

art&cult

артикульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

Д.А.Муравьев

ОБРАЗ ПЛЯСКИ В КИНЕМАТОГРАФЕ ДОВЖЕНКО

Статья посвящена анализу одного из важнейших образов в художественной системе советского режиссера Александра Довженко – образа народного танца. Автор приводит аргументы в пользу того, что этот образ глубоко мифологичен и свидетельствует об особом мировоззрении Довженко, воспринимавшим современные ему исторические события как некие героические свершения, которые являются началом новой эпохи в истории народа.

Ключевые слова: Довженко, танец, миф

The article is devoted to the analysis of an image of folk dance in the art system of a soviet director Alexander Dovzhenko. The author shows that this image is deeply mythological and indicates of peculiar world-view of Dovzhenko. He took the events of his time for some kind of heroic acts which became the beginning of a new epoch in the history of the nation.

Keywords: Dovzhenko, dance, mythological images

Образ пляски, то есть фольклорного танца, занимает в кинематографе Довженко одно из центральных мест. Для режиссера, выросшего в народной украинской среде, впитавшего в себя ее традиции, глубоко укоренного в них, вряд ли могло быть иначе. Довженко вплетает его в свои фильмы органично, он существует в них вполне естественно; то есть, не как привнесенный элемент, украшение, а как внутренняя составная часть сюжета, следующая его логике. При этом, танец у Довженко во многом концентрирует в себе особенные свойства его киноязыка. Попытаться понять, какую роль играет этот образ у Довженко, означает приблизиться к пониманию самой природы его способа видения мира как режиссера. Это некая эссенция, разгадав формулу которой, можно пролить свет на всю образную систему Довженко. Мы рассмотрим четыре фильма режиссера: "Звенигора", "Арсенал", "Земля" и "Щорс", где он прибегает к пляске. Причем, ее значение и идейное наполнение меняется. Но какое-то смысловое ядро остается неизменным. И до этого ядра следует докопаться.

Язык Довженко наполнен метафорами. Но с ними режиссер обращается особым образом, что можно увидеть в том числе на примере танца. Для начала обратим внимание на то обстоятельство, что, как было сказано, он не выбивается из

фабулы фильмов Довженко, каждый раз ничуть не теряя в своей мощной символичности. Для танца в кино это довольно необычно. Ввести его как малозначащий, фоновый элемент, или наоборот, изолировать его от остальных событий, преподнести его в оторванности от них в фильме гораздо проще. Танец как часть фабулы тоже может существовать, но скорее как некий сюжетный ход, не ставящий целью усилить символизм танца как такового. Довженко же использует прием, который Лидия Зайцева назвала "разукрупнением" и охарактеризовала его как "один из основных изобразительных приемов в поэтике Довженко" (с.135). Оставаясь элементом фабулы, вполне вписываясь в событийный строй, действие за счет особого, эмоционально насыщенного построения кадра становится больше, чем просто фабульной частью. Оно получает огромное символическое наполнение, которое бы при другом подходе выбило его из сюжетного строя. Иными словами, конкретное в действии (пляска как часть фабулы) равно общему (пляска как символ). А такой подход говорит о мифологичности художественного мышления Довженко.

О том, что в мифологии конкретное есть общее, указывал еще Шеллинг; затем эту же мысль воспроизвел в "Диалектике мифа" Лосев. Неразличимость образа и вещи - одна из необходимых черт мифологического мышления. Эта особенность творчества Довженко отмечалась многими исследователями. "Звенигора" еще разнородна по своему составу: миф соседствует в фильме с ироничными интонациями сказки, а также с патристическим пафосом эпоса. Сюжетная линия с отцом и двумя сыновьями, поиски клада, довольно лукавая фигура деда и другие элементы отвечают за сказочные мотивы фильма. Линия с борьбой предков, живших на "Звенигоре", с иноземными захватчиками, относится к эпической поэтике. Эта пестрота и свобода, с которой Довженко обращался с такими непростыми инструментами, и восхитила в свое время Эйзенштейна, когда он смотрел ленту вместе с Пудовкиным.

