



## Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия

**В.В. Виноградов**

доктор искусствоведения

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK89539>

*Статья посвящена теме смерти и возрождения в творчестве Александра Довженко. Основным материалом для изучения служат фильмы «Земля» и «Щорс». В работе анализируется как типология смерти, встречающаяся в фильмах режиссера, так и миф воскрешения, становящийся важным концептуальным основанием авторского мировоззрения. Взгляды режиссера рассматриваются в контексте киноведческой, философской и эстетической проблематики.*

УДК 778.5.04/с

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,  
иммортализм,  
танатология,  
А. Довженко,  
«Земля»,  
воскресение,  
смерть

Давно стала хрестоматийной сцена смерти деда Семена из фильма Александра Довженко «Земля» (1930). Лежит на земле благостный старик, окруженный упавшими яблоками, и с улыбкой ждет прихода смерти. Спокоен и его друг Петро: «Умираешь, Семен?» Тихий и простой ответ: «Умираю, Петро». Смеется ребенок, играя с лежащими на земле яблоками, рядом стоят немного печальные родственники. «Так. Ну, умирай, — продолжает Петро. — Умирай, Семен, и после смерти дай мне знать, где ты там будешь, в раю или в аду... и как тебе там». «Добре, Петро. Если можно будет, обязательно извещу», — отвечает Семен.

Совершается обряд символического причастия. Умиравший надкусывает яблоко и, скрестив на груди руки, ложится, произнося: «Ну, прощайте, умираю».

Перед зрителем сцена счастливой естественной смерти крестьянина, всю жизнь обрабатывавшего землю, жившего в гармонии с ней и наконец завершившего свой путь. Он словно перезрелый плод, упавший с дерева жизни и ждущий, когда его поглотит земля. Монтажный ряд кадров с умирающим стариком и сидящих на траве младенцев символизирует вечный круговорот жизни и смерти. Земля рождает и поглощает. И нет в этой сцене трагизма, нет страха смерти. Как говорил один из героев Андрея Платонова: «Смерть — это вроде переселения в

<sup>1</sup> «И примет в свое материнское лоно, как приняла прадедов его и деда под яблоней» // Довженко А.П. Собрание сочинений [Текст]: В 4 т. / Ин-т истории искусства. Союз работников кинематографии СССР. Центр архив литературы и искусства СССР. М.: Искусство, 1966–1969. Т. 1. 1966.

другую губернию». Вот такой «другой губернией», в традиционном родовом сознании, становится сама природа, а жизнь человека после смерти, его бессмертие связываются с возвращением в ее лоно<sup>1</sup>.

И единственным напоминанием об ушедшем, кроме его могилы, становится сам круговорот жизни и смерти. Пшеничные поля, яблоневые сады читаются в этом контексте как метафора человеческой жизни, а быть может, даже и больше — становятся ее реальным физическим воплощением, схожим со знаменитым образом Уолта Уитмена из его сборника «Листья травы»:

«Ребенок спросил: “Что такое трава?” — и принес мне полные горсти травы,  
(...)  
она кажется мне прекрасными нестриженными волосами могил.  
(...)  
Что, по-вашему, случилось со стариками и юношами?  
И во что обратились теперь дети и женщины?  
Они живы, и им хорошо,  
И малейший росток есть свидетельство, что смерти на деле нет,  
А если она и была, она вела за собою жизнь, она не подстерегает жизнь, чтобы ее прекратить.  
Она гибнет сама, едва лишь появится жизнь.  
Все идет вперед и вперед, ничто не погибает.  
Умереть — это вовсе не то, что ты думал, но лучше»<sup>2</sup>.

В сущности, это проявление возрожденческого понимания жизни и смерти. Средневековое устрашающее «помни о смерти» (*memento mori*) рассматривало земную жизнь как скоротечную, часто мучительную, являющуюся лишь подготовкой к подлинной и вечной жизни, наступающей после физической кончины человека. В период Возрождения подобное отношение к смерти начинает меняться. На место страха приходит мудрое и спокойное ощущение бренности человеческой жизни.

\* \* \*

Смерть — естественная часть природного цикла. И в этом контексте идеальная, образцовая смерть человека — это смерть домашняя, на склоне лет, в окружении детей и внуков (его продолжении). Человек рождается дома и там же должен уходить из жизни<sup>3</sup>. Своего рода одомашненная смерть, или, как определял ее французский историк Арьес Филипп, — «смерть прирученная».

И как бы в дополнение описания смерти Семена А. Довженко дает образ «одомашненной» смерти в сценарии:

<sup>2</sup> Уитмен У. Избранное / Пер. с англ. [Вступ. статья М.О. Мендельсона]. М.: Гослитиздат, 1954. 307 с.

<sup>3</sup> Довженко А.П. Указ. соч. С. 120.

