

Акош СИЛАДИ

Тоталитарные культуры XX века: религия и рынок

Любое сравнение — это объяснение. А между тем сравнение, скорее, затушевывает, чем делает более очевидными те связи, которые существуют между сравниваемыми явлениями. Ведь сходство между двумя предметами или явлениями может наблюдаться и при полном отсутствии каких бы то ни было отношений между ними. Само по себе сходство еще ничего не доказывает. Тот факт, что два явления имеют сходные черты, еще не означает какой-либо их связи друг с другом. Да и характер таких связей может быть самым разным. Творение может быть похожим на своего творца, сын на отца, брат на брата, репродукция картины на ее оригинал, одна бутылка кока-колы на другую и т. д. Эти отношения могут носить генетический, онтологический, структурный, причинно-следственный, исторический характер. Любое сравнение является утверждением, но не определением. Определение — это отрицание. Если мы хотим через сравнение прийти до определения, мы должны установить, чем сходные явления не похожи друг на друга, чем они отличаются.

Оригинал и копия

Сходство явлений, относящихся к области культуры, обнаруживается главным образом при подражании, копировании, при стремлении быть похожим. В таких случаях возникают вопросы: которое из явлений представляет собой оригинал, а которое — копию, где копия, а где настоящее? Конечно, копия — это не обязательно подделка, намеренный обман, она может быть и восторженной имитацией, и механическим тиражированием, и даже карикатурой, пародией, которые, воспроизводя явление, высмеивают его. Сходство между фашистской и советской тоталитарными культурами, например, вызвано, в частности, и тем, что обе они заимствовали свою символику из левой, прежде всего коммунистической, символики (например алый цвет партийного знамени, марши рабочего движения, исполнявшиеся с национал-социалистическими текстами, празднование Первой мая и даже само слово «социализм»). Другого рода отношения стоят за сходством оригинала советской тоталитарной культуры и его копий в Восточной Европе, сделанных после 1945 года. В данном случае смысл копии придавало именно то, что она являлась подражанием окончательному, совершенному и недостижимому оригиналу. Эти недолговечные и неорганичные для своей среды местные «малые тоталитаризмы», провинциальные разновидности «большого тоталитаризма» именно тем и оправдывали свое перед центром существование, что во всем следовали оригиналу, подражали ему. На признание и право на существование могли рассчитывать лишь «заверенные центром» копии. В противном случае они

С и лад и А. (A. Sjlagy) — научный консультант Института русистики при Будапештском университете; эстетик, культуролог, ведущий специалист в области русистики в Венгрии.

уничтожались, а если это по каким-либо причинам представлялось невозможным, их отлучали и использовали в качестве образа дьявола, для устрашения других (как это было в случае с Югославией). Местные варианты любой ценой старались производить впечатление копии (отсюда и их чрезмерное усердие, стремление превзойти изначальные лозунги), ведь именно это служило доказательством их политической преданности. К тому же, быть копией в тоталитарной культуре значило приобщиться к совершенству первозданного бытия. Отсюда страх тоталитарной сталинской культуры перед всякого рода нововведениями и новшествами: совершенное бытие и совершенное знание в обновлении не нуждаются, их можно лишь повторять бесчисленное количество раз. Отчасти именно это религиозное рвение в копировании, утрирование, раздувание характерных черт оригинала, отчасти отличный от копируемого — польский, чешский, венгерский, корейский и т. д. — культурный контекст приводят к тому, что эти копии производят впечатление пародий, в то время как это ни в коей мере не входило в намерения копирующих. Леденящий пафос советского государственного искусства в значительной мере определялся колоссальными размерами русского пространства и времени, масштабами приведенной в движение материи и людских масс, не последнюю роль играло и то обстоятельство, что Россия была подлинным местом этой драмы мировой истории. Сжатая до масштабов страны площадью в 94 тыс. квадратных километров и адаптированная пришедшими извне «режиссерами» изначальная модель стала производить комичное впечатление этакой монументальной миниатюры. И тем не менее даже сквозь этот ненамеренно пародийный характер просматриваются сегодня подлинные черты оригинала и другого рода пародийность, та пародийность, которая присуща всей сталинской культуре, если подойти к ней как к пародии на религиозную культуру, на средневековую теократию.

Не менее поучительным оказывается сопоставление революционной России со сделанными с нее тоталитарными копиями. Едва ли не первым на отношения оригинала и копии указал в одной из своих статей военных лет Б. Пастернак, которому тогда на мгновение показалось, что «правое дело» Отечественной войны вымело из его страны весь мир тоталитарной лжи предвоенных лет: «В гитлеризме поразительна утеря Германией политической первичности. Ее достоинство принесено в жертву производной роли. Стране навязано значение реакционной сноски к русской истории. Если Россия нуждалась в кривом зеркале, которое исказило бы ее черты гримасой ненависти и непонимания, то вот оно: Германия пошла на его изготовление. Эта задача, посторонняя, окраинная, остзейская, и ее провинциализм тем отчетливее, что ему присвоены всемирные масштабы»¹. Однако к тому времени первое отображение революционной России в кривом зеркале уже давным-давно существовало: его сделал сталинизм в ходе третьей, происходившей в 1929—1932 годах, тоталитарной революции, сведя тем самым революционную Россию до положения утопической сноски к истории реально существующего, тоталитарного русского социализма. Оба эти отражения в кривом зеркале потому так и похожи друг на друга, что они, по-разному искажая, отражают одно и то же и одного и того же не отражают. По мнению Гитлера, «в кривой ухмылке кубизма» нашла свое воплощение эра большевизма, и любое модернистское, экспериментирующее с формой направление в искусстве — не что иное, как культурбольшевизм; по мнению же Сталина, «формализм» представляет собой продукт разлагающегося буржуазного общества. Это отличие немаловажное, но не определяющее.

Сталин присваивает себе весь большевизм и его же отрицает своей формулой «Большевизм — это я!», а Гитлер делает то же самое с историческим антибольшевизмом западного общества: «Антибольшевизм — это я!». Данное различие носит чисто идеологический характер, и его можно свести как к тому, что либерализм и социал-демократия по своей сути тот же фашизм (тот скрытый,

¹ Пастернак Б. Поездка в армию. «Воздушные пути». М., 1982, с. 375—376.

«стыдливый» фашизм, «социал-фашизм» и т. д.), так и к тому, что либерализм, социал-демократия ничем не лучше большевизма (хотя бы уже потому, что за обоими стоит «мировой заговор»). Настоящие же различия и сходные черты надо искать глубже.

