

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Попова Л.В. "Земной рай" в фильмах Александра Довженко // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70201 EDN: VJOAXX URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70201

"Земной рай" в фильмах Александра Довженко

Попова Лиана Владимировна

ORCID: 0000-0002-9766-7535

кандидат культурологии

старший преподаватель, Государственный университет управления

109542, Россия, г. Москва, Рязанский проспект, 99, каб. У-404

✉ pliana@mail.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.4.70201

EDN:

VJOAXX

Дата направления статьи в редакцию:

23-03-2024

Аннотация: Объектом исследования является творчество кинорежиссера Александра Петровича Довженко. Предметом исследования является концепт «земли» в творчестве режиссера, рассматриваемый как «сад», как «земной рай». Одной из главных идей творчества А. Довженко является прославление земли, «почвы», на что уже указывалось многими исследователями. Земля, как место пребывания человека, у А. Довженко является «творимым пространством». Эта традиция прослеживается не только в «Земле», но и других фильмах А. Довженко («Аэроград», «Щорс», «Мичурин»), а также в фильмах, созданных по его сценариям режиссером Ю. Солнцевой («Зачарованная Десна», «Повесть пламенных лет»). Целью данного исследования является постижение мировидения А. Довженко. В задачи исследования входят: анализ пространственной организации произведений режиссера, исследование значимости концепта земли, его связь с мифопоэтикой, с фольклорными и религиозными истоками образной системы. Выбирая методологию исследования, мы не можем ограничиться одним методом. В данном исследовании применяется комплексный культурологический подход, включающий сравнительный, диалектический, феноменологический и

психологический методы. Новизна данного исследования заключается в том, что «сад» рассматривается как «творимое пространство», как «земной рай». Основным выводом данного исследования является то, что «земля» как «сад», как «земной рай» есть одно из таких пространств. Библейский сад — творение Бога, «земной рай» — творение человека. В «Звенигоре» земля выступает как природная данность. В фильме «Земля» сад как «земной рай» предстает как творение природных и человеческих усилий. В «Иване» и «Аэрограде» «земной рай» предстает как город будущего. «Сад» в творчестве А. Довженко есть «творимое пространство», символизирующее земной рай. Христианская традиция сильна в творчестве А. Довженко, но не последнюю роль играют миф, ритуал, символ. Творчество А. Довженко вписано в контекст исторической эпохи. Земля при этом остается для него вечной ценностью.

Ключевые слова:

кино, Александр Довженко, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Николай Хренов, Жиль Делез, Семен Фрейлих, Виктор Шкловский, монтаж, символ

Введение

В советское время творчество режиссера А. П. Довженко изучалось достаточно широко. Были написаны монографии Р. Н. Юреневым (1959 г.)^[1], А. М. Марьямовым (1968 г.)^[2], Р. П. Соболевым (1980 г.)^[3].

Литературное творчество А.П. Довженко изучалось такими авторами как И. И. Андреева^[4], Ю. Я. Барабаш^[5], В. О. Перцов^[6], И. А. Рачук^[7] и др. Изучением эстетических взглядов А.П. Довженко занимались В. Б. Шкловский^[8], Ю. Я. Барабаш^[9], А. С. Вартанов^[10], Ю. М. Ханютин^[11], В. О. Перцов^[12], И. А. Рачук^[13], Ю. А. Красовский^[14] и др. Среди тех, кто занимался изучением философской составляющей фильмов А. П. Довженко, следует отметить Н. А. Хренова^[15], С. И. Фрейлиха^[16], И. К. Моисеева^[17].

Творчество А. П. Довженко изучалось и за рубежом такими выдающимися теоретиками, как Ж. Делез^[18]. Следует отметить также таких исследователей, как Б. Аменгуаль (Франция)^[19], Л. Молнар (Словакия)^[20], В. Кепли (США)^[21].

Появляется ряд работ в начале 2000-х гг. А. А. Черный рассматривает творчество А.П. Довженко с точки зрения философии человеческого бытия, видит в его фильмах экзистенциально-философские идеи^[22]. Безусловно, А. П. Довженко был философом диалектического склада, его занимали вопросы человеческого бытия. Рассмотрение его творчества с точки зрения таких категорий диалектики, как пространство и время, представляется особенно актуальным. Е. Добренко называл фильмы А. Довженко «творимым пространством»^[23, с. 566]. Земля, как место пребывания человека, у А. Довженко является «творимым пространством». Целью данного исследования является рассмотрение «земли» как особого пространства, как «райского сада», «земного рая». Новизна данного исследования заключается в том, что «сад» рассматривается как «творимое пространство», как «земной рай».

Выбирая методологию исследования, мы не можем ограничиться одним методом. В данном исследовании применяется комплексный культурологический подход, включающий сравнительный, диалектический, феноменологический и психологический

методы.

Можно выделить фильмы А. П. Довженко, наиболее сильно отвечающих задачам исследования: «Звенигора», «Земля», Арсенал», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин». Также могут проводиться аналогии с фильмами по сценариям А.П. Довженко и фильмами других режиссеров.

«Земля» как «райский сад»

В 1930 г. Александр Петрович Довженко создал эпическую поэму о земле. По словам Ираклия Андронникова, «Землю» А. Довженко можно поставить в один ряд с «Илиадой» Гомера, «Мертвыми душами» Н. В. Гоголя, «Войной и миром» Л. Н. Толстого по своему философскому, образному и политическому содержанию [\[3, с. 93\]](#).

