



Синтез культур и религиозно-мифологические модели в образной системе фильма А. Аскольдова «Комиссар»



Е.М. Пищита¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0009-2545-7385

kino7720@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме создания образной системы фильма «Комиссар» Александра Аскольдова. Автор статьи проводит поэпизодный анализ фильма на предмет использования религиозно-мифологических образов и структур, включая культурные феномены и мифологию, которые возникли в XX веке.

ключевые слова

религия, мифология, христианство, революция, кинематограф, А. Аскольдов, «Комиссар»

для цитирования

Пищита Е.М. Синтез культур и религиозно-мифологические модели в образной системе фильма А. Аскольдова «Комиссар». *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 62–73.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-62-73>

¹ **Пищита Евгений Михайлович**
аспирант ВГИКа. AuthorID: 1290917

© Е.М. Пищита, 2025

Synthesis of Cultures and Religious and Mythological Patterns in the Imagery of A. Askoldov's Film "Commissar"

Evgeny M. Pischita¹

Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-0009-2545-7385

kino7720@mail.ru

ABSTRACT

The article addresses the imagery of the film "Commissar" by Alexander Askoldov. The author undertakes an episode-by-episode analysis of the film to reveal the use of religious and mythological images and patterns, including cultural phenomena and mythology that originated in the twentieth century.

keywords

cinematography, Christianity, mythology, religion, revolution, A. Askoldov, "Commissar"

for citation

Pischita E.M. Synthesis of Cultures and Religious and Mythological Patterns in the Imagery of A. Askoldov's Film "Commissar". *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 62–73.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-62-73>

¹ **Evgeny M. Pischita**

Post-graduate student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).
AuthorID: 1290917

Религиозно-мифологические конструкции и иконографические образы являются основополагающими в культуре. Вокруг них часто формируется повествование как таковое, а в нашем случае — драматургическая и образная система фильма. Изучение подобных образов в художественных произведениях является фундаментальной темой в искусствознании.

Наличие религиозно-мифологических структур в ткани произведения является одним из факторов усиления внимания зрителя и, как следствие, — его популярности. О необходимости включения подобных конструкций в массовое кино пишет в своей работе «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино» Кристофер Воглер, ссылаясь на фундаментальную работу Джозефа Кемпбелла «Тысячеликий герой»: «Кэмпбелловские идеи помогли мне понять секрет феноменальной популярности таких картин, как “Звездные войны”¹ и “Близкие контакты”². Люди смотрят их снова и снова, словно ожидая своего рода религиозного переживания. Мне кажется, эти фильмы обладают такой притягательностью для аудитории именно потому, что отражают описанные Кэмпбеллом универсальные мифологические схемы, чья умиротворяющая сила испытана веками. Древние модели дают нам нечто очень нужное» [6, с. 42].

Об эффективности обращения к мифологическим структурам в творчестве Сергея Эйзенштейна пишет В.В. Иванов в своей работе «Эстетика Сергея Эйзенштейна»: «В замысле “воплощения мифа”

в своем спектакле “Валькирия”... Свою художественную задачу он формулировал так: “мы сумеем наравне с музыкой и сюжетом еще и средствами зрелищного внимания расшевелить в глубине собственного нашего сознания те пласты, в которых сильно еще мышление образное и поэтическое, чувственное и мифологическое, и, расшевелив их, мы заставим и их вибрировать в лад с мощью вагнеровской музыки” [15, с. 335].» «При запрещении обеих версий “Бежина луга” в качестве мотивировки запрета много говорилось о погружении современной темы (прототипом младшего персонажа был Павлик Морозов) в ветхозаветную мистическую трагедию отношений между Отцом и Сыном» [8, с. 462].

