

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, № 4. С. 50–66.
<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-50-66>

¹ Пищита Евгений Михайлович
аспирант ВГИКа. AuthorID: 1290917

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*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 50–66. (In Russ.)
<https://doi.org/110.69975/2074-0832-2025-66-4-50-66>

¹ **Evgeny M. Pischita**

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

(окончание)¹

Дом Магазанника — это пространство Ветхого и Нового Завета. Ветхий и Новый Завет существуют в одном доме и отделены друг от друга не капитальной, а условной, но тем не менее стеной, деревянной перегородкой с дверью. Магазанник далеко не аскет. Поэтому в презентации этого героя делается акцент на важности для него простых естественных радостей жизни. Магазанник боится напрямую взаимодействовать с духовными силами в образе красноармейцев, поэтому он старается спрятаться, когда поздним вечером, возвращаясь с работы пьяным, наталкивается на проносящихся по дороге красноармейцев-ангелов с горящими факелами в руках. И когда в его дом приходят командир и начальник штаба, его тоже не видно, и тем не менее он отчетливо слышал, о чем они говорили в комнате.

Выйдя утром из дома во двор и помочившись прямо с порога, Ефим поднимает руки и умывается солнцем, напевая еврейскую мелодию. Здесь автор продолжает линию связи традиции, в которой живет семья Магазанника, с земными стихиями, радостями земной жизни: свет солнца, земля, вода, пища, любовь (у Ефима шестеро детей от его жены — красавицы Марии). В эпизоде «в погребе» эта линия найдет свое продолжение в споре Ефима и Вавиловой, в его словах о том, что, если все время приходится воевать и бороться, а когда же жить?

И ему противостоит духовный пассионарный образ комиссара, как было отме-

чено выше, осуществляющий духовную миссию, которая, кстати, в советской культуре находит различные воплощения: партийный работник, школьный учитель и пр.². Чаще всего эти персонажи не имеют нормальных в бытовом смысле отношений с противоположным полом. В нашем случае первоначальный внешний образ Вавиловой стремится исключить ее половую принадлежность. Она ходит в мужской военной одежде — гимнастерке, галифе, шинели, на бедре располагается огромная кобура с маузером.

После того как Магазанник лично сшил ей новое платье, тем самым окончательно «спустив ее на землю», он при этом наделил ее новым образом — женщины, ждущей ребенка, образом земной матери. Клавдия сидит в белом платке и светлом просторном платье (сарафане), как простая русская женщина. Она освещена солнцем и выглядит спокойной и преображенной. Солнечный свет и белый цвет здесь выступает символом Преображения и чистоты. В русской народной культуре образ матери является сакральным понятием: став матерью, женщина преображается, приобретает особый статус. Если незамужняя девушка в русской культуре — это просто «девка», существа по большому счету вообще лишенное какого-либо статуса, то, когда она становится матерью, отношение к ней меняется. Женщина-мать сопоставима с образом Богородицы. Поэтому в русской православной культуре образ Богородицы — это образ не столько Девы (девственницы), сколько женщины-Матери. Во многом это связано не только с женским началом, рожде-

1 Начало статьи см.: 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>

2 «Чапаев», 1934, реж. бр. Васильевы; «Учитель», 1939, реж. С. Герасимов; «Не болит голова у дятла», 1974, реж. Д. Асанова; «Доживем до понедельника», 1968, реж. С. Ростоцкий.



Рис. 3. Комиссар Вавилова в полевой форме

нием новой жизни и т. д., но и с огромным земным трудом женщины по воспитанию детей, заботой о муже и работой по хозяйству. Так в образе Вавиловой соединяются черты советской, народной и христианской культуры.

Клавдия теперь ходит в женском. Она сняла с себя одежду воина и священника новой веры, в этой уже не сакральной одежде (с точки зрения советской культуры военного времени Гражданской войны)

она и подвергается осмеянию со стороны солдат, усомнившихся в ее статусе. Став просто человеком, просто женщиной, она в глазах солдат теряет статус идеолога, священника новой веры. Человеческая природа в их бытовом сознании не совместима с природой сакральной.