Тема «Земли» связана с тяжелым периодом в истории СССР — коллективизацией, периодом, когда крестьян принуждали вступать в колхозы, забирая при этом их имущество и землю. В фильме «Земля» мы видим грамотных кулаков, читающих газеты, сообщающие о процессе коллективизации, но главными героями картины являются вовсе не крестьяне, не колхозники, а сама «земля». С первых кадров фильма А. Довженко рисует картину «земли». Земля, у А. Довженко, есть «творимое пространство» [\[23\]](#). Мы видим, как шевелятся колосья пшеницы, как возникает на фоне подсолнухов героиня Ю. Солнцевой, дочь кулака Опанаса Трубенко. Яблоки наливаются спелым соком. Дед Семен готовится умереть, но умирает он без сожаления, на лице его светится блаженная улыбка. Он находится в кругу семьи, рядом с ним сын Опанас с женой и сыновьями. Один сын Опанаса совсем маленький, другой, Василь, взрослый. Присутствует и друг Семена Петро, который просит прислать весточку с того света, ему интересно, куда попадет Семен: в рай или ад. Жизнь людей подчинена земле: человек рождается, умирает и уходит в землю. Созревшие и упавшие яблоки символизируют жизнь деда, выполнившего свою миссию на земле. Земля не только питает, согревает, но и становится предметом раздора. Сын кулака Опанаса Василь вступает в колхоз. В деревне появляется трактор. Довженко монтажным решением показывает конфликт: мы видим кулаков стоящих в вызывающей позе, лошадей, коров, противопоставленных трактору, на котором Василь перепахал кулацкую межу.

Василю противостоит и Хома Белоконь, кулацкий сын, который ночью убивает его. Василь танцует гопака перед тем, как его сразит кулацкая пуля. Смерть Василя есть, своего рода, жертва земле. «Землю» Довженко можно сравнить с балетом И. Стравинского «Весна священная», где воспроизводится древний ритуал. Девушка танцует до изнеможения, чтобы пробудить весну, и падает замертво. Н.А. Хренов также указывает на то, что фильм «Земля» воспроизводит структуру архаического ритуала, связанного с жертвоприношением [\[15, с. 70\]](#). Жертва есть условие возрождения космоса. По мнению Н. А. Хренова, для русских людей 1920-х годов таким космосом был социализм. При этом не важно, что возводили: город, колхоз или электростанцию. Под этим следовало понимать рождение нового космоса, что представляло собой разновидность утопии, корни которой уходят в древность [\[15, с. 71\]](#).

Человек у А. Довженко неотделим от земли. Гибель Василя монтируется параллельно небу, покрытому тучами. Довженко здесь использует прием С. Эйзенштейна, который называл это явление тональным монтажом, а именно графической тональностью [\[24, с. 247\]](#). При этом С. Эйзенштейн приводил пример с «Броненосцем Потемкиным», эпизод «Туманы в одесском порту» и начало «Траура по Вакулинчуку» [\[25, с. 511\]](#). Нечто

подобное мы видим и в «Щорсе», фильме А. Довженко 1939 г.: умирает комиссар Боженко — меняется тональность кадра — день переходит в вечер, вечер переходит в ночь.

Земля таит в себе красоту и богатство. Еще «Звенигоре», фильме-притче 1927 г., повествуется о земле, таящей в себе сокровища, о скифских кладах, найти которые пытается «вечный дед». Фильм начинается с событий XVII в., с противостояния поляков и гайдамаков. Далее события переходят к XX в., к противостоянию красных и белых. «Вечный дед» рассказывает внуку Тимошу легенду о Роксане, девушке из скифов, о варягах, пытающихся овладеть кладом, о проклятии клада варяжским вождем. Двое внуков «вечного деда» оказываются по разные стороны баррикад: Тимош — на стороне красных, Павло становится петлюровцем. Тимош объединяет собой трилогию, включающую «Звенигору», «Арсенал» и «Землю». Примечательно, что обращение к исторической теме свойственно и Дзиге Вертову. В фильме «Одиннадцатый», снятом в 1928 г., мы видим скелет 2000-летнего скифа из захоронения в степях Украины, а также берег Днепра, строительство Волховской ГЭС. Д. Вертов показывает победу современности над историей. А. Довженко обращается с исторической памятью бережнее, облакая ее в красивую легенду. По мнению С. Эйзенштейна, картина «Звенигора» все больше начинает звучать неотразимой прелестью своеобразной манеры мыслить, сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом, остросовременного и мифологического, юмористического и патетического, чего-то гоголевского [\[26, с. 440\]](#).

Критики писали о могучем довженковском оптимизме, о «гесиодовском» восприятии природы, опирающемся на веру в силу и вечность жизни на земле [\[3, с. 89–90\]](#), о пантеизме и биологизме [\[3, с. 90\]](#) Довженко. В 1994 г. была проведена конференция, приуроченная к 100-летию А. Довженко, где выявились две противоположные точки зрения о режиссере. А. Г. Рутковскому принадлежала мысль о том, что Довженко — принципиальный, органический безбожник, который является апологетом природных, естественных, бытовых, земледельческих, стихийных начал [\[23, с. 567\]](#). Довженко — дохристианин, который живет до рождества Христова [\[23, с. 567\]](#). О программном антихристианстве картины «Земля» высказывался и В. И. Михалкович [\[23, с. 567\]](#). Снова высказывались мысли, в частности, С. В. Скиц, о том, что философская основа «Земли» — натуралистический пантеизм [\[23, с. 567\]](#). По мнению Б. Алперса, пантеистические черты в мироощущении героев «Земли» далеко не изжиты и самим Довженко, его творчество во многом еще двойственно. По его мнению, А. Довженко — художник крестьянства по преимуществу [\[23, с. 567\]](#).

