Дячук Т. В. Русская литературная классика («Власть земли» Г. И. Успенского и «Бежин луг» И. С. Тургенева) в контексте социальных тем советского кинематографа 1930-х годов / Т. В. Дячук, О. В. Евдокимова // Научный диалог. — 2019. — № 11. — С. 131—143. — DOI: 10.24224/2227-1295-2019-11-131-143.

Dyachuk, T. V., Evdokimova, O. V. (2019). Russian Literary Classics ("The Power of the Earth" by G. I. Uspensky and "Bezhin Meadow" by I. S. Turgenev) in the Context of the Social Themes of Soviet Cinema of the 1930s. *Nauchnyi dialog, 11:* 131-143. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-11-131-143. (In Russ.).

УДК 821.161.1Успенский.07+821.161.1Тургенев.07+7.038.53:791.43
DOI: 10.24224/2227-1295-2019-11-131-143

Русская литературная классика («Власть земли» Г. И. Успенского и «Бежин луг» И. С. Тургенева) в контексте социальных тем советского кинематографа 1930-х годов

© **Дячук Татьяна Владимировна (2019),** orcid.org/0000-0001-6834-9944, кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарного образования, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (Санкт-Петербург, Россия), dia4uk.tanya@yandex.ru.

© **Евдокимова Ольга Владимировна (2019),** orcid.org/0000-0003-2558-1297, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (Санкт-Петербург, Россия), odnodum8@mail.ru.

В статье рассматривается влияние поэтики русской литературной классики XIX века на советское киноискусство 1930-х годов, острой социальной темой которого была коллективизация. Подчеркивается, что визуализация «ветхой» деревни, на фоне которой разворачивался конфликт в кинолентах А. П. Довженко «Земля» (1930) и «Бежин луг» С. М. Эйзенштейна (1935—1937), требовала эстетически убедительных художественных образов, которые советские кинорежиссеры нашли в произведениях Успенского и Тургенева. Доказывается, что универсальные смыслы классического литературного произведения обеспечивали высокую степень художественного обобщения, без которой было бы невозможно создать социалистический миф о светлом будущем. Утверждается, что аллюзии на сформулированную Успенским мифологему «власть земли» расширили масштаб изображения в киноленте «Земля», где борьба с кулаками предстала одним из эпизодов в универсальном сюжете о первоснове бытия. Комментируется функция цитат из «Бежина луга» Тургенева: они переводили коллизию колхозной драмы в фильме Ржешевского-Эйзенштейна в разряд мистерий о воскресении. Авторы статьи приходят к выводу о том, что соприкосновение с киноискусством выявляло общую особенность русской классики — наличие мистериального сюжетного плана, обеспечивающего целостность русской культуры при резком идеологическом противостоянии ее творцов.

Ключевые слова: Г. И. Успенский; «власть земли»; И. С. Тургенев; «Бежин луг»»; А. П. Довженко; А. Г. Ржешевский; С. М. Эйзенштейн.

1. «Ветхая» деревня в идеологическом освещении эпохи «великого перелома»

«Великий перелом» в судьбе русского крестьянства — коллективизация и уничтожения кулачества как класса — идеологически поддерживался советской киноиндустрией. Идея социалистического переустройства деревни вдохновляла режиссеров на создание фильмов, среди которых признанными шедеврами являются «Земля» (1930) А. П. Довженко и «Бежин луг» С. М. Эйзенштейна (1935 — 1937). Фабула фильмов состоит в столкновении юного героя — носителя прогрессивной коммунистической иде-

ологии — с классовыми врагами. В борьбе с кулаками герой погибает. Его жертвенная смерть утверждает новый миропорядок. Между тем отношение режиссеров к теме социального переустройства деревни было разным. В отличие от Эйзенштейна, Довженко осмыслял историческую коллизию «великого перелома» не со стороны интеллигента — представителя городской элитарной культуры, а с позиции крестьянина.

Советские коммунистические лидеры — В. И. Ленин, Л. Д. Троцкий, И. В. Сталин — относились к деревне как к тяжелому наследию старого режима. В крестьянине видели мелкобуржуазного собственника, сознание которого закоснело под давлением многовековой деспотии. В открытом письме к А. С. Серафимовичу (1934) А. М. Горький заявлял: «…мужицкая сила — сила социально нездоровая и культурно-политическая, талантливо последовательная работа партии Ленина-Сталина направлена именно к тому, чтобы вытравить из сознания мужика эту его хвалимую Вами «силу», ибо сила эта есть в основе своей не что иное, как инстинкт классовый, инстинкт мелкого собственника, выражаемый, как мы знаем, в формах зоологического озверения» [Горький, 1953, т. 27, с. 148]. В беседе с писателями-ударниками по вопросам, предложенным рабочим редакционным советом ВЦСПС (1931), Горький утверждал, что крестьянин, слепо подчиняющийся «власти земли», в отличие от рабочего неспособен к культурно-историческому творчеству [Горький, 1953, т. 26, с. 76].

Недоверие партийных вождей к крестьянству оборачивалось для сценаристов и режиссеров, взявшихся за новую «колхозную» тему, трудностями не только идеологического (недопустимость народнических трактовок), но и эстетического характера. Троцкий в книге «Литература и революция» (1923) констатировал: «Нынешняя деревня — вся в прошлом. Оттого ее эстетика кажется архаичной» [Троцкий, 1991, с. 195]. Визуализация деревенской архаики нуждалась в литературных источниках, предлагающих эстетически убедительные образы прошлого. Как пишет современный исследователь, «схема прошлого, закрепленная в сталинской культуре, не только “подкреплялась” литературой, но и во многом исходила из нее» [Добренко, 2008, с. 168]. На службу новым историческим задачам сталинской эпохи была призвана русская классика XIX века — «Записки охотника» И. С. Тургенева и крестьянские очерки Г. И. Успенского. Жизнь русских классических произведений в советском кино складывалась противоречиво, о чем и пойдет речь в настоящей статье.

