

**Татьяна Дашкова —**

канд. филол. наук, исследовательница  
советской визуальной культуры.  
Автор более семидесяти научных  
публикаций в журналах «Теория  
моды: одежда, тело, культура»,  
Fashion Theory, «Новое литературное  
обозрение», «Неприкосновенный  
запас», «Логос» и других и книги  
«Телесность — Идеология —  
Кинематограф. Визуальный канон  
и советская повседневность» (М.: Новое  
литературное обозрение, 2013).  
dashkovat@mail.ru

# «Жарнавал вождей»: политическое переодевание в кинематографе перестройки и 1990-х

## **Аннотация**

Перестройка и последовавшие за ней «кризисные» 1990-е породили целый пласт карнавальных практик, связанных с пародированием/травестированием советской символики и образов советских правителей, от Ленина и Сталина до Горбачева и Ельцина. Желание «смеясь расставаться со своим прошлым» пришло на смену травматическому и трагическому осмыслению. Уличные вещевые рынки, расцвет которых пришелся на это время, начали торговать не только одеждой, но и матрешками с изображениями вождей, советской униформой, значками и прочим. В это веселое и свободное время художники соц-арта задавали ироническую дистанцию по отношению к «образам советского», увиденным как китч; шоу «Поп-механики» и музыкальные рок-группы издевались над «большим стилем», концептуально работая с его идеологической клишированностью; а на сцене Студенческого театра

МГУ с аншлагами шла ерническая пьеса «Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили» Виктора Коркия. Позднее появятся передачи «Куклы» и «Мульт личности», пародии М. Грушевского и М. Галкина<sup>1</sup> на советских и постсоветских политических лидеров. Кинематограф со снятого еще до перестройки «Покаяния» (1984) Тенгиза Абуладзе начал разговор о советском прошлом в категориях травестирирования и трагического гротеска. А в начале 1990-х появился ряд фильмов, на разных уровнях работающих с темой переодевания/превращения в вождей. Эта тема правителей как «комических масок», запомнившаяся по комедии Леонида Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992), получила причудливое преломление в картинах «И черт с нами!» (1991, А. Павловский), «Осечка» (1993, В. Макаров), «Комедия строгого режима» (1992, В. Студенников), «Кооператив „Политбюро“, или Будет долгим прощание» (1992, М. Пташук). В докладе меня будет интересовать, как переодевание в вождей меняет самоощущение и самооценку людей, как маска «прирастает к лицу», диктуя способы существования и как ситуация различения окружающими «оригинала» и «копии» влияет на стратегии поведения и идеологические выборы.

**Ключевые слова:** кинематограф перестройки; советский опыт; образ вождя; ироническая дистанция; карнавализация; переодевание; узнавание; альтернативное прошлое

Перестройка и ранние 1990-е в последние время все чаще выступают важнейшим историческим ориентиром. С одной стороны, ситуация идеологического удушья вызывает тоску по временам обновления, раскрепощения и снятия идеологических запретов. С другой стороны, это время становится точкой отсчета в поисках объяснения того, как развернулась история, переоценки пройденного пути. У перестройки как периода в развитии культуры двойственная репутация: будучи временем культурного бума, (пере)открытия вытесненного и публикации запрещенного, эта эпоха также рассматривалась как лишенная собственного творческого начала, в которой снятие цензурных рамок повлияло на упрощение и обеднение творческих экспериментов. Однако с высоты сегодняшнего дня присущие этому времени поиски нового языка, расставание с догматизмом и ироническая дистанция дают нам возможность переоткрытия утрачиваемой нормальности.

В этот период одним из важных симптомов освобождения стало формирование критической дистанции по отношению к советским образам и фигурам власти. В этом тексте я собираюсь проанализировать вклад кинематографа в этот процесс. Не претендуя на систематический охват этой темы, я хотела бы остановиться на одном из сюжетов, который начинает активно эксплуатироваться в кино в начале 1990-х годов — теме переодевания/превращения в советских вождей. Представление правителей как «комических масок» запомнилось нам прежде всего по комедии советского киноклассика Леонида Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992), где глава русской мафии каждый раз появляется на публике в образе нового диктатора. Однако в этот же период было снято еще несколько фильмов похожей тематики: «И черт с нами!» (1991, А. Павловский), «Кооператив „Политбюро“, или Будет долгим прощание» (1992, М. Пташук), «Комедия строгого режима» (1992, В. Студенников), «Осечка» (1993, В. Макаров). Эти фильмы ярко воплотили карнавальную атмосферу эпохи, а в плане восприятия истории — запрос на ироническую дистанцию и альтернативность исторического процесса. Анализируя трактовку сюжета о переодевании вождей в разных фильмах, мне бы хотелось проанализировать, как меняется ее модальность, как эксперименты с маской и образом вождя вскрывают систему условностей советского общества.

Обилие фильмов с «переодеванием в вождей», вышедших в компактный период времени, стимулировало мое желание зафиксировать и описать эту новую проблематику, соотнеся ее с близкими культурными сферами и практиками 1990-х. Я рассмотрю, с чем связано появление таких киносюжетов и как их можно интерпретировать, я покажу как переодевание в вождей меняет самооценку персонажей, как маска «прирастает к лицу», диктуя способы существования, и как ситуация различения окружающими «оригинала» и «копии» влияет на стратегии поведения и идеологические выборы.

## **Культурный контекст:**

«Гонки на лафетах», постмодернистский стеб, матрешки на Арбате...

