Даулет Ерденович ЖАНАЙДАРОВ / Daulet ZHANAYDAROV

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (ВШЭ), Москва, Россия
Школа исторических наук факультета гуманитарных наук, аспирант

National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russia
Faculty of Humanities, School of History, PhD Student
dzhanaidarov@hse.ru

«КРЫЛЬЯ ХОЛОПА» (1926): ТОРГОВЫЙ КАПИТАЛ КАК ОБРАЗ РЕВОЛЮЦИОННОГО КИНЕМАТОГРАФА

Статья посвящена формированию образа дореволюционной истории России на примере фильма Юрия Тарича «Крылья холопа» (1926). В первое пореволюционное десятилетие происходит отход от прежних стандартов в изображении отечественной истории и идёт поиск новых форм экранных репрезентаций событий прошлого. Хотя фильм наследует традиции изображения царя как убийцы и деспота, создатели – режиссёр Юрий Тарич и сценарист Виктор Шкловский – постарались передать на экране революционное понимание истории. В фильме прослеживается влияние исторической концепции М.Н. Покровского, и Шкловский в сценарии ввёл экономический элемент как основной двигатель сюжета.

Пришедшие в кинематограф деятели авангарда (Шкловский, в первую очередь, литературовед) на ходу придумывали правила сценарного ремесла и на практике поверяли границы возможностей кино. Целью сценария «Крылья холопа» было отойти от однобокого изображения Ивана Грозного и обусловить его действия экономическим базисом. Шкловский и Тарич развили идеи революционной переделки образа прошлого в экранизации «Капитанской дочки».

Статья освещает историю зарубежного проката «Крыльев холопа», останавливаясь на истории цензурных запретов и перемонтажа фильма для проката в США. Автор прослеживает в статье возможное влияние фильма «Крылья холопа» на «Ивана Грозного» Сергея Эйзенштейна, которое в неявном виде присутствует как в художественном, так и в сюжетном плане.

Несмотря на успех и зарубежный прокат, фильм в визуальном плане был традиционным, реалистичным, и исследователями рассматривается, чаще всего, как пролог перед радикальной сменой отношения к Ивану Грозного в тридцатые годы. В статье показано, какими способами кинематографисты первого десятилетия после революции пользовались для работы историческим материалом.

Ключевые слова: исторический кинематограф, биографии, Иван Грозный, пореволюционный кинематограф, историческая память, формализм, советское кино, исторические фильмы, Юрий Тарич, Виктор Шкловский, визуальная культура, массовая культура.

«WINGS OF SERF» (1926): TRADE CAPITAL AS AN IMAGE OF REVOLUTIONARY CINEMA

The article is devoted to the formation of the image of the pre-revolutionary history of Russia on the example of Yuri Tarich's film Wings of Serf (1926). In the first post-revolutionary decade, there was a departure from previous standards in the image of national history. Authors searched for new forms of screen representations of past events. Although the film inherits the tradition of depicting the king as a murderer and tyrant, the creators – director Yuri Tarich and screenwriter Victor Shklovsky – tried to transfer on screen

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

revolutionary understanding of history. The film is influenced by historical theory of Mikhail Pokrovsky, and Shklovsky introduced the economic element in the scenario as the main engine of the plot.

The avant-garde figures who came to cinema (Shklovsky, first of all, was a literary critic) came up with the rules of screenwriting craft on the go and challenged the boundaries of cinema's possibilities in practice. The purpose of Wings of Serf's screenplay was to move away from the one-sided image of Ivan the Terrible and determine his actions as of economic basis. Shklovsky and Tarich developed the idea of the revolutionary remaking of the image of the past in their next work, the film version of Captain's Daughter.

The article covers the history of foreign screenings of Wings of Serf, focusing on the history of censorship bans and re-editing of the film for USA. The author shows in the article the possible influence of Wings of Serf on Ivan the Terrible by Sergei Eisenstein, which is implicitly present in both artistic and plot terms.

Despite success and foreign distribution, the movie was visually traditional, realistic, and researchers considered, most often, as the prologue before radical change of the relation to Ivan the Terrible in the thirties. The article shows how filmmakers of the first decade after the revolution used to work with historical material.

