

КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| «Иван грозный» С. М. Эйзенштейна: фильм с «опрокинутой» жанровой структурой |

КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

Россия, Москва.  
 Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова.  
 Кафедра кинодраматургии, аспирант.  
 Телеканал «Культура», отдел документальных фильмов и сериалов, шеф-редактор.

Russia, Moscow.  
 Russian State University of Cinematography, named after S. A. Gerasimov (VGIK),  
 Chair of Screenwriting, postgraduate student.  
 Chief Editor of the documentary films and serials department, the "Culture" channel.

[vkorshunov@list.ru](mailto:vkorshunov@list.ru)



## «ИВАН ГРОЗНЫЙ» С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА: ФИЛЬМ С «ОПРОКИНУТОЙ» ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРОЙ

Сам режиссер определял «Ивана Грозного» как трагедию. Но трагедия эта очень сложно организованная. С помощью целой системы приемов Эйзенштейн накладывает на фильм две жанровые структуры, дважды жанрово кодирует картину.

В первой серии и в начале второй трагическим героем, без сомнений, является Иван Грозный, а его антагонистом — Ефросиния Старицкая. Но во второй серии Эйзенштейн незаметно расшатывает эту систему координат, постепенно меняет на другую, прямо противоположную. Иван Грозный лишается статуса трагического героя. Его место занимает Ефросиния.

«Опрокинутая» жанровая структура может стать ключом к пониманию картины, которую называют «фильмом-иероглифом», «фильмом-палimpseстом».

**Ключевые слова:** кинодраматургия, жанр, Сергей Эйзенштейн, «Иван Грозный», кинематограф

### “Ivan the Terrible” (“Ivan Groznyi”) by Sergey Eisenstein: A Movie with an “Overtaken” Genre Structure”

Sergey Eisenstein defines his film, “Ivan the Terrible” (“Ivan Groznyi”), as a tragedy. However, this tragedy has a very complicated structure, as Eisenstein imposes two genre structures on the film. In the first part, Ivan the Terrible is a tragic hero, and Efrosiniya Staritskaya is the antagonist; in the second part of the film, Eisenstein imperceptibly changes this system of coordinates. Ivan the Terrible loses the status of tragic hero, while Efrosiniya instead occupies his place. This “overtaken” genre structure can become a key to understanding a cinematic art form called a “hieroglyph film” or “palimpsest film”.

**Key words:** scriptwriting, genre, Sergey Eisenstein, “Ivan the Terrible” (“Ivan Groznyi”), cinema

У картины С. М. Эйзенштейна «Ивана Грозного» репутация произведения невероятно сложного, многослойного, репутация фильма-загадки, фильма-иероглифа. Существует огромное количество версий, гипотез, интерпретаций — своеобразных попыток «разгадать» Эйзенштейна. И, казалось бы, всё уже сказано. Однако есть один аспект, о котором мало говорят. Аспект этот теоретико-драматургический. И связан он в первую очередь с жанровой структурой фильма.

Многokrатно пересматривая одну из самых любимых своих картин и размышляя о ней, я ощущал эту жанровую структуру вздыбленной, перевернутой, существующей словно в двух измерениях. Когда пришло время называть доклад, давать ему имя, нужно было выбрать какое-то одно определение, и я остановился на наиболее точном, на мой взгляд, — «опрокинутая жанровая структура».

Название несколько вызывающее, по-Эйзенштейновски хулиганское, «аттрактивное». И потому заключенное в кавычки. Но еще раз погружившись в ткань картины Эйзенштейна, я понял, что

кавычки смело можно снимать. В этом фильме всё опрокинуто. Все перевернуто вверх дном, всё шиворот навыворот. Практически все исследователи отмечают, что две серии «Ивана Грозного» — это два разных фильма. В первой серии режиссер сказал то, что от него ждали. Во второй — то, что хотел сказать он сам. Вторая серия противоречит первой, словно опрокидывает ее.

Сосуществование двух структур, которые проявляются, просвечивают друг сквозь друга и одна из которых опрокидывает другую, можно расценить как фундаментальный принцип построения фильма.

Сам автор маркирует эту двойственность, перевернутость буквально — в третьей серии (так и не сделанной, дошедшей до нас лишь в виде сценария и небольших фрагментов) Федор Басманов поет, глядя в перевернутый Псалтырь. Интересно, кстати, было бы узнать, что именно он поет.

И подобных примеров масса. Но наиболее ярко эту «опрокинутость» всей художественной структуры картины отражает структура жанровая.



КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| «Иван грозный» С. М. Эйзенштейна: фильм с «опрокинутой» жанровой структурой |

Сам Эйзенштейн определял жанр своего фильма как трагедию. Действительно, «Иван Грозный» — это редкий образец трагедийного жанра в кино. Но трагедия эта очень сложно, прихотливо организованная.

Воспользуемся одним наблюдением Ю. М. Лотмана. Юрий Михайлович, размышляя о фильме Лукино Висконти «Чувство», сказал, что режиссер пропустил историю через оперный код. Эйзенштейн пропускает свою историю через два кода — оперный и трагедийный. Эту двойную закодированность помогают обнаружить интертекстуальные отсылки, искусно распыленные Сергеем Михайловичем по всему фильму.

Первая из них — конечно же, «Борис Годунов». Эйзенштейн не скрывал, что снимал «Грозного», думая о пушкинском «Годунове». Впрочем, не только о пушкинском. Невозможно отмахнуться от ассоциаций с оперой Мусоргского и ее классическими сценографиями, живописующими мрачную, зловещую атмосферу Смутного времени. От Пушкина в фильме высокий штиль — не только репличная, но и ремарочная часть сценария написана упругой ритмизованной прозой, почти стихами. От Мусоргского здесь высокая — оперная — степень условности. «Фильм-опера» — так говорят, как правило, о картонных фильмах с неживыми, искусственными героями и диалогами. Но по отношению к «Ивану Грозному» эта ирония снимается. «Грозный» действительно фильм-опера. В самом высоком смысле.

Как и Борис, царь Иван идет к безграничной власти, устранив все преграды на своем пути. Как и в «Борисе Годунове», в «Грозном» конфликт разворачивается на трех уровнях. Первый можно назвать внешнеполитическим — оба сталкиваются с угрозой с Запада, с Польшей и Литвой, и оба спотыкаются об эту преграду. Второй уровень конфликта — внутривнутриполитический. И у Бориса, и у Ивана один внутренний враг — родовая знать, боярство. Ну и, наконец, третий конфликтный уровень — внутренний. Это внутренняя борьба — с самими собой. Обоим даны муки совести, для обоих шапка Мономаха тяжела.

Таким образом, при наложении персонажных систем трагедии Пушкина, оперы Мусоргского и фильма Эйзенштейна образ Ивана Грозного функционально накладывается на образ Годунова, как бы занимает его место. Пушкин не сомневался: Борис — убийца. У Эйзенштейна Иван Грозный предстает убийцей серийным. Первым эпизодом, который написал Сергей Михайлович, сев за сценарий, было чтение синодика — списка убиенных. Но список этот был очень странным. В нем оказалось, например, имя Всеволода Большое Гнездо, жившего задолго до Грозного. Сам Эйзенштейн объяснял, что это зашифрованный Всеволод Мейерхольд со своими многочисленными учениками. Или Максим Литвин — намек на Максима Литвинова. То есть в список Грозного попали жертвы другого тирана — Сталина.

Этой сцены в фильме нет, она так и не была снята. Но «мальчики кровавые в глазах» зрителю мерещатся постоянно. И власть это прочитала в тексте фильма. Во время беседы Сталина, Молотова и Жданова с Эйзенштейном и Черкасовым, на которой решалась судьба второй серии и стенограмма которой сохранилась, отсылки к Годунову не звучат. Но постоянно чувствуется раздражение власти — ей претит кровавый зловещий образ, удушливая атмосфера пушкинской трагедии и оперы Мусоргского. «Вторая серия очень зажата сводами, подвала-

ми, нет свежего воздуха, нет шири Москвы, нет показа народа, — скажет Молотов. — Можно показывать заговоры, можно показывать репрессии, но не только это»<sup>1</sup>. Злодей на экране Сталину был не нужен. Нужен был мудрый правитель, герой, который в сознании зрителей совместится с образом самого «отца народов». Эйзенштейн в первой серии показывает именно такого царя — энергичного, решительного, прогрессивного. А во второй серии опрокидывает самим же созданный образ в кровавую лужу «Бориса Годунова». Многократно при этом усиливая зловещесть образа.

Но «Борис Годунов» — не единственный интертекстуальный код, и, пожалуй, не самый важный. В той же стенограмме читаем — это реплика Сталина: «Царь у вас получился нерешительный, похожий на Гамлета. Все ему подсказывают, что надо делать, а не он сам принимает решения»<sup>2</sup>. Характеристика образа, сыгранного Черкасовым, представляется неточной. Но ключевое слово сказано — «Гамлет». Здесь есть и общее сходство драматической коллизии — на пути некоего молодого человека, который, в случае с Гамлетом, может претендовать на престол, а в случае с Грозным, уже на престоле и идет к безграничной власти, становится родственник. Дядя Клавдий и тетка Ефросинья. Действовать напрямую герой не может и решает идти окольными путями, затевает свою игру, свою драматическую интригу.