Если мы проанализируем культуру революционного авангарда и два типа тоталитарной культуры в контексте современной массовой культуры, мы обнаружим, что советская культура двадцатых годов — как раз в силу своей модерности — во многих точках соприкасается с фашистской, т. е. антимодернистской сталинской тоталитарной культурой. Отличия и сходство между ними особенно сильно бросаются в глаза, если рассмотреть их в зеркале современной рыночной массовой культуры. Обе они являются копиями тоталитарной культуры. Вопрос лишь в том, что, почему и для чего копировалось. Ибо сталинское государство с помощью зубила насилия и каменного топора идеологии переносит подлинную, точнее, исконную, архаичную тотальность религиозного мироустройства на революционную культуру; В то время как нацистское тотальное государство, привлекая на помощь все современные технические средства массового гипноза и скальпель насилия, переносит эту исконную тотальность на массовую рыночную культуру. И таким образом, две тоталитарные копии — сталинская и гитлеровская — соотносятся с тремя подлинниками: один из них — тот самый, исконный — уже не существует, он рассыпался в прах вместе с «божественным миропорядком», архаичным тоталитаризмом, и возродить его, временно навязать современному миру можно только искусственно, с помощью современных средств идеологии и насилия. Второй подлинник — это не мироустройство, а тот политический и духовный эксперимент, который мы называем революционной культурой; она, однако, может быть только лирической тотальностью определенного исторического момента и рассыпается вместе с этим моментом, причем тоталитарные культуры и не стараются ее вернуть. Третий подлинник — массовая рыночная культура, именно она остается единственной существующей и жизнеспособной «культурой», поскольку охватывает и объединяет всех и вся, но только не на духовных, не на идеологических и не на политических началах.

Тоталитарное или-или

Современный миропорядок — это состояние мира, покинутого Богом, или, иными словами, лишённого единственного и единого смысла. Утрачена и отвергнута — по крайней мере частично — та духовная тотальность, которая была характерна для человека религиозного периода, для архаичного общества. Эта тотальность означала порядок, гармонию, смысл: в ней было обозначено место личности в миропорядке, была четко проведена граница, разделяющая добро и зло, дозволенное и запретное; мироздание, а вместе с ним и жизнь человека были исполнены смысла. В рассыпавшемся на осколки, лишённом какого бы то ни было единого смысла мире долгожданная и, наконец, завоеванная личная свобода переплетается с такими ощущениями, как «несчастье», «абсурдность», «душевный дискомфорт», «невезенье», что влечет за собой естественное желание избавиться от этих чувств. Однако вернуть былую тотальность можно теперь уже только тоталитарным путем. Для этого надо общество, теперь уже современное, извне — искусственно и насильно — с помощью полицейской дубинки и техники промывания мозгов «затолкнуть» в полицейское государство. Обычно в таких случаях какая-либо часть современного общества — «парс», воплощенный в форме политической партии — раздувает себя с помощью мехов современного политического государства в новую, взятую с потолка тотальность, чтобы в ней, в этой тотальности, воскресить старый миропорядок, старую общность и старый, единый смысл. Каждая часть жаждет целого, тоскует по нему, и чем сильнее ощущение неполноты, потери, ущербности, возникшее в результате распада целого на части, его разрушения, тем сильнее эта жажда. На практике это означает или захват всей полноты власти, или приобретение всех благ и обладание ими.

Происходит не обретение новой духовной тотальности, а подмена бездуховной тотальностью власти и денег. Это всегда сопряжено с насилием, и результат ее никогда не бывает окончательным: какая-либо из частей прибирает к рукам все остальные, а те, которыми не может завладеть, пробует уничтожить. Однако сложившаяся таким образом тоталитарная тотальность в современном мире долго удержаться не может. По той причине, что она не восполняет недостающую старую тотальность, а лишь временно замещает ее. Захваченные путем насилия и идеологического обмана части, а также те части, которые не удалось захватить, рано или поздно эту тотальность взорвут.

Не следует, однако, думать, будто современный миропорядок полностью лишен тотальности и общности; они существуют, только такая тотальность и общность лишены всякой духовности; они безличны и безыдеологичны. В этом смысле, и только в этом, данная тотальность не тоталитарна. Это не политико-идеологическое тотализирование какой-то части, а действительная тотальность, хотя и не носящая духовного характера. Такая тотальность, которая единственно возможна при современном миропорядке: тотальность вещей. Вещественная тотальность современной денежной общности тоже предполагает единое мироустройство, она едиными принципами пронизывает весь мир, но делает это безлично и без привлечения идеологии, создавая таким образом впечатление некоего нового, естественного порядка. Именно вопреки этому новому экономическому миропорядку и безличным его принципам и возникают тоталитарные общества XX века в тех регионах и обществах, которые по «объективным» правилам игры, действующим в денежной общности, заведомо обречены на участь проигравших, но которым можно внушить, что и они могут стать победителями, только другим путем. Противопоставив себя новому вещественному миропорядку денежной общности и опираясь при этом на современную технику и психологию «одинокой толпы», политическую форму тотализируют.

Тоталитарная тотальность — это ложная тотальность, которая отрицает современный миропорядок с помощью им же созданных средств и условий, пытаясь таким образом восстановить «первоначальное состояние», духовную тотальность распавшегося мироустройства (в действительности же для того, чтобы оказаться в числе правящих обществ финансового сообщества, т. е. в числе «победителей»). Тоталитарные общества — это не случайные явления, не отклонения с магистрального пути развития цивилизации, они не являются порождением неправильных идеологий, а закономерно вытекают из современного миропорядка и устройства мира на основе денежной общности, современной бюрократической рациональности, и опасность их возникновения будет сохраняться до тех пор, пока существует этот миропорядок.

Политическую сферу можно тотализировать разными способами, различными могут быть иллюзии общности и те духовные тотальности, под которые подгоняется политическое государство. В середине прошлого века С. Кьеркегор писал, что его современникам надо сделать выбор между «религиозным» и «эстетическим»: или одно, или другое нужно возвести на уровень универсального принципа, чтобы тем или иным образом объяснить мир, ибо «объективной морали» и «моральному миропорядку» пришел конец. Но он едва ли предполагал, что перед выбором окажутся не только утратившие тотальность «божественного миропорядка» «случайные индивидуумы», но не утратившие «божественную гармонию» средневекового политического миропорядка «случайные национальные государства», и выбирать им придется между эстетизацией и теократизацией политической сферы. Выбор их будет зависеть от того, в какой степени они сохраняют или в какой степени уничтожат денежную общность, рыночную экономику, служащие фундаментом современного мира. Ведь либеральное рыночное общество массового потребления может успокоить чувство страха у «одинокой толпы», чувства растерянности, беспомощности, подавленности, испытываемые ею, лишь возведя «эстетическое» на уровень всеобщего принципа. Достигается это различными способами, абсолютно светскими, индивидуальными, ни для кого не обязатель-

ными и совершенно не идеологическими, что происходит в процессе обычной купли-продажи на рынке. Успокоение можно выбрать среди других товаров и услуг и купить, свобода выбора и покупки лишь в незначительной степени направляется в определенное русло практически необязательной и различной по форме рыночной пропагандой, рекламой товаров. И хотя в данном случае речь идет о восполнении недостающих частей целого, о том, что с помощью самых различных средств — начиная с «искусственного рая» спиртного и наркотиков и кончая более умеренными «спасательными средствами» коммерческой массовой культуры вроде различных допингов, культуризма, профессионального спорта, секса, массового туризма — несчастное сознание делается счастливым, «больное» сознание излечивается, совсем не значит, что каждый индивидуум насильственно подвергается одинаковой для всех государственно-идеологической и политической обработке, что все обязаны стать одинаково счастливыми, а если кто-то несчастен, он вызывает подозрения и его следует удалить из мира счастливых.

