

Наталья Семенова

ОПЫТ КИНОБИОГРАФИИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФАКТА В ФИЛЬМАХ «ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ» И «ИСМЕТ»

В 1934 г. на советские экраны массово выпускаются документальные и художественные фильмы, имеющие в основе сюжета биографии известных лиц: «Чапаев», «Челюскин — герои Арктики», «Три песни о Ленине», «Исмет» («Гибель Адата») и другие. В этих картинах присутствуют различные стратегии работы с фактическим и историческим материалом. На то, что подобная работа велась достаточно активно и не только сценаристами и режиссерами, указывают записи бесед Сталина с Б. Шумяцким, во время которых генеральный секретарь часто давал советы по внесению в визуальный ряд исправлений. Так, известно, что «Чапаева» к ноябрю 1935 г. Сталин смотрел 27 раз и неизменно комментировал¹. Его внимания была также неоднократно удостоена документальная лента «Челюскин».

«Три песни о Ленине» и «Исмет», находясь несколько в стороне от официальных «блокбастеров»², по-своему преломляли биографический факт в

¹ Запись беседы И. В. Сталина с Б. Шумяцким и А. Довженко во время кинопросмотра фильмов «Последний маскарад» и «Чапаев» 10 ноября 1935 г. о возврате помещений, занятых под драматические и иные театры, кинотеатрам, кинофильме «Щорс» // <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56225>

² «Три песни о Ленине» в советском кинопрокате заняли довольно специфическую нишу фестивального кино — то, что мы сегодня назвали бы «арт-хаусным» направлением. Фильм был показан посетившим студию «Межрабпомфильм» Гер-

киноповествовании. Между этими двумя картинками было много общего, начиная с темы и места действия, заканчивая сходством персонажей и цитатой из доклада Сталина. Однако они по-разному трактовали и изображали то, что Г. О. Винокур называл «личная жизнь в истории»³. Выявлению этих различий будет посвящена настоящая статья.

БИОГРАФИЯ — КИНО — ПЕРЕЖИВАНИЕ — ИЗОБРАЖЕНИЕ

Когда мы говорим о биографии применительно к киноискусству, вполне закономерно возникает представление о документальных и художественных лентах, в которых с разной степенью достоверности показана жизнь известных в той или иной области людей. Не случайно, именно биографический фильм стал, по мнению Е. Добренко, метажанром сталинского кино⁴, обладающего высоким дидактическим потенциалом и ориентированного на изображение героев. Исследователь разграничивает две традиции: мифологизация исторической биографии («Чапаев») и, более поздняя, историзация мифа («Александр Невский»). С нашей точки зрения, эти два направления различаются по соотношению пропорций «сделанного» («величие и великолепие сотворенного») и «прожитого» («личность как собственно человек»)⁵. Картина «Исмет» посвящена легендарной женщине-летчице, соответственно, она принадлежит к тому же типу нарратива, что и «Чапаев». Что касается «Трех песен о Ленине» Дзиги Вертова, то с известной долей осторожности отметим, что они иллюстрируют тенденцию к историзации мифа.

На первый взгляд «Исмет» представляет собой вполне типичный образец биографии как повествования, в котором утверждаются общественные ценности и демонстрируются заметные достижения и победы конкретного

берту Уэллсу, послу США в СССР Уильяму Буллиту, членам американского посольства и вызывал восторженные отклики. «Три песни о Ленине» также были представлены на II Международной выставке кинематографических искусств в Венеции и первом советском международном кинофестивале (1935).

³ Винокур Г. О. Биография и культура. Изд. 2-е., доп. М.: Издательство ЛКИ, 2007. С. 22.

⁴ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 120.

⁵ Винокур Г. О. Биография и культура. С. 7–8.

субъекта⁶. У героини фильма есть прототип — азербайджанская летчица Лейла Алескер кызы Мамедбекова. За год до выхода картины на экран, она получила всесоюзную известность, став второй в государстве женщиной-парашютисткой. Фильм поддерживал проводимую властями политику эмансипации женщин и заключал в себе элемент воспитания. Что выделяло его из других биографических лент, так это сама Лейла Мамедбекова, которой на момент премьеры было 25 лет. То есть, перед нами завершенная история обретения героиней успеха и независимости, но далеко не завершенная биография.