Но это общее сюжетное сходство приблизительное, поверхностное. Если присмотреться внимательнее, то станет очевидно, что Иван Грозный — никакой, конечно, не Гамлет. Это особенно отчетливо видно в сцене, которую режиссер и киновед Владислав Цукерман<sup>3</sup> назвал — по аналогии с «Гамлетом» — мышеловкой.

Для того, чтобы разоблачить царя, митрополит Филипп и Ефросинья Старицкая проводят «пещное действо» — театрализованную часть литургии, в которой рассказывается история трех отроков, брошенных в печь нечестивым царем Навуходоносором. Гневная реакция Ивана будет его саморазоблачением.

*Преданы мы есмь ныне  
В руки владык беззаконных,  
Отступников ненавистнейших,  
Царю неправосудному  
И злейшему на всей земле<sup>4</sup>.*

Эти слова кажутся вызовом, брошенным не столько Грозному, сколько Сталину. Эйзенштейн, как Филипп и Ефросинья, ставит мышеловку для нечестивого царя. Фильм и есть эта мышеловка. И Грозный в картине, и Сталин в реальности отреагировали. Саморазоблачились. Мышеловка сработала.

Иван Грозный функционально оказывается в роли не Гамлета, а Клавдия. На месте антагониста. Место протагониста, трагического героя свободно. В первой серии Эйзенштейн возвел Ивана на пьедестал Героя. Во второй — постепенно, почти

<sup>1</sup> История отечественного кино 2011. С. 402.

<sup>2</sup> Там же. С. 401.

<sup>3</sup> См. Цукерман В. Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом. // Искусство кино. — 1991. — №9. С. 93–102.

<sup>4</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах. Том 6. М., 1971.



КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| «Иван грозный» С. М. Эйзенштейна: фильм с «опрокинутой» жанровой структурой |

незаметно расшатывает этот пьедестал, низвергает, превращает его в антагониста.

«Структурная рамка из двух венчаний на царство — реального в самом начале и пародийного, перевернутого в конце, — отмечает В. Цукерман, — как бы выявляет и подчеркивает истинный смысл фильма. «Иван Грозный» начинается как ода Сталину, его «венчания», и, неожиданно перевернувшись, оказывается в конце его развенчанием»<sup>5</sup>.

Но кто в таком случае займет место протагониста?

Об этом «проговаривается» сам Эйзенштейн. Однажды он вышел из съемочного павильона и сказал Михаилу Блейману: «Я только что снял «Риголетто»<sup>6</sup>. В тот день снималась кульминационная сцена второй серии — убийство Владимира Старицкого.

Владимир, сын Ефросиньи, проговорился на царском пиру, что мать готовит переворот, и на престол сядет он. Грозный неожиданно говорит: хочешь быть царем — пожалуйста. Вот тебе бармы, скипетр, шапка Мономаха. Владимира переодевают в царские одежды и заставляют вести опричное войско в Успенский собор, на молитву. Там поджидает убийца, посланный Ефросиньей. Он закалывает человека в царских одеждах. То есть Владимира.

Так мать, не ведая того, отправляет сына на верную смерть. Так Риголетто в опере Верди, нанимает убийцу герцога, и, не зная того, готовит смерть собственной дочери. Симпатии зрителя, конечно же, на стороне Риголетто и Ефросиньи. Старицкая, узнав о смерти сына, поет колыбельную. Она уже не глава боярского заговора. Она просто мать, которая пыталась сделать все, чтобы как-то устроить в жизни своего нерадивого, безлезного сына. И убила его своими руками.

Создается впечатление, что примерно с середины второй серии отчетливо проступает вторая, альтернативная жанровая структура, где протагонист — Ефросинья. Это ее история, трагедия гипертрофированной материнской любви. Ей даны и оправдание, и искреннее незнание, смягчающие вину трагического героя, позволяющие нам оставаться на его стороне. Неслучайно Эйзенштейн работал с исполнительницей этой роли Серафимой Бирман даже больше, чем с Черкасовым, игравшим Ивана.