Появлению и распространению сюжета с «переодеванием в вождей» способствовало несколько событий и процессов, на которые необходимо указать для понимания неслучайности и даже закономерности его появления. Как известно, перестройке предшествовала «пятилетка пышных похорон» советских правителей, когда

в течение 1982–1986 годов один за другим ушли из жизни три престарелых генеральных секретаря компартии Советского Союза — Л. И. Брежнев (1982), Ю. В. Андропов (1984), К. У. Черненко (1985) — и еще несколько высших государственных и партийных деятелей — А. Н. Косыгин, М. А. Суслов, Д. Ф. Устинов, А. Я. Пельше. Такая череда смертей престарелых лидеров получила в народе название «гонки на лафетах»<sup>2</sup>, поскольку на официальных похоронах гроб с телом почившего вождя размещали на лафете пушки. Столь быстрая смена правителей и череда «государственных похорон», через некоторое время начала вызывать у советских граждан уже не столько скорбь, сколько нервный смех<sup>3</sup>.

Перестройка стала эмансипацией политической и культурной жизни, связанной с отменой цензуры, выходом на социальную сцену новых движений и групп и попыткой наладить диалог с западными странами<sup>4</sup>. Результатом ее можно считать стремительную девальвацию прежних символов и авторитетных фигур, чему способствовала активизация дискуссий об «актуальном прошлом». Михаил Горбачев попытался не только предложить программу обновления советского строя, но и создать новый образ политического лидера, готового «говорить с народом». Одним из ярких телеобразов эпохи стали его встречи на улицах в окружении толп людей.

Стремительность изменений стала вызовом для искусства, которое пыталось предложить осмысление происходящего, уже не просто вливая новое вино в мехи старых жанров и форм, но пытаясь найти новый язык и выйти на уровень символических обобщений. Эволюция киносюжета о «переодевании в вождей» как раз отразила такого рода поиски.

Отчасти этот сюжет был подготовлен работой неофициального советского искусства. Уже в текстах позднесоветского времени отношение к прошлому начало сдвигаться от трагического модуса к ироническому, а для разговора о советской истории и советских правителях стал все чаще использоваться постмодернистский стеб<sup>5</sup>. Надо заметить, что еще в 1970–1980-х годах художники соц-арта (Комар/Меламид, Л. Соков, Г. Брускин)<sup>6</sup> и поэты-концептуалисты (Д. А. Пригов, Л. Рубинштейн, И. Иртеньев, Вл. Друк, Н. Искренко, Т. Кибиров) установили ироническую дистанцию по отношению к «образам советского», увиденным как китч. Все они в той или иной мере примеряли на себя маски и простых советских граждан, и советских вождей. Наиболее наглядное воплощение идея иронической сакрализации правителей получила в «Золотой серии» художника Бориса Орлова: он редуцирует памятники вождям до символических изображений их

общеизвестных и наиболее характерных атрибутов. Воображаемые монументы великим сводятся к памятникам «Золотая трубка Иосифа Сталина», «Золотое пенсне Анатолия Луначарского», «Золотой башмак Никиты Хрущева»<sup>7</sup>...

В перестройку с советским, увиденным как китч, работали в своих перформансах и инсталляциях концептуалисты (например, группа «Коллективные действия»)<sup>8</sup>. Стеб и игра с советской символикой и атрибутикой были характерны для ряда рок-групп («Авиа», «Телевизор») и, конечно, для главного концептуального проекта этого времени — музыкальных перформансов композитора Сергея Курехина и группы «Поп-механика»<sup>9</sup>. Концептуальные театрализованные программы с аллюзиями на советские реалии создавали Алексей Кортнев и поп-квартет «Несчастный случай» вместе со Студенческим театром МГУ (шоу «Синие ночи ЧК» и «Кабаре 03»).

Все тот же Студенческий театр МГУ<sup>10</sup> стал одним из первых, кто сменил модус по отношению к советской истории и советским правителям с трагического на иронический. В поставленной на его сцене постмодернистской пьесе драматурга Виктора Коркия «Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили»<sup>11</sup> персонажи Сталина и Берии показаны как клоуны-параноики, постоянно лицедействующие, подозревающие в заговоре друг друга и весь мир, говорящие цитатами из Шекспира, «Бориса Годунова» и популярных советских песен.

Процесс иронического переосмысления истории, зародившийся в недрах авангардного искусства, в период перестройки «шагнул в народ», затронув массовую продукцию и повседневные практики. Свободная торговля, экспроприировавшая ряд важных культурных локусов (например, в Москве — улицу Арбат и подходы к Красной площади), объединила в одном пространстве как людей искусства, так и неизвестных создателей и распространителей массовой продукции. Они начали активно реагировать на свалившееся на них политическое и культурное разнообразие: калейдоскоп событий и лиц в купе со свободной торговлей дал толчок для развития новых произведений и новых практик. Так, на импровизированных прилавках появились ряды матрешек с лицами советских лидеров<sup>12</sup>; началась активная торговля военной формой и армейскими знаками отличия, причем продавцы зачастую примеривали френчи и фуражки на себя<sup>13</sup>. И уже настоящие переодевания в вождей можно было наблюдать, например, на подступах к Красной площади, где ряженые, в портретном гриме Ленина, Сталина, Петра I и других узнаваемых персонажей предлагали гостям столицы сфотографироваться за деньги<sup>14</sup>.

**Киноконтекст:****«Покаяние», «Убить Дракона», «Оно»...**

Тема власти как зловещего карнавала стала появляться в советском кино, как только возникло предчувствие перемен: мотив политической клоунады есть уже в знаковом фильме перестройки — «Покаянии» (1984) Тенгиза Абуладзе<sup>15</sup>. Главный персонаж картины, Варлам Аравидзе (Автандил Махарадзе), городской голова и организатор политических репрессий в 1930-х годах, не только постоянно лицедействует в беседах с идеологическими оппонентами, но и продельывает откровенно театральные или цирковые номера: неожиданно начинает петь, переодевается, показывает фокусы, выпрыгивает в окно... Вообще, весь строй этого новаторского фильма задает совершенно новый подход в отношении к тоталитарному прошлому: оно не только анализируется и осуждается, но и представляется как зловещая фантазмагория, где в одном пространстве соседствуют тираны и репрессивные атрибуты разных эпох и традиций.