Как рыночная, так и тоталитарная формулы стремятся удовлетворить одну и ту же современную потребность, обе они хотят осчастливить несчастных, причем обе они собираются сделать это искусственным путем, опустошая на мгновение или на более длительное время сознание, а затем снова наполняя и «освобождая» его. Разница лишь в том, что в одном случае это осуществляется не посредством идеологии, а путем прозаической рыночной купли-продажи, и способ избавления от «болезненного состояния», который она предлагает, не является единственным и, что особенно важно, духовным, в то время как во втором случае это делается архаичным и поэтическим, а следовательно, идеологическим способом, когда всю массу объединенных в тоталитарную общность индивидуумов принуждают принять одно, общее для всех решение.

Источник различий между нацистской и сталинской тоталитарными культурами, таким образом, кроется в том, что первый сохраняет денежную общность, но ограничивает рыночный культурный панэстетизм политической сферой, эстетизируя не мир, а политику, поглощенный политикой мир. Сталинский же тоталитаризм уничтожает денежную общность и тем самым возвращается в устройстве общества к предсовременному состоянию. Миф о германской общности, который политическое государство навязывало современному обществу, нельзя было воспринимать иначе как эстетически в том истерическом экстазе, в котором потребитель сливается с предлагаемым на рынке товаром, и прежде всего с человеческим товаром, со звездой. А миф о советской общности был представлен как религиозный, причем в духе и образах истории спасения, и воспринимать его следовало именно таким образом. Ибо этот миф был спроецирован на практически не модернизированное общество. Вот почему религиозность и вера советского общества, прежде всего нового городского общества, так напоминают религиозную атмосферу архаичных обществ, и в первую очередь религиозную атмосферу старого русского общества. Вот почему с такой легкостью удалось подменить отношения между государством и гражданами, между продавцами и покупателями отношениями между Богом и его творениями, даже если верующие и стали жертвами тоталитарной фальсификации, обмана исторического зрения.

Однако имеется еще одна возможность для тотализации политической сферы, наиболее ярко проявившаяся в 20-е годы, в период большевистской диктатуры, почти сразу же потерпев крах. Это сциентизация политической сферы. В отличие от «религиозного» и «эстетического» здесь современному миропорядку, основывающемуся на денежной общности, а следовательно, не достаточно рациональному, противопоставляют научную политику, если угодно, научное государство. Под наукой в данном случае понимается не что иное, как наилучший, наиболее совершенный способ организации общества, экономики, повседневной жизни, применяемый учеными мужами, блонистелями этой объективной рациональности, в отношении спонтанной, хаотичной, гетерогенной и иррациональной действительности. Уже сама государственная власть была завоевана ими с научных позиций. Исторические предпосылки этого общественного эксперимента —

тотализации политической сферы на основе принципов научной рациональности, научного планирования общественной жизни — духовно восходят к позитивистской философии рубежа веков, политические же его истоки можно обнаружить в якобинском государстве Разума, а также в теории и практике бюрократического управления государством абсолютистских монархий XVII века. Большевики пытались с помощью научных методов вытеснить из политики разного рода моральные соображения, иначе бы им не удалось ее тотализовать. Демонизация политической власти, пробуждение ее к самостоятельной жизни и поворот против общества, против жизни во всех трех случаях — эстетизации, теократизации и сциентизации — начинались с отметания в сторону моральных норм и сомнений. Конечно, и вещественная тотальность денежной общности строится не на моральных основах, однако это моральное равнодушие преподносится в ней как столь часто упоминаемое «равнодушие» природы. Тоталитарному же государству — ввиду того, что оно строится на идеологических основах — приходится открыто признавать свою «аморальность», по крайней мере то, что оно порывает со всеми традиционными этическими нормами и ограничениями.

Однако любая попытка научной тотализации политики заведомо обречена на провал, поскольку таит в себе неразрешимое противоречие: современная, безличная, «объективная» рациональность представляется миру субъектами в абсолютно идеологизированной и личной форме. Однако рациональность несравненно лучше и совершеннее осуществляется безличностно и безыдеологично работающим рыночным миропорядком, а идеологичность — опирающимися на иррациональные инстинкты, эмоции и предубеждения, привязанными к личностям, звездам и богам идеологическими системами. В частности и поэтому ультраиррациональная современная культура оказалась не в состоянии создать массовую культуру, хотя ей так этого хотелось.

Рыночная культура эстетизирует толпу (например вид толпы, массовые зрелища или массовые сцены в фильмах); фашистская тоталитарная культура только сужает и политически определяет это значение (изображая красоту высшей расы на парадах и спортивных праздниках); сталинская тоталитарная культура переосмысливает эту эстетизацию в религиозном духе (ритуальные встречи Творца и его творений, верующих масс), в то время как революционная культура стремится рационализировать толпу (например революционные массы, пробуждение самосознания масс, классовая борьба масс в немых фильмах 20-х годов). Сходные мотивы, символы, жанры, которые можно обнаружить в этих четырех образцах культуры XX века — к примеру, «толпа», «машина», «монументальность», «наука», «пропаганда», «новый человек», «зрелищность» и т. д., — оказываясь в разных контекстах, приобретают разное значение, по-разному строятся и по-разному воспринимаются. Так, момент модерности является общим в рыночном, революционном и фашистском типах, а революционная и антимодерная сталинская культуры резко противопоставляются по этому признаку. Иррациональность же, даже если в одном случае она носит эстетический, а в другом — религиозный характер, сближает два тоталитарных типа и противопоставляет их революционной культуре.

Рыночная реклама и эстетика революционной пропаганды, т. е. рационалистическая установка на эффектность, ближе фашистским фильмам, чем сталинским с их растянутой манерой изображения и безбрежными словесными потоками. Ведь антимодерная государственно-религиозная тоталитарная культура — это прежде всего культура Слова, культура Буквы, а не культура современного зрелища. И Геббельс в свое время упрекал немецких кинематографистов не за то, что они не создали своего нацистского варианта сталинского эпоса «Великий гражданин», а за то, что они не создали нацистского «Броненосца Потемкина». Под этим он, конечно, понимал не то, что они должны творить в духе «культурбольшевизма», а то, что они должны создавать эффективные пропагандистские фильмы. (Фильм Эйзенштейна, естественно, не просто эффективный пропагандистский фильм, однако с точки зрения государственной пропаганды

прочие его достоинства интереса не представляют.) Хорошо все, что эффективно: вот современное, вдохновленное рынком мышление. А в сталинской религиозной тоталитарной культуре хорошо все, что должно быть эффективным, ибо так того желает Государство-бог. Именно поэтому сталинская тоталитарная культура уступает рыночной культуре, с которой она соперничает, ведь она делается не для масс потребителей, а для масс верующих. Коммерческая культура ставит эффективность превыше всего, причем понимая ее в одном единственном смысле: эффективно то, что можно продать. От этого принципа не отказалась и нацистская тоталитарная культура. А в сталинской культуре с ее «складом ума» даже и мысли возникнуть не может о том, что она имеет дело с потребителями, что надо что-то продать и что те, для кого этот товар изготовлен, могут решать, купить его или не купить.

