

Светлана Пахомова

Московская высшая школа социальных и экономических наук (Шанинка),
Москва, Россия

Приглашенный преподаватель по специальности "Public History"

ORCID: 0000-0001-6029-1039

Факультет управления социокультурными проектами

Еврейская тема общечеловеческого масштаба: память о насилии в картине Александра Аскольдова «Комиссар»

Аннотация. Фильм Александра Аскольдова «Комиссар» (1967) по мотивам рассказа Василия Гроссмана «В городе Бердичеве» был запрещен и почти 20 лет пролежал на полке. После восстановления копии «Комиссара» в 1987 г. Аскольдов превратился в режиссера-классика, а сложная судьба картины оказалась в фокусе внимания киноведов. Концентрация на хронологии запрета «Комиссара» и попытки реконструировать претензии чиновников порой перетягивают внимание исследователей от режиссерской задумки, в центре которой, по мнению автора данной статьи, лежат коммеморативные интенции. Аскольдов обратился не только к теме антиеврейского насилия времен Гражданской войны, что обусловлено литературным первоисточником, но он также включил в фильм профетическую сцену, отсылающую к иконографии Холокоста («Проход обреченных»). Поминовение жертв коллективного террора дополняется памятью о персонализированных жертвах. Отец Аскольдова, будучи евреем и комиссаром, погиб во время Большого террора, который напрямую в картине не упомянут. Используя подходы Memory Studies и размышления о «миметическом горе», автор показал, как для разговора о глобальных процессах и опыте насилия, через которые проходило советское общество в первой половине XX века, Аскольдов выбирает национальное измерение. Кинематографическая репрезентация травматичного прошлого позволяет режиссеру найти в настоящем место для коллективной и индивидуальной памяти, а также творческой работы с ней.

Ключевые слова: советское кино, еврейское кино, советская цензура, антиеврейское насилие, Гражданская война, коммеморация.

DOI: 10.31168/2658-3364.2024.1-2.02

Для цитирования: Пахомова С. Еврейская тема общечеловеческого масштаба: память о насилии в картине Александра Аскольдова «Комиссар» // Judaic-Slavic Journal. 2024. № 1 – 2 (11–12). С. 37–50.

Статья поступила: 15.09.2024. *Принята к публикации:* 08.10.2024.

В конце 1950–1960-х гг. давление цензуры на кинематограф по сравнению со сталинским периодом несколько снизилось. Однако и в этот период обнаруживаются случаи беспрецедентного вмешательства контролирующих органов в творческий процесс. Судьба Александра Аскольдова (1932–2018) и его фильма «Комиссар» (1967) – яркий тому пример. Жестокость «расправы» чиновников над режиссером, фактически выброшенным из профессии после запрета фильма, а затем в конце 1980-х эффектно вернувшимся в анналы истории кино, не только отечественного, но и мирового, поражает и сегодня.

Исследователи отмечали, что «Комиссар» – фильм сложный, многослойный, полный символизма, политически заряженный, и это, безусловно, не прошло незамеченным мимо цензурных органов. Картина тесно связана с литературными текстами 1920–1930-х гг. Источником ее является короткий, даже сухой рассказ Василия Гроссмана «В городе Бердичеве» (1934), однако в фильме Аскольдова ощущается также значительное влияние «Конармии» Исаака Бабеля. Впрочем, здесь присутствуют и другие, в том числе поэтические, тексты-аллюзии, анализу которых посвятил свою небольшую книгу американский исследователь Марат Гринберг [Grinberg 2016]. В «Комиссаре» можно обнаружить отсылки к еврейской теме в раннесоветском кинематографе, прежде всего к «Еврейскому счастью» Алексея Грановского с Соломоном Михоэлсом в главной роли [Еврейское счастье 1925]: образ и манера игры Ролана Быкова в «Комиссаре» воскрешают в памяти Менахема-Мендла Михоэlsa из этой авангардной экранизации Шолом-Алейхема 1925 г., титры к которой были написаны Бабелем¹.

Нестандартная личная и профессиональная биография Аскольдова усиливает недоумение при знакомстве с историей фильма. Мы не будем подробно рассматривать здесь драматичную и хорошо исследованную историю запрета и восстановления фильма², а постараемся сфокусиро-

¹ Ассоциации с ролью С. Михоэlsa у Грановского часто возникают в текстах кинокритиков и исследователей. См., например: [Grinberg 2016, 30].