Картина «Три песни о Ленине», как правило, не рассматривалась в контексте биографического нарратива. Анализировалось ее идеологическое содержание, киноязык, связь фольклорного и документального материала, эстетика травмы⁷. Однако возможна и такая интерпретация, что перед нами специфический биографический фильм. Дзига Вертов запечатлел на пленке работу механизма переживания, которое согласно Г. О. Винокуру лежит в основе биографии и является формой отношений между историей и личностью⁸. Поскольку «пережить что-либо — значит сделать соответствующее явление событием в своей личной жизни»⁹. Таковым событием, хотя отнюдь не единственным, в документальной ленте оказывается смерть Ленина. С помощью технических средств кинематографа Вертов стремился зафиксировать «интимные переживания людей», в частности их горе и радость. «Нужно было сделать так, чтобы аппарат проникал туда, где человек себя полностью открывает»¹⁰. Цель режиссера — «сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскирован-

⁶ Типпнер А. «Ленин как идеал»: как рассказать детям о вожде // «Убить Чарскую»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-е гг.). СПб.: Алетейя, 2013. С. 246.

⁷ Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2005; Щербенок А. «...Взгляни на Ленина, и печаль твоя разойдется, как вода»: эстетика травмы у Дзиги Вертова // Травма: Пункты / Сборник статей под ред. С. Ушакина и Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 704–722.

⁸ Еще одним аргументом в пользу биографичности «Трех песен» становится проводимая через весь фильм идея «труда во благо», без которой «биография не могла состояться» (Типпнер А. «Ленин как идеал»: как рассказать детям о вожде // «Убить Чарскую»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-е гг.). С. 246).

⁹ Винокур Г. О. Биография и культура. С. 39.

¹⁰ Статья Дзиги Вертова «“Три песни о Ленине” и “Киноглаз”» (1934) (Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1996. С. 138).

ное — открытым»¹¹ — была достигнута. По свидетельству самого Вертова смотревшие фильм иностранные зрители отмечали, что «непонятных мест нет». Происходило это потому, что универсальным медиа проводником в картине являются одновременно песня и иллюстративный ряд. Основная информация передавалась «по линии взаимодействия звука и изображения», объектом которого стали жизни вождя и «идущего из старого в новое [...] раскованного революцией человека»¹².

Представление о том, что слова не самодостаточны и рассказывают только часть истории, отсылает нас к доктрине *ut pictura poesis* и ее естественному продолжению в *ut pictura biographia*¹³. В основе данных концепций лежит идея родства (*sisterhood*) разных видов искусств, в первую очередь поэзии и живописи, а также жанров, портрета и биографии. Последние два имеют общую черту — они фокусируются на персональной идентичности человека и его достижениях¹⁴. Не случайно «Исмет» открывается крупным планом с изображением летчицы, за которым следует повествование о ее жизни и пути к успеху. В случае с фильмом Вертова мы наблюдаем более сложную картину, когда через песню (поэзия) описывается биография исторического деятеля, включающая в себя ряд живых «портретов» — микробиографий частных лиц. Многие кадры хроники, где фигурирует Ленин, в дальнейшем стали использоваться в качестве его фотопортретов¹⁵.

Итак, «Исмет» и «Три песни о Ленине» рассматриваются нами в контексте биографического нарратива, причем оба фильма далеки от типичных образцов жанра сталинского кинематографа («Александр Невский», «Минин и Пожарский» и др.). Их отличает визуализация переживания, портретное изображение героев, разнообразие стратегий работы с факти-

¹¹ Статья Дзиги Вертова «Хочу поделиться опытом» (1934) (Там же. С. 135).

¹² Статья Дзиги Вертова «Без слов» (1934) (Там же: 132–133).