Исключение из религиозной тоталитарной массовой культуры коммерческого подхода заведомо сужало сферу ее действия: вместо мирового рынка — «дворцы» и храмы местной культуры, а вместо масс потребителей — скопища верующих. Конечно, все это еще не означает, что элемент рыночной эффективности полностью отсутствует в массовой сталинской культуре (в музыкальных кино-ревью, в грандиозных спортивных парадах легко заметить влияние Голливуда и американских шоу того времени), но он всегда подчиняется политическо-идеологическому содержанию фильма или нагружается репрезентативной функцией, независимо от того, о чем шла речь: о любовной истории или о советской карьере, об историческом лице или о событии. Не важно было и то, кто герой: мать, сталевак или следователь милиции; детектив ли это, фильм о войне или исторический фильм. Эти различия легко проследить, если мы сравним два все-народных зрелища — американский Диснейлэнд и советскую ВДНХ.

Коммерческая рыночная массовая культура была создана безличным и безыдеологичным миропорядком «обособившейся экономики», превратившим ее в источник радости, концентрат счастья. В отличие от рыночной культуры сталинская, гитлеровская и революционная культуры представляют собой творения «обособившегося государства», хотя для тотализации политической сферы все они прибегают к разным тотальностям: первая — к «религиозной», вторая — к «эстетической», а третья — к «научной». Тоталитарные культуры узурпируют дух общности, чтобы заменить суррогатом то, чего нет (государство как расовая общность, государство как «новая историческая общность советских людей»). Рыночная же культура узурпирует дух индивидуума, чтобы заменить автономную личность дырочками-Я, через которые протекает все, что угодно, лишь бы оно доставляло удовольствие. В одном случае деградирует дух общности, в другом — достоинство личности. В революционной культуре были попытки, нашедшие свое отражение в авангарде 20-х годов и в неоавангардистском движении 60-х, выразить принцип общности на языке современной рациональности. Эти попытки привели к конфронтации революционной культуры как с рыночной культурой, не принимающей общности, так и с тоталитарными культурами, для которых она была или слишком рациональной, или слишком современной. Потому она и не смогла сохраниться и стать основой для модернизации общественной практики. Ее либо подвергали уничтожению, либо приспособляли для использования в арсенале средств государственной и рыночной пропаганды.

Звезда и икона

Киноискусство сталинского периода принято определять, навешивая на него следующий ярлык: это не что иное, как искусство, деградировавшее до уровня инструмента государственной пропаганды. И хотя понятия «пропаганда» и «агитация» действительно были в обращении в ту эпоху, использование их применительно к культуре и искусству сталинской эпохи может повести нас по неверному пути. Если по отношению к 20-м годам еще можно говорить о

политической агитации и пропаганде в Советской Союзе, то к 30-м годам они либо вообще не применимы, либо применимы в совершенно другом смысле.

Ибо пропаганда (в современном смысле слова) — это современное средство передачи информации, возникшее в эпоху утраты религиозной ауры и предназначенное для распространения идей и благ в атомизированном массовом обществе. Пропаганда предполагает наличие современных каналов для передачи информации, новой техники и в первую очередь визуальных средств массовой информации. Основная формула: пропаганда товара — это реклама. Любую пропаганду, в том числе и государственную, политическую, можно рассматривать таким образом. Ее характер наиболее ярко проявляется во время предвыборных кампаний в странах парламентских систем. Но именно этим моментом сталинская культура наиболее резко отличается от других тоталитарных культур XX века, в том числе и от гитлеровской, с которой ее чаще всего сравнивают и ставят в один ряд. Несмотря на сходные черты, сталинская культура и по социальным, и по психологическим признакам коренным образом отличается от тоталитарной культуры гитлеровской Германии. При этом я вовсе не утверждаю, что выгодным образом отличается, я только хочу сказать, это разные культуры.

Гитлер действительно использует движущийся зрительный ряд, фильм в качестве средства пропаганды. Фильм для него — это ультрасовременное, опробованное на рынке товаров и хорошо себя там зарекомендовавшее средство воздействия на массы, средство достижения массового психоза. Он лишь переносит это средство на политику и подчиняет себе. Исключительное значение, которое приобретает фильм в нацистской пропаганде (в отличие от печатной пропаганды, от книги), объясняется тем, что с помощью фильма легче всего воздействовать на сознание современного атомизированного человека толпы. Распространение нацистской культуры, нацистской мифологии от начала до конца строилось на рыночных механизмах, с той только разницей, что рыночные средства в этой области, в области культуры, были монополизированы государством (например в политике разрешалось рекламировать только Гитлера). Гитлер предстает в этой культуре в качестве Звезды, чей рекламный образ, распространяемый рынком, вызывает истеричный восторг, т. е. обычную реакцию на звезд на рынке товаров массовой культуры. С этой точки зрения Гитлер является одним из наиболее ярких явлений современной массовой культуры, при всем том что культ Гитлера как Звезды носит исключительный характер и сочетается с культами Расы и Государства (конечно, звезда должна постоянно появляться на рынке с новым товаром, с таким, на который в данный момент спрос больше, чем на остальные). Вот почему крах Гитлера — крах звезды — не стал потрясением для рыночной системы. Звезды приходят и уходят, а рынок остается.

В отличие от Гитлера Сталин предстает в тоталитарной культуре в качестве Бога или, по крайней мере, Бога-сына, в качестве Творца или, по крайней мере, Искупителя, действующего в мировом измерении, в масштабах всего человечества, и в этом качестве становится предметом религиозного культа. Культ Сталина и сама сталинская «идея» (т. е. тот «товар», с которым он выходит на историческую арену) — отнюдь не рыночное явление и распространяется оно не рыночным путем. Он пробует на государственном уровне восстановить распадающуюся русскую крестьянскую общину. Культура сталинской эпохи внушает массам, что государство — это община; она внушает это массам, которые совсем еще недавно жили в настоящих общинах и восприняли их распад в 10-х и 20-х годах как социальную несправедливость. На них, на воплотившийся в них архаичный образ мышления, на антимодерность и опирается сталинский тип тоталитарной государственной модернизации. Здесь мы имеем дело не с рыночной манипуляцией сознанием атомизированного индивидуализированного среднего западного человека, а с религиозным благоговением и трепетом перед Богом загнанного в общину восточного человека-коллективиста. В его отношении к используемым средствам и целям гораздо ярче проявляются средневековые черты, чем у продуктов западной тоталитарной культуры.

