



Пролетарская Богородица Александра Аскольдова

Р.М. Перельштейн

кандидат искусствоведения

АННОТАЦИЯ

Клавдия Вавилова из фильма Аскольдова «Комиссар» обожжена любовью, материнством и революцией. Как мать она несет жизнь, а как рыцарь веры – погибель врагам. И все же жизнь побеждает. Побеждает способный собою пожертвовать, хотя и строящий Земное Царство человек. Таков чудовищный парадокс русской истории начала XX века. Не случайно впереди блоковских апостолов идет Христос. Вавилова – один из апостолов. Но картина «Комиссар» не стала бы шедевром, если бы режиссер обошел стороной главный завет Евангелия – завет любви.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

новозаветные
мотивы, личность,
коммунизм,
христианство,
жертва

Шестидесятые годы XX века в России ознаменованы попыткой возврата не только к национальной культурной традиции; благодаря потеплению политического климата в стране стало возможным осуществить прорыв к утраченным, казалось бы, навсегда либерально-гуманитарным ценностям, то есть ценностям общечеловеческим. Шестидесятые годы – время разительных перемен в общественной жизни страны. Это и хрущевский либерализм, и повышенный интерес к культурам Запада и Востока, и, конечно же, заново открытое христианство, которое связывалось с идеей особого пути России. Однако сегодня можно без преувеличения сказать, что прежде всего шестидесятые ознаменованы попыткой возврата к традиционным ценностям русской культуры. «Коммунистическая утопия, проделав сложную эволюцию из будущего в прошлое, вернулась к одному из своих истоков – христианству. Пройдя искус восточной мистики и западного экзистенциалистского отчаяния, русская идея обратилась к своей основе. К тому духовному фундаменту, о котором поздние 60-е прочли у входившего в моду, хоть и запрещенного Бердяева: «Русская идея – эсхатологическая, обращенная к концу. Отсюда русский максимализм. Но в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению»¹.

Связь между христианством и коммунизмом, на которую указывают исследователи, чрезвычайно сложна и нуждается в особом всестороннем изучении.

¹ Вайль П., Генис А. 60-е, мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 276.

² Вайскопф М. Писатель Сталин. Братья и сестры Сталина. М.: НЛО, 2001.

В знаменитом выступлении Сталина от 3 июля 1941 года прозвучал призыв не только к товарищам и гражданам, бойцам армии и флота, но и к «братьям и сестрам». Последний раз этот христианский призыв советские люди услышат 7 ноября 1944-го. Призыв будет обращен уже не к тем, кому предстоит защищать Родину, а к тем, кто находится в германском плену. Больше Сталин к братьям и сестрам обращаться не станет².

Генсек понимал, что, для того чтобы одолеть врага, необходимо воззвать ко всем скрытым в народе силам. Расчет оказался верным. Но, может быть, дело и не в расчете. Что, если противопоставление товарищей и граждан братьям и сестрам вообще надумано? Что, если в час испытаний условное деление на атеистов и верующих перестает иметь какой-либо смысл? «Антирелигиозные доктрины нередко бывают связаны с внутренними порывами мистического характера, – пишет Александр Мень. – Идеологические мифы, принимаемые на веру, есть, по существу, перелицованная религия»³. Мень подводит нас к той же самой мысли, которой посвятил свою работу «Истоки и смысл русского коммунизма» русский религиозный философ Николай Бердяев. «Лучший тип коммуниста, то есть человека, целиком захваченного служением идее, способного на огромные жертвы и на бескорыстный энтузиазм, возможен только вследствие христианского воспитания человеческих душ... Результаты этого христианского влияния на человеческие души, чисто незримого и надземного, остаются и тогда, когда в своем сознании люди отказались от христианства и даже стали его врагами», – пишет философ в главе «Коммунизм и христианство»⁴. Обратим внимание на такие эпитеты, как «незримый» и «надземный». Это эпитеты блоковской поэмы «Двенадцать», в которой поэт пытается установить ту же «незримую» и «надземную» связь между миром «новым» и миром «старым», что и философ. «И за вьюгой невидим, \ И от пули невредим, \ Нежной поступью надвьюжной, \ Снежной россыпью жемчужной, \ В белом венчике из роз – \ Впереди – Исус Христос»⁵. И, хотя Блок и называет старый мир «псом безродным», он прекрасно понимает, что корни старого и нового мира одни, и погружены эти корни в недра «русского религиозного темперамента»⁶.