Во время разговора с командиром на его прямой и грубый вопрос об отце ребенка: «Кто ж тебя уделал?», Вавилова отвечает: «Не неси жеребятину», тем



Рис. 4. Комиссар Вавилова. «Преображение»

самым подчеркивая небытовой, сакральный акт зачатия младенца. Ее слова говорят о том, что к этому нельзя относиться как к чему-то бытовому, животно-грубому. И в то же время Вавилова пытается оправдаться, что боевая деятельность (священная деятельность, направленная на построение светлого будущего, рая на земле в советской культуре) не позволила ей избавиться от ребенка. В этом заключается ее двойственная природа и уникальность: образ комиссара и ситуация, в которой она оказалась. Это элемент новозаветной традиции, в которой Христос соединяет в себе божественное и земное, и Дева Мария, с одной стороны, земная женщина, с другой — зачавшая от Духа, вместившая в себе божественное, Божественный огонь — Огонь Революции.

Имя отца остается тайной. Возлюбленный появляется лишь в воспоминаниях-видениях Вавиловой во время родов. Можно предположить, что, поскольку роды могут быть одновременно и естественным, и сакральным актом в различных культурах, то воспоминание об отце ребенка в этот момент неслучайно. Эти два акта — роды и интимное общение Вавиловой с возлюбленным — соединены по принципу сакральности, кроме того, к ним добавлен армейский поход и бой, тоже выглядящие сакральными актами новой советской религиозной культуры, во время последнего отец ребенка погибает. Гибнет он на мосту, первым преодолевая символическую границу между мирами, эпохами.

На образ возлюбленного Вавиловой автор накладывает образ библейского Моисея, объединившего колено Израиля в один народ и водившего его по пустыне 40 лет. Целью была обещанная Богом Земля Обетованная, благодатное для жиз-

ни, райское плодородное место. В эпизоде движения Красной армии по пустыне совмещается библейский и революционный мотивы. Пустыня — исход рабочих и крестьян (Красной армии) из рабства и движение его к новой свободной жизни, основанной на Новой религии. Выводят их из рабства жрец новой религии — возлюбленный Вавиловой, он же ветхозаветный Моисей, и сама Вавилова. После тяжелейшего перехода по пустыне красноармейцы выходят к реке, падают в воду и жадно пьют. Здесь важную символическую роль играет вода. Это и свободная стихия — символ Свободы (Свобода. Равенство. Братство)³, и одновременно символ Слова Божия, которого жаждали и наконец получили⁴. Кроме того, в новозаветной традиции вода связана и с таинством крещения.

По мостовой, мимо дома Ефима Магазинника, везут артиллерийское орудие. Автор подробно, с разных ракурсов демонстрирует главный символ войны — орудие. Орудие является своего рода идолом, богом, сакральным предметом войны. Он, как и любой подобный предмет в различных культурах, не может передвигаться сам. Его постоянно возят, носят, двигают с места на место. Обладание и взаимодействие с этим предметом дает силу и власть. Только появление этого идола, где-то на подходе к дому Ефима, уже чувствуется обитателями дома: Вавилова чувствует его как жрец, жена Ефима и его дети — как возможные потенциальные жертвы, которые могут быть принесены ему. Мария и дети выходят на улицу посмотреть на него. Они стоят

3 «Свобода, Равенство, Братство» — девиз Великой французской революции.

4 Ам. 8:11–12.

как завороженные. Мария, как мать, смотрит с подозрением и недоверием. Беззащитные голые тела детей, их гениталии монтируются с крепким металлом орудия. Подробности, с которыми сняты дети и орудие, усиливают однозначное прочтение эпизода как несовместимости ребенка и войны. А шире — несет антивоенный, пацифистский пафос несовместимости человека и орудия убийства, человека и войны, человека и насилия.

Предчувствие Марией приближения орудия-идола монтируется с кадром, в котором Клавдия держит в руках маузер, таким образом можно осмыслить эту склейку как молитву на малого идола войны — пистолет, и эта молитва вызывает большого идола — орудие. Вавилова ворожит на личное оружие и вызывает духа войны. Через взаимодействие с личным оружием, личным идолом он вызывает большого идола войны. Взаимодействие ее с идолом войны рифмуется с утренней молитвой матери Ефима Магазанника, которая молится сидя на кровати.

Кроме того, отчасти, с точки зрения фрейдизма (как части мифологии и культу-

ры XX века), орудие связано с мужчиной — возлюбленным Клавдии. Связано с зачатием ребенка. Перед тем как целоваться с возлюбленным, Вавилова гладит ствол орудия, что однозначно указывает на его мужскую символику. В контексте родового-видения-сна ствол орудия прочитывается однозначно — как фаллический символ.