¹³ *Painter N. I. Ut Pictura Poesis; or, The Sisterhood of the Verbal and Visual Arts // Writing Biography. Hisrorians & Their Craft. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2004. P. 103–131; Wendorf R. Ut pictura biographia. Biography and Portrait Painting as Sister Arts // Articulate Images / Ed. Wendorf R. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. P. 98–124.*

¹⁴ *Wendorf R. Ut pictura biographia. Biography and Portrait Painting as Sister Arts // Articulate Images. P. 120.*

¹⁵ В частности, кинокадры похорон Елизарова, а также те, где Владимир Ленин приветствует москвичей, пришедших на закладку памятника «Освобожденный труд» (1920), и где он сидит на ступеньках трибуны во время III конгресса Коминтерна и другие (Мы видим Ильича. Рассказы о киносъёмках. М.: Молодая гвардия, 1969. С. 25, 52, 71, 81, 99, 118, 119). Все они вошли в фильм «Три песни о Ленине».

ческим материалом, что мы собираемся продемонстрировать на примере идеологом «новая женщина» и «смерть Ленина».

НОВАЯ ЖЕНЩИНА

В фильме «Три песни о Ленине» две первые части подаются через точку зрения женщины. Основные герои картины, чьи истории проходят перед зрителем — Мелькю, Мария Белик, председатель(ница) колхоза. Среди них есть лишь один рассказывающий о себе респондент-мужчина — пожилой колхозник-ударник. Женщины, следовательно, занимают доминирующее положение в киноленте. С одной стороны, это связано с персональным интересом Вертова к данной теме и с попытками режиссера создать образ «синтетической Евы»¹⁶. С другой, отражена тенденция роста роли женщины в советском обществе 1930-х гг. Так, к примеру, в 1935 г. они составляли 42% промышленных рабочих¹⁷.

Вертов на первый взгляд выбирает потенциально конфликтный сюжет — процесс эмансипации женщины советского Востока. Сначала показана полностью закутанная деперсонифицированная фигура, затем на экране возникает открытое лицо Мелькю. Однако столкновения с носителями более традиционных взглядов, которое имеет место в «Исмет», внутри «Трех песен» не происходит. Социальная структура общества фактически не меняется, мужское и женское личное пространство остаются четко разграниченными. Если в начале фильма мы видим, что мужчины молятся отдельно, то затем возникает помещение клуба, куда доступ есть только у женщин. Не случайно, коллективные сцены женского труда и карьерного роста сопровождаются ремарками «Мой колхоз», «Моя страна», «Моя земля», «Мой университет» вместо посессивного местоимения «наш», которое сигнализировало бы о подлинном равенстве полов, и которое будет использоваться в третьей песне. Дистанция выражена даже по отношению к Ленину: «Мы не видели его ни разу. Мы не слышали его голоса, но всем нам он был близок, как отец — больше того»¹⁸.

¹⁶ Дерябин А. Введение в драматургию его жизни // *Дзига Вертов*. Из наследия. Т. 1: Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 21.

¹⁷ *Goldman W.Z.* Women at the Gates. Gender, Politics, and Planning in Soviet Industrialization. Cambridge; New-York: Cambridge University Press, 2002. P. 1.

¹⁸ *Дзига Вертов*. «Три песни о Ленине» (Литературный сценарий) // *Дзига Вертов*. Из наследия. Т. 1: Драматургические опыты. С. 171.

Таким образом, перед нами на самом деле вовсе не «синтетическая Ева», спутница коммунистического Адама, а новая амазонка. Данная аллюзия косвенно подтверждается кадрами, где одна из героинь учится стрелять, а вторая сидит за рулем трактора, заменившего лошадиную силу. Амазонки же были первыми, кому согласно мифологии удалось приручить лошадей. Кроме того, председатель колхоза из третьей песни в монологе упоминает об отсутствии мужчин. Из речи, однако, не ясно, имеется ли в виду только аппарат управления или колхоз в целом. Принципиальное отличие новой Евы от амазонок заключается в том, что первая представляет собой персональную идентичность (Ева априори уникальна), тогда как вторые — носители коллективной идентичности.