Key words: historical cinema, biographies, Ivan the Terrible, post-revolutionary cinema, historical memory, formalism, Soviet cinema, historical movies, Yury Tarich, Victor Shklovsky, visual studies, mass culture.

Первое пореволюционное десятилетие характерно многочисленными экспериментами в самых различных областях искусства. Глобальный слом, которым стала революция, отзывался в произведениях искусства, стремящихся найти для изменившегося порядка вещей новые способы выражения. Кинематограф не остался в стороне, и мотив обновления и переосмысления культурного опыта проходит через большинство фильмов эпохи. Деятели авангарда из разных сфер приходили в кинематограф, который становился полем для экспериментов.

Переосмысление прошлого в большевистском ключе служило идеологическим подспорьем для новой власти. История становилась способом легитимации сложившегося миропорядка, и кинематограф становился наиболее наглядным и массовым способом установить новую картину исторических событий. Дело не только в пропагандистской силе кинематографа, но и в элементе зрелища. Кино работало как инструмент эскапизма, возможность заглянуть в иной, созданный фантазией авторов мир. На одном из обсуждений в Ассоциации революционной кинематографии в 1928 году одним из рабочих было сказано, что «рабочая молодёжь хочет исторические картины, жаждет истории и когда смотрит разные картины, то говорит, почему не исторических картин»[1].

Другая причина – экономическая. Советская публика охотно шла на исторические фильмы, с дорогими декорациями и эффектными костюмами. «Поэт и царь» Владимира

[1] РГАЛИ. Ф. 2647. Оп. 1. Д. 103. Л. 10. Стенограмма обсуждения «Капитанской дочки». 31 июля 1928 г.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

Гардина, стоивший 235 тысяч рублей, за первые восемь месяцев заработал в прокате 388 тысяч[2]. В рецензии «Нашей газеты» на фильм «Крылья холопа» сразу сказано, что это «фильма валютная, фильма экспортная. Не только на наших экранах, но и за границей она будет хороша принята»[3]. Экономические и идеологические причины встретились на производстве исторических фильмов: заработок денег и идеологическая экспансия для молодой советской республики выразились в большом количестве фильмов о прошлом, выдержанных в ревизионистском ключе.

«Ледяной дом», «Господа Скотинины» и многие другие исторические фильмы стремились осмыслить дореволюционную историю в марксистском духе. В данной статье я буду рассматривать фильм Юрия Тарича «Крылья холопа» 1926 года.

Фильм рассказывает историю холопа Никишки, живущего в эпоху правления Ивана Грозного. Он всё своё время посвящает изобретению летательного аппарата. Об этом узнаёт его хозяин, боярин Курлятев, и сажает его в темницу, как связавшегося с дьяволом и одержимого бесами. Боярин радовался недолго: скоро на него самого и на его двор нападают опричники. В это время в царском дворце ломаются аппарат для обработки льна. Царь Иван, узнав, что в темнице томится молодой мастер, вызывает того к себе и приказывает починить механизм. Талантливый самоучка Никита выполняет волю царя. После удачной починки аппарата царь желает посмотреть на полёт холопа и позабавить иностранных купцов. После удачной демонстрации полёта, уверенный, что холоп состоит в сговоре с дьяволом, царь запирает того в тюрьме. К счастью для Никиты, им заинтересовывается царица, которая проникает в темницу и освобождает его. Однако об этом узнаёт царь, и в финале картины Иван душит свою жену, а Никита погибает при попытке к бегству.

Такой объёмный пересказ необходим, поскольку в настоящее время «Крылья холопа» почти забыт, и сюжет фильма практически неизвестен. Он не был выпущен ни на VHS, ни на DVD, ни разу не был показан не телевидении, и единственная возможность его посмотреть – поехать в Госфильмофонд, где хранится плёночная копия фильма. Последний публичный показ «Крыльев холопа» проходил в ноябре 2017 года с комментариями киноведа Евгения Марголита, и интерес фильм сейчас вызывает только у некоторых историков кино. Впрочем, на аналитическом уровне картина отсутствует не только в массовом сознании, но даже у исследователей. Вся литература, так или иначе касающаяся темы «Крыльев холопа», повторяет одни и те же общие места про идеологический заказ. Между тем, картина представляет интерес как пример небанального подхода к созданию фильмов исторического жанра и до сих пор слабо исследованный этап развития образа Ивана Грозного в искусстве.