² Подробно о злоключениях фильма и его создателя впервые написала Елена Стишова в своей знаменитой статье «Страсти по “Комиссару”» [Стишова 1989], затем последовали материалы Валерия Фомина в нескольких выпусках сборника «Полка» [[Фомин 1992; Полка 2006] и ряд других публикаций, включая монографию Мирона Черненко «Красная звезда, желтая звезда» о еврейской теме в

ваться на образах, смыслах и воздействии «Комиссара» как произведения³, в котором прорывается память о коллективном опыте насилия в разные исторические периоды (революционный, время Гражданской войны и, наконец, Холокост). Александр Эткин в книге «Кривое горе. Память о непогребенных» отмечает, что «посткатастрофическая память часто оставляет за собой не факты, а аллегории, не архивные документы, а художественную литературу» [Эткин 2018, 307]. Эткин также обращается к концепции Фрейда о миметической природе горя, которую тот демонстрирует на примере романа Достоевского «Братья Карамазовы». Горе, стремящееся воскресить прошлое, может использовать свою энергию для предупреждения о грядущем ужасе [Эткин 2018, 29–30]. В фильме за рассказом героя Быкова о погроме, жертвой которого стал в том числе его родной брат, следует видение главной героини о будущем Холокосте. Уничтожение евреев во время Второй мировой войны представлено у Аскольдова повторением погромного насилия Гражданской войны.

Тема «долгоиграющей» травматичности вследствие пережитых военных событий, политических репрессий и т. д. не получила достаточного осмысления в советском обществе и искусстве, хотя попытки рефлексии предпринимались еще в 1920-е гг.⁴, затем отчасти – в военном кино⁵, позднее – в картинах конца 1950–1960-х гг.⁶ Национальное измерение,

советском кино [Черненко 2006]. Особо нужно отметить англоязычную книгу Марата Гринберга «Александр Аскольдов: Комиссар», в которой автор разбирает еврейские мотивы в картине Аскольдова [Grinberg 2016].

³ Марат Гринберг обратил внимание на некоторые расхождения восстановленной версии «Комиссара» 1987 г. по сравнению с вариантом 1967 г. Так, при восстановлении Аскольдов добавил красный цвет в титрах в названии фильма в открывающей сцене [Grinberg 2016, 21] и – главное – видимо, снял посвящение, которое упоминалось в статье из журнала «Советский экран» (1967): «Нашим отцам и матерям, тем, кто погиб, и тем, кто жив, посвящается». Именно эти слова должны были предварять фильм, задавая мемориальное измерение [Grinberg 2016, 23].

⁴ Достаточно вспомнить поле, усеянное жертвами полицейской расправы, в финале «Стачки» Сергея Эйзенштейна или его же одесскую лестницу в «Броненосце «Потемкине»»; страшные сцены Первой мировой и Гражданской войн у Фридриха Эрмлера в «Обломке империи»; сцены из «Арсенала» Александра Довженко – список можно продолжать.

⁵ Например, в картине Михаила Ромма «Человек № 217» (1944).

⁶ В фильмах режиссеров-шестидесятников часто проскальзывали темы деструктивного, ошеломляющего эффекта от столкновения обычного человека с экстремальным насилием. Тема Второй мировой войны в большей степени позволяла кинематографистам погрузиться в психологию своих героев, как, например, в «Ивановом детстве» (1962) Андрея Тарковского. Однако чаще психологическую сложность приходилось «компенсировать» воодушевляющим финалом, как это было сделано в фильме «Мир входящему» Александра Алова и Владимира Наумова (1961): фильм начинался с панорамы искореженных манекенов, разбро-

выбранное Аскольдовым для разговора о глобальных процессах, через которые проходило советское общество в момент становления, ставит вопрос о коммеморативных интенциях картины и ее создателя. «Комиссар» возвращал в публичное поле неудобные, противоречивые сюжеты советской истории, следуя в этом отношении за своими предшественниками. В конце 1950-х – 1960-е гг. в отечественном кино наблюдается всплеск интереса к сюжетам о Гражданской войне. Достаточно вспомнить снятый Григорием Чухраем и выпущенный в 1956-м ремейк картины Якова Протазанова «Сорок первый» (1926). В том же 1956-м Александр Алов и Владимир Наумов предложили новую экранизацию романа Николая Островского «Как закалялась сталь», которую назвали по имени главного героя «Павел Корчагин». Оба фильма акцентировали внимание на насилии и будничности войны, однако в целом их романтический пафос заставлял зрителя больше любоваться красотой и страстностью юных героев, чем размышлять о непомерной цене, которую они заплатили за стремление к идеальному миру. Не вполне удалось избежать романтизации в изображении Гражданской войны и Аскольдову, однако он смог предьявить зрителю других персонажей – это персонажи, относящиеся (как в период Гражданской войны, о которой шла речь в фильме, так и в сталинском обществе, в котором прошли детство и юность режиссера) к стигматизированной этнической группе. Аскольдов выводит национальный сюжет на универсальный уровень, открывая тем самым возможность для обнаружения других – коллективных и индивидуальных – эпизодов насилия и принуждения внутри большого советского мастер-нарратива.