Зачатие Нового человека образно (условно, поэтически) показано в эпизоде предродового видения, сна Клавдии. Действие происходит в пустыне. Вавилова и ее муж-комиссар в классическом комиссарском «облачении» — черных кожаных куртках и галифе (несмотря на жару), в присутствии идола и тотема Гражданской войны — орудия, ствол которого она гладит рукой, страстно целуются.

Никогда больше в фильме мы не увидим героев в этой одежде. Появление их в этом облачении однозначно говорит о торжественности момента. Они находятся у орудия одни, они целуются рядом с орудием и зачинают в присутствии идола (мисти-



Рис. 5. Комиссар Вавилова с возлюбленным в пустыне. Оба в торжественном «жреческом» облачении»

чески, при его участии) Нового человека, Спасителя, — символа нового общества и новой социалистической культуры, который родился из огня Гражданской войны. Орудие в фильме является не только идолом (Орудием Революции), но и тотемом, ибо его уменьшенная и слегка измененная копия в виде пистолета маузер (неоднократно обыгранный в культуре революционного и послереволюционного периода) всегда находится рядом с ней. Таким образом, символически ребенок рожден от тотема, от идола.

У Вавиловой рождается мальчик. На рождение ребенка откликаются колокола православного храма. Ефим первым узнает о рождении ребенка, причем его жена говорит: «Ефим! **У нас** родился мальчик!», как представитель иудейской культуры и одновременно юродивый, он радуется рождению ребенка и говорит о том, что он знал, что будет мальчик. Здесь он выступает в роли ветхозаветного пророка.

Ключевой эпизод фильма, касающийся нашей темы, — это хождение героини с ребенком по городу. Сначала она проходит мимо рабочих, которые мостят

мостовую, некоторые из них обращают на нее внимание, у них немного удивленные лица, потом она идет от одного храма к другому: от православного, который звоном колоколов первым возвестил рождение нового человека, к католическому — встречает католического священника, который кланяется ей и указывает куда-то направо... Далее она идет к неким развалинам. Входит в арку разрушенного здания, иконографически кадр однозначно отсылает к полотнам мастеров Возрождения, на которых изображена Богородица с младенцем Христом. Судя по начертанной на стене звезде Давида — это развалины синагоги. В пустом оконном проеме стоит раввин, он поворачивается в сторону Клавдии с младенцем. Таким образом, можно сказать, что Вавилова посвящает своего сына сначала новой религии (религии рабочего класса), а потом христианству и иудаизму.

Для рядовых солдат комиссар, забеременев и родив, теряет статус духовного пастыря, ибо они не видят сакральности произошедшего и считают Вавилову изменницей: высмеивают и гонятся за ней на улице, а она в слезах бежит от них.



Рис. 6. Комиссар Вавилова «Богородица»

Вопрос о том, потеряла ли она чистоту как священник новой социалистической религии, остается открытым для многих ее сослуживцев. Приближенные к ней до самого конца не верят в факт беременности и рождения их боевым товарищем, адептом новой веры, ребенка, пока своими глазами не видят его лежащим в колыбели. Командир и начальник штаба приходят в дом Ефима, смотрят на младенца, после чего начальник штаба говорит: «Да, действительно...» Это новозаветный мотив — история неверующего Фомы, который не верил в Воскресение Христа, пока сам не вложил пальцы в его раны. Кроме того, в эпизоде посещения командиром и начальником штаба Вавиловой и младенца присутствует и ветхозаветный мотив «отпадения от Бога», когда Моисей отлучился на гору Синай, и народ Иудейский остался без руководителя, и создал себе идола — тельца из золота и поклонялся ему. Начальник штаба любуется в зеркало цепочкой от часов, которая торчит у него из нагрудного кармана. Потом, явно демонстративно, достает часы и, взглянув на них, говорит командиру, что надо бы поторопиться. Вавилова с укором замечает, что часики-то золотые... Начальник штаба ухмыляется. Выяснив, что Клавдия не согласна ехать в двуколке с полевым госпиталем, командир говорит о распоряжении привезти ей продуктов. Здесь режиссер отсылает к образам волхвов из Нового Завета, которые принесли дары⁵, и к образу Ангела, возвестившего об опасности, грозящей младенцу⁶. Больше всего подаркам «волхвов» рад Ефим Магазанник, потому что его дети тоже будут ими накормлены.

5 Мф. 2:11.

6 Мф. 2:13.