Мотив «зловещего маскарада» является сюжетообразующим и для фильма «Убить Дракона» (1988), поставленного уже в разгар перестройки Марком Захаровым по блестящей сатирической пьесе Евгения Шварца<sup>16</sup>. Дракон, который позиционируется как ящер о трех головах, в фильме является к Ланселоту «единым в трех лицах». Вернее, он трижды за встречу меняет личины: сначала он выглядит как нацистский офицер, потом как самурай, а последний образ напоминает довоенного немецкого плейбоя (всех играет Олег Янковский). Тема переодевания вообще в этой картине очень важна. После победы над Драконом его место занимает его верный слуга — ранее тихий и незаметный Бургомистр (Евгений Леонов). Он поочередно «примеряет на себя» образы, в которых легко узнаются советские правители<sup>17</sup>. Не меняясь внешне, он воспроизводит их атрибуты, жестовое поведение, манеру говорить: то он похож на Брежнева, позвякивающего орденами, которыми его смокинг увешан ниже пояса; то он напоминает Хрущева, когда в характерной светлой шляпе и пиджаке душевно беседует за обедом с директором тюрьмы; то он, подобно Горбачеву, спонтанно общается с народными массами и учит уборщицу мыть пол. А в финале фильма уже сам Дракон, которого все считали убитым, не только жив и переодевается простым горожанином, но и обучает маленьких детей запускать в небо нового дракона...

На рубеже 1980–1990-х годов пародийно показанные вожди и знаменитые люди появляются сразу в нескольких фильмах. Чаще всего во вставных эпизодах «альтернативного прошлого» с гротескным

Сталиным — вспомним картины «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989, С. Соловьев) и «Духов день» (1991, С. Сельянов)<sup>18</sup>. Гораздо более масштабно к этой теме подошли создатели фильма «Оно» (1989, С. Овчаров), в котором «карнавал вождей» является основной сюжетной линией<sup>19</sup>. В этой сатирической фантазмагории история России увидена как непрерывная смена начальников в городе Глупове — от прихода варягов до конца XX века. Сменяющие друг друга гротескные убийцы и самодуры под разными именами внешностью и манерами поведения сильно напоминают российских и советских глав государства, а черно-белая палитра в какой-то момент начинает ассоциироваться с советской кинохроникой<sup>20</sup>.

Таким образом, в кинематографе рубежа 1980–1990-х годов можно зафиксировать огромную потребность в ироническом переосмыслении советской истории, желание заменить демонические образы правителей — на гротесково-хулиганские и сделать эту комедию с переодеванием в вождей важным, иногда сюжетообразующим элементом своих фильмов.

## Как работает в фильмах «переодевание в вождей»

Предметом нашего внимания станут пять фильмов, созданных в 1991–1993 годах, где герои перевоплощаются в советских вождей: «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди», «Комедия строгого режима», «Осечка», «Кооператив „Политбюро“, или Будет долгим прощание», «И черт с нами!». Последний фильм несколько выбивается из общего ряда, поскольку вождь появляется в нем «собственной персоной», но это происходит уже в современных реалиях, где постоянно возникает вопрос, не двойник ли он.

«Переодевание в вождей» становится возможным благодаря сходству действующих лиц с историческими персонажами. Это касается не только внешности, но также и костюма, речевого и жестового поведения. Герои «вживаются» в образы вождей, знакомых по фотографиям, картинам и прежде всего фильмам, воспроизводят визуальные и культурные штампы, связываемые с тем или иным лидером<sup>21</sup>. Узнавание героев становится источником для театрализации, которая своеобразно определяет сюжет соответствующего фильма, становится движущей силой развития действия. Это позволяет не только увидеть, как меняет персонажа принимаемая роль вождя, но и как в этом качестве его начинают признавать и подыгрывать ему другие участники

этой ситуации, а в конечном итоге и зрители. Поскольку речь идет об исторических деятелях, то такого рода сюжеты позволяют драматургически развернуть вопросы о природе власти и «самовыдвижении» в авторитеты, роли личности в истории, альтернативности исторического процесса — пусть подчас и в комедийном карнавальном ключе.

### «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди»

Последняя картина Леонида Гайдая, признанного классика эксцентрической комедии, была попыткой использовать возможности жанра для того, чтобы осветить новые постперестроечные реалии. Приемы карнавализации неоднократно использовались режиссером и стали частью его фирменного стиля<sup>22</sup>. Для нашей проблематики особенно показателен сюжет об «исторических самозванцах» в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» (1973): в результате перемещения во времени и попадания в другую эпоху управдом должен переодеться в царя Ивана Грозного, а жулик — в князя Милославского. Уже в этом фильме присутствует процедура опознания/различения «копии» и «образца» — вспомним знаменитую реплику из толпы: «А царь-то не настоящий!»

Для картины «На Дерибасовской хорошая погода» уже не требуется фантастическое допущение: ситуация с «ряжением в вождей» переносится в начало 1990-х, время парадоксов и больших перемен. События, на фоне которых разворачивается действие фильма, — это распад Союза, конец холодной войны, сотрудничество СССР и США и их лидеров, дружба КГБ и ЦРУ<sup>23</sup>. Все многообразие новых реалий — как в России (Большой театр, Арбат, молебны, колхоз, кабаре), так и в открывшейся жизни за рубежом — Гайдай организует в рамках сюжета, пародирующего боевики о супер агентах. В карнавально-пародийной атмосфере фильма наиболее успешными оказываются те, кто способен менять маски. С одной стороны, это неуловимый главарь русской мафии по кличке Артист (А. Мягков), который держит в страхе всю Америку и известен своими перевоплощениями в персонажей мировой истории. С другой стороны, это супер агент Федор Соколов (Д. Харатьян), который использует метод «ловли на живца» и преследует преступников, перевоплощаясь то в проститутку, то в эмигранта, то в арабского шейха<sup>24</sup>. Уже в начале фильма телефонный разговор президентов СССР и США по секретной линии прерывает «Рабинович из русской мафии», что подчеркивает несамостоятельность этих представителей власти<sup>25</sup> (ил. 1). Для борьбы с мафией в Нью-Йорк отправляют главную надежду советской





Слева направо  
сверху вниз

**Ил. 1**

В роли президента  
Михаила  
Горбачева — актер  
Леонид Куравлев

**Ил. 2 (а, б, в)**

Выступления  
главаря мафии  
(актер Андрей  
Мягков) в образах  
Ленина, Сталина,  
Брежнева  
и реакция на них  
зрителей

разведки — суперагента Федора Соколова, поскольку русскую мафию может победить только русский суперагент.

