

УДК 791.43  
ББК 85.37

О.Б. Катаева

## ИКОНОПИСЬ КАК ПЕРВООСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СЦЕНЫ ВЗЯТИЯ КАЗАНИ В ФИЛЬМЕ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

*Уточняется ряд иконографических источников художественного образа сцены взятия Казани фильма С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный». Выявляется конкретное проявление взаимосвязи ее изобразительного решения с иконописными традициями. Данная связь обогащает кинематографическое изображение дополнительным символическим смыслом.*

**Ключевые слова:**

*икона, иконографический источник, кинокартина «Иван Грозный», книжная миниатюра, композиция кадра, сцена взятия Казани, С.М. Эйзенштейн, эпическое.*

Несмотря на то, что икона стала предметом музейного и частного коллекционирования еще в XIX в., подлинное признание ее художественной ценности состоялось лишь в XX столетии, благодаря систематическим работам по очистке памятников иконописного искусства от позднейших записей и олифы. Ко времени начала работы С.М. Эйзенштейна над фильмом «Иван Грозный» представление об иконе как об одном из наиболее значительных явлений мирового искусства утвердилось в отечественном искусствознании. Хорошо известен тот факт, что творческие поиски авангардистов, таких как К. Малевич, Н. Гончарова и многих других, были тесно связаны с «открытием» иконописи. Однако остается неясной роль традиций церковной живописи в формировании выразительных средств киноискусства.

С этой точки зрения представляется плодотворным обратиться к кинематографическому наследию С.М. Эйзенштейна. Его работа над кинокартиной «Иван Грозный» (1944 г.) в полной мере раскрыла как художественный талант, так и энциклопедические познания режиссера в области истории и теории мирового искусства. Создание множества графических эскизов опиралось на данные, полученные при изучении архивных материалов, сведений

о культуре и быте эпохи на основе музейных собраний и книг. Р. Юренев приводит данные из ЦГАЛИ, убедительно свидетельствующие о широком спектре вспомогательных иконографических материалов к кинокартине, включающих в себя репродукции полотен отечественных и зарубежных живописцев, копии летописных миниатюр, фотографии скульптур [13, с. 224]. Их кинематографическая интерпретация легла в основу изобразительного ряда фильма и оказала значительное влияние на поиск художественных образов персонажей.

Одно из наиболее полных исследований, посвященных изобразительной стилистике и методам фильмов С.М. Эйзенштейна, принадлежит М.Б. Мейлах [6]. Среди искусствоведческих работ, посвященных православным истокам изобразительного ряда фильмов С.М. Эйзенштейна, следует выделить статью Х.-Й. Шлегеля [11], а также диссертационное исследование О.К. Клейменовой [4]. Автор рассматривает связь между композиционными структурами культового зодчества, иконописи и изобразительным рядом фильмов С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского. Несмотря на обширное количество опубликованных архивных материалов и искусствоведческих работ, написанных самим

С.М. Эйзенштейном и исследователями его творчества, во многих случаях остаются неясными истоки художественного решения фильма «Иван Грозный», мера их соотношения с конкретными памятниками иконописного искусства. Тем не менее, это важно для более глубокого понимания творческого метода режиссера. Предметом для иконографического исследования киноизображения выбрана сцена взятия Казани, так как этот исторический сюжет на протяжении веков неоднократно оказывался в центре внимания художников, благодаря чему возможно провести сопоставительный анализ его живописного и экранного решения.

Целью статьи является выявление иконописных иконографических источников сцены взятия Казани фильма «Иван Грозный».