Юрий Тарич обратил внимание на повесть Константина Шильдкрета, которая печаталась частями в «Рабочей газете»[4]. Это был только третий фильм режиссёра, прежде занимавшегося театральными постановками и созданием сценариев для фильмов. Первый вариант сценария в общих чертах повторял сюжет

[2] Там же. Л. 48.
[3] Наша газета. 1926. № 264.
[4] Карпилова А. А. Экран и культурное наследие Беларуси. М.: Беларус. навука, 2011. С. 14.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

повести Шильдкрета, но актёр МХТ Леонид Леонидов, выбранный для роли Иван Грозного, был недоволен начальной версией, поскольку роль царя была плохо прописана. Он говорил: «Я не могу рычать на экране. Дайте мне в руки какую-нибудь вещь. Покажите, что я делаю, чем заинтересован и к чему я стремлюсь»[5]. Леонидов привлёк к работе над сценарием писателя и литературоведа Виктора Шкловский, который предложил сделать из Ивана Грозного не просто самодержца-самодура, а главного купца страны, хитрого и ловкого торговца.

Вклад Шкловского в сценарии можно считать определяющим, поскольку именно при его участии была значительно расширена роль Иван Грозного и заложен «экономический базис». Шкловский в то время работал в Льноцентре, как он сам пишет, «случайно»[6], и он придумал, что царь занимается торговлей льном, царица держит «белую казну», отвечая за обработку материалов, и двигателем сюжета становится поломка льнотрепального колеса. В попытке изложить историю в марксистском ключе исследователи обычно усматривают влияние концепции историка Михаила Покровского, который базовым элементом исторического процесса считал торговый капитал.

Дореволюционная история России, по мнению Покровского, представляла собой борьбу классов, и эволюция этой борьбы проходила по линии торговли и экономической обоснованности. Революция служит водоразделом, нулевой точкой, после которой угнетение исчезает, а на её место приходит социалистический строй. Главным двигателем прогресса называлась классовая борьба, а основой всех перемен служила «перемена в хозяйстве, перемена экономическая»[7].

Классовая преемственность главному герою – крепостному Никишке – работает не на аллегорическом уровне, а служит презентацией изменившихся условий. Один из первых вариантов сценария включал рамочный сюжет, в котором молодой лётчик Леонид приезжал в родную деревню, привозил чертежи старинного летательного аппарата и рассказывал всю историю о крыльях холопа: «Я расскажу вам, как один человек, наш же брат крестьянин, сотни лет тому назад, летать собирался»[8]. Рецензия газеты «Правда» начинается со слов: «Крестьянские парни, идущие в Академию красного воздушного флота, имеют свою родословную»[9]. В этом видится не только отзвук пропагандистской кампании по привлечению молодёжи в лётные училища, но и восприятие исторического фильма (и шире – истории) как политики, опрокинутой в прошлое. Историческое кино, уже на ранних этапах своего существования, рассказывало, прежде всего, не о периоде прошлого, а о времени своего создания.

Шкловский ввёл в сюжет льноторговлю, при этом позже признаваясь, что ошибся на тридцать лет, когда давал Ивану Грозному для обработки льна фландрские колёса. Часто жертвовавший академической точностью ради

[5] Виктор Шкловский. Рождение советского кино // Шкловский В.Б. За сорок лет. М.: Искусство, 1965. С. 28.
[6] Виктор Шкловский. Из опыта перемонтажа // Шкловский В.Б. За сорок лет. М.: Искусство, 1965. С. 65.
[7] Покровский М.Н. Русская история в самом сжатом очерке. М.: Партиздат, 1933. С. 7.
[8] РГАЛИ. Ф. 2647. Оп. 1. Д. 42. Л. 2. «Крылья холопа». Киносценарий.
[9] Правда. 1926. №271.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