Кинокоммеморация: фильм как место памяти

Пьер Нора в своей знаковой работе «Проблематика мест памяти» размышлял о «мертвой истории», многократных обращениях к прошлому, маскирующих забвение, разрывах и разломах истории, преодолеть которые можно только в местах памяти, способных восстановить для нас «чувство непрерывности» [Нора 1999, 17]. В случаях же, когда определенные события в сознании нации, ее истории и культуре (что принципиально для разговора о кино) вычеркнуты или оттеснены, в качестве таких мест памяти вполне могут выступать произведения искусства, несущие в себе следы эпохи, ее травм и репрессивных практик. Визуальные виды искусств также способны фиксировать места памяти как таковые, реконструировать их по разного рода источникам, влиять на

санных по улице Берлина, а заканчивался бодрой сценой – рождением нового маленького берлинца, пускающего струю на грудь оружия.

функционирование их образов в публичном поле. Кино, как неигровое, так и игровое, максимально включено в процесс формирования, трансформации, пересборки общественной памяти.

Кинематограф способен создавать «медийные обстоятельства», которые могут стимулировать память потенциальных свидетелей, находящихся по ту сторону экрана: в зрительном зале, дома перед телевизором, экраном компьютера и т. п. Как пишет историк Ирина Щербакова, в 1960-е годы произошло рождение фигуры свидетеля [Щербакова 2014]. Этот процесс носил глобальный характер и был связан в первую очередь с растянувшейся во времени рефлексией и юридическими процедурами, последовавшими после Холокоста. В советском контексте это явление было обусловлено пересмотром (пусть и ограниченным) сталинской эпохи, частичными разоблачениями культа личности и уничтожением или реформированием системы ГУЛАГа. Однако интенции к ревизии прошлого не ограничивались сталинским периодом. Революция и последующая Гражданская война также попали под увеличительное стекло поколения шестидесятников. Одни искали там точку невозврата, за которой последовали трагические события, другие – нравственный ориентир и новый источник духоподъемности. Особое место занимали размышления о беспрецедентном уровне насилия, которое сопровождало практически все знаковые моменты советской истории. Свидетельствовать о насилии, по тем или иным причинам не отраженном или затушеванном в официальных источниках, оказалось готово искусство. Еще в 1920-е годы советские режиссеры неоднократно возвращались к образам голода, физических мучений, массовых акций агрессии и др. Тогда еще немое кино искало пластическое воплощение пережитых коллективно страданий и лишений. С конца 1950-х потребность в осмыслении и – главное – оформлении этого опыта во многом взяло на себя искусство. Оно стало посредником и анестезиологом для постсталинского общества. Художественная форма помогала выстроить диалог с потенциальным зрителем, читателем, слушателем, при этом обеспечив эффективную и аффективную подачу тяжелейшего исторического опыта, переплавленного в аудиовизуальные образы, лучшим из которых предстояло впечататься в сознание аудитории. По словам Щербаковой, «спасительную роль сохранения памяти у нас сыграла литература, текст. Туда ушел свидетель. Именно литература в подцензурном пространстве заменила историю, которая не могла достоверно описывать события, не имея доступа к источникам, находившимся за семью печатями» [Щербакова 2014]. Мы позволим себе расширить этот перечень подстраховочных «хранителей памяти» для массовой аудитории и включить туда кинематограф. Стоит учитывать и возможность косвенного, неочевидного свидетельства, свидетельства поверх тематики фильма. Это крайне актуально в случае с фильмом Асольдова. «Комиссар» сочетал в себе личные травмы и память о репрес-

сированном отце режиссера⁷ с литературными свидетельствами авторов 1920–1930-х годов и наплаивающиеся образы Холокоста⁸. Последнее приняло в фильме форму «свидетельства вперед» – не воспоминания, а предчувствия трагедии, явленной зрителю в узнаваемой иконографии Холокоста.

