

Прощание с мертвым телом

Об одном сюжете российского экранного официоза и его подтекстах

Российский экранный официоз насчитывает более чем вековую историю, беря начало в «царской» кинохронике, которая, собственно, родилась почти одновременно с кинематографомⁱ. Ценность этого киноматериала, в значительной части дошедшего до наших днейⁱⁱ, трудно переоценить, однако он мало интересует специалистов. Как и в 1920-е, главный персонаж царских киносюжетов видится им нефотогеничной карикатурой на образ монарха, а сами ленты, по их мнению, – исторически «невнятные» и совершенно не релевантны стилю отечественного экранаⁱⁱⁱ.

Действительно, именно кинематограф предъявил общему обозрению скрытую коллизию сакрального и земного, заключенную в фигуре носителя императорской власти, хотя сведущим современникам она была очевидна еще до появления «живой фотографии»: «Жизнь государей, наших по крайней мере, так строго распределена, они до такой степени ограничены рамками не только своих официальных обязанностей, но и условных развлечений и забот о здоровье, они до такой степени являются рабами своих привычек, что неизбежно должны потерять всякую непосредственность. Все непредусмотренное, а, следовательно, и всякое живое и животворящее впечатление навсегда вычеркнуто из их жизни. Никогда не имеют они возможности с увлечением погрузиться в чтение, беседу или размышление... Они, как в футляре, замкнуты в собственном существовании, созданном их ролью колес в огромной машине... Они не рождаются посредственностями, они становятся посредственностями силою вещей <...>. Масса мелких интересов до такой степени заслоняет их взор, что совершенно скрывает от них широкие горизонты»^{iv}.

Эта квалифицированная характеристика по-иному, чем принято думать, экспонирует исторический контекст государственного ритуала и всех видов его репрезентации и возвращает им унесенное временем персонифицированное измерение и первоначальный смысл. Особый интерес в этом отношении представляют некрологические киносюжеты. Сегодня даже неподготовленный зритель обнаружит в этих кадрах занятную семантическую перверсию: главные участники государственного похоронного ритуала, фигуративно приближаясь к статичности его героя, демонстрируют перед камерой многозначительную отстраненность от происходящего, тогда как выражение эмоциональной реакции на событие переходит к его рядовым статистам. В чем секрет такого эффекта? Может быть, он изначально заложен в ритуальном сценарии или же это – следствие экранной трансформации реальности?

В любом случае, некрологические сюжеты более, чем любые иные, являют собой уникальные образчики непереносимого знатоками-современниками синтеза театральности и кинематографичности^v и несут на себе печать двойной цензуры: репрезентативных стандартов державности и в еще большей степени – православного канона. При этом фабульная и визуальная типология некрологических киносюжетов была ограничена показом шествия, характер которого зритель опознавал по характерным деталям и пояснительным надписям.

Как известно, свода цензурных правил для кинематографа в старой России не существовало – его заменяли особые правовые механизмы и институты и, прежде всего, Духовная цензура Священного Синода, оберегавшая в числе прочего и визуальную чистоту государственного вероучения. На протяжении 1898-1916 гг. ее чиновники сформировали вокруг нее нерушимый ряд ограничений и запретов:

- «1) Изображение Господа Нашего Иисуса Христа, Пресвятой Богоматери, Святых Ангелов, Святых Угодников Божиих допустимы быть не могут.
- 2) Изображение с благословением знаменем Св. Креста не допустимо.
- 3) Наружный вид храмов всех вероисповеданий и памятников с изображением Святых показывать разрешается.
- 4) Внутренний вид храмов, кроме православных, изображать разрешается.

5)

а. Кладбища и погосты изображать разрешается при условии, что там не происходит сцен, не соответствующих данному месту, и не инсценировались бы явления умерших.

б. Отдельные могилы (при обязательном условии, чтобы она была закрыта) изображать можно при соблюдении указанного в предыдущем пункте.

в. Открытые могилы во время погребения или при производстве судебного расследования (когда представляется необходимым разрыть могилу) изображать нельзя.

г. Братские могилы на полях сражений изображать нельзя (требование Военной Цензуры).

6)

а. Священные предметы: Св.Евангелие, хоругви и всякую церковную утварь изображать не разрешается. <...>

7) Всякого рода религиозные процессии инсценировать разрешается, за исключением православных.

8) Богослужения всех христианских вероисповеданий инсценировать нельзя.

9) Религиозные обряды и Таинства инсценировать нельзя (кроме венчания по обряду не православного вероисповедания).

10. Инсценировка православных духовных лиц (священников, монахов, монахинь, епископов, патриархов) не может быть допущена.

Примечание. Православные религиозные процессии, снятые с природы, могут быть допущены не иначе, как с одобрения Духовной Цензуры»^{vi}.

Чиновники второй по значимости цензурной инстанции – Министерства Императорского Двора и Уделов (МИД) – обратили внимание на некрологические сюжеты осенью 1908-го. 8 ноября содержатель петербургского электротeatра «Омниум-кино» В.Карпинский представил им ленту «Похороны Его Императорского Высочества Великого Князя Алексея Александровича»^{vii} и получил разрешение на ее публичное демонстрирование, так как она «в отношении цензуры никаких замечаний не вызывает»^{viii}. Однако ходатайство придворного оператора А.Ягельского, запечатлевшего это же событие, но в ином ракурсе, встретило отказ: его вариант был сочтен совершенно неприемлемым, так как «ускоренное передвижение кинематографической ленты» при демонстрации траурного кортежа «дает всей картине вместо впечатления печальной церемонии вид комического шествия»^{ix}. Особенно шокирующим было признано присутствие в кадрах лиц духовного сана – «ввиду слишком быстрого передвижения в этот момент ленты, что вызывает несоответствующее впечатление»^x. Попытки Ягельского продвинуть ленту в провинцию были пресечены полицейскими властями, и лишь после настойчивых ходатайств дело вернулось к придворным цензорам для пересмотра. На сей раз показы были разрешены, но при соблюдении определенных условий: «Разрешено демонстрировать медленно ручным способом ленту, изображающую похоронную процессию <...>, но без участия духовенства <в> последней картине»^{xi}.

Таким образом, одна из базовых характеристик ранней кинорецепции обнаружилась при случайном стечении обстоятельств: поскольку аппаратов с механическим приводом еще не существовало, скорость движения ленты в проекторе и, соответственно, передачу ее смысловых акцентов определял, разумеется, не опера-тор, а крутивший ручку киномеханик, а его умение полностью зависело не только от профессионализма, но и психофизического состояния: «При неумелом, слишком ускоренном демонстрировании кинематографической ленты всякое изображение, как бы оно ни было невинно по содержанию и приличию в цензурном отношении, не может не вызвать иногда у зрителей насмешливого отношения, ибо придает изображенному лицу или предмету несвойственную ему живость и резкость движений»^{xii}.