³ Мень А. Магизм и единобожие. М.: Эксмо, 2004. С. 14.

⁴ Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. 1990. С. 138.

⁵ Блок А. Двенадцать // Стихотворения. М.: Правда, 1971. С. 243.

⁶ Там же, с. 129.

⁷ Быков В. Сотников. М.: Эксмо, 2005. С. 492.

В ночь перед казнью главному герою повести В. Быкова «Сотников» снятся отец и Библия. «...толстая ее книга в черном тисненном переплете когда-то лежала на материнском комод, мальчишкой он иногда листал ее желтые, источавшие особенный, обветшалое-книжный запах страницы. Теперь ему было удивительно слышать, как Библию цитировал отец, который не верил в Бога и открыто не любил попов»⁷. Возьмем на себя смелость предположить, что «русский религиозный темперамент», о кото-

ром в тридцатые годы писал Бердяев, – это то общее основание, на котором зиждутся два на первый взгляд взаимоисключающих мировоззрения – христианство и коммунизм.

Впереди «апостолов» «неведомого века» идет Христос. Христос и «вместе» с «апостолами», и отделен от них: «И за вьюгой невидим, \ И от пули невредим». «...конечно, не как вождь и вожатый двенадцати возникает впереди них Христос, да и отсоединен Он от них, мерцает в другом, «надвьюжном» измерении, а словно подает и этим «Эх, эх, без креста», «без имени святого» надежду стать когда-то, пусть через поколения, «разбойниками благоразумными», что сумеют покаяться и очиститься...»⁸ И не только «разбойниками благоразумными» добавим мы, но и великомучениками, святыми. Преображение «низовых, практических апостолов»⁹ XX века произойдет через страдание и мученичество, которых не знал век XIX.

Одним из таких апостолов станет герой фильма Ю. Райзмана «Коммунист» (1957) строитель электростанции Василий Губанов. Все силы Губанов отдает новому делу. Таким апостолом, чья «жертвенная доля непосредственно ассоциируется с голгофской жертвой Иисуса Христа»¹⁰, станет маленький разведчик Иван из картины А. Тарковского «Иваново детство» (1962). Таким апостолом станет герой фильма А. Кончаловского «Первый учитель» (1966) красноармеец Дюйшен. Учитель Дюйшен обращает в свою веру жителей села, которые испокон веку жили по законам отцов и дедов. Таким апостолом станет герой фильма Л. Шепитько «Родина электричества» (1967) электротехник Гриня. «Знающий, как делать свет» электротехник не приходит в деревню, а является. Явление Грини – кинематографический эквивалент известной картины А. Иванова «Явление Христа народу» (1837–1857). Религия Грини – всепобеждающий разум, но это не мешает Грине слышать чужую боль гораздо отчетливей, чем свою собственную. Таким апостолом станет партизан Сотников, герой фильма Л. Шепитько «Восхождение» (1976), проходящий свой крестный путь вместе со своими братьями и сестрами. Таким мучеником веры станет Клавдия Вавилова, героиня картины «Комиссар» А. Аскольдова, съемки которой начались в 1967 году, а широкий зритель увидел фильм только лишь в 1988-м.

«Идея *жертвенного подвига*, через который достигается спасение мира и человека, и идея *единства нашей общей судьбы*, требующей от каждого этого подвига и каждого ведущего к нему»¹¹ станет центральной в творчестве кинематографистов, разрабатывающих в 60–80-е годы новозаветные темы и мотивы. В лентах этих режиссеров «проступят контуры новаторского представления о человеке, радикально отличающиеся от того, которое

⁸ Семенова С. Метафизика русской литературы. Т. 2. М.: ПоРог, 2004. С. 458.

⁹ Там же, с. 458.

¹⁰ Евлампиев И. Художественная философия Андрея Тарковского. Алетеия. СПб., 2001. С. 47.

¹¹ Там же, с. 50.

господствовало в киноискусстве второй половины XX века»¹². Суть новаторства будет состоять в попытке очертить человека прежде всего как личность, с ее невыводимым из одной только идеологии внутренним бытием, с ее тайной внутренней свободой. Личностное начало – краеугольный камень христианской культуры. «В Христе Бог становится лицом и человек становится лицом. Беме говорит: «Лишь во Христе Бог существует как личность»¹³. Реабилитация личности – возврат к личности – вот в чем будет заключаться новаторство тех деятелей искусства, которые обратятся к Евангелию не только как к памятнику культуры, но и как к живой, ни на мгновение не прерывающейся истории становления человека.

