

Rafał Szpak
Bydgoszcz

**Аномалия как проявление эзопова языка
(на примере фильма *Земля* Александра Довженко)**

Всем его созданиям можно легко подыскать одно общее имя — Земля.

То теплая и влажная, курящаяся паром, исполненная нетерпеливой жажды материнства; то охваченная огнем и польем, задыхающаяся в чаду и копоти; то вновь ожившая, вся в буйном, шальном цветении; то опять в гейзерах взрывов, в дыму, в заревах все пожирающих пожарищ, и все-таки вечно живая, жизнежаждущая и жизнетворящая — такой она предстает перед нами в довженковских произведениях...

Художник видел ее и в горе и в радости, была она к нему и ласковой, была и суровой, и ни разу он, сын и малая частица ее, ни разу не изменил ей.

Михаил Алексеев¹

Еще в половине XX столетия текст в основном воспринимался как графически зафиксированное „высказывание на каком-либо одном языке”². В 60-ые годы XX века со стороны развивающегося семиотического направления традиционные понятия подверглись ревизии. Подразумевая под понятием языка „любую упорядоченную систему, служащую средством коммуникации и пользующуюся знаками”³ семиотики вышли за рамки общепринятых дефиниций; следовательно в настоящее время мы говорим о языке театра, кино, живописи. Как вытекает из вышесказанного, если искусство понимать, как „особым образом организованный язык”, то — по словам Юрия Лотмана — сообщения на этом языке можно рассматривать в качестве текстов⁴. Благодаря семиотикам

¹ *Эпос народного подвига*, „Огонек” 1973, № 9, с. 21.

² Ю. М. Лотман, *Семиотика культуры и понятие текста*, [в:] *Статьи по семиотике культуры и искусства*, Санкт-Петербург 2002, с. 85.

³ Ю.М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970, с. 11.

⁴ Там же.

понятие текста культуры, охватывающее любое культурное явление, вошло в языковой обиход. С одной стороны, экспансия в XX-XXI веках новых видов искусства (кино, плакат, комикс, видеоарт), с другой семиотические исследования – открыли путь к поискам новых методологий, нового подхода к анализу художественного произведения.

Так как все внелитературные явления могут восприниматься как текст, чтобы расширить исследовательские возможности в области анализа художественного произведения, автор данной статьи предлагает применение неких аспектов, свойственных произведениям литературы интертекстуального анализа, для толкования кинокартины. Понятие интертекстуальности, выводящееся из полифоничности Михаила Бахтина, введенное в литературоведческий обиход Юлией Кристевой, приобретает разное значение у индивидуальных исследователей. В основном интертекстуальность понимается как диалог между текстами. Выводя понятие текста вне рамок литературы, рассматриваемое нами явление можно понимать как проявляющийся, например, в сознательных аллюзиях⁵, диалог между любыми текстами культуры.

Ришард Нич, польский теоретик литературы, указывает на то, что при помощи показателей организации текста, в определенном смысле текст сам сигнализирует присутствие интертекстуальных отношений. Однако, нельзя забывать, что неясные, неоднозначные в основном сигналы, требуют соответствующей интерпретации⁶.

Понятие интертекстуального указателя, по мнению Нича, включает в себя, по крайней мере, три разных типа текстуальных показателей инференции, т.е.: пресуппозиции, атрибуции и аномалии. Для поставленного автором данной статьи вопроса эзопова языка, под которым будем понимать иносказательную речь,

„[...] когда по цензурным причинам нельзя называть вещи своими именами и приходится изъясняться образно, фигурально, при помощи обиняков, намеков и т. д.”⁷,

⁵ Стоит подчеркнуть, что отдельные исследователи указывают на разные способы межтекстовых отношений; например, Мишел Риффатер, теоретик интертекстуальности, не причислял к её средствам цитаты и аллюзии. Подробнее на эту тему, см.: R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 95-116; *Intertekstualność* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008, s. 218-219.

⁶ R. Nycz, *Intertekstualność...*, s. 98.

⁷ *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*, авт.-сост. В. Серов, Москва 2005, с. 850; ср. также другую дефиницию: „Эзопов язык [...] особый вид тайнописи, подцензурного иносказания, к которому обращались художественная литература, критика и публицистика, лишённые свободы выражения в условиях цензурского гнёта” [в:] *Большая Советская Энциклопедия*, <http://bse.sci-lib.com/article125318.html> (2010-11-29).