В образной системе фильма можно выделить несколько уровней бытия:

— «нижний мир» — животные и люди, опустившиеся до них (Емелин — красноармеец, променявший Революцию на «бабий паек» (собака), и его баба — «гусыня белоногая»);

— «первый срединный мир» — городские обыватели;

— «второй срединный мир» — Магазанник и его семья (люди, живущие ветхозаветной традицией), раввин и ксендз, появляющиеся в кадре во время прохождения Клавдии с ребенком по городу;

— «первый верхний мир» — пролетариат, мостящий дорогу булыжником (оружие пролетариата), красноармейцы (ангелы), Вавилова и ее возлюбленный;

— «второй верхний мир» — сын Вавиловой (Новый Человек-Спаситель), рожденный комиссаром, Богородицей, в Огне Революции и Гражданской войны.

Интересно то, что в фильме не показаны (не персонифицированы) антагонисты Вавиловой и красноармейцев. В фильме звучат их выстрелы, показан пулемет, звучат выстрелы из вражеских орудий, но не показано, кто из него стреляет. Не показано конкретно, с кем же сражается она и ангелы-бойцы красноармейцы. Это наводит на мысль, что сражаются они с инфернальными сущностями, не имеющими материальной природы. Однако дети Магазанника, играя в Гражданскую войну, придают антагонистам комиссара конкретный облик, и этот облик — **маска, личина**, измененные (обезображеные) детские лица с нарисованными усами.

Дочь Ефима Магазанника в образной системе фильма предстает Богородицей, первохристианкой, последовательницей Вавиловой и, самое главное, — Христом.

Рассмотрим, как автору удалось органично создать такую сложную образную конструкцию. Первый раз акцент на дочери Ефима делается в эпизоде «Преображение Вавиловой», в котором она предстает земной женщиной в женской одежде, залитая солнечным светом. Дочь Ефима с младенцем (младшим братом) на руках стоит у беленой стены и смотрит с тревогой на зрителя. Тем самым режиссер не только прорицает будущее Клавдии, но и маркирует образ дочери Ефима, связывает ее с образом Вавиловой, а также заявляет связь и близость их судеб, как бытовых, земных, так и символических. Иконография кадра дочери Ефима с младенцем отсылает к полотнам мастеров итальянского Высокого Возрождения⁷, таких отсылок много в фильме, самая яркая из них — Клавдии с младенцем под сводом арки, в эпизоде видения судьбы еврейского народа во время Великой Отечественной войны.

Важнейшим эпизодом, формирующим образ дочери Ефима, как первохристианки и как Христа, является эпизод насилия над ней братьями в образах бандитов. Это метафора насилия над иудеями и одновременно над первохристианами и самим Христом. Построение эпизода отсылает к сюжету Евангелия: моление о чаше, взятие Христа под стражу, бичевание Христа (Страсти Христовы), Восхождение на Голгофу, Распятие, Смерть. Несмотря на то что некоторые события евангельского сюжета пропущены, линия

ассоциации дочь Ефима — Христос абсолютно очевидна.

В кадре «моление о чаше» режиссер в очередной раз использует прием отсечения контекста. На фоне белой стены дочь Магазанника долго смотрит вверх. Далее «бандиты», они же кровные братья девочки, так же, как и соплеменники Христа, преследуют девочку и угрожают ее убить. Они вооружены деревянными пистолетами, а один (странный!) с деревянным мечом⁸. Один из «бандитов», подчеркивая некую странную официальность происходящего, произносит: «...сейчас атаман будет говорить речь!» Далее «атаман», поднимая вверх меч, тем самым предавая происходящему не только официальность, но и торжественность, произносит: «Налагаю на тебя контрибуцию!» Таким образом, режиссер отсылает зрителя к суду первосвященников во главе с Каиафой над Христом⁹. Девочка бежит от них и взбирается по лестнице на небольшую площадку, где находятся качели. Так, маркируется Голгофа — холм у Иерусалима, где по сюжету Евангелия был распят Христос. На площадке «бандиты» валят сестру на землю и рвут на ней одежду. Возня детей снята подробно и натуралистично. Разрывание одежды и насилие здесь однозначно имеет сексуальный подтекст и говорит не только о сексуальном преступлении братьев над сестрой, но и отсылает к предательскому поцелую Иуды. «Бандиты» привязывают девочку к доске

⁷ Иконография фильма обыгрывает образы великих мастеров Итальянского Возрождения: Сандро Боттичелли «Мадонна с младенцем», 1467, «Мадонна дель Розето», 1470; Рафаэля «Сикстинская мадонна», 1513–1514, «Мадонна в кресле», 1513–1514, Леонардо да Винчи «Мадонна Лitta», 1490.