Известны примеры попыток киноведческого анализа этой сцены. Если большинство исследователей сходится во мнении относительно живописности композиционного построения ее кадров, то суждения о ее действительных изобразительных первоисточниках противоречивы. По мнению М.Б. Мейлах, в общих планах очевидно влияние «условной многоплановости старинной батальной живописи» [6, с. 137], в то время как В.Б. Шкловский лаконично отмечает иконописность решения образа Ивана Грозного, никак не аргументируя данный тезис [10]. Таким образом, проблема соотношения кинематографического образа сцены взятия Казани и ее прототипов в церковной и светской живописи требует более внимательного рассмотрения. Важно отметить, что в отечественном искусстве традиции изображения батальных сцен были заложены в иконописи и книжной миниатюре. Тематика икон, посвященных ратным подвигам православных воинов, охватывает такие реальные исторические события, как осаду Константинополя (626 г.), битву новгородцев с суздальцами (1169 г.), взятие Казани войском Иоанна IV Грозного (1552 г.). Специфика батального жанра обуславливает необходимость композиционной организации большого количества фигур и многочисленных деталей, способствующих достоверному раскрытию конкретного исторического сюжета. Этой задаче отвечает ярусное построение композиции, широко распространенное в иконах такого типа.

Среди обширного ряда светских живописных произведений, раскрывающих тему взятия Казани Иоанном IV Грозным, следует упомянуть картины П.И. Коро-

вина «Взятие Казани Иваном Грозным» (1880–1890 гг.), Г.И. Угрюмова «Взятие Казани Иваном Грозным 2 октября 1552 г.» (1800 г.), П.М. Шамшина «Вступление Иоанна IV в Казань» (1894 г.) и другие. Все они созданы до признания искусствоведами эстетической ценности произведений иконописи и трактуют исторический сюжет в рамках академической традиции.

Однако наибольшее сходство композиционного решения кадра из соответствующей сцены фильма обнаруживается не с перечисленными выше полотнами, а с одним из иконописных изображений XVI в. Это икона «Благословенно воинство Небесного Царя», в советском искусствознании – «Церковь воинствующая» (1550-е гг.; дерево, паволока, левкас; яичная темпера; 144×396 см.; ГТГ), написанная предположительно митрополитом Афанасием по заказу Ивана Грозного в память о его Казанском походе 1552 г. (рис. 1). Первоначально она располагалась в Успенском соборе Московского Кремля перед царским местом Иоанна IV Грозного как документальное воспроизведение значимого эпизода царской внешней политики и прославление небесного покровительства земному воинству государя. В 1919 г. икона поступила в собрание Государственной Третьяковской галереи. Это позволяет предложить с большой долей вероятности, что к началу работы над фильмом «Иван Грозный» С.М. Эйзенштейн был знаком с данным памятником русского изобразительного искусства, несмотря на то, что в его опубликованных теоретических трудах эта икона не упоминается. В связи с этим интересно отметить, что в исследованиях композиционной структуры пейзажа режиссер почти не касается проблемы иконописного решения пейзажного пространства, но неоднократно обращается к традициям китайской картины-свитка, анализируя музыкально-эмоциональную трактовку образа природы. «Удивительное умение сочетать реальную пейзажную изобразительность ландшафта с музыкальной и эмоциональной интерпретацией его средствами композиции», по мнению С.М. Эйзенштейна, является одной из существенных характеристик китайской пейзажной живописи [12, с. 335]. Исследуя ее пространственно-временные качества, режиссер отмечает, что «лишенные точки схода пространственные композиции кажутся освобожденными от суеты мирской целеустремленности и погруженными в чистое созерцание» [12, с. 345]. Одним из примеров такого поэтического компози-

ционного построения пейзажа в кинокадре являются указанные выше начальные кадры сцены взятия Казани в кинофильме «Иван Грозный». Тем не менее, анализ композиционного построения иконы «Благословенно воинство небесного царя» позволяет убедительно выявить ряд характерных признаков, также нашедших отражение в кинематографическом образе этой сцены.