Аскольдов по образованию – филолог, поэтому он часто шел за текстом, перетасовывал произведения разных авторов, вплетал автобиографические мотивы, порой неотличимые от обстоятельств жизни тех писателей, которые его интересовали или вдохновляли. И все это соединялось с его лаконичной, но мощной системой визуальных образов. Иногда эти образы работали в контрапункте с логикой сюжета, подчиненной советскому нарративу о Гражданской войне. Вероятно, Аскольдова сильно занимали противоречивые, болезненные отношения художника и власти. В первую очередь, эти созависимые отношения воплотились для режиссера в фигуре Михаила Булгакова, творчеством которого Аскольдов много лет занимался профессионально. Он также помогал его вдове разбираться с архивом и приложил немалые усилия для публикации «Мастера и Маргариты» [Grinberg 2016, 13–15]. Игра в кошки-мышки, которую вел с писателем Сталин, ужасала и увлекала режиссера⁹. Вглядываясь в биографию самого Аскольдова, можно объяснить это и репрессиями против семьи режиссера, принадлежавшей к высшим партийным кругам, и его опытом работы чиновником от цензуры. Все это соединялось с бескомпромиссностью и определенной дерзостью Аскольдова-кинematографиста.

«Комиссар»: Аскольдов vs Гроссман. История жертв вместо истории героев

Действие «Комиссара» разворачивается во время Гражданской войны в 1920 или 1921 гг. Полк Красной армии занимает один из украинских штетлов. Несмотря на то, что место действия обозначено в самом назва-

⁷ В своих последних интервью Аскольдов охотнее рассказывает об отце и его печальной судьбе. Режиссер также довольно долго умалчивал о еврействе своего отца. Во многих текстах о «Комиссаре» можно найти упоминание о том, что Александр Аскольдов – этнически русский, см.: [Gershenson 2013, 158].

⁸ Подробно о переплетении разных исторических и литературных эпох в «Комиссаре» писал в своей монографии Марат Гринберг. Литературным источникам фильма он посвятил первую треть книги [Grinberg 2016, 9–20]. Также о литературных отсылках в фильме Аскольдова см.: [Gershenson 2013, 161–162].

⁹ Глеб Морев находит похожие болезненные отношения между художником и персонифицированной властью у Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака и Иосифа Бродского [Морев 2023, 140].

нии рассказа Гроссмана – Бердичев, в фильме Аскольдова этот топоним отсутствует. Штетл останется для зрителей безымянным, что придает истории некоторую универсальность. Полком командует комиссар Клавдия Вавилова – фанатичная и суровая большевичка. За дезертирство и продажу армейской собственности она проклинает и приговаривает к расстрелу сбежавшего к больной жене крестьянина Емелина. Сразу после сцены расправы над Емелиным зритель узнает, что Вавилова ждет ребенка. Командир поселяет Клавдию в реквизированной у еврейской семьи Магазаников комнате. Пройдя через взаимное подозрение и неприятие, Вавилова и ее вынужденные соседи – Ефим, Мария, их дети и старая мать Ефима – сближаются. Мария посвящает Клавдию в премудрости материнства и в дальнейшем принимает у нее роды. Под натиском поляков красные вынуждены покинуть штетл, жизнь в котором замирает в ожидании очередного погрома. Репетицией будущего насилия выглядит сцена жестокой детской игры сыновей Магазаника со старшей сестрой Соней. Магазаник, отчитывая сыновей, называет их «погромщиками, бандитами, убийцами». Еще раньше, в первое утро после заселения к Магазаникам Вавиловой, чуть поостывший от обиды Ефим треплет одного из детей по щеке и ласково произносит: «Бос-сяк! Бандит-налетчик!» Это своеобразный парафраз сцены из картины Владимира Корш-Саблина «Искатели счастья» (1936) [Искатели счастья 1936], где традиционный еврей Пиня Копман (актер В. Зускин) никак не мог влиться в советскую реальность Биробиджана. С раздражением и восхищением наблюдая за еврейскими колхозниками, собирающимися на рыбалку вместе с казаками, он произносил: «Махновцы! Ей-богу, махновцы!»

Прячась от обстрелов в подвале, Ефим рассказывает Вавиловой о своей личной травме – издевательском убийстве брата, погибшего от рук атамана Струка. Философская дискуссия Ефима и Клавдии включает рассуждения о «добром интернационале», что является прямой цитатой из «Конармии» Бабеля: «И я хочу Интернационала добрых людей», – говорил Гедалия Лютову [Бабель 2017, 33]. Затем разговор Вавиловой с Ефимом переходит в экстатический танец семьи Магазаников под еврейский нигун. В этот момент Вавилова переживает профетическое видение – это знаменитая сцена «Прохода обреченных», как ее называл Аскольдов: процессия евреев в полосатых робах с желтыми звездами, несущих гробы, под жалостливую мелодию скрипки следует в гетто. Затем Вавилова видит этих же евреев, сидящих внутри крепости.