"Арсенал" мифологичен по всему его строю. Фильм, в сущности, моделирует мир по особым законам. В нем идет рассказ о генезисе нового социального устройства мира в те первоначальные времена, когда герои, такие как украинский рабочий Тимош, боролись с контрреволюционными силами, хаосом, чтобы дать начало новой истории. В "Арсенале" происходит возвышение октябрьской революции до уровня мифа; в эту эпоху - 20-е годы - закладывается то отношение к ней, которое получило свое дальнейшее развитие в советской культуре. Октябрьские события представляются уже не просто политическим переворотом партии большевиков, а неким вневременным событием, дающим начало новому мироустройству. Это время битвы титанов и героев, время, существующее по законам мифа, когда героев пуля не берет, а кони разговаривают со своими седоками. Причем, характерно замечание самого Довженко, когда ему поставили в вину, что у него Тимош не падает убитым, когда в него стреляют. (цитата). Здесь Довженко сам характеризует свою поэтику. Мифотворчество для него - не особый прием, не рационализированный эстетический подход. Это его внутренняя форма создания и познания реальности. Об этой особенности Довженко писал Леонид Козлов, сравнивая ее с методом Эйзенштейна в "Генеральной линии". Козлов вел речь о довшенковской "Земле", но эти замечания вполне справедливы и в отношении "Арсенала". Если Эйзенштейн прибегал к

мифологизаторству, то есть, рационально, с расчетом использовал мифическим элементы в своем фильме для создания эффекта "аттракциона", то для Довженко дело обстоит совершенно иначе. "Отличие "Земли" от "Генеральной линии" - это... отличие мифопоэтического мышления от рационально выверенной мифологизации" (с.327).

"Арсенал" мрачен, задымлен, его кадры шестинятся штыками; взрывы, газовые атаки, пушки, горы трупов на снегу сменяют друг друга в хлестком ритме - именно таково время битвы за историю нового общества, за новый социальный мир. Не надо забывать о том, что, как писал Довженко в своей статье о замысле фильма, режиссер хотел изначально охватить всю картину борьбы рабочих а Украине. Совершенно другая по своему поэтическому настроению "Земля". В ней в полной мере отразилась еще одна неотъемлемая черта мифопоэтического мышления, а именно, отсутствие отрыва человека от природы, то, что Мелетинский называет "еще-невыделенностью". Именно она отвечает за символический характер конкретных вещей, которым наделяет их мифологическое восприятие мира. Ориентацию Довженко на природу, растворение в ней своих персонажей отмечает Евгений Марголит. "Мифологическая подоплека, основа сюжета "Земли" естественно являет себя в способе бытия персонажей, в их постоянном - трудовом и созерцательном - контакте с природой" (с.90). Принадлежность героев земле, которая появляется и в "Арсенале", когда одного из убитых рабочих кони несут к вырытой могиле возле дома, здесь находит свое воплощение в ровном, плавном рисунке, где персонажи принимаются землей и рождаются ею. В "Земле" также есть битва за новое время, есть герой, в фигуре которого находит воплощение некий демиург, создатель, но здесь его борьба словно благословлена самой землей, результат борьбы приобретает черты неотвратимости, присущей законам природы.

