Трансформация соцреалистических мифов

в киносценарии Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный»

Ярош Анна Алексеевна

Студентка МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Знаменитый советский кинорежиссер Сергей Михайлович Эйзенштейн написал сценарий фильма «Иван Грозный» в начале Великой Отечественной войны. Снять картину о царе ему в 1941 году поручил Сталин. В фильме, по замыслу вождя, следовало переосмыслить события XVI века в духе советской исторической мифологии и воплотить представление об Иване IV как о сильном, властном правителе, который, не жалея ничего и никого, укреплял государство, истреблял его врагов.

Работая над киносценарием, Эйзенштейн находился в жестких идеологических рамках. Однако можно ли считать его текст частью сталинской культуры? На мой взгляд, не вполне. Автор, отталкиваясь от заказа Сталина, выходит за его рамки. Это наглядно проявляется в том, как он трансформирует мифы социалистического реализма.

Литература соцреализма того времени развивала миф о Сталине как об отце народов: «Руководители советского общества сделались “отцами” (во главе с патриархом Сталиным); национальные герои стали “сыновьями”, а государство – “семьей” или “племенем”» [Кларк 1992: 73]. В конце первой части Эйзенштейн изображает Ивана Грозного как отца народа:

Над толпой стон стоит:

Сироты мы покинуты…

Без отца живем оставлены.

[Эйзенштейн 1970: 296]

Он, «любимый отец», «является и “вдохновителем”, и “руководителем”, и “организатором побед”» [Гюнтер 2000: 745]:

Царским объятием окрыленный,

Заревел Малюта.

Трубы рев тот подхватили.

[Эйзенштейн 1970: 414]

Однако во второй части царь, обуреваемый злостью из-за изменников, не замечает народ. В этой части роль царя как верховного отца реализуется только по отношению к опричникам:

Своих исполнителей воли царской,

как господь Адама,

из праха воздвиг…

[Эйзенштейн 1970: 302]

В обстоятельном исследовании «Архетипы советского искусства» Ханс Гюнтер связывает с фигурой отца в соцреалистической литературе такие мотивы, как «аскетическое самопожертвование, непрестанная борьба с врагами, тяготы строительства». В сценарии Эйзенштейна они широко представлены. Однако помимо них Гюнтер выделяет также мотив «преодоления стихийности», уверенности в себе. Здесь Эйзенштейн нарушает соцреалистический канон. Его Иван импульсивен, гневлив. «В ярости» царь планирует военные походы, ломая макеты городов об пол. Молитвенно обращаясь к Богу за знаком, он до крови разбивает лоб, а не получив ответа, бросает в икону посох. Также Эйзенштейн показывает царя сомневающимся, его Иван не раз вопрошает Бога, верную ли дорогу он выбрал.

Вождь, принявший ролевую модель Ивана Грозного, был недоволен образом царя, склонного предаваться сомнениям и душевной скорби. В разговоре с Сергеем Эйзенштейном и Николаем Черкасовым он сравнил созданный ими образ Ивана с Гамлетом и потребовал переснять фильм так, чтобы царь был представлен уверенным в своей правоте и жестким.

В исследовании Гюнтера отмечается, что отец вдохновляет сыновей на победу, но в действии лично не участвует. У Эйзенштейна же Иван дан как храбрый воин:

На фоне зарева мчится с конницей

царь Иван.

Волосы развеваются по ветру.

[Эйзенштейн 1970: 305]

По наблюдению К. Кларк, в произведениях, отвечающих канонам соцреализма, при возникновении противоречия между семьей и государством демонстрировалось отречение героя от тех, с кем он связан кровными узами, ради служения «отцу народов» и государству в его лице. В сценарии Эйзенштейна человек, вступающий в опричнину, приносит клятву, отрекаясь от отца и матери и посвящая жизнь тому, чтобы служить отцу Русского государства. Понятие кровных связей приобретает в фильме Эйзенштейна новое, по сравнению с соцреалистической литературой, трагическое значение: вместо духовных уз опричники связаны с «отцом» пролитой кровью.

Эйзенштейновский царь Иван не только перестает быть отцом народа, но отдаляется и от верных опричников, противопоставляет царский род всем остальным родам.

Важнейшей фигурой советской пропаганды являлся Павлик Морозов - пионер, который в 1932 году донес на отца-кулака. Его поступок стал как нельзя лучше иллюстрировать последовавшее несколько позже указание вождя, что «сын за отца не отвечает».

В сценарии Эйзенштейна в фигуре Федора Басманова можно увидеть аллюзию на Павлика. Опричнику, как и Павлику, необходимо предать своего родного отца ради отца государства. Алексей Басманов, который предложил царю учредить опричнину, чтобы побороть боярский произвол, сам же «захварывает боярским пороком». Грабя боярские дворы, он втайне накопил для своей семьи огромное состояние. Узнав, что Алексей служит не царю, а «роду Басмановых», Иван требует казни.

Совершить убийство должен его сын, Федор, который, вступая в опричнину, дал обед «позабыть отца и мать» и служить только государю. Однако Федор не может сдержать слова: он казнит отца, но перед убийством под угрозой отцовского проклятия обещает продолжить дело Алексея. Он клянется множить богатство, чтобы его правнуки с царскими правнуками «век тягаться могли».

 Так, образ Павлика оказывается перевернут, предательство представлено в противоположном ключе: если Павлик добровольно доносит на отца, для него пионерская клятва выше преданности семье, то Федор убивает отца по приказу и все равно остается верным семье, заботе о роде. Так, Павлик предал родного отца, а Федор – «отца нареченного», сакрального.

Подводя итоги, отметим, что соцреалистические мифы широко представлены в сценарии Эйзенштейна. Некоторые из них, как например, герой и враг, даны в классическом для своего времени ключе. Другие же мифы Эйзенштейн берет за основу и трансформирует, опрокидывает. Произведение, выросшее из заказа Сталина, оказалось сложным, противоречивым и дало основание для различных интерпретаций.

Литература:

1. К. Кларк. Сталинский миф о «великой семье» // Вопросы литературы. 1992. № 1.
2. С.М. Эйзенштейн. Иван Грозный // Избранные произведения в 6 томах. Том 6. М., 1970.
3. Х. Гюнтер. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон / Ред. X. Гюнтер и Е. Добренко. СПб., 2000.