

[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

ПРАКТИКИ ИЗОБРАЖЕНИЯ СМЕРТИ И УМИРАНИЯ В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-Х

Мальченко А. Е.

аспирант программы «Изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура»
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»
(Москва, Россия)
aemalchenko@hse.ru

Аннотация:

В статье рассматриваются способы репрезентации смерти и умирания в российском кинематографе 1920-х годов, а также процесс формирования визуальных аспектов и тематических рамок в изображении мертвецов, мертвых и раненых тел, умирающих и убитых людей. Трагический финал является характерной чертой первых российских фильмов, выпущенных до революции, однако при всей мрачности сюжета их нельзя назвать прямолинейными в визуальном плане. Целью работы является анализ зарождения в российском кинематографе способов обращения к теме смерти и их дальнейшей трансформации с наступлением революции.

Ключевые слова: российский кинематограф, визуальная антропология, телесность, смерть

Введение

Между премьерой первого русского фильма в октябре 1908 года и декретом «О национализации кинодела», который нарком просвещения Анатолий Луначарский подписал в августе 1919 года, прошло всего десятилетие. Его оказалось достаточно для появления отечественных мастеров кинопроизводства, кинозвезд, студий и даже узнаваемого «национального» стиля, вырастающего из театральной мелодрамы. Гротескная мимика, заломленные руки, бушевание страстей, пропащая жизнь и желанная смерть – все это характерно для как для театральных, так и для российских кинематографических драм. В советской России кино пришлось придумывать заново. На экранах появляется не только новая жизнь, но и новая смерть. Данная работа посвящена анализу изображения смерти на советской киноленте 1920-х годов. Ее основной вопрос — как именно и в каких контекстах кино этого периода изображает умирающих или мертвых людей.

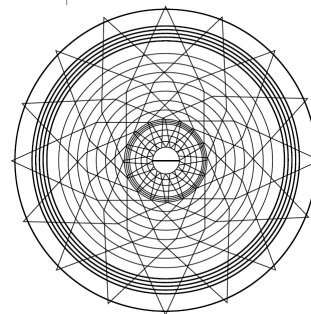
Смерть и дореволюционный кинематограф

Многие историки кино сходятся во взгляде на дореволюционные картины этого жанра как на продукт Серебряного века с его символизмом, декадентством и мистицизмом, фокусирующемся на темах упадка, смерти и разложения

[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

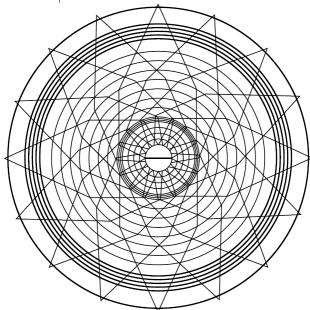
*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*



(Гинзбург, 2007; Гращенкова, 2005; Кириллова, 2013, 2017; Зоркая, 1976). На экране то и дело появляется нечисть, а «сатанинские» мотивы все больше привлекают внимание публики (Youngblood, 1999, p. 14). Киновед Семен Гинзбург, говоря о Якове Протазанове, отмечает его «мрачную убежденность в невозможности победы светлых сил разума над страстями» (Гинзбург, 2007, с. 377) и факт того, что из более чем восьмидесяти картин, поставленных режиссером до Октябрьской революции, лишь три лишены данного конфликта и его трагического решения. В остальных же случаях неудержимые психологические противоречия приводят к преступлениям, смерти и самоубийствам. Евгения Бауэра же вовсе называют одержимым смертью и некрофилией (Трофименков, 2016). Достаточно вспомнить хотя бы фильм «Жизнь в смерти» (1914), снятый по сценарию Валерия Брюсова, в котором герой Ивана Мозжухина, «чтобы сохранить нетленной красоте своей любовницы, убил ее, а труп набальзамировал» (Садуль, 1961, с. 41). Подобные сюжетные формы присутствуют и в других фильмах Бауэра — «Кровавая слава» (1913), «Грезы» (1915), «Песнь торжествующей любви» (1915) и «Умиравший лебедь» (1917).

Стоит обратить внимание на то, что, несмотря на всю тематическую и сюжетную тягу к смерти, практически невозможно найти обвинений дореволюционного кино в излишнем натурализме или визуальной жестокости. Несмотря на распространение «русских финалов» (Цивьян, 2002, с. 8–9), диктующих фильмам закончиться гибелью героев или как минимум болезнью и помешательством, смерть зачастую остается за кадром, объявляется титром или изображается лишь намеком¹. Камера не акцентирует внимание зрителя на мертвецах, как, например, в знаменитом военном фильме «Оборона Севастополя» (1911), где мертвые солдаты на поле брани неотличимы от раненых — нам неизвестно, кого кладут на носилки, а кто остается лежать. Их демонстрация задает общий фон военных действий, и лишь сцена под заголовком «между жизнью и смертью» недвусмысленно совмещает кадры веселящихся солдат вместе с кадрами лежащих под полевым алтарем тел, которые являются не просто фоном, но объектом пристального интереса и внимания персонажей внутри кадра. В фильме Протазанова «Слава — нам, смерть — врагам!» (1914) мы видим раненого и погибающего жениха главной героини, но понимаем мы это только по мизансцене полевого госпиталя — ничто, кроме актерского отыгрыша героя и окружающей его обстановки, не дает нам повода понять серьезность его положения. Позже в фильме эта ситуация обыгрывается, когда главная героиня инсценирует сцену ранения для приманки врагов — достаточно просто принять необходимую позу, чтобы ввести всех в заблуждение. Крупные планы мертвецов встречаются у Бауэра, для которого смерть, однако, в

¹ Напр: Стенька Разин. Понизовая вольница (Дранков, А. (Продюсер), 1908); Драма в таборе подмосковных цыган (Ханжонков, А. (Продюсер), 1909) ; Дочь купца Башкирова (Ларин, Н. (Режиссер), 1913); Дети века (не сохранился) (Бауэр, Е. (Режиссер), 1915).; Сатана ликующий (Протазанов, Я. (Режиссер), 1917).