¹² Там же, с. 23.

¹³ Бердяев Н. Смысл творчества. М.: Аст, 2002. С. 74.

Режиссер Александр Аскольдов одним из первых в отечественном кинематографе решил возвестить о живых истинах Евангелия, которые плохо сочетались с не подлежащим обсуждению партийно-классовым, прометеевским пониманием человека и истории. В фильме Аскольдова «Комиссар», вышедшем на экран в 1988 году, предпринята попытка прививания религиозной, этнической и социальной толерантности в контексте ценностей христианской культуры. Художники кино хорошо знали, что значит, в стране победившего социализма попробовать привлечь внимание зрителя к миру образов таких традиционных религий, как христианство и иудаизм, заговорить о сосуществовании этих религий, а также что значит коснуться вопроса межнациональных отношений и по-новому трактовать историческую роль октябрьской революции. Единицы брались за такого рода темы, неподъемные и по отдельности, не говоря уже о их совокупности. И почти все кинематографисты, предпринимавшие подобные попытки, попадали в поле пристального внимания не только надзирающих инстанций, но и товарищей по цеху и нередко подвергались уничтожительной критике. Свой брат художник бил гораздо сильнее чиновника от искусства. И не обязательно, чтобы авторы, на которых распространялась опала, впрямую исповедовали те или иные религиозные догматы или собирались низвергнуть политический режим, достаточно было выбиться из проторенной валовым кинопродуктом колеи. Неблагонадежные режиссерские работы либо «смывались», либо предавались забвению. Так произошло с десятилетиями лежавшими на полках картинами, которые создавали художники с ярким авторским почерком – от Киры Муратовой до Алексея Германа (V съезд кинематографистов снял с полки почти все запрещенные идеологической цензурой фильмы), но больше всех, пожалуй, досталось Аскольдову, так как снимаемая им в 1967 году картина «Комиссар» умудрилась не угодить всем¹⁴.

¹⁴ Дополнительные материалы к фильму А. Аскольдова «Комиссар». «Интервью с Аскольдовым». Киностудия им. М. Горького, 1967. RUSCICO, 2004 (www.RUSCICO.com).

В истории вопроса по тов. Аскольдову А.Я. – документе, подписанном секретарем парткома Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР И. Чекиным, – говорится следующее: «После курсов Аскольдов получил право постановки полнометражного художественного фильма на киностудии им. Горького. Вся история его работы над фильмом «Комиссар» (он является автором сценария и режиссером картины) – самый показательный и предельно убедительный пример нечестного, антиобщественного поведения Аскольдова... Так получилось, что, несмотря на постоянное и пристальное внимание и требовательный контроль руководителей кинокомитета, неоднократный просмотр отснятого материала, многочисленные беседы с Аскольдовым, в результате он все-таки представил фильм, неприемлемый по своим идейно-художественным качествам, искажающий историческую роль и значимость социалистической революции, ее характер и смысл, фильм, в котором революция представлена как слепая, безудержная сила, лишаящая человека надежды, цели и счастья. В фильме с идейно-неточных позиций шел разговор об антисемитизме и подчеркивалась исключительная миссия и страдальческая судьба еврейского народа. В корне искаженной оказалась идея рассказа В. Гроссмана «В городе Бердичеве», положенного Аскольдовым в основу сценария и фильма». Продолжая разнос дебютанта Аскольдова, наделенный неограниченной властью чиновник писал: «...Аскольдов, очевидно, явление в нашей жизни исключительное, если на него не действовали никакие меры и влияния – ни рядовые товарищи и коллеги, ни высокие руководители, ни партийный коллектив... Он клятвенно обещал исполнить все рекомендации, благодарил за участие в работе и – снова и снова не изменял в фильме ни одного кадра»¹⁵.

¹⁵ Дополнительные материалы к фильму А. Аскольдова «Комиссар». «Документы». Киностудия им. М. Горького, 1967. RUSCICO, 2004 (www.RUSCICO.com).