по нашему мнению, самой интересной является последняя из перечисленных категорий.

Широко понимаемая текстуальная аномалия представляет собой грамматические, семантические и другие нарушения (например, литературных норм и традиций). Как замечает упомянутый нами выше польский исследователь, особенность названного явления заключается в том, что его присутствие недостаточно мотивировано „ни в рамках идиолекта данного высказывания, ни в контексте непосредственно ним актуализированных норм и кодов языка (места «темные», непонятные, неграмматические, несвязные)»⁸.

То, каким образом аномалия проявляется в тексте можно соотнести к теории эзопова языка Льва В. Лосева. В своей фундаментальной работе *On the beneficence of censorship: Aesopian language in modern Russian literature (О пользе цензуры. Эзопов язык в современной русской литературе)* автор подчеркивает важный признак присутствия эзопова языка, т. е. в одном произведении должно выступать противоречие между художественным текстом и текстом, стилистически обусловленным социально-политическим контекстом⁹. Можно предположить, что аналогичный конфликт выступает между текстом и, проявляющейся в нем, аномалией. Стоит подчеркнуть, что присутствие аномалии не равняется присутствию эзопова языка. Однако, может она приобретать черты его показателя в текстах возникших в определенных политических условиях, например в тоталитарных системах XX столетия, где авторы создаваемых произведений должны были учитывать цензурные ограничения.

Чтобы доказать обоснованность рассматриваемого метода, автор статьи предлагает применить формулированный Ничом показатель как критерий присутствия особого рода интертекстуальных отношений, т. е. таких, которые одновременно являются проявлениями эзопова языка. Таким образом, с одной стороны, аномалия будет указывать на присутствие межтекстовых связей, с другой, на присутствие скрытого от цензуры подлинного смысла.

В данной статье предметом исследования будет присутствие аномалии в тексте культуры – известной кинокартине 1929 года в СССР – *Земли* Александра Довженко. Довженко, рядом с Эйзенштейном и Пудовкиным, считается предшественником социалистического реализма в кино. В его произведениях ярко отражались основные лозунги новой идеологии: общественная ангажированность, приоритет общих интересов за счет личности, дидактизм, идеологическая дрессировка, партийность как главный аксиологический критерий¹⁰. Художник запечатлел важные этапы строения нового государства (коллекти-

⁸ R. Nycz, *Intertekstualność...*, s. 99 [перевод мой].

⁹ L. Loseff, *On the beneficence of censorship: Aesopian language in modern Russian literature*, München 1984, p. 23.

¹⁰ *Социалистический реализм, [w:] Идеи в России. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, red. A. de Lazari, t. 3, Łódź 2000, s. 430-446.

визация, механизация деревни, первая пятилетка, грандиозные стройки). Его картины выражали идеи всеобщего энтузиазма „борьбы и работы в нелегком деле строения социализма”¹¹. Согласно требованиям обязывающего творческого метода, автор создал также образ нового человека – положительного героя, „озаренного светом самого идеального идеала, образец, достойный всякого подражания”¹².

В творчестве этого писателя и кинорежиссера соцреализм проявлялся не только как художественный канон, но также как „психо-мифологический феномен советской культуры”. Кроме идеологических целей марксизма-ленинизма, соцреализм выражал „более глубинные пласты коллективного подсознания советской эпохи, [...] архаичные элементы, имеющие свои корни в русской традиции”¹³. В начале 30-х годов в советской культуре возникает архетип матери, опирающийся на „почитание «матери сырой земли» и русской земли в народе”, воплощал он „вегетативную основу жизни и положительные эмоции – счастье, смех и жизнерадостность”¹⁴. Этот архетип особенно отразился в упомянутой кинокартине *Земля*.

Мотив земли в образе Довженко насыщен многими значениями. С одной стороны, это символ коллективизации, раскулачивания, переход от индивидуального к коллективному. Введению нового порядка сопровождало насилие в отношении к богатым крестьянам, у которых конфисковали скот, лошадей, имущество. Самая большая трагедия свершалась в отнятии земли. Кулак был объявлен врагом народа. Новому состоянию не соответствовал также священник, как символ „духовного гнета религии и Церкви”¹⁵. Согласно „новой религии”¹⁶ похороны молодого активиста Василия происходят без духовного лица, так как отец убитого констатирует: *Бога нема*. Похороны напоминают

¹¹ М. Ильин, *Борьба и работа*, [в:] *Его же, Избранные произведения*, Москва 1962, с. 414.