«Когда-то кладбище помещалось за селом. Постепенно мертвые, как и живые, расширили свое владение, и теперь оно образовало что-то вроде площади в самом почти селе. В таком расположении кладбища было немало удобства. Тут покойники наши, если и не чувствовали почти себя как дома, по причине отсутствия у них уже всяких чувств, то, во всяком случае, вполне можно сказать, пребывали, несомненно, дома. Возле их могил играли дети, в воскресенье сюда сходились на посиделки бабы. Старые люди говорили, что в нашем селе и умирать не так страшно, как по другим селам. Ничего специфического, торжественного, вроде гранитных или мраморных памятников, на нашем кладбище не было. На крестах сушилась белье и посуда, и сами кресты были простые и сплошь деревянные»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Довженко А.П. Указ. соч. С. 120.

У Довженко человеческий дом — это земля. И первые кадры фильма демонстрируют, казалось бы, эту самую образцовую смерть на земле.

Непосредственному моменту смерти в фильме предшествует монтажный ряд: пшеничное поле (изогнутость горизонта придает видимому в кадре особый планетарный масштаб), подсолнухи, обращенные к солнцу (метафора связи жизни человека со светом), деревья с плодами. Сам умирающий освещен лучами солнца и ожидает смерть с блаженной улыбкой, словно обращенной в вечность. Он прожил жизнь, и это позволяет ему воспринимать мир немного со стороны и смотреть на смерть как на итог жизненного пути, который сходен с процессами цветения, созревания и умирания. Человек рождается, созревает, а затем опадает с дерева жизни. Из земли вышел и в землю уходит<sup>5</sup>. И так происходит из поколения в поколение. Спокойствие и отсутствие страха перед смертью становятся слагаемыми того, что можно было бы назвать чертой народного надындивидуального сознания<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Битт 3:19.

<sup>6</sup> Исключением являются кулаки, у которых в силу имущественного отличия от крестьянина в основе вектор индивидуалистического сознания. Довженко, противопоставляя эти типы сознания, в фильме монтирует почти без подготовки, встав, эпизод смерти Семена с криками и слезами кулаков, узнавших об отъеме у них земли. Потеря личного становится для них трагедией. — *Прим. авт.*

Дед Семен умирает в окружении близких и родственников разных поколений, вспоминающих о его жизни: «75 лет быками землю пахал». Его друг Петро заявляет, что если бы он был народным комиссаром, то дал бы Семену орден. Однако внук Семена, Василь, возражает, что, мол, за быков ордена не дают... «А за что дают?» — с вызовом вопрошает Петро. Но вопрос пока остается без ответа.

<sup>7</sup> Довженко А.П. Указ. соч. С. 113.

Наконец сцена подходит к своему завершению — приходу смерти. Ее чувствует только Семен, объявляя: «Прощайте, умираю». Зритель увидит опустивший голову подсолнечник<sup>7</sup>, символизирующий разрыв человека со светом и уже мертвеца, постепенно погружающегося во мрак.

В сценарии цветок не наклоняет голову:

<sup>8</sup> Довженко А.П.  
Указ. соч. С. 113.

«Даже подсолнечник ни один не шевельнулся. Весь праздничный подсолнечниковый мир стоял неподвижно, подобно хору красивых детей, устремивших ввысь свои радостные золотистые лица»<sup>8</sup>.



Смерть деда Семена.  
Кадр из фильма  
«Земля», режиссер  
А. Довженко, 1930 год

<sup>9</sup> Еще один персонаж «ветхозаветного» праведника, охраняющего старей мир, где царствует смерть. Отсюда такое его уважительное отношение к тишине, символу покоя и смерти. —  
Прим. авт.

<sup>10</sup> «Помню только, что дед был очень стар, и еще помню, что был он похож на образ одного из богов, которые охраняли и украшали нашу старую хату» // Довженко А.П. Указ. соч. С. 111.

И действительно, после этих кадров зритель не увидит ни прощания, ни похорон, ни сожаления односельчан. Ничего. Полное исчезновение человека. Только придет через некоторое время на «домашнюю» могилу его друг Петро и, приложив ухо к земле, спросит: «Как там?» Но никакого обратного сообщения между мирами-губерниями нет.

Во всяком случае, слышимого. Ответ ему — смех забавляющихся на кладбище детей.

Надо отметить, что *неслышимость* становится в этом фильме Довженко важнейшей метафорой прихода смерти. Причем человек в этом фильме, как, например, Хома Белоконь, сын кулака, будучи живым, перестав быть слышимым окружающими, символически выпадает из списков живущих. О тишине в сценарии картины мечтал друг Семена Григорий (в фильме Петро) и даже когда-то отправлялся жить к Тихому океану, узнав, что там есть свободные земли. Позже, будучи похороненным рядом с Семеном, он наконец получает эту тишину как награду<sup>9</sup>.