Если бы Александр Аскольдов изменил в своем фильме хотя бы один кадр, то, наверное, виднейшие газеты ФРГ не говорили бы о «Комиссаре» как о шедевре и он бы не был назван лучшим фильмом, вышедшим на экраны в 1988 году. «Уже сегодня «Комиссар» считается в ФРГ самым успешным советским фильмом более чем за тридцать последних лет», – писали те, кому предстояло разрушить Берлинскую стену. «Может быть, самый табуированный фильм в советской истории». «Дерзкий дебют». «Манифест человечности и терпимости. Очень важный фильм, который нельзя не посмотреть». «Так осторожно и вместе с тем так отчетливо еще ни один фильм не развенчивал войну». «Фильм полный любви, который не забудется очень долго, может быть, никогда». И снова перенесемся в 1967 год. «Народный суд Бабушкинского района г. Москвы, несмотря на показания свидетелей (Н. Мордюковой

¹⁶ Филимонов В. Электронная энциклопедия кино Кирилла и Мефодия. // Комиссар. 2000.

¹⁷ Там же. Пресса.

и Р. Быкова) в пользу «подсудимого», постановил – считать режиссера Аскольдова профнепригодным. Далее последовало увольнение, исключение из партии и, по настойчивому желанию секретаря Московского горкома партии тов. Гришина, выселение из Москвы за тунеядство¹⁶. И снова год 1988-й, отзывы европейской прессы. «Аскольдову удалась работа, которая со времен Эйзенштейна и Пудовкина не знает себе равных в советском кинематографе. Ее безупречный стиль абсолютно четок, ее нравственная чистота вычитывается в каждом кадре»¹⁷.

Если отбросить доводы, которыми оперируют и манипулируют как служащий верой и правдой своему ведомству советский чиновник, так и ангажированный западный кинокритик, если отбросить сиюминутный политический аспект звучания ленты Аскольдова как в шестидесятых годах, так и в восьмидесятых, то останется только одно определение, которое верно отразит то, о чем фильм «Комиссар». Это фильм о любви...

Нонна Мордюкова и Ролан Быков не только выступили свидетелями в народном суде, они еще и блестяще сыграли в фильме Аскольдова. Комиссар Вавилова, созданная Мордюковой, и жестянщик Магазаник, созданный Быковым, – герои такой высочайшей органичности, такой подлинности, что им веришь сразу и навсегда.

Событийная канва картины «Комиссар» поддается пересказу.

В городские ворота въезжает всадник. Совсем ребенок, но уже готов сложить голову. Буденовка, винтовка наперевес. Мертвая тишина стоит на улицах. Обыватели попрятались, заколотив окна досками. Православный храм, католическая церковь и синагога безмолвствуют. Всадник въезжает на площадь и видит выброшенный в окно белый флаг.

На этот раз город занимают красные. Первое, что делает комиссар Вавилова, – это отдает дезертира под трибунал. Вавилова олицетворяет собою революционную законность. Кажется, что Вавилова из железа. Но это не так.

Комиссар Красной Армии Клавдия Вавилова в разгар боевых действий понесла. Извести еще не родившегося ребенка не удастся, и Вавилова подает рапорт с просьбой снять с нее временно заботы войны. Такой шаг Вавиловой можно приравнять и к дезертирству. Но как ни суровы законы революции, рождения детей еще никто не отменял. Начальство отдает рапорт «в приказ», и «боевой единице» Вавиловой предоставляют отпуск.

Подселяют комиссаршу к жестянщику Магазанику. Ни семь ртов, ни полуслепая мать жестянщика не могут повлиять на решение коммунотдела. Магазанику и его жене Марии приходится потесниться.

Вавилова погружается в устоявшийся быт еврейской семьи. Мария очень быстро раскрывает секрет Вавиловой. Мария посвящает комиссара в таинство материнства.

Происходит постепенное преображение Клавдии Вавиловой. Окруженная любовью и заботой чужих людей, Клавдия начинает понимать их, делить с ними маленькие радости, примерять на себя их страхи, жить одними надеждами. А главная надежда семьи жестянщика Магазаника – дети. Будет ребенок и у Вавиловой. Клавдия рождает в муках. Мальчик.

С маленьким на руках Клавдия идет по городу. В какую же веру обратиться младенца? Какому богу молиться? Нигде не удается Клавдии «освятить ребенка». Ни в православном храме, ни в храме католическом, ни в синагоге. Стыдится Вавилова и неурочного материнства, и людей. Под улюлюканье красноармейцев, заметивших ее на улице, Клавдия убегает.