Все эти мысли не были лишены основания, но при этом упускалось из виду еще одна тенденция — христианская, а именно, — идея сада как земного рая. А. Довженко балансирует между пантеизмом и христианством. В его дневниках можно увидеть запись от 5 апреля 1942 г.: «Сегодня пасха. Самый почитаемый праздник людей, которые обрабатывают землю, и самый старый, безусловно, дохристианский. Праздник весны, праздник тепла, праздник оживания — жизнь рода — рождения, продолжение. Солнце играло и все радовалось, и все люди в этот день были необычными...» [\[27, с. 88\]](#).

А. Довженко жил в эпоху развитого атеизма, но в его дневниках можно встретить записи, говорящие о его глубокой, природной и годами не изжитой религиозности. 9 января 1946 г. он писал: «Я стал молиться богу. Я не молился ему тридцать семь лет. Почти не вспоминал его. Я его отбросил. Я сам был бог, богочеловек. Сейчас я постиг

небольшую каплю своего притворства. Нет, я не тот, за кого принимал себя.... Ошибался Шевченко, Франко, большие Русские мыслители. Шевченко, сдается мне, из-за нехватки культуры. "Нет Господа на небе". Конечно, нет. И матери божьей нет. Он не существует. Он есть. Или его нет. И стал я думать, что страшно и убого на свете, когда его нет, как сейчас, например. Он есть, он был у Павлова, у Мичурина и, очевидно, был у Дарвина, как у людей самого глубокого синтеза, как некая инфантильная, стало быть, первобытно персонифицированная идея прекрасного, идея добра, значит то, что поднимает духовную структуру человека над обычной суммой ее физиологических процессов, делает человека хорошим, человечным, духовно высоким, дарующим человеку чувство сострадания, без которого человек не человек. Бог в человеке. Он есть или нет. Но его полное отсутствие — большой шаг назад и вниз. В будущем люди придут к нему. Не к попу, конечно, не к приходу. К божественному в себе. К прекрасному. К бессмертному. И тогда не будет гнетущей серой тоски зверски жестокого, тупого, скучного и безрадостного будня». [\[27, с. 398\]](#).

А. Довженко вырос в патриархальной крестьянской семье, где исповедовали православие. Вспоминая детство, он писал 2.04.1942 г.:

«У меня был дед, похожий на бога.

И когда я молился богу, я видел в красном углу будто портрет деда, а сам дед лежал на печи и кашлял...» [\[27, с. 80\]](#). Эти строки с некоторыми изменениями звучат в автобиографическом фильме «Зачарованная весна», снятом по его сценарию Ю. Солнцевой в 1964 г. Дед А. Довженко явился прообразом «вечного деда», которого мы видим в «Звенигоре» и «Земле».

В дневниках А. Довженко писал о католике Долматовском в 1942 г.: «Долматовский — типичный образец холодного самовлюбленного абсолютно антинародного хлюста: неверующий в бога католик...» [\[27, с.193\]](#). Оценка, конечно, субъективная, но мы видим противопоставление католика православному. В годы развитого атеизма А. Довженко оставался православным христианином с элементами пантеизма. По мнению Р.П. Соболева, Довженко в своих фильмах отражал не только собственную традицию, возникшую в «Звенигоре», «Земле» и некоторых других фильмах, но также давнюю философскую традицию и даже родившуюся еще в эпоху Возрождения, мечту о садах, покрывающих многие страны-утопии, мечту о том, что сады — единственное естественное место жизни человека [\[3, с. 231\]](#). По-мнению Д.С. Лихачева, высшее значение сада — рай, Эдем [\[28, с. 24\]](#). Это представление о саде как о рае остается надолго во всех стилях садового искусства Средних веков и Нового времени вплоть до XIX в. Идея сада как рая изучалась также М.Н. Соколовым, чему посвящено его исследование «Принцип рая...» [\[29\]](#).

«Сад» есть «творимое пространство». Дед Семен умирает возле дерева, которое, в данном случае, символизирует библейское Древо жизни. По мнению, М. Н. Соколова, сама этимология главных растений Эдема подтверждает двойной смысл, радикально видоизменяющий мотив мирового древа как космической оси [\[29, с. 59–60\]](#). Мотив мирового дерева встречается и в ранних формах религиозного сознания, чему посвящено исследование М. Элиаде [\[30\]](#). Таким же деревом, излучающим энергию, явилось и «Древо познания» [\[29, с. 60\]](#). Друг деда Семена Петро, который просит прислать весточку с того света, символизирует апостола Петра, который, согласно христианской легенде, хранит ключи от рая. Р. П. Соболев отмечал, что едва ли не во

всех фильмах А. Довженко мы можем найти символ, построенный на явлениях реальной действительности и словно разрушаемый точными и сочными жизненными, иногда просто бытовыми деталями. Это есть прием, который Довженко вносит и в свои документальные фильмы [\[3, с. 77\]](#). Действительно, даже в «Битве за нашу Советскую Украину», фильме 1943 г., мы видим кадры, схожие с кадрами «Земли»: шевелящиеся колосья пшеницы, цветущие поля, подсолнухи. Затем следует титр: «Такой была Украина. Ее называли "Цветущая Солнечная Украина"». Всеволод Пудовкин говорит символами иначе. Так в фильме «Минин и Пожарский», снятом в 1939 г., он вводит нас в эпоху Смутного времени одним кадром: мы видим череп человека, в котором пчелы устроили улей с сотами. Зрители сразу понимают, что хозяйство заброшено, в стране — разруха. А. Довженко рассказывает о том, что было и что стало. То, что было — Красота, которая становится символом. Сад, у А. Довженко, — пространство «творимой Красоты», «земной рай».