Этот казус был не единственным: зимой 1909 г. А.Дранков представил на утверждение ленту «Похороны Его Императорского Высочества Великого Князя Владимира Алексеевича»^{xiii} 9 февраля 1909 г.» Просмотрев этот сюжет, придворный цензор обнаружил, что «1) во время прохождения духовной процессии по мостику, ведущему к <Петропавловской> крепости, одно из духовных лиц вышло из общего ряда и поздоровалось

за руку с бывшим вблизи церемонимейстером; 2) не совсем удачно изображение Великого Князя Николая Николаевича^{xiv}. Он поворачивается перед публикою в разные стороны с папиросою в зубах». Лента разрешалась к по-казам лишь при условии удаления этих кадров^{xv}. Владелец исправно выполнил это требование, но через несколько дней обнаружилось, что показ сюжета в столичном электротеатре «Эдисон» производился «с такою скоростью, что несоответственная походка, движения и положение участников в печальной церемонии духовенства, должностных лиц и Высочайших Особ вызывали во все время показывания карти-ны следования <...> траурного кортежа непрерывный хохот публики, что в данном случае является совершенно недопустимым»^{xvi}. Таким образом, соблюдение этой нормы стало общеобязательным: «смотреть, чтобы показываемые ленты производились под особым вниманием и наблюдением заведующего кинематографом, ручным способом и с такою скоростью, чтобы движение и походка изображенных на ленте Высочайших особ не могли вызвать никаких замечаний»^{xvii}.

С начала 1910-х годов «похоронные» сюжеты стали постоянным номером хроникального репертуара столиц и провинции^{xviii}, эпизодически провоцировавшим общественные эксцессы^{xix}. Особым случаем стал фильм «Похороны Л.Н. Толстого»: «Фирма “Пате” для воспроизведения этих снимков, помимо нескольких фото-графов, командированных в Астапово, отправила дополнительный штат своих сотрудников в Ясную Поляну. За отсутствием билетов этим фотоаппаратам пришлось ехать до Тулы на площадке вагона, рискуя на каждой станции быть высаженными. Из Тулы они на тройке доехали до Ясной Поляны. На экране воспроизведены картины перенесения гроба, последнего прощания и погребения, а также целый ряд жанровых сцен из пребывания депутаций в Ясной Поляне. Из Астапова присланы снимки Льва Толстого, лежащего на смертном одре и перенесения его тела в железнодорожный вагон»^{xx}. Даже из этого скупого описания видно, что содержание ленты выходило за рамки дозволенного, но ритуальная сторона похорон отлученного от церкви писателя не занимала синодальных цензоров, зато дала кинематографистам уникальный шанс показать общественное прощание с писателем без каких-либо ограничений^{xxi}, и эта необычная свобода немало способствовала международному успеху ленты, обошедшей экраны многих стран^{xxii}.

* * *

Революция радикально изменила статус кинохроники: отменив прежние цензурные ограничения, она превратила ее медийность в инструментарий идеологии, подчинив ее формальные и жанровые характеристики задачам политической целесообразности. Сообразно этому обновилась не только семантика некрологических сюжетов, но и их количество^{xxiii}. Советские кинематографисты, например, многократно запротоколировали прощания с безымянными и именитыми «борцами за Царство Интернационала», с явным сочувствием педантируя агитационную сторону траурного ритуала, однако активная эксплуатация темы довольно скоро исчерпала ее медийный ресурс, если только она не получала статуса государственного события. Но и в этом случае уже к середине 1920-х профессиональная свобода кинематографистов жестко контролировалась: «Стоило, и зачастую стоит и сейчас, невероятных, почти непреодолимых трудностей добиться важной, выдающейся съемки, в особенности внутренней (в помещениях), куда доступ бывает вообще ограничен (конгрессы, партсъезды, съезды советов, торжественные заседания и т.д.). Тем не менее, почти во всех значительных случаях только благодаря невероятной энергии руководителей, фотографов и кинооператоров, а, в особенности, ни с чем не сравнимому, чисто спортивному или прямо ковбойскому бесстрашию и находчивости самих съемщиков и отчаянным действиям руководителей съемок такие съемки удавалось выполнить. Скандалы, отказы ответственных административных лиц дать возможность произвести съемку, недопущения в помещения, где происходит важное собрание, выбрасывание ламп – “юпитеров”, униженное, терпеливое выстаивание и упрашивание, пока не достигалась цель, угрозы и временные аресты “за нарушение порядка” на парадах и торжествах при необходимой перебежке с ап-паратом и тысячи других драматических и комических случаев и приключений – вот Голгофа наших кино- и фотосъемок...»^{xxiv} Более того, по свидетельству руководителя киноведомства «почти каждая съемка сопряжена с угрозой для работника быть

арестованным. Получение разрешений на съемку в свою очередь сопряжено с тяжелыми мытарствами»^{xxv}.

Эта практика оказалась столь эффективной, что к концу 1920-х власть с некоторым изумлением обнаружила почти полное исчезновение хроники с советских экранов и устами одного из пропагандистов задалась риторическими вопросами: «Будет ли у нас, наконец, кинохроника или нет? Получается дичайшее положение. Нет ни одного человека, который сказал бы, что кинохроника не нужна. Наоборот, все в один голос кричат, что ждут, не дождутся этой самой кинохроники. Казалось бы, в наших госуках все средства. А хроники всё нет. <...> Я беру на себя смелость от имени всех заинтересованных в том, чтобы у нас была советская кинохроника, задать тем, кому надлежит, несколько вопросов:

1) считать ли настоящее положение с кинохроникой нормальным?

2) если нет, то какие предполагается принять меры?

3) будет у нас кино-хроника или нет?

4) если да, то кто её будет делать? и где её будут показывать?

Я прошу товарищей, от имени которых имею смелость говорить, меня поддержать»^{xxvi}.