2. Реализация формулы Г. И. Успенского «власть земли» в киноленте А. П. Довженко «Земля»

В апреле 1930 года на советский экран вышла немая картина А. П. Довженко «Земля». Съемки фильма совпали с началом коллективизации. Однако актуальный социальный конфликт был у Довженко растворен в мифопоэтическом континууме. Земля — одна из четырех первостихий и центральная мифологема фильма — организует всю систему его образов.

Картина открывалась прологом, в котором в долгих и медленных кадрах было показано колышемое ветром ржаное поле, покатое и холмистое, напоминающее живот лежащей на спине беременной женщины [Михалкович, 1994, с. 111]. Довженко овеществлял мифологему «мать сыра земля» и в следующей монтажной

фразе, рисующей яблоневый сад и землю, усыпанную яблоками. На этой земле в белой одежде праведника умирает старик-крестьянин. Смерть его безмятежна в кругу семьи, в саду, среди плодов земли. На земле рядом с умирающим крестьянином копошатся его внуки. Следующие кадры изображают детей, которые играют, забавляются со стариком, пришедшим на могилу деда. Прячась за могилу, они своим смехом, обращением: «Здравствуйте, диду!» — заставляют (на минуту) поверить старика, что упокоившийся дед Семен подает голос из могилы.

Развитие сюжета связано с образом молодого селькора Василя, который отправляется в город за трактором. По дороге трактор перегревается, и члены партячейки мочатся в перегревшийся радиатор. Трактор спасен. Василь перепахивает кулацкие межи, обобществляя землю. Камера следует за свежими пластами земли, взрыхляемой бороной. Вечером после пахоты молодые пары, и среди них Василь с его возлюбленной Наталкой, встречаются под огромным дубом. Возвращаясь ночью, Василь танцует от избытка молодых сил. Его танец обрывает выстрел кулака. Василь убит. Его отец Опанас заявляет попу: «Бога нема», — и просит партячейку похоронить Василя по новому коммунистическому «обряду» — с песнями про светлое будущее. Мертвого Василя проносят через сад и поле, а в это время его убийца в отчаянии признается в преступлении. Он пытается зарыться в свежевспаханную землю, но земля не принимает преступника. Лишившись жениха, обнаженная Наталка мечется по избе, в исступлении срывая иконы. А мать Василя рожает ребенка. На митинге у гроба Василя крестьяне поют песни и, а над ними парит в небе аэроплан.

Финал фильма закольцован тем же, что и в прологе, образом земли и сада, над которым проливается благодатный дождь. Последний кадр фильма — Наталка в объятиях нового жениха — метафорически указывает на то, что земля не останется без сеятеля.

Фильм был принят неоднозначно. Особый резонанс приобрело выступление поэта Демьяна Бедного, который в газете «Известия» от 4 апреля 1930 года опубликовал стихотворный фельетон «Философы». Название указывало на главный объект критики — универсальный вневременной смысл фильма, противоречащий логике классовой борьбы. Демьян Бедный объявлял фильм идеологически неблагонадежным: «Земля» — кулацкая кино-картина» [Демьян Бедный, 1994, с. 155]. Что касается собственно «философии», то выводы поэта звучали так:

Незыблемый. Вечный растительный мир!
Оплодотворенья пленительный пир
Грязный трактор тут выдумка. Так. Привходящая.
А жизнь настоящая
Жизнь вечная — вот:
Беременной бабы живот,
Поле ржаное,
Яблоко наливное,
Подсолнух. Арбуз на бахче…
А не трактор в горячей моче! [Демьян Бедный, 1994, с. 157].

Начиная с Демьяна Бедного, интерпретация фильма колебалась между двумя полюсами: исследованием новой социальности, провозглашенной Довженко, и изучением мифологических универсалий [Михалкович, 1994], отраженных в киноленте. При этом обойденными вниманием остались ближайшие литературные источники творчества режиссера, тем более что Довженко пришел в кино из литературы, и в его поэтике слово первично [Сергеева, 1994, с. 179].

В этом отношении фильм «Земля» уникален. Довженко выступил в нем не только режиссером, но и сценаристом. Мысль о «земле» не оставляла режиссера и после съемок фильма. В 1952 году он написал киноповесть к своему фильму «Земля». Через год, выступая на заседании секретариата Союза советских писателей, Довженко рассказал о своих планах написать три сценария «о земле» к трилогии о колхозах. Режиссер хотел, чтобы его зрителем был современный крестьянин: «Чтобы он увидел то огромное, что он внес в историю человечества, обладая зачастую плохой хатенкой и одежонкой, непрезентабельной утварью…» [Довженко, 1969, с. 267]. Первый «крестьянский» фильм Довженко — «Земля» — был построен как лирический текст, в котором сюжет разворачивается через метафоры и лейтмотивы. Все это делает актуальным вопрос о собственно литературных источниках фильма, которые до сих пор остаются малоизученными. В киноведении отмечались генетические связи кинокартины и повести украинской писательницы О. Кобылянской «Земля» (1901) [Рутковский, 1994, с. 204—211]. Между тем хронотоп довженковской «Земли» отнюдь не ограничен реалиями Украины (они скорее затушеваны в фильме), а масштаб художественного обобщения заставляет поставить вопрос о преемственности шире, включив в него произведения Г. И. Успенского.