[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

интеллектуальном и эмоциональном отношении лежит не в области безобразного и ужасного, а наоборот, в области прекрасного — тема смерти и само изображение смерти здесь продолжает вопрос «о природе кино, красоты и движения», а «мертвая жена прекрасна, потому что лишена движения, ее красота не нарушена ни одной конвульсией» (Булгакова, 2021, с. 110). В этих картинах мертвое тело — это тело застывшей красоты, которое оказывается вырванным из динамики среды, оставаясь неподвижным и защищенным от изменений времени.

Обуреваемые страстями убийцы раскаиваются в своих поступках, а невинно убиенные требуют отмщения. Так на экранах дореволюционных электротeatров появляется множество призраков и другой нежити, паразитируя на страхах и моральных муках и/или пытающихся завершить начатое при жизни. Примечателен в этом плане фильм «Уход великого старца» (1912) Якова Протазанова, где показывается страстная жизнь и духовные поиски Льва Толстого, который в отчаянии совершает попытку самоубийства. Финальной точкой становится не просто кончина великого писателя, но его встреча с Иисусом, что придает картине особый религиозный смысл, представляя жизнь писателя как вектор движения к Богу. После смерти остается его дух, душа, которая лишь в примирении с ним находит успокоение.

Юрий Цивьян, рассуждая об особенностях русского дореволюционного кино, выделяет его основные элементы:

- трагические финалы;
- замедленный темп действия;
- обилие текста, подписей и интертитров.

Все три элемента так или иначе можно объяснить стремлением русского кино «копировать формы высокого искусства» (Цивьян, 2002, с. 12–13). Юрий Лотман же пишет, что «подобно тому, как понятие искусства связано с действительностью, представление о "тексте-границе текста" неразделимо соединено с "жизнью-смертью"» (Лотман, 1994). В этом смысле можно говорить о функциональном обращении к теме смерти в дореволюционном кино — трагический финал позволяет поставить точку, объявляя картину завершенной и целостной. Как и титр, помогающий пониманию и восприятию, смерть в русском кино оказывается удобным средством, принимающим условности русского театра, не говоря о том, что впоследствии это становится узнаваемым штампом и уникальной особенностью отечественных кинокартин, экспортируемых для проката в других странах.

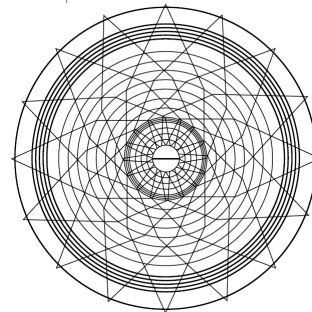
Новая жизнь и новая смерть

С приходом революции появляются новые требования к репрезентации человека на экране — рождается новый, советский человек. Новые жизни, судьбы, характеры, жесты и, соответственно, новая смерть — кинопромышленность отвечает на запросы времени, и уже совсем скоро описанные тенденции дореволюционного кино сходят на нет. Со слов Луначарского, первого наркома просвещения, хорошо известно не только то, что

[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

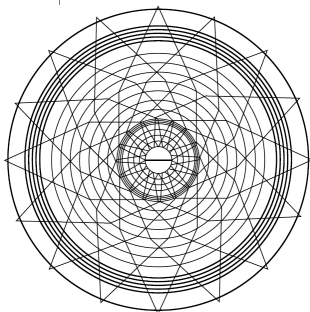


Ленин считал кино «из всех искусств для нас важнейшим», но и факт возникновения необходимости культивировать появление фильмов, «проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность», а «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники» (Болтянский, 1925, с. 25).

Первым делом с экранов уходит мистика и фильмы ужасов, спрос на которые наблюдался в период Первой Мировой войны. Надолго пропадают экранизации мистических произведений Пушкина и Гоголя. В качестве исключения в 1923 году выходит фильм Владимира Гардина «Призрак бродит по Европе», в котором готический рассказ Эдгара Алана По «Маска красной смерти» был экранизирован через призму «Манифеста коммунистической партии», изображая революцию мистической необратимой силой (Bulgakowa, 2019, р. 260). В 1924 году выпускается короткий пропагандистский мультфильм «Межпланетная революция», в котором буржуазия представлена в виде вампиров, высасывающих силы и деньги из простых людей. В 1925 году по сценарию самого Луначарского Гардин совместно с Константином Эггертом снимают фильм «Медвежья свадьба», в котором граф-оборотень, несмотря на все попытки преодолеть и обуздать свою природу, загрызает свою невесту, после чего крестьяне устраивают самосуд и сжигают замок вместе с графом.

Вслед за мистикой уходит психологическая глубина персонажей и ситуаций. Конфликты смещаются с внутренних на внешние, что безусловно отражается на репертуаре жестов и ритме повествования². Так, например, экранизация произведения Льва Толстого Александром Саниным «Поликушка» (1919), премьера которой состоялась в 1922 году, показывает историю крестьянина Поликея (Иван Москвин), которому выпала ответственность привезти барский сверток с большими деньгами. Поликей известен своей разгульностью. И, хотя задание предоставляет ему возможность доказать свою значимость, конверт пропадает. Не в силах выдержать груз финансовой и моральной ответственности, Поликей вешается. Примечательно, что фильм не заканчивается смертью главного героя. Его труп не исчезает магическим образом вместе с окончанием его истории. Его находят, вынимают из петли, готовят к похоронам и отправляют в последний путь, что абсолютно излишне в психологичной драме, повествующей о внутреннем конфликте персонажа. В это время деньги подбирает другой крестьянин, Дутов, и возвращает барыне, которая отказывается от повлекшего такую беду свертка. Эти деньги он решает оставить себе, но ночью к нему приходит дух Поликея, после чего Дутов избавляется от денег и отдает их на выкуп племянника у армейских рекрутеров. Фильм, разыгрывая простую драматическую фабулу, показывает персонажа не просто элементом драмы, но полноценным человеком, имеющим в том числе физическое тело. Поликей ест,

² Об изменениях моделей телесного поведения актеров на экране можно подробно прочитать во второй главе книги Оксаны Булгаковой (Булгакова, 2021).