Переодевание главаря русской мафии в вождей подчеркивает девальвацию в перестроечной культуре их образов и их растиражированных речевых клише, которые стали одной из популярных форм стеба над советским языком. Артист появляется перед своими подчиненными, преображаясь в советских лидеров — Ленина, Сталина, Хрущева, Брежнева. Америка становится для него местом не только обогащения, но и реализации артистического таланта, который не был по достоинству оценен на одесской сцене. Показательно, что одетые в национальные костюмы народов СССР подчиненные Артиста выполняют в этих сценах роль активной массовки и подыгрывают ему, специфическим образом реагируя на каждую «маску». Когда выступает «Ленин», хитро прищуриваясь и картавя, присутствующие оживляются и заражаются его энтузиазмом. Когда с характерным акцентом говорит «Сталин», все пришибленно молчат и вжимаются в кресла. В то время, как «Брежнев» читает свою речь по бумажке, слушатели сидят со скупающим видом (ил. 2). И мафиози, меняющий

маски вождей, и подыгрывающие ему ряженые зрители, выглядят участниками веселого и дурашливого спектакля. Так что образы вождей, которые бытуют не только на Арбате, но и на Брайтон-Бич, оказываются своего рода наследием, приобретающим универсальное хождение в качестве советской экзотики. То есть Гайдай продолжил снимать кино на актуальные, даже «жареные» темы, используя проверенные приемы эксцентрической комедии.

### «Комедия строгого режима»<sup>26</sup>

Действие фильма разворачивается еще в советское время, в 1970 году. По сюжету, руководитель исправительно-трудовой колонии (ИТК) дает указание поставить к 100-летию со дня рождения Ленина спектакль. Пикантность ситуации придает то обстоятельство, что роли руководителей Октябрьской революции — Ленина, Дзержинского, Свердлова и других — должны сыграть заключенные.



Слева направо  
сверху вниз

#### Ил. 3

Сравнение  
фотографии  
на карточке  
заключенного  
с изображением  
Ленина

#### Ил. 4 (а, б, в, г)

Персонаж  
Виктора  
Сухорукова,  
глядя на экран,  
тренирует  
ленинские жесты



Вверху

**Ил. 5 (а, б)**

Персонаж Сухорукова вживается в роль Ильича

Внизу

**Ил. 6**

Начальство ИТК стоит по стойке смирно перед персонажем Сухорукова, играющим Ленина

В этом фильме мы можем наблюдать не только демонстрацию персонажа, который должен «сыграть вождя», — но и весь процесс создания образа: подбор кандидатуры (по внешнему сходству, но и с учетом статьи, по которой отбывает срок заключенный), вживание в роль и публичное представление результата (ил. 3).

В фильме демонстрируются все этапы «превращения» уголовников в «вождей мирового пролетариата». Вначале нам показывают, как замполит колонии отбирает кандидатуры. Роль Ленина достается заключенному самой низкой тюремной касты (Виктор Сухоруков). Нам показывают, как он вживается в образ, отрабатывая жестовое поведение вождя по советскому фильму «Ленин в 1918 году» (1939, М. Ромм), мы видим актерскую «кухню», процесс постепенного перевоплощения (ил. 4). После чего он начинает не только походить на Ильича внешне, но и все больше осознавать себя лидером. В нем просыпается самоуважение, смелость и азарт. Он становится настолько убедителен в роли Ленина, что его слушают все — и заключенные, и охранники (ил. 5). Особенно показателен эпизод с юбилейным спектаклем, в котором зеки играют «вождей революции». Персонаж Сухорукова так вживается в роль Ильича, что это перевоплощение принимают все окружающие и на спектакле ему, как «настоящему Ленину», стоя аплодирует начальство (ил. 6). В финале, подчиняя всех своей воле, «переодетый Ильич» возглавляет «реальный»

побег заключенных из лагеря. Таким образом, вхождение главного героя в образ вождя стирает границы между театральной постановкой и жизнью, а попытка воспроизвести революционные события разрушает сложившуюся иерархию.

### «Осечка»<sup>27</sup>

В этом фильме также идет речь о юбилейной постановке. По сюжету, к 50-летию Октябрьской революции (на дворе 1967 год) по приказу ЦК КПСС в Ленинграде хотят к празднику инсценировать это событие силами мобилизованных жителей Ленинграда. Однако масштабная реконструкция революционных событий с участием горожан в «исторических костюмах» и похожих на своих исторических прототипов идет не по плану и приводит к неожиданным результатам. Здесь нужно отметить, что фильм «Осечка» явно отсылает к другой грандиозной исторической инсценировке — к фильму Эйзенштейна «Октябрь» (в свою очередь, созданному к 10-летию революции — в 1927 году), которая стала воплощением официальной версии, той самой исторической правды, на которую постоянно ссылаются герои фильма. Однако в отличие от «блокбастера» Эйзенштейна, который тоже задумывался как пошаговая реконструкция революционных событий<sup>28</sup>, где на роли вождей брали не актеров, а простых рабочих с портретным сходством, в новой юбилейной постановке события начинают развиваться непредсказуемым образом. По сюжету картины (и по утвержденному в ЦК сценарию), работники Эрмитажа должны играть защитников Зимнего дворца, который будут штурмовать «красногвардейцы». «Реальные» работники Эрмитажа боятся за сохранность сокровищ Зимнего — и начинают «реально» его защищать от «революционных вандалов». Актеров для участия в реконструкции набирают не только по внешнему сходству с историческими личностями (Ленин, Яков Свердлов, Керенский, генерал Краснов), но и по политической грамотности и моральной устойчивости. По этой причине к идеологической «ролевой игре» все подходят очень ответственно. Все этапы политически значимой исторической реконструкции транслируются по телевидению в прямом эфире<sup>29</sup>. Но происходит «осечка» и не одна: двойника Ленина подводит сходство с разыскиваемым преступником и он не добирается до Смольного; «восстание» начинается на три часа раньше положенного; «Аврора» садится на мель и выстреливает не в Зимний, а в Смольный. Затем «двойник» генерала Краснова проводит удачное наступление, а защитникам Эрмитажа удается отбить натиск «революционных