Экстренными административными усилиями эта ненормальность была устранена, при этом профессиональная «оптика» кинематографистов была перефокусирована государственным заказом на «театрализацию» жизни, смысл которой был понятен лишь немногим: «“Актюалитэ” в странах свободных, взятое случайно, все еще обнаруживает некоторое неумение позировать и группироваться: пожары, железнодорожные крушения, встречи и проводы во Франции никогда не носят на экране такой отчетливой формы, не переданы с такой законченностью, как соответственные моменты в России или в Германии, где вышколенные толпы постоянно тренируются перед аппаратом во время парадов, шествий, приветствий начальникам и прочих обязательных сцен. Значение кинематографа, его “театрализация” масс сказываются поэтому особенно сильно в Германии, в России, отчасти в Италии. Самые жесты символических приветствий, самые формы массовых сцен в известной мере вырабатываются применительно к съемкам. Необходимость постоянно выступать на экране отразилась на всех выдающихся деятелях, которые выработали свою кинематографическую манеру и уже не растеряны, как прежде, перед наведенным на них аппаратом. Каждый создал свой жест, каждый даже в намеренной иногда неловкости старается передать свое общественное “лицо”. Фильмы “актюалитэ” по разработанности деталей и умению позировать теперь уже немногим отличаются от обычных фильмов: общественные ведетты^{xxvii} усвоили преподанную им кинооператорами технику. Это кинематографическое влияние особенно резко в России, где необходимость воздействия посредством экрана сознается наиболее остро. Сталин играет на экране с искусством настоящей кинематографической “звезды”: какая добродушная улыбка, какое искусное движение рукой, какое доброе выражение глаз при взгляде на послушно марширующую перед ним толпу, какая искусная разработка эффектных деталей! Его жесты разнообразны и кажутся естественными; его позы непринужденны и выразительны, и, если когда-нибудь ему бы пришлось зарабатывать вновь свой хлеб, он, вероятно, отлично устроился бы в какой-нибудь голливудской фирме на роли “благородных отцов”^{xxviii}. Понимание требований экрана особенно сказывается в постановке политических массовых сцен. Всем ведомо, каким успехом всегда пользуются русские снимки военных парадов, встреч, как искусно размечены все роли, и как отлично играют на “народных” сценах миллионы фигурантов; <...> На русских съемках “актюалитэ” народ не безмолвствует: он кажется действительным участником событий и именно кинематографические снимки играют среди западноевропейской публики известную роль в создании иллюзии “народоправства” в России – на фильме показаны загорелые, здоровые лица, веселые дети, восторженные толпы, движущиеся под ласковым отеческим взором Сталина, и, выходя из кинематографа, убежденный зритель не хочет верить ни бежавшим из России свидетелям, ни статистике, ни объективным данным; он “видел” Россию, он “побывал” там с помощью экрана, и он верит тому, что кажется ему несомненным ибо “аппарат не лжет”. О том, что “аппарат лжет”

искуснее кого-либо другого, доверчивый зритель не знает, и кинематографические режиссеры “актуалитэ” делают в России государственное дело пропаганды»^{xxxix}.

* * *

Канон советского экранного некролога был задан фильмом о похоронах Ленина^{xxx}, съемки которого санкционировал Президиум ЦИК СССР^{xxxi}. В день официального объявления о смерти вождя, в Госкино прошло экстренное совещание, на котором была сформирована специальная комиссия по руководству киносъемками. Ей передавались исключительные полномочия: «все киноорганизации и их сотрудники были объявлены мобилизованными на срок до окончания похорон. Все технические средства – транспорт, аппаратура, осветительные приборы, денежные средства и наличная киноплёнка поступили в распоряжение Комиссии»^{xxxii}. Местные киноорганизации должны были запечатлеть “все моменты, относящиеся к смерти В.И.Ленина (митинги, демонстрации и пр.)” и немедленно доставлять их в Москву. Московские же хроникеры должны были протоколировать все траурные мероприятия – «от вынесения тела В.И.Ленина из дома в Горках до конца процесса похорон»^{xxxiii}.

По заданию первого дня, требовалось «снять в Горках тело В.И. Ленина в доме, где он умер, места, где он проводил время, усадьбу, сад, хозяйственные постройки, интерьеры дома, личные вещи, близких людей, семью, местных крестьян, почетный караул, вынос тела из дома <...>, процессию на пути к станции Герасимовка, установку гроба в вагон, отход поезда и путь до Москвы»^{xxxiv}. В столице были сняты «выход депутатов Всероссийского Съезда Советов из Большого театра после сообщения тов.Калинина о смерти Владимира Ильича, снятие караулов у Большо-го театра, поднятие траурного флага на ДOME Союзов, группы членов РКП у помещения М<осковского> К<омитета>, группа населения у редакции “Рабочей Москвы” в момент выхода первого бюллетеня о смерти В.И. Ленина»^{xxxv}.

«Учет пленки, выдаваемой кинооператору, передача ее немедленно после съемки, проявка и печатание в лаборатории Госкино»^{xxxvi} жестко контролировались, а «вся заснятые под контролем ответственных лиц кино- и фото-негативы поступают на хранение в комиссию, которая организует склад в одном месте, именно – при негативном складе Госкино. Никто не имеет права производить без разрешения комиссии кино- и фотосъемки и демонстрировать их»^{xxxvii}, причем этот запрет в первую очередь касался иностранцев^{xxxviii}. Во главе каждой съемочной группы стоял ответственный уполномоченный Госкино, подотчетный партийному руководству и ОГПУ.

После доставки тела Ленина в Москву начались «бесперывные съемки» в Колонном зале Дома Союзов. «Первые два дня снимались почти все смены почетного караула у гроба, менявшиеся каждые 10 минут, а затем – через 5 минут. Благодаря этому для кино был снят весь цвет и гордость Коммунистической партии. Сняты – грандиозные очереди у Дома Союзов (до 3-х верст длиной), десятки тысяч людей на 26-градусном морозе, стоявшие по 5 часов, чтобы поклониться в последний раз любимому Вождю». Отдельной технической задачей стали ночные съемки рытья могилы на Красной площади: «Осветили площадь прожекторами, для чего была вызвана прожекторная рота. Мерзлую землю пришлось взрывать пироксилиновыми шашками. Горели костры. Картина получилась фантастическая. Красная площадь всю ночь была переполнена народом. <...> Наступил день похорон – 27 января. Мороз в этот день еще усилился. Несмотря на это, Красная площадь и прилегающие к ней и Дому Союзов улицы были переполнены народом. Всюду горели костры. Работали многочисленные пункты врачебной помощи. Буквально все работники кинематографии были в тот день заняты горячей непрерывной работой»^{xxxix}.

При монтаже картины возникли новые сложности. Несмотря на срочность заказа, «историческая важность выпускаемой картины не позволяла спешить» и в дело постоянно вмешивались высокопоставленные консультанты – Ф.Дзержинский, Л.Красин, А.Луначарский, А.Воронский, А.Аросев и др. Они по многу раз пересматривали отснятый материал, внося в монтаж все новые поправки и коррективы. Неожиданно ситуацию обострила внутрицеховая интрига, инициированная Абрамом Роомом. Накануне выпуска ленинского фильма на экраны молодой амбициозный новатор, еще не успевший толком показать себя на съемочной площадке, выступил с собственной заявкой: «В Горках, на

вокзале, в Доме Союзов, на Красной площади, везде и всюду, при самых тяжелых условиях, на жестоком морозе и при неблагоприятном свете – кинооператоры и киномеханики героически исполняли ударное задание – запечатлеть на кинематографической пленке печальнейшее из печальных событий. Работало около 15 операторов, заснято свыше пяти тысяч метров^{xl}. Налицо имеется весьма достаточный и полный материал. Присоединяя сюда все, ранее заснятое из жизни Ленина, можно с уверенностью сказать, что мы сейчас обладаем весьма крупным и исторически ценным “кинобогатством”. Нет никаких сомнений, что весь СССР (да и пролетарская “заграница”) с нетерпением ждет “ленинской фильма”, ибо каждый хочет увидеть те события, которые совершались в похоронные дни. В каком же виде была бы приемлема и желательна будущая лента о Ленине, вернее, как следовало бы *использовать* тот богатейший материал, который сейчас имеется? На наш взгляд, должны быть выпущены две ленты:

“Смерть и похороны Ленина”.

