

И.В.ТРОФИМОВА

*Санкт-Петербургский государственный
горный институт (технический университет)*

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ XX ВЕКА

Статья посвящена проблеме героя в кинематографе эпохи зарождающегося тоталитаризма. Анализируется концепция и способы ее визуального воплощения в фильмах «Строгий юноша» А.Рoomа и «Олимпия» Л.Рифеншталь.

This paper is dedicated to the concept «new hero» in the movies of early totalitarianism. Mythic qualities of the character and original specificity of images of Room's *Strogiy Yunosh* and Riefenstahl's *Olympia* are discussed hereinafter.

Каждая историческая эпоха создает свою мифологию и своих героев, которые как в фокусе, концентрируют в себе главные ценности и приоритеты времени, его духовную и творческую атмосферу, его импульсы и искания. Кинематограф творит свой культурный миф – то есть образ не только идеализированного, но и единственно возможного строя жизни, служащего моделью для подражания.*

Историк кино Н.Нусинова приводит очень показательный для этой эпохи документ «Итоги и перспективы кинематографии в СССР» (1927), в котором очень точно отражены главные идеологические доминанты эпохи: «Кино является главным конкурентом церкви в Советском государстве и главным проводником коммунистических идей».^{**}

Ответом на этот призыв станут такие ленты, как «Танька-трактирщица» (1929), «Одна» (1931), «Путевка в жизнь» (1931), «Чапаев» (1934), «Веселые ребята» (1934), «Семеро смелых» (1936) и др. Но помимо очевидной социальной ангажированности, кинематограф начала 30-х – в отдельных своих образцах – еще сохраняет дух авангардизма, использует конструктивистские приемы построения кадра, создает образ идеального человека, в котором угадывается ницшеанский дух свободы и порыва.

Многие фильмы тех лет проникнуты идеей высокой жертвенности и героических свершений. Но в них есть еще и необыкновенный энтузиазм, жажда новизны, даже своего рода титанизм. Идея «новой жизни» находит безошибочное воплощение в «райском мифе», к которому культура обращается всякий раз, когда, пережив «малый апокалипсис», обретает новые силы и новую веру.

Всякое начало по «мифологической» логике ассоциируется с представлением о совершенстве и невинности. Райский мир – это мир изобилия и процветания, вечной юности и света, он не знает старости и смерти (как, например, в комедиях 30-х гг.). Речь идет, разумеется, не о христианском образе рая. Христианские представления опрокинуты и отвергнуты. Новая советская культура обращена к мифологеме архаического рая. Ее герои, уподобляются античным богам: их тела совершенны и словно выплены из мрамора, они несут в себе почти ницшеанскую волю к жизни и чувство радости, они не знают скорби и сомнений. В этом смысле очень показателен фильм «Строгий юноша» (1936) – режиссера А.Рoomа. Созданная в тот же год, что и знаменитая «Олимпия» Л.Рифеншталь, лента советских кинематографистов поражает близостью в эстетическом решении образа идеального человека.

В «Олимпии» уснувшие античные боги возрождаются в облике новых людей – арийцев (известно, что в нацистской Герма-

* Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000.

** Нусинова Н. Семья народов // Логос. 2001. № 1.

нии существовало представление о том, что германские народы были потомками древних греков). Камера направлена на актера таким образом, что создается впечатление соразмерности неба и человека, который показан в постоянном стремлении вверх и вперед, при этом и небо, и земля кажутся ему равно покорными. Маятниковые движения камеры усиливают этот эффект, сообщая жестам героев нечто титаническое. Кадр строится так, что человек оказывается в центре всего охватываемого пространства и, одновременно, над зрителем. Мифологема высоты подчеркивает впечатление мощи и силы, которое исходит от героев Л.Риценшталь.

Отдельные эпизоды «Строгого юноши» словно предвосхищают кадры «Олимпии» (ср.: первоначальное название фильма – «Дискобол»). Герои Рooma и Олеши подобно древним олимпионикам мчатся на колесницах и метают диски; они словно изнутри вы-свечены солнечным светом, молоды и пре-красны. И еще одна примета совершенства – белые одежды, которые носят, подобно древним жрецам, эти новые идеальные люди.

На главном герое фильма – Грише Фокине – лежит особая печать: в эпизоде чудесного сна ему сообщаются черты и жесты demiurga (солнечного Аполлона), который преобразует красоту любимой женщины в звуки музыки. Любовное томление героя представлено в символах, отсылающих к философии божественного эроса Платона. Этот высокий аспект дополнен стремлением героя к абсолютному идеалу, выраженному – уже вполне в духе эпохи – в «Комплексе душевных качеств, которые должен выработать в себе комсомолец» (*ясность цели, чтобы не было двоедушия и раздвоенности; настойчивость, чтобы изжить безволие и бессилие; твердость характера; гуманность*,

чтобы не только любить, но и ненавидеть; *скромность*, чтобы не было грубости и развязности; *искренность*, чтобы говорить правду; *великодушие*, чтобы не радоваться ошибкам товарища; *щедрость*, чтобы изжить чувство собственности; *сентиментальность*, чтобы не только марши любить, но и вальсы; *жестокое отношение к эгоизму; целомудрие*).

Но вопреки мифологической модели аполлонический герой лишен космостроительной силы, которая атрибутируется невидимым «бессмертным», тем, кто действительно венчает собой иерархию нового мира: «Равняйся на лучших, помогай отстающим и добейся общего подъема. Лучшие – это наши вожди, зодчие социализма. Лучшие – это те, кто творит мысли, науку, технику, музыку. Это высокие умы. Те, кто борется с природой. Победители смерти». Ницшеанская идея «могущественного и господствующего над миром человека» (С.Л.Франк), которая в «Олимпии» приобретает почти всемирный масштаб, в «Строгом юноше» сводится к идеи подчинения «новых людей» «особенным людям» – вождям. «Солнечные» персонажи выпадают из этого круга, предвосхищая тем самым будущую пропасть между «богами» и «героями». В финале картины образ Гриши Фокина окончательно размывается, утрачивая цельность и концептуальность, которые подменяются предельной условностью и зыбкостью. Идея героя-демиурга, исключительного и свободного, не укладывалась в прокрустово ложе тоталитарной идеологии. Это не могли не почувствовать создатели «Строгого юноши», балансирующие между стремлением к полноте творческого самовыражения и необходимостью следовать требованиям примитивного и социально ангажированного кинематографа.