**Ил. 7**

Недостаточно убедительный «Ильич», вдохновенно играющий «Керенский», вошедший в образ «Краснов»

масс» — и установить демократию. В фильме ситуация все время движется между требованиями партийных «заказчиков» к участникам инсценировки — и «реальным» ходом истории, происходящей «здесь» и «сейчас». Статисты должны соответствовать жестким директивам, регламентирующим их действия, — при этом вживаться в роль, чтобы следовать «исторической правде», в том числе и в роль «врага», «контрреволюционера», — и действовать соответственно обстоятельствам (ил. 7). В результате совокупность случайностей, нарушающих сценарий восстания, следование одних участников логике своих персонажей и проявление инициативы другими, превращает инсценировку в успешный переворот, в котором побеждают не большевики, а их оппоненты. В финале новоявленный Керенский, полностью войдя в роль лидера, под прицелом кинокамер принимает поздравления от правительств разных стран.

Намеренная театрализация событий в этой картине, так же как и в «Комедии строгого режима», вскрывает важную для советской культуры тему ритуальности. Ситуация праздника, разыгрывание революционного сюжета дает сбой (поломку, осечку), превращая рутинный праздничный ритуал в настоящее восстание, в историю с другим финалом. В обоих фильмах попытка актуализировать прошлое (проиграть его заново) оказывает разрушительное воздействие на сегодняшний день, разрушает символический порядок.

## «Кооператив „Политбюро“, или Будет долгим прощание»

Действие этой картины разворачивается в современности. Сюжет заявлен в названии: новоявленный кооператор набирает «команду двойников», чтобы зарабатывать на их творческих встречах с жителями маленьких городов и деревень. Четырех отобранных на основании портретного сходства «вождей» — Сталина, Брежнева, Хрущева, Чапаева — одевают, гримируют, тренируют, а затем начинают возить по городам и весям. Как правило, кооператив «Политбюро» дает представления в провинциальных клубах, выступает на корпоративах, а в свободное время выпивает и общается с «глубинным народом» от имени своих персонажей. Интрига строится на том, что чем лучше актеры играют, тем скорее в них начинают видеть прототипов — «реальных» вождей. Особенно выделяется персонаж, очень убедительно играющий Сталина (Алексей Петренко). Поскольку фильм строится так, что наша зрительская точка зрения совпадает с точкой зрения публики, мы можем наблюдать некое «мерцание» между прототипом и его «двойником», говорящим и действующим здесь и сейчас. Режим «реального времени» в котором разворачивается перформанс, включенность в совместное действо, придает ситуации осязаемость и убедительность. К «двойникам» начинают относиться как к настоящим вождям — любят, жалуются, боятся.

Так, боевого и умеющего зажигательно говорить «Чапаева» любят зрители и приглашают к себе выступать военные (ил. 8). «Брежнев» не вызывает у публики интереса. Соответствующая прототипу стратегия поведения — бездеятельный, не активный, не умеющий говорить — оказывается провальной для бизнес-проекта: с ним никто не хочет общаться и фотографироваться (ил. 9). «Хрущев» забавный, к нему зрители относятся с симпатией: он эмоционально говорит, пьет чай из стакана с подстаканником и стучит башмаком по трибуне (ил. 10). Ключевой фигурой в этой команде, конечно, становится «Сталин»: окружающие его уважают, боятся, жалуются на современную жизнь, просят совета. Все его появления на публике показаны через отсылки к разным изобразительным традициям: его отражение в многочисленных зеркалах цитирует знаменитый образ из «Гражданина Кейна»; его общение с народом — многочисленные документальные съемки «вождя и учителя»; его проход по городу, снятый с нижнего ракурса на фоне синего неба — советские плакаты и фильмы «большого стиля» (ил. 11).

Неслучайно важным сюжетным мотивом оказывается «шинель Сталина»<sup>30</sup>, надев которую он сразу преображается и которой он

**Ил. 8**

Выступление  
«Чапаева»



**Ил. 9**

«Брежнев», сидящий на фоне фотографии XXV съезда КПСС и ожидающий желающих с ним сфотографироваться. Затем — пустой стул на фоне фотографии съезда



**Ил. 10**

Выступление  
«Хрущева» —  
характерные жесты



**Ил. 11**

Общение  
«Сталина» (актер  
Алексей Петренко)  
с публикой.  
Проход по городу



очень дорожит как атрибутом «силы». Для ситуации «преображения» важно, кто смотрит (реакция публики) и как себя ощущает «переодетый в вождя» под этим взглядом. Зрители, а это в основном пенсионеры, заставшие правление прототипа, переносят на актера свое реальное отношение к вождю: задают вопросы, как жить,

ждут реальной помощи, любят или ненавидят<sup>31</sup>. Специфическим образом это проявляется, когда «Сталина» приглашает к себе местное начальство: в качестве «вождя» они относятся к нему с почтением, однако как только он пытается выйти из роли, превращают в объект насилия и унижений.