¹² А. Терц, *Что такое социалистический реализм*, [в:] *Путешествие на Черную речку и другие произведения*, Москва 1999, с. 139.

¹³ *Социалистический реализм*, *op. cit.*, с. 444.

¹⁴ Там же, с. 446.

¹⁵ *Атеизм в России*, [в:] *Идеи в России...*, с. 52.

¹⁶ О коммунизме, как о новой религии писал, например Н. Бердяев: „Это коммунистическая религия [...] враждебна христианству, духу, свободе. Правда и ложь так перемешены в коммунизме именно потому, что коммунизм есть не только социальный феномен, но и феномен духовный. В идее бесклассового, трудового общества, в котором каждый работает для других и для всех, для сверхличной цели, не заключается отрицания Бога, духа, свободы и даже наоборот, эта идея более согласна с христианством, чем идея, на которой основано буржуазное капиталистическое общество. Но соединение этой идеи с ложным мирозерцанием, отрицающим дух и свободу, ведет к роковым результатам. Именно религиозный характер коммунизма, именно религия коммунизма и делает его антирелигиозным и антихристианским. Коммунистическое общество и государство претендуют быть тоталитарными. Но это и есть основная ложь...”, [в:] *Его же, Истоки и смысл русского коммунизма*, Париж 1955, с. 125.

партийный митинг: в первом ряду молодое поколение в экстатическом опьянении поет „новые песни про новую жизнь”, церемония заканчивается бурливой пропагандистской тирадой коммуниста. Отрицание Бога находит свой апогей в сцене, когда Наталка, невеста убитого активиста в отчаянии уничтожает святые иконы.

С другой перспективы, значение земли выходит за пределы материального и временного. В первых кадрах, на фоне яблонь и их плодов умирает, подобный древним богам, старик. Довженко пишет в своем сценарии: „Пам’ятаю тільки, що дід був дуже старий і що скидався він на образ одного з богів, які охороняли й прикрашали нашу стару хату”¹⁷. Возле умирающего дедушки сидит „одне наше дитинча, яке зовсім ще не розуміло життя. Тримаючи в руках яблуко, воно вперто намагалось вкисити його двома своїми першими зубками...”¹⁸. Смерть и жизнь являются частью одного целого. Бесконечность находит свое воплощение в образе одновременного умирания и воскресения, в цикличности природы. Люди с древнейших времен живут согласно ее правилам, из них вытекает неопровержимая система человеческих ценностей. В картине Довженко осуществляется земледельческий миф¹⁹.

Природа является первобытной стихией, не поддающейся идеологии. Могущество и красота природного мира подчеркиваются крупными планами: пшеничные поля кольшущиеся как море, изгибающиеся от зрелых фруктов ветви яблони, борозды вспаханной черной земли, подсолнечники на фоне простора неба. Все эти образы непосредственно относятся к архетипу матери-земли, земли-кормилицы.

Однако в фильме есть места не принадлежащие ни соцреалистической, ни мифической картине мира. Места аномалий укладываются в еще иной образ. Появляется ряд сцен новозаветного характера, не вписывающихся в вышеуказанные хрестоматийные интерпретации. Аномалии, которые являются своеобразными „трещинами” в идейной концепции произведения, могут указывать на присутствие эзопова языка, т. е. на содержание, которое не могло быть явно высказано в сталинские времена.

Трещины появляются в особом моменте – в упомянутой уже сцене похорон Василя. В сторону траурного шествия бегут молодые жители поселка. Вдоль дороги стоят женщины-матери – осеняют себя крестом. Молодые символизируют движение, перемену, динамику нового мира, матери стоят на страже вечного порядка. Мать коммуниста и мать его врага-кулака объединены знаком

¹⁷ О. П. Довженко, *Земля*, <http://www.ukrlib.com.ua/books/printthebook.php?id=21&bookid=8> (2011-05-05)

¹⁸ Там же.

¹⁹ С. Тримбач, *Земля*, [в:] Введение в DVD-издание творчества А. Довженко, *Олександр Довженко. Творча Спадіщина, Повне зібрання творів*, Диск 3, Міністерство культури України та Національний центр Олександра Довженка 2006.