Надо отметить, что танатологический код у Довженко весьма разнообразен и с его помощью описывается смерть различных типов героев. Смерть деда Семена похожа на уход «ветхозаветного» праведника<sup>10</sup>, сопровождающаяся разрывом связи слышимой (обретение тишины) при сохранении видимой символической. Ее характеризуют, прежде всего, некое статическое положение умирающего и ожидаемость этого события. Персонаж почти неподвижен и ждет смерть, словно осведомлен о ее приходе заранее. Он не боится ее прихода, не сопротивляется, не пытается обмануть, принимает ее как неизбежность или даже как благо. Это смерть человека, терпевшего всю тяжесть земной жизни, и ее приход есть своего рода освобождение. Теперь же воцаряется неподвижность, спокойствие и легкость. Свет солнца падает на лежащего. Белая рубашка напоминает

саван. Вокруг упавшие с деревьев плоды. Всю жизнь пахал землю, потом лег и умер...

Да, возможно, дед Семен, как в образе Уитмена, прорастет травой на могиле или даст силы новым плодам... Но он исчез, а в мире ничего не изменилось, он продолжил свой путь точно так же, как это делали другие и сотни лет назад. Семен стал одним из упавших плодов в яблоневом саду и исчез, как исчезают они на земле под кроной деревьев.

Вот как сам Довженко описывает его смерть: «Кончина деда не вызвала решительно никакого движения в окружающем мире. Не загремел ни гром, ни роковые молнии не разодрали небес торжественным сверканием, ни бури не повалили с корнями могучих многостолетних дубов.

На полуденном небе ни облачка. Тихо вокруг. Только два-три яблока мягко бухнули где-то в траву, и все. Даже подсолнечник ни один не шевельнулся. Весь праздничный подсолнечниковый мир стоял неподвижно, подобно хору красивых детей, устремивших ввысь свои радостные золотистые лица. А над лицами тихо сновали покинутые дедом золотые пчелы.

С дедовыми родичами тоже ничего особенного не произошло. Как-то все так ладно получилось, что ближние, глядя на него, не впали ни в скорбь, ни в страдание. Непонятное волнение слегка охватило потомков и ощущение торжественной тайны бытия, словно все они внезапно прикоснулись к беспредельности времени и его гармонических законов. К тому же и дед, хоть и умер, тем не менее не захотел расстаться с улыбкой, и она продолжала тихо сиять на его лице. Он и при жизни был тоже лишен героических черт»<sup>11</sup>.

Смерть естественная, идеальная, как было обозначено выше, приводит у Довженко, в сущности, к простому исчезновению, практически испарению человека. Но из жизни и смерти Семена следуют, как минимум, два вопроса. Такая уж ли она идеальная, образцовая эта смерть, и за что же все-таки дают ордена?

Оказывается, что в следовании традиционному пути человека на земле, в его долготерпении нет ничего героического. Он всего лишь бесследно исчезает на фоне вечно обновляющейся природы, являясь ее совсем необязательным придатком.

И поэтому за образом «ветхозаветного» праведника следует образ «новозаветного». С ним связан путь изменения мира, его улучшение. Патриархальный тип хозяйствования благодаря революции подвергается пересмотру и должен уступить место новому. Естественный природный мир превращается в мир индустриальный. Путь изменения жизни связывается с изме-

<sup>11</sup> Довженко А.П. Указ. соч. С. 113.

<sup>12</sup> Но нет конфликта между этими образами. Довженко подчеркивает преемственность образов деда и внука: «Нету ничего в человеческой деятельности, где не справился бы Василь, легко при этом улыбаясь дедовой улыбкой». — *Прим. авт.*

нениями форм хозяйствования (быка заменяет трактор), форм собственности (личное превращается в общественное) и приходом новой культуры (отрицанием старых религиозных норм как охранительного каркаса — «бога нет»).

Изменение хода мира не может произойти без нового героя и обязательной жертвы, приносимой этому новому порядку. В фильме Довженко таким героем и одновременно сакральной жертвой становится Василь Трубенко, внук деда Семена<sup>12</sup>. Естественно, что в этом случае танатологический код должен иметь принципиальные отличия от предыдущего.

Тихая и спокойная (ожидаемая) смерть на склоне лет заменяется на жертвенную и неожиданную смерть молодого человека. В отличие от статического ожидания ее прихода в первом случае, здесь она настигает героя неожиданно, во время его движения. И не просто движения, а пляски. Надо отметить, что этот образ у Довженко носит



Пляска Василя.  
Кадр из фильма  
«Земля», режиссер  
А. Довженко, 1930 год

совершенно особый характер, символизирующий экстатическое состояние и, что важно, потенциально связанный со смертью (пляска рекрутов в «Звенигоре», танец с саблями в «Щорсе»).