Реакция публики меняет самовосприятие актеров и их отношение к тому, чем они занимаются: аттракцион, созданный для зарабатывания денег, начинает осознаться как ситуация морального выбора. Актер, играющий Сталина, не хочет «оживления» и отождествления себя со Сталиным. Эти изменения переключают модус повествования в фильме с комического и травестийного — на драматический. В финале переодетых «вождей», не пожелавших терпеть унижения, убивают рэкетеры. Обретение достоинства в незаконное время приводит к трагическому финалу...

### «И черт с нами!»<sup>32</sup>

Тревожная интонация характеризует и этот фильм — сатирическую комедию, в которой Сталин выделяется уже как ключевая фигура. Авторы фильма пытаются ответить на вопрос «а что будет, если ОН появится в наши дни». По сюжету, ученые в 1953 году помещают Сталина в анабиоз, а в 1990-м он просыпается в Одессе во время кинофестиваля. Оживший вождь перемещается по городу, сопровождаемый невольным свидетелем своего «воскресения» — молодым и энергичным работником фестиваля (Дмитрий Харатьян). Роль Сталина в картине сыграл актер Георгий Саакян, который в 1980-х годах специализировался на ролях вождя (а также его двойников), причем играл их без грима<sup>33</sup> (ил. 12). Фильм показывает, что вопреки невероятности произошедшего воскрешения для многих возвращение Сталина оказывается не только вполне приемлемо, но и заманчиво. Картина строится как череда эпизодов, показывающих природу такого рода реакций. Смысловой акцент делается на моменте узнавания: встреча со Сталиным вызывает у персонажей фильма спонтанные

Слева  
**Ил. 12**  
Воскресший Сталин (актер Георгий Саакян) звонит на проходной горкома партии



Справа  
**Ил. 13**  
Фотография героини с воскресшим Сталиным, «цитирующая» иконографию картины Леонида Сокова «Сталин и Мэрилин»





**Ил. 14**

Сталин на трибуне. Зрители, поднявшиеся в едином порыве в ответ на речь Сталина. Народ с заготовленной наглядной агитацией

реакции и запускает различные стратегии поведения. Для молодых, таких как герой Харатьяна и его девушка, это забавно, «прикольно»: через взаимодействие с ними показывается, как «образ Сталина» превращается в китч, в элемент масскульта. Девушка просит сфотографировать ее со Сталиным (ил. 13), персонаж Харатьяна исполняет с вождем застольные песни из советских послевоенных фильмов, а параллельно из телевизора Николай Караченцов поет на фоне советской визуальной пропаганды «большого стиля». В свою очередь, простые люди, узнав о «воскрешении Сталина», впадают в панику и бегут в магазины скупать продукты. Напротив, старые большевики счастливы видеть живого вождя: для них его время не заканчивалось, он для них «живее всех живых» и они безоговорочно верят в его бессмертие. А партийная номенклатура, не веря в реальность воскрешения Сталина, цинично хочет использовать его появление для переворота и возврата к старому («Тут пока вас не было, такого на-творили!»). Показательным является эпизод с попыткой захвата партийной верхушкой, возглавляемой воскресшим Сталиным, одесского цирка — с трансляцией этого события в прямом эфире<sup>34</sup>. Интересна ситуация моментального узнавания вождя, легкость, с которой публика дает себя убедить, что Сталин вернулся, и желание безоговорочно поддержать этот поворот истории вспять (ил. 14). Поскольку речь идет о сатирической комедии, по законам жанра и сообразуясь с веяниями времени, в ситуацию вмешиваются молодые прогрессивные

актеры — и в результате комедийных манипуляций переворот не удастся. В финале, глядя вслед машине, увозящей в психушку якобы сумасшедшего, «возомнившего себя Сталиным», мы слышим диалог разочарованных партийных функционеров: «Вы что, правда поверили, что это был он?» — «Какая разница — это был шанс!»

## Вместо послесловия

В анализе постсоветской ностальгии Светлана Бойм вспоминает о своем разговоре с имитатором Гитлера, который «нашел прибыльную вакансию в Агентстве двойников, работая неполный рабочий день в качестве фюрера». «Когда он репетировал свою роль, то однажды вошел в немецкую пивную в Москве в полном обмундировании фюрера, надеясь заполучить несколько смешков и, возможно, бесплатное пиво. Реакция немцев удивила его; никто не осмеливался посмотреть в его сторону, и никто, казалось, не находил это забавным. Напротив, все повернулись к нему спиной, как будто он каким-то образом нарушил правила». Комментируя эту историю в 2005 году, Бойм сетует по поводу того, что для российской аудитории подобный «протест против прошлого» не характерен. Будучи присвоенными популярной культурой, «образы вождей» перестали быть деструктивными и превратились «в эстетическую норму, доминирующую моду» (Бойм 2019: 131–132). Это в первую очередь касается образа Сталина, майки с изображением которого легко найти в сувенирных магазинах, а кружки — в газетных киосках.

Проанализированные фильмы возвращают нас к начальной фазе этого процесса, когда игровое кино только осваивает игру с символическими фигурами вождей, формируя ироническую дистанцию по отношению к их ритуальному обращению. Мы видим, как сама динамика преобразования заключенного или мафиози в вождя остраивает образы власти, а ироническое осмысление праздничной театрализации обнаруживает революционный импульс этих образов по отношению к советскому строю. Вместе с тем кино указывает на опасности ностальгии, когда появление фигуры человека, переодетого в вождя, — будь то «реальный» вождь или ряженный двойник — оказывается потворствованием тоталитарным импульсам и реставраторским настроениям. Исследования массового восприятия исторических личностей в рамках проводимого с конца 1980-х годов командой ВЦИОМ проекта «Советский человек» также показали, что на протяжении первой половины 1990-х годов на фоне падения пиетета по отношению к Ленину, признание Сталина в качестве самого вы-

дающегося исторического деятеля выросло почти в два раза (Левинсон 1996: 261).

