремлении к созданию «нового человека» через позиционирование неклассического субъекта восприятия².

«Невидимая» сталинская кинокамера отличается и от авангарда, и от «оттепельного кино», в котором работа оператора снова становится заметной тем, что она не конкретизирует субъекта кинематографического высказывания, «говорящего субъекта» фильма: это не киноаппарат авангарда, но и не конкретизированный герой «оттепели», это во многом абстрактный субъект, лишь формально связанный с диегетическим персонажем. Действительно, сталинское кино избегает не только субъективной камеры и кадров, явно маркированных как чья-то точка зрения, но и других механизмов индивидуализации взгляда, которые в классическом Голливуде связаны с сексуальностью, с мужским взглядом, организующим визуальное пространство. Сталинский кинематограф, функционируя внутри классической патриархальной кинопарадигмы, тем не менее проблематизирует гендерную ангажированность киновзгляда³, разрушает голливудскую ассоциацию женщины с пассивным объектом мужского восприятия и избегает эротической образности. Всё это способствует повышению абстрактности сталинского киновзгляда: сталинский зритель смотрит на мир глазами героя как абстрактного субъекта, а не глазами героя как конкретной психологизированной и гендерно-заданной личности.

Подобное абстрагирование ставит пределы «нормализации» сталинского кино по сравнению с авангардом и делает возможным идеологическую рефлексию по поводу контролирующего диегезис «Другого», коль скоро этот «Другой» не полностью вытеснен психологически инвестированным персонажем. Ограниченность зрительской идентификации со сталинским киногероем создает эффект непрочного диегетического «шва»: на каком-то уровне сталинский имплицитный зритель никогда не забывает, что за реалистическим киномиром стоит создающий этот мир киноаппарат, так же как он не забывает об идеологии, которая управляет его работой. В подавляющем большинстве сталинских фильмов возможность «расшивания» пространства остается потенциальной, но их поэтика создает возможность для появления фильмов, в которых эта возможность реализуется. Так, в фильме «Светлый путь» (Григорий Александров, 1940) — наиболее идеологически артикулированном сталинском мюзикле — героиня Любви Орловой, Татьяна, получает орден. Мы сначала видим Татьяну у задней стены парадного зала. Когда Татьяну вызывают для получения ордена, она идет к сцене,

¹ Ibid. P. 204–205.

² Человек, способный воспринимать мир так же, как вертовский киноглаз — это «субъект, в котором человеческое (индивидуальное, личностное, буржуазное) преодолено»: вертовский субъект восприятия «оказывается одновременно и субъектом коммунистического общества» (Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. С. 86–87).

³ О проблематизации мужской гендерной позиции в сталинском кино и литературе см.: Kaganovsky L. *How the Soviet Man Was Unmade*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2008.

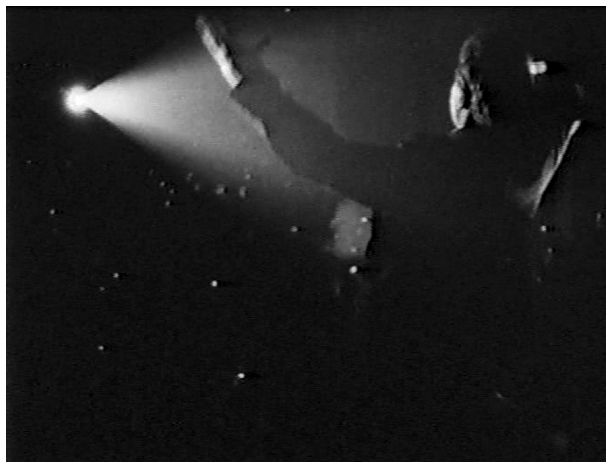


Ил. 1

сопровожаемая камерой, пристально и восхищенно глядя перед собой — в пространство, находящееся слева за спиной зрителя. Постепенно камера поворачивается и оказывается прямо перед Татьяной, которая смотрит прямо «на нас» (ил. 1). На ее лицо падает яркий свет, и она поднимает руку, словно пытаясь защититься от невыносимого сияния. Затем следуют монтажный стык и переход к следующей сцене.