Становится понятным тот парадоксальный факт, что после культа Сталина, созданию которого он придавал столь большое значение, осталось несравненно меньше документальных фильмов, хроники, чем после культа Гитлера. Из этих материалов вряд ли удалось бы составить такие же многочасовые документальные фильмы, какие были созданы в 70-е годы о Гитлере. Но можно посмотреть на этот факт и с другой стороны: вряд ли мы найдем много игровых фильмов, в которых Гитлера изображает актер, в то время как о Сталине — с начала его культа до смерти, а если прибавить сюда и фильмы брежневского барокко, в которых фигурирует Сталин, то и после его смерти — было создано столько фильмов, что их не пересмотреть и за несколько дней. Надо думать, что Сталин избегал появляться перед камерой отнюдь не из скромности. Ленин, как известно, терпеть не мог, когда его фотографировали, снимали на киноленту, рисовали, т. е. пытались увековечить его образ. Сталин же — прямо противоположным образом — как раз потому и избегал кинокамеры, что хотел, чтобы его увековечили, но документальный фильм с его жизненной непосредственностью был для этого непригоден: документальный фильм мог бы сделать из него Звезду, но Бога — нет. Для этого нужно было отказаться от прямого фиксирования действительности и эстетики документального образа: требовались вымысел, художественный фильм и артисты. Гитлер и сам был артистом, он исполнял роль Гитлера в самой жизни, не сыграв он самого себя. Звезды бы из него не получилось.

За недостатком места я не буду сейчас анализировать созданный им образ, но даже при беглом сравнении становится очевидным, что Сталин, запечатленный на экране таким, каким он был в жизни, т. е. живым конкретным человеком, в роли Бога выглядел бы довольно странно. В фильме он должен был предстать в виде символа, маски, т. е. не непосредственно. В государственно-религиозной культуре Бог воплощает в себе идею всемогущества, полноты и совершенства, а следовательно, изображать его прямо, непосредственно нельзя, да и невозможно, это можно сделать только символически. В том, что Бога пробуют заснять на пленку — даже если этот Бог является порождением одной какой-то культуры — есть что-то вопиюще кощунственное, это святотатство. И здесь возникает противоречие между профанирующим преломлением действительности в фильме и религиозной функцией сталинского кино. Сталин с середины 30-х годов так же редко появляется публично в реальной жизни (лишь иногда его можно увидеть среди декораций, изображающих вымышленную действительность, на трибуне Мавзолея, в президиумах, да и там не часто), как и в документальных фильмах. И даже в художественных фильмах его фигура появляется лишь позднее, когда сталинское анти-кино — и прежде всего в фильмах М. Чиаурели — созревает до уровня создания киноиконы, религиозного киноискусства.

Таким образом, мы с удивлением обнаруживаем, что во время расцвета сталинского культа кино как-то обходит образ Сталина. Так происходит до тех пор, пока оно не находит, «не родит в муках» способ его вербализации, пока оно не начинает использовать в качестве кинообраза имя Сталина, поскольку изображение Сталина в кино — и к этому мы еще вернемся — это его имя. В 30-е же годы, в то время, когда все праздники, все мероприятия, все общественные места и даже «интимные» помещения частных квартир были заставлены и завешаны портретами, фотографиями и статуями Сталина, в кино изображений Сталина мы не находим, если только не считать таковыми заснятые на пленку те же картины, статуи и фотографии. Он не мог стать киногероем, иначе его божественная суть, его харизма оказались бы под угрозой. Из этого правила мы знаем лишь одно исключение: Сталин появляется в создающих революционную мифологию фильмах («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году») рядом с Лениным, т. е. на космической дистанции, в качестве героя рождения нового мира, Бога-творца или Бога-сына рядом с Богом-отцом. Именно эта историческая дистанция делает возможным его появление. Это только кажется, что речь идет о каких-то пятнадцати-двадцати годах — времени, охватываемом сталинским «кратким курсом».

Момент Сотворения мира отделяют тысячи и миллионы лет. Не случайно, что

этот тип исторического фильма появился именно в эпоху «большого террора», т. е. тогда, когда возникла необходимость, а вместе с тем и возможность заполнить в обратном направлении — как правило, Сталиным — пробелы, образовавшиеся к тому времени в истории, вплоть до момента Сотворения мира. В этом фильме не изображается реальный Сталин того времени, а рассказывается о божественном происхождении Сына. Он тот избранный, единственный, являющийся в свете, исходящем от Бога (Ленина) и Святого духа (Государства), кто по своей сути, согласно учению о Святой Троице, един с ними. Известный лозунг тех времен, по которому «Сталин — это Ленин сегодня», с точки зрения законов логики содержит в себе и обратное утверждение: «Ленин — это Сталин вчера». Иными словами, Ленина, собственно говоря, и нет, Ленин — не что иное, как одна из ипостасей Сталина.

Рассмотрим подробнее сходные и отличительные черты сталинского и гитлеровского кино на примере двух фильмов: «Триумфа воли» Лени Рифеншталь и «Колыбельной» Дзиги Вертова.

Бытие и воля

В документальном фильме Рифеншталь единственным героем является Гитлер: его прибытие, поведение, властвование над толпой — все это сольный аттракцион. Гитлер как акробат воли. Героем фильма Вертова являются коллектив, «советская женщина», «советский образ жизни», но не Сталин. С точки зрения тоталитарной государственно-религиозной культуры это неправильно: вместо массы, отвлеченного человека и советской женщины художник должен был показать так называемого «живого человека», героя. Пытаясь преодолеть противоречие между воплощающей в себе революционную культуру документалистской эстетикой и тоталитарной культурой, Вертов вербально, прибегая к помощи витиеватого восточного поэтического фольклора, соотносит факт существования Сталина с документально изображенным миром. В документальном фильме Рифеншталь Гитлер предстает звездой, между тем как Сталин в «Колыбельной» обожествляется, хотя с точки зрения канонов тоталитарной культуры делается это неумело. Фильм Вертова полон внутренних противоречий, он ставит под сомнение собственные же идеологические установки. В фильме Рифеншталь установки точно осознаются и точно осуществляются.

Гитлер существует в бытии не изначально и не от природы, он захватывает, завоевывает, подчиняет себе. Он и мир — две разные вещи. Но он, лично он и только он обладает той волей, которая способна объединить «две эти вещи», которая способна с помощью невероятных усилий сделать из двух одно. Гитлер должен заработать свое присутствие, добиться того, чтобы мир ему подчинился: в этом мире ему принадлежит столько пространства — жизненного пространства! — сколько он сумеет себе вырвать. В отличие от него Сталин присутствует всегда и во всем, не прилагая к тому никаких усилий воли. Сталин — не воля, он — бытие: божественно спокойный и счастливый, он воцаряется над своими творениями. Такой подход вытекает из государственно-религиозной тоталитарной культуры. Но Вертов — человек неверующий, да и врать он не умеет: он создает метафору, а не икону. Присутствие Сталина везде и во всем — это поэтическое утверждение, а не религиозная убежденность. Больше того, пусть лишь на мгновение, но в фильме мелькают документальные кадры, где появляется реальная фигура Сталина, и какое бы спокойствие и счастье она ни излучала, они тем не менее противоречат его божественной сути. Упомянутые документальные кадры были сняты не самим Вертовым, он взял их из хроник.