В годы создания кинофильма «Земля» Глеб Успенский известен и популярен. Его читали и охотно цитировали Ленин, Троцкий, Плеханов, Сталин. Марксистская интерпретация была избирательна по отношению к сложному и противоречивому творческому наследию Успенского. По инициативе В. И. Ленина Успенский был включен в список писателей, которым должны были сооружаться памятники и чье творческое наследие должно бережно сохраняться. Крестьянские очерки писателя использовались марксистами исключительно как доказательство несостоятельности народнической доктрины. В середине 1930-х годов в «Кратком курсе» истории ВКП(б) было подчеркнуто, что народничество есть злейший враг марксизма и выразитель интересов кулачества [Богданов, 1990, с. 68]. На фоне развернувшейся коллективизации Успенский был востребован как критик народничества. А. М. Горький одобрял писателя за то, что тот не «служил торжественную литургию умиления, восхищения и сострадания» русскому мужику [Горький, 1953, т. 24, с. 240], как это делали литераторы «толстовско-народнического направления». Основоположник соцреализма призывал литературную молодежь учиться у Успенского [Горький, 1953, т. 24, с. 476]. В годы коллективизации литературная наука занимается исследованием творческой индивидуальности писателя. Например, в типографии им. Николая Бухарина в 1930 году публикуется новаторская книга А. Д. Камегулова «Стиль Успенского» из серии «Современная пролетарская литература» [Камегулов, 1930]. Знаменитые произведения Успенского, среди которых «Крестьянин и крестьянский труд» и «Власть земли»,

входили в круг чтения советского человека. Эти произведения не могли быть не известны пролетарскому писателю, а впоследствии режиссеру Довженко.

Остановимся на наиболее актуальных точках сближения Успенского и Довженко. Заранее оговоримся, мы не можем с уверенностью утверждать, в каком объеме творчество Успенского было известно Довженко. Мы стремимся показать, что универсальная формула «власть земли», открытая Успенским, проявлялась не только в принципиальных типологических схождениях, но и в художественных деталях, переданных языком киноискусства.

В то время как писатели-народники (Н. Н. Златовратский, П. В. Засодимский, Н. Е. Каронин-Петропавловский и др.) объясняли психику крестьянина социально-историческими причинами, отводя решающее значение общине, общинной сходке и переделам, Успенский увидел сущность крестьянства в зоологической привязанности человека к земле [Дячук, 2019]. «Зоологическая правда» крестьянства не только не осуждалась Успенским, но представлялась ему святой. Парадоксальная мысль Успенского состояла в диалектике свободы и зависимости крестьянина. Земля, подчиняя себе пахаря, делает его всемогущим «монархом», «аристократом пашни» [Успенский, 1950, с. 44]. Исполняя «веления ржаного поля» [Успенский, 1949, с. 167] (о требованиях «ржаного поля» Успенский многократно рассуждает в цикле «Из разговоров с приятелями по поводу “Власти земли”» 1882), крестьянин уподобляется былинному богатырю Микуле Селяниновиче, способному поднять землю (очерк «Власть земли»). В фильме Довженко мысль о взаимозависимости земли и пахаря художественно реализуется в ряде метафор: пахарь (дед и Василь) покоряет землю и, умирая, сам становится землею, производящей хлеб (в кадрах жатвы, обмолота, просеивания, размола зерна и приготовления хлеба).

Красота и «аристократизм» крестьянина, о которых писал Успенский, нашли визуальное выражение в особой поэтике антипсихологического портрета в довженковской картине. Довженко подолгу останавливает камеру на неподвижных крестьянских лицах, которые освещены так, будто от них исходит «фаворский свет» [Аронсон, 1994, с. 144], при этом «лица начинают казаться символами, и в то же время поле, яблоко, подсолнух как бы обретают лицо» [Там же].

В понимании Успенского суть крестьянства состоит в причастности крестьянина к космической связи всего живого. Крестьянин связан «и с небом, и с землей, и с солнцем красным, и с зорями ясными, с вьюгами, дождями, метелями, морозами, со всем созданием божьим, со всеми чудесами этого божьего создания...» [Успенский, 1940, с. 55]. В очерке «Взбрело в башку» о человеке, вернувшемся к землепашеству, сказано: «И небо и земля, и дождь и снег, и люди и животные — всё теперь опять вошло с ним в связь, и он опять в связи со всем творением божиим» [Успенский, 1953, с. 244]. В довженковском фильме космическая связь всего живого поддерживается визуальным рядами, в которых люди, волы, лошади, яблоки и т. д. показаны то в нижнем ракурсе, с точки зрения главной «героини» фильма — земли, то в верхнем [Сергеева, 1994, с. 178].