В данном случае пляска Василя — это воплощение радости, сопровождающей работу по преобразованию земли (смерти старого и рождения нового). Она воплощает состояние экстаза, своего рода переход через границу (а границы-межи Василь переходит в прямом и переносном смысле), который дает возможность символически как бы немного преодолеть притяжение этой самой земли и подняться над ней<sup>13</sup>.

«Здоровые круглые руки и ноги, сильные и быстрые, и совершенно бесшумная походка, словно шел он, не касаясь земли, по воздуху, над стежками, дорогами, над травами, если кто понимает такую походку. Весь его юный мир был так обращен к действию и так согласован, что казалось порой ему, сделай он движение руками, и можно полететь с такой же легкостью, с какой мы летаем в неразгаданных снах»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Довженко А.П.  
Указ. соч. С. 131.

<sup>14</sup> Там же.

Пыль, поднимающаяся во время пляски, создает ощущение, что этот мечтающий с закрытыми глазами о чем-то сказочном и фантастическом персонаж движется словно по облаку, символизируя неземную легкость, почти невесомость<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Довженко А.П. Указ. соч. С. 131.

«...Повинуясь внутренней музыке и попирая все законы тяготения, торжествуя тело отрывается от земли навстречу лучшему, что несет в отдельном человеке бессмертная душа его народа»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Там же.

И в этой высшей экстаической точке его настигает выстрел.

\* \* \*

В отличие от кончины деда Семена, почти бесшумно упавшего в мягкую траву словно яблоко, и не вызвавшей, как пишет Довженко, особенных переживаний у родственников, кроме ощущения торжественной тайны бытия, трагическая гибель Василя, наоборот, вызывает активное движение в окружающем мире. Тяжело скорбит по нему множество односельчан, вышедших проводить его в последний путь. И это не простое прощание, а своего рода апофеоз всеобщего прозрения<sup>17</sup>. Смерть Василя открывает им глаза на дело, за которое он погиб<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Даже сын кулака (исп. Лука Ляшенко) идет со всеми односельчанами провожать Василя в последний путь. — Прим. авт.

<sup>18</sup> Довженко А.П. Указ. соч. С. 136.

«Словно пробужденные от сна необыкновенностью происшедшего, люди приобрели вдруг как бы новое видение мира, и весь смысл их бытия, — все трудности, невзгоды и героические волнения прошлого, и все страсти настоящего, и предвидения, и предчувствования своей исторической судьбы, — все предстало перед ними в величавом небудничном единстве»<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Там же.

Его хоронят всем селом, к нему стекаются людские потоки, а он, как должен понимать зритель, продолжает жить в начале им деле переустройства мира и в памяти односельчан. Более того, похороны Василя даются параллельно с кадрами рождения младенца (мать Василя освобождается от бремени). Вновь обозначенная пара: жизнь и смерть — должна свидетельствовать о продолжении движения мира, но мира уже изменившегося.

Похороны Василя. Кадр из фильма «Земля», режиссер А. Довженко, 1930 год



Скорбит природа, ветвями деревьев прикасаясь к лежащему в гробу.

<sup>20</sup> Конечно, вспоминаются знаменитые мчащиеся всадники в «Арсенале». — Прим. авт.

Правда, вместо бурь, грома и роковых молний, коих не полагалось в момент смерти деда Семена, в сцене прощания с Василием режиссер вводит их эквивалент — кадры мчащегося табуна лошадей<sup>20</sup>, символизирующего порыв освобожденных от оков прошлого человеческих душ. Монтируя его с бегущими к гробу Василя односельчанами, людская скорбь соизмеряется с силой и энергией этого табуна<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Довженко А.П. Указ. соч. С. 137.

**В сценарии:**

«В небесной синеве стали возникать облака. Они росли и множились, пребывая в непрерывном состязании и изменчивости. Одни из них казались похожими на бородатые головы старинных пророков, другие — на снежные горы, третьи неслись словно всадники, на фантастических образах коней»<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Там же.

В фильме Довженко заменил облака на реальных лошадей.

<sup>23</sup> Тема объединения стихий. — Прим. авт.