[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

пьет, спит и постоянно теребит спрятанный конверт, проверяет его сохранность. Переживания Поликея подчеркиваются также ритмическим рисунком его пластики — весь фильм он обильно жестикулирует, мнет шапку, потирает нос рукавом. После пропажи денег герой цепенеет — его жестикуляция резко беднеет, а действия становятся сдержаннее. Сцены подготовки самоубийства и обнаружения тела даются длинными статичными планами, перемежаемые крупным планом обезумевшего лица Поликея. Несмотря на общий психологизм картины, в фильме присутствуют акценты на материальных предметах — бытовые сцены и общие планы крестьянской жизни присутствуют здесь не только фоном разыгрываемого конфликта, но и в активном взаимодействии с героем. Поликей всегда что-то делает в окружающем мире (ухаживает за конями, шьет, кормит детей, закладывает ростовщику вещи за водку, торгуется за шубу на рынке и пр.), он сталкивается с другими людьми и предметами. В конце концов его тело висит среди прочего хлама на чердаке, а душа оказывается привязана к злополучному конверту.

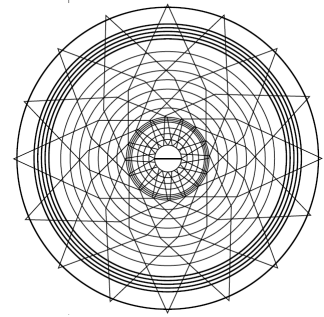
Впоследствии акцент на материальность и тактильность все больше вытесняют психологизм, а поверхностность изображения — глубину содержания (Ямпольский, 2006). В похожем духе снят фильм Ивана Перестиани «Убийство генерала Грязнова» (1921), где мы видим отрывок из жизни конкретного исторического персонажа — Арсена Джорджиашвили, которому достается задание совершить теракт и убить генерала, руководящего подавлением восстания рабочих на заводе. Перестиани здесь также видит главного героя не как драматический типаж, а как абсолютно реальную личность, для чего камера скрупулезно фиксирует окружающую его жизнь. Быт, дом и семья героя, улицы его города, заводы, кареты, поезда и телефонные линии. Душевные мучения Арсена вписаны в динамичный мир городской среды, с которой все персонажи активно взаимодействуют — имеют место здесь также погони и перестрелки, характерные для получающих популярность американских фильмов. Важно отметить, что главного героя полицейские избивают при задержании, его волокут и бросают в камеру, где ему позже объявят смертный приговор. Приводят его в исполнение через расстрел. Герой, однако, отказывается умирать с первого раза, из-за чего в него стреляют в упор, а потом закапывают.

Перестиани начинал свой путь в кинематографе еще до революции. Наличие психологических акцентов в данном фильме отчасти восходит к рисунку сыгранной им главной роли в фильме Евгения Бауэра «Умиравший лебедь». В его следующей картине «Красные дьяволята» (1923) мы уже не встретим ни единого акцента на внутреннем конфликте героя. Картина развивается в духе американских фильмов, для которых важно действие и движение внутри кадра, но преподносится она в идеологически верном ключе. Фильм начинается с того, что в результате набега махновцев на деревню погибает отец Миши и Дуняши, которые получают предсмертное напутствие «не щадя жизни бороться с врагами Родины» и отправляются добровольцами в Красную Армию. Впоследствии картина развивается в духе типичного американского приключенческого фильма,

[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*



и к героям даже присоединяется чернокожий американец Том Джексон. В другом фильме Бауэра «Революционер» (1917), где Перестиани также исполнил главную роль, была разыграна аналогичная сцена обещания над телом, где товарищи по ссылке клянутся над могилой погибшего революционера «бороться до победы». Уже после февральских событий 1917 года над этой же могилой произносится, что «жертва не была напрасна», а «Россия свободна». Само умирание как в первом, так и во втором случае оказывается актом политической манифестации, демонстрируя готовность принести себя в жертву революционному делу. Через обращение к фигуре умирающего отца или к могиле товарища нам демонстрируется смысл всех последующих действий, разыгрываемых на экране в духе рядовой авантюрной картины.

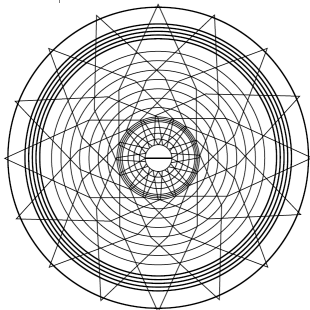
Авангард и смерть

Картина главного адепта американского кинематографа³ Льва Кулешова «Луч смерти» (1925) открывается изображением подавленного «на западе» восстания рабочих на заводе. Камера подробно останавливается на крупных планах мертвых тел, гильз, ружей и гор трупов, погруженных на грузовики и валяющихся повсюду. Вместо личной трагедии героев фильма зритель оказывается вовлечен в наблюдение трагедии коллективной, а показанные ужасы дают возможность однозначно определить «хороших» и «плохих» героев. Кулешов «в противовес декадентской ущербности и эстетской subtilности [...] выводит на экран сильных и здоровых людей: инженеров, рабочих, спортсменов», которые «живут в реальном и вещественном мире, полном вполне современных предметов: станков, трансформаторов, машин, автомобилей, ружей» (Громов, 1979, с. 18). Впоследствии картина и разыгрывается в духе авантюрного фильма со сложной хореографией кадра, погонями, драками, переодеваниями, съемками автомобилей, поездов и даже самолетов. Смертельная, казалось бы, развязка оказывается таким же пластическим танцем — враги стреляют друг в друга, дерутся, ранят и топят друг друга, но нам не показывают ни трагическое поражение, ни триумфальную победу⁴. Взаимодействие фигур в кадре оказывается ценно само по себе, но именно открывающие фильм статичные сцены изображения мертвецов и жертв капиталистического порядка добавляют картине необходимый идеологический заряд.