В основу этой ленты могут быть положены куски, заснятые во время похорон. Ее основная и главная задача – дать *социально-действенную* и *социально-волнующую* ленту о смерти великого вождя. Эта картина должна не только информировать, но и, что самое важное, *агитировать*, и, *агитируя*, *актуально возбуждать к социально-политическим сдвигам и коммунистическим порывам*. Нужно эту ленту так смонтировать, что должны быть показаны не только сам Ленин, но главное – то *великое потрясение и волнение*, которое вызвано было его смертью. Рядом с куском, снятым в Доме Союзов (гроб, караул, прощание) следует дать съемку, например, московского митинга, где в ответ на смерть вождя возбужденные и вздыбленные рабочие выбросили призыв: “кто покрепче – в ряды РКП” и т.д. и т.д.

“Вождь большевистского племени – Ленин”^{xli}.

Эта лента должна быть мировым боевиком. <...> И подобно тому, как II Всесоюзный Съезд Советов^{xlii} признал, что лучшим памятником Ленину будет широкое распространение в миллионах экземпляров его сочинений, которые сделают идеи коммунизма достоянием всех трудящихся – подобно этому, следует безоговорочно признать, что создание такого «боевика», который наглядным и изобразительным образом будет агитировать за идеи ленинизма и коммунизма, будет еще более лучшим и “вернодействующим” памятником^{xliii}.

Надежно упакованный в советскую риторику, этот текст представляется весьма любопытным документом. Предлагая себя в качестве исполнителя заказа на «социально-действенные и социально-волнующие» ленты о вожде и о судьбе его дела, Роом позиционировал себя радикалом экрана и едва ли не соратником «кино-ков» (например, в отношении к монтажу как средству социально-политического «возбуждения» и стимуляции «коммунистических порывов» зрителя), хотя, на са-мом деле, ему еще приходилось доказывать свою профпригодность студийному начальству:

«Вы встретили меня рядом с принципиальными возражениями против моей работы вообще из-за моего сугубого формализма. Насколько я помню, в продолжительной беседе этот вопрос был разъяснен и я Вам дал вполне удовлетворившие Вас объяснения и сообщения о том, что является для меня в данный момент непосредственно важным и значительным (реальная установка, быт, мысль, социальное воздействие и т.п., относящееся к нашей советской действительности). Формализм к<a>к таковой, конечно, отодвигается на второй план и уступает место *обслуживанию зрителя* рядом идеологических тем, сюжетов и задач. <...> Глубоко убежден, что своей ближайшей работой я рассею Ваше предварительное мнение обо мне (имевшее, конечно, и свои основания) и что я смогу и сумею принести посильную пользу советскому кино»^{xliv}.

Трудно поверить в то, что демарш Роома, озвученный влиятельнейшим государственным изданием, был всего лишь частной инициативой, не обеспеченной чьими-то политическими интересами^{xlv}. Как бы там ни было, но реализовать свою заявку ему не удалось, зато авторы конкурентной ленты, прошедшей двойную цензуру^{xlvi}, показали «всем трудящимся Союза ССР и зарубежному пролетариату тот необычайный подъем духа трудящегося населения Москвы, которым были отмечены траурные дни смерти и похорон величайшего вождя мирового пролетариата»^{xlvii}. Особое значение имел пропагандистский

эффект картины в зарубежной аудитории: «Вместе с фильмой проникла в зал и беспримерная скорбь российских рабочих по почившем великом вожде. Эта скорбь охватила и многие тысячи зрителей – германских пролетариев. Рабочие хоры, исполнявшие траурный марш, усиливали действие фильма и чувство глубокой душевной боли, чувство вечной памяти о почившем вожде мирового пролетариата»^{xlvi}.

Между тем, в ленинскую картину было заложено еще одно, едва ли не самое важное послание, расшифровать которое современникам дано было не сразу. Теперь представляется очевидным, что объективистский экранный протокол прощания с вождем не устраивал ни одну из сторон, борющихся за его наследство – каждая хотела предстать в нем победителем или хотя бы фаворитом, тогда как создатели и консультанты картины старательно обходили любые намеки на этот счет. Общие планы нескончаемой безликой массы, проходившей мимо гроба, сменялись в ленте портретами Бухарина, Каменева, Зиновьева, Рыкова, Держинского и др., причем зрителей не могло не поразить отсутствие среди них Троцкого – излюбленной модели кинематографистов^{xlix}. Преувеличивать значение этой иконографической лакуны в фильме, разумеется, не стоит, но она, безусловно, стала первым сигналом предстоящей опалы самого опасного противника «коллективного руководства» партии и страны и их теневого лидера – Сталина.

Экранный век ленинской картины оказался недолгим. Резкие повороты советской политической конъюнктуры вскоре превратили этот «исторический кино-документ» в фильмотечное сырье для визуальных опытов того же А.Роома («План великих работ», 1930)^l, Дз.Вертова («Три песни о Ленине», 1934)^{li} и других, менее известных образцов ленинианы^{lii}.

* * *

Еще при жизни Сталина французский критик и теоретик кино Андре Базен задумался над семантическими и художественными характеристиками экранного двойника вождя в советском кино. Анализируя этот феномен, он обнаружил очевидное несовпадение «документальной» и игровой реинкарнаций этой фигуры и ее смысловую неоднозначность. Базен полагал, что хроникальные кадры Сталина, подобно нацистским аналогам, «наполняются смыслом лишь при включении в определенную риторику», при том, что задачей такой манипуляции должна быть обязательная идентификация сталинской агиографии «с Историей, чтобы она разделяла ее надличностный характер. До сих пор только смерть могла обеспечить подобную идентификацию героя или мученика с его творением. И при этом еще оставалась гипотетическая возможность, что впоследствии память его будет очернена, что со временем вдруг раскроется какое-то его бывшее предательство. Однако необходимым, если не достаточным, условием этого была его смерть»^{liii}.