На фронте перемены. Белые переходят в наступление, и красноармейцы вынуждены оставить городок. Кто же теперь защитит Магазаника, который приютил комиссаршу? Не ровен час донесут. Вавилова понимает, что из-за нее семью жестянщика могут пустить в расход. Понимают это и Магазаник с Марией. Однако они готовы принять смерть – все в руках Бога, но они совершенно не готовы выгнать Клавдию на улицу.

Совсем близко от дома жестянщика бьет трехдвоймовка. Вот-вот белые займут город. Завидев красноармейцев, которые живым щитом должны встать между городом и превосходящими силами противника, Клавдия Вавилова принимает решение. Эта пролетарская Богородица оставляет своего ребенка семье жестянщика и, запахнув на животе шинель, нагоняет товарищей по оружию. В руке ее маузер. Вавилова занимает место в строю и погибает.

Такова канва событий, происходящих в мире реальном. Существует у фильма Аскольдова и сверхреальное, надмирное измерение. Ряд сцен, и их довольно-таки много, решены в стилистике «видений-галлюцинаций». Но трактовать их как галлюцинации человека, балансирующего между жизнью и смертью, было бы не совсем верным. Это особого рода видения, которые поддаются трактовке только в символическом ключе. Одним из самых важных символов, в свете новозаветной парадигмы, является пушка, которую пытаются сдвинуть с места красноармейцы.

Что видит Вавилова, когда рождает в муках, – она видит пушку. Но орудие, завязшее в песке, – это не кусок железа, это образ светлого будущего, ради которого рвут жилы товарищи Вавиловой. Через родовые муки на свет появляется не только «ничтожный комок красно-синего мяса»¹⁸, которому в будущем предсто-

¹⁸ Гроссман В.
В городе Бердичеве.
Екатеринбург, 2005.
С. 16.

ит стать жестянщиком или точильщиком, через родовые муки, через кровь и пот революции на свет появляется исторически новый человек – человек, верящий в справедливость революционного дела, человек, готовый к самопожертвованию. Что и доказывает Вавилова, отрекшаяся от своего сына ради светлого будущего всего человечества. А заодно, как знать, может быть, и спасшая семью Магазианика. Да, пушка – идол. «...Если люди уходят от Бога, они неизбежно приходят к идолам»¹⁹, но тот же Александр Мень, апеллируя к Бердяеву, напишет и другое: «Как верно заметил Н. Бердяев, даже атеистов нельзя считать людьми по-настоящему неверующими. В их воззрениях проявляется смутное религиозное чувство, хотя и направленное на земные объекты, личности и идеи»²⁰. Оно, «смутное религиозное чувство», заставляет Вавилкову отправиться в храм, чтобы «освятить ребенка», и это же чувство помогает ей угадать свое предназначение, которое состоит в том, чтобы принести искупительную жертву. «Вы жертвою пали в борьбе роковой» – вот цена светлого будущего. Цена Царствия Небесного. Известно, что песню «Вы жертвою пали в борьбе роковой» часто пели перед смертью. Разве не похож отказ Клавдии от «земных объектов», от маленького, частного, по-своему ограниченного мира семьи, квинтэссенцией которого является Магазианик, на отказ первых христиан не только от земных благ, но и от самой жизни? В этом-то и состоит чудовищный парадокс русской истории начала XX века.

¹⁹ Мень А. Магизм и единобожие. М.: Эксмо, 2002. С. 16.

²⁰ Там же, с. 14.

Музыка Альфреда Шнитке, композитора фильма, как нельзя лучше передает атмосферу места и времени. Если прибегнуть к метафоре (а именно это на протяжении всего фильма и делает Аскольдов), то о музыке Шнитке можно сказать так: музыка Альфреда Шнитке – это предчувствие XX века. Это предвосхищение всех печалей и всех печей. Иррациональные трагические образы рождает его музыка. Образы почти сюрреалистические. Конь без всадника. Храм без божества. Богородица с маузером. Когда мы видим несущихся лошадей, которые потеряли своих седоков, а на фоне лошадей – погост с крестами, мы понимаем, что всех этих людей убили, и для того, чтобы показать войну с ее смертоубийством, не обязательно из кадра в кадр тиражировать смерть. Достаточно показать одну смерть, гибель одного человека, чтобы доказать, что война, а особенно гражданская война, – верх безумия.

