

А. Н. ЗОЛОТУХИНА,

проректор Всероссийского государственного
института кинематографии, кандидат искусствоведения

ДРЕВНЯЯ РУСЬ: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ОСМЫСЛЕНИЯ ИСТОРИИ

Создание экранного произведения на материале далекого прошлого требует от авторов, сценаристов и режиссеров знания исторического материала. В таких фильмах соединяется историческая действительность и конкретная личность, которая оказывается в центре повествования. Исторический фильм в идеале должен являть органическое соединение разнообразных знаний об эпохе и о конкретной личности. Образ — характер героя должен быть «дописан» точным воспроизведением эпохи и проникновением в существо деятельности исторического персонажа.

Рассмотрим особенности кинематографического осмысления истории в фильмах С. М. Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный», в картине А. Тарковского «Андрей Рублев». Оба режиссера обладали незаурядной эрудицией, обратились к очень сложному материалу.

В преддверии войны в 1937 году С. Эйзенштейну было предложено снимать фильм «Русь». Первый вариант сценария был написан писателем П. Павленко. Русь XIII века. Центральный эпизод — Ледовое побоище. Главный герой — князь Александр Невский. Глубоко проникая в историческое прошлое, Эйзенштейн все отчетливее осознает патриотическое значение своей работы. Чем глубже уходил он в историю, в XIII век, тем яснее чувствовал современные задачи.

П. Павленко, работая над сценарием, пользовался летописями (или их пересказом Карам-

зиным, Беляевым), очень осторожно вводил в сюжет элементы новгородских былин (Кулачьи бои, Садко, Буслай). Об Александре Невском и Ледовом побоище советской литературы не было. Существовало «Житие святого Александра Невского», составленное в конце XIII века монахом Рождественского монастыря в городе Владимире. Д. С. Лихачев писал об «эпическом времени» X–XII вв. — об идеализированной народом эпохе Владимира Святославовича и Великого Новгорода. Фольклорные традиции эпического времени питали и создателя «Жития святого Александра Невского», лично знавшего благоверного и великого князя.

Конечно, этих источников для написания полнометражного художественного сценария было мало. С. М. Эйзенштейн продолжал свои исследования в этой области. Второй вариант сценария «Русь» написан при его непосредственном участии. В поисках напряженного драматизма, как в классической трагедии, после кульминации — Ледового побоища и спада действия в сценах боя и триумфа — строит резкую перипетию: победитель ведет себя как покорный вассал, русский патриот выполняет татарские обряды, воин становится дипломатом.

Образ Александра Невского постепенно усложнялся и обогащался. Фильм приобретал более сложные психологические оттенки. Поездка в Орду соответствовала исторической правде. Но завершить фильм сценами покорности было невозможно. Вспомним международную обстановку тех лет — крестовые походы ассоциировались с германскими фашиста-

ми. Эйзенштейн делает новые рисунки, пишет новые варианты сценария. Особенно его волновал финал, способы перехода от драматической смерти героя к эпическим кадрам его боевого бессмертия, к Мамаеву побоищу. С. Эйзенштейн буквально бился над заключительной частью сценария. Время и заказчик требовали идеализации Александра Невского. Эйзенштейн стремился сделать Александра не ясновельможным феодалом и не купеческим вождем, а выразителем общерусских интересов. Он привлекал к работе историков, археологов, филологов. Ему необходимо было воссоздать дух эпохи, атмосферу. В записях режиссера находим: «Обломки мечей, один шлем да пара кольчуг — вот все, что сохранилось в музее от далекой эпохи».

Снимая фильм, С. Эйзенштейн меньше всего стремился к буквальной достоверности в архитектуре, одежде, предметах быта. Его волновало воссоздание на экране самобытной красоты древней культуры.

С. Эйзенштейн шел наперекор традиционным формам драматургии, наперекор господствующему в 30-х годах увлечению психологизмом, драматургией характеров. Он продолжал традицию монтажного, эпического кино 20-х годов в новых условиях звукозрительного кинематографа. Безошибочным было приглашение С. С. Прокофьева, писавшего музыку в зависимости от характера и стиля изображения, при этом разбираясь в монтаже, в нюансах актерской игры, постоянно экспериментируя и изобретая.

Финал фильма эффектен, пафосен, несколько театрален. Слова «...Но если кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет: на том стоит и стоять будет русская земля!» стали плакатными в период Великой Отечественной войны. Как видим, пройден достаточно длинный путь утрат и обретений от сценарного замысла до режиссерского решения.

Спустя некоторое время Эйзенштейну предстояло новое испытание историей. XVI век. Иван Грозный. Работу над сценарием режиссер начал в 1940 г. Успех «Александра Невского» воодушевлял Эйзенштейна. Фигура Ивана Грозного пользовалась в то время особым вниманием писателей, драматургов, театральных режиссеров. Повышенный интерес стимулировался и направлялся взглядами на государственность и историю, существовавшими в 30–40-х годах. Особую остроту в произведениях о Грозном приобретает тема, развившаяся в фильме восклицанием Ивана: «Нет невинно осужденных!»