креста и сакральной ценностей материнства. Скорбящая мать кулака крестится и произносит значительные слова: *Без пона, добре ж, если нет Бога..... а если есть!* Риторический вопрос зависает в воздухе. Это очевидная аномалия не только по отношению к главным идеям фильма, но и к политической ситуации в Советском Союзе, где единственной возможной религией являлся коммунизм.

За образом матери кулака, следует образ матери коммуниста. Она стоит перед избой и крестится, в тот момент начинаются у нее роды. Эти кадры укладываются в рассматриваемый уже образ цикличности природы, смерти и воскресения. Убитый активист Василий рождается заново в облике своего брата. Жизнь продолжается. Однако самое интересное, что создает в данный момент аномалию, это именно знак креста. Невысказанное имя Бога, за которым следуют роды верующей матери, не коммунистки, как положено в обязывающей идеологии. Восприятие данной сцены не должно также ограничиваться к биологической перемене поколений. Самое важное, что ребенок рождается у верующей.

Наступает очередная существенная сцена. Усиливается беспокойство кулака Хома – убийцы Василия. Во время похорон кулак выбегает из дома, бежит через луг клевера. Глубоко несчастное сумасшедшее лицо Хома, выражающее, возможно чувство вины, но прежде всего отчаяние из-за потери земли, перекликается с лицами непоколебимой уверенной толпы, овладевшей картиной нового мира. На дороге встречаются живой Хома и мертвый Василий. Хома как убийца обреченный на ад, и тот, который потерял землю – сущность своей жизни, мертв в символическом смысле. Мертвый Василий на самом деле является символом новой жизни, будущего и возрождения²⁰. Хома убегает в другую сторону, в этом столкновении потерпит поражение. Повторяется, однако в другом аспекте, значимая встреча врагов, во время которой Василий был убит.

Кульминация эмоций (сумасшедший бег Хома, приступ бешенства Наталки) перекликается с предвещием успокоения человеческих душ. Мать Василия родила ребенка. Её лицо уже спокойное и свершенное. Очередной кадр выполняет пасмурное небо – приближающаяся гроза. Не даром приходит в голову первое предложение из Йершалаимских глав Булгакова: *Гроза приближалась над Йершалаим*. Взрывается ветер. На фоне пасмурного неба появляется первый крест. Затем очередные. Образ ассоциируется с Голгофой. На фоне грозового неба стоят три креста. Хома признается в убийстве Василия.

²⁰ Следы интерпретаций, связывающих Василия с возрождением (прежде всего в мифологическом, языческом аспектах) появляются, между прочим, в следующих критических работах: R. Uzwyshyn, *Philosophy, Iconology, Collectivization: Earth (1930)*, [w:] *Between Ukrainian Cinema and Modernism: Alexander Dovzhenko's Silent Trilogy*, <http://rayuzwyshyn.net/dovzhenko/Earth.htm> (2011-06-01), С. Тримбач, *Земля...*

Один крест появляется в середине кадра, другой по правой стороне, по левой, вместо третьего креста – Хома, который сломленный падает на землю. Картина отсылает к последним минутам жизни Христа:

Вели с Ним на смерть и двух злодеев. И когда пришли на место, называемое Лобное, там распяли Его и злодеев, одного по правую, а другого по левую сторону. Иисус же говорил: Отче! прости им, ибо не знают, что делают. [...] Один из повешенных злодеев злословил Его и говорил: если Ты Христос, спаси Себя и нас. Другой же, напротив, унимал его и говорил: или ты не боишься Бога, когда и сам осужден на то же? и мы [осуждены] справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал. И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда прийдешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю (Лк.23:32-43)²¹.

Один из преступников, как и Хома, признался в вине, тогда Иисус ему сказал, что тот ещё сегодня будет с Ним в раю. В сущности кулак не оказывает явного смирения, однако может быть оправдан, так как он сходит с ума. Оправданным кажется интерпретировать данную сцену как воплощение идеи сочувствия и христианского милосердия. Такой подход к образу Хома подтверждают первые критические отклики после премьеры фильма. И. Андроников писал:

От него ждали, что он покажет кулака как реальную силу, способную к сопротивлению, как силу надломленную, но силу еще опасную. А он показал кулака уже обреченным и сломленным, ибо изображал не момент, а самую суть явлений. От него ждали, что он покажет „сегодня”, а он показал „завтра”, „потом”, „всегда”. Он был впереди времени²².