Фильм снимали в украинском Каменце-Подольском, где сохранился средневековый замок. Именно в нем во время войны располагалось еврейское гетто. Таким образом, Аскольдов, меняя гроссмановский Бердичев на Каменец-Подольский, включает реальное место памяти в игровой фильм. Дым из трубы на заднем фоне становится знаком Катастрофы и

отсылает к визуальным образам Холокоста, характерным для европейской культуры¹⁰. То ли испугавшись будущей расправы поляков, то ли решив сражаться до конца, Вавилова оставляет своего ребенка Магази́ником и уходит за последними солдатами, покидающими город. Картина заканчивается постапокалиптическими кадрами с одинокими бойцами революции под предводительством Вавиловой. Звуки «Интернационала» сменяются колокольным звоном, а перед зрителем – заснеженные кадры, из которых исчезают люди.

Как уже было сказано, формально фильм «Комиссар» был снят по рассказу Василия Гроссмана «В городе Бердичеве». Разумеется, Аскольдов изрядно переработал и дополнил текст писателя. Остановимся на нескольких различиях между рассказом и фильмом, принципиальных для нашей темы. Во-первых, Аскольдов изменил имена своих героев. Жена Магази́ника Бэйла получила имя архетипической матери – Мария, а Хаим-Абра́м Лейбович Магази́ник превратился просто в Ефима Магази́ника. В рассказе у него было еще и прозвище – Хаим Тутер, что значит «татарин». Однако русскоязычному читателю прозвище Тутер больше напоминает указательное местоименное наречие «тут». Хаим (вариант – Ефим) на иврите значит «жизнь». Магази́ник – человек, связанный с местом, землей, ее историей, он «живет тут». Именно Вавилова, не знающая ни роду, ни племени, забывшая о своей женской и, видимо, крестьянской сущности, – чужая в этом месте. На это намекает и ее фамилия, отсылающая к вавилонскому смещению и изгнанию. Беременность комиссара, которую в похабных выражениях обсуждают мужчины в штабе, представала у Гроссмана торжеством природы над идеей: «Вот тебе и Вавилова, – думал он, – вроде и не баба, с маузером ходит, в кожаных брюках, батальон сколько раз в атаку водила, и даже голос у нее не бабий, а выходит, природа свое берет» [Гроссман]. Женское естество буквально тянет Вавилу к земле.

Надежда Плу́нгиан в монографии «Рождение советской женщины» много пишет о недоверии власти к народному, крестьянскому. Возможно, этой попыткой переделать себя, искоренить память о своем крестьянском прошлом вызвана жестокость Вавиловой по отношению к Емелину, который предпочел жену революционной борьбе, и даже к собственному ребенку. Впрочем, Аскольдов не стал включать в финальный монтаж сцену, где Вавилова наставляет маузер на собственный живот. Особо Плу́нгиан выделяет кураторскую функцию советских институций по отношению к матерям-крестьянкам. Их навыки выхаживания и воспитания детей подвергаются беспрецедентной атаке в пропагандистских

¹⁰ Ольга Гершензон подчеркивает это несоответствие опыта европейских евреев, попадавших в концлагеря, опыту советских евреев, которых обычно уничтожали недалеко от населенного пункта [Gershenson 2013, 158].

материалах 1920-х гг. Критикуется традиционный крестьянский быт и с гигиенических позиций [Плунгян 2022, 38]. Показательно, что Вавилова в «Комиссаре» первым делом отправляется в баню, а после рождения ребенка особенно тщательно следит за чистотой помещения, в котором находится ребенок.

Через это возвращение к истокам, которое происходит с помощью «тутошних» Магазикиных, в фильме Вавилова «подключается» к коллективной памяти о насилии погромов, Гражданской войны и Холокоста. В тексте Гроссмана акцент сделан на индивидуальную память, прорвавшуюся плачем Вавиловой по убитому в бою возлюбленному. Впервые героиня позволяет себе предаться личному горю в первые минуты своего материнства¹¹. Память о жертвах Гражданской войны в прозе сталинского периода оказывается возможной только в интимном пространстве семьи.