А Грозный? Дан ли ему этот «защитный» механизм трагического незнания? Нет. В отличие от Владимира Старицкого, он всё прекрасно знал. Но у Ивана есть оправдание. Он до последнего держался за дружеские и семейные связи. Выслушивал филиппики Колычева (буквально — филиппики Филиппа митрополита) и тянул с наказанием Ефросиньи, уже зная, что она отравила Анастасию. Но и лучший друг Федор Колычев, и тетка Ефросинья, и брат Владимир сами вынудили его пролить кровь. И, собственно, не друга и не брата он убил. Здесь очень важен мотив переодевания, неоднократно внедренный Эйзенштейном в ткань повествования. Убитый Филипп не похож на Федора Колычева, он одет не в светскую одежду, а в рясу. Убитый человек в Успенском соборе не похож на Владимира Старицкого, он одет не в боярские, а в царские одежды.

Но оправдание это, конечно, лукавое. К тому же кого убил Иван Грозный? Митрополита, духовного владыку. И — блажен-

ного, юродивого, убогого, то есть любимого Богом. И убийце нет и не может быть оправдания. Но если жертвы окружены ореолом некоей сакральности, то кем предстает в таком случае убийца?

Эйзенштейн дает нам понять: если оправдания Грозного лукавые, то и действия его «от лукавого». Это почувствовала и власть. В том разговоре со Сталиным, Ждановым и Молотовым прозвучала странная, на первый взгляд, претензия: «Жданов говорит, что Эйзенштейн увлекается тенями (что отвлекает зрителя от действия) и бородой Грозного, что Грозный слишком часто поднимает голову, чтобы было видно его бороду»<sup>7</sup>. Казалось бы, причем тут борода? Удивительно, что Жданов, по всей видимости, до конца не осознавал, но интуитивно чувствовал, что здесь что-то не так. Грим Черкасова во второй серии напоминает грим Шаляпина в опере Гуно «Фауст», в которой Федор Иванович исполнял партию Мефистофеля.

К концу второй серии Грозный — это уже не Годунов, мучимый совестью, не Клавдий, осознающий вину, а Мефистофель, исчадие ада. Он — искуситель. Он искушает и Владимира Старицкого надеть шапку Мономаха, искушает и Федора Басманова (в сценарии третьей серии) поднять меч на отца. Грозный постепенно сгибается, горбится, становится пластической репликой шекспировского Ричарда Третьего. Неслучайно здесь нет воздуха, «шири Москвы». Их здесь и не может быть. Это подземелье, преисподняя.

В знаменитой сцене пира опричников, когда в фильм врывается цвет, сами колористические значения тоже опрокидываются, превращаются из райских в адские. Венценосная порфира становится цветом крови, царственное золото — пламенем преисподней, небесная лазурь превращается в холодный, мертвенный синий.

В финальном монологе Иван Грозный вновь дан в цвете, точнее, в тех же трех цветах — и нет сомнений, что это цвета ада. А словам Мефистофеля о расправе с врагами ради будущего величия страны грош цена.

Третья серия заканчивается песней о Ливонском море, к которому вышла Русь. Но и она дважды закодирована, ее значение опрокидывается нашим знанием того, что Ливонская война будет проиграна, море отобрано, а Европа на долгие годы настроена против Руси.

Эйзенштейну пришлось спрятать, закамуфлировать свою первоначальную идею, которая явно не понравилась бы власти. В финале первого варианта сценария Иван Грозный предстал одиноким безумным стариком, который потерял всё — в том числе и Ливонское море. И только в финале приходит к нему понимание, чего он добивался, какой ценой и что получилось на самом деле.

В том же сценарии третьей серии все приспешники Грозного маркируются библейскими метафорами. Федор Басманов убивает отца по приказу Грозного — почти так же, как Авраам был готов убить Исаака. Только Эйзенштейн переворачивает эту библейскую ассоциацию:

- не отец убивает сына, а сын отца;
- несостоявшаяся библейская жертва превращается в реальное состоявшееся убийство;

<sup>5</sup> Цукерман В. Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом. // Искусство кино. — 1991. — №9. С. 93–102.

<sup>6</sup> Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2007. С. 343.

<sup>7</sup> История отечественного кино. Хрестоматия. / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. М., 2011. С. 403.



КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| «Иван грозный» С. М. Эйзенштейна: фильм с «опрокинутой» жанровой структурой |

– на месте царя небесного оказывается царь земной, или точнее: вместо Бога — враг человеческий.

Библейская ассоциация дана и Малюте Скуратову. Он, подобно Самсону, держит на плечах рушащийся, взрывающийся замок. У Курбского нет явной библейской маркировки, но когда мы видим его реакцию на известие о приближении Грозного, мы понимаем, что идет нечто страшное, сверхъестественное, неземное, потустороннее.