С одной стороны, христианская традиция — это то, против чего Довженко восстает. В «Земле» Опанас после смерти Василя прогоняет священника, просит хоронить сына без попов и петь для него «новые песни для новой жизни». Невеста Василя Наталка громит иконы. С другой стороны, идея засадить землю садами — основополагающая в творчестве Довженко, которая зарождается еще в «Звенигоре», продолжается в «Земле», «Щорсе», «Мичурине» и других фильмах режиссера. В «Щорсе», устами главного героя говорится: «Вот кончим войну, и весь земной шар засадим садами». Христианская идея о воскресении также отражена в фильмах Довженко. Василь будет жить в памяти народа, в «песнях о новой жизни». Щорс говорит о том, что грядущие поколения будут слагать песни о героях войны: «То будут народные песни.... И воскреснем мы! И возникнем из седины веков и пройдем перед ними могучим строем, полные торжественного ритма и красоты...». Ж. Делез отмечал гигантский рост персонажей Довженко, который люди, согласно Прусту, обретают во времени и который разделяет части между собой, продлевая их множество. Таким ростом режиссер наделяет Щорса в одноименном фильме и всех легендарных героев сказочной эпохи [\[18, с. 85\]](#).

По мнению Р. П. Соболева, в «Земле» смерть деда «зеркально повторяется в смерти Василя — в том же прекрасном селе, среди тех же садов. Дед умирает подобно птице, которая улетает из сада. Смерть Василя есть трагедия, нарушение закономерностей природы [\[3, с. 89\]](#). Смерть есть нарушение гармонии. В «Щорсе» война, как и смерть, также есть нарушение гармонии. Фильм начинается с кадров битвы, с взрыва на фоне подсолнухов. Подобные подсолнухи мы видим в «Земле». Довженко передает ужас войны с помощью графической тональности. Если в «Земле» кадр залит светом, то здесь мы видим серое небо, кони несутся, спасаясь от снарядов. В «Арсенале», снятом в 1929 г., мы видим голод, разруху. Начинается фильм с титра «Ой, было у матери три сына». Видим старуху, пустую хату, лежащие столбы. Пустое село, лишь старухи сидят у домов, безногий старик на костылях. Следом идет титр: «Нет у матери трех сыновей». Женщина падает в поле. Все эти кадры также указывают на нарушение гармонии, которая ведет к войне, противостоянию. Фильм заканчивается восстанием и расстрелом восставших. Тимош оказывается героем, которого убить нельзя. Он, как и «вечный дед», олицетворяет идею «вечности жизни». Мы снова видим его в фильме «Земля». А. Довженко считал современную тему главной в киноискусстве, а главным в современной теме — простого советского человека, который есть величайшее явление в истории народов [\[31, с. 56\]](#).

Среди тех, кто оценил «Землю» как исключительно талантливое произведение, выражали

недовольство тем, как, например, А. Фадеев, что Довженко будто бы не показал подлинный накал классовой борьбы в деревне [\[3, с. 85\]](#). Но величие А. Довженко, как художника, в том и состоит, что он вышел за рамки классовых, национальных противоречий. Земля, для него — непреходящая ценность, в библейском понимании. Лучше всего эту мысль отражают строки из книги Екклезиаста: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки» (Еккл. 1:4). Хоронят деда, а рядом улыбается маленький внук. Хоронят Василя — ветви яблонь ласкают его лицо. Василя несут через поля с подсолнухами, ветер качает колосья. Мать Василя рождает нового сына, его невеста Наталка обретает нового жениха. Жизнь на земле не останавливается. Как верно заметил Р. П. Соболев: «Вечен круговорот жизни! И над всем этим — невозможно прекрасная, обильная, мудрая... природа» [\[3, с. 90\]](#). Недаром, в начале и в конце фильма благодатный дождь орошает землю. Сам А. Довженко в «Автобиографии» писал, что без горячей любви к природе человек не может быть художником [\[8, с. 35\]](#).

А. Довженко также писал, что в детстве у него была определенная склонность к созерцательности, он был очень мечтательным мальчиком. Жизнь для него существовала в двух борющихся аспектах — реальном и воображаемом, но казавшимся осуществленным [\[31, с. 35\]](#). Эта особенность Довженко видится в его фильмах, где нет резкой смены кадров, как у С. Эйзенштейна. В. Шкловский отмечал, что Довженко ввел в кино «медленное рассматривание», он создал «кинематографию длинного куска», ввел, таким образом, кинематографическую медленность [\[3, с. 43\]](#). Нельзя также не согласиться с С. И. Фрейлихом, что у Довженко длительность пейзажа приобретает подчеркнуто метафорическое значение, он лирик [\[16, с. 274\]](#). Всю свою жизнь Довженко воспевал красоту природы, земную красоту и, словно, каждый свой фильм посвящал земле, которую мечтал превратить в цветущий сад, некое подобие рая на земле. Герои А. Довженко строят именно «рай земной». Сады, которые мы видим в «Земле», есть дело рук человеческих. Человек не только окультуривает природу, но и создает «вторую природу» — технику, технические конструкции, заполняя ими землю. Так герой фильма «Иван», крестьянин, уходит от земли на строительство Днепрогэса.