В разные периоды разными людьми — историками, писателями критиками — высказывались противоречивые суждения о лич-

ности Ивана Грозного. Карамзин высказал мысль, что Иван Грозный «губительной рукой» коснулся самых будущих времен: ибо туча доносителей, клеветников, кромешников им образованных, оставила злое семя в народе, и если иго Батыево унизило дух россиян, то, без сомнения, не возвысило его царство Иоаново».

В 30–40-х годах возобладала позитивная оценка деятельности Ивана IV. Каким же путем шел С. Эйзенштейн, каким ему виделся образ Ивана IV? Сценарный материал был обширен. Из исторических материалов, фактов режиссер отбирал для каждого эпизода материал «в пользу Ивана». Сопоставление сюжетных мотивов фильма Эйзенштейна с историческими фактами позволяет говорить о существенных расхождениях, но требовать от художника следования историческим фактам было бы неправомерно. Режиссер имеет право на художественный вымысел — задачи искусства не тождественны научным.

В трактовке Эйзенштейна Иван Грозный — человек, одержимый «одной великой страстью», чуждый житейских интересов. Отсюда — монументальность и трагедийность. Создание индивидуального стиля произведения не было для режиссера только формальной установкой. В понимании Эйзенштейна стиль являлся ключом выразительности, эстетическим эквивалентом идеи, концепции фильма. Потому-то в «Александре Невском», а еще в большей степени в «Иване Грозном» единый стилистический принцип пронизывает все слагаемые картины, ее сюжет и композицию.

События фильма охватывают более чем двадцатилетний период царствования Ивана Грозного. В изобразительном плане единое ощущение проходящего времени отсутствует. Внешний облик героев изменяется в разных темпах. Отсутствие единого временного масштаба — еще одна примечательная стилевая особенность этого фильма. Время, как и прочие условия развития трагедии, определяется здесь не заданной внешне реальностью событий, а внутренней реальностью поэтической мысли, идеи, внутренней динамикой сюжета и образов. Иван — единственный герой фильма, в чьем облике отражается лихорадочный бег времени. Кажется, время ускорило бег в иссушающей душу борьбе. В конце фильма ему только 40, но у царя согбенная, изможденная фигура, высохшее лицо, поредевшие седые волосы.

Тема власти пронизывает весь фильм, ей служат все художественные средства. Иван — олицетворение власти, и эта мысль проходит лейтмотивом через весь образ. Образ Ивана Грозного — плод творчества режиссера,

актера (Н. Черкасов), гримера, оператора — творение совершенно оригинальное.

16 января 1945 года первая серия фильма, вышедшая на московские экраны, удостоена Сталинской премии. В декабре 1945 года была завершена вторая серия. Фильм на экраны не вышел, был запрещен. В постановлении ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 г. об Эйзенштейне сказано: «Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма “Иван Грозный” обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета».

Власти, заказавшей фильм, не понравился созданный режиссером образ Ивана IV, в нем хотели видеть моральное оправдание любых средств борьбы за интересы государства. Но художественная логика, историческая правда были против такой концепции. Вторая серия «Ивана Грозного» вышла лишь в 1956 году.

Андрей Тарковский создает фильм об Андрее Рублеве в более благоприятное время — начало работы совпало с периодом «оттепели» («Иваново детство», первый фильм режиссера, на фестивале в Венеции в 1962 г. получил главный приз — «Золотого льва»).

Фильм «Андрей Рублев» — скорее поэтическая стилизация, чем историческое исследование, ибо исторических сведений о жизни художника очень мало. Ни одна биография великих деятелей культуры не таит столько неясностей и тайн, как биография Андрея Рублева. К примеру, дата смерти 29 января 1430 г. стала достоянием исследователей уже после создания картины.

Основополагающим в фильме является художественный вымысел, но не историческая конкретность. Фильм начинается с полета над землей воздушного шара. Связь этого эпизода с последующим повествованием имеет не логическую, а поэтическую ассоциацию. Создание воздушного шара в России в XV веке было делом безумным, обреченным на провал, преследование, гибель. Все же шар был сотворен, и полетел на нем мужик Ефим и увидел землю. Мечта стала былью. Наперекор всему остались на земле творения Андрея Рублева.

Основной конфликт в фильме — созидание и разрушение; творчество и обреченность творений на гибель. Все действующие лица разделены на творцов и губителей творчества. Картины народного созидания — подвига народа — необыкновенно выразительны. Известный ученый В. Г. Нашуто, научный консультант картины, писал: «Этот сценарий — вид художественной историографии».

Все: и исторические события, и судьбы людей, и притчи, и метафоры — соединено в картине не причинно-следственными связями, как было в сценарии, а прежде всего мощным потоком чувств и мыслей режиссера, творящего поэтическое сказание о былом, настоящем и будущем — о вечном.

После окончания работы над фильмом в 1966 году Андрею Тарковскому было предложено сделать поправки. Фильм вышел на экраны спустя пять лет, в 1971 году, после «выполнения поправок».

Фильмы С. Эйзенштейна и «Андрей Рублев» А. Тарковского лишь приподняли завесу, скрывающую тайны активного, образного познания истории и познания личности во всей совокупности разнообразных аспектов ее целеутверждающего бытия.