О потребности человека (в нашем случае — зрителя) в коммуникации и переживании архетипических и религиозно-мифологических структур (как части коллективного бессознательного) писал в своей работах К.Г. Юнг. Для Юнга, как для психолога, такая коммуникация является не столько терапией, сколько важнейшим необходимым условием и залогом здорового устойчивого психологического состояния человека. «Человек прошлого жив в нас, современных людях...» [16, с. 95]. Там же: «Тяга к вечным образам абсолютно нормальна, для этого они и существуют. Они должны привлекать, убеждать, очаровывать, подавлять. Они сотканы из изначального откровения и отражают уникальный опыт божественного. Вот почему они наделяют человека предощущением божественного, одновременно оберегая от непосредственного его переживания. Благодаря усилиям, которые предпринимал человеческий дух на протяжении столетий, эти образы, с одной стороны, **запечатлены во все-**

1 «Звездные войны» — медиафраншиза, задумана и реализована реж. Д. Лукасом. — Прим. Е.П.

2 «Близкие контакты третьей степени» (1977), реж. С. Спилберг. — Прим. Е.П.

охватывающей системе мышления (здесь и далее выделено автором. — Е.П.), стремящейся упорядочить окружающий мир, а с другой — представлены могущественным, обширным, авторитетным институтом под названием Церковь» [16, с. 16]. Там же: «Складывается впечатление, что только через переживание символической действительности человек, тщетно ищущий собственное “существование” и превращающий его в философию, может найти обратный путь в мир, в котором он не будет чужим» [16, с. 215].

Предметом исследования нами выбран фильм Александра Аскольдова «Комиссар» (1967). Выбор обусловлен в первую очередь нашим убеждением, что фильм еще не открыт и обладает огромной смысловой и художественной ценностью, сложной многослойной образной структурой. Следует сразу отметить, что на каждого персонажа в фильме накладываются сразу несколько образов, архетипов, которые имеют устойчивое положение в культуре. Часто они являются амбивалентными, противоположными и в «обычных», традиционных художественных конструкциях несоединимыми. Однако важнейшей уникальной чертой образной системы фильма является всеобъемлющая органичность. Несмотря на условность, поэтичность построения материала, включая эпизод, связанный с судьбой еврейского народа во время холокоста, образная система фильма представляет собой единое целое.

В силу того, что нас интересует множество деталей в построении кадра, который сам по себе часто представляет собой многослойную образную систему, то самым наглядным и доказательным будет метод поэпизодного и пок кадрового анализа.

В первых кадрах фильма, демонстрирующих передвижение полка красноармейцев, возникает придорожная статуя Богородицы. Появляющийся титр с названием фильма «Комиссар» символически накладывается на скульптуру Богородицы (красные буквы на черно-белом изображении), уже изначально заявляет главный образ фильма — Красная Мадонна. Дополняет этот образ звучащая за кадром колыбельная. В руках Богородица держит лампаду, в которой горит огонь и сверху на лампаду надет венок. Богородица держит в руках Божественный огонь, он же Огонь Революции. Венок отсылает к новозаветному терновому венцу Христа, Спасителю, рожденному от Божественного Огня³ и Духа.

С высоты холма подросток-красноармеец-ангел обзвездает город. Город располагается на соседнем холме, с одной стороны огибаемый рекой. На самой высокой точке в городе стоит храм. Подросток-ангел сворачивает с широкой дороги, ведущей в город, и въезжает в него через узкие крепостные ворота, что однозначно отсылает к Евангелию и словам Христа: «Входите тесными вратами...»⁴ Подросток осматривает запертые здания, въезжает на площадь, слезает с коня.

Город — собирательный образ, это одновременно и Бердичев (фильм снят по мотивам прозы Василия Гроссмана «В городе Бердичеве»), и Вавилон, и Иерусалим, и весь мир одновременно. В городе несколько храмов, рынок, там же конц-

3 «Образ-парадигму Божественного огня нельзя считать чисто храмовым. <...> В тексте “Часовника”, <...> можно найти около 80 упоминаний Божественного огня... <...> Шесть раз упоминается неопалимая купина, причем в пяти случаях в сочетании с образом Богородицы» [10]

4 Мф. 7:13–14.