Крестьянский труд, по Успенскому, радостен и прекрасен. «Серые щи и переломленная спина» [Успенский, 1954, с. 229], с которыми в интеллигентском сознании

связывается представление о крестьянстве (именно таким был изображен сельский быт в фильме Эйзенштейна «Старое и новое»), — это искажающие следствия социальной несправедливости (малоземелья и податей). Проникшись крестьянским миросозерцанием, Успенский начиная с 1877 года твердил о том, что крестьянам необходимо дать землю. В нерешенности земельного вопроса Успенский видел причину как настоящих общественных бед (пьянство, проституция, сиротство, бродяжничество, голод, разрушение семьи), так и неизбежного в будущем социального взрыва. В очерке «Земледельческий календарь» (из цикла «Власть земли») крестьяне читают Апокалипсис Иоанна Богослова, который в их толковании «получает совершенно неожиданно самый ясный смысл, потому что всё оказывается написанным насчет того, что земли будет вволю. Везде, где попадаются слова: “и соединиша”, “и соединихом”, “и соединих” — уж непременно дело идет насчет земли...<…> и вы, быть может, задумаетесь над этою чертой страстного ожидания земли народом. Она нужна не только как хлеб — хлеб можно достать на поденщине (теперь дворники получают в Петербурге по тысяче рублей, и всё-таки думают о деревне и земле) — но как основа всего рисующегося в народном воображении светлого будущего, как основание единственно безгрешного труда…» [Успенский, 1949, с. 41].

Земля как «основа светлого будущего» и «безгрешного труда» представлена в фильме Довженко. По происхождению и воспитанию Довженко был крестьянином, и выводы Успенского не могли быть ему не близки. Для героев довженковской картины «жить» означает «трудиться», обрабатывать землю. Так, смерть деда в прологе фильма сопровождается титрами-эпитафией «Семьдесят пять лет пахал быками землю».

Эстетика земледелия, или, говоря словами Успенского, «поэзия крестьянского труда», представлена в многочисленных кадрах довженковской картины, где крестьяне пашут, косят, жнут. Особенное значение приобретает сцена пахоты, которая чередуется кадрами, в которых крестьянки скручивают прясла, чтобы вязать снопы. Их улыбающиеся радостные лица ярко освещены солнцем. Кадры дублируются, создавая ощущение песенного ритма. Эти кадры можно рассматривать как визуализацию постоянного мотива Успенского. В 1880-е годы крестьянская женщина отождествлялась писателем с дающей жизнь матерью-землей («“Пинжак” и чорт» (1884), «После урожая» (1887) «Избушка на курьих ножках» (1887), «Взбрело в башку» (1888) и др.). В труде крестьянок Успенский видел апофеоз земного счастья. Как и у Довженко, в произведениях Успенского бабы не работают, а, трудясь, живут. В очерке «Пришло на память»: *Варвара работала так же непринужденно, как работает для человека солнце, которое сушит и растит, а денег не просит и не скучает, и не сердится...* [Успенский, 1950, с. 127]. В знаменитом очерке «Выпрямила»: *Я однажды, проезжая мимо сенокоса в жаркий летний день, засмотрелся на одну деревенскую бабу, которая ворошила сено; вся она, вся ее фигура с подобранной юбкой, голыми ногами, красным повойником на маковке, с этими граблями в руках, которыми она перебрасывала сухое сено справа налево, была так легка, изящна, так «жила», а не работала, жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветерком, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым были*

слиты и ее тело, и ее душа (как я думал), что я долго-долго смотрел на нее, думал и чувствовал только одно: «как хорошо»! [Успенский, 1953, с. 250—251].

Возвращаясь к довженковским крестьянкам, отметим, что в «Земле» камера направлена на женские лица и работающие руки. Один из очерков Успенского, посвященный крестьянкам, так и назывался — «Рабочие руки». В нем речь шла о молодых крестьянках, которые, напевая песню, чистят шерсть. Успенский признавался, зрелище их труда воскресило его к жизни: *…быть здесь было весело: просто почему-то ощущалось желание жить, ничего больше, но желание жить было веселое, бодрое...* [Успенский, 1954, с. 148—149].

Таким образом, аллюзии на открытую и сформулированную Успенским формулу «власть земли» определили масштаб обобщения в киноленте Довженко. Распахивание кулацких межей оказалось одним из эпизодов в универсальном сюжете об этической первооснове бытия — земле и ее единственно справедливой власти.

3. «Тургеневское» в социалистическом «Бежином луге» Ржешевского-Эйзенштейна

Спустя несколько лет после премьеры «Земли» Довженко сценарист и драматург А. Г. Ржешевский написал сценарий под названием «Бежин луг» (1934—1935). Как и в довженковской картине, речь шла о коллективизации. Главный герой фильма — мальчик Степок, повторивший судьбу советского героя — Павлика Морозова. Действие колхозной драмы Ржешевский перенес из уральской деревни, уроженцем которой был Павлик Морозов, в ландшафты реального Бежина луга, описанного в одноименном рассказе Тургенева. Режиссер С. М. Эйзенштейн, уже снявший о советской деревне фильм «Старое и новое» (1929), заинтересовался сценарием Ржешевского. Среди мотивов, определивших выбор Эйзенштейна, были творческое соперничество с Довженко и «возникшая возможность ответить довженковской «Земле» на той же самой территории деревенской темы» [Козлов, 1994, с. 203].

Судьба фильма «Бежин луг» сложилась драматически. Киноверсия Ржешевского-Эйзенштейна была отвергнута партийным руководством, недовольным, в числе прочего, «тургеневским» подтекстом фильма [Ромащук, 2009, с. 151]. Вторая версия фильма, созданная по новому сценарию И. Э. Бабеля и полностью лишенная аллюзий к тургеневским текстам, тоже была отклонена. Кинопленка фильма была уничтожена. В 1968 году из уцелевших кадров киноведы Н. И. Клейман и С. И. Юткевич составили фотофильм.