Еще один важный эпизод описания прощания с Василием: выступающий на митинге секретарь комсомольской ячейки Чуприна обращает внимание собравшихся на еще один символ нового мира — пролетающий советский аэроплан<sup>23</sup>: «А вы, дядько, наш Панас, не горюйте. Полетит слава про нашего Василя по всему миру... Как вон тот наш большевистский аэроплан». И все стоящие поднимают головы вверх, словно вновь обозначая восстановленную естественную связь между природой и человеком, по сути, заново воспроизводя один из первых кадров фильма с застывшей в море подсолнечника девушкой и устремившей ввысь свой взгляд вместе со взглядами радостных золотистых лиц цветов. Каждая из смертей заставляла подсолнечники опускать головы, свидетельствуя не только о скорби, но и о разрушении главной жизненной связи. Однако заключительные кадры прощания свидетельствуют уже об обратном: обозначаются новый индустриальный путь мира, изменившееся сознание людей и мотив восстановленной гармонии, в которые естественно и органично встроена смерть главного героя. Отсюда и следующий за всем этим катарсический финал — кадры сада, омываемого летним дождем, который Довженко описывает следующим образом:

«И на пыльную знойную землю полился дождь, крупный и теплый. Было что-то непередаваемо радостное, животворящее в этом солнечном дожде, и это все почувствовали. Он как бы смыл все остатки скорби и печали с людей. В каждой его капле сверкало обещание торжества жизни»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Довженко А.П. Указ. соч. С. 138.

Естественно, что смерть врага у Довженко — это исчезновение, за которым ровным счетом ничего не следует. Причем



внешне он может иметь черты динамической смерти героя, но с одним исключением. Она не ведет к хоть какой-либо форме продолжения жизни. Например, в фильме «Земля» символическая смерть кулака Хома имеет, в сущности, ту же динамическую форму, как и у Василя. Хома Белоконь такой же драматический герой, как и Василь Трубенко. Оба погибают в движении. Смерть врага — это смерть человека, выбравшего неверную сторону в исторической борьбе, исход которой заранее известен, а посему это выбор, не ведущий ни к чему. Социалистических изменений не остановить. Хома Белоконь — своего рода пустоцвет, оборвать который совершенно не жалко. Вот почему с такой легкостью Довженко избавляется от всех, кто или по недомыслию, или по злобе встает на пути героя, борющегося за советскую власть. Да и враги порой, осознав это, чуть ли не добровольно уходят из жизни. С какой легкостью и простотой убивает свою жену персонаж из «Арсенала», не отпускающую его на революционную борьбу. С какой легкостью в «Аэрограде» герой фильма стреляет в своего друга, с которым дружил всю жизнь, узнав, что он враг: «Ну! Довольно вертеться! Спокойно — стреляю!» И весьма показателен шуточный стишок, звучащий в фильме о всех случившихся смертях врагов:

**Чудесный преискуронт смертей!  
Почил на лаврах дед Василь,  
Плюется в небеса Шибанов,  
Игуна столбняк ударил,  
И закололся иностранец.**

Да и судьба, очевидно, против них: «Весь род Белоконей вскоре исчез без следа»<sup>25</sup>.

Несмотря на, казалось бы, схожий динамический характер их гибели, главное формальное отличие, лежащее в основе характера движения, — это истеричность. И логично, что эпизод символической смерти Хома начинается с такого вот нервного бега<sup>26</sup>. Нежелание потерять земельный надел заставляет его в какой-то момент как

<sup>25</sup> Довженко А.П. Указ. соч. С. 138.

<sup>26</sup> Этот бег можно наблюдать во многих картинах Довженко: в ранней работе «Ягодка любви» (1926) и в фильме «Поэма о море» (1958), снятой его вдовой Ю. Солнцевой. — Прим. авт.

Историка Хома. Кадр из фильма «Земля», режиссер А. Довженко, 1930 год



<sup>27</sup> Довженко А.П.  
Указ. соч. С. 138.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> *Danse macabre*  
в переводе означает  
Танец смерти. —  
Прим. авт.

бы истерично и судорожно ввинчиваться головой в эту самую землю<sup>27</sup>.

«И вдруг упал с разгона, стремглав вниз и безумно завертелся, будто стремясь вкрутиться в землю, как червь»<sup>28</sup>.

Повторяя пляску Василя на кладбище, он кричит, признаваясь: «Я убил его ночью!» Но никто не слышит его, в сущности, уже мертвеца. Интересно, что его танец, истерично воспроизводящий движения Василя, выглядит как своего рода *Danse macabre*<sup>29</sup>.

Весьма красноречивый кадр, символизирующий у Довженко смерть героя и целого класса кулаков. По всей видимости,

он имеет в своей основе известную иконографию бренности человеческого бытия.

Как правило, пространство картины разрезается горизонтом на две части, словно перед зрителем театральная сцена, и персонифицированная Смерть ведет к могиле двигающихся в танце представителей всех социальных слоев и возрастов. В кадре же у



Пляска Хома.  
Кадр из фильма  
«Земля», режиссер  
А. Довженко, 1930 год

Довженко, естественно, возникает не аллегория скоротечности человеческой жизни и всеобщего равенства перед смертью, а вполне конкретное обозначение смерти класса кулаков. Судорожные движения Хома на фоне безжизненного пространства кладбища выглядят жалкими в сравнении с уверенностью и искренней радостью Василя, пустившегося в пляс на улице родного села. Смерти Семена и Василя приходят на фоне природы, плодов, рождения молодой жизни, света, а у Хома в кадре только клочок мертвой земли и деревянные кресты. В сущности, это уход в абсолютное небытие, без возможности хоть какого-то продолжения или возрождения.