Появление описываемого нами сюжета в кино идет рука об руку с развитием эстрадного жанра политической сатиры. В небольшой промежуток времени появляются пародии сатирика Михаила Задорнова и команд КВН на Михаила Горбачева; блестящие пародии на советских и постсоветских политических лидеров М. Грушевского (озвучивавшего М. Горбачева в фильме Гайдая) и М. Галкина. С 1994 года на телевидении выходит всенародно любимая передача «Куклы»<sup>35</sup> — сатирическое кукольное шоу, главная особенность которого — разыгрывание острых политических скетчей, часто на темы известных литературных произведений и исторических событий прошлого. Прототипами персонажей, участвовавших в этом кукольном шоу, становились уже не вожди, а действующие политики, включая президента. Позднее, в так называемую медведевскую оттепель, появится пародийное телевизионное шоу «Мульт личности»<sup>36</sup> с анимированными образами известных людей как шоу-бизнеса, так и большой политики. Как показывает Павел Каныгин<sup>37</sup> в своем обзоре истории юмористических шоу на российском ТВ и в интернете, жанр политической пародии если и продолжает существовать, то становится идеологизированным, поскольку предметом высмеивания в нем являются уже не отечественные политики, а лидеры западных стран (Каныгин 2024).

В этом контексте кино, снятое на закате перестройки, возвращает нам эксперименты карнавализации прошлого и настоящего, в большей или меньшей степени содействовавшие расколдовыванию «алхимии власти». И разными способами продолжает указывать нам на те грабли, на которые мы продолжаем наступать с поразительным упорством.

## Литература

- Бобринская 1994* — Бобринская Е. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
- Бойм 2019* — Бойм С. Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- Булычев 2004* — Булычев К. Как стать фантастом. 2004. [books.rusf.ru/unzip/add-2003/xussr\\_av/bulycs02.htm](https://books.rusf.ru/unzip/add-2003/xussr_av/bulycs02.htm) (по состоянию на 07.06.2024).
- Бурлака 2007* — Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге. 1965–2005. М.: Амфора, 2007. В 3 т.
- Дашкова, Степанов 2023* — Дашкова Т., Степанов Б. «Как это делалось в Одессе»: Поздние комедии Леонида Гайдая в контексте перестроечного кино // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию

Леонида Гайдая / Сост. Я. Левченко. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

*Джанелидзе 1999* — Джанелидзе Н. Воспоминания о Тенгизе Абуладзе // Киносценарии. 1999. № 6.

*Каныгин 2024* — Каныгин П. Потуги юмора. Как Comedy Club превратился в «Кривое зеркало». О том, как политическая сатира в России стала внешнеполитической. *prosleduet.media/details/2024-01-05-jokes-about-russian-politics* (по состоянию на 07.06.2024).

*Ковалев 2007* — Ковалев А. Российский акционизм. 1990–2000. М.: Книги WAM, 2007.

*Конеса 2000* — Конеса Ж.-К. «Октябрь»: кризис изображения // Киноведческие записки. 2000. № 46.

*Коркия 1989* — Коркия В. Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили: Паратрагедия. М.: Московский рабочий, 1989. *viktor-korkia.narod.ru/drama/soso/soso\_89\_1.htm* (по состоянию на 07.06.2024).

*Левинсон 1996* — Левинсон А. Массовые представления об исторических личностях // Одиссей. 1996.

*Орлов б/д* — Орлов Б. Музей золотых фигур. *borisorlov.ru/albums/31* (по состоянию на 07.06.2024).

*Плампер 2010* — Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

*Холмогорова 1994* — Холмогорова О. Соц-арт. М.: Галарт, 1994.

*Юрчак 2014* — Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

*Beumers 2005* — Beumers B. Pop culture Russia!: media, arts and lifestyle. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2005.

## Примечания

1. Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.
2. Подробнее про «гонки на лафетах» см.: *bessmertnybarak.ru/article/gonki\_na\_lafetakh* (по состоянию на 07.06.2024). Об этом «времени похорон», увиденном сквозь призму последних дней жизни К. У. Черненко, недавно был снят интересный и актуальный фильм «Пациент № 1» (2023, реж. Р. Гигинеишвили).
3. Эти настроения отражает огромное количество анекдотов, возникших в этот период. Один из характерных: «Программа „Время“. Грустное лицо диктора Игоря Кириллова: Товарищи, вы, конечно, будете смеяться, но нас опять постигла тяжелая утрата!» Цит.

по: [bessmertnybarak.ru/article/gonki\\_na\\_lafetakh](https://bessmertnybarak.ru/article/gonki_na_lafetakh) (по состоянию на 07.06.2024).

4. Перестройка как политический курс начинается с прихода к власти М. С. Горбачева в 1985 г. и заканчивается распадом СССР в 1991-м. Об этом периоде см.: Beumers 2005.
5. «Стеб как иронический жанр отличается от насмешки, сарказма, издевки, юмора абсурда. В основе стеба лежит отношение *сверх-идентификации* (курсив А. Юрчака) говорящего с объектом, на который эта ирония направлена. В результате подчас невозможно с уверенностью сказать, имеете ли вы дело с искренней поддержкой объекта, тонкой насмешкой над ним или странным сочетанием одного и другого» (Юрчак 2014: 489).
6. См.: Холмогорова 1994.
7. См.: Орлов б/д.
8. См.: Бобринская 1994; Ковалев 2007.
9. См.: Бурлака 2007.
10. Сейчас — театр МОСТ.
11. Пьеса была поставлена в 1988 г. (студенческий театр МГУ, реж. Е. Славутин) и несколько лет шла с аншлагами в Москве и на гастролях. Первая публикация текста была уже после постановки: Коркия 1989.
12. Поскольку матрешка как артефакт подразумевает, что каждый следующий объект меньше предыдущего и может быть помещен внутрь его, в случае с вождями последовательность и размер «кукол» имеют политическую обусловленность. Идеологическое «ранжирование» шло по разным принципам. Например, если в основании лежал принцип хронологии, закладывалась семантика последовательного «мельчания» правителей: самым большим (значимым) мог быть как последний по времени вождь (в порядке убывания — Ельцин, Горбачев, Брежнев, Хрущев, Сталин, Ленин...), так и наоборот — тогда «последний» становился «первым» (Ленин, Сталин, Хрущев...). Встречались и более экзотические ценностные последовательности, когда «ранжирование» задавал производитель матрешки, исходя из своих политических предпочтений: например, самым большим изображался Сталин, потом Ленин... вплоть до нынешнего правителя.
13. Эпизод с продажей военной формы есть в картине Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода...»: ее продает на Брайтон-Бич советский спецгент, чтобы выжить в Америке.
14. Практики фотографирования с «ряжеными вождями» получили свое отражение в ряде фильмов: например, такой эпизод