Действительно, в фильме «Три песни о Ленине» нет единой героини, а есть множество портретов, в основном изображающих неизвестных. Лишь некоторые из них идентифицированы (Мелькю, например). Так Вертов, собирая кинодокументы о современной женщине, творит их коллективную биографию. Ее сюжетом является интеграция «я» в «мы», а основными вехами — перерождение и переживание смерти Ленина.

Первый ключевой момент остается за рамками киноповествования. Мы не знаем, что побудило Мелькю и других героинь отказаться от чадры, а крестьянке стать председателем колхоза. Мотивировка, присутствующая в одном случае, выражена крайне обтекаемо — «...но взошел луч правды — утро правды Ленина». Зато вместе с именем вождя вводится новое измерение — история. Фактически биография новой женщины начинается с момента ее перерождения, когда она решает принять активное участие в творимой вокруг нее социальной действительности. Но для ее полноценного превращения необходимо событие, влекущее за собой динамизацию процесса становления личности. И таковым оказывается смерть Ленина, переживаемая героинями в конце первой и во второй песнях, где мы можем наблюдать, как исторический факт трансформируется в биографический¹⁹. Вот почему кадры хроники перемежаются крупными планами лиц. Кинодокументы о последнем пути вождя из Горок в Москву становятся частью опыта скорбящих женщин. Через них постигается и история Гражданской войны. Лишь преодолев горе, женщина интегрируется в группу, где стираются половые различия. В третьей песне на крупные планы претендует равное количество женщин и мужчин, ее рефреном является — «...если бы Ленин увидел *нашу* страну сейчас!..» (курсив наш — Н. С.). Тогда, нако-

¹⁹ Винокур Г. О. Биография и культура. С. 37.

нец, посредством интервью происходит включение фактов конкретных биографий в Большую историю.

Таким образом, в фильме «Три песни о Ленине» новая женщина представлена галереей портретов. В линейной последовательности они складываются в коллективную биографию, сюжет которой развивается от первоначального завоевания личного пространства (женщина-амазонка) через глубокое переживание факта смерти вождя к завершающему вхождению в единую Большую историю. В финале же гендерные различия стираются.

В фильме «Исмет» работа с фактом ведется совсем в другом направлении. Как мы уже упоминали, картина посвящена «первой тюрчанке-пилоту» Лейле Мамедбековой. Открывает его кадр-портрет смеющейся летчицы с развевающимися от ветра короткими волосами. Перед нами в отличие от «Трех песен о Ленине» биография конкретного субъекта. Однако она не совсем обычна и полна противоречий. Начинаются они уже на уровне сопоставления сюжета фильма с реальной историей прототипа.

Согласно фильму юная Исмет, которая изначально гармонично вписывается в существующую картину мира, входит в качестве второй жены в семью с патриархальными нравами. На свадебной церемонии первая жена практически на глазах у молодой супруги совершает самоожжение. После чего следует титр «так часто бывало до великих дней Октября». Хотя граница между прошлым и советским настоящим проведена четко, революция не приносит Исмет избавления. Лишь позже, попав в больницу с подозрением на бесплодие, она понимает, что является аутсайдером, а жизнь, которую она ведет, далека от нормы. Соседок по палате навещают заботливые мужья, поддерживающие жен в их социализации. Героиня предпринимает попытку интегрироваться в новую жизнь и приходит на завод, но даже фабрика не в состоянии помочь ей обрести свою идентичность, как другим женщинам. Избавление от прошлого наступает только во время полета²⁰, когда ветер срывает с нее чадру, что по приземлении замечают все окружающие. В поисках себя героиня решается на кардинальный шаг. Исмет отказывается от своего женского начала и становится курсантом летной школы. Фильм заканчивается успешным самостоятельным полетом и восстановлением ее отношений с отцом, долгое время не принимавшим ее новый образ жизни.

²⁰ Сцена полета в «Исмет» коррелирует с эпизодом из фильма «Третья Мещанская» (1927), где краткое воздушное путешествие героев трактуется как «выход за пределы обыденного визуального опыта» и своего рода освобождение (Брансон М. Полет над Москвой: Вид с воздуха и репрезентация пространства в «Мастере и Маргарите» Булгакова // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. С. 182).