лагерь с крематорием и библейская пустыня, и развалины, символизирующие прошлые времена и ушедшую культуру, и символические восходящие и нисходящие дороги. На площади города находится символический новозаветный крест, на котором распяли Христа, крест находится на земле, он лежит посреди площади с упором на перекладину. Роль креста «исполняет» черный телеграфный столб. Город — одно из пространств, в котором происходили библейские события, а теперь разворачиваются новые, подобные прошлым.

Подросток видит ящик с подковами, берет одну из них, рассматривает, бросает на мостовую в груду лежащих там других подков. Традиционно подкова является символом земного, мирского счастья, судьбы, удачи. Она ему не нужна, потому что революция провозгласила отказ от надежды на Бога, Царя, Судьбу, Удачу: «...Никто не даст нам избавленья: / Ни Бог, ни царь и ни герой — / Добьемся мы освобожденья / Своею собственной рукой» [13]. Революционная идеология отказывается от предопределенности,

от покорности судьбе. Счастье будет завоевано собственноручно трудящимися. А вот белый флаг на одном из зданий оказывается для красноармейца более важным. Он символизирует капитуляцию старого мира. Подросток радуется его появлению и стреляет из винтовки в небо. Это вызов. От выстрела содрогаются храмы города — католический, православный — и помещение для общественной молитвы — синагога. Подросток-ангел стоит в кадре справа, а прямо находится синагога с витражом «Звезда Давида» на фасаде, перед синагогой на площади в неестественном, но выразительном положении, полулежит черный электрический столб с широкой перекладиной, однозначно напоминающий крест. Взаиморасположение синагоги и «креста» в кадре отсылает к Библии и читается как знак Ветхого и Нового Завета, сосуществующих в едином пространстве. Ту же знаковую композицию мы видим и далее, на общем плане, когда красноармейцы вошли в город и заполнили площадь, в центре которой выразительно полулежит электрический столб.



Рис. 1. Юный красноармеец на площади города. Ангел Революции в Библейском контексте и контексте мифологии Революции: синагога, «крест», наковальня, подкова

Части Красной армии входят в город. По улице на коне движется знаменосец, знамя зачехлено, но металлический наколечник в виде языка пламени открыт. Таким образом, движение знаменосца может считаться как движение «со свечой». В город входит символ новой веры — Божественный огонь, Огонь Революции, Огонь Гражданской войны. Встык с этим монтируется кадр, в котором по городу на коне движется комиссар Вавилова. Это рифмуется с огнем лампы в руках у статуи Богородицы. Таким образом в город входит Божественный огонь и Богородица.

Комиссар Вавилова, слезая с коня перед штабом, обращается к берущему у нее коня красноармейцу, командным тоном говорит: «Баня!» Далее в бане мы видим комиссара со спины, однако ее женская фигура никак не подчеркнута, наоборот, выбранный ракурс и крупность не позволяют обратить внимание на ее пол. Это не типично для русской культуры, где баня и присутствие женщины (женщин) в бане всегда наполнено эротическим смыслом, баня в русской культуре всегда подчеркивает либо девичью красоту, либо женскую зрелость, либо является местом любовных свиданий, гаданий и т. д.

Кроме этого, в русской традиции баня — это символ не только телесного, но и духовного очищения. Парная, кроме своего практического бытового значения, носит характер и сакральный — через жар и битье вениками наступает очищение.

Сквозь закрытую дверь Вавилову извещают о найденном дезертире Емелине. Потом начальник штаба в шутку предлагает Вавиловой свою помощь в бане: «Плеснуть кипяточку-то?», тем самым говоря о ней как о женщине. На что она жестко отвечает: «Заткни глотку!» Из бани комиссар выходит застегнутой

на все пуговицы, в полевой форме, в полевом облачении, в состоянии полной сосредоточенности. Она пьет воду из колонки. При этом начальник штаба, предлагая ей вместо воды **яблочный** квас, второй раз намекает сразу на несколько ее образов, сосуществующих в едином многогранном и часто амбивалентном образе комиссара Вавиловой, — вавилонской блудницы (отношение к ней, как к доступной женщине) и ветхозаветной Евы (яблоко), и наталкивается опять на гневную отповедь: «Не носи жеребятину-то!»