красоты идеи Шкловский не мог также пройти и мимо переклички торговли льном с образом «льна на стлище» из своего романа «Третья фабрика», который он писал параллельно съёмкам «Крыльев холопа». Шкловский уподоблял льну на стлище писательский труд: нитки для тканья получают тем, что лён бьют цепями, а место, где его бьют, называется стлищем. Так и писателю полезно быть «битым», угнетённым – чтобы создавать лучшие произведения. Стокгольмский синдром, свойственный советской литературе, в случае Шкловского выглядит необходимостью оправдать всё более сужающееся окно возможностей – как бывшему эмигранту, эсеру и ещё не раскаявшемуся формалисту. Однако в контексте сценария «Крыльев холопа» метафора пользы угнетения для творческого человека противоречит всему пафосу фильма, образная система становится внутренне противоречивой.

Стремление ввести экономический базис не оставляло сценариста Виктора Шкловского и после окончания работы над «Крыльями холопа». Следующая их с Таричем картина – экранизация «Капитанской дочки», в которой авторы фильма полностью переработали классический сюжет и сделали главным положительным героем Швабрина. В сценарии опять добавлены экономические мотивировки: Шкловский возвращает Белогорской крепости – прототипом которой сценарист считал Чернорецкую – важное торговое и экономическое значение: подобные крепости, по его словам, служили защитой для важных торговых путей из Оренбурга, заградительными точками против киргизов. С помощью гарнизона этих крепостей и их комендантов шло притеснение башкир дворянами в земельном и соляном хозяйстве – в последнем случае, очевидно, имеется в виду отбор монополии на разработку соли у башкир в пользу государства. Как иллюстрацию экономического угнетения в сценарии можно найти сцену, в которой к Миронову приезжают купцы-бухарцы договариваться о разрешении на разработку ценных минералов. Миронов спрашивает: «Удостоверение о карантине имеется? Бухарцы спокойно передают ему ассигнацию»[10].

Как работник Третьей фабрики Госкино, Шкловский помогал в разработке сценария фильма Григория Рошаля «Господа Скотинины». Он предлагал режиссёру ввести экономическую основу развития сюжета, которую можно проследить у Фонвизина. Как писал сценарист: «Скотинин разводит свиней не для своего удовольствия, а потому, что свиное сало в то время являлось объектом вывоза точно так же, как и щетина, о чем мы можем прочесть даже в стихах Пушкина в «Евгении Онегине»[11]. Шкловский позже высказывался, что его приём оказался слишком радикальным для авторов фильма, привыкшим к традиционным драматургическим ходам. К тому же, ему, вероятно, было сложно соперничать по влиянию на сценарий с курировавшим съёмки наркомом просвещения Анатолием Луначарским.

Рвение, с которым Шкловский отстаивал необходимость марксистской обработки классических сюжетов и событий прошлого, может показаться избыточным, вымученным – жест, которым никого не обманешь и никого не убедишь в своей лояльности режиму, как

[10] Шкловский В. Капитанская дочка. Комментированный сценарий. М.: Теакинопечать, 1929. С. 27.
[11] Советский экран. 1927. № 3.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

случится позднее со статьёй «Памятник научной ошибке». Но, как и в случае с упомянутым покаянным выступлением, формально признавая ошибки, Шкловский, если не оставался полностью верен себе, то как минимум вёл собственную игру.

Экономический базис был важен как элемент развития формалистских идей: как раз в это время русский формализм развивается в сторону изучения внелитературных рядов, быта, и за краткий период существования ОПОЯЗа он успел эволюционировать и до интереса к социально-экономическим основаниям литературных произведений – достаточно вспомнить последовавшее вскоре исследование «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». Экономический базис оказался необходим для преодоления автоматизма драматургических форм: чтобы «остранить» ставшие ходульными сценарные штампы и штампы актёрской игры, Шкловский вводил новый ракурс, анти-романтический. Как передала Лидия Гинзбург слова Шкловского: «Разве я возражаю против социологического метода? Ничуть. Но пусть это будет хорошо»[12].