Отсутствие обратного кадра — кадра с точки зрения героини, который показал бы нам объект ее взгляда и источник ослепляющего ее света — очень ощутимо в этой сцене. Во время длинного прохода Орловой через зал имплицитный зритель не может не почувствовать, что поле его зрения искусственно ограничено некой внешней инстанцией, расположенной у него за спиной, в невидимом для него 180-градусном секторе. Отсутствие обратного кадра размыкает диегетическое пространство, открывая в нем измерение, видимое лишь для главной героини, хотя и ее зрение отказывается ей служить, когда она подходит к «Другому» слишком близко. Конечно, в «Светлом пути» на месте «Другого» вроде бы находится Сталин, который, судя по всему, и награждает Татьяну орденом. Однако Сталин скорее просто занимает в этом случае место «Другого», а не является им самим — в конце концов, в других фильмах Сталин без труда становится объектом взгляда камеры. В сталинской визуальной культуре «Другой» — это не сам Сталин, а скорее объект сталинского взгляда, не случайно на живописных полотнах Сталин, как правило, смотрит на объект — социалистическое будущее находящийся за пределами картины и невидимый для зрителя¹. В «Светлом пути» отсутствие обратного кадра, «расшивающее» диегетическое пространство, выполняет сходную функцию: оно лишает пространство имманентной замкнутости и открывает в нем трансцендентное измерение.

¹ См. *Плампер Я.* Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 69.



Ил. 2

Это внешнее по отношению к диететическому миру измерение наделено в сталинском кино вполне конкретным идеологическим содержанием. Так, в фильме «Великий гражданин» (Фридрих Эрмлер, 1937, 1939) мать главного героя Шахова, чьим прототипом является Киров, произносит речь перед рабочими завода на открытом партсобрании (дело происходит в 1925 г.). За недостатком места партсобрание проводится в здании кинотеатра «Колизей». «Так как же ты, ученый человек, а не видишь?» — спрашивает она главного антагониста. «Какой же ты большевик, если ты не веришь? А вот народ, весь народ верит. Вот, вот он, социализм!» — восклицает она, обводя рукой зрительный зал и как бы локализуя социализм в пространстве над головами рабочих. В следующем эпизоде перед рабочими выступает сам Шахов: сначала он говорит в темноте, освещенный лишь светом десятка зажигалок, которые держат рабочие, так как его политические противники отключили в зале электричество. Однако затем кто-то включает кинопроектор, расположенный как раз там, над головами рабочих, где мать Шахова видела социализм. Кинопроектор, освещающий Шахова как прожектор, как бы аккумулирует свет от десятков индивидуальных зажигалок и «проецирует» Шахова на сцену как воплощение социалистической веры рабочих (ил. 2). Хотя на буквальном уровне диететическое пространство фильма остается замкнутым, метафорически оно размыкается, обнаруживая кинопроектор, который не может не рифмоваться с реальным кинопроектором в кинотеатре, где демонстрируется фильм Эрмлера. Благодаря этому поразительному синтезу авангардистской рефлексии над процессом производства кино и сталинского соцреализма зритель «Великого гражданина» не просто видит проекцию Шахова на экране, но и осознает источник этой проекции: социалистическую мечту собравшихся в «Колизее» рабочих. Интерпелляция зрителя в идеологию происходит здесь не на уровне производной вторичной идентификации с симпатичным персонажем, который борется за социализм (хотя такая идентификация, конечно, тоже имеет место), а на уровне первичной, базовой идентификации со взглядом идеологически маркированного киноаппарата:



Ил. 3

имплицитный зритель как бы видит Шахова из пространства уже существующего социализма. Совмещению диегетического и экстрадиегетического кинопроекторов соответствует и совмещение двух темпоральностей, 1925 и 1937 гг.

Таким образом, «нереалистичность» сталинского кино оказывается не слабостью, а силой: только в условиях ослабленного погружения в диегетический мир зритель может занять позицию экстрадиегетического «Другого», совпадающего с трансцендентным объектом сталинской идеологии. Этот механизм переноса зрителя в трансцендентную идеологическую позицию особенно наглядно виден в фильме «Зоя» (Лео Арнштам, 1944) — одном из самых интересных сталинских фильмов о войне с точки зрения кинематографии. Фильм построен как история жизни Зои Космодемьянской, которую обрамляют сцены ее пыток и казни. В этой истории постоянно подчеркивается радикальная особость Зои — она отличается от всех своих друзей крайне серьезным, рефлексивным отношением к советским ценностям и практикам, которые для ее одноклассников просто «само собой разумеются». При этом взгляд Зои постоянно направлен в пространство за спиной зрителя: даже разговаривая с другими персонажами, включая мальчика, в которого она влюблена, Зоя регулярно смотрит не на них, не в камеру, а в невидимое ни для героев, ни для зрителей экстрадиегетическое, «несшитое» пространство (ил. 3). Именно туда смотрит Зоя и в открывающей фильм сцене ее избиения нацистами. Однако в конце истории Зои, когда она становится партизанкой, на экране появляется ее неподвижное фронтальное изображение, наложенное на кадры диверсионной деятельности — изображение, явно отсылающая к каноническому плакату «Родина-мать зовет!» (ил. 4). Разумеется, объект Зоинового взгляда и здесь остается неизвестным, но метафорически его место занимает имплицитный зритель, становясь, таким образом, сопричастным тому экстрадиегетическому объекту, который служит Зое постоянным идеологическим ориентиром.