В "Щорсе" в известном смысле Довженко осуществляет то, что не удалось сделать в "Арсенале" - создает подробное полотно, охватывающее всю борьбу за советскую власть на Украине. Как указывает Нея Зоркая, "Щорс" изначально задумывался как "украинский "Чапаев" (с.224). Но фигура Щорса в фильме сознательно не наполняется той близостью к народу, той былинностью, присущей Чапаеву. Скорее, этими чертами Довженко наделяет другого персонажа картины - батюку Боженко. И очень важно, что Боженко погибает в бою, в то время как Щорс как бы прорастает дальше в будущее. Он не остается в мифологическом предвремени битв. Щорс создает школу красных командиров, это его вклад в будущее, тот самый посаженный сад, деревья которого взойдут позже. Щорс оставляет за спиной миф; он уже принадлежит истории. Но его окружение - бойцы его армии - персонажи мифологии, на что указывает сцена разговора Щорса с солдатами после бердичевского боя. В его ходе выясняется, что бойцы наделены необыкновенными свойствами: они не гибнут, любое их желание в бою сбывается. Щорс им так и говорит: "Раз в тыщу лет пуля не должна брать человека. История заморозила нас, хлопцы" - но главное для Щорса то, что о них будут складывать песни и легенды в будущем. Здесь появляется модус прошлого, означающий, что время мифических битв прошло.

Итак, понимание поэтики Довженко как поэтики мифа, дает нам основу для анализа образа пляски в его лентах. А с другой стороны, анализируя этот образ, мы можем более точно понять механизм работы мифа в его картинах. В "Звенигоре" образ танца вступает в сцене проводов солдат, бывших землепашцев, на войну. Она наполнена сильнейшим эмоциональным напряжением, достигаемым именно за счет, казалось бы, обычного фабульного момента - солдаты, уходящие на войну, прощаются со своими женами, матерями, отцами, детьми и начинают танцевать. Только что они пахали землю, но прозвучал тревожный набат, и вот они уже превратились в солдат. Рыдают матери и жены; поддавшись трагической атмосфере, плачут еще ничего не понимающие дети, отцы благословляют сыновей. И среди сцен горя мужчины отплясывают прямо на дороге, в конце которой многие из них найдут свою гибель. Они пляшут энергично, от души, не щадя ног, гармонь лихо играет плясовую, возможно, "Яблочко", мелькают колени, руки, ноги в сапогах, шапки заламываются набекрень, какой-то удалец поет во все горло, и вся эта дикая пляска монтируется встык с рыданиями и обезображенными страданием лицами женщин. Что это? Непонимание солдатами происходящего? Непонимание, что буквально через несколько дней многие из пляшущих падут на поле боя? Разумеется, нет, солдат, уходящий на фронт, лучше других знает, что он может не вернуться. Это в нем заложено на уровне инстинкта. Может быть, это последняя радость танца, последняя возможность повеселиться? Тоже нет, отчего-то этот танец не кажется веселым, несмотря на разудалые коленца, выкидываемые пляшущими. Есть в нем какая-то злость, темная страсть, разнузданность, ничего общего не имеющая с радостью и весельем. Этот танец похож на пляску первобытного племени. Пожалуй, именно в этой области лежит смысл образа, используемого Довженко.

В данном случае наглядно реализуется связь обряда, то есть ритуала, и мифа. "В системе первобытной культуры миф и обряд составляют два ее аспекта - словесный и действенный, "теоретический" и "практический", - пишет Мелетинский (с.37). Ритуальный танец есть пластическое воплощение мифа. И ритуал военного танца известен с первобытных времен. Именно к этой традиции обращается, возможно, того и не подозревая, Довженко. Его герои начинают плясать спонтанно, не задумываясь над тем, а почему они, собственно, пляшут в тот момент, когда уместнее было бы залиться слезами. Вот что пишет о ритуальной пляске исследователь мифологии танца Лариса Морина: "Такой танец - сама жизнь, сама ее правда, это развертывание мифа, это жизнь мифа. Интересно, что многие народы исполняли этот танец в особых случаях — войны, голода или какого-либо другого бедствия". (с.121). Но встает вопрос - почему именно танец совершается перед войной и гибелью? Ответ на него заодно позволит понять, почему Довженко удается за счет танца добиться такого мощного эффекта в эпизодах с пляской. Художественный эффект символа лежит по ту сторону кино.