В этом же ключе будет поставлен шпионский фильм Александра Довженко «Сумка дипкурьера» (1927), где после оставшейся за кадром борьбы на чужбине, с загадочной посылкой в чемодане, трагически умирает советский дипломат. По счастливой случайности его тело и посылку обнаруживает сочувствующий коммунистическим идеям человек, которому тот на последнем издыхании и передает слова о необходимости доставить посылку в Москву. «Он хорошо умер

³ Кулешов много пишет о преимуществах американской системы съемок (Кулешов, 1922) и поведения актеров перед камерой, их умения распоряжаться своим телом в кадре (Булгакова, 2021, с. 140–141)

⁴ Стоит учитывать, однако, что фильм дошел до нас без заключительных кадров.



[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

— как мужчина и большевик», гласит титр, завершающий сюжетную линию данного персонажа. Умиравший человек, представляя определенную ценность для мира внутри повествования, чаще всего никак не раскрывается перед зрителем — оказывается важна лишь смерть данного персонажа, а сам персонаж лишен не только истории, но и тела: он не оставляет труп, требующий манипуляций, а просто бесследно уходит с экрана, после чего о его существовании нам больше ничто не напомнит.

Фильм Сергея Эйзенштейна «Стачка» (1924) также начинается с ярко драматичной и трагичной смерти — совершает самоубийство рабочий, которого обвиняют в краже детали с завода. Свою правоту и непричастность он доказать не в состоянии и во избежание позорного клейма и непосильных долговых обязательств вешается на ремне в цеху. Смерти героя предшествует общая экспозиция, знакомящая с напряженной ситуацией внутри завода, далее следуют обнаружение героем пропажи, поиски и его душевные переживания. Наконец рабочий затягивает ремень, становится на табуретку, вешается, с ног спадают ботинки. Его снимают, вглядываются в его мертвое лицо и читают предсмертную записку, но вместо ожидаемой речи над телом начинается потасовка, которая и вырастает в стачку. Речь над телом убитого Эйзенштейн уводит в самый конец фильма и предельно редуцирует ее. Появляется титр-обращение «Помни!», подводный черту под кровавой демонстрацией с чудовищными горами трупов и зверствами полиции, которые монтируются параллельно со съемкой на скотобойне. Локальная трагедия рабочего здесь является катализатором глобального конфликта, но речь над телом убитого произносят вовсе не герои фильма, напротив — сам автор обращается к зрителю. Эйзенштейн таким образом не просто наполняет картину революционным пафосом, но разрушает барьер между пространством фильма и зрителями.

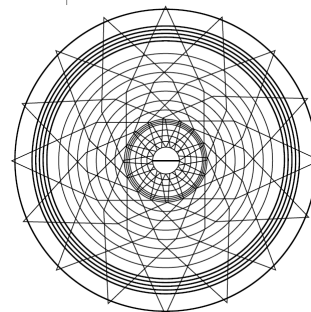
Если персонаж фильма способен с легкостью воспринять послание, пережив смерть другого персонажа, то зрителя нужно к этому подготовить. «Монтаж аттракционов»⁵ Эйзенштейна в данной ситуации направлен ровно на это — шокировать зрителя, подготовить его к определенному посланию и заставить дать революционное обещание перед лицом увиденного ужаса. Отсюда изобилие натурализма в изображении смерти. Эйзенштейн не скупится на мертвые тела в кадре, съемки мертвых животных и даже убийство детей. Если в «Стачке» полицейский сбрасывает младенца с большой высоты, то в «Броненосце «Потемкине»» есть знаменитая сцена катящейся по лестнице коляски с младенцем. Женщина хватает мертвого малыша и с ним на руках взывает к чувствам казаков-карателей, но ее безжалостно расстреливают. Напомним, что

⁵ «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода» (Эйзенштейн, 1964, с. 270)

[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

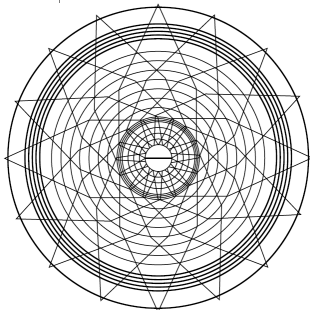


фильм открывается трагической смертью унтер-офицера Вакулинчука, тело которого отправляется с корабля на сушу в роли знака и послания для горожан — они обнаруживают тело со свечой и с запиской «из-за ложки борща» (контраст незначительного повода и несоизмеримых последствий). Эта часть фильма так и называется — «мертвый взывает». Сюжетный конфликт в обоих фильмах развивается в батальное противостояние массы и сил карателей, выливающееся в жестокую бойню. Принципиальная разница двух фильмов заключается в концовке. Если «Стачка» действует как прямая агитация, обращаясь непосредственно к зрителю через шоковые аттракционы, то «Броненосец» достигает катарсиса, высвобождая переживания зрителя (Булгакова, 2017). В финале «Броненосца» зритель не остается один на один с пережитым визуальным шоком и посланием режиссера, но, предвкушая очередной виток насилия, обманывается. Эйзенштейн сознательно искажает историческую правду, показывая братание моряков и деэскалацию конфликта, когда «гордо вея красным флагом свободы, без единого выстрела прошел мятежный броненосец сквозь эскадры»⁶.