Ещё одним способом избежать заштампованности исторических фильмов служил реалистический подход к изображению материальной среды. За него отвечал большей частью режиссёр Юрий Тарич, который писал, что ставил своей задачей на уровне художественного решения преодолеть штампы классической исторической постановки – «великолепие и оперную пышность», противопоставив им «подлинный материальный быт эпохи»[13]. Своеобразным символом старого подхода к изображению вещей на экране стали белые лебеди. Шкловский описывал эпизод на Художественном совете, когда ему закричали: «Бейте лебедей»[14], Юрий Тарич одну из своих статей о будущем фильме озаглавил «Борьба с лебедями»[15]. Под «борьбой с лебедями» создатели «Крыльев холопа» понимали борьбу с богатством, конфетно-приторным стилем картин Маковского с расписными кафтанами и многочисленными яствами – непременно с жареными лебедями.

Авторы ездили в Александровскую слободу, в селе Коломенское они отметили низкие своды, тёмные комнаты – и решили идти за реальным историческим материалом, уйти от традиционной эффектности. Приближая героев к повседневности и отходя от традиции декоративности исторических фильмов, Тарич боролся с историзмом, создавая из «рычащего на экране» Иоанна понятным для современного зрителя образом мотивированного Ивана. Шкловский писал, что «политическое требование сегодняшнего дня в части своей совпадает с художественным»[16], но степень актуализации материала фильма в официальном синопсисе фильма – спутнике кинозрителя, возможно, удивила бы и его. В материале для вступительного слова в издании, пересказывающем сюжет «Крыльев холопа», сказано, кроме прочего, что «сегодняшняя действительность капиталистических стран затмевает собой даже

[12] Гинзбург Л. Человек за письменным столом. М.: Советский писатель, 1989. С. 29.
[13] Советский экран. 1928. №30.
[14] Советский экран. 1926. №2.
[15] Кино. 1926. №1 (121).
[16] Советский экран. 1926. №1.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

самые мрачные страницы царствования Ивана Грозного. Капитализм изжил себя»[17].

«Крылья холопа» был продан за границу, его показывали в 31 стране мира[18], включая США, Францию, Германию, Японию, Польшу, Австрию, Англию, Аргентину, Мексику, Тунис[19]. За рубежом фильм прокатывался под названиями «Иван Грозный» или «Царь Иван», и принимали его очень хорошо. В Госфильмофонде хранятся фрагменты рецензий из французских изданий, которые с восхищением отзываются о советской картине: «La technique en tous points remarquable» (Cinemagazine), «Excellent spectacle» (La Liberte), «Film historique russe ne pouvait obtenir que les applaudissements, puisque sa production remplissait les conditions essentielles du success» (Le Figaro)[20]. Фильм имел определённый успех в США, рецензия в популярном журнале Photoplay заканчивалась словами “You should walk a mile to see it”[21].

Воспринимался фильм при этом исключительно как триллер из жизни варварской России XVI века, своего рода православный гиньоль. Стремление авторов фильма насытить сюжет фильма зверствами из жизни царского двора перекрыло для западного зрителя идеологический заряд и попытку марксистского осмысления истории. Зарубежные рецензенты встроили «Крылья холопа» в ряд исторических вампук о русской жизни, которых много снимали американский кинематографисты (можно вспомнить снятый позднее, но один из ярких примеров – «Кровавая императрица» (“The Scarlett Empress”) Джозефа фон Штернберга с Марлен Дитрих в главной роли, с непередаваемой работой художника-декоратора).

При этом не совсем понятно, какую именно версию видели американские зрители и критики, описывая её как “Russian thriller made up of Russian sex appeal, branding irons, torture chambers”[22]. Главный редактор журнала Photoplay Джеймс Р. Кирк приводил в своём издании выдержку из письма компании-прокатчику Amkino от Нью-Йоркского цензурного комитета, в котором цензоры предлагали вырезать почти все сцены, которые они охарактеризовали как «святотатственные», «способные побудить к преступлению» и «способные разложить мораль»[23]. В частности, прокатчикам предлагалось вырезать надпись, которая сравнивает подручных Ивана Грозного с религиозным орденом. Вырезать фрагменты сцен, в которой опричник насильно целует боярскую дочь. Удалить крупные планы в сценах пыток холопа Никишки. Заменить титр «Царица мертва – Божья воля исполнена» на «Царица мертва – что будет, то будет»[24]. Эти требования показывают, что во многом советский кинематограф 1920-х годов был свобод-