Далее следует сцена с дезертиром Емелиным. Начальник штаба докладывает, как нашел Емелина, как его баба покушала и что ни коня, ни сбруи при беглом не обнаружено. Попытка одного из красноармейцев вклиниться в разговор и сказать, что «баба у Емелина хвора», остается без внимания. Растерянный Емелин в косоворотке, с кувшином молока в руках, испуганно смотрит на комиссара снизу, из подвала, в который был заключен. Вавилова кличет Емелина на свет (на Свет Божий): «Выходи, Емелин! Красный герой!» Она проклинает дезертира, променявшего революцию на «бабий паек», и отдает его под суд революционного трибунала, а это значит расстрел. Солдаты стоят шеренгой, с оружием «на изготовку». Следует команда: «Пли!» Емелин падает, роняя кувшин, из которого выливается молоко.

В первых эпизодах фильма есть тема, характерная и для народной, и для христианской, и для новой советской культур, — это противопоставление человека и животного. Человек, которого называют животным, становится падшим человеком, недочеловеком, животным, потерявшим человеческий облик, потерявшим или не имевшим божественной сущно-

сти. Попытка командира (исп. В. Шукшин) сказать о зачатии ребенка в бытовом, а не сакральном смысле, бытовым (вульгарным) языком: «Это кто ж тебя уделал, Клавдия?» — встречает жесткую отповедь комиссара: «Не носи жеребятину-то!» То же она говорит и начальнику штаба, который после бани слегка похабным тоном предлагает ей сначала плеснуть кипяточку, а потом выпить квасу. Вавилова говорит о том, что отношение к ней как к самке с точки зрения животных инстинктов неприемлемо. Когда речь заходит о женщине (бабе) дезертира Емелина, начальник штаба называет ее «гусыней» и говорит, что она ему все пальцы изгрызла, тем самым подтверждая ее низкий, животный статус. Кроме того, вставляет, что она «гусыня белоногая, кругом хороша», говоря о ее эротической, но не столько человеческой, сколько животной привлекательности, она хороша с точки зрения животных инстинктов, но не более того. Она не человек, она — «гусыня», домашняя птица. Далее Вавилова проклинает дезертира Емелина, как «подлую собаку». Таким образом совершив дезертирство, Емелин перестал быть человеком и низводится до животного, до собаки. В советской культуре животными (зверями) называли предателей и иностранцев, фашистов, мир Западной Европы и Северной Америки. Пес (в уничижительном смысле) — человек продажный, не имеющий совести, аморальный, хитрый, предатель. Жеребец и кобель в русской народной культуре — мужчина с гипертрофированным инстинктом. Часто не имеющий больше никаких человеческих достоинств или характерных черт, способный и стремящийся только к бездушным, чисто физиологическим половым отноше-

ниям. В русской культуре такой человек подвергается остракизму. Причем это качество не является признаком плодовитости и здорового сексуального влечения. Интересно, что за весь эпизод Емелин не произнес ни слова, будто он не человек.

Вавилова вызывает Емелина из подвала (из ада) на «Свет божий», где в присутствии его товарищей сначала проклинает его, как подлую собаку (превращение в животное после грехопадения бойца Красной армии), а потом командует его расстрелом.

Проклятие здесь имеет несколько смыслов:

1. Проклятие как таковое, то есть магическое предопределение будущего.

2. Магическая печать, силу которой невозможно преодолеть (преодолеть ее может только Бог).

3. Отчуждение. Поскольку до грехопадения Емелин был красноармейцем-ангелом и должен был стать **красным героем** (как об этом с негодованием и теперь уже с иронией говорит комиссар), теперь он навеки отчужден от сообщества красноармейцев, ангельского воинства, Божьего воинства.