включен в картину Гайдая «Частный детектив, или Операция „Кооперация“» (1990) и на этом целиком построен сюжет «Кооператива „Политбюро“, или Будет долгим прощание». Отметим, что в фильмах эти практики возникают именно как деятельность кооперативов.

15. Фильм был снят на киностудии «Грузия-фильм» при поддержке Э.А. Шеварднадзе. На экраны картина вышла лишь в 1986 г., ознаменовав собой начало перестройки. Как признавался один из «архитекторов перестройки», А.Н. Яковлев, он понимал, что «выпуск фильма будет подобен сигнальной ракете, которая ознаменует поворот политического курса», и что «с выхода этой картины у нас меняется строй». О фильме см.: Джанелидзе 1999.
16. Пьеса-сказка «Дракон» написана Евгением Шварцем в 1942–1944 гг. Самые известные постановки, Николая Акимова в Ленинградском театре комедии (1944 и 1962) и Марка Захарова в Студенческом театре МГУ (1962), были запрещены.
17. Это не первое появление в фильмах Марка Захарова персонажа, намекающего на советского лидера: в картине «Обыкновенное чудо» (1979), все тот же Евгений Леонов, играющий короля, приветствует своих подданных брежневским поднятием руки.
18. Из гротесковых воплощений других знаменитых людей можно еще вспомнить постмодернистские киноопыты работы с «советским материалом» Максима Пежемского, например «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (1990). Отдельного разговора заслуживает блестящий фильм Юрия Мамина «Бакенбарды» (1990) — сатира о зарождении тоталитарных сект из сообществ реконструкторов — любителей Пушкина.
19. Картина является вольной экранизацией романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города», написанного в 1869–1870 гг.
20. Из недавних ярких примеров работы с документальностью вспоминается новаторский фильм Александра Сокурова «Сказка» (2022), в котором автор уже напрямую работает с изображениями вождей, взятыми из кинохроники.
21. Эти свойства клишированных образов использовал в своем концептуальном «Музее Золотых фигур» Борис Орлов.
22. Мотив переодевания и раньше периодически появлялся в комедиях Гайдая — вспомним метаморфозы знаменитой троицы — Труса, Балбеса и Бывалого. Полностью на сюжете с переодеваниями основан перестроечный фильм «Частный детектив, или Операция „Кооперация“» (1989). Там эта тема присутствует даже в песне:

- «Была эпоха — ей-ей, // Период был будь-здоров. // Союз фальшивых вождей // И настоящих воров».
23. Подробнее о культурно-политических контекстах создания этого фильма см.: Дашкова, Степанов 2023: 224–241.
  24. Постоянно переодеваются работники КГБ в Москве — для работы под прикрытием (в священников, жуликов, «наперсточников» и прочих).
  25. Роль президента М. Горбачева сыграл А. Куравлев, а озвучил пародист М. Грушевский.
  26. В основу сценария фильма положен эпизод из повести С. Довлатова «Зона. Записки надзирателя» (создана в 1965–1968, издана в 1982). Имя писателя в титрах не указано.
  27. Жанр фильма определяется «Википедией» как «социально-фантастическая комедия». Он снят по повести Кира Булычева «Осечка-67» (1968): ее текст чудом уцелел, был напечатан в 1993 г. и сразу экранизирован. По рассказам режиссера фильма, «актеры боялись сниматься в ленте, ибо „когда коммунисты вернутся к власти, им не поздоровится“». Об этом см.: Булычев 2004.
  28. Об этом см.: Конеса 2000.
  29. Здесь, как и в картине «И черт с нами!», важнейшим сюжетным ходом является факт трансляции происходящего в прямом эфире. В рамках перестроенной картины мира, показанное по ТВ в прямом эфире как бы является для зрителей гарантом того, что событие «реально» произошло.
  30. Здесь заложена отсылка к известному выражению «Все мы вышли из гоголевской „Шинели“».
  31. Такого рода эффект, сопровождавший актера Алексея Дикого, который играл Сталина, описывает в своей книге Ян Плампер (Плампер 2010: 335–342).
  32. Картина стала последним советским фильмом, снятым на государственные деньги. Название фильма на разных платформах пишется то с восклицательным знаком (Википедия), то без него (Кинопоиск, Кино-Театр.Ру).
  33. Любопытно, что в интернете ходят байки о том, что актер пользовался этим сходством и в реальной жизни. Так, упоминается перекликающаяся с сюжетом фильма «Кооператив „Политбюро“» история о том, что он согласился сыграть в фильме «И черт с нами!» для того, чтобы насолить вождю.
  34. Важно отметить, что трансляция в прямом эфире — важнейший сюжетный ход: он делает показанное событие не только широко известным, но и неподвластным фальсификации, «необратимым».

Это значимый культурный маркер: в период перестройки, полностью или частично в прямом эфире стали выходить некоторые передачи — «До и после полуночи» (1987–1991), «Взгляд» (1987–2001), «Музыкальный ринг» (1984–2000, прямой эфир — с 1988). Они изменили представление о телевидении и оказали огромное влияние на становление нового свободного мышления.

35. «Куклы», выходили на НТВ с 1994 до 2002 г.
36. «Мульт личности», выходил на «Первом канале» с 2009 по 2013 г.
37. Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.