[17] Вронский Б.П. Крылья холопа. М.: Изд-во Упр. кинофикации при СНК РСФСР, 1934. С. 5.
[18] Кино-справочник / сост. и ред. Г. М. Болтянским. Москва: Кинопечать, 1926. С. 49.
[19] Красинский А.В. Юрий Тарич. Минск, 1971. С. 68.
[20] «Со всех точек зрения выдающаяся техника» (Синемагазин), «Превосходное зрелище» (Ла Либерте), «Фильм о русской истории не мог не получить аплодисментов, поскольку качество его производства соответствовало всем условиям успеха» (Ле Фигаро). (Госфильмофонд. Секция 1. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 450. Л. 39-42).
[21] «Вам стоит пройти милю, чтобы увидеть его» (Там же. Л. 46).
[22] «Русский триллер, созданный из русской сексуальной притягательности, клеймящего железа, пыточных комнат». (Там же. Л. 43).
[23] Там же. Л. 48.
[24] Там же. Л. 47-48.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

нее не только в антирелигиозной пропаганде, которую очевидным образом цензоры пытались вырезать из фильма, но и степени откровенности в изображении на экране насилия и сцен эротического напряжения. Пуританский период наступит только в 1930-х годах, почти одновременно с введением в США Кодекса Хейса, но в первое десятилетие после революции советские кинематографисты наслаждались относительной свободой в плане создания театра жестокости – особенно если речь шла о царских временах.

Удивительным образом в письме цензоров нет требования вырезать сцены, намекающие на гомосексуальность царя Ивана Грозного. Уже в сцене танца шутов и опричников эта особенность царя может быть замечена: Фёдор Басманов в угаре веселья переодевается из монашеского одеяния в женское платье и заигрывающе танцует с Иваном Грозным. Позднее, ближе к концу фильма, Малюта Скуратов бежит к царю в покои, чтобы предупредить того о побеге Никишки из темницы. Когда он пытается войти, стража его не пускает и отталкивает, а следом показывается сцена, в которой Иван Грозный кормит лежащего на постели Федьку Басманова виноградом. Разъярённый, что его потревожили и прервали их с опричником покой, царь убивает одного из стражников посохом.

Эротизация произведений искусства была характерна для эпохи НЭПа, как и сращение темы сексуальности и риторики насилия[25]. Травестийная сущность Ивана Грозного только с виду вступает в противоречие с его ярко выраженной брутальностью и маскулинностью. Введя в действие торговлю льном, делая из царя рационального купца, а не опереточного злодея, создатели фильма не оставляли психологическую мотивировку, заменяли её экономической целесообразностью. Дополнительная краска в образ царя-перверта, объяснение его ненасытной жестокости выросло в мотив подавленной сексуальности. В этом видится не просто стремление авторов привлечь аудиторию, обратиться к низменным чувствам и желанию скандальности. Посредством эротического элемента создатели остранили – формалистическое влияние литературоведческой ипостаси Виктора Шкловского – уже автоматически воспринимаемые зрителем зверства Ивана Грозного, добавили новую оптику для его восприятия.

Ставшее традиционным изображение царя во многом наследуется и в «Крыльях холопа». Патриотические образы царя начала XIX века в конце столетия уступили место образу Ивана Грозного-садиста, с особенным вниманием к разгулам и сценам насилия. Хотя в начале XX века появлялись и попытки психологической трактовки личности царя: в первую очередь, тут можно вспомнить роль Фёдора Шаляпина в опере Н. Римского-Корсакова «Псковитянка»[26]. Авторы «Крыльев холопа», кроме экономической мотивации, старались придать Ивану Грозному черты болезненной сексуальности, углубляя и маргинализируя образ царя – несмотря на то, что уголовное преследование за гомосексуализм будет введено только в 1934 году, травести-

[25] Naiman E. Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

[26] Мутья Н.Н. Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX-XX вв. СПб., 2010.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

субкультура продолжала существовать в качестве подпольных сообществ.

Хотя «Крылья холопа» не стали значительным явлением культуры