Практически идентичную структуру мы видим в фильмах «Мать» (1926) Всеволода Пудовкина или «Кастусь Калиновский» (1928) Владимира Гардина. Смерть одного человека (гибель отца в провокации черносотенцев / убийство крестьянина казаками) вызывает локальные стычки (облава полицейских / карательная операция казаков), что в конечном счете приводит к разгулу насилия и глобальному противостоянию, которое жестоко подавляется царским режимом. Гибель одного человека драматична — над телом рабочего негодуют коллеги, отца хоронит мать, а над трупом крестьянина плачет ребенок. Впоследствии разыгрывается, однако, настоящая трагедия. Подобно быку революции, забитому на бойне, возглавившая шествие мать погибает под ногами карателей, а лидер крестьянского восстания приговаривается к казни. Нельзя сказать, что эти смерти в данных фильмах ставят точку, скорее многоточие. Эйзенштейн обращает к зрителю финальный титр «Помни!» или сцену братания моряков, у Пудовкина над Кремлем поднимается зажатое в руках убитой матери красное знамя, а Гардин после сцены казни вводит титры, повествующие о долгожданной свободе, которая пришла к крестьянам после Великого Октября. Если дореволюционные фильмы заканчивались смертью как вершиной и разрешением индивидуального конфликта, то в раннесоветских картинах смерть — инициальная точка конфликта, который по ходу развития приводит к взрывному росту насилия. Все начинается с частной судьбы, впоследствии оказывающейся катализатором для разворачивающегося исторического противостояния, уносящего сотни жизней⁷.

⁶ Финальный титр фильма.

⁷ В фильме Коте Марджанишвили «Трубка коммунара» (1929) встречается, однако, обратный сценарий. Картина разворачивается вокруг судьбы маленького сына революционера на фоне подавления контрреволюционерами парижской коммуны. Расправе над мальчиком предшествует расправа над



[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

Несмотря на то, что камера знакомит нас с некоторыми персонажами и следует за ними до самой их смерти, они остаются лишь типажам — частной судьбой как выражением подвига революционной массы. На экране они не являются телами с физиологическими потребностями и особенностями, они разыгрывают роль безмолвных жертв, которые в репрессивном аду падут вместе с сотнями других, чьи имена сотрутся⁸. Для того, чтобы зритель увидел реальность данных жертв, они изображаются с той же натуралистичностью, как и остальная советская действительность. Жертвы гордые и зачастую добровольные⁹. Камера не отворачивается от насилия и убийств, которые характеризуют старый мир. Изуродованные и искалеченные тела, оружие, патроны, трупы животных и людей — все показано с документальной внимательностью. Дзига Вертов пишет, что «злоупотребление смертью («Бухта смерти», «Минарет смерти», «Броненосец Потемкин», «Крест и Маузер», «Трипольская трагедия», «Северное сияние» и т.п.) пришло на смену злоупотребления «любовью» на всем фронте худ-драм психологических, детективных, крестьянских и художественно-производственных» (Вертов, 1923).

Так, например, в фильме «По закону» (1926) Кулешов уделяет внимание не только суровым условиям Юкона, где разворачивается действие оригинального рассказа Джека Лондона, но и борьбе персонажей между собой в сцене расправы обезумевшего золотоискателя со своими товарищами. Рецензия театрального критика В. И. Блюма гласила, что «фильма этот — сплошной садизм, истерика, надрыв, театр-гиньоль, утонченное мучительство [...] - садизм ради садизма, поскольку вместо содержания — какой-то сумбур» (Садко, 1926). Похожее на человеческие мозги содержимое тарелки, лицом в которую падает один из застреленных старателей, стекает на крупном плане со стола на пол. Здесь же демонстрируется и последующая драка с преступником, где персонажи друг друга пинают, тянут за волосы и бьют, доходя до иступления. Во мраке и буре персонажи направляют погибших товарищей «к ледяным склепам», с трудом доставляя их на санях к вырытым с таким же трудом могилам. Буря им мешает, промерзлая земля не поддается. В это же время параллельно показываются кадры безуспешных попыток золотоискателя высвободить свое связанное тело на свободу. Он изо всех сил старается вырваться, но грубые веревки не поддаются — он вываливается из дома на улицу, где бушует непогода, после чего

коммунарами. Примечательно также и то, что повествование строится на материальных образах: играющий трубкой мальчик, грубый физический труд коммунаров, обилие предметов роскоши у сторонников республики, ружья и штыки, обманчивый белый флаг. Заканчивается фильм кадрами мальчика, лежащего в крови рядом со своей трубкой.

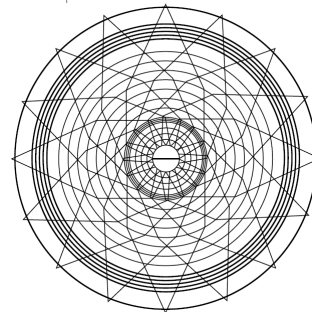
⁸ Подробнее о мемориальной политике раннего советского союза и, в частности, о меморализации жертв революции можно прочитать в книге Анны Соколовой (2021).

⁹ Обнажающий свою грудь перед карателями Тимош в фильме Александра Довженко «Арсенал» (1929), затопивший свой корабль механик в фильме Абраама Роома «Бухта смерти» (1925), сжигающий барский дом слуга в фильме Георгия Стабового «Два дня» (1926).

[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*



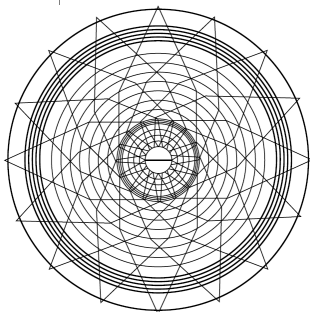
его тащат внутрь. Зритель буквально на себе ощущает сопротивление материала, фактура которого красочно отражена на экране¹⁰.