Вспомним сразу сцену танца в "Арсенале", который мифологически более насыщен, чем "Звенигора". Это эпизод расстрела киевских рабочих арсенала в конце картины. Петлюровцы ведут пленных арсенальцев на расстрел и начинают танцевать, дико, зло, весело. Мрачные кадры их пляски монтируются с плакатными фигурами

рабочих, стоящих у стены и падающих под пулями расстрельщиков. Их гибель получает двойной эмоциональный заряд именно на контрасте с пляшущими петлюровцами. Опять Довженко монтирует танец и смерть, как и в "Звенигоре", только там смерть дана как неотвратимая возможность, а здесь - как актуализированная действительность. Чтобы усилить образ Довженко показывает рядом резко противоположные вещи. Танец получает смысл как высшее проявление жизни, как жизнь, взятая в своей высшей точке. Противоположность ей - смерть. Петлюровцы радуются в танце не победе. Это ритуальная пляска победившей жизни перед лицом смерти, пляска воинов, выживших под пулями и снарядами. Именно в этом заключается смысл ритуального танца, а затем и сила его художественного образа у Довженко. Здесь проявляется еще одна особенность мифологического мышления, на которую указывал Леви-Стросс. Это присущие ему бинарные оппозиции, данном случае жизнь/смерть, свой/чужой, победа/поражение. Но проявим настойчивость и еще раз зададимся вопросом - почему же именно танец? Почему именно в этой фигуре сталкиваются бинарные противоположности жизни и смерти? Рискнем сделать следующее предположение. Танец есть наивысшее проявление подвижности, которая присуща только жизни. Смерть же по своей сути - покой, абсолютная неподвижность. То есть, оппозиция жизнь/смерть выражается как подвижность/неподвижность. Монтируя встык пляску и расстрел Довженко по сути монтирует жизнь и смерть.

Кстати говоря, Довженко обращается к ритуальным военным пляскам в "Звенигоре" еще раз - когда дед рассказывает своему сыну Павлу историю появления сокровищ, возвращаясь мысленно к далекому прошлому. Сцена, когда далекие предки, жившие на Звенигоре, сражаются с захватчиками, решена именно в качестве военного танца, наподобие тех, что исполняли первобытные люди. Как пишет исследователь Эльфрида Королева, перед битвой или военным походом доисторические племена устраивали пляски, в которых точно воспроизводили сцены боев(с.114). Это берет на вооружение Довженко. Он, строго говоря, не снимает собственно батальной сцены в "Звенигоре". Движения сражающихся замедленны, нет ни крови, ни отрубленных конечностей, гибель намерено инсценирована; на экране показано не сражение, а изображение сражения. Режиссер использует модель ритуального танца в этом эпизоде, и она чрезвычайно органично выглядит, подчеркивая, что действие происходит в первобытные времена, откуда родом ритуальная военная пляска. Этот прием более иллюстративен, чем в эпизоде с проводами солдат, в нем гораздо сильнее эстетическая составляющая.

В эпизодах пляски в "Звенигоре" и "Арсенале", о которых говорилось раньше, следует обратить внимание на еще одну важную особенность. Это танцы коллективные - в первом случае пляшут солдаты, уходящие на войну, во втором - петлюровцы. Только если солдаты совершают пляску перед своей гибелью, то петлюровцы - пляску победителей. Но в том и другом случае присутствует элемент победы над судьбой. Солдаты пытаются победить, "заплясать" гибельный рок, а петлюровцы пляшут, когда этот рок их миновал. Оба раза ими движет некая внутренняя сила, тесно связанная с мифологией. Они действуют спонтанно. Танец в данном случае - некий юнгианский архетипический инстинкт, спящий до поры, но

всегда живущий в глубине человека, откликающийся и пробуждающийся к жизни в соответствующих условиях, в данном случае - угрозы смерти.