4. Поскольку Вавилова выступает здесь в качестве ветхозаветного Бога (подробнее об этом ниже), то проклятие здесь это материализация Словом⁵, то есть по Слову Божию Емелин превращается в собаку.

5. Смерть. Красноармейцы не стреляют в кадре, есть только звук выстрела. Емелин не стоит перед строем, он все так же находится у входа в подвал, пули не летят и не попадают в Емелина, однако он падает и умирает, его смерть показана условно, поэтично, и умирает он тоже «по Слову Божию» — по ко-

5 «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет». Быт. 1:3.

манде: «Пли!», которую мы читаем по губам Вавиловой, потому что за кадром звучит музыка Шнитке.

По «первому плану» Емелин, безусловно, говорящая фамилия. Емеля — главный герой сказки «По щучьему веленью». Традиционно он — тот, кто лежит на печи в стороне от происходящего. Однако режиссер наделяет Емелина чертами ветхозаветного Адама. Как традиционно изображается изгнание из Рая в иконографической традиции европейской живописи, Адама и Еву⁶ непосредственно выгоняет из Рая Ангел Господень с (огненным) мечом. Здесь в роли Ангела выступает начальник штаба. Он, сидя на коне, гонит Емелина по проходу и хлещет кнутом (обжигает). Потом выталкивает его вниз по лестнице в темный погреб и запирает дверь. Фраза одного из красноармейцев, что жена у Емелина хвора, опять же, отсылает к тексту книги Бытия, Ветхого Завета, в которой Бог говорит Еве после грехопадения: «умножая, умножу скорбь твою в беременности твоей; в **болезни** будешь рожать детей; и к мужу твоему влечение твое...» Скажем больше, и сама Ева (жена Емелина) находится здесь, вместе с Адамом (Емелиным). Начальник штаба, говоря о жене Емелина, произносит: «...гусыня **белоногая**...» В эпизоде она представлена кувшином с молоком, который Емелин носит с собой и который «по первому плану» дополняет говорящую фамилию Емелин и является образом тихого безмятежного мещанского счастья. Погибает жена вместе с Емелиным — при его падении и смерти, кувшин, который он все время прижимает к себе (к своему ребру, из которого была

сотворена его жена)⁷, падает, разбивается, и из него вытекает на землю молоко. Визуально на этом делается акцент. Само падение, медленное умирание Емелина и то, как падает кувшин и течет молоко, снято рапидом. В европейской живописи есть традиция, в которой разбитый кувшин символизирует потерю невинности⁸. В этом смысле можно отметить отсылку к потере невинности Адама и Евы во время грехопадения.

После сцены с дезертиром Емелиным происходит разговор Вавиловой с командиром, в котором она сообщает, что беременна. Беременность однозначно трактуется командиром как грехопадение и преступление. Она подвергается остракизму и осмеянию. Командир грозит трибуналом. Ситуация, в которой она оказалась в связи с беременностью, никак не вяжется с образом комиссара, идейного вожака, непримиримого к врагам Революции, и граничит с предательством и самоустранением от борьбы в тяжелый период Гражданской войны. Кроме того, после эпизода с дезертиром Емелиным читается рифма Емелин-Вавилова, где уже сама Вавилова меняет революционную борьбу на бабью долю. В диалоге с командиром, тоже сомневающаяся и расценивающая свою ситуацию как грехопадение, пытается оправдываться, она говорит о том, что пыталась известить ребенка, но прошло уже много времени и доктор (несмотря на угрозы маузером) уже не берется. Командир восклицает: «А Праздник вот на носу! А кто **беседу** проведет в твоём батальоне?!» В контексте образной системы

7 Быт. 2:21–25.

6 Адам нарекает имя жене своей Ева после грехопадения. Быт. 3:20.

8 Жан Батист Грёз «Разбитый кувшин», 1771; Уильям-Адельф Бугро «Разбитый кувшин», 1891.



