

Иллюзион

«Земля», СССР (1930)



Если социалистический реализм — это метод, рассматривающий искусство по преимуществу как средство переустройства общества, то изучать социалистический реализм нужно прежде всего на материале творчества Александра Довженко.

Задумав после войны книгу о своем творчестве, он помечает в записной книжке: «Мои проспекты перестройки жизни, хозяйства, города, планов садов, архитектурных ансамблей». И вслед за этим: «Кино как способ общественно-политической деятельности»¹.

Конечно, так относиться к искусству предписано было всем. Но мало для кого это отношение было столь выстраданно-личным, как для Довженко. Задуманное произведение у него непременно имеет общественную цель, и цель эта глобальна. Если, скажем, после войны он возвращается к замыслу ставить «Тараса Бульбу», то для того, чтобы развеся-

лить весь Советский Союз. «Весь» — никак не меньше. А задумав (и гениально, надо сказать, задумав) то ли роман, то ли эпопею «Золотые ворота» — «про украинский народ», — хочет «так ее написать, чтобы она стала настольной книгой и принесла людям утешу, отдых, добрый совет и понимание жизни». То есть фактически хочет дать своему народу Книгу.

Вне глобальной цели язык Довженко в лучшем случае кажется невнятен, в худшем — фальшиво напыщен.

«Земля» — самое загадочное из его творений. Одна из главных загадок сегодня: как картина, ретующая за дело, обернувшаяся катастрофой в истории народов СССР, стала одним из величайших шедевров искусства XX века? В самом деле — из тысяч и тысяч произведений разных жанров, посвященных коллективизации, сегодня можно воспринимать всерьез (и то — с существенными оговорками) разве что «Поднятую целину» и «Страну Муравью». Между тем «Земля» не просто остается классикой, но продолжает дразнить своей еретической неканоничностью и простотой.

Кажется, с первых просмотров, отчаявшись найти внятное объяснение чуду, пустились писать о ней как заклинание «довженковские метафоры и символы, так что

автор тотчас же взмолился: «Товарищи (...) не говорите о символах! У меня здесь есть символы — это Василий, это дед это Хома и яблоки. Так я вам скажу: дед — это символ деда, Василь — символ Василя, а яблоки — символ яблок»².

В самом деле, что, кроме хрестоматийного Тимоша из «Арсенала», неуязвимого для пули, можно еще припомнить? Мать, рождающая новое дитя, когда хоронят ее старшего сына? Дождь, поливающий в это время созревшие плоды? А что, собственно, это должно символизировать? Любая попытка словесной расшифровки ведет к такой банальности, что Довженко немедленно превращается в какого-нибудь Левчука. Сюжет упорствует в своей элементарности, едва ли не самоценной. Ни кадр, ни персонаж, взятые отдельно, не объяснят ничего доверчивому критику или пораженному зрителю, но тем более поражают ощущением связанности всего со всем. Не просто в рамках фильма — в рамках мира, родившего фильм.

Ассистент Довженко Л. Бодик вспоминал, как режиссер показывал картину своему отцу. Старик впервые, кажется, видел фильм. Смотрел настороженно, молча. И только когда появились на экране совершенно песенные воли, которых еле отыскали в соседнем районе, он не выдержал: «Ой, добрые волики! Мир «Земли» — это не просто то, что окружает человека в повседневности: это то, что напрямую связано с его долей, ибо дает ему жизнь»³. И потому все в этом мире, помимо бытового назначения, имеет еще и магическое, сакральное — то, которое выходит наружу в обряде.

Именно в обряде любой жест, любой предмет открывают свой магический смысл, превращая элементарное действие в *связенно-действие*, которое призвано обеспечить роду изобилие, а значит, и благополучие в будущем. Собственно, идеальное будущее и разыгрывается в обряде. Бытовая сцена с песнями и плясками здесь вовсе не изображение быта, но так бы метафора, например, произрастания зерна. Явление, обратное привычному нашему, людей культуры Нового времени, воспримчиво: для нас, скажем, «жатва смерти» уже и не метафора даже, но лишь стертое словесное клише.

¹ Там же, т. 1. М., 1966, с. 265.

² «Идешь и чувствуешь родную землю, что кормит тебя не только хлебом и медом, но и мыслями, песнями и обычаями, и не только кормит и растит, но и примет когда-то в свое материнское лоно, как приняла прадедов твоих и деда под «блоней» (там же, с. 115).

А что если фавулу «Земли», легко сводимую к газетной заметке, рассмотреть в таком контексте, как некий аналог обрядового действия? Рискунуть, оглянувшись на Дж. Фрезера, М. Бахтина, О. Фрейденберга? Не вспомнятся ли умирающе-воскрешающие божеества от Адониса, скорбь богини плодородия Деметры, потерявшей дочь, и т. д. и т. п.? Не в единстве ли смерти-рождения источник пафоса картины, где в одном кадре совмещены старик и младенец, где мать рождает новое дитя именно в момент похорон старшего сына, превращаясь в триумф его дела, где в финале неместа героя оказывается в объятиях избранника нового, но по типуaju сходного с героем? И случайны ли ночью настаивает героя смерть, а его триумфом становится приход дня? И, наконец, случайна ли сцена жатвы, расстреливаемая затем в десятках картин, и «Земле» оказывается лишь частью эпизода приготовления хлеба со скрупулезным воспроизведением всех этапов: обмолаота, просеивания, размала, приготовления теста и т. д.?

Кто же тогда, однако, возвел в сан божеества деревенского комсомольца-тракториста? Какое сознание может наделять мифологическими чертами конкретное частное лицо? Драматический опыт истории нашей дает внятный ответ: сознание людей, живущих мифом и в мифе. Вариантах полведения множество — от Мавзолея до истории-биографического канона. Редко где демонстрируется механика мифологизации. «Земля» в этом отношении — произведение уникальное.