Архетипический образ блуждающего еврея, неприкаянного, гонимого внешними силами, но одновременно и подверженного внутренней потребности в постоянном движении, оказывается востребованным в раннесоветском искусстве. Недавно образованная страна рабочих и крестьян изображалась в кинематографе 1920–1930-х идеальным домом, новой родиной для вечных странников и изгоев – евреев. Если картины были историческими, то в них всячески подчеркивался отсталый быт еврейских масс, а само пребывание в штетле неизбежно, по мнению авторов, приводило к распаду личности, нравственной деградации и деформации семейных отношений. У Аскольдова мы видим диаметрально противоположную картину. Семья Ефима Магазикина – это семья, тесно связанная с пространством, местом проживания. Война и погромы буквально выкорчевывают многочисленное еврейское семейство с этой территории. И если физическое уничтожение происходит вследствие погромов, учиняемых разными сторонами военного противостояния, то советская власть в лице представителя Горкоммунотдела сокращает жилое пространство Магазикиных внутри их собственного дома. Таким образом еврейские герои теряют всякое право распоряжаться своими жизнями и имуществом. И все же даже в столь стесненных обстоятельствах семья Магазикиных продолжает оставаться союзом любящих и заботящихся друг о друге людей. При этом их «коллективность» не затушевывает индивидуальные характеристики. Никаких обобщений – это личности, крепко спаянные у Аскольдова не только чувством долга, но и любовью. Вавилова и другие красноармейцы представлены людьми без корней и – часто – без личных историй. Единственный герой, чью

¹¹ Аскольдов изменил и имя ребенка Вавиловой: из Алеши он стал Кириллом. Подробнее о мотивах, религиозных и литературных аллюзиях этого переименования см. в работе Ольги Гершензон [Gershenson 2013, 163].

историю мы узнаем подробнее, – Емелин, дезертир, не выдержавший тоски по дому, продавший коня и амуницию, чтобы помочь больной жене. Его казнь по приказу Вавиловой утверждает полное отречение от привязанности к людям или местам. Именно бойцы Красной армии конструируются в фильме не как люди, связанные с землей, а как чужаки, незакрепленные в пространстве, готовые покинуть его в любой момент. Светлана Баньковская в своей статье про чужаков и границы цитирует средневекового мистика Гуго Сен-Викторского, рассуждавшего о том, что привязанность к месту означает слабость: «Сильнее тот, кто меньше привязан. Совершенен чужак, отрешившийся от привычной и уютной упорядоченности, преодолевший в себе естественную привязанность к знакомому и родному месту, любовь ко всем местам, к месту как таковому» [Цит. по: Баньковская 2002]. Привязанность к месту и семье у Аскольдова, безусловно, делает Магазаника крайне уязвимым, однако общение с ним и его семьей переворачивает у Вавиловой понимание того, за что стоит сражаться. Фактически Вавилова, оставляя своего сына у Магазаников, продолжает борьбу уже не за всех людей на земле (несмотря на «Интернационал» в финале), но за конкретную семью, дом, город. В некотором роде она тоже становится «тутошной».

В рассказе Гроссмана уход Вавиловой в финале с курсантами не от противника, а навстречу ему предстает самоубийственным и одновременно героическим жестом. Это решение она принимает после эмоционального флешбэка, погружающего ее в события двухгодичной давности, когда она стала свидетелем выступления Ленина в Москве. Будто облученная этим опытом, Вавилова готова смело пополнить ряды бессмысленных жертв. Совсем иначе финал выглядит у Аскольдова. Вместо флешбэка Вавилова переживает флешфорвард о Холокосте. Таким образом, ее решение уйти из штетла продиктовано желанием предотвратить страдания и смерть невинных людей, обывателей. Гроссман в связи с уходом Вавиловой вкладывает в уста Хаима-Абрама следующие слова: «Вот такие люди были когда-то в Бунде. Это настоящие люди, Бэйла. А мы разве люди? Мы навоз» [Гроссман]. Это в корне расходится с позицией Аскольдова, который при всей его приверженности коммунистическим идеям оставляет некоторое моральное преимущество за семьей Магазаника, усыновившей ребенка Вавиловой. Финальный проход Вавиловой и нескольких ее единомышленников под звуки «Интернационала» «рифмуется» с «Проходом обреченных» в гетто под еврейскую мелодию. Память о жертвах революции и Гражданской войны соединяется с памятью о жертвах Холокоста, наслаивается на личную травму режиссера от утраты отца (как отмечено выше – бывшего и евреем, и комиссаром), ставшего жертвой сталинских репрессий.