О том, чтобы сделать о Сталине отдельный документальный фильм, подобно тому что сделала Рифеншталь о Гитлере, и речи быть не могло. Не удивительно — хотя, возможно, для самого Вертова это и стало неожиданностью, — что фильм был принят плохо, и почти сразу же после выхода его сняли с экрана. Не помогла и статья Г. Александрова в «Кино» от 17 ноября 1937 года, в которой

он рассматривал «Колыбельную» как фильм о Сталине. Вертов с горечью пишет в своем дневнике: «"Колыбельная", была выпущена на экран очень странно. Только в предпраздничные дни, всего на 5 дней (в Москве) и не в центре. Написал я об этом письмо Шумяцкому, но ответа не имею. Картину почти никто не успел увидеть. Все думали, что она пойдет в дни праздников. В афишах не было указано ни где, ни когда будет показываться фильм. Газеты тоже не успели высказаться, кроме «Кино-газеты» и «Вечерней Москвы». Еще много странностей, которые пока необъяснимы. Дальнейшее покажет, в чем тут дело...»². Дело было в том, что Вертов хотел рационализировать веру, он хотел восхвалить Сталина на языке революционной культуры, на языке «киноглаза», что свидетельствует о смешении революционной и религиозной пропаганды. В эту ошибку впадали и другие великие представители революционной культуры; не только он, но и С. Эйзенштейн, В. Мейерхольд пытались поставить революционную культуру на службу тоталитарной, тогда как время требовало создания нового языка, что и было сделано впоследствии Чиаурели и Александровым. Вне всяких сомнений, поэтика Рифеншталь и Вертова, их поэтический документализм обнаруживают много сходных черт. Вертов смог бы при желании сделать о Сталине фильм в стиле Рифеншталь, но в стиле Чиаурели — нет. То, как работал Вертов, было глубоко, органически чуждо государственно-религиозной культуре тоталитаризма и лишь идеологически противоречило фашистскому тоталитаризму. Его современник, большой мастер документального кино В. Руттман, ставший впоследствии сотрудником Рифеншталь, без особого труда вписался в нацистское кинопроизводство, в сталинском же кино ни для Руттмана, ни для Рифеншталь места бы не нашлось.

Однако и так, без религиозной иконописи, только на уровне поэтической метафоры можно с точностью проследить различия, наблюдающиеся между мечущейся, рвущейся вперед и побеждающей волей и находящим покой и умиротворение в самом себе блаженстве божественного существования. Сталин есть, а Гитлер будет. Его история в каком-то смысле — история карьеры. История возвышения маленького человека, только на этот раз история не о том, как мальчишка, чистильщик обуви, стал миллионером, а о том, как заурядный капрал стал канцлером империи. Гитлер победил на выборах, пусть даже на последних для народа выборах. Гитлер стал первым, впереди него уже никого нет, и тем не менее все его усилия направлены на то, чтобы удержаться. В легенде о Сталине, земном Боге, подобное «возвышение», личные амбиции и мирская ловкость не могли сыграть какой-либо важной роли, это бы ему повредило: как может возвыситься тот, кто испокон веков уже в небесах, и какие личные амбиции могут быть у Бога? В сталинской истории нет этих метаморфоз: был маленьким человеком — стал великим, был ничем — стал всем, мы наблюдаем постепенное разворачивание одного и того же божественного качества. Подобно библейским героям, он с детства является носителем божественной добродетели, которая должна проявиться позднее. Существенный элемент образа Гитлера — успех, и он охотно, подобно звезде на товарном рынке, позирует на фоне успеха, это представляет его в выгодном свете. Религиозный образ Сталина невозможно толковать через современную категорию успеха, поскольку за понятием «успех» кроются понятия «случайность», «риск»; успех предполагает двойственность, а Творец и творения едины.

Когда Гитлер в 1934 году стоял на трибуне нюрнбергского партийного конгресса и произносил речь, камера продолжительное время показывала, как с его лица течет пот. Это отнюдь не натуралистические подробности и вовсе не случайность, особенно если вспомнить, что речь идет о поэтическом документальном фильме, в огромной степени стилизованном: этот пот — проявление чрезвычайного напряжения не знающей преград воли, стремления выбиться. Этот пот не принижает, напротив, он поэтизирует и возвышает. Мы становимся свидетелями из ряда вон

² В е р т о в Дз. Статья, дневники, замыслы. М., 1966, с. 216.

выходящего представления, из ряда вон выходящего напряжения человеческих сил. Так льется ручьем пот с поп-звезды на больших концертах в наше время, и камера не обходит это своим вниманием. Звезда потеет ради нас. Но чтобы на лбу Сталина показались капельки пота — такого и представить невозможно. В государственно-религиозной культуре потеть может только Дьявол. Богу потеть не нужно, достаточно ему пошевелить пальцем — и одни миры гибнут, другие появляются на свет. Когда перед Гитлером с барабанным боем проходили маршем войска, камера как бы подчинила их движение силе воли Вождя: казалось, что толпа выстраивается в геометрически очерченные движущиеся фигуры по магнетическому воздействию его воли. Он наблюдает этот парад так, словно любуется игрой собственных мышц.

Сталин — в тех немногочисленных фильмах, которые запечатлели подобные сцены, — наблюдает прохождение своих творений издалека, с олимпийских высот, вид у него при этом почти равнодушный. На военных парадах он несчастлив гость (зато перед Гитлером в редчайших случаях маршировали «трудящиеся столицы», народ), он устраивает смотр полкам Добра. Лицо его почти неподвижно, лишь слегка приподнимается рука. Он — центр мира, он неподвижен, вокруг него вращается все, ибо такова природа бытия. В одном фильме — все метафизирует волю, порыв, ненасытность, стремление к власти, в другом — спокойное, блаженное, незыблемое существование, от покачивающейся колыбели до раскачивающихся деревьев.