⁸ «...вот Иуда, один из двенадцати, пришел, и с ним множество народа с мечами и кольями, от первосвященников и старейшин народных» Мф. 26:47. «Первосвященникам же и начальникам храма и старейшинам, собравшимся против Него, сказал Иисус: как будто на разбойника вышли вы с мечами и кольями, чтобы взять Меня?» Лк. 22:52.

⁹ Мф. 26:57–68.



Рис. 7. Дочь Ефима Магазанника. «Моление о чаше»



Рис. 8. Дочь Ефима Магазанника. «Страсти»



Рис. 9. Дочь Ефима Магазанника. «Распятие»

качелей, при этом делается акцент на том, как один из братьев заламывает ей, привязанной, кисть руки, и потом раскачивают ее. Девочка отчаянно кричит: «Мама! Мама! Мама!»¹⁰ Первый раз она кричит, простирая руки перед собой. Дальше она движется в кадре снизу вверх на фоне неба с раскинутыми в стороны руками, что однозначно отсылает к образу распятого на кресте Христа. В этом кадре снова используется прием отсечения контекста для усиления внимания зрителя на героине и для уменьшения смыслов, связанных с бытовыми деталями в пользу деталей смысловых и мифологических. Прием рифмуется с тем, как был снят кадр «моление о чаше». Полет и последнее движение героини — уход за нижнюю границу кадра позиционирует смерть героини. Этот художественный прием повторяется и в эпизоде «в погребе», когда все семейство Магазанника, танцуя, уходит за нижнюю границу кадра, образно маркируя страшную судьбу еврейского народа, предваряя эпизод пророческого видения Вавиловой.

Порванные во время насилия бусы дочери Ефима отсылают к нательному кресту. Эти бусы потом, в погребе, чинит Вавилова и надевает девочке на шею. Ефим подозрительно смотрит на это, потом подходит и щупает бусы! Уж не крест ли ищет? Не знак ли отхода от веры предков? Дочь Ефима Магазанника, над которой совершили

насилие ее родные братья в образах бандитов, язычников, римлян, украинских националистов-юдофобов¹¹, иудеев, гонителей христиан, становится так же первой последовательницей новой веры, ученицей Вавиловой. Она единственная из детей, кто взаимодействует с комиссаром. Спрашивает Клавдию, где ее муж. Та отвечает, что погиб в бою. Вавилова, как уже было сказано выше, чинит бусы девочке и надевает их ей на шею. Дочь Ефима Магазанника является не только последовательницей комиссара (в образе Христа), ее духовной дочерью, но и сама повторяет судьбу Христа — Моление о чаше, Страсты, Распятие, Смерть, Воскресение. В результате в образной системе фильма женщина-мать и девочка, не имеющие связи по крови, являются родственниками по духу, что полностью соответствует христианской доктрине о приорите духовного родства над родством по крови.

Девочка, раскинув руки, **летит**, привязанная к качелям, и падает вниз, за нижнюю линию кадра — так показана символическая мученическая смерть дочери Ефима Магазанника, последовательницы Христа (Вавиловой), первохристианки. Тот же прием использует кинорежиссер Лариса Шепитько в фильме «Восхождение», где повешенный Сотников странно раскачивается и **летит** вниз, за нижнюю границу кадра. Здесь смерть и полет представлен как трансцендентное состояние — как полет духа, духовное восхождение. Полет как пограничное состояние между жизнью и смертью. В фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев», в прологе, один из персонажей летит на самодельном

10 «Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! в руки Твои предаю дух Мой». Лк. 23:46. Христос перед смертью на кресте обращается не к своему земному отцу, а к Отцу Небесному. Так же дочь Магазанника обращается не к своему земному отцу — Ефиму и не к земной матери Марии, она обращается к своей духовной Матери — Вавиловой (мифологическая линия), которая является для нее, согласно словам Христа, настоящей Матерью.

11 Дети Ефима в образе взрослых (бандитов) говорят ей: «Попалась, жиодовка! Бисова порода!».

воздушном шаре. Испытав удивительный, невиданный опыт полета, полета духа, **духовной свободы**, герой падает и погибает.