Лейла Мамедбекова, непосредственно участвовавшая в съемках фильма²¹, трудностей, с которыми столкнулась Исмет, в действительности не испытала. Она получила хорошее образование (играла на фортепиано, гитаре, разговаривала по-французски), в круг друзей ее семьи входил писатель Нариман Нариманов, будущий глава правительства советского Азербайджана²². В отличие от Исмет она была многодетной матерью. Однако все эти факты не нашли отражения в фильме, как и то, что в своем желании летать она пользовалась поддержкой мужа. Тем самым, мы сталкиваемся с одной из ключевых проблем *ut pictura biographia* — отбора материала и его композиции: как сохранить верность оригиналу, соблюсти баланс между минутным сходством и верность более общим качествам с тем, чтобы лучше определить истинный характер субъекта²³.

Несовпадение Исмет и Лейлы Мамедбековой носит решающий характер. Это можно продемонстрировать на примере презентации внешности персонажа и прототипа. В кадре, предваряющим киноповествование, находится женщина с непокрытой головой и короткими волосами, что противоречит канонам ислама. Момент избавления героиней от косы не показан. Когда мы видим Исмет уже среди курсантов, то сначала не узнаем ее, так трудно выделить ее из их числа. В то же время существует фото Лейлы Ма-

²¹ Л. Мамедбекова выполняла фигуры пилотажа. То есть, когда мы смотрим фильм «Исмет», мы одновременно можем видеть и актрису и того, кого она играет. Это еще одна особенность, которая делает данную картину уникальным опытом по отношению к другим кинобиографиям.

²² Аскеров Р. Покорение неба. Летчица Лейла Мамедбекова // Баку. 2011. № 2. С. 72 (URL: <http://baku-media.ru/files/pdf/77/files/assets/basic-html/page74.html>). Существует и другая версия раннего периода биографии летчицы, приближенная к фильму. Она изложена в: [Микеладзе Г.] С небом на «ты» // *Azərbaycan qadını*. 2010. № 3 (URL: http://www.a-q.az/classificator/predshestvenisa/predshestvenisa_136.html). Согласно данному интернет-источнику Лейла Мамедбекова до 1926 года — семнадцати лет — не умела читать. Наличие двух противоречивых свидетельств доказывает, перед нами пример мифологизированной биографии, и, на наш взгляд, значительную роль в формировании легенды сыграл фильм. Имя этой летчицы актуально и в постсоветской культуре Азербайджана: в 1995 г. на экраны вышел документальный фильм о Лейле Мамедбековой, она упоминается в Указе Президента Азербайджанской республики об осуществлении женской политики в Азербайджанской республике (06.03.2000), а к столетию со дня ее рождения была выпущена марка с ее изображением.

²³ Wendorf R. *Ut pictura biographia. Biography and Portrait Painting as Sister Arts // Articulate Images*. P. 107.

медбековой, сделанное В. Ганашвили для журнала «СССР на стройке», где первая летчица на Востоке изображена в шлеме, полностью закрывающим волосы. От косы Лейла Мамедбекова, как и Исмет была вынуждена отказаться по профессиональным соображениям, однако впоследствии этот факт биографии был трансформирован в драматическую историю жертвы, принесенной небу:

Как любая красавица, Лейла очень гордилась своей роскошной длинной косой. Правда, в полете эта красота доставляла одни неприятности: когда ветер врывается в открытую кабину У-2, она нещадно хлестала пилота по лицу. Поэтому, когда Лейлу Мамедбекову отправили в Москву повышать квалификацию, руководство потребовало во избежание несчастного случая косу отрезать. Жестокое требование для любой женщины, а уж для восточной красавицы — так просто бесчеловечно. Пришлось ссылаться на запрет мужа. Тогда Бахраму Мамедбекову было составлено официальное письмо с просьбой разрешить супруге отрезать косу. В ответ пришел категорический отказ. Но Лейла уже не могла жить без неба и была готова на жертву. Отрезанную косу она ценной посылкой отправила мужу в Баку²⁴.

Согласно другим источникам от мужа было получено разрешение²⁵.