*Оглушительный грохот  
близкой канонады.*

*Голос пушки Курбский узнает:  
«Это — «Соловей»!»*

*Второй грохот.*

*Курбский:*

*«Это — «Лев»!*

*«Волк»!*

*«Певец»!*

*— любимые пушки Ивана!»*

*В полном ужасе кричит:*

*«Значит — и сам Грозный близко!»*

*Грохот выстрела:*

*«Василиск!...»*

*И неизвестно:*

*к пушке ли,*

*к царю ли*

*ображен этот возглас, полный ужаса...<sup>8</sup>*

Трехсерийная структура «ИГ», возникшая, кстати сказать, случайно, по необходимости — материал не помещался во вторую серию, и ее пришлось разбить на две — эта трехчастная структура оказалось очень точной: картина превратилась в «Божественную комедию» наоборот, с обратной, зеркальной последовательностью. Не «Ад — Чистилище — Рай», а «Рай — Чистилище — Ад». Эрик Пырьев — Иван в детстве — играет ангела. Черкасов в финале второй серии играет демона.

Первая серия — это рай. Иван — очевидный протагонист, очевидный герой. Вторая серия — это чистилище, героя кидает из стороны в сторону, он предстает то протагонистом, то антагонистом. Проступает вторая, пунктирная, глубинная структура, где трагическим героем становится не Грозный, а Старицкая. Вторая серия — это нестабильная структура, которая встает на дыбы, переворачивается. Или — что, на наш взгляд точнее — сознательно опрокидывается автором.

Третья серия — это, конечно, ад. Иван Грозный превращается в исчадие преисподней. Он сам себе и протагонист, и антагонист. На первый план выходит внутренний конфликт, противоречия божественного и демонического в человеке.

<sup>8</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах. Том 6. М., 1971. С. 409.

Известно, что Эйзенштейна волновала мысль Белинского о том, Иван — это падший ангел, о том, что власть сама по себе губительна: если посадить на престол ангела, он превратится в дьявола. Любопытно, что в сценарии «Ивана Грозного» упоминается этот образ — падший ангел — правда, в другом контексте:

*Словно ангел падший,  
Федор на полу лежит.  
Рясою черною,  
словно крыльями,  
по полу раскинулся...<sup>9</sup>*

Речь о убитом Федоре Басманове. Акцент смещен, но образ падшего ангела, так или иначе, введен.

Так вызывает ли этот падший ангел хоть толику сочувствия, которое вызывают остальные герои — от Ефросиньи Старицкой до Малюты Скуратова, которого на руках несут к морю, уже умирающего. Он хочет хотя бы одним глазком взглянуть, ради чего умирает.

В финале второй серии фильма и третьей серии сценария — сочувствия к царю нет. А вот в первоначальном варианте сценария третьей серии — в финале с безумным одиноким стариком, потерявшим все — сочувствие, пожалуй, возникает. Сочувствие, но не оправдание. Эйзенштейн однажды признался Иосифу Юзовскому (и эту же мысль высказывал в дневнике):

«Я не мог сделать такой картины без русской традиции, без великой русской традиции, традиции совести. Насилие можно объяснить, можно узаконить, можно обосновать, но его нельзя оправдать, тут нужно искупление, если ты человек. [...] Вот, стало быть, что, — мотив искупления, а не сомнения, не Гамлет — европейская традиция, а Борис Годунов — русская великая традиция, традиция совести»<sup>10</sup>.

Подводя итог, нужно сказать, что поставленная на дыбы, опрокинутая художественная структура фильма, в том числе и структура жанровая, служит неким формальным каркасом для идеи Эйзенштейна. Идеи погружения во ад, медленного поглощения, засасывания героя этой бездной. И с этой точки зрения истинным антагонистом, как и положено в трагедии, становится Фатум. С момента вступления на престол Иван неумолимо движется к страшной развязке. Если вспомнить о любви Эйзенштейна к театрализации и задуманной им двойной мышеловке, то можно сказать, что с первых шагов по воплощению этого замысла режиссер начал движение к не менее страшной развязке. Запрещение второй серии, отлучение (точнее: самоотлучение) от кино и смерть от инфаркта 11 февраля 1948 года. Эйзенштейн внедрил трагедийную жанровую структуру в человеческую судьбу. Свою собственную.

Естественно, опрокинутая структура не снимает всех вопросов и не расширярует все коды, заложенные режиссером. Но может быть одним из ключей к его последней картине.

<sup>9</sup> Там же. С. 399.

<sup>10</sup> Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1973. С. 413.