Интересная деталь касается танца Магазанника и его семьи в погребе, во время артиллерийского обстрела и одновременно «гнева Божьего». Здесь танец является одновременно и противостоянием смерти, и самой смертью. Киновед Владимир Виноградов в статье «Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия» так пишет о танце главного героя фильма «Земля»: «...здесь она (смерть. — Е.П.) настигает героя неожиданно, во время его движения. И не просто движения, а пляски. Надо отметить, что этот образ у Довженко носит совершенно особый характер, символизирующий экстатическое состояние и, что важно, потенциально связанный со смертью...» [4, с. 30]. Магазанник и его дети танцуют, преодолевая страх смерти и в конце по очереди уходят в нижнюю часть кадра. Последним вниз уходит сам Ефим. После чего Клавдия прозревает смерть семьи Магазанника и его соплеменников. Эпизод начинается с Ефима, который жестикулирует руками (здесь монтаж по физическому действию —

руки Ефима). Семья Магазанника и их соплеменники, все, идущие на смерть люди, маркированы, у всех на одежде Звезда Давида. И даже гроб, который везут на тележке, тоже маркирован. Ефим улыбается. Позади гроба играет скрипач. Метафизическая связь танца и смерти имеет свою традицию в европейском искусстве. Многочисленные средневековые фрески с изображением «Плясок смерти», в которых пока еще живые люди влекутся скелетами (Смертью и одновременно этими же людьми, но умершими) в танец. Еще пример — «Пляска смерти» — симфоническая поэма французского композитора Камиля Сен-Санса, созданная в 1874 году по стихотворению «Равенство, братство» поэта Анри Казалиса. В стихотворении описывается ночная пляска скелетов на кладбище под стук каблуков Смерти, **играющей на скрипке**.

Находясь в погребе, где все семейство Магазанника и Клавдия с ребенком спасаются от обстрелов, Ефим стыдит своих детей за то насилие, которое они учинили над сестрой. Интересно, что в начале фильма, в эпизоде «утро в доме Мага-



Рис. 10. Ефим Магазанник танцует в погребе. «Пляска смерти»

занника», Ефим уже прозревает эту тему и маркирует снующих вокруг своих детей, пока в несколько шутливой форме: всех называет «бандой», а одного «бандит-налетчик». Эту линию «в погребе» предваряет эпизод, в котором Ефим, Мария и Вавилова заколачивают окна и двери дома Магазанника досками. Здесь Ефим, не зная, что делать с охватившим его гневом, по поводу очередной смены власти и возможных погромов, вымешает свою злость на Марии, обвиняет в грязных мыслях и беспричинно бьет ее. Таким образом, режиссер говорит не только о том, что насилие в детях подсмотрено у взрослых за пределами семьи, но насилие существует и в их семье и источник его — их отец. В погребе Магазанник обличает детей «во грехе». Теперь уже без шуток он кричит: «Погромщики! Бандиты! Убийцы!» Он делает это в присутствии Клавдии, которая выступает здесь и как ветхозаветная жертва за грех народа. По Ветхозаветной традиции, после исповедания над ней греха священником (в этом эпизоде священником выступает Ефим), жертва (козел отпущения) несла на себе все грехи народа и выводилась из стана в пустыню. В Новом Завете Христос, взяв на себя грехи всего народа, был выведен из Иерусалима (стана) и распят за городом (пострадал вне врат).

Погреб во дворе Магазанника предстает в образной системе фильма как пещера, в которой, по преданию¹², спряталась Елизавета с младенцем Иоанном Крестителем во время избиения младенцев. Там же прячутся потомки (одноплеменники) Иоанна и одновременно брата Ефима Магазанника, дети Ефима, от обстрелов города. Одновременно погреб пред-

стает как ад, в который сошел Христос для проповеди Евангелия и спасения ветхозаветных праведников и Прародителей — Адама и Евы¹³. Там же, в погребе, в пещере, происходит проповедь Вавиловой об интернационале, замешанном на рабоче-крестьянской крови. Одновременно это проповедь о новом мире, новой вере, которая отсылает к Христианской доктрине о жертве и крови Христа, за всех проливаемой. Здесь погреб предстает одной из пещер, где проводили свои собрания первохристиане.

Что же позволяет автору так успешно синтезировать религиозные и социально-политические конструкции? Это, безусловно, идеи социальной справедливости и фундаментального равенства людей, провозглашенные Христом в Евангелии. Традиции русской культуры и народного понимания христианства во многом были подхвачены революционным движением как построение нового общества свободы, равенства, братства, в котором появился новый человек — советский человек. Свобода и равенство в новом обществе не зависят от национальности и происхождения, в этом обществе отсутствует словесная система и ее привилегии.