В «Аэрограде», снятом в 1935 г., говорится о городе будущего, городе, еще не существующем. «Аэроград» — своего рода, «град небесный», «земной рай». Это город, к территории которого слетаются самолеты со всей страны: камчатские, чукотские, командорские, хабаровские, спасские, волочаевские, челябинские, свердловские, новосибирские, обские, ленские, енисейские, байкало-амурские, бурятско-монгольские, уссурийские, днепровские, волго-донские, сырдарьинские, ленинградские, московские, киевские, запорожские. Изучая Дальний Восток, Довженко приходит к идеям, близким евразийцам [\[32, с. 21-32\]](#). Он пришел к выводу, что СССР — это понятие колоссальной территории, огромнейшего пространства, всяких климатических и географических поясов [\[31, с. 287\]](#). Он также отмечал, что наша роль на Тихом океане чрезвычайно важна, как роль мирового порядка [\[30, с. 286\]](#). Территория, о которой он делал фильм, — граница самого большого материка старого света, побережье самой большой океанской границы, граница самой большой страны — Советского Союза [\[31, с. 287\]](#). С одной стороны, Аэроград — город мечта, греза. В день закладки города герой фильма Степан Глушак говорит о том, что ожили его таежные сны. С другой стороны, Аэроград, по словам самого автора, — не вымысел художника, а реальность наших дней, и то, что этого города еще нет, это ровно ничего не значит [\[31, с. 291\]](#). Аэроград — мечта, которая станет реальностью, сказка, которая станет былью: «Иногда я думаю: что если за время производства фильма взяли бы да и построили в Советской гавани город! У нас ведь все

возможно. Построили же Магадан на Охотском побережье с чудовищной быстротой, и всем нравится и все теперь радостно смеются» [\[31, с. 291\]](#). Это предсказание Довженко сбылось: в 1930-е годы на дальнем Востоке возникло много новых городов и поселений. Тенденция социалистического строительства отражена и в фильмах Дзиги Вертова, таких как «Одиннадцатый» 1928 г., «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») 1930 г. Подобную ситуацию описал и В. Маяковский в поэме о строительстве Кузнецка в 1929 г.: «По небу // тучи бегают, // дождями // сумрак сжат, // под старую // телегою // рабочие лежат. // И слышит // шепот гордый // вода // и под // и над: // "Через четыре // года // здесь // будет // город-сад!"» [\[33, с. 426\]](#). «Город-сад», «сад как город» также есть «творимое пространство», «земной рай».

Герои Довженко поют победные песни в «Земле», «Аэрограде», «Иване», «Щорсе». По мнению Ж. Делеза, это песнь о земле, которая присутствует во всех песнях человека, даже в самых печальных, и слагается вновь, как великая революционная песнь [\[18, с. 250\]](#). Идея «сада», как «земного рая» присутствует во многих фильмах А. Довженко, и, конечно же, в «Мичурине».

Рай земной

Фильм «Мичурин» («Жизнь в цвету») был задуман еще до Великой отечественной войны [\[27, с. 320\]](#). По мнению А. Довженко, фильм должен был рассказать зрителю о человеке, жизни, труде и благородстве высокой цели [\[27, с. 320\]](#). Фильм начинается с панорамы цветущего сада. Мичурин трудится с помощником в саду. Приезжают американцы с целью предложить ученому выгодный контракт. «Я — русский человек, — отвечает Мичурин, — и нет таких ни денег, ни пароходов, которые смогли бы увезти меня с моей родины». Особенно примечателен эпизод, в котором молодые Иван Владимирович Мичурин и его жена Александра Васильевна идут по полю, и Мичурин произносит слова, отражающие цель его жизни: «Мы будем двигать нашу науку. И превратим всю землю в рай. Мы превратим нашу жалкую ивовую да осиновою Россию в сад такой прекрасный, какой никогда не снился человечеству». Недаром, Довженко ощущал в Мичурине себя [\[27, с. 37\]](#). Фильм «Мичурин» вышел в 1948 г., в это же время А. Довженко заложил у стен «Мосфильма» яблоневый сад, который цветет и в настоящее время.

Довженко окультуривал землю, не только создавая сады, но и шедевры. Мичурин состязался с природой, стараясь сделать землю лучше, прекрасней, ведь именно ему принадлежат слова, которые воспроизводит и Довженко в своем фильме: «Мы не можем ждать милостей от природы. Взять их у нее — наша задача». Довженко и Мичурин — творцы,демиурги.

Как уже отмечалось выше, тема человека и природы, их взаимосвязи — постоянная в творчестве Довженко. По мнению Р. П. Соболева, начиная со «Звенигоры», природа не только объект, но и субъект довженковских кинорассказов [\[3, с. 230\]](#), природа не фон, не среда действия, а активная действующая сила [\[3, с. 230\]](#). Это хорошо видно на примере кадров, когда дует осенний вихрь, облетает листва с деревьев, кружатся птицы. Мы видим голые деревья. В следующем кадре Мичурин сообщает о смерти своей жены и плачет над ее портретом. Наступает весна, распускаются яблони, вишни, розы, пионы, земля превращается в цветущий сад. Примечательно, что «Мичурин» был одним из первых цветных фильмов в советском кино и первым цветным у Довженко.

Встреча М. И. Калинина и И. В. Мичурина также происходит на фоне природы:

«Калинин: Мы Вам все дадим, только скажите, что Вам нужно.

Мичурин: 50 лет жизни.

Калинин: Нет, дорогой мой, нет.

Мичурин: Знаю.

Калинин: Но я уверен, наши внуки будут по-другому разговаривать на эту тему. Это вечная, фаустовская, вечная тема, и Вы ее решаете.

Мичурин: Верю. Мы с Вами ее решаем».

Снова встает тема «вечности жизни». Заканчивается фильм панорамой садов, колосьями пшеницы, видом спелых яблок, что напоминает кадры из «Земли».

«Любите Землю!» — эти слова в качестве последнего напутствия произносит герой фильма «Поэма о море», председатель колхоза Савва Зарудный. Фильм был снят в 1958 г. по сценарию А. Довженко его женой-соратницей Юлией Солнцовой, которая была сорежиссером его фильмов «Щорс», «Аэроград» и др. Фильм повествует о том, какой драмой обернулось для жителей одного села строительство Каховской ГЭС на юге Украины, в результате чего село ушло под воду.