Рис. 2. Конвоирование нарушившего Устав красноармейца Емелина. «Изгнание из рая»

фильма реплика отсылает к Тайной Вечери Нового Завета⁹. Вавилону должен заменить некий крепкий коммунист Перельмутер из политотдела дивизии, в крепости которого, как и в крепости Вавиловой, командир сильно сомневается.

Впоследствии, поскольку «Тайной Вечери» с красноармейцами, во главе которой должна была быть Вавилова, не случилось, то один из ее «учеников-апостолов», он же «народ Моисея, народ Израиля» — молодой начальник штаба (исп. Л. Реутов) впадает в соблазн, обольщается золотом (золотым тельцом), щеголяя золотыми часами, наверняка экспропрированными.

В итоге командиру приходится смириться с происходящим. При этом, поскольку грехопадение уже произошло, меняется статус комиссара. Командир в первый раз обращается к ней по имени — Клавдия. «Боевая единица», комиссар Вавилова, становится просто женщиной Клавдией. Здесь образ командира накладывается на образ Иосифа, мужа Девы

Марии, который, узнав о беременности жены (точнее, еще не жены, но обрученной), задумал ее отпустить и не разглашать факта грехопадения¹⁰. В иудейской традиции за такое полагалось побивание камнями до смерти. В революционной традиции — за недостойное коммуниста поведение и дезертирство во время Гражданской войны — военный трибунал. Однако командир отпускает ее со службы.

В связи с «интересным положением» комиссара на время селят у местного жителя Ефима Магазанника, у которого семья и шестеро¹¹ детей.

Представитель горкоммунотдела ведет Вавилону через весь город к дому Ефима. Они идут по пустой рыночной площади, а потом вниз по мостовой, тем самым под-

9 Мф. 26:17–29, Мк. 14:12–25, Лк. 22:7–30, Ин. 13–17.

10 «Иосиф же муж Ее, будучи праведен и не желая огласить Ее, хотел тайно отпустить Ее». Мф. 1:19.

11 Количество детей у Ефима колеблется от шести до семи. Сам Ефим вначале говорит, что у него шесть детей; позже его дети, барахтаясь в корыте и пародируя его, говорят, что у него семь детей. Возможно, это пророчество. Жена Ефима, после рождения ребенка у Вавиловой, говорит ему: «Ефим! У нас родился мальчик!» И после ухода и гибели Вавиловой ее ребенок становится седьмым в семье Магазанника.

черкивается движение героини с духовной высоты вниз. Во дворе Магазанник пытается препятствовать поселению Вавиловой у себя, но, не в силах ничего сделать, уступает. Она поселяется в комнате, отделенной деревянной стенкой от основного помещения. Из этой комнаты Ефим и его дети выносят почти все свои вещи.

Дом и двор Ефима Магазанника представляют собой пространство, отсылающее к Библейским событиям, смыслам и топонимике. Из кельи Новой веры, где поселилась Вавилова, представители старой веры, Ветхого Завета, дети Магазанника и он сам, выносят свои вещи и в том числе настенные часы, которые в образной системе фильма превращаются из бытового предмета в символ времени. И в фильме (в данном контексте — образ времени) прочитывается как:

1. Разрыв времен («распалась связь времен», что отсылает также к «Гамлету» Шекспира).

2. Приход Новой эры — это эра вне времени, вечная, вневременная, не связанная не только с земным, бытовым понятием времени и его измерением, но и с Временем в символическом и метафизическом смысле. Новая вера и новая эра — это феномены вне Времени.

Эпизод первой ночи Вавиловой в комнате-келье в доме Магазанника характеризуется предельной аскетичностью — в кадре голые стены, железная кровать с пустым серым матрацем и табурет с горящей на нем свечой, при этом она даже не ложится на кровать. Она бросает шнел (свое жреческое, священническое, воинское облачение) на пол и засыпает на полу, при этом потушив пальцами единственную свечу. Перед тем как попасть в «келью» Вавиловой, камера движется по внутреннему пространству

дома, где спит большая семья Ефима: мать, жена, дети и он сам. В сцене подчеркивается, что находятся они в окружении предметов домашнего быта, продуктов и материальной культуры — к последнему относится портрет брата Ефима и единственная книга в дорогом переплете, судя по всему — Тора¹².