После того как повествование возвращается в оккупированную немцами деревню, где Зоя подвергается очередной серии истязаний, в артикуляции экстра-



Ил. 4

диегетического пространства происходит радикальный сдвиг. В интересующей нас сцене измученная Зоя лежит навзничь, с запрокинутой головой, глядя, как обычно, мимо зрителя. Однако на этот раз, через серию наложенных на изображение Зоиного лица кадров, мы наконец видим то, что проходит перед ее мысленным взором — пространство фильма, наконец, «сшивается» через совмещение прямого кадра с лицом Зои и обратного кадра с объектом ее взгляда на одном экране. Видит она не что иное, как ключевые моменты из только что увиденной нами истории ее жизни: трансцендентный объект Зоиного взгляда оказывается неотличим от диегетической реальности в ее идеологическом измерении. Это, как и в «Великом гражданине», и есть построенный в СССР социализм — СССР 1930-х гг. в эстетически оформленном соцреализмом виде.

Фильм, таким образом, систематически очерчивает невидимое для зрителя экстрадиегетическое пространство, только для того чтобы в финале продемонстрировать его тождественность диегетическому пространству. Однако эта операция производит эффект, который не мог бы быть достигнут другими путями, — идеологическую интерпелляцию зрителя. Эта интерпелляция оказывается возможной только благодаря сконструированному в фильме трансцендентному идеологическому объекту, в который, благодаря фронтальному взгляду Зои в камеру в эпизоде с партизанской войной, вписывается имплицитный зритель. Только после этого фильм отказывается от религиозной топонимики, убедительно демонстрируя имманентность трансцендентного: несмотря на обилие религиозной образности в финале фильма, идеология в «Зое» принципиально секулярна.

В отличие от зрителя «оттепельного» кино, сталинский имплицитный зритель становится соратником Зои в ее борьбе не потому, что она — девчонка из соседнего двора, такая же, как он, которой он по-человечески сочувствует, а потому, что ее радикальная инаковость заставляет сталинского зрителя занять трансцендентную идеологическую позицию, с точки зрения которой конкретная конфигурация его «двора» оказывается уже нерелевантной. Сталинское кино

предполагает — и формирует — субъекта, способного к занятию трансцендентной идеологической позиции, которая, однако, формируется не через приписывание ей субстанциальной реальности (например, через помещение в нее персонализированного божества), а через операцию абстрагирования, вычленения в имманентной реальности контура социализма, что вполне согласуется с классическим определением социалистического реализма как исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. Принципиально, что для функционирования этой системы сталинский зритель, в отличие от современного, должен быть готов к аналогичному абстрагированию от самого себя, к предпочтению первичной идентификации с абстрактным взглядом в ущерб вторичной идентификации с индивидуализированным героем. Только субъект, готовый выйти за рамки собственной психологической имманентности, способен воспринять «нереалистичных» персонажей сталинского кино как «своих». Зоя, которая подчеркнута «нереалистична» даже на фоне других персонажей фильма, является поэтому образцовой героиней для сталинского зрителя. Эти герои были «своими» для сталинского зрителя не потому, что в сталинскую эпоху люди были проще и поэтому больше походили на сталинских героев, чем, например, на оттепельных, а потому, что сталинский зритель был способен встать на внешнюю по отношению к самому себе точку зрения, с которой и он сам оказывался более идеологически выверенным, чем показался бы случайному наблюдателю.

В этом смысле сталинское кино даже в своих развлекательных жанрах, предполагает зрительскую готовность к работе над собой, отношение к себе как продукту (само)воспитания, а не как к данности. Конечно, дискурс о воспитательной силе искусства характеризовал советское кино до самого конца, однако в постсталинскую эпоху это воспитание предполагало диалектический процесс коррекции собственной личности под влиянием вторичной идентификации с эволюционирующим героем — процесс, связанный с массой осложнений, двусмысленностей и неопределенностей. Сталинское киновоспитание отличалось гораздо большей радикальностью и, как можно предположить, эффективностью, поскольку требовало не поэтапного реформирования личности, а одномоментного изменения оптики, через которую субъект воспринимает и мир, и самого себя. Не случайно в том же «Валерии Чкалове» главный герой, запутавшийся в своих внутренних конфликтах, разрушает их одним махом после встречи со Сталиным, вырезанной впоследствии хрущевской цензурой, встречи, во время которой взгляд Сталина, устремленный на опять же невидимый для зрителя город, заставляет героя изменить точку зрения на свою роль в истории. Герой сталинского кино, претерпевающий подобную трансформацию, становится для сталинского субъекта образцом для подражания не в силу своей психологической достоверности и «похожести» на зрителя, а в силу структурного сходства их оптики.