Расположение в пространстве

Спокойная пассивность Сталина, его божественная бездеятельность представляют собой полную противоположность невероятной активности Гитлера, его напористости и карьеризму. Не только Сталин находится на одном месте, неподвижна и камера. Ее место в пространстве раз и навсегда зафиксировано: она не может приблизиться к Сталину или удалиться от него, не может обойти его вокруг. Она неподвижна. С Гитлером дело обстоит по-другому. Там она движется вместе с ним, идет за ним по пятам, подсматривает за ним, восхищается и старается угодить. Правда, в первом случае она и не ставит своей целью показать Сталина, его образ и не надо фиксировать, его требуется только обозначить, да и то лишь изредка, в порядке исключения. Показать надо, как движется, вращается вокруг него мир. Поэтому камера, место которой на Красной площади определяли в те времена сотрудники госбезопасности, устанавливалась таким образом, чтобы показать вселенную, в которой Сталин является неподвижным центром, вокруг которого копошатся его творения. В отличие от этого фигура Гитлера сопровождается камерой, ей важно показать не движение мира вокруг него, а его движение в мире: агрессивное, самоуверенное и победоносное вторжение в мир. Его фигура чаще всего и появляется в сценах вторжения в мир: он пешком или на машине вклинивается в людскую массу, проходит по человеческому коридору, вдоль рядов, в глубь толпы. Прибыв на нюрнбергский конгресс, он проходит минимум сто метров от входа в зал до трибуны, и все это время камера неотступно следует за ним, показывая его в полный рост сзади. Это вечное завоевание пространства становится поэтически стилизованным символом движения человека-завоевателя и человека-победителя. Сохранилось чрезвычайно мало кадров, показывающих Сталина идущим, но и в этих редких случаях мы обычно видим его не одного, а в окружении свиты, он неторопливо снисходит на трибуну с высоты президиума.

Одна из самых впечатляющих сцен, где стилизация приближается уже к оперной, изображает прибытие Гитлера в город: впереди, рядом с водителем, словно на носу корабля стоит Гитлер, машина победоносно и плавно рассекает людскую пену. Автомобиль, самолет, микрофон, радио и многие другие средства современной техники являются важными элементами в образе Гитлера как звезды. Движение Гитлера, движение марширующих полков, их жесты стилизуют беспощадное и динамичное движение машины. Движение машины, ме-

таллический шум работающей машины, сам ее Вид — прекрасны. И в этом фашистская культура опять соприкасается с массовой революционной культурой 20-х годов, например с «киноглазом» Вертова, и расходится с государственно-религиозной культурой. Конечно, и Сталин пользуется средствами современной техники, но камера этого или вообще не показывает, или показывает, не акцентируя на этом особого внимания.

Гитлер и микрофон

Гитлер приводит слушателей в истерическое состояние не потому, что обладает какими-то исключительными ораторскими и актерскими способностями, а потому, что умело и новаторски использует технические средства. Микрофон, радио, кинокамера несколько не сковывают его, как раз напротив, они помогают ему в создании необычного ораторского и акустического аттракциона. Без микрофона и усилителей ему бы не удалось заполнить своим голосом стадионы и площади, где проводились парады, он не сумел бы добиться того, чтобы его самовозбуждающиеся истерические арии слушали многомиллионные толпы. Механический голос заполняет акустическое пространство с той же агрессивностью и безоговорочностью, с какой «человек-машина», «железная воля» захватывают визуальное пространство. Он сметает все, что встает на его пути, и заполняет пространство без остатка: другому голосу там уже делать нечего. Гитлер, вероятно, первая в Европе радио-личность. Радио переносит его голос даже в интимную сферу, в стены частных квартир. Этот голос сметает стены, отделяющие площади от квартир, внушая при этом страх и ощущение беспомощности, но в то же время и вызывая состояние массовой истерии, пробуждая чувства единства и сплоченности. И не случайно сцена, изображающая испуганную еврейскую семью или воодушевленную немецкую семью, слушающих по радио речь Гитлера, становится потом общим местом во многих фильмах. А главным героем одного из наиболее популярных коммерческих фильмов нацистских времен «Концерт по заявкам» является радио, причем радио, объединяющее нацию в одну большую семью.

Гитлера, так же как и любого современного певца, просто невозможно представить выступающим без микрофона. Для звезды микрофон — это рот, а динамики — легкие. Микрофон способен из самого захудалого голосишки сделать все сметающий ураган и превратить гнусавое бормотанье в полнозвучные речи исторического героя. Для звезды микрофон — не просто приспособление, он для нее партнер. Они выступают вместе. Микрофон — это как бы ухо миллионов и даже сексуальный партнер звезды. Звезда проглатывает и выплевывает этот микрофон, насилует его подставку, перетягивает кабели. Микрофон может быть и оружием, и половым членом, и другом, и врагом, микрофон унижают, микрофоном сражаются, микрофон нежно ласкают. Не случайно в гениальной чаплинской пародии на Гитлера, в «Диктаторе», где — как писал Андре Базе — Чаплин украл у Гитлера обратно свои усы, одна из самых бурных сцен изображает дуэт орущего Гитлера и испуганно пятящегося назад микрофона.

В противоположность этому в сталинской иконографии микрофон полностью отсутствует. Сталинское лицо с микрофоном — это богохульство. Сталин не нуждается ни в радио, ни в микрофоне, ни в кинокамере. Он и без них всех видит, и все видит его. И без них он присутствует во всем, и все заключает в себе. Когда в 1941 году, после нападения немцев, его голос прозвучал по радио, это показалось столь невероятным, что произвело настоящий шок. Будто до сих пор невидимый Отец, которого раньше знали и которому поклонялись только по его изображениям, вдруг заговорил и взволнованно обратился к своим творениям: «Беда, мои дорогие!». И все-таки то, что его голос иногда можно было услышать по радио, еще не делает его настоящей радио-личностью. Радио, микрофон, телефон, т. е. технические моменты, не становятся творческими элементами его образа, если только не рассматривать их в магическом смысле как инструменты волшебства,

как чудо. Не современная техника уподобляет себе икону — как это происходит в коммерческой массовой культуре, когда и из Иисуса Христа делают суперзвезду, — а наоборот, «аура» основанного на принципах средневековой религиозности государства вкладывает новый смысл в современные технические средства. Бог «звонит по телефону» вниз, на Землю, обращается к своим творениям, и происходит это неожиданно и загадочно. А творения слушают его не сидя около радиоприемника в своих скромных жилищах, а стоя под громкоговорителями, подняв головы вверх, к небу. И Богу нет необходимости в техническом усилении своего голоса, во всякого рода вспомогательных средствах, допингах: Слово можно услышать всегда и везде, как бы тихо оно ни было произнесено. Было бы просто оскорбительно, если бы Богу пришлось прибегать к помощи такого рода средств, это бы означало его развенчание. Микрофон, телефон, радио служат, скорее, для того, чтобы он мог скрыть свою фигуру и появляться только через посредство голоса. Доживи Сталин до эры телевидения, она стала бы для него концом его культа. Для Гитлера же телевидение стало бы новым средством в его арсенале. Не случайно телевидение — несмотря на то, что пробные телевизионные трансляции имели место уже в середине 30-х годов — получает признание в официальной культуре как новое средство массовой информации лишь после смерти Сталина. Сознательно же к телевидению как новому средству формирования политического имиджа впервые обращается лишь Горбачев.

Самым ярким примером современного и антисовременного использования религиозной мифологии является спуск Сталина и Гитлера на самолете на Землю. Казалось бы, точную параллель можно провести между первыми кадрами «Триумфа воли» и концовкой художественного фильма «Падение Берлина» Чиаурели, тем более, что эта концовка была вписана в готовый сценарий самим Сталиным. И как знать, не является ли она сознательным, а может быть, даже издевательским ответом Победителя на начало фильма Рифеншталь, поскольку можно почти не сомневаться в том, что «Триумф воли» Сталин видел.