Итак, в презентации Исмет — Лейлы Мамедбековой мы сталкиваемся с ситуацией, когда отбор фактов, подтверждающих абстрактный образ «сталинской соколицы», вступает в конфликт с личностью, послужившей прототипом. В обоих случаях перед нами уникальные биографии, к которым не применимо понятие нормы. Однако Лейла Мамедбекова не стремится разрушить установленный порядок. Когда возможно, она его придерживается. Об этом свидетельствует ее официальный фотопортрет и история с отрезанной косой. Летчица не может поместиться в рамках действующих социальных конвенций, потому что они не соответствуют масштабу ее личности. Исмет, напротив, ниспровергает существующую систему отношений, поскольку не может найти в ней свою идентичность. Так, отказ от личных деталей привел к искажению характера субъекта и его биографии.

Суммируя сказанное, несмотря на сходство тематики тип «новой женщины» в «Трех песнях о Ленине» и «Исмет» реализован по-разному. В первом фильме в качестве модели презентации выбрана коллективная

²⁴ Аскеров Р. Указ. соч. URL: <http://baku-media.ru/files/pdf/77/files/assets/basic.html/page76.html>

²⁵ См., например, URL: http://www.baku.ru/enc-show.php?id=60593&cmm_id=276

биография: субъект через переживание значительного события социальной действительности становится частью истории. Только тогда он получает право голоса (интервью Марии Белик и председателя колхоза), чтобы рассказать о своей жизни. Во второй картине, наоборот, приоритет отдается личной биографии, но отбор фактов и их подача приводят к имплицитному конфликту между персонажем и его прототипом. В дальнейшем сталинский кинематограф пойдет по пути синтезирования этих двух моделей. Итогом чего станет появление Тани Морозовой — героини комедии Г. Александрова «Светлый путь» (1940), действие которой приходится на 1930–1935 гг.

СМЕРТЬ ЛЕНИНА

В фильме Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» центральным событием, влияющим на биографию героинь, является смерть вождя, которую они переживают как часть своей личной истории. В то же время нельзя забывать, что перед нами фрагмент жизнеописания самого Ленина, а именно его «последнего пути» (это словосочетание Вертов использовал в заглавии раннего варианта сценария).

Режиссер идет дальше позиционирования Ленина в качестве «самоолицетворения масс»²⁶. Объектом изображения в документальной ленте становится также публичная похоронная процессия и всеобщий траур. Здесь на уровне сюжета обнаруживается уходящая в дореволюционное прошлое кинотрадиция²⁷ и эксплицируется одна параллель: конец жизни Ленина и его погребение перекликаются с обстановкой вокруг смерти другой крупной фигуры — Льва Толстого. А. Плущер-Сарно в статье «У меня не в Мавзолее, не залежишься!» лишь коснулся возможного сходства двух похорон. Он цитирует высказывание У. Никелла о том, что смертям известных людей в русском обществе придается политическое значение, но не развивает мысль о типологической однородности финалов биографий Толстого и Ленина.

Писатель и революционер — оба умирали в изоляции, в окружении посторонних. И в том и в другом случае тело покойного, наряду с руко-

²⁶ Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 203.

²⁷ Янгиров Р. М. Прощание с мертвым телом. Об одном сюжете российского экранного официоза и его подтекстах // Янгиров Р. М. Другое кино. Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 151–162.

писями, становилось общественным достоянием²⁸. Так, в фильме помимо претворения Ленина в коллективное тело народа и интеграции его образа в память последнего, все кадры, на которых запечатлен вождь и запись его голоса обладают статусом «наследия»²⁹. Кроме того, похороны Толстого и Ленина сопровождались необыкновенным общественным ажиотажем, в чем заключалось их отличие от обычных частных погребений в присутствии узкого круга лиц, совершаемых в соответствии с христианской традицией. В итоге, как продемонстрировал это У. Никелл, тело может быть превращено в «политический козырь». Подтверждением чему является работа Вертова с пленкой в 1938 г., во время которой производилось изъятие кадров с попавшими в опалу деятелями.