Через несколько лет спустя Базен с удовлетворением убедился в своей прозорливости^{liv}, но ему осталось неизвестным последнее творение экранной сталинианы – полнометражная документальная лента «Великое прощание»^{lv}. Картина была снята и смонтирована в рекордно короткие сроки и отмечена не только беспрецедентной масштабностью (съемки проводились по всему СССР, а также в шести странах «народной демократии»), но и необычным для того времени цветным исполнением. Тщательная выверенность идеологических и смысловых акцентов, конъюнктурная безупречность визуального ряда картины были авторизованы именами любимых кинематографистов Сталина, хотя их реальное участие в работе было, по-видимому, номинальным. По всем данным, фильму, венчавшему «культовый» кинематограф, предназначено было сыграть ведущую роль намеченной, было, кампании по увековечению памяти вождя и собрать немалый пропагандистский капитал у многомиллионной зрительской аудитории. Однако игра советской истории распорядилась иначе.

Кажется невероятным, чтобы выполнение столь ответственного государственного заказа обошлось без обширного делопроизводства, однако теперь известны лишь три документа, иллюстрирующие движение фильма к экрану. 14 марта 1953 г. министр кинематографии И.Большаков сообщил секретарю ЦК КПСС Н.Хрущеву о запросах теле- и кинокомпаний США и многих европейских стран по поводу приобретения хроники сталинских похорон и предложил схему передачи этих киноматериалов. Адресат передал

решение вопроса секретарю по идеологии М.Суслову, а тот в свою очередь переправил его для подготовки решения экспертам из подведомственного отдела художественной литературы и искусства. При этом им было указано, что «киноматериалы хроникальных съемок похорон товарища Сталина никто еще не видел. Поэтому нельзя решить вопрос о передаче их за границу, как это предлагает т.Большаков. Прошу выяснить и доложить, что же, собственно, имеется заснятого о похоронах у т.Большакова и в каком виде?»^{lvi}

19 марта на стол Суслова лег отчет о работе съемочной группы: «Киносъемки производились в Москве и ряде населенных пунктов Советского Союза <...>. В общей сложности было заснято около 100 тысяч метров документального материала. В странах народной демократии корреспонденты Московской студии документальных фильмов засняли митинги и собрания трудящихся. В настоящее время в Москву поступил заснятый материал из Китая, Чехословакии, Польши, Венгрии, Болгарии, Албании – всего около 10 тысяч метров^{lvii}. Кроме того, через Совэкспортфильм цветная пленка была послана в адрес наших посольств в буржуазные страны для передачи ее нашим друзьям в целях проведения киносъемок траурных дней в этих странах. Из буржуазных стран заснятый материал еще не посту-пил. В настоящее время в Центральной студии документальных фильмов заканчивается работа над специальным выпуском в 3-х частях “Прощание с вождем”, в который входит материал, относящийся только к дням траура и похорон товарища Сталина в Москве^{lviii}. Фильм должен быть готов к 22 марта с.г. Одновременно производится работа по подготовке полнометражного цветного фильма на основе заснятого материала в СССР и за границей. В этом фильме имеется в виду использовать кинодокументы, заснятые и при жизни товарища Сталина. По плану фильм должен быть подготовлен к 15 апреля с.г. Тов. Большакову сообщено, что вопрос о направлении фильма за границу может быть рассмотрен после утверждения выпуска его на экран»^{lix}.

Дальнейшие события вокруг фильма известны лишь по рассказу одного из его главных творцов – И.Копалина. Он засвидетельствовал, что работа была окружена повышенной секретностью и неразберихой. Ночью за ним приехали чекисты и увезли на машине в студию, так что он смог сообщить семье, что трудится над срочным правительственным заказом лишь три дня спустя. Рабочие директивы и указания менялись едва ли не ежедневно: сначала кинематографистам было предписано остановить съемки большого фильма и подготовить несколько спецвыпусков хроники, после этого поступил приказ соединить уже смонтированные сюжеты в один большой фильм и т.п.^{lx} В результате к началу апреля 1953-го полнометражная цветная картина была готова к показу и принималась специальной кремлевской комиссией. Согласно Копалину, высоким зрителям лента очень понравилась, однако за этим последовало неожиданное распоряжение отправить ее на «полку». Мотивы этого решения остались ему неведомы, а позднейшее объяснение представляется наивным или лукавым, но в любом случае – далеким от истины^{lxi}. Кремлевские события весны 1953-го заставляют думать об иных, более влиятельных, чем художественные, причинах, обусловивших изъятие ударного труда кинематографистов и его последующее забвение. Запрет картины можно истолковать как импровизацию ее участников, не пожелавших ассоциировать себя с «уходящей натурой», и принять за первый неофициальный знак грядущей десталинизации. С художественной же точки зрения, визуальный ряд картины сегодня представляется невнятным и композиционно вялым, она статична и монотонна, монтажные ходы примитивны, а многие ее эпизоды выглядят неумелыми постановками. По определению, в нее не могли войти съемки людской давки во время сталинских похорон, и это умолчание (как и в истории с коронацией Николая II в мае 1896 г.), лишило картину исторической аутентичности и превратило в визуальный симулякр. Таким образом, «некрологическая» лента о вожде вместе с тринадцатым томом его «избранных сочинений» превратилась в апокриф для необольшевиков хрущевского призыва.

ⁱ Подробнее об этом см. в наших работах: *Янгиров Р.* Начало «царской» хроники // Искусство кино (М.). 1995. №3; *Rashit Yangirov.* The Lumier Brothers in Russia: 1896, The Year of Glory // L'aventure du Cinematographe. Actes du Congres mondial Lumiere. Lyon. 1999.

ⁱⁱ Полного фильмографического описания «царской» кинохроники не существует. См. выборочный перечень ее ранних сюжетов: Каталог съемок А.К.Ягельского <1900-1903> // Киноведческие записки (М.). 1993. №18; Вишневецкий В. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907-1916. М. 1996 (далее – Вишневецкий с указанием стр.); Баталин В. Кинохроника в России. 1896-1916 гг. Опись киносъемок, хранящихся в РГАКФД. М. 2001.

ⁱⁱⁱ См.: *Беляков В.* Царская хроника – опыт кинопубликации (Из работы над фильмом «Дом Романовых») // Киноведческие записки. 1993. №18. См. также: *Rashit M.Yangirov.* The “Tsar’s Pastime”: The Russian Royal Family and Cinema. The Early Years (1896-1908) // *Le cinema au tournant du siecle / Cinema at the Turn of the Century.* Lausanne-Quebec. 1999.

^{iv} *Тютчева А.* При дворе двух императоров. М. 1990. С.34.

^v Ср.: «Вследствие именно этой отличительной черты кинематографа (движения), особенно томительно на экране ненужное, ничего не значащее движение. Это является непроизводительной тратой самого ценного из кинематографических преимуществ» (*Волковский С.* Кинематографичность и театральность // *Последние Новости* (Париж). 1932. 1 июля).

^{vi} Цит. по: *Вся кинематография.* Настольная адресная и справочная книга. 1916. Изд. Ж. Чибрарио де Годэн под редакцией Ц.Ю.Сулиминского. М. <1916>. С.68-69.