«После запрета “Комиссара” и исключения из партии Аскольдов уехал на строительство Камского автомобильного завода в Набережных

Челнах, где работал плотником-бетонщиком [Марголит 2019, 383]. Здесь один из руководителей региона предложил Аскольдову сделать документальную картину о заводе. Так появились два документальных фильма Аскольдова о КАМАЗе: короткометражка «Товарищ КАМАЗ» (1972) и полнометражный «Судьба моя – КАМАЗ» (1974). К сожалению, и в этом случае творческие амбиции режиссера столкнулись с цензурным давлением. Без ведома Аскольдова из фильма вырезали ряд сцен (например сюжет о могиле Марины Цветаевой в Елабуге), частично перемонтировали и переозвучили его. Безусловно, все эти вторжения в картину были болезненно восприняты автором, однако даже в таком виде «Судьба моя – КАМАЗ» заслуживает внимания и заставляет в очередной раз пожалеть о загубленной творческой судьбе столь самобытного режиссера. В монографии об отечественном кинематографе киновед Евгений Марголит прочерчивает интересную связь между образом Набережных Челнов в документальной ленте Аскольдова и мечтаниях Магазаника из «Комиссара» об «интернационале добрых людей», способных самостоятельно обустроить свою землю [Марголит 2019, 385]. Возвращение в мирное, бытовое, обывательское существование занимало в работах Аскольдова центральное место. Война и сопутствующие ей формы насилия противостояли природному и народному началу, воплощенному как в Магазаниках, так и в фигуре Вавиловой. Ее женский опыт максимально реализуется в сцене родов – насилия природы над женщиной, результатом которого становится рождение человека. Познав цену принесения новой жизни в этот мир, Вавилова отправляется в свой поход за мировым счастьем с иным пониманием жизни и смерти. Однако это шествие не будет завершено победой «хорошего интернационала» ни в мире, ни внутри страны, ни в судьбе режиссера, которому так и не удалось вернуться в кинематограф.

Источники

- Бабель 2017 – *Бабель И.* Коначармия: новеллы. М.: Время, 2017. 320 с.
- Гроссман – *Гроссман В.* В городе Бердичеве. URL: <https://skazki.rustih.ru/vasilij-grossman-v-gorode-berdicheve/?ysclid=lj56oj8l27604471192> (дата обращения: 12.12.2024).
- Еврейское счастье (1925, СССР, реж. А. Грановский).
- Искатели счастья (1936, СССР, реж. В. Корш-Саблин).
- Комиссар (1967, СССР, реж. А. Аскольдов).
- Полка 2006 – «Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии / [сост. В. Фомин]. Вып. 3. М.: Материк, 2006. 188 с.

Литература

- Баньковская 2002 – *Баньковская С.* Чужаки и границы: к понятию социальной маргинальности <фрагмент> // Отечественные записки, 2002. № 6. С. 457–467.
- Марголит 2019 – *Марголит Е.* В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. 464 с.
- Морев 2023 – *Морев Г.* Поэт и царь. Из истории русской культурной мифологии: Мандельштам, Пастернак, Бродский. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Музей «Полторы комнаты» Иосифа Бродского, 2023. 140 с.
- Нора 1999 – *Нора П.* Проблематика мест памяти // Франция-память / под ред. П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 17–50.
- Плунгян 2022 – *Плунгян Н.* Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 288 с.
- Стишова 1989 – *Стишова Е.* Страсти по «Комиссару» // Искусство кино. 1989. № 1. С. 110–121.
- Фомин 1992 – *Фомин В.* «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М.: НИИ киноискусства, 1992. 175 с.
- Черненко 2006 – *Черненко М.* Красная звезда, желтая звезда: Кинематографическая история еврейства в России, 1919–1999. М.: Текст, 2006. 317 с.
- Щербакова 2014 – *Щербакова И.* Память в эпоху ее технической воспроизводимости // Проект «Уроки истории. Двадцатый век» (2014). URL: <https://stg.urokiistorii.nppsatek.com/articles/pamjat-v-jepohu-ejo-tehnicheskoy-vosproi> (дата обращения: 19.06.2023).
- Эткинд 2018 – *Эткинд А.*¹² Кривое горе: Память о непогребенных. М.: НЛО, 2018. 328 с.
- Gershenson 2013 – *Gershenson O.* The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2013. 275 p.
- Grinberg 2016 – *Grinberg M.* Aleksander Askoldov: The Commissar. Bristol, Chicago: Intellect, 2016. 70 p.

¹² Настоящий материал произведен иностранным агентом Александром Эткиндом, либо касается деятельности иностранного агента Александра Эткинда, содержащегося в реестре иностранных агентов.