Параллель между двумя этими фильмами на первый взгляд свидетельствует о том, что тоталитарные культы вождей по своей сути одинаковы. На самом же деле между ними наблюдаются существенные различия. Во-первых, Гитлер лично появляется в образе спускающегося с небес на Землю бога в документальном фильме, в то время как Сталина изображает актер. Во-вторых, в документальном фильме камера подробно проследживает путь самолета над «немецкой землей», среди облаков, поэтизируя при этом и зрительными, и музыкальными средствами работу техники, ровный гул мотора, вращение пропеллеров, тень самолета на земле, легкость его скольжения. Гитлер присутствует здесь только метонимически, поскольку мы смотрим на пейзаж его глазами. Но эта метонимия, в основе которой лежит соприкосновение машины и личности, образно отождествляет триумфально врезающийся в пространство и возносящийся над всеми самолет с личностью. Это слияние с техникой, сходство с машиной, то, что звезда, «современная личность», на равной ноге с ней, распоряжается ее средствами, создает для звезды выгодный фон.

В «Падении Берлина» ничего подобного нет: полет Сталина там не показан даже метонимически. Он появляется неожиданно, сразу же после посадки самолета, словно по мановению волшебной палочки: именно там, где требуется по драматургии и в нужный момент, а техническая сторона его прибытия остается вне поля зрения. Огромный самолет более похож на декорацию, чем на реальный летательный аппарат, это, скорее, что-то волшебное, чем обычное мирское средство передвижения. Да и сам аэродром выглядит не местом осуществления воздушных перевозок, а местом сбора народов мира, где могут встретиться Господь и все они, его творения. В противоположность этому встреча Гитлера с жителями Нюрнберга реальна, и этот эффект делает реальным его присутствие везде и всегда.

Коммерческая массовая культура тоже охотно обращается при создании обра-

за звезды к религии и мифологии и пользуется понятиями бога, спасителя, пророка, спускация с небес, но она никогда не утверждает, что перед нами действительно стоит Бог, не порождает духовной веры, а лишь вызывает эстетический восторг, лирический экстаз и истерию.

Мимика звезды

В кинообразе Гитлера очень важную роль играет его лицо: мимика, взгляд, посадка головы, движение губ. Экстаз легче всего отражается на лице. По сравнению с Гитлером лицо Сталина неподвижно: оно не отражает никакого напряжения, почти не меняется, лишь время от времени расплываясь в широкой улыбке. Лицо Гитлера близко к гротескным канонам: глаза навывкате, разинутый рот, натянутые жилы; лицо Сталина — к классическим: спокойствие, замкнутость, никаких эмоциональных выражений лица. Ораторский стиль Гитлера — это стиль человека, который постоянно бросает вызов миру, пытается доказать ему свое: он постоянно надрывается, приподнимается на цыпочки, угрожает. Ораторский стиль Сталина — это стиль человека, которому мир принадлежит: он не суетится, не размахивает руками, манера его речи проста, невыразительна, голос его тих и тускл. Он говорит спокойно и еле слышно, вывести его из себя невозможно. Скажем прямо: с точки зрения внешнего мира манера Гитлера интересна, манера Сталина — скучна. Богом с такими способностями стать можно, но звездой — никогда. Звезда должна выдавать что-то такое, что отличается от привычного, что-то такое, чего, кроме нее, никто не умеет. Своей мимикой, жестикующией, поведением на сцене Гитлер или Муссолини куда больше напоминают, скажем, Майкла Джексона, чем их современника-диктатора Сталина.

Знаменитые гротескные гримасы Муссолини, сдвинутые брови, высокомерный взгляд, самодовольная напыщенность, самовлюбленность, иными словами, все то, что он играет на своем лице словно на музыкальном инструменте, — это часть номера звезды, с помощью которого он в тот момент пытается покорить толпу. Естественно, что Муссолини представляет южную, а Гитлер северную разновидность одного и того же образа. Номер Гитлера состоял в следующем: скованный поначалу человек потихоньку разогревается, доходит до истерического состояния, переходящего в экстаз и взрыв, а затем постепенно возвращается в свое первоначальное состояние. Этот аттракцион и впоследствии пользовался неизменным успехом на рынке коммерческой массовой культуры.

Неповторимые номера Гитлера и Муссолини, появляясь сегодня на рынке политических зрелищ в форме фильма, скорее, забавляют и вызывают удивление: «как же могло случиться, что столько людей попались на удочку этим клоунам?». Интересно, что такую же реакцию вызывает у сегодняшних зрителей образ Сталина, правда, не его документальный образ, а образ из художественного фильма, но вопрос у них возникает другой: «как мог этот человек совершить то, что он совершил?». Но ведь фашистские вожди в эстетизации политики были предвестниками современной культуры. То, что они делали, ничем не отличается от того, что изо дня в день делают звезды массовой культуры: с помощью гипноза, истерии и экстаза на несколько мгновений спаивают воедино атомизированную до этого массу людей, только делают они это не из политических соображений, а для того чтобы освободить их от одиночества, подавленности, ощущения полнейшей пустоты жизни. Начиная с середины 70-х годов арсенал коммерческой массовой культуры обогащается не только фашистской символикой. В истерических взрывах, профессионально исполненных и заранее продуманных, в агрессивно-надменных и враждебно-брезгливых масках звезд, в их агрессивной манере обращения со зрителем мы не можем не заметить непосредственного влияния Гитлера и Муссолини.

Попробуем заменить фигуру Гитлера в «Триумфе воли» на какое-нибудь моющее средство, новую машину или шоколад; мы увидим, что образ, созданный фильмом, остается в силе. Легко представить себе фильм, где документальные кадры, изображающие Гитлера, перемешаны с помощью монтажа с обычными рекламными роликами или где вместо Гитлера, орущего на трибуне или врезающегося на машине в ликующую толпу, вставляются методом анимации рекламируемые товары. И в обычной рекламе товаров мы постоянно встречаемся с образом счастливой ликующей толпы, с преображенными лицами людей, познавших экстаз наслаждения и вкусивших райской пищи, они призваны олицетворять те радости, которые сулит потребителю тот или иной новый продукт — шоколад, дезодорант или зубная паста. Разница между рекламным образом Гитлера и обычной рекламой товаров заключается лишь в том, что первый рекламирует политику, больше того, он рекламирует единственный политический товар. Фашизм означает экспроприацию политической сферы, а вместе с тем придание ей тоталитарно рыночного характера.

Основой западной тоталитарной культуры является рынок, т. е. явление по своей природе современное, что, конечно, отнюдь не равнозначно его положительной характеристике. Основой восточной тоталитарной культуры являются уничтожение рынка, переводение политической сферы на основы государственно-религиозные — осуществление на Земле не общества будущего, а общества прошлого. Ретроспективная утопия!