В «Трех песнях» параллель между Толстым и Лениным напрямую не эксплицируется, но благодаря съемкам тела на смертном одре и процессии, присутствию жены и некоторым другим моментам, она возникает и продолжает существовать в кинолениниане³⁰. Латентное сходство двух лидеров, литературного и политического, очень важно, поскольку они, каждый для своей эпохи, являли собой образец властителя дум. Смерть их стала, таким образом, моделью ухода из жизни, завершающим пуантом биографии. Данный момент будет актуализирован значительно позже, в «Тельце» А. Сокурова в сцене, где Ленин просит жену прочитать ему о последних днях Маркса, транспонируя данный сюжет на свою ситуацию.

С другой стороны, смерть Ленина в фильме Вертова персонализирована — это не только уход из жизни известного человека, но *единственного в своем роде* известного человека. Подобной интерпретации способствует фактографическая топика. Общественное пространство в «Трех песнях» связано с Мавзолеем как уникальным местом захоронения, личное — с

²⁸ Никелл У. Смерть Толстого и жанр публичных похорон в России // Новое литературное обозрение. 2000. №44. С. 43–61; Nickell W. Tolstoi in 1928: In the Mirror of the Revolution // Epic Revisionism. Russian History and Literature as Stalinist Propaganda. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2005. P. 17–38.

²⁹ Ту же функцию выполняет тиражирование печатных трудов Ленина в первой и третьей песнях.

³⁰ Аллюзия на фигуру Льва Толстого присутствует и в плакате ко второй части дилогии М. И. Ромма «Ленин в 1918 году» (1939), где главный герой изображен рядом с девочкой. Это коррелирует с известной фотографией писателя с внучкой Таней (Т. М. Сухотиной). Об укорененности в культуре данной параллели говорит также тот факт, что в фильм А. Сокурова «Телец» (2000) включен эпизод, отсутствующий в сценарии Ю. Арабова: Ленин и Крупская во время прогулки оказываются на поле. Они идут по нему, изображая косцов. Интеллигент, который подобно крестьянину косит траву, — еще одна отсылка к Л. Н. Толстому.

имением Горки и, более конкретно, со скамейкой, на которой сидел Ленин и где он фотографировался. Если в отношении героинь фильма можно говорить, что переживание ими трагического события связывало их с историей, то в данном случае этот же результат достигался через «картинку» как «место памяти» (О. Булгакова). Изображение пустой скамейки (факт), таким образом, становится метафорой, утверждающей значимое отсутствие субъекта.

Таким образом, сюжет о смерти Ленина может быть рассмотрен как продолжение традиции документальных кинохроник похорон известного и социально значимого человека. В таком случае, эксплицируется параллель с кончиной Льва Толстого. В то же время не менее важными в фильме Вертова оказываются факты, связанные со сферой личной жизни Ленина — *его* скамейка, *его* комната, *его* дом. В итоге в картине «Три песни о Ленине» формируется сложный биографический комплекс, в котором взаимодействуют категории частного и общего, а детали поэтизируются, чтобы сильнее поразить зрителя своей фактографичностью.

По мнению Е. Добренко, «история советского биографического фильма — это история *невстречи* фильма с биографией»³¹ (курсив автора — Н. С.). В середине 1930-х гг. предпринимались попытки устроить подобную встречу с помощью различных экспериментов с подачей информации. В одном случае («Три песни о Ленине») факт помимо вертовского приема фиксации «жизни врасплох» становился частью масштабного эпического полотна и наделялся множеством культурных и метафорических смыслов. От этого он обретал большую значимость и сильнее воздействовал на субъекта. В другом («Исмет») — иллюстрация противоречила первоисточнику, что приводило к искажению черт оригинала. Кроме того, выбор слишком необычной женской судьбы препятствовал идентификации зрительниц с героиней. В результате, оба опыта оказались не очень удачными: и «Три песни о Ленине» и «Исмет» быстро сняли с проката. Возможно, причина заключалась в том, что идея *ut pictura biographia*, делавшая упор на категории персональности, не прижилась, а возможно, это произошло потому, что в структуре биографии важный компонент — «личная жизнь в истории» — был существенно переосмыслен.

³¹ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. С. 122.