^{vii} Великий Князь Алексей Александрович Романов (1850-1908) – сын императора Александра II, генерал-адъютант, генерал-адмирал, главноначальствующий флота и морского ведомства, член Государственного Совета.

^{viii} РГИА г. Санкт-Петербурга. Ф.472. Оп.48. Ед.хр.800.

^{ix} Там же.

^x Там же. После соответствующих вырезок сюжет эксклюзивно демонстрировался в элек-тротеатре Royal Star, располагавшемся на Марсовом поле, но был запрещен к показу в других залах города. См.: *Современное Слово* (СПб). 1908. 21 ноября.

^{xi} См. об этом: РГИА г. Санкт-Петербурга. Ф.472. Оп.48. Ед.хр.800.

^{xii} Там же. Ср.: «Молодой “демонстратор”, еще не имевший достаточного опыта, крутил ручку проектора весьма неравномерно, в результате чего на экране все время изменялись и видимая зрителям скорость движения актеров и всех движущихся объектов: то они начинали беспричинно “торопиться”, то, наоборот, – двигались неестественно медленно и вяло. Желая дать мне возможность лучше рассмотреть некоторые кадры, <демонстратор> Володя иногда настолько замедлял вращение ручки проектора, что изображение на экране начинало нестерпимо “мигать”, а все движения и мимика актеров превращались на экране в какие-то конвульсии, что, между прочим, даже понравилось некоторой части публики» (*Анощенко Н.* Из воспоминаний // *Минувшее.* Исторический альманах. Вып.10. Париж. 1990. С.349-350). Напомним, что этот рецептивный эффект был использован в аван-гардистском эксперименте Рене Клера – фильме «Антракт» (1924).

^{xiii} Великий Князь Владимир Александрович Романов (1847-1909) – сын Александра II; Президент Академии Художеств; главнокомандующий войсками гвардии и Петербургско-го военного округа.

^{xiv} Великий Князь Николай Николаевич Романов (младший) (1856-1929) – генерал от кавалерии, главнокомандующий войсками гвардии и Петербургского военного округа, председатель Совета государственной обороны; верховный главнокомандующий русской армией (август 1914-август 1915), командующий войсками Кавказского фронта; в марте 1919 г. эмигрировал в Италию, а затем во Францию и считался одним из претендентов на российский императорский престол.

^{xv} РГИА г. Санкт-Петербурга. Ф.472. Оп.48. Ед.хр.800.

^{xvi} Там же.

^{xvii} Там же. Кроме того, «демонстрация упомянутых картин должна происходить не под музыку и каждый раз в особенном отделении программы, после некоторого промежутка, не в связи и не вперемешку с показыванием остальных видов, т.е., чтобы перед началом появления картины того или другого события опускалась бы занавесь, затем показывались бы одни лишь эпизоды этого события, после чего опять опускалась бы занавесь» (РГИА. Ф.472. Оп.43. Ед.хр.190). В ноябре 1908 г. придворные цензоры разрешили иллюстрировать «похоронные» сюжеты мелодиями «Коль Славен...» и траурного марша Шопена.

^{xviii} Героями этих сюжетов были герой русско-японской войны, генерал Линевиц, профессор Московского университета А.Чупров, экзарх грузинской церкви патриарх Никон (1908), барон Г.Гинзбург, польский музыкант С.Носковский, депутат Государственной Думы Я. Пергамент (1909), артисты В.Комиссаржевская и М.Садовский, живописец А.Куинджи, профессор С.Муромцев, городской голова Тифлиса Н.Черкезов, «ротмистр Двужильный и жандармский унтер-офицер Ковальчук, трагически погибшие от руки преступников в Ку-таисе» (1910), премьер-министр П.Столыпин, историк В.Ключевский, банкир А.Манташев, скульптор П.Трубецкой (1911),

композитор Н.Лысенко, еврейский общественный деятель М.Мандельштам, издатель А.Суворин (1912), киевский ксендз Шептяцкий, авиатор Абра-мович, певица А.Вяльцева, екатеринославский губернатор В.Якунин (1913), военный летчик П.Нестеров, еврейский общественный деятель и банкир Л.Поляков, сахарозаводчик П. Харитоненко (1914), артист К.Варламов, граф С.Витте, композитор А.Скрябин, уфимский муфтий М.Султанов, сестра милосердия Шишмарева (1915), укротитель А.Дуров, ученый и общественный деятель М.Ковалевский (1916) и др.

^{xix} Например, показ сюжета «Похороны С.А.Муромцева» в одном из московских электротропаров был сорван активистами «Союза Русского Народа», затеявшими драку со студентами. После этого дальнейшие показы ленты были запрещены (Русское Слово (М.). 1910. 12 октября; Кине-Журнал (М.). 1910. №20). При этом демонстрации аналогичных иноконфессиональных сюжетов подобными ограничениями не сопровождалась.

^{xx} Голос Москвы. 1910. 11 ноября.

^{xxi} См.: Вишневский. С.85. Аналогичным успехом пользовалась хроника похорон маркиза Ито в Токио, выпущенная на российские экраны в конце 1909 г. (Вишневский. С.56).

^{xxii} Показы этой ленты в Германии повысили сборы в электротропартах на сорок процентов (Кине-Журнал. 1910. №21).

^{xxiii} Например, ленты о похоронах жертв Февральской революции на Марсовом поле, похорон юнкеров, погибших при отражении выступления большевиков в Нижнем Новгороде в июле 1917 г., похоронах жертв октябрьских боев в Москве (юнкеров и красногвардейцев), похоронах Г.Плеханова в Петрограде (1918), Я.Свердлова в Москве (1919), М.Елизарова в Петрограде (1920), а также «Похороны добровольцев, павших в Одессе 18 декабря 1918 года», «Похороны жертв большевиков в Киеве» (1918) и др., причем не все из снятого дошло до экрана из-за дефицита позитивной пленки. Фото- и кинодокументированием эксгумации и похорон жертв красного террора активно занималась Особая Комиссия по расследованию злодеяний большевиков при Главнокомандующем Вооруженными Силами Юга России. Весной 1919 г. исключительным успехом пользовалась хроника «Похороны талантливой артистки экрана Веры Холодной», одновременно выпущенная в прокат всей европейской части России. Этой традиции следовали и эмигранты. В марте 1921 г. в харбинских кинотеатрах «Модерн» и «Ориант» демонстрировалась лента: «Злободневная хроника Харбина! Жертва гражданского долга. Жуткое зрелище. Сожжение трупа и похороны доктора А.В.Синицына, павшего в борьбе с чумой в ночь с 20-го на 21-е марта с.г.» (Свет (Харбин). 1921. 29 марта). В марте 1927 г. в кинотеатре «Весь мир» демонстрировался фильм «П.П.Крынин при жизни и его похороны», посвященный видному деятелю русской колонии (Русское слово (Харбин). 1927. 8 марта). Большой пропагандистский успех сопутствовал показам хроникальной ленты «Погребение главнокомандующего Русской армией П.Н.Врангеля»: «На фильме сняты: вынос тела П.Н. Врангеля из квартиры в Брюсселе, траурная процессия, ордена покойного, знамена, шествие на кладбище Иксель, перенесение праха во временную усыпальницу и толпы народа, провожающие гроб» (Возрождение (Париж). 1928. 12 мая). Через год перезахоронение вождя Белой армии в Белграде стало сюжетом хроники «Величественные похороны генерала П.Н.Врангеля»: «Картина снята очень удачно. Все главные моменты запечатлены ясно и отчетливо. <...> Впечатление картина производит громадное и величественное» (В.К. Исторический фильм // Новое время (Белград). 1929. 10 октября).