Между тем первый сценарий Ржешевского сохранился. Он был издан в 1936 году — в начале съемок фильма Эйзенштейном — отдельной книгой со вступительной статьей драматурга Всеволода Вишневского. Таким образом, «Бежин луг» Ржешевского был легитимизирован в качестве литературного произведения, по которому теперь можно реконструировать формы тургеневского присутствия в исходной версии фильма Эйзенштейна.

Незадолго до съемок фильма в статье «О форме сценария» (1929) Эйзенштейн писал о том, что сценарий должен быть «стенограммой эмоционального порыва» пишущего, заражая этим «порывом» кинорежиссера [Эйзенштейн, 1964, с. 297].

Ржешевский стал практиком «эмоционального сценария». Его сценарий начинался как «стенограмма» социального суда над Тургеневым. Фильм «Бежин луг» должен был открываться надписью «Жил … был… барин» [Ржешевский, 1936, с. 17]. В следующей надписи тяжесть обвинения в «барстве» смягчалась упоминанием заслуг Тургенева перед русской литературой, но тут же выносился новый упрек — в классовой непоследовательности: «убежденный противник крепостного права и он же убежденный противник всякого революционного воздействия» [Ржешевский, 1936, с. 17]. Далее сценарист представлял кадры «чудесного ландшафта, на котором расположилось Спасское-Лутовиново» [Ржешевский, 1936, с. 18], перечислялись приметы тургеневского «наследства»: теннистые дубовые аллеи, две сосны, посаженные писателем, могила охотничьей собаки Дианки, руины на месте помещичьей усадьбы, «тургеневская церковка» [Ржешевский, 1936, с. 32] и т. д. Усадебно-дворянский мир должен быть показан в аспекте социально-идеологической дискредитации прошлого. Так, герой фильма — колхозник — признается в том, что не знает писателя Тургенева, но помнит барина Тургенева — владельца крепостных душ. При воспоминании о ненавистном прошлом актер, исполняющий роль колхозника, должен, по словам сценариста, преобразиться «в зверя» и «медведем» [Ржешевский, 1936, с. 19] выйти из кадра.

Русские деревни обозначаются Ржешевским как «тургеневская старина» [Ржешевский, 1936, с. 20], отдельные черты которой еще все-таки сохраняются среди цветущих колхозов «Венера» и «Бежин луг», возникших там, где прежде жили помещики из тургеневских «Записок охотника»: Чертопханов, Каратаев, Пеночкин [Ржешевский, 1936, с. 37—38, с. 88, с. 105]. «Когда-то крепостные тургеневские места» [Ржешевский, 1936, с. 40] в сценарии Ржешевского сильно изменены. На месте сожженного крепостнического гнезда Тургеневых — символа власти и насилия — построена школа имени писателя Тургенева, в которой дочь колхозника играет вальс Штрауса, а сын играет в спектакле роль барина [Ржешевский, 1936, с. 20]. В разоренной тургеневской церкви колхозники со злобным смехом читают метрические книги, где говорится о братьях-крепостниках Тургеневых — бывших хозяевах этих мест [Ржешевский, 1936, с. 62—63]. Осмеянию прошлого служит используемый в фильмах Эйзенштейна прием «левого неприличия» [Тренихина, 2018, с. 95]: «Прелестный мальчуган-пионер», справляя нужду с обрыва, сообщает зрителю: «Вот здесь и охотился Иван Сергеевич Тургенев» [Ржешевский, 1936, с. 21]. Ржешевский, усвоив урок, полученный Довженко (напомним, что фильм «Земля» был подвегнут жесткой критике за аналогичный кадр с трактором), адресует снижающий жест образам прошлого. Когда колхозникам напоминают о помещиках, они «корчатся, рыдают, плачут от смеха» [Ржешевский, 1936, с. 49]. Всенародный освобождающий смех, какого «никто никогда не слыхивал» [Там же], становится формой отрицания старого мира, которым, по мысли сценариста, был ограничен идеологический кругозор барина Тургенева.

Однако наряду с тенденцией к идеологическому отрицанию «тургеневского» в сценарии действует сила утверждающая, и источником этой силы является художественное слово писателя Тургенева. Как и в рассказе «Бежин луг», время действия