Но продолжение жизни возможно для положительного героя не только в памяти односельчан, но и в начатом деле. В мифопоэтической системе режиссера существует целый проект подлинного возрождения, которое служит важным основанием катарсического финала. Возрождение у Довженко означает



Монах-смерть.  
Кадр из фильма  
«Земля», режиссер  
А. Довженко, 1930 год

зволяющая людям воспользоваться земными богатствами и изменить мир.

\* \* \*

Ни силой, ни молитвами смерть не победить. Только благодаря социалистической революции и индустриализации можно одержать над ней верх. И поезд новой жизни, который хотел остановить тысячелетний дед, — это воплощенное крестьянское сознание со всеми его предрассудками и страхами наконец уносит всех вперед к коммунизму, к победе над неизбежным.

Интересно, что эти идеи весьма органично вплетаются в круг популярных теорий 1920-х годов. Победа над смертью (иммортализм) была одной из утопических концепций того времени, часто связываемых с построением коммунизма. Более того, коммунистическое общество будущего во всякого рода поэтических образах порой виделось своеобразным аналогом земного рая, лишенным той самой реактивной силы — смерти. Активная стадия развития иммортализма в России приходится на 1910–1920-е годы, на период формирования философии космизма (главным образом биокосмизма)<sup>30</sup>. Эти дискуссии, популярные в начале прошлого века, оставили след в советском искусстве и литературе (в частности, в творчестве А. Платонова, осмыслявшего философию Н. Федорова, в картине А. Роома «Строгий юноша» и других). По всей видимости, эти идеи повлияли и на образную систему А. Довженко.

Самое цельное и детальное изложение концепции бессмертия излагается в фильме «Щорс» (1939), ставшем в этом смысле

<sup>30</sup> Идеи физического бессмертия в России разрабатывались Н. Федоровым, И. Мечниковым, П. Бахметьевым. Революция 1917 года во многом стимулировала интерес к идеям преобразования общества и человека. Одна из задач такого преобразования — преодоление смерти. Особую популярность идеи бессмертия получили в анархистском движении как предельное воплощение человеческой свободы. — *Прим. авт.*

идейным продолжением картины «Земля». Первое условие, когда смерть делает шаг назад, — это отсутствие страха перед ней. Она побеждается смелостью и напором, на это способны лишь истинные пассионарии, окрыленные светлой идеей достижения всеобщего счастья. Противник же, выступающий на стороне, за которой нет правды, как правило, проигрывает. Пример того — вопрос, дважды задаваемый Щорсом на протяжении фильма пленному противнику: «А вы смерти боитесь?» И сам же отвечал на него, видя глаза врага: «Бойтесь!» А революционеры смерти не боятся, и в этом залог их победы.

Вот главные диалоги, из центральной сцены «на привале» наиболее полно раскрывающие тему воскресения (*видимость* и *слышимость*). В силу важности дадим ее достаточно подробное описание.

Красноармеец: «Я так хочу победить и меня пуля не берет! Так хочу победить и говорю пуле: “Не тронь!” И не трогает. Щекочет и не трогает. Что это? Правда?» Щорс отвечает: «Правда! Раз в 1000 лет пуля не должна брать человека. История заворожила нас, хлопцы! Пройдут года. Свершится революция. И заживут люди братьями на земле. Сколько же сказок про нас расскажут! Сколько песен тихими вечерами будут спевать хлопцы с девушками. Пролетят журавли из теплого края...» Кто-то дополняет это описание земного рая<sup>31</sup>: «Тогда все края будут теплыми!» Щорс продолжает: «И скажет девица парню своему: “Что? Давай споем старинную песню про революцию. И тогда воскреснем мы! И появимся мы из седины веков и пройдем перед ними могучим строем. Полным торжественного ритма и красоты. Трезвые, храбрые, без матюков, без подхалимства и предательства. Пройдем за Лениным такими простыми и достойными товарищами, что если бы можно все это представить, то многие заплакали бы сейчас в тоске, что не так пронесли свои раны и головы свои не совсем так. Да! То будут народные песни. Как же нужно дорожить жизнью хлопцы! Какая великая была эпоха и какие сказочные люди. Посмотрит дивчина и увидит, скажем, Чижа и спросит: “Какие вы были люди?”»<sup>32</sup>.