Брат Ефима — Иоанн Креститель. Он — один из мостов между Ветхим и Новым Заветами. По словам Ефима, его брату отрезали голову¹⁴ бандиты, враги трудового народа, они же враги Советской власти (атаман Струк и шальная Маруся). Брат —

13 «Потому что и Христос, чтобы привести нас к Богу, однажды пострадал за грехи наши, праведник за неправедных, быв умерщвлен во плоти, но ожив духом, которым Он и находящимся в темнице духам, сойдя, проповедал». (1 Пет. 3:18–19.)

14 По приказу царя Ирода Иоанну Крестителю отсекли голову. Мученическая смерть Иоанна Крестителя упоминается в Евангелии: Мф. 14, Мр. 6.

12 Апокрифическое Протоевангелие Иакова.

мученик и жертва безвременья, а также жертва лже-Христа и лже-Богородицы (шальная Маруся). Брат — жертва переходного периода между старым и новым временем или, точнее, между старым временем и новым вневременным периодом, новым вневременным, особым «историческим» периодом, в котором нет времени, то есть превращается из исторического в метафизическое. Таким образом, после появления **нового человека и нового времени** время перестает существовать в его историческом модусе, как с Воскресением Христа начинается новая эпоха, уже не историческая, а метафизическая, вневременная.

Интересной деталью являются то, что Ефим провозглашает замену орудия, которое взят по городу и которое в образной системе фильма является идолом, на трамвай — новый символ времени мирной жизни и общества, в котором нет больше буржуев и **каждый** может ездить по городу на трамвае. Трамвай выступает здесь городским аналогом трактора — символа новой эпохи на селе. В этой связи интересно отметить разницу символов военного и мирного времени в культуре: Меч — орало¹⁵, трактор — танк¹⁶, орудие — трамвай. Возможность каждому ездить по городу на трамвае в образной системе фильма несет еще и смысл **равного доступа к символу новой жизни**, идолу, тотему, символу

власти, предмету новой сакральности, безусловно имеющем большую (практически абсолютную) силу по сравнению с предыдущими символами в истории человечества. Этот смысл можно сформулировать как идею **всебобщей избранности**. Особой избранности, провозглашенной Христом, новой, не по родоплеменному признаку и не по национальному признаку. Ефим, сам того не понимая, так или иначе говорит о том же, о чем проповедует Вавилова.

Когда режиссер переходит к прямой декларации героями своих позиций, он максимально отсекает контекст. Исповеди Магазанника и Клавдии, а также проповедь ею новой веры происходят на черном фоне, в условной, максимально аскетичной и гнетущей обстановке, во время грохота разрывающихся снарядов. Это дает зрителю возможность полностью сосредоточиться на смыслах, о которых говорят персонажи. С другой стороны, это утверждение того, что произносимое персонажами имеет универсальный характер и не привязано к определенной временной эпохе, бытовой обстановке, историческому контексту конкретной эпохи. Это подтверждает визуальное решение эпизода. Изображение стилизовано под икону: лица (лики) персонажей высвечиваются из темноты.

Ефим не верит в Светлое будущее, «замешанное на рабоче-крестьянской крови», не верит в будущее, символом которого выступает в фильме трамвай, который когда-то пойдет по улицам Бердичева. Здесь опять прослеживается принцип амбивалентности, пронизывающий все повествование и образную систему фильма. Ефим хочет новой жизни, хочет, чтобы все ездили по городу в трамвае, но не верит, что это возможно. Ефим жи-

15 Орало — плуг появляется в эпизоде боя. Он стоит в поле без пахаря и без лошади. Кадр символизирует опустошенность и безысходность: бесхозное орудие производства хлеба; нет пахаря — нет хлеба, нет хлеба — нет жизни. Кадр плакатно противопоставляет войну и мирный крестьянский труд.

16 «Трактористы», 1939, реж. Иван Пырьев. Герои фильма в мирное время — трактористы, в военное — танкисты.

вет европейской национальной религиозной культурой. Он верит только в национальную, религиозную культуру и в «сказки» и на практике показывает, что с ее помощью его семья может преодолеть страх Гражданской войны и ксенофобии. Во время артобстрела (звук и действие орудия — идола войны) семья преодолевает страх (спасается), танцуя европейские национальные танцы.