В рассказе В. Гроссмана «В городе Бердичеве», по мотивам которого и написан сценарий «Комиссара», сцена гибели возлюбленного Клавдии решена с не меньшей убедительностью и силой, чем это сделал Аскольдов в своем фильме: «Она видела, как он вбежал первым на страшный своей простотой деревян-

ный мосток, как стрекотнул пулеметом поляк – и его словно не стало: пустая шинель всплеснула руками и, упав, свесилась над ручьем»²¹. Над ручьем свесилась уже шинель, а не человек. Вдруг опустевшая шинель сравнима с оседланными лошадьми, потерявшими всадников. Аскольдов выращивал свои образы из прозы Гроссмана, но режиссер значительно преобразовал мир идей писателя: ввел новозаветные мотивы и нашел адекватные им художественные эквиваленты. Не будем забывать, что рассказ Гроссмана был написан в 1934 году, а фильм снят в 1967-м.

²¹ Гроссман В.
В городе Бердичеве.
Екатеринбург, 2005.
С. 10.

В одном из интервью Аскольдов признался, что он никогда не видел, как убивают человека, а значит, у него нет морального права показывать убийство. Да, срезанный пулеметом возлюбленный Клавдии падает на мост, но это, скорее, театральная смерть, условная, поражающая, впрочем, не меньше, а может быть, и больше, чем смерть реальная или пытающаяся подражать реальной. Дети Магазаника, играющие в погром, вскрывают страшные человеческие язвы. Изобличить жестокость беспощаднее, чем это сделал Аскольдов, уже нельзя.

Исследователи картины «Комиссар» четко указывают на связь между коммунизмом и христианством как путь духовного преобразования человека. Составитель «Христианского кинословаря» В. Семерчук отмечает: «Заметна попытка режиссера осмыслить революцию и гражданскую войну в новозаветном свете и провести параллели между рождением социалистического общества и возникновением христианства»²². «Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня. Сберегший душу свою потеряет ее; а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее» (Мф10:37–39). Не этой ли парадоксальной логикой руководствуется комиссар Вавилова, не на этот ли призыв откликается? Крест Марии, жены жестянщика, – материнство, крест Клавдии – Евангелие Коммунизма, к которому сознательный красноармеец стремится с не меньшим воодушевлением, чем верующий в Евангелие Царствия. Конечно, далеко Вавиловой до христианского смирения, и жестоко бы она усмехнулась, узнав, что должна возлюбить своего врага. Вавилова обожжена войной, революцией, любовью. И все же она не машина, несущая смерть. Она женщина. Она мать. И пусть и одну жизнь, но она подарила.

²² Там же.

Удивительней всего то, что именно пушка оказывается ближайшим визуальным и смысловым эквивалентом креста, на котором распяли Спасителя. Пушку, словно крест, волокут на Голгофу то лошади, то люди. Песок Палестины скрипит под колесами, копытами

и башмаками. Завязшая в песке пушка еще не стала орудием убийства, но она уже орудие пытки. На этой пушке, на этом кресте распято не одно поколение одержимых верой в светлое будущее мучеников. Сцена проезда артиллерийского орудия мимо дома жестянщика не оставляет сомнений в том, что это не просто пушка, которую «тянут к бою задом», это – крест, который волокут на Голгофу.

Кроме видений, которые сопутствуют родам, Вавилова во время артобстрела видит сон наяву. Этот сон наяву носит провидческий характер. Вторая мировая война. Иудеев сгоняют в гетто. Вавилова с грудным ребенком среди них. Но вот Вавилова отстает, ей нужно вернуться, что-то успеть завершить в прошлом. Ей нужно успеть погибнуть за идею всеобщего человеческого братства.

Галлюцинации, видения, сны наяву – эти исполненные иррациональной глубины сцены помогают «раздышать» пространство картины и ее время. Мы уже имеем дело с кинороманом – настолько многомерной и неоднородной по своему составу становится форма повествования.

И все-таки в картине «Комиссар» акцент сделан не столько на крестном пути Бога-Сына, сколько на земном пути Богородицы. «После сцены родов, сделанной в символически-гиперболическом и чуть ли не «космическом» стиле (рождение нового мира), следует проход Вавиловой с младенцем на руках через весь город. В этой сцене Вавилова уподобляется Богоматери. На нее с изумлением и восхищением смотрят бойцы и жители городка («Поклонение волхвов»). Заканчивается шествие тем, что Вавилова приносит сына в синагогу для посвящения Богу, и это отсылает к новозаветному эпизоду, когда Мария приносит новорожденного Иисуса в Иерусалимский храм (Евангелие от Луки, гл. 2).