И красноармеец Чиж в фильме отвечает: «Скажу, что были всякие и лодыри, и всякие недисциплинированные личности, и прочие сукины сыны, но большинство хорошее, что не только в газетах вычитывало, кто оно сегодня и куда пойдет завтра, а в потухающих зрачках противника, да в пулеметных строчках, да на лезвиях сабель читало ленинскую программу жизни и смерти в каждом городе. Да, и все во имя вас! И нередко сыновья

<sup>31</sup> Процесс создания рая на земле будет продолжен в картине «Мичурин» (1949). — *Прим. авт.*

<sup>32</sup> Эта тема была начата в картине «Звенигора» с историей скифов. — *Прим. авт.*

получали отцовскую пулю в морду и сами стреляли в отцов из парабеллумов и наганов, и не считалось это, скажу, ни сыноубийством, извините за грубое выражение, ни, как бы сказать по-нашему, по-тогдашнему, отцеубийством, а называлось просто: сын против батька, батько против сына. Надо так надо. Время такое. Такое, скажу, было время, что революция вырвалась из народных грудей, как кашель або огонь из огнедышащих гор! Так что спевайте, скажу, про нас: «На здоровье и извините, что были не дюже красивые. Темные были и бедные»<sup>33</sup> <...> П слышался голос Титаренко, — а правда ли, что после войны вы хотите всю землю засадить садами? Воцарилась тишина. — Вообще, я думаю, будет совершенно другая жизнь, совершенно другая. А почему весь земной шар действительно не превратить в сад? Бойцы сидели как зачарованные, и вся земля перед ними зацвела яблоневым цветом».

<sup>33</sup> В сущности, это отпущение грехов: «И не называлось это сыноубийством и отцеубийством. Надо так надо, время такое!». — *Прим. авт.*

Земля после победы революции — это райский сад. Слияние национальностей в одну единую — интернациональный хлопец и дивчина. Будущее — это остановившееся время, точнее, слияние времен, в котором происходит воскресение мертвецов-героев. В сущности, это поэтическое пространство бессмертия. Апофеоз довженковской концепции воскресения.

Надо отметить, что подобные образы бессмертной жизни или воскресения при наступлении коммунизма порой возникают в кинематографе. Например, в самом популярном фильме 1930-х годов — «Чапаеве» (1934) бр. Васильевых. Образ смерти в фильме, возникающий на различных повествовательных уровнях, разрушается именно в представлениях о будущем. Василий Иванович Чапаев говорит о том, какая счастливая жизнь наступит после: «...война кончится, великолепная будет жизнь! Знаешь, какая жизнь будет? Помирать не надо!» И далее продолжает свой монолог, подхватывая слова песни о гибели Ермака, которую поет его окружение: «С рассветом глас раздастся мой на славу и на смерть зовущий». Гибель Чапаева — это финал революционной образности 1920-х годов, воплощенной в легендарном начдиве. Смерть Чапаева — следствие его излишней самоуверенности. Стихийная энергия масс должна была обрести направляющие ее берега — энергия, сила, желание должны были контролироваться строгостью и дисциплиной. В этом заключалась главная задача тридцатых годов — преодоление революционной безбрежности двадцатых. Довженковский Щорс, или, как его называл И. Сталин, украинский Чапаев, лишен анархического волюнтаризма своего кинопредшественника и уже готовый

продукт будущего. Он совершенный человек, побеждающий смерть. Ему противопоставляется прямо противоположный образ другого красного командира батьки Боженко, погибающего, в сущности, как носитель черт несовершенного героя — разгильдяйства, анархизма, партизанщины.

<sup>34</sup> См. рассказ А. Довженко «Стой, смерть, остановись!» (1942). — Прим. авт.

Воля и желание победы побеждают смерть прямо в бою<sup>34</sup>, и далее это дает возможность воскреснуть в песнях, легендах, ведь будущие поколения задают вопросы, и... в реальности. Мистическим образом память воскрешает даже в теле. Так человек получает вечную жизнь. Героизм дает возможность пройти к ней. Так побеждается смерть и время. Получается, что в тот самый «ветхозаветный» механизм смены поколений вносятся изменения — прошлое и настоящее соединяются в едином пространстве, конечном, не умирающем. В нем воскресают эти люди-облака, обретают видимость и слышимость. И это именно воскрешение, а не проращение травой, земными соками, питающими древо жизни.

\* \* \*

В итоге вечная жизнь заключена не в возвращении в лоно природы, а благодаря героизму и коллективной памяти она возникает в пространстве некоего райского места, сада, созданного человеком, где соединяются прошлое и настоящее. И смерть, героическая гибель (подчеркнем) есть входной билет в процесс воскрешения. Ветхозаветные праведники, как Семен, прорастут плодами этого сада, враги найдут смерть окончательную, без возможности хоть какого-то продолжения (мертвое место, заброшенная могила), а «новозаветные» герои получают жизнь вечную.