В сознании односельчан Василь-комсомолец совершает деяние поистине глобального масштаба: перепахивая межи, герой тем самым расширяает границы окружающего людей мира. «Вдруг стало видимо во все концы света...» — описывает апокалиптическое чудо Н. В. Гоголь в «Страшной мести» — «...и видно стало все, так видно и тревожно...» — вторит ему отец Василия в литературном сценарии. Рывком, титаническим усилием героя втянуть люди в мироч новое для них — непривычное и необходимое — пространство.

Вот почему сцена прибытия тракторов в село решена именно как обрядовое действие — с двумя партиями, выстроившимися друг против друга и вступающими в шуточный словесный поединок («едет» — «сталое»), и трактор превращается в вариант праздничной повозки, на которой восседает Вершущий праздник и перебрасывается с окружающими ритуальными наместниками и бранью.

Можно вспомнить «герца» — искусство словесной схватки перед боем у запорожцев (на нем, кстати, построено знаменитое письмо султану), и обряд выбора тьма-на, где «герца» с его сквернословием применялся не менее широко, можно вспомнить, в конце коцов, и античные триумфы с аркой, символизирующей рождающее лоно. Так или иначе — герой признается лидером, вожаком, вождем благодаря масштабу своего деяния. Именно в этом качестве он и наделяется чертами божеества, способностью в одиночку свершить нечто глобальное, что определяет бытие коллектива. Фактически он дарует роду своему новый способ бытия, как даровал его всякий пламенный большевик в послереволюционной мифологии. Именно способность выхода за межи — то есть за грани представимого, допустимого — более всего поражает коллективное сознание, является для него главным свидетельством сверхъестественного могущества героя.

А между тем в обряде, как уже было сказано, места означающего и означаемого прямо противоположны нашему восприятию. Пробраз есть зерно, становящееся хлебом и дающее жизнь роду (тот самый эпизод с приготовлением хлеба, стоящий в фильме сразу за уборкой урожая — жатвой, перед сценой свидания и гибели Василя). А приближение рода, коллектива к сверхъестественной силе вождя неизбежно ведет к принесению героя в жертву. Приняв героя вождем, его тем самым обрекают на заклинание: зерно сажает для того, чтобы в результате съестся хлеб.

Пока герой в одиночку творит свое титаническое деяние, масса взирает на него с отчужденным интересом, но не двигаясь с места. Нужна его гибель, чтобы масса прониклась его целью и продемонстрировала это именно *шествием* — то есть, наконец, ступившись с места.

Любопытная вещь: в «Земле» мы не видим убийцу в момент преступления. Пуля прилетает невежесом отсюда. Потом лишь антагонист героя, молодой кулак Хома — своего рода герой «навыворот», даже по типуaju — безуспешно будет привлекать к себе внимание, но так и не будет ни увиден, ни услышан. Не будет именно потому, что тут существенна и необходима смерть героя, но не личность того, кто эту смерть принес. То же — в принципе — в любой канонической советской картине 30-х годов: «Чапаев», скажем, или какой-нибудь забытый «Кармелюк». Суть не в убийце, но в неизбежной пуле, несущей окончательный триумф и бессмертие героя.

А как смотрит на все это автор? Как и

его герой-тракторист: с высоты трактора — как атрибута могущества вождя. Изменение масштабов пространства означает для него неизбежное укрупнение масштаба человеческой личности, принципиально новый взгляд на принципиально новый вид. Здесь человек не подчиняется себе природу, но становится равен ей, найдя общий с ней язык. Законы природы и законы истории отныне составляют единое целое. И основная драма состоит в том, что по традиции люди продолжают мыслить происходящее в привычных для них формах, и несовпадение рождает смерть. Бунт кулака бессмыслен именно потому, что направлен против общего закона истории и природы, согласно которому нужно достойно уйти, уступив место новым отношениям, как уступает место новым поколениям доженковский Дядя Семен в прологе фильма (горчи кулаков идут сразу встык за сценой смерти Дидя). Масса же сразу должна узнать себя в Василе, проникнуться верой в правильность его коллективистской линии: идти за *живым*.

Не с этой ли целью Александр Довженко разыгрывает действие, в которое втягивает целое село — Ярески, настороженно присматривающиеся к грядущим переменам? Не для того ли обсуждает с ярескивцами каждую деталь торжественного похоронного шествия, спора, настаивая, в чем-то уступая (скажем, требовал, чтоб за гробом шли, улыбаясь, — «дыадыки» категорически запротестовали, пришлось согласиться). «Такие похороны должны стать новым обрядом на селе»⁴, утверждал он, по свидетельству Л. Бодика.

Разыграть действие со смертельными исходом, чтобы предотвратить этот исход в реальности? Заменить в обряде реальное кровавое человеческое жертвоприношение условным, символическим — как это и происходит при переходе общества на более высокую ступень развития?

В конечном счете не есть ли «Земля» заклинание настоящего будущим — грандиозный кинематографический обряд?

Во всяком случае, после окончания съемок жители Яресек предложили режиссеру стать председателем организуемого ими колхоза. Довженко отказался.

А государство предпочло другие обряды и ритуалы.

Евгений Маргалит

⁴ Бодик Л. Джерела великого кино. Спогади про О. П. Довженка Київ, 1965, с. 59.

«Земля» Автор-режиссер А. Довженко. Оператор А. Демидкий. Художник В. Кричевский. В ролях: С. Савченко, С. Шкурат, П. Мазога, Е. Максимов, П. Петрик, Л. Лашенко, В. Михайлов и другие. ВУФКУ (Київ).

¹ Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т., т. 3. М., 1969, с. 364.