в фильме Ржешевского-Эйзенштейна отсчитывается в пределах одних суток: с жаркого июльского полдня до утра следующего дня. В обоих произведениях завязка событий происходит в окрестностях Спасского-Лутовиново, а кульминация действия разыгрывается на Бежином луге. Для того чтобы зритель не забыл, что действие фильма разворачивается в тех же пространственно-временных координатах, что и в рассказе Тургенева, Ржешевский прибегает к сквозным цитатам из «Бежина луга», которые используются в качестве надписей и описаний изображения в кадрах. Художественный эффект, к которому Ржешевский стремится, казалось бы, очевиден: воссоздать «наш» [Ржешевский, 1936, с. 89], «социалистический Бежин луг» [Ржешевский, 1936, с. 90] в художественном пространстве классического русского рассказа. Сценарист апеллирует не к реальному топониму, а к художественному образу тургеневского Бежина луга. Все 15 цитат из рассказа «Бежин луг» содержат описания природы. Двенадцать из них посвящены небу и происходящим небесным изменениям — появлению облаков, солнца, звезд. Нас интересуют цитаты, выведенные в титры-надписи, которые зритель должен был прочесть. Таких титров-надписей с тургеневскими цитатами — 10, все они (за исключением одной) о небе. Приведем несколько надписей-цитат, которые должны были прерывать кадры: *Далее к небосклону они сдвигаются, синевы между ними уже не видать, но сами они такие лучезарные, как небо: они все насквозь проникнуты светом и теплотой* [Ржешевский, 1936, с. 21], *К вечеру эти облака исчезают, последние из них, черноватые и неопределенные, как дым, ложатся розовыми клубами напротив заходящего солнца…* [Ржешевский, 1936, с. 74]; *На месте, где солнце закатилось так же спокойно, как спокойно взошло на небо, — алое сияние стоит недолгое время над потемневшей землей…* [Там же]; *…И тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится на небе вечерняя звезда* [Ржешевский, 1936, с. 75]. *Бесчисленные золотые звезды, казалось, тихо текли все, наперерыв мерцая, по направлению Млечного Пути, и, право, глядя на них, вы как будто смутно чувствовали сами стремительный, безостановочный бег земли…* [Ржешевский, 1936, с. 99]; *Многие звезды, еще недавно стоявшие на небе, склонились уже к темному краю земли, все совершенно затихло кругом, как обыкновенно затихает все к утру* [Ржешевский, 1936, с. 104]. Нетрудно заметить, что в небесных тургеневских пейзажах Ржешевский ценит такие качества, как преображающий свет и лучезарность. Недаром в одной из цитат он заменяет тургеневское слово *лазурные* на *лучезарные* (*сами они такие лучезарные*), усиливая значение света, исходящего с неба [Тержевик, 2019, с. 23].

Тургеневские небесные описания в процессе развертывания сценария приобретают символическое значение. Пространственная вертикаль с преображающим светом переводит коллизию современной Ржешевскому драмы в разряд мистерий о смерти и воскресении. Главными участниками разыгрываемой мистерии становятся дети. Этот сюжетный ход — небо, земля и «лучистые дети» [Ржешевский, 1936, с. 66] — подсказан Ржешевскому тургеневским «Бежиным лугом».

Рассмотрим экспозицию кульминационной сцены убийства Степка, где Ржешевский впервые выступает от первого лица: *Пусть будет так же и теперь, так как издали, ночью все и сегодня, как восемьдесят пять лет назад. (Я лично был на Бежином луге, очевидно, тоже в такую же душистую, размашистую, летнюю*

русскую ночь, по колено в полевых цветах, когда весь наш земной шар, как одинокий слушатель в необъятном концертном зале, вслушивался в величественный оркестр сияющих в бездонном, черном небе кристальных и трепетных зеленых, зеленых звезд…). Зеленые звезды мы заменяем музыкой, пусть вокруг костров и в ночной реке, купаясь, копошатся дети. Пусть еще дети на своих неоседланных лошадях стремительно спускаются стаями с окружающих холмов. А другие уже, как львята, вцепившись в гривы испуганных лошадей, во весь дух несутся по лугу, с разных сторон встречаясь, сталкиваясь, приветствуя друг друга, собираясь в ночное…[Ржешевский, 1936, с. 90]; *Пусть в свете костров мимо шалашей на Бежином луге проносятся на своих конях приветствуемые товарищами все вновь прибывающие дети. Чтобы везде были дети. Дети, спутывающие при свете полыхающих головешек ноги коней. Дети, купающиеся в ночной реке* [Ржешевский, 1936, с. 91].

Жертвенная смерть Степка от рук своего отца описывается Ржешевским как начало новой жизни, строителями которой будут *дети когда-то крепостного Бежина луга* [Ржешевский, 1936, с. 37]. Лучезарность неба отражается в *лучистом удивлении* [Ржешевский, 1936, с. 99] на их лицах и их *лучистых улыбках* [Ржешевский, 1936, с. 103], а сердце Степка, переставшее биться, отзывается стуком сердца *другого лучистого мальчика* [Ржешевский, 1936, с. 101].

Фильм «Бежин луг», как и рассказ Тургенева, должен был завершаться зарей. Последняя цитата-надпись: *Когда все зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило… когда всюду лучистыми алмазами зарделись крупные капли росы*… [Ржешевский, 1936, с. 106], — в сценарии Ржешевского приобретала символическую глубину: песней «бесчисленные» «лучистые» дети приветствуют зарю новой жизни. Недвусмысленно прочитывалась евангельская аллюзия — Царствие Небесное, Небесный Иерусалим принадлежит детям.

Итак, в тургеневском «Бежином луге» Ржешевский нашел эстетически возвышенные образы неба и детей, в облике которых отражается небесный свет. Включение тургеневских цитат позволило Ржешевскому перевести эпизод социальной борьбы в деревне в мистериальную драму о смерти и воскресении. Идеологически отрекаясь от тургеневского «наследства», Ржешевский именно его и тратил, создавая в «Бежином луге» свой вариант социалистического мифа.

4. Заключение

Размышляя о механизме обращения сталинского кино с русской классической литературой, Евгений Добренко приходил к выводу, что литературная классика была проинтегрирована в соцреализм. Соцреализм присваивал литературное произведение XIX века, эксплуатируя его одну «единственно возможную интерпретацию» [Добренко, 2008, с. 173]. Проведенный анализ показывает, что отношения литературной классики и соцреализма не всегда были жестко регламентированы идеологией. В споре кино и литературы роль русской классики отнюдь не была пассивно-страдательной. Так, вопреки политическому мейнстриму, Успенский был понят режиссером «Земли» не как критик народничества, а как писатель-эстет, нашедший высшее воплощение красоты в земледельческом труде. Дискредитация прошлого в «эмоци-

ональном сценарии» Ржешевского привела едва ли не к обратному результату: над социалистическим Бежиным лугом распахнулось вечное тургеневское небо. В эпоху «великого перелома» русская литературная классика осуществляла терапевтическую миссию — сохраняла единство и целостность национальной культуры.