Вавилова не может примкнуть к европейской национальной культуре, ибо с точки зрения нового мира и новой идеологии в этом нет истинного спасения. Когда семья Магазанника танцует в погребе, преодолевая страх смерти, девочка зовет ее идти к ним. Клавдия остается на месте, у нее возникает видение, она прозревает будущее семьи Магазанника, будущее европейского народа во время холокоста. В этом эпизоде она выступает как пророк. Она видит, как Ефим Магазанник и его соплеменники, со звездами Давида на одежде, движутся по темному тоннелю во внутренний двор некого строения, где уже находятся люди в полосатых концлагерных робах, а вверху виден дым крематория. Кто-то везет гроб на тележке, помеченный звездой Давида. Играет пожилой скрипач. Вавилова с ребенком идет за ними, но потом останавливается перед последней аркой и не пересекает ее, она поворачивается лицом к зрителю. Она вновь оказывается в погребе и слышит молитву матери Ефима.

Видение будущего является эстетическим шоком, ударом по сознанию зрителя, резким перебросом в другой хронотоп [12, с. 66], другое пространство-время, сильно контрастирующее с предыдущим повествованием.

Вавилова решает продолжить борьбу за новый мир, новую веру. Она оставляет

ребенка у Ефима и бежит в сторону небольшого отряда красноармейцев, задача которого ценой своей жизни задержать наступление врага (это не просто бойцы Красной армии, а одетые в светлую форму выпускники Петроградских командных курсов — как настоящие ангелы Революции). Бежит вверх по мостовой. Она движется вверх, в противоположность тому движению вниз, когда она шла селиться и рожать в дом Ефима Магазанника. Она идет жертвовать собой ради нового человека, ради новой жизни.

В финальном эпизоде Вавилова с начальником штаба и курсантами идет боевым порядком по покрытому первым снегом белому полю под звуки Интернационала. Вокруг рвутся снаряды. Последний и решительный бой показан автором условно, поэтически, так же как была показана смерть Емелина. Также использована съемка рапидом.

Финал — пустой двор Ефима Магазанника, идет первый снег, пустое поле, звук колокола. Этот последний звук обобщает весь художественный образ, созданный фильмом, как цельным произведением. Все многообразие художественных средств было лишь подготовкой, накоплением образов и смыслов, которые свелись к одному звуку, звуку колокола, отсылающему через популяризировавшего в литературе XX века этот звук-образ Хемингуэя¹⁷, от него к фразе английского поэта-метафизика и священника Джона Донна¹⁸, и от него к первоисточнику — христианству.

17 Роман Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол», 1940.

18 «...смерть любого человека умаляет меня, потому что я причастен к человечеству, и поэтому никогда не посыпаю узнать, по ком звонит колокол; он звонит по тебе» [7].

Наличие в образной системе фильма религиозно-мифологических конструкций и элементов мифологии XX века — мифология Революции и Гражданской войны СССР, фрейдизм, теория архетипов Юнга и т. д. — обогатило фильм с точки зрения художественной ценности. Образы героев многогранны, поэтичны, часто амбивалентны, парадоксальны и при этом абсолютно органичны. Автор преодолевает и развивает тему Революции и Гражданской войны, что наряду с наличием религиозно-мифологических структур делает повествование более широким. Темы материнства, жертвенности, по-

строения лучшего общества в контексте фильма, в авторском дискурсе, носят вневременной универсальный характер. Что делает фильм актуальным и современным. Странная история женщины-комиссара времен Гражданской войны становится притчей. Эта притча может помочь в осмыслении современной ситуации в России и в мире. В осмыслении того, какое место в современности занимает материнство, детство, жертвенность, идеалы, национальная культура и менталитет, социальный прогресс и та цена, которую за все это нужно платить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Ко-
сикова. 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-фикши, 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. Охочимский 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. Пищита 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. Izbrannye raboty: Semiotika Poe'tika [Selected works: Semiotics of Poetics]. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress", "Univers" Publ., 1994, 616 p. (In Russ.)
2. Bibliya. Knigi Svyashchennogo 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], Vestnik VGIK, vol. 13, no. 3, 2021, 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 Several 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`jzenshtejna [Aesthetics of Sergei Eisenstein]. Moscow, Akademicheskij prospekt Publ., 2019. 565 p. (In Russ.)
9. Marks, K. E`ngel's F. Manifest Kommunisticheskoy parti [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 tradiciji [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. Iстория отечественного кино [The history of Russian cinema]. Moscow, Progress-Tradicija 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], Vestnik VGIK, vol. 3, no. 3, 2011, pp. 64–73. (In Russ.)
13. Pot'e, E. Internaciona [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`jzenshtejn, S.M. Voploshenie mifa [The embodiment of the myth]. Izbrannye proizvedeniya v 6 vol. [Selected works in six volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 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**