А жена Ефима, переименованная режиссером из Бэйлы в Марию, выполняя обязанности повитухи, становится как бы второй матерью ребенка и после родов сообщает мужу: «Ефим, у нас родился мальчик»²³.

Картина «Комиссар» пронизана новозаветными мотивами. Но она бы не стала шедевром, если бы режиссер обошел стороной главный завет Евангелия – завет любви. Когда Ефим омывает водой ноги Марии и говорит ей: «Мария, я люблю тебя», уже не возникает сомнений в том, что фильм, заявленный как рассказ о гражданской войне, о безжалостности ее героев к врагам и к самим себе, превращается в рассказ о любви. Ефим боготворит свою жену, до умопомрачения любит своих детей, чтит мать и поливает потом землю, которая и держит его, и кормит. За этого человека, за его семью, за своего сына, который стал частью этой семьи, Вавилова и идет на смерть. Конечно, Ефим со своей семьей только

²³ Христианский кинословарь 1909–1999. 2000. С. 144.

малая капля того всемирного человечества, о котором печется Вавилова. Ее семья, ее сыны – это отряд курсантов, одетых «в белые холщовые брюки и гимнастерки»²⁴, которых она нагоняет и вместе с которыми встанет на защиту революции. И погибает Вавилова не с ожесточенным сердцем, а с сердцем, обожженным и любовью, и материнством.

²⁴ Гроссман В.
В городе Бердичеве.
Екатеринбург, 2005.
С. 22.

«Религиозная тема, – пишет В. Семерчук, – отсутствующая в произведении Гроссмана и введенная режиссером, превращает реалистический рассказ писателя в аллегорическую драму, вызывающую различные ассоциации и неоднозначные интерпретации»²⁵. Чрезвычайно важно остановиться на последнем замечании исследователя, а именно на «неоднозначности интерпретаций».

²⁵ Там же.

Искусство с той же силой стремится к ясности, с какой пытается избежать однозначности. В этом и состоит его противоречивая природа. Ганс Эгон Хольтхузен, исследователь творчества Рильке, устанавливает спорную, но заслуживающую внимания связь между разумом высшим и разумом человеческим. «...Бог создается подобно произведению искусства – силой чувств и силой воображения многочисленных поколений эмоционально одаренных людей...»²⁶. Иррациональную полноту бытия невозможно измерить человеческим аршином. Было бы справедливее сказать так: личность создается подобно произведению искусства – силой чувств и силой воображения многочисленных поколений эмоционально одаренных людей.

²⁶ Хальтхузен Г. Рай-
нер Мария Рильке.
Урал, 1998. С. 98.

Картина Аскольдова «Комиссар», безусловно, принадлежит к числу тех шедевров киноискусства, которые, если так можно выразиться, творят человека, восполняют стремительно улетающую человечность. «Добрый Интернационал» жестяничка Магазаника и Интернационал комиссара Вавиловой, «замешанный на рабочей крови», – это те две правды, которым тесно на Земле, но которые все же уживаются и под одной крышей, и в одном сознании – в сознании автора. Человеческие симпатии Аскольдова на стороне Магазаника, Аскольдов за «добрый Интернационал», но как художник Аскольдов не находит в себе сил предать свою героиню. Аскольдов вовсе не бросает Вавилу в «пекло классовой схватки»²⁷, он бережно ведет свою героиню к самой себе, и именно ею, комиссаром Вавиловой, ее поступком заканчивает Аскольдов картину. Белые комья снега, черные комья земли – это поле распаханное под жизнь. Эта политая кровью земля сливается с небом, становится небом. И если Магазаник своей судьбой старается связать землю и небо, то комиссар Вавилова старается как можно сильнее оттолкнуться от земли, потому что Вавилова исповедует Евангелие Неба. Вавилова – тот самый «низовой, практический апостол XX века», который, ведает он того или нет, идет за блоковским Христом.

²⁷ Филимонов В.
Электронная энци-
клопедия кино Ки-
рилла и Мефодия //
Комиссар. 2000.