Напрямую ветхозаветная тема заявляется автором в эпизоде, который можно назвать «утро в семье Магазанника». Эпизод начинается с того, что Ефим открывает двустворчатые двери между одной частью дома и другой, на косяке мы видим прикрепленную мезузу¹³. В кадре мать Магазанника, сидя на кровати, читает молитву, потом сам Ефим обыгрывает текст Книги Бытия Ветхого Завета применительно к текущим бытовым событиям: «В первый день Бог сотворил картошку...» Перед тем как Ефим выходит из дома, он спрашивает у жены: «Она спит, эта кацапка?» Магазанник подчеркивает национальные различия между ним (его семьей) и Вавиловой. Это еще один маркер ветхозаветной традиции в отличие от новозаветной традиции. Разделение по национальному признаку было преодолено христианской новозаветной традицией, где нет «...ни Эллина, ни Иудея»¹⁴ и где «...многие придут с востока и запада, возлягут с Авраамом, Исааком и Иаковом в Царстве Небесном»¹⁵, и в революционной идеологии — «Пролетарии всех стран

12 Тора — Пятикнижие Моисеево — тексты пяти книг Ветхого Завета: Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие.

13 Мезуза — свиток пергамента, в котором содержится текст молитвы «Шма». Мезузу традиционно прикрепляют к дверному косяку. Мезуза выполняет охранительную функцию в доме.

14 Послание Апостола Павла к колоссянам 3:11.

15 Мф. 8:11.

соединяйтесь!» [9]. И где соплеменник, но буржуй и враг революции становится врагом, невзирая на родство по крови, что находит свое отражение и в Новом Завете: «...не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и не-

вестку со свекровью ее»¹⁶. Тем не менее, перед выходом из дома на работу, Ефим отказывается от прежней позиции конфронтации по отношению к поселению Вавиловой в своем доме и говорит жене, чтобы та дала кацапке чаю.

16 Мф. 10:34–35.

(окончание следует)

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 616 с.
2. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. Издание Московской Патриархии. М.: 1993. 1376 с.
3. Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2006. 573 с.
4. Виноградов В.В. Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 3. С. 25–40.
5. Виноградов В.В. Кино и смерть М.: Канон+ РОИ «Реабилитация», 2024. 224 с.
6. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 608 с.
7. Джон Донн. По ком звонит колокол: Обращения к Господу в час нужды и бедствий. Схватка Смерти, или Утешение душе, ввиду смертельной жизни и живой смерти нашего тела. М.: Enigma, 2004. 429 с.
8. Иванов В.В. Эстетика Сергея Эйзенштейна. М.: Академический проспект, 2019. 565 с.
9. Маркс К., Энгельс Ф. «Манифест Коммунистической партии». М.: Эксмо, 2024. 96 с.
10. Охоцимский А. Образ-парадигма Божественного огня в Библии и в христианской традиции // Иеротопия Огня и Света в культуре Византийского мира / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: «Феория», 2013. 558 с.
11. История отечественного кино. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 528 с.
12. Пицита Е.М. Синтез культур и мифологические модели в фильме «Праздники детства» // Вестник ВГИК. 2011. Т. 3, № 3. С. 64–73.
13. Потье Э. «Интернационал». М.: Гослитиздат, 1939. 53 с.
14. Фрейд З. Очерки о психологии сексуальности. М.: «Эксмо», 2023. 224 с.
15. Эйзенштейн С.М. Воплощение мифа // Избранные произведения в 6 т. М.: Искусство, 1964–1966. Т. 5, 1968. С. 329–359.
16. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: Издательство АСТ, 2023. 224 с.