На иконе изображено шествие воинов к Небесному Иерусалиму. Образ Горнего Града интерпретируется И.А. Кочетковым как образ Москвы [5]. Город, осененный алым шатром, представлен в левой части иконы в четырехцветной мандорле, на высокой горе с лещадками, окруженной райским садом. Из Небесного Иерусалима вытекает райская река. В правой части иконы в темном сине-зеленом круге представлен объятый пламенем город, определяемый исследователями как «град лукаваго» (Н. Квливидзе) или как Казань, покоренная Иваном Грозным (А. Пресняков) [3; 8]. От горящих крепостных стен движутся справа налево три параллельными рядами пешие и конные полки, предводительствуемые архангелом Михаилом, также изображенным в четырехцветной мандорле. За ним следует всадник в царской одежде, с крестом в руках, окруженный пешими ратниками. Головы бранников верхнего и нижнего рядов увенчаны нимбами. Все три бесконечные процессии изображены на золотом фоне, под каждой из них тянется полоса коричневого позема в виде горок с лещадками, поросшими деревьями. На фоне Горнего Иерусалима представлена Богоматерь с Младенцем Иисусом, передающим ангелам мученические венцы для святых ратоборцев. Резко вытянутый по горизонтали, формат изображения не является типичным для русского иконописного искусства и подчеркивает движение воителей.

Рассмотрим композицию одного из кадров сцены взятия Казани из фильма «Иван Грозный» (рис. 2). Съемки этой сцены проходили с середины мая до конца 1943 г. под Алма-Атой, недалеко от Кескелена, у поселка «Политотдел», так как эта местность в наибольшей степени напоминала приволжские пейзажи. Композиция кадра глубинная или, по терминологии С.М. Эйзенштейна, первопланная. Крупный передний план представлен параллельными стволами пушек, уходящими за границы кадра. Средний план изображает расположившиеся на вершине холма группы воинов, замершие в ожидании битвы.

Сложная ритмическая структура среднего плана основана на контрасте пересекающихся под прямым углом вертикальных (фигуры ратников, секиры) и горизонтальных (стволы пушек) линий. Особый интерес в данном случае представляет композиционная организация дальнего плана. Его нижняя граница образована линией обрыва, справа он отделен от остального пространства краем боевого знамени, сверху и слева его границы совпадают с краями кадра. Таким образом, дальний план четко выделен в композиционной структуре кадра и словно заключен в вытянутый прямоугольник, образуя внутри общей композиции отдельный, самостоятельный фрагмент-кадр. Его пропорции составляют примерно 1 к 2,6, что приблизительно соответствует пропорциям иконы «Благословенно воинство небесного царя», равным 1 к 2,75. Дальний план кадра открывает перед зрителем панораму приготовившихся к бою царских войск. На вершинах холмов разбиты шатры. Ниже, на светлом фоне выгоревшей на солнце земли, темнеют три ряда конных и пеших бранников с развевающимися знаменами. Параллельные шеренги воинов бесконечно тянутся по горизонтали, причем верхний и нижний словно плавно охватывают центральный. Плавные силуэты кескеленских холмов воспроизводят иконописные формы лещадок. Рельеф местности и трехъярусное построение рядов сражающихся соответствуют изображению на описанной выше иконе. Также в обоих случаях идентично тональное построение композиции. В иконописном изображении впечатление движения воинских рядов возникает благодаря многократному повторению одинаковых силуэтов ратоборцев. В кадре зритель также видит фигуры, одинаковые по размеру, силуэту и тону, но замершие в напряженном ожидании. Это противоречие создает дополнительный напряженный аспект динамической структуры композиции. Также можно отметить ряд отличий во второстепенных деталях. Например, в кадре отсутствуют деревья, изображенные на иконописном поземе. Чередование конных и пеших бойцов в иконе подчиняется иному ритму, нежели в кинокадре. Таким образом, С.М. Эйзенштейн не цитирует буквально иконописное изображение, но интерпретирует его основную композиционную схему в соответствии с художественным образом сцены.