A Jewish theme of universal scale: the memory of violence in Alexander Askoldov's "Commissar"

Svetlana Pakhomova

Moscow School of Social and Economic Sciences (Shaninka), Moscow, Russia

M. A. in Public History

ORCID: 0000-0001-6029-1039

Faculty of Social and Cultural Project Management

Abstract. Alexander Askoldov's film "The Commissar" (1967), based on the story by Vasily Grossman "In the city of Berdichev", was put on the so-called shelf by Soviet censorship for almost 20 years. After a copy of "The Commissar" was restored in 1987, Askoldov turned into a classic, whose claim to fame derived from a single film that was based entirely on Jewish material. This was a unique situation for Soviet cinema, from the beginning of The Great Patriotic War to Perestroika. Askoldov not only explored the topic of anti-Jewish violence during the Civil War (in doing so, he followed the plot of Grossman's story), but also included a prophetic scene alluding to the iconography of the Holocaust ("Passage of the Doomed"). Thus, he rhymed the pogroms of the 1920s with the extermination of Jews during World War II. "The Commissar" can also be considered a statement of personal experience, since the director's father was a Jew and a commissar who died during the Great Terror. The national dimension, which Askoldov chose to talk about the global processes and experiences of violence that Soviet society went through in the first half of the twentieth century, raises the question of the commemorative intentions of the film and its creator.

Keywords: Soviet cinema, Jewish cinema, Soviet censorship, anti-Jewish violence, Civil war, commemoration.

DOI: 10.31168/2658-3364.2024.1-2.02

To cite: Pakhomova, S. A Jewish theme of universal scale: the memory of violence in Alexander Askoldov's "Commissar". *Judaic-Slavic Journal*. 2024. 1–2 (11–12). P. 37–50.

Received: 15.09.2024. *Accepted:* 08.10.2024.

References

- Ban'kovskaia, S., 2002, Chuzhaki i granitsy: k poniatiiu sotsial'noi marginal'nosti <fragment> [Strangers and Borders: Towards the Concept of Social Marginality <fragment>]. *Otechestvennye zapiski*, 6, 457–467.
- Chernenko, M., 2006, *Krasnaia zvezda, zheltaia zvezda: Kinematograficheskaia istoriia evreistva v Rossii, 1919–1999* [Red Star, Yellow Star: A Cinematic History of Jewry in Russia, 1919–1999]. Moscow, Tekst, 317.
- Etkind, A¹³., 2018, *Krivoie gore: Pamiat' o nepogrebennykh* [Crooked Grief: The Memory of the Unburied]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 328.
- Fomin, V., 1992, “Polka”. *Dokumenty. Svidetel'stva. Kommentarii* [“Shelf”: Documents. Evidence. Comments]. Moscow, NII Kinoiskusstva, 175.
- Gershenson, O., 2013, *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 275.
- Grinberg, M., 2016, *Aleksander Askoldov: The Commissar*. Bristol, Chicago: Intellect, 70.
- Margolit, E., 2019, *V ozhidanii otveta. Otechestvennoe kino: fil'my i ikh liudi* [Waiting for an Answer. Domestic Cinema: Films and Their People]. Moscow, Rosebud Publishing, 464.
- Morev, G., 2023, *Poet i tsar'. Iz istorii russkoi kul'turnoi mifologii: Mandel'shtam, Pasternak, Brodskii* [The Poet and the Tsar. From the History of Russian Cultural Mythology: Mandelstam, Pasternak, Brodsky]. St. Petersburg, Muzei «Poltory komnaty» Iosifa Brodskogo, 140.
- Nora, P., 1999, Problematika mest pamiati [The Problem of Places of Memory]. *Frantsiia-pamiat'* [France-memory], eds. P. Nora, M. Ozuf, Zh. de Piuimezh, M. Vinok, 17–50. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU, 328.
- Plungian, N., 2022, *Rozhdenie sovetskoj zhenshchiny. Rabotnitsa, krest'ianka, letchitsa, “byvshaia” i drugie v iskusstve 1917–1939 godov* [The Birth of a Soviet Woman. A Worker, a Peasant, a Pilot, a “former” and Others in the Art of 1917–1939]. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”, 288.
- Shcherbakova, I., 2014, Pamiat' v epokhu ee tekhnicheskoi vosproizvodimosti [Memory in the era of its technical reproducibility]. URL: <https://stg.urokiistorii.nppstatek.com/articles/pamjat-v-jepohu-ejo-tehnicheskoi-vosproi>
- Stishova, E., 1989, Strasti po “Komissaru” [The Passion of “The Commissar”]. *Iskusstvo kino*, 1, 110–121.

¹³ Настоящий материал произведен иностранным агентом Александром Эткин-дом, либо касается деятельности иностранного агента Александра Эткинда, содержащегося в реестре иностранных агентов.