Это же пристальное внимание к фактуре, но радикально другое отношение к смерти мы видим в картине Довженко «Земля» (1930). Среди пышных нив и цветущих подсолнухов мирно прощается с жизнью дед Семен. Он уходит спокойно, его тело умиротворенно лежит на земле среди яблок. «Мертвец — это тоже не что иное, как часть природы», а сам Довженко «не хотел, как он сказал в разговоре, вызывать впечатление ужаса, которое для большинства зрителей исходит от смерти» (Хаузман, 2002). У смертного одра — большая семья, маленькие детишки, а также сын Опанас, внук Василь и друг Петро. Семен обещает Петру передать по возможности знак с того света. Опанас с опаской относится к изменениям в понятном ему укладе; он скептически воспринимает взгляды своего сына-комсомольца, пытается отговорить его ехать в колхоз за трактором. Трактор Василь все-таки привозит, и вся деревня с помощью новой техники быстро убирает огромное плодородное поле. Ночью Василя убивает кулак Хома. Охваченный горем, Опанас проникается передовыми идеями погибшего сына и даже похороны его решает провести «по-новому». «Как погиб мой Василь за новую жизнь...то и прошу похоронить его по-новому, чтобы не попы и дьяки про смерть... а наши хлопцы и дивчата сами. И пусть поют новые песни про новую жизнь». Поющие молодые ребята несут тело Василя через те же нивы, подсолнухи и яблони. Люди радуются новой жизни, которая открылась через жертву Василя, разворотившего тысячелетнюю межу железным конем. Все увлечены речами молодого комсомольца, и даже Хома, пришедший на могилы и сознавшийся в убийстве, остается без внимания. Месть за смерть уже никого не интересует, все собрались ради жизни, ради новой жизни.

Красные похороны, однако, не нашли свое место на экранах, как и в целом ритуал похорон. Революционные похороны оставались все же исключительным, а не рядовым событием, тогда как традиционный похоронный обряд всячески вытеснялся из культурного пространства, хотя и применялся по инерции¹¹. Так, например, в документальной ленте Михаила Калатозова «Соль Сванетии» (1930) демонстрация горских похорон прямо связана с демонстрацией религиозности и варварства местного населения. Здесь мы видим противопоставление кадров ритуального расточительства перед лицом смерти (принесение быка в жертву мертвецу, пролитие воды над могилой, собрание множества людей) с кадрами равнодушия к зарождению новой жизни (изгнание роженицы, ее одиночество и муки, невозможность утолить жажду), что в итоге выливается в смерть младенца и

¹⁰ Подробнее об участии материальных свойств вещей в создании эстетики советского немого кино можно прочитать в статье Эммы Уиддис (2012).

¹¹ «...для нового человека в том новом мире, который строится после революции, место для смерти вообще не было предусмотрено. Утопия, населенная здоровыми людьми, болезни которых могут быть побеждены, если построить правильную систему здравоохранения, и чей голод навсегда может быть удовлетворен, если синтезировать еду прямо на заводах, обречена не только вытеснить смерть, но и всячески ее не замечать» (Соколова, 2021, с. 59)



[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

нежелание женщин Сванетии рожать в таких условиях. В этом месте похороны — праздник, а рождение — трагедия. Авторский титр прямо гласит, что «религия обжирает Сванетию», а изменить это способно строительство «дороги в советскую Сванетию».

Заключение

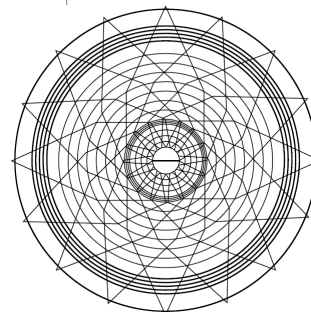
Экранное искусство раннего советского периода не прибегает к иносказательному пути выражения идей, а достаточно прямо и красочно их демонстрирует. «Вместо подделки под жизнь — монтаж самой жизни» (Вертов, 1927). Кинематограф данного периода берет на себя активную педагогическую роль и пытается показать зрителю, как себя вести, как правильно соблюдать гигиену, как заниматься спортом, маршировать, гулять, жить в советском обществе, устраивать демонстрации, стачки и восстания (Bulgakowa, 2019, p. 266). Умирать в советском обществе нет никакой необходимости — смерть остается позади, где сотни искалеченных и изуродованных мертвых тел олицетворяют цену, которую пришлось заплатить в борьбе с империализмом и капитализмом за светлое будущее. Смерть на экране здесь — это практически всегда жертва, которую вырывают враги, или на которую люди идут добровольно, отдавая себя делу революции. Демонстрация смерти и других ужасов этой борьбы заряжает революционным пафосом не только агитационные фильмы, но и фильмы приключенческие, исторические, детективы и даже эксцентричные комедии. Парадоксальным образом эти кадры демонстрируют цену, но оставляют без внимания всякую ценность этих жертв. Многочисленные тела мертвецов оказываются лишь декорацией, безмолвно исчезая вместе со сменой кадра. Даже Эйзенштейн, желающий «в центр драмы двинуть массу», не смог отказаться от использования персонажей, концентрирующих вокруг себя драматический накал. Так, например, сцена на одесской лестнице вряд ли окажет подобное воздействие на зрителя без связки с историей матроса Вакулинчука, имеющего, в отличие от десятков других жертв, значение для повествования.