Итак, мы уловили главное смысловое ядро образа танца у Довженко. Это мифологический символ жизни, находящийся в оппозиции к смерти. В "Земле" этот символ продолжает работать, но в нем проявляются другие стороны. "Земля" по сравнению с предыдущими лентами Довженко обладает другим масштабом, ее образы получают глобальное, космическое значение. Сообразно с этим наделяется другим, более широким смыслом образ пляски, которому режиссер отводит важнейшее значение. Для того, чтобы лучше понять, что это за смысл, следует прибегнуть к помощи сценария "Земли", который дает подсказки, которых в фильме нет. Танец в картине появляется дважды. Во-первых, это знаменитый проход по ночной дороге главного героя фильма селькора Василя, переходящий в одинокую пляску в конце которой его убивают. Во-вторых, это пляска убийцы Василя Хома Белоконя на скифском кладбище во время похорон его жертвы. Эти две фигуры рифмуются и брать их нужно только вместе, поскольку смысл образа танца в "Земле" заключен в них обоих.

Василь у Довженко, как уже было сказано, персонаж мифический. Это создатель нового мира, демиург. Акт творения - перепахивание вековых межей, олицетворяющих старый, архаический мир. Их устранение означает начало нового мироустройства, заключающееся в возвращении к единению людей и земли. Творение нового мира происходит днем, а ночью Василь пускается в свой танец. В сущности, если принять во внимание смысл образа танца в предыдущих картинах Довженко, то ясно, что следом за танцем Василя ждет смерть. Режиссер заранее обрекает своего героя на смерть, его гибель не является случайной или неожиданной. В фильме это, может быть, не так очевидно, эффект неожиданности сюжетного поворота все же присутствует. Хотя и в картине есть однозначные намеки на такой конец героя. Сначала это сцена приезда трактора, когда условный антигерой Хома Белоконь говорит Василю, что его мать заплачет о нем. А затем это проход пьяного Хома по деревне, когда ему сообщают о том, что Василь межи перепахал. Тогда он принимает решение убить Василя. В сценарии смерть Василя подготовлена еще явственнее. В сцене, когда он вечером обнимает Наталку, по сценарию она говорит ему, что в вербах мелькнула какая-то неясная фигура. В фильме этой фразы нет. Возможно, это притаившийся убийца. Может быть и нет, но тень обреченности в этот момент ложится на Василя. А затем Довженко, описывая проход Василя по деревне, прямо сообщает: "...через пять минут он будет убит, и все будут плакать о нем" (с.131). Иными словами, смерть Василя неизбежна, он давно обречен. По фабуле вполне возможен вариант убийства героя без танца, но штука в том, что перед смертью, пусть даже он о ней не знает, Василь не может не танцевать. Для Довженко этот момент принципиально важен, о чем сообщает в своих воспоминаниях исполнитель роли Василя Семен Свашенко. И он заставляет его танцевать одного, это уже не тот коллективный военный танец, что был в "Звенигоре" и "Арсенале". Фигура человека в полной тишине под ночным небом отплясывающего по пыльной дороге дает мощнейшую образную концентрацию. В ней Василь представляет саму жизнь в ее высшей точке проявления -

танце. Это и есть жизнь, которая с выстрелом не заканчивается.

Образ Василя наделяется в данном случае еще одним мифологическим смыслом. Василь становится жертвенной фигурой. То есть, он приносится в жертву, с которой действительно начинается новая жизнь. Ведь именно после его смерти деревня словно пробуждается, происходит окончательное разделение на тех, кто войдут в новый мир и тех, кто останется в прошлом. Именно после его смерти появляется персонаж местного попа, который оказывается ненужен в новом мире. И похороны Василя, сопровождаемые не погребальными песнопениями, а своего рода демонстрацией с песнями нового века - жители деревни по сценарию поют и "Интернационал", и "Все мы в бой пойдем за власть Советов" (с.136) - окончательно указывают кулакам и убийце Василя, что они больше не причастны этой жизни. По их представлениям Василя должны оплакивать в церкви, поп должен совершить свой обряд, и на этом все кончится. Но погребение происходит совсем не так, течение новой жизни уже не остановить, и это повергает убийцу в шок. В момент похорон Хома бежит за процессией и пытается плясать, кривляясь, на скифском кладбище. Но только танец у него не выходит, в нем нет той радости жизни, которая сквозила во всех движениях Василя, это танец мертвого на костях. Хома кричит, пытаясь обратить на себя внимание людей, что это он убил Василя, но они смотрят не в его сторону, а в сторону погибшего селькора. Для них жив он, а Хома - мертв. На параллельном монтаже Довженко во время похорон показывает рождение ребенка, окончательно связывая фигуру мертвого Василя с жизнью. Дышит жизнью и сама земля, деревья, касающиеся своими ветками лица погибшего. Хому же земля отвергает, когда он пытается ввинтиться головой в перепаханное поле.