Литература

1. *Аронсон О. В.* Киноантропология «Земли» / О. В. Аронсон // Киноведческие записки. — 1994. — № 23. — С. 141—149.

2. *Богданов Л. П.* К оценке Лениным идеологии либерального народничества / Л. П. Богданов // Вопросы истории КПСС. — 1990. — № 4. — С. 65—79.

3. *Горький А. М.* Собрание сочинений : в 30 т. / А. М. Горький. — Москва : ГИХЛ, — 1953. — Т. 24. — 576 с.

4. *Горький А. М.* Собрание сочинений : в 30 т. / А. М. Горький. — Москва : ГИХЛ, 1953. — Т. 26. — 573 с.

5. *Горький А. М.* Собрание сочинений : в 30 т. / А. М. Горький. — Москва : ГИХЛ, 1953. — Т. 27. — 590 с.

6. *Демьян Бедный* Философы (Публикация и предисловие Ю. А. Белоусова) / Демьян Бедный // Киноведческие записки. — 1994. — № 23. — С. 149—162.

7. *Довженко А. П.* Собрание сочинений : в 4 т. / А. П. Довженко. — Москва : Искусство, 1969. — Т. 4. — 543 с.

8. *Добренко Е.* Музей революции : советское кино и сталинский исторический нарратив / Е. Добренко. — Москва : Новое литературное обозрение, 2008. — 416 с.

9. *Дячук Т. В.* Мифологема «власть земли» в советском очерке / Т. В. Дячук // Вестник Московского государственного областного университета. Серия : Русская филология. — 2019. — № 3. — С. 92—101. DOI : 10.18384/2310-7278-2019-3-92-101.

10. *Камегулов А. Д.* Стиль Глеба Успенского / А. Д. Камегулов. — Ленинград, 1930. — 158 с.

11. *Козлов Л. К.* «Земля» и творческий опыт Эйзенштейна / Л. К. Козлов // Киноведческие записки. — 1994. — № 23. — С. 199—204.

12. *Михалкович В. И.* Натурфилософия / В. И. Михалкович // Киноведческие записки. — 1994. — № 23. — С. 111—122.

13. *Ржешевский А. Г.* Бежин луг : Киносценарий / А. Г. Ржешевский. — Москва : Кинофотоиздат, 1936. — 105 с.

14. *Ромащук И. М.* Кинотрагедия «Бежин луг» / И. М. Ромащук // Музыкальная академия. — 2009. — № 1. — С. 148—155.

15. *Рутковский А. Г.* «Земля» : от О. Кобылянской к А. Довженко / А. Г. Рутковский // Киноведческие записки. — 1994. — № 23. — С. 204—211.

16. *Сергеева Т. В.* Композиция поэтической строки / Т. В. Сергеева // Киноведческие записки. — 1994. — № 23. — С. 177—180.

17. *Тержевик М. М.* Рассказ И. С. Тургенева «Бежин луг» в контексте истории создания фильма С. М. Эйзенштейна (1935—1937) : выпускная квалификационная работа; направление подготовки «44.03.01 — Педагогическое образование», профиль «Филологическое образование»; научный руководитель О. В. Евдокимова ; Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, филологический факультет, кафедра русской литературы. — Санкт-Петербург. 2019.

18. *Тренихина М. П.* Искусство «левого неприличия» как способ дискредитации имперской власти : Эйзенштейн, Бабель, Луначарский / М. П. Тренихина // Слово.ру : балтийский акцент. — 2018. — Т. 9. — № 1. — С. 94—102.

19. *Троцкий Л. Д.* Литература и революция / Л. Д. Троцкий. — Москва : Политиздат, 1991. — 399 с.

20. *Успенский Г. И.* Полное собрание сочинений / Г. И. Успенский. — Москва ; Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1940. — Т. V. — 484 с.

21. *Успенский Г. И.* Полное собрание сочинений / Г. И. Успенский. — Москва ; Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1950. — Т. VII. — 547 с.

22. *Успенский Г. И.* Полное собрание сочинений : в 14 томах / Г. И. Успенский. — Москва : Издательство Академии наук СССР, 1949. — Т. VIII. — 647 с.

23. *Успенский Г. И.* Полное собрание сочинений : в 14 томах / Г. И. Успенский. — Москва : Издательство Академии наук СССР, 1953. — Т. X. Кн. 1. — 648 с.

24. *Успенский Г. И.* Полное собрание сочинений / Г. И. Успенский. — Москва ; Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1954. — Т. X. — Кн. 2. — 580 с.

25. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. — Москва : Искусство, 1964. — Т. 2. — 567 с.

Russian Literary Classics ("The Power of the Earth" by G. I. Uspensky and "Bezhin Meadow" by I. S. Turgenev) in the Context of the Social Themes of Soviet Cinema of the 1930s

© **Tatyana V. Dyachuk (2019),** orcid.org/0000-0001-6834-9944, PhD in Philology, associate professor, Department of Humanitarian Education, The Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia), dia4uk.tanya@yandex.ru.

© **Olga V. Evdokimova (2019),** orcid.org/0000-0003-2558-1297, Doctor of Philology, professor, Department of Russian Literature, The Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia), odnodum8@mail.ru.

The article discusses the influence of the poetics of Russian literary classics of the 19th century on Soviet cinema of the 1930s, the collectivization of which was an acute social theme. It is emphasized that the visualization of the "dilapidated" village, against which the conflict unfolded in the films of A. P. Dovzhenko, "Earth" (1930) and "Bezhin Meadow" by S. M. Eisenstein (1935—1937), required aesthetically convincing artistic images that Soviet filmmakers found in the works of Uspensky and Turgenev. It is proved that the universal meanings of the classic literary work provided a high degree of artistic generalization, without which it would be impossible to create a socialist myth of a bright future. It is alleged that allusions to the "power of the earth" formulated by the Assumption mythology have expanded the image in the film "Earth", where the struggle with the fists appeared as one of the episodes in the universal plot about the principle of being. The function of quotes from Turgenev's Bezhina Meadows is commented on: they translated the collision of the collective farm drama in the film of Rzheshevsky-Eisenstein into the category of mysteries about the resurrection. The authors of the article come to the conclusion that contact with cinema revealed a common feature of Russian classics — the presence of a mystery plot plan that ensures the integrity of Russian culture with a sharp ideological opposition of its creators.

Key words: G. I. Uspensky; "Power of the earth"; I. S. Turgenev; "Bezhin meadow"; A. P. Dovzhenko; A. G. Rzheshevsky; S. M. Eisenstein.

References

Aronson, O. V. (1994). Kinoantropologiya «Zemli» Kinovedcheskie zapiski, 23: 141—149. (In Russ.).

Bogdanov, L. P. (1990). K otsenke Leninym ideologii liberalnogo narodnichestva. Voprosy istorii KPSS, 4: 65—79. (In Russ.).
Demyan Bednyy. (1994). Filosofy (Publikatsiya i predislovie Yu. A. Belousova). Kinovedcheskie zapiski, 23: 149—162. (In Russ.).
Dovzhenko, A. P. (1969). Sobranie sochineniy: v 4 t. Moskva: Iskusstvo, 4: (In Russ.).
Dobrenko, E. (2008). Muzey revolyutsii: sovetskoe kino i stalinskiy istoricheskiy narrative. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.).
Dyachuk, T. V. (2019). Mifologema «vlast zemli» v sovetskom ocherke. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya, 3: 92—101. DOI: 10.18384/2310-7278-2019-3-92-101. (In Russ.).
Eyzenshteyn, S. M. (1964). Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. Moskva: Iskusstvo, 2: (In Russ.).
Gorkiy, A. M. (1953). Sobranie sochineniy: v 30 t. Moskva: GIKhL, 24: (In Russ.).
Gorkiy, A. M. (1953). Sobranie sochineniy: v 30 t. Moskva: GIKhL, 26: (In Russ.).
Gorkiy, A. M. (1953). Sobranie sochineniy: v 30 t. Moskva: GIKhL, 27: (In Russ.).
Kamegulov, A. D. (1930). Stil Gleba Uspenskogo. Leningrad. (In Russ.).
Kozlov, L. K. (1994). «Zemlya» i tvorcheskiy opyt Eyzenshteyna. Kinovedcheskie zapiski, 23: 199—204. (In Russ.).
Mikhalkovich, V. I. (1994). Naturfilosofiya. Kinovedcheskie zapiski, 23: 111—122. (In Russ.).
Rzheshevskiy, A. G. (1936). Bezhin lug: Kinostsenariy. Moskva: Kinofotoizdat. (In Russ.).
Romashchuk, I. M. (2009). Kinotragediya «Bezhin lug». Muzykalnaya akademiya, 1: 148—155. (In Russ.).
Rutkovskiy, A. G. (1994). «Zemlya»: ot O. Kobylyanskoy k A. Dovzhenko. Kinovedcheskie zapiski, 23: 204—211. (In Russ.).
Sergeeva, T. V. (1994). Kompozitsiya poeticheskoy stroke. Kinovedcheskie zapiski, 23: 177—180. (In Russ.).
Terzhevik, M. M. (2019). Rasskaz I. S. Turgeneva «Bezhin lug» v kontekste istorii sozdaniya filma S. M. Eyzenshteyna (1935—1937): vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota; napravlenie podgotovki «44.03.01 — Pedagogicheskoe obrazovanie», profil «Filologicheskoe obrazovanie»; nauchnyy rukovoditel O. V. Evdokimova; Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A. I. Gertsena, filologicheskiy fakultet, kafedra russkoy literatury. Sankt-Peterburg. (In Russ.).
Trenikhina, M. P. (2018). Iskusstvo «levogo neprilichiya» kak sposob diskreditatsii imperskoy vlasti: Eyzenshteyn, Babel, Lunacharskiy. Slovo.ru: baltiyskiy aktsent, 9 1: 94—102. (In Russ.).
Trotskiy, L. D. (1991). Literatura i revolyutsiya. Moskva: Politizdat. (In Russ.).
Uspenskiy, G. I. (1940). Polnoe sobranie sochineniy. Moskva; Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR, V: (In Russ.).
Uspenskiy, G. I. (1950). Polnoe sobranie sochineniy. Moskva; Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR, VII: (In Russ.).
Uspenskiy, G. I. (1949). Polnoe sobranie sochineniy: v 14 tomakh. Moskva: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, VIII: (In Russ.).
Uspenskiy, G. I. (1953). Polnoe sobranie sochineniy: v 14 tomakh. Moskva: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, X 1: (In Russ.).
Uspenskiy, G. I. (1954). Polnoe sobranie sochineniy. Moskva; Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR, X 2: (In Russ.).