В дореволюционную пору смерть присутствовала практически в каждой картине, но имела свое отражение на экране лишь в редких случаях. Смерть подразумевалась, о ней объявлял титр, в крайнем случае процесс трагического умирания разыгрывался на языке театральной условности. Русский кинематограф, как и культура русского fin de siècle, тяготел к изображению чувств и страстей, в которых смерть (убийство, самоубийство или другая трагическая гибель) нередко оказывалась высшей точкой их развития, их кульминацией и финалом. Нерешенные конфликты возвращали мертвецов к жизни в качестве призраков и другой нечисти. С приходом революции кинематограф переориентировался на документальное воспроизведение действительности, отказываясь от театральных условностей и упоения упадочными чувствами. Экраны заполняют города и заводы, колхозы, автомобили, рабочие, крестьяне и красноармейцы. Люди

[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*



обретают тела, которые не только чувствуют, но и живут в реальном мире, соприкасаясь с ним и населяющими его вещами. Эти тела функционируют, работают и умирают за наступление нового мира, в котором больше не придется умирать. Советский зритель, таким образом, с помощью важнейшего из искусств учится не только быть полноценным членом общества, но и стать при необходимости для него жертвой — единственной допустимой формой

БИБЛИОГРАФИЯ

Болтянский, Г. (1925). Ленин и кино. Государственное издательство.

Булгакова, О. (2017). Судьба броненосца. Биография Сергея Эйзенштейна. Европейский университет в СПб.

Булгакова, О. (2021). Фабрика жестов (2-е изд.). Новое Литературное Обозрение.

Вертов, Д. (1923). Киноки. Переворот. Леф, (3), 135–143.

Вертов, Д. (1927). Кровь на экране. Советский экран, (32).

Гинзбург, С. (2007). Кинематография дореволюционной России. Аграф.

Гращенкова, И. (2005). Кино Серебряного века: русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. А.А. Можаяев.

Громов, Е. В. (1979). Л. В. Кулешов: статьи, материалы. Искусство.

Зоркая, Н. (1976). На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг. Наука.

Кириллова, О. А. (2013). Декадентский кинематограф в российском киноискусстве. Вопросы культурологии, (10), 86–91.

Кириллова, О. А. (2017). Кинодекаданс: Танатография кинематографа. Неприкосновенный запас, (1), 181–194.

Кулешов, Л. (1922). Американщина. Кино-фот, (1), 14–15.

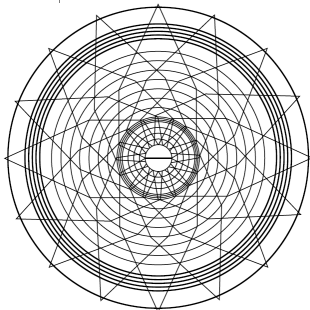
Лотман, Ю. М (1994). Смерть как проблема сюжета. Кошелев А. (ред.), Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа (сс. 417–430). Гнозис.

Садко (1926). Для буржуйских детей («По закону» — фильма Кулешова). Жизнь искусства, (37).

Садуль, Ж. (1961). Всеобщая история кино (Т. 3). Искусство

Соколова, А. (2021). Новому человеку — новая смерть? Похоронная культура раннего СССР. Новое Литературное Обозрение.

Трофименков, М. (2016, 5 февраля). Умиравший лебедь. Первый русский фильм ужасов. Коммерсант. <https://www.kommersant.ru/doc/2906087>



[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

Уиддис, Э. (2012). Фактура: поверхность и глубина в кинодекорационном искусстве раннего советского кино. Киноведческие записки, (99), 35–59.

Хаузман, Р. (2002). Довженковская «Земля». Киноведческие записки, (58).
<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/298/>

Цивьян, Ю. Г. (2002). Введение: несколько предварительных замечаний по поводу русского кино. Ю. Г. Цивьян (ред.), Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908—1919 (сс. 8–14). Новое литературное обозрение.

Эйзенштейн, С. (1964). Избранные произведения в шести томах (Т. 2). Искусство

Ямпольский, М. (2006). Россия: кино и культура современности, или Регресс в роли прогресса. Киноведческие записки, (78).

<http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/852/>

Bulgakowa, O. (2019). 1917-1927: Russian Film between the Old and the New: Genres, Narratives and Bodies. *Revue des études slaves*, XC (1-2), 257–267.

Youngblood, D. (1999). *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908-1918*. University of Wisconsin Press.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Бауэр, Е. (Режиссер). (1913, утрачен). Кровавая слава

Бауэр, Е. (Режиссер). (1914). Слава - нам, смерть – врагам

Бауэр, Е. (Режиссер). (1914, утрачен). Жизнь в смерти

Бауэр, Е. (Режиссер). (1915). Грезы

Бауэр, Е. (Режиссер). (1915, утрачен). Песнь торжествующей любви

Бауэр, Е. (Режиссер). (1917). Умиравший лебедь

Бауэр, Е. (Режиссер). (1917). Революционер

Гардин, В. (Режиссер). (1923). Призрак бродит по Европе

Гардин, В. (Режиссер). (1925). Крест и маузер

Гардин, В. (Режиссер). (1928). Кастусь Калиновский

Гардин, В., Эггерт, К. (Режиссер). (1925). Медвежья свадьба

Довженко, А. (Режиссер). (1927). Сумка дипкурьера

Довженко, А. (Режиссер). (1929). Арсенал

Довженко, А. (Режиссер). (1930). Земля

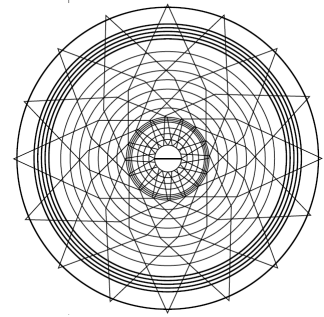
Калатозов, М. (Режиссер). (1930). Соль Сванетии

Комиссаренко З., Меркулов Ю., Ходатаев Н. (Режиссер). (1924). Межпланетная революция

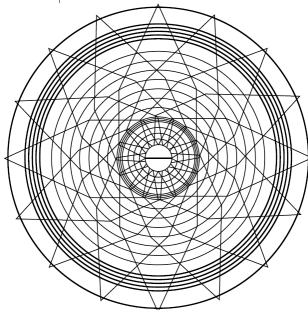
[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*