Так, будущее, а с точки зрения А. Довженко это коммунизм, есть время окончательной победы над смертью. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Филипп Арьес; пер. с фр. В.К. Ронина; общ. ред. С.В. Оболенской; предисл. А.Я. Гуревича [с. 5–30]. — М.: Прогресс; Прогресс-академия, 1992. 526 с.*
2. *Довженко А.П. Собрание сочинений [Текст]: В 4 т. / Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. архив литературы и искусства СССР. М.: Искусство, 1966–1969. Т. 1. 1966.*
3. *Муравьев Д.А. Образ пляски в кинематографе Довженко // Артикульт. 2011. № 1(1). С. 1–9.*

4. Уитмен У. Избранное [Текст] / Пер. с англ. / Уолт Уитмен; [Вступ. статья М.О. Мендельсона]. М.: Гослитиздат, 1954. 307 с.
5. Харт Ниббриг Кристиаан Л. Эстетика смерти / Кристиаан Л. Харт Ниббриг; пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005 (ГУП Тип. Наука). 420 с.
6. Хренов Н.А. Кинематографическая танатология // Отечественные записки. 2013. № 5 (56). С. 310–332.

## REFERENCES

1. Aryes F. (1992) Chelovek pered liczom smerti [L'Homme devant la mort / The Hour of Our Death] / Filipp Aryes; per. s fr. V.K. Ronina; obshh. red. S.V. Obolenskoj; predisl. A.Ya. Gurevicha [Pp. 5–30]. Moscow: Progress; Progress-akademiya, 1992. 526 p. (In Russ.)
2. Dovzhenko A.P. (1966) Sobranie sochinenij [Collected Works]: V 4 t. / In-t istorii iskusstv. Soyuz rabotnikov kinematografii SSSR. Centr. arxiv literatury i iskusstva SSSR. Moscow: Iskusstvo, 1966–1969. T. 1. 1966. (In Russ.).
3. Muravyev D.A. (2011) Obraz plyaski v kinematografe Dovzhenko [The ecstatic dance Dovzhenko's cinema] // Artikulyt. 2011. № 1(1). Pp. 1–9. (In Russ.).
4. Uolt U. (1954) Izbrannoe [Favorites]: Per. s angl. / Uolt Uitmen; [Vstup. statya M.O. Mendelysona]. Moscow: Goslitizdat, 1954. 307 p. (In Russ.).
5. Hart Nibbrig Kristiaan L. (2005) Estetika smerti [Death aesthetics] / Kristiaan L. Hart Nibbrig; per. s nem. A. Belobratova. Saint Petersburg: Izd-vo Ivana Limbaxa, 2005 (GUP Tip. Nauka). 420 p. (In Russ.).
6. Khrenov N.A. (2013) Kinematograficheskaya tanatologiya [Cinematic thanatology] // Otechestvennye zapiski. 2013. № 5 (56). Pp. 310–332. (In Russ.).

# Alexander Dovzhenko. Poetic Space of Immortality

**Vladimir V. Vinogradov**

*Doctor of Arts, Professor at the Department of Film Studies at VGIK, Head of the Analytics Department at the Information Analysis Center for the Development of Film Education, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography*

UDC 778.5.04/c

**ABSTRACT:** The article focuses on the theme of death and rebirth in the works of A. Dovzhenko. In fact, the theme of death has been essential throughout the history of cinema. It is a matter of concern and representation in almost every film. But the authors do not always have an original concept of death. Among those for whom this topic is a through line are K. T. Dreyer, I. Bergman, A. Tarkovsky, J.-L. Godard, A. Sokurov, J. Cocteau. Death and resurrection play a key role in the films of A. Dovzhenko whose creation marked a milestone in the history of world cinema and set a special trend in its development. He has influenced a great many directors around the world, film historians and theorists in various countries keep dwelling on his work. Although Dovzhenko for many years is no more, his creative legacy is topical and relevant to this day. His art has been highly researched, still undoubtedly much yet remains to be revealed and studied, the theme of death and resurrection in particular. While the image of death was an important subject matter in Soviet art, the thanatological aspect as a topic in its own right in this historic period was frowned upon so that researchers have preferred to bypass this fairly specific question. The present paper is a fragment of a would-be book devoted to concepts and forms of representation of death in the world cinema. The paper focuses on analyzing Dovzhenko's films "Earth" and "Shchors". It deals with the typology of death and the myth of resurrection, both important elements of the his philosophy of life. The director's mindset is put in film research, philosophic and aesthetical perspectives.

**KEY WORDS:** film art, immortalism, thanatology, A. Dovzhenko, "Earth", resurrection, death