Любопытно имя убийцы - Хома. Думается, Довженко взял его не случайно. Хомой звали бурсака в "Вие" Гоголя. Этот писатель, глубокую мифологичность которого отмечали Вячеслав Иванов, Бахтин, Лосев, оказывал на Довженко сильное влияние. Напомним, бурсак Хома тоже пускается в повести в пляс. Он пляшет один, без музыки, перед его последней, роковой ночью в церкви. Это словно была пляска мертвеца, к которой отсылает Довженко танец своего персонажа на кладбище. В сценарии Довженко имеются такие строки: "Весь род Белоконой вскоре исчез без следа. Зато и по сей день еще шумит народная молва про Василя Трубенка". Довженко оставляет Василя в новой жизни, а Хому обрекает на смерть и забвение. Эту смысловую задачу режиссер решает в том числе и с помощью образа пляски.

"Щорс", несмотря на то, что мифологическая составляющая, как было сказано, в этой картине присутствует, по своему строю решена в более приземленном ключе. "Щорс" будет сделан в строго реалистическом плане, на языке, наиболее доступном миллионам трудящихся...", - пишет Довженко о фильме (с 309). Огромное внимание Довженко уделяет бытовым деталям, мелочам, незначительным на первый взгляд моментам, сопровождающим боевые подвиги солдат Щорса. Героика получает в фильме иное воплощение, нежели в "Арсенале"; если угодно, здесь миф теряет в своей сакральности, обретая толкование. И в этом смысле характерно изменение образа

танца. Он появляется в фильме один раз, в эпизоде со свадьбой в селе, где ведется бой красноармейцев с петлюровцами. Буквально только что выбив противника из деревни, еще не остыв от лихого боя, в хату, где справляется свадьба, врываются, или как метко пишет Довженко в сценарии, "втанцовывают" с веселым гопаком богунцы. После этого один из них, командир батареи Петро Чиж, оглядывает свадьбу и, видя, что невеста и все остальные не очень-то рады празднику, стучит по столу кулаком, и спрашивает жениха, не силой ли он берет дивчину в жены. И после произносит короткий патетический монолог, в котором заявляет, что "порвалась связь времен, как сказал поэт! Жениться нужно по любви, а не крутить дивчат попом чи приданным! Товарищи, поверьте мне, и тогда жизнь будет прекрасна, от ей же богу правда!" (с.201). То есть, танец в этом случае несет на себе идею Довженко о разрыв времен, о начале новой жизни, нового социального мироустройства. Опять имеет место противопоставление жизни и смерти. Веселый гопак бойцов контрастирует с мертвечиной принудительного праздника. Свадьба - обряд, совершаемый с древних времен, но и он изжил себя, утратил свое значение в вихре наступающей новой жизни. Она диктует свои правила, свои законы, и свадьба как обряд должна изменить свой смысл, отныне она должна совершаться только по любви. "За что кровь проливаем? - вопрошает Чиж. - За любовь! За уважение!". И в новую жизнь вместе с Чижом уходит невеста, полюбившего бойца с первого взгляда. Она кричит "Пустите, маты!", а жениху бросает презрительное "Геть, нейтральный, не жинка я тебе!", порывая со своим прошлым. С Щорсом уходят и сыновья старой Ткачихи, заседающей на свадьбе.