По мере восприятия кадров сцены взятия Казани создается впечатление, что режиссер снимает кинокамерой фрагменты

иконы «Благословенно воинство небесного царя», предоставляя зрителю возможность внимательно ее рассмотреть. Кадры общего плана, открывающего панораму боевых позиций русского воинства, сменяются изображением вершины холма, увенчанной царским боевым шатром. На склоне расположены два ряда ратников, чьи силуэты сходятся в одной точке в правом нижнем углу кадра. Над ними на горизонте виднеется группа тесно расположенных цилиндрических шатров с остроугольным завершением. Фактура выжженной солнцем, покрытой сухой травой земли, напоминает иконописный позем. Композиционная схема нижней части кадра и силуэты ее основных элементов соответствуют фрагменту правой части иконы «Благословенно воинство небесного царя», представленному пылающим градом в темном круге над двумя смыкающимися вереницами всадников. Фигуры сражающихся, расположенные на переднем плане кадра, в соответствии с законом прямой перспективы, крупнее, чем фигуры дальнего ряда, но в связи с тем, что они срезаны по пояс нижней границей изображения, высота бранников в обоих рядах воспринимается одинаковой. Благодаря этому возникает эффект, сходный с характерной для иконописи обратной перспективой. Еще один фрагмент иконы, словно воспроизведенный крупным планом на киноплёнке, – объятые огнем крепостные стены Казани. Если на иконе крепость представлена каменной, то в фильме белокаменные башни соединены деревянными стенами, что соответствует археологическим данным. И в кинематографическом, и в иконописном изображении присутствуют два типа башен: цилиндрические с конусообразным завершением и ступенчатые, прямоугольные в основании.

В основе композиции кадра-панорамы, представляющего общий план, находится контраст между объемным реалистичным первым планом и условным, образительно решенным в иконописных традициях дальним планом. Данное противопоставление является ключевым для построения всей сцены взятия Казани. Например, можно выделить два основных типа крупного плана воинских рядов. Для первого из них характерно решение композиционной структуры изображения, апеллирующее к иконописным традициям. Вереницы сражающихся сняты сверху, линия горизонта в кадре отсутствует, вследствие чего создается впечатление условного пространства и вневременности изображения.

Фигуры воителей одинаковы по размеру и силуэту, расположены на равном расстоянии друг от друга, образуя плавную изгибающуюся линию, пересекающие кадр в горизонтальном направлении. Вследствие яркого фронтального освещения изображение воспринимается плоским, светотеневая моделировка объемов явно не выражена. Второй тип крупного плана бойцов представляет собой реалистическую трактовку изображения. Таковы, например, кадры стремительно летящих мимо зрителя всадников. В отличие от живописного изображения, способного создать лишь иллюзию движения, данные кадры действительно его воспроизводят. Вследствие этого фигуры верховых представлены в разных поворотах, и их силуэты образуют сложный ритм. В соответствующем фрагменте иконы «Благословенно воинство небесного царя» эффект движения воинов создается за счет многократного метрического повторения фигур. Другой пример реалистического подхода к изображению крупного плана ратников – один из кадров возвращения после сражения, на котором разнообразные по силуэту фигуры бойцов даны контражуром в пронизанных лучами солнца облаках дорожной пыли и образуют сложную по рисунку группу.

Такая стилистическая неоднородность, как в рамках сцены, так и внутри отдельного кадра способствует созданию эпического кинематографического образа конкретного исторического эпизода. Как указывает Я. Мукаржовский, «эпическое поэтическое искусство имеет в своем распоряжении и отнюдь не только в недавнем времени некоторые средства изображения пространства, сходные со средствами киноискусства, в особенности деталь и панораму (плавный переход от кадра к кадру)» [7, с. 405]. По мнению исследователя, «пространство на протяжении того же самого фильма может изменяться, и даже многократно «...» Динамику развития пространства создает напряжение, возникающее при этих изменениях» [7, с. 407]. В сцене взятия Казани то совмещаются, то последовательно чередуются два подхода к изображению пространства, определяемые двумя поэтическими началами: эпическим и драматическим. Эпическое выражается посредством иконописных образительных традиций и характеризуется вневременностью. Драматическому, реалистически трактованному, присуще «реальное» время, каким его воспринимали участники сражения. Таким образом, в сцене взятия Казани взаимодействуют две



Рис. 1. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя» (в советском искусствоведении – «Церковь воинствующая»), 1550-е гг.; дерево, паволока, левкас, яичная темпера; 144×396 см.; ГТГ.



Рис. 2. Фотограмма. Фильм С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944). Сцена взятия Казани.

134 точки зрения на происходящее: максимально отстраненная и максимально приближенная к событию.

Следует отметить, что в 1940-х гг. опора режиссера на иконописные изобразительные источники в процессе создания художественного образа фильма становится возможна благодаря признанию И.В. Сталиным важного государственного значения патриотической деятельности церкви в военное время. Во время приема иерархов Русской Православной Церкви 4 сентября 1943 г. И.В. Сталин подчеркивает, что «церковь может рассчитывать на всестороннюю поддержку правительства во всех вопросах, связанных с ее организационным укреплением и развитием внутри СССР.» [2, с. 625]. Кроме того, в беседе с С.М. Эйзенштейном по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 г. И.В. Сталин признает: «Конечно, мы не очень хорошие христиане, но отрицать прогрессивную роль христианства на определенном этапе нельзя» [1, с. 434]. Эта тенденция косвенным образом спо-

собствовала большей свободе режиссера в выборе выразительных средств для раскрытия художественного образа как отдельных сцен, так и всего фильма «Иван Грозный».

На основании всего вышесказанного можно сделать ряд выводов. Во-первых, на формирование художественного образа фильма «Иван Грозный» оказали существенное влияние традиции иконописного искусства, проявившиеся в организации кинематографического пространства. Во-вторых, в основе художественного решения сцены взятия Казани находится контраст между эпическим (иконописным) и драматическим (реалистическим) подходами к изображению. В-третьих, благоприятными условиями для опоры на памятники иконописного искусства при работе над композицией кадра в фильме «Иван Грозный» стало ослабление государственного давления на церковь в связи с ее важным значением для укрепления патриотических настроений в обществе во время Великой Отечественной войны.

#### Список литературы:

- [1] Запись беседы с С.М. Эйзенштейном и Н.К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 года // Сталин И.В. Сочинения. Т. 18. – Тверь: Союз, 2006. – С. 433–440.
- [2] Карпов Г.Г. Записка о приеме Сталиным иерархов Русской Православной Церкви 4 сентября 1943 года // Сталин И.В. Сочинения. Т. 18. – Тверь: Союз, 2006. – С. 621–629.
- [3] Квливидзе Н.В. Благословенно воинство Небесного Царя // Православная энциклопедия. Т. 5. – М., 2002. – С. 324–325.
- [4] Клейменова О.К. Композиционные построения изобразительного ряда в исторических фильмах С. Эйзенштейна и А. Тарковского / Автореф. дис. ... канд. искусствовед. – М., 2001. – 34 с.
- [5] Кочетков И.А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая»: («Благословенно воинство небесного царя») // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXVIII. – Л., 1985. – С. 185–209.
- [6] Мейлах М.Б. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. – Л.: Искусство, 1971. – 176 с.
- [7] Мукаржовский Я. К вопросу об эстетике кино // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994.
- [8] Пресняков А.Е. Эпоха Грозного в общем историческом освещении // Анналы. – 1922, № 2. – С. 195–197.
- [9] Ситдинов А.Г., Хузин Ф.Ш. История Казани // Сайт Татарской электронной библиотеки. – Казань, 2006. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://kitar.net.ru/huzin4.php>
- [10] Шкловский В.Б. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1976. – 328 с.
- [11] Шлегель Х.-Й. Икона и кинообраз. Отголоски византийского понимания изображения в русском и советском кинематографе // Киноведческие записки. – 2010, № 97. – С. 5–19.
- [12] Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Т. 2: О строении вещей. – М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, 2006. – 348 с.
- [13] Юрнев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Ч 2. 1930–1948. – М.: Искусство, 1988. – 319 с.