Ю. Солнцовой были сняты еще два фильма по сценариям А. Довженко: «Повесть пламенных лет» в 1960 г. и «Зачарованная Десна» в 1964 г. В этих фильмах также находит свое развитие идея земли, как райского сада. Герой «Повести пламенных лет» Иван Орлюк есть образ сеятеля: «Я так люблю сеять, люблю пахать, молотить, но больше всего люблю сеять, выращивать.... Нигде так не родило, как там, где я сеял». Иван носит в кармане горсть родной земли. Действие происходит в годы Великой Отечественной войны. Расстреляв дезертиров, Иван предстает перед трибуналом. Его речь о семенах, о земле потрясла командование, его снова отправляют на фронт, где он получает ранение, но выживает и доходит до Берлина.

По мнению Р. П. Соболева, Довженко, работая над «Повестью пламенных лет» вводит в свою художественную палитру приемы выражения, ранее ему не свойственные, например, сон [\[3, с. 286\]](#). Тяжело раненный Иван падает не на землю, а в старую дедовскую ладью, которая несет его к родной хате мимо садов. Все это, безусловно, напоминает кадры из «Земли», когда проносят в гробу деда и Василя. Кроме того, здесь видится отсылка к древнему обряду захоронения в ладье. Ладья связана с водной стихией, вода — с переходом в новое состояние. Иван находится на стыке жизни и смерти, в результате, побеждает жизнь. Врачи сначала не верят, что Ивана можно спасти, но он встает, доходит до операционной и требует операции. «Сон» Ивана, считает Р. П. Соболев, — прием выражения — как форма и монтажный метод, применяется для показа того, что мы назвали бы подсознанием для стирания зыбких граней между реальностью и ощущением [\[3, с. 286\]](#). Затем, Р.П. Соболев уточняет, что это даже не сон — это попытка выразить предсмертное состояние человека (прием, попавший на экраны лишь через двенадцать лет в фильме «Летят журавли») [\[3, с. 286\]](#). Примечателен также эпизод с родителями Ивана. Враги разгромили их хату, осталась одна печь, на которой они замерзают в снежную пургу и видят во сне прекрасное поле с красными маками.

Цветущие поля с красными маками, подсолнухами, цветущие деревья в саду мы видим и в «Зачарованной Десне», фильме, снятом Ю. Солнцовой по сценарию А. Довженко.

Здесь также реализуется его идея земли как райского сада. По сути, фильм является его автобиографией, построен как воспоминания писателя-полковника. Довженко вспоминал свое детство, описывая членов семьи — мать, батько, деда, «похожего на бога» и «прабабу». Мать в «Зачарованной Десне» произносит: «Ничего на свете я так не люблю, как сажать в землю, чтобы произрастало. Когда вылезет из нее всякая былиночка, — то моя радость».

Заканчивается фильм закадровым голосом писателя: «Никогда не надо забывать и помнить всегда, что народ избирает своих художников для того, главным образом, чтобы показать миру, что жизнь прекрасна.... И кажется порой удивительно жалким, что не хватает порой в час ясности духа проникнуться ощущением счастья жизни. И потому так много красоты проходит мимо наших очей...».

Красота, у А. Довженко, как эстетическая категория, занимает центральное место. Он был настоящим художником кино. В своей «Автобиографии» он писал, что рисование было его страстью с детства. Он был убежден, что, если бы он получил правильное воспитание и образование, то был бы более мощным художником в живописи, чем в кино [31, с. 43]. Каждый кадр великого режиссера представляет собой отдельное произведение искусства. Так, например, в «Аэрограде» кадр с изображением вечерней тайги на фоне гор напоминает картины Н.К. Рериха. Довженко создает «пространство Красоты». Сад — одно из этих пространств.

Творчество А. П. Довженко оказало влияние на весь поэтический кинематограф 1960–1970-х гг., как в родной стране, так и за рубежом. Сильно его влияние на итальянских неореалистов, а также советских режиссеров А. Тарковского, М. Калатозова А. Кончаловского, Г. Чухрая. Так, например, похожие кадры с мальчиком, бегущим по берегу реки из «Зачарованной Десны», можно видеть в «Ивановом детстве» А. Тарковского, а «вечный дед» из «Звенигоры» вновь возникает у А. Кончаловского в «Сибириаде».

Выводы

А. Довженко в своих фильмах создает особое «творимое пространство». «Земля» как «сад», как «земной рай» есть одно из таких пространств. Библейский сад — творение Бога, «земной рай» — творение человека. В «Звенигоре» земля выступает как природная данность. В фильме «Земля» сад предстает как творение природных и человеческих усилий. В «Иване» и «Аэрограде» сад предстает как город будущего. «Сад» в творчестве А. Довженко есть «творимое пространство», символизирующее земной рай.

Библиография

1. Юренев Р.Н. Александр Довженко. М.: «Искусство», 1959. 193 с.
2. Марьямов А.М. Довженко. М.: Молодая гвардия, 1968. 383 с.
3. Соболев Р.П. Александр Довженко. М.: Искусство, 1980. 304 с.
4. Андреева И.И. Своеобразие художественного метода А. Довженко-писателя // Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. Казань: Из-во Казан. ун-та, 1975. С. 102-124.
5. Барабаш Ю.Я. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики. М.: «Худож. лит.», 1964. 271 с.
6. Перцов В.О. Александр Довженко – писатель (К 70-летию со дня рождения) // Знамя. 1964. Кн. 10. С. 241-247.
7. Рачук И.А. Александр Довженко – писатель // Новый мир. 1960. № 10. С. 211-217.