Идею прощения подтверждают также последние сцены. На весь мир идет дождь, очищающий как *katharsis* греческой драмы. Растут плоды земли, успокаиваются человеческие души. Наступает смирение. Последний кадр заполняет образ мужчины и женщины. Это не будущие строители коммунизма. Их образ также не ассоциируется с биологизмом. Наталка стоит в объятиях мужчины, который очень похож на убитого Василия. На первый взгляд можно подумать, что именно воскрес ее жених. Мужчина и женщина с любовью смотрят друг на друга. Картина является отвлеченной, идеализированной. Отсылает не к любви физической, даже не к любви земной. Она отсылает к идеалу – небесной любви, которую сопровождает всемогущее прощение.

²¹ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета, Москва 1989, с. 1123.

²² Ю. Я. Барабаш, Довженко. *Некоторые вопросы эстетики и поэтики*, Москва 1968, с. 41.

Последний кадр *Земли* интересным способом отсылает к немому фильму Фридриха Мурнау *Фауст* (1926). Такую ассоциацию оправдывает факт, что Довженко, пребывая в Берлине, увлекался экспрессионизмом, а даже учился живописи у экспрессиониста Эриха Хеккеля²³. В картине немецкого художника алхимик Фауст, несмотря на то, что заключил договор с самой Сатаной, проявивши человеческие чувства – жертвует собой в имя любви – вместе со своей любимой Гретхен достигают небес. Любовь оказывается достаточной силой, способной отменить даже договор с дьяволом. В последних кадрах влюбленные взносятся к небу, а ангел высказывает знаменательные слова: *Одним словом расторгнут договор*. Кадр выполняет пламенная надпись: *Liebe*.

Режиссер кинокартины, Александр Довженко – это с одной стороны, основоположник украинской школы поэтического кино, с другой, летописец иллюзий советской действительности. Возникает вопрос, можно ли искусство Довженко рассматривать лишь на двух полюсах – он защитник традиции предков или предшественник соцреализма в кино? *Земля* – одна среди тех картин кинорежиссера, которые в наименьшей степени потерпели от советской цензуры. Довженко снимал фильм без предварительного согласия властей и утвержденного сценария²⁴. В картине *Земля* артист мог воплотить свою систему ценностей как художник и как человек. Однако тогдашняя действительность требовала учитывать цензурные ограничения. Сигизмунд Кржижановский в энциклопедической статье 1925 года писал:

Любопытно, что если древнему баснослователю приходилось рядить в звериные шкуры людей, то российскому Эзопу, обращая прием, приходилось под человеческим обликом литературных персонажей прятать звериную суть тогдашней²⁵ действительности²⁶.

Аномалии – места неясные, выделяющиеся, пропущенные в хрестоматийных интерпретациях, свидетельствуют о том, что кроме очевидного содержания, произведение скрывает другие значения. В картине, в которой перекликаются *sacrum* и *profanum*, сегодня и бесконечность, эзоповым языком артист рассказал о человеческом сострадании, для которого не нашлось места в жестокой советской действительности.

²³ Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, Москва 1965, с. 484.

²⁴ М. В. Куценко, *Сторінки життя і творчості О.П.Довженка*, Дніпро 1975, с. 77.

²⁵ Хотя Кржижановский главным образом говорит о последних десятилетиях XIX века, можно предположить, что на самом деле автор словарной статьи истинно по-эзоповски обсуждает современную ему действительность.

²⁶ Кржижановский С., *Эзопов язык* [в:] *Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов*, т. 2, Москва 1925, по электронному изданию: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-b011.htm> (2010-11-29).

SUMMARY

The anomaly as a manifestation of the Aesopian language (on the example of film *Earth* by Aleksandr Dovzhenko)

The subject of this analysis is to characterize textual anomaly as a manifestation of the Aesopian language. Anomalies in the text of culture operate on similar principles (contrast) as the Aesopian language: „an Aesopian device involves the contrast of the text of an artistic work – a text, that is, which is already organized stylistically – with a socio-ideological situation” (Losev). Anomalies in the social realist texts indicate a additional meaning hidden from the censors. *Earth*, Soviet film by Ukrainian director Alexander Dovzhenko, apparently, praises changes in the Soviet Union during the years 1929-1930. On the basis of the presence of anomalies in the text of culture this article reveals a different meaning – the idea of Christian charity.