- Кулешов, Л. (Режиссер). (1925). Луч смерти
Кулешов, Л. (Режиссер). (1926). По закону
Перестиани И. (Режиссер). (1921). Убийство генерала Грязнова
Перестиани И. (Режиссер). (1923). Красные дьяволята
Протазанов, Я. (Режиссер). (1912). Уход великого старца
Протазанов, Я. (Режиссер). (1917). Сатана ликующий
Протазанов, Я. (Режиссер). (1924). Аэлита
Пудовкин, В. (Режиссер). (1926). Мать
Роом, А. (Режиссер). (1925). Бухта смерти
Санин, А. (Режиссер). (1919). Поликушка
Стабовой, Г. (Режиссер). (1926). Два дня
Ханжонков, А. (Режиссер). (1911). Оборона Севастополя
Эйзенштейн, С. (Режиссер). (1924). Стачка
Эйзенштейн, С. (Режиссер). (1925). Броненосец «Потемкин»



[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*

PRACTICES OF DEPICTING DEATH AND DYING IN RUSSIAN CINEMA OF THE 1920S

Malchenko A. E.

Student of the Doctoral Programme “Fine and decorative arts and architecture” at the National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia)
aemalchenko@hse.ru

Abstract:

The article examines the ways in which death and dying are represented in Russian cinema of the 1920s and how visual aspects and thematic frames are formed in the depiction of the dead, corpses, and wounded bodies, dying and murdered people. Tragic endings were a characteristic feature of the first Russian films released before the revolution, but for all their obsession with gloomy plots, they were not visually straightforward. The purpose of the article is to analyze how the ways of addressing the theme of death were born in Russian cinema and how they were transformed with the advent of the revolution.

Keywords: Russian cinema, visual anthropology, corporeality, death

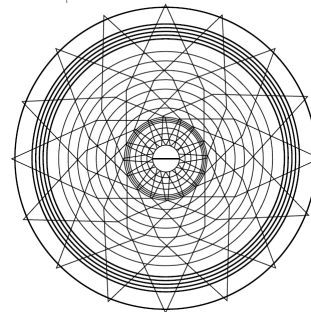
REFERENCES

- Boltyanskiy, G. (1925). *Lenin i kino*. Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Bulgakova, O. (2017). *Sud'ba bronenostsa*. Biografiya Sergeya Eyzenshteyna. Evropeyskiy universitet v SPb.
- Bulgakova, O. (2021). *Fabrika zhestov* (2nd ed.). Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Bulgakova, O. (2019). 1917-1927: Russian Film between the Old and the New: Genres, Narratives and Bodies. *Revue des études slaves*, XC (1-2), 257–267.
- Eyzenshteyn, S. (1964). *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh* (T. 2). Iskusstvo
- Ginzburg, S. (2007). *Kinematografiya dorevolyutsionnoy Rossii*. Agraf.
- Grashchenkova, I. (2005). *Kino Serebryanogo veka: russkiy kinematograf 10-kh godov i kinematograf russkogo posleoktyabr'skogo zarubezh'ya 20-kh godov*. A.A. Mozhaev.
- Gromov, E. V. (1979). *L. V. Kuleshov: stat'i, materialy*. Iskusstvo.
- Hausmann, R. (2002). Dovzhenkovskaya «Zemlya». *Kinovedcheskie zapiski*, (58). <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/298/>
- Kirillova, O. A. (2013). Dekadentskiy kinematograf v rossiyskom kinoiskusstve. *Voprosy kul'turologii*, (10), 86–91.

[Научные статьи]

Мальченко А. Е.

*Практики изображения смерти и умирания
в российском кинематографе 1920-х*



Kirillova, O. A. (2017). Kinodekadans: Tanatografiya kinematografa. Neprikosnovennyy zapas, (1), 181–194.

Kuleshov, L. (1922). Amerikanshchina. Kino-fot, (1), 14–15.

Lotman, Y. M (1994). Smert' kak problema syuzheta. Koshelev A. (Ed.), Y.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola (pp. 417–430). Gnozis.

Sadko (1926). Dlya burzhuyskikh detey («Po zakonu» — fil'ma Kuleshova). Zhizn' iskusstva, (37).

Sadoul, J. (1961). Vseobshchaya istoriya kino (T. 3). Iskusstvo

Sokolova, A. (2021). Novomu cheloveku – novaya smert'? Pokhoronnaya kul'tura rannego SSSR. Novoe Literaturnoe Obozrenie.

Trofimenkov, M. (2016, February 5). Umirayushchiy lebed'. Pervyy russkiy fil'm uzhasov. Kommersant. <https://www.kommersant.ru/doc/2906087>

Tsiv'yan, Y.G. (2002). Vvedenie: neskol'ko predvaritel'nykh zamechaniy po povodu russkogo kino. Y.G. Tsiv'yan (Ed.), Velikiy kinemo: Katalog sokhranivshikhsya igrovykh fil'mov Rossii 1908–1919 (pp. 8–14). Novoe literaturnoe obozrenie.

Vertov, D. (1923). Kinoki. Perevorot. Lef, (3), 135–143.

Vertov, D. (1927). Krov' na ekrane. Sovetskiy ekran, (32).

Widdis, E. (2012). Faktura: poverkhnost' i glubina v kinodekoratsionnom iskusstve rannego sovetского кино. Kinovedcheskie zapiski, (99), 35–59.

Yampol'skiy, M. (2006). Rossiya: kino i kul'tura sovremennosti, ili Regress v roli progressa. Kinovedcheskie zapiski, (78).

<http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/852/>

Youngblood, D. (1999). The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908-1918. University of Wisconsin Press.

Zorkaya, N. (1976). Na rubezhe stoletiy. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 gg. Nauka.