Происходит любопытная вещь. Танец взрывает изнутри ритуал свадьбы, которому он вроде бы принадлежит. Но пляска по своей природе оказывается живучее свадьбы, она меняет ее смысл. И тут следует заметить, что свадьба, несмотря на свою древность, обряд более молодой, чем другие ритуалы, к примеру, инициации. Мелетинский отмечает, что свадьба - ритуальный эквивалент волшебной сказки, которая моложе мифа. Она более индивидуализирована, в ней судьба конкретной личности выходит на первый план, отодвигая космическое значение, присущее мифу. В сказке "застывшие фундаментальные мифические противоположности типа жизнь/смерть в значительной мере отесняются социальными коллизиями на уровне семьи" (с.267). Это еще раз говорит о том, что в "Щорсе" с его бытовой, подробной сюжетикой миф словно снижается, распыляется. А сам образ пляски наделяется в большой степени качествами метафоры в противоположность мифу. Пляска богунцев в хате - метафора новой жизни. Это значение оказывается больше, чем просто танец. Происходит то, что описал своих трудах об образной форме слова в мифе Потебня: то единство образа и значения, то есть равенство предмета и знака, которое заложено в природе мифа, и о котором мы говорили в самом начале статьи, разрывается. Этот разрыв, по мысли Потебни, оказывается концом мифа и началом поэтической метафоры. Значение образа дистанцируется от самого образа. Важно то, что у Довженко этот разрыв происходит сам собой. Режиссер оставляет область мифа, но не искусственно, а органично, словно следуя за самой жизнью. Миф у Довженко заканчивается и превращается в поэзию, не теряя своего народного наполнения.

На примере образа пояски становится понятно, что мышление Довженко во

много мифопоэтическое. Это неотъемлемая особенность его киноязыка. "Редкий случай адекватной реализации на экране мифологического художественного мышления", - пишет по этому поводу Зайцева (с.139). Характерно то, что это мышление не однородно, оно претерпевает эволюцию, двигаясь от первобытно-ритуальной образности к поэтической метафоричности. Конечно, разные элементы, будь то мифические, или реалистические образы, или иносказания сосуществуют в его кинематографе. Довженко безусловно свободно владеет теми приемами, которые считает нужным использовать в своих картинах. Пожалуй, самое главное, что следует отнести к манере этого режиссера, это необыкновенная естественность, с которой рождаются его образы. Именно она позволила ему ответить критикам на нескончаемые вопросы по поводу длинного плана танца Василя в "Земле": "Про танец, о котором говорили. Я могу сказать только одно. Товарищи, если можете, танцуйте, и побольше танцуйте. Нельзя без танцев, а если вы не можете танцевать, то я вас очень жалею сейчас" (с.268).

Довженко, А.П. Собр. соч. в 4-х томах, М. 1966.

Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа, М. 1976.

Зайцева, Л.А. Киноязык: искусство контекста, М. 2004.

Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического, М. 1995.

Королева, Э.А. Ранние формы танца, Кишинев, 1977.

Авдеев, А.Д. Происхождение театра, М. 1959.

Козлов, Л.К. Произведение во времени, М. 2005

"Киноведческие записки", №19 (1993)

Лосев, А.Ф. Диалектика мифа, М. 2001

Морина, Л.П. Ритуальный танец и миф//Религия и нравственность в секулярном мире. Материалы научной конференции, СПб. 2001.

Мифологический словарь, М. 1990.

Довженко в воспоминаниях современников. М., 1981.

Зоркая, Н.М. История советского кино, СПб., 2006.

Юнг, К.Г. Архетип и символ, М., 1991.

Леви-Стросс, К. Структурная антропология, М.,1986.

Потебня, А.А. Слово и миф, М., 1989.

Потебня, А.А. Символ и миф в народной культуре, М., 2007.