REFERENCES

1. Bart, R. Izbranny`e raboty` : Semiotika Poe`tika [Selected works: Semiotics of Poetics]. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress", "Univers" Publ., 1994, 616 p. (In Russ.)
2. Bibliya. Knigi Svyashhennogo pisaniya Vetxogo i Novogo zaveta [The Bible of the Book of Holy Scripture of the Old and New Testaments]. Moscow, Izdanie Moskovskoj Patriarxii Publ., 1993. 1376 p. (In Russ.)
3. By`chkov, V.V. E`stetika: uchebnik [Aesthetics: textbook]. Moscow, Gardariki Publ., 2006. 573 p. (In Russ.)

4. Vinogradov, V.V. Aleksandr Dovzhenko. Poe'ticheskoe prostranstvo bessmertiya [Alexander Dovzhenko. Poetic Space of Immortality], vol. 13. Vestnik VGIK, 2021, no. 3, pp. 25–40. (In Russ.)
5. Vinogradov, V.V. Kino i smert' [Cinema and death], Moscow, Kanon+ ROI "Reabilitaciya", 2024. 224 p. (In Russ.)
6. Vogler, K. Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury` v literature i kino [The writer's journey. Mythological structures in literature and cinema]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2021. 608 p. (In Russ.)
7. Dzhon Donn. Po kom zvonit kolokol: Obrashheniya k Gospodu v chas nuzhdy` i bedstvij. Sxvatka Smerti, ili Uteshenie dushe, vvidu smertel'noj zhizni i zhivoj smerti nashego tela [Devotions upon Emergent Occasions, and Severall Steps in my Sickness Deaths Duel, or, a Consolation to the Soule, against the Dying Life, and Living Death of the Body]. Moscow, Enigma Publ., 2004. 429 p. (In Russ.)
8. Ivanov, V.V. E'stetika Sergeya E'izenshtejna [Aesthetics of Sergei Eisenstein]. Moscow, Akademicheskij prospekt Publ., 2019. 565 p. (In Russ.)
9. Marks, K. E'ngel's F. Manifest Kommunisticheskoy partii [Manifesto of the Communist Party], Moscow, E'ksmo Publ., 2024. 96 p. (In Russ.)
10. Lidov A.M. ed. Oxocimskij, A. Obraz-paradigma Bozhestvennogo ognya v Biblii i v xristianskoj tradicii [The image is a paradigm of Divine Fire in the Bible and in the Christian tradition] // Ierotopiya Ognya i Sveta v kul'ture Vizantijskogo mira [Hierotopy of Fire and Light in the culture of the Byzantine world]. Moscow, Feoriya Publ. 2013. 558 p. (In Russ.)
11. Istoriya otechestvennogo kino [The history of Russian cinema]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2005. 528 p. (In Russ.)
12. Pishhita, E.M. Sintez kul'tur i mifologicheskie modeli v fil'me "Prazdniki detstva" [Synthesis of cultures and mythological patterns in the film holidays of the childhood], vol. 3. Vestnik VGIK, 2011, no. 3, pp. 64–73. (In Russ.)
13. Pot'e, E'. Internacional [The International]. Moscow. Goslitizdat Publ., 1939. 53 p. (In Russ.)
14. Frejd, Z. Ocherki o psixologii seksual'nosti [Essays on the psychology of sexuality]. Moscow, E'ksmo Publ., 2023. 224 p. (In Russ.)
15. E'izenshtejn, S.M. Voploshhenie mifa [The embodiment of the myth] // Izbranny'e proizvedeniya v 6 vol. [Selected works in six volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964–1966. Vol. 5, 1968, pp. 329–359. (In Russ.)
16. Yung, K. Arxetipy` i kollektivnoe bessoznatel'noe [Archetypes and the collective unconscious]. Moscow, Izdatel'stvo AST Publ., 2023. 224 p. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **02.12.2024**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **18.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **25.04.2025**