8. Шкловский В.Б. Счастье / О С. Эйзенштейне и А. Довженко // Искусство кино. 1957. № 10. С. 70-74.
9. Барабаш Ю.Я. Чистое золото правды. О некоторых особенностях эстетики и поэтики А. Довженко. М.: «Советский писатель», 1963. 240 с.
10. Вартанов А.С. «Как боец в бою...». (А. Довженко о проблемах творческого метода в искусстве) // Эстетические взгляды художников социалистической культуры. М.: Наука, 1985. С. 311-347.
11. Ханютин Ю.М. Герой крупным планом (О героях советских кинофильмов) // Культура и жизнь. 1959. № 3. С. 37-44.
12. Перцов В.О. Человек – природа – техника в художественном мышлении Маяковского, Есенина, Довженко. М.: Союз писателей СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького, 1972. 24 с.
13. Рачук И.А. «Я славлю жизнь...». Заметки об эстетических принципах А. Довженко. М.: «Знамя», 1963. 32 с.
14. Красовский Ю.А. Эйзенштейн — Довженко — Пудовкин (Как мы собирали материалы по истории кино) // Встречи с прошлым. Вып. 4. М.: Советская Россия, 1987. С. 429-440.
15. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
16. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2013. 512 с.
17. Моисеев И.К. Философия Александра Довженко // Философская и социологическая мысль. 1994. № 5-6. С. 111-129; № 7-8. С. 44-61; № 9-10. С. 177-191.
18. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
19. Amengual B. Alexandre Dovzenko. Paris, Seghers. 1970. 189 p.
20. Molnarova L. Olexandr Dovzenko v ukrajinskom nemom filme // Slovanske studies. 1967. 9: Historia. Bratislava. pp. 122-137.
21. Kepley V. In the Service of the state: The cinema of Alexander Dovzhenko. Madison (Wis.): Univ. of Wisconsin press, 1986. 190 p.
22. Чёрный А.А. Философская картина мира А. Довженка, как художественное отражение человеческого бытия // Филология: научные исследования. 2013. № 3. С. 242-247. DOI: 10.7256/2305-6177.2013.3.9209
23. Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
24. Попова Л.В. Художественный образ в понимании С. Эйзенштейна и П. Флоренского // Вестник славянских культур. 2017. Т. 43. С. 242-250.
25. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 592 с.
26. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1967. 600 с.
27. Довженко А.П. Дневниковые записи 1939–1956. Харьков: Фолио, 2013. 879 с.
28. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: «Согласие», ОАО «Типография "Новости"», 1998. 356 с.
29. Соколов М.Н. Принцип рая: Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.
30. Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. 312 с.
31. Довженко А.П. Собрание сочинений: В 4 т. / Институт истории искусств, Союз работников кинематографии СССР. Центр. архив литературы и искусства СССР. Т. 1. М.: Искусство, 1966. 356 с.
32. Попова Л.В. Евразийская идея и кино русского авангарда // Вестник славянских культур. 2021. Т. 59. С. 21–32. DOI: 10.37816/2073-9567-2021-59-21-32
33. Маяковский В.В. Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка // Маяковский В.В. Сочинения в 3 т. Т. 2. М.: «Худож. лит.», 1978. С. 426-428.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования статьи "Земной рай" в фильмах Александра Довженко – ряд фильмов указанного режиссера.

Актуальность статьи очевидна, равно как и ее практическая польза, поскольку в настоящее время существует дефицит достойных исследований в области современного кинематографа.

Научная новизна данной статьи также не подлежит сомнению.

Работа четко структурирована, содержит введение, основную часть и выводы, выделенные в отдельный подпункт. Она более чем достаточна по объему и содержанию, чтобы претендовать на серьезное научное исследование, а также обладает собственным стилем, ярким и запоминающимся. Основную часть автор разделил на два подпункта («Земля» как «райский сад» и Рай Земной). В них он достаточно емко характеризует картины А. П. Довженко – «Землю», «Мичурин», «Звенигору» и др., а также выстраивает философскую концепцию мировоззрения режиссера, нашедшую отражение в его работах, что особенно похвально, т.к. свидетельствует о творческом и вдумчивом отношении к творчеству А. П. Довженко и глубочайшем анализе его работ и философских взглядов: «А. Довженко вырос в патриархальной крестьянской семье, где исповедовали православие. Вспоминая детство, он писал 2.04.1942 г.:

«У меня был дед, похожий на бога.

И когда я молился богу, я видел в красном углу будто портрет деда, а сам дед лежал на печи и кашлял...» [27, с. 80]. Эти строки с некоторыми изменениями звучат в автобиографическом фильме «Зачарованная весна», снятом по его сценарию Ю. Солнцевой в 1964 г. Дед А. Довженко явился прообразом «вечного деда», которого мы видим в «Звенигоре» и «Земле».

Или: «Среди тех, кто оценил «Землю» как исключительно талантливое произведение, выражали недовольство тем, как, например, А. Фадеев, что Довженко будто бы не показал подлинный накал классовой борьбы в деревне [3, с. 85]. Но величие А. Довженко, как художника, в том и состоит, что он вышел за рамки классовых, национальных противоречий. Земля, для него — непреходящая ценность, в библейском понимании».

Автор пишет: «Фильм «Мичурин» вышел в 1948 г., в это же время А. Довженко заложил у стен «Мосфильма» яблоневый сад, который цветет и в настоящее время.

Довженко окультуривал землю, не только создавая сады, но и шедевры. Мичурин состязался с природой, стараясь сделать землю лучше, прекрасней, ведь именно ему принадлежат слова, которые воспроизводит и Довженко в своем фильме: «Мы не можем ждать милостей от природы. Взять их у нее — наша задача». Довженко и Мичурин — творцы, демиурги».

В качестве положительных сторон исследования также должны заметить, что автор на высоком профессиональном уровне анализирует режиссерские приемы и создает полное и образное представление о его картинах: «Василь танцует гопака перед тем, как его сразит кулацкая пуля. Смерть Василя есть, своего рода, жертва земле. «Землю» Довженко можно сравнить с балетом И. Стравинского «Весна священная», где воспроизводится древний ритуал. Девушка танцует до изнеможения, чтобы пробудить весну, и падает замертво. Н.А. Хренов также указывает на то, что фильм «Земля» воспроизводит структуру архаического ритуала, связанного с жертвоприношением [15,

с. 70]. Жертва есть условие возрождения космоса. По мнению Н. А. Хренова, для русских людей 1920-х годов таким космосом был социализм. При этом не важно, что возводили: город, колхоз или электростанцию. Под этим следовало понимать рождение нового космоса, что представляло собой разновидность утопии, корни которой уходят в древность [15, с. 71].

Человек у А. Довженко неотделим от земли. Гибель Василя монтируется параллельно небу, покрытому тучами. Довженко здесь использует прием С. Эйзенштейна, который называл это явление тональным монтажом, а именно графической тональностью [24, с. 247]. При этом С. Эйзенштейн приводил пример с «Броненосцем Потемкиным», эпизод «Туманы в одесском порту» и начало «Траура по Вакулинчуку» [25, с. 511]. Нечто подобное мы видим и в «Щорсе», фильме А. Довженко 1939 г.: умирает комиссар Боженко — меняется тональность кадра — день переходит в вечер, вечер переходит в ночь». Или: «А. Довженко также писал, что в детстве у него была определенная склонность к созерцательности, он был очень мечтательным мальчиком. Жизнь для него существовала в двух борющихся аспектах — реальном и воображаемом, но казавшимся осуществленным [31, с. 35]. Эта особенность Довженко видится в его фильмах, где нет резкой смены кадров, как у С. Эйзенштейна. В. Шкловский отмечал, что Довженко ввел в кино «медленное рассматривание», он создал «кинематографию длинного куска», ввел, таким образом, кинематографическую медленность». Все это дает четкое представление о творчестве режиссера и свидетельствует о его глубоком понимании исследователем.

В то же время, вынуждены отметить некоторые небольшие недостатки, исправление которых, бесспорно, приведет к улучшению этого весьма достойного исследования. Текст, преимущественно в начале, содержит лишнюю информацию. Автор пишет во введении: «Выбирая методологию исследования, мы не можем ограничиться одним методом. В данном исследовании применяется комплексный культурологический подход, включающий сравнительный, диалектический, феноменологический и психологический методы.

Можно выделить фильмы А. П. Довженко, наиболее сильно отвечающих задачам исследования: «Звенигора», «Земля», «Арсенал», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин». Также могут проводиться аналогии с фильмами по сценариям А.П. Довженко и фильмами других режиссеров».

Отметим, что анализ собственной методологии такого рода не используется в научных статьях данного издания, а уместен в реферате, диссертации и др. более обширных исследованиях. Автор также слишком много, на наш взгляд, внимания уделяет обзору источников, перечисляя ряд авторов: «Литературное творчество А.П. Довженко изучалось такими авторами как И. И. Андреева [4], Ю. Я. Барабаш [5], В. О. Перцов [6], И. А. Рачук [7] и др. Изучением эстетических взглядов А.П. Довженко занимались В. Б. Шкловский [8], Ю. Я. Барабаш [9], А. С. Вартанов [10], Ю. М. Ханютин [11], В. О. Перцов [12], И. А. Рачук [13], Ю. А. Красовский [14] и др. Среди тех, кто занимался изучением философской составляющей фильмов А. П. Довженко, следует отметить Н. А. Хренова [15], С. И. Фрейлиха [16], И. К. Моисеева [17] ». Мы рекомендуем ему исключить эти абзацы из текста, а также более внимательно вычитать текст на предмет исправления опечаток и пунктуационных ошибок, каковые уже встречались в приведенных цитатах: «... фильмы А. П. Довженко, наиболее сильно отвечающих...», «...такими авторами как...», «Смерть Василя есть, своего рода, жертва земле» и т.д.

Есть у нас и некоторые претензии к оформлению источников: следует более тщательно относиться к оформлению интернет-источников согласно ГОСТу, а также отнести иностранные источники в отдельный ряд. При этом отмечаем, что библиография исследования более чем достаточно обширна и разнообразна, включает ряд основных

источников по теме, в т.ч. иностранных, как уже указывалось. Апелляция к оппонентам достаточна, выполнена на вполне достойном профессиональном уровне.

Автор также делает глубокие и емкие выводы: «А. Довженко в своих фильмах создает особое «творимое пространство». «Земля» как «сад», как «земной рай» есть одно из таких пространств. Библейский сад — творение Бога, «земной рай» — творение человека. В «Звенигоре» земля выступает как природная данность. В фильме «Земля» сад предстает как творение природных и человеческих усилий. В «Иване» и «Аэрограде» сад предстает как город будущего. «Сад» в творчестве А. Довженко есть «творимое пространство», символизирующее земной рай».

При исправлении указанных недочетов статья сможет вызвать интерес разнообразной читательской аудитории – профессионалов в области кино и литературы (исследователей, педагогов, студентов и практиков), а также широкого круга читателей, интересующихся искусством.