^{xxiv} Он же. Ленин и кино. М.-Л. <1924>. С.35 (Далее – *Болтянский* с указанием стр.).

^{xxv} Из письма Председателя Совкино К.Шведчикова в Секретариат и Агитпроп ЦК ВКП (б) от 19 мая 1928 г. (РГАЛИ. Ф.2496. Оп.2. Ед.хр.9). Ср. со свидетельством сорежиссера фильма «Октябрь», арестованного чекистами во время съемок инсценировки демонстрации на Каменноостровском мосту (Александров Г. Эпоха и кино. М. 1976. С.92-93).

^{xxvi} Брик О. «Нет и неизвестно» // газ. «Кино» (М.). 1926. №14 (6 апреля).

^{xxvii} Vedettes – звезды (франц.).

^{xxviii} Неслучайность этого наблюдения подтверждается опытом другого революционного пассионария: одна из эмигрантских газет воспроизвела рассказ неназванного голливудского режиссера об актерском опыте Л.Троцкого, который в годы американской эмиграции участвовал в постановках компании «Вайтаграф». Обратив на себя внимание продюсеров в картине «Анархисты», он получил приглашение в картину «Крик о мире»: «За выступления Троцкий получил, кроме условленного гонорара, еще свидетельство, в котором его актерские способности были признаны весьма удовлетворительными. Режиссер заявляет, что, если бы сановнику СССР в будущем пришлось снова вернуться в Америку, то он получил бы в Голливуде работу на выгодных условиях» (Б/н. > Троцкий в качестве киноартиста // Сегодня Вечером (Рига). 1926. 8 января). В 1932 г. эмигрантская пресса воспроизвела и соответствующим образом прокомментировала кадр из шпионской мелодрамы «Моя законная жена» (1916), в котором, якобы, участвовал Троцкий (Иллюстрированная Россия (Париж).

1932. №35). Эта легенда вошла в историю кино и лишь недавно была раз-вееяна. См. об этом: *Kevin Brownlow. Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Prejudice, Crime. Film of Social Conscience in the Silent Era.* London. 1990. P.357-358.

^{xxxix} *Сафонова Ю.* Кинематограф в жизни // Последние Новости. 1938. 12 марта. Об этом же эффекте советской кинохроники см. также: *Кускова Е.* В кино // Там же. 1929. 5 ноября; *Алданов М.* Советский парад в кинематографе // Там же. 1933. 5 февраля.

^{xxx} Фильм «Похороны Владимира Ильича Ленина». Историческая фильма объединенных организаций РСФСР (Госкино, «Кино-Москва», Севзапакино, Пролеткино, ПУР, «Кино-Се-вер», «Межрабпом-Русь»). Немой, ч/б., 1048 м. Вып. 5 февраля 1924.

^{xxxix} См. постановление правительственной комиссии по организации похорон; программу съемочных работ и список дополнительных съемок «в связи со смертью В.И.Ленина» в: Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917-1956. Документы. М. 2005. С.73-74.

^{xxxii} Здесь и далее цит. по: *Голдобин А.* Как была создана кинокартина «Похороны В.И.Ленина» // Пролеткино (М.). 1924. №1.

^{xxxiii} *Болтянский.* С.79. Подробный отчет о съемках см: Там же. С.69-75.

^{xxxiv} *Голдобин А.* Указ соч.

^{xxxv} *Болтянский.*, С.79.

^{xxxvi} *Голдобин А.* Указ. соч.

^{xxxvii} *Болтянский.* С.80.

^{xxxviii} В траурные дни января 1924-го бывший российский, а к тому времени американский хроникер Ян Доред произвел съемки похорон Ленина, но, не имея на то официального разрешения, был арестован агентами ОГПУ. Отснятый материал был конфискован, а сам оператор, проведенный шесть недель в Бутырской тюрьме, был выслан из страны. Тем не менее, Доред сумел тайно вывезти из страны около 200 метров отснятого негатива (*Soviets Imprison ASC Member For News "Scoop" in Filming Lenin's Funeral at Moscow // American Cinematographer.* May 1924). Вообще, фото- и киносъемки на территории СССР были категорически воспрещены иностранцам, за редкими исключениями, когда этого требовала вы-сокая политика. Один из таких случаев – поездка хроникеров миссии Фритюфа Хансена и фирмы «Пате» в районы голодающего Поволжья летом и осенью 1921 г. См. об этом пере-писку Секретаря ЦИК РСФСР А.Енукидзе с Председателем Всероссийского Фото-Киноот-дела П.Воеводиным (РГАЛИ. Ф.989. Оп.1. Ед.хр. 249). Об условиях работы иностранных журналистов в СССР см.: <Б/п.> Можно ли делать снимки в Москве // Последние Новости. 1931. 28 марта; *Юрьевский Е.* Об иностранных корреспондентах в Москве // Новое Русское Слово (Нью-Йорк). 1933. 29 января.

^{xxxix} *Голдобин А.* Указ. Соч. В общей сложности в съемках приняло участие 50 кинематогра-фистов (*Болтянский.* С.72, 74).

^{xi} По сообщениям прессы, в траурные дни было отснято в общей сложности 7500 м нега-тива (*Известия ВЦИК.* 1924. 31 января), тогда как историограф приводит цифру в 6377 м (*Болтянский.* С.74).

^{xii} Планировалось, что после хроникального фильма о похоронах Ленина «объединенными киноорганизациями» будет выпущена «грандиозная художественная фильма» о жизни во-ждя (*Известия ВЦИК* 1924. 31 января) и были даже произведены первые съемки (*Болтян-ский.* С.82), но проект не был доведен до конца.

^{xiii} II Всесоюзный Съезд Советов проходил в Москве в последней декаде января–начале февраля 1924 г.

^{xliii} *Роом А.* Ленин и кино // Известия ВЦИК. 1924. 8 февраля (курсив автора).

^{xliiv} Недатированное письмо директору I-ой фабрики Совкино И.Трайнину <1925 г.> (Архив Российской Академии Наук. Ф.586. Оп.4. Ед.хр.20).

^{xlv} Редакционный комментарий (его автором был, очевидно, влиятельный партийный кри-тик Хр.Херсонский), сопровождавший заметку, отмечал: «Следует признать, что взгляд, высказанный А.Роомом, более правильно разрешает идею монтажа «Похорон Ленина», чем то разрешение и выполнение, которое дали объединенные госкиноорганизации» (*Из-вестия ВЦИК.* 1924. 8 февраля). Подробнее об этом см. в нашей работе: «Эта лента должна быть мировым боевиком». Заметка А.Роома «Ленин и кино» // Киноведческие записки. 2001. №51.

^{xlvi} Сначала фильм принимала «литературная комиссия» Луначарского, а затем – лично председатель похоронной Комиссии ВЦИК Дзержинский (*Болтянский.* С.74).

^{xlvii} *Голдобин А.* Указ.соч.

^{xlviii} Цитата из газеты “Rothe Fahne” (*Болтянский*. С.75). Из общего тиража (43 копии) шесть экземпляров фильма «было выдано в эксплуатацию» в Латвию, Персию, Японию, Германию и Манчжурию (КВЖД) (*Болтянский*. С.75).

^{xlix} К середине 1920-х Троцкий превратился в самое популярное политическое лицо советского экрана: хроникальные кадры с его участием включались даже в игровые постановки («Красные дьяволята». 1923, реж. И.Перестиани, «На крыльях ввысь». 1923, Б.Михин, «Не-обычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». 1924, реж. Л.Кулешов); в июле 1924 г. С.Эйзенштейн снял Троцкого для своего дебютного фильма «Стачка», где тот сыграл роль революционера-агитатора в эпизоде митинга рабочих Коломенского завода (*Забродин В.* “Je suis Triste”. О первом съемочном дне кинорежиссера С.М.Эйзенштейна // *Киноведческие записки*. 2001. №50). Впоследствии режиссер ввел Троцкого (или его дуб-лера?) в ряд эпизодов «Октября», вырезанных из него по требованию Сталина. Профессионалы экрана считали Троцкого образцом фотогеничности: «Годы гражданской войны, голода, обостренной борьбы за существование дали новую физическую структуру лица и новое выражение глаз. <...> Революция не только убрала жир со щек и подбородков, она уточнила классовый смысл данного лица и дала сосредоточенную волю взгляду. <...> Взгляд <...> стремится выпрыгнуть из орбит, цепко охватить видимое и строить его тут же, вовне, “на улице”. <...> Эту жадную активность взгляда, характерную в большой степени для лиц, квалифицированных годами борьбы, революция принесла и в сотни наших средних лиц рабочих и красноармейцев, соработников» (*Фрелих О.* О советском лице // *Советский экран* (М.). 1926. №33). Активное навязывание зрителю этого образа раздражало критиков: «У нас ни одна агитфильма не обходится без речи т.Троцкого. Образ т.Троцкого шаблонизируется, из него делают свадебного генерала, опошляют его традиционным кинематографическим применением. Пора перестать. Всегда затасканный прием обиден, но когда затасканным приемом становятся речи т.Троцкого, тогда это совсем уж нестерпимо» (*В.Г.* «Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков» // *Жизнь искусства* (Л.). 1924. №21. См. также: *Гамаюн.* «Приключения мистера Веста» // *Вечерняя Москва*. 1924. 19 апреля).

ⁱ В этой экспериментальной «звуковой, говорящей и шумовой фильме» режиссер использовал некоторые наработки своего замысла 1924 года. См.: *Роом А.* Наш опыт // газ. «Ки-но» (М.). 1930. №2 (11 января); *Соколов И.* Как сделаны звуковые фильмы. Первая программа тонфильм производства Московской фабрики Совкино. М. 1930.

ⁱⁱ Историю этого замысла и его смысловые характеристики см. в: *Дзига Вертов.* Из наследия. Т.1. Драматургические опыты. М. 2004.

ⁱⁱⁱ О рождении советской киноленинианы см.: *Янгиров Р.* Первый кинобиограф вождя // *Минувшее*. Исторический альманах. Вып.12. Париж. 1991. Пагубность культовой темы завуалированно отметил В.Шкловский: «Людям всегда поручали одну и ту же работу – снятие нескольких лент, которые должны были прямо говорить о славе времени, воплощенной в славе одного человека. Это художественно неправильно: это сбивало людей и лишало возможности развития очень сильных творцов» (*Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино. М. 1985. С.141).

ⁱⁱⁱⁱ Цит. по: *Базен А.* «Миф Сталина в советском кино» (1950). Цит. по: *Киноведческие записки*. 1988. №1. С.163.

^{liv} *Он же.* «Дополнение» (1958) (Там же. С.168-169).

^{lv} «Великое прощание». Звук., цвет., 8 ч., 2042,6 м., ЦСДФ, 1953 г. Автор текста А.Сурков; реж. И.Копалин, И.Сеткина, Е.Свилова, Г.Александров, С.Герасимов, М.Чиатурели; опер. И.Беляков, Р.Халужков и др.; ассист. реж. С.Пумпянская, Н.Соловьева; музоформ. И.Гунгер, В.Котов; композ. А.Хачатурян (*Дерябин А.* Г.В.Александров и Л.П.Орлова в кино и театре. Полная фильмография и другие материалы // *Киноведческие записки*. 2000. №45. С.166-167. Далее – Дерябин с указанием стр.). Теперь фильм доступен на нелегальном DVD. См.: www.delokrat.ru

^{lvi} Цит. по: *Культура и власть от Сталина до Горбачева.* Кремлевский кинотеатр. 1928-1953. Документы. М. 2005. С.918 (Далее – Кремлевский кинотеатр с указанием стр.).

^{lvii} Кроме указанных стран, в фильм были включены эпизоды, снятые в Северной Корее.

^{lviii} Фильм «Прощание с вождем», а также кинолетопись (всего около 9000 м), снятые в траурные дни, хранятся в РГАКФД (*Дерябин*. С.166-167).

^{lix} Докладная записка Отдела художественной литературы и искусства ЦК КПСС М.Суслову о киносъемках похорон И.В.Сталина // *Кремлевский кинотеатр*. С.917.

^{lx} *Дерябин*. С.166-167.

^{lxi} По рассказу того же И.Копалина, во время просмотра несколько генералов были вынесены из зала в обморочном состоянии. Уверенный в эмоциональной неотразимости картины, режиссер полагал, что ее выпуск в прокат был отложен именно во избежание повторения таких сцен в кинотеатрах (Там

же). Вполне возможно, что эта деталь – не бо-лее, чем тонкий намек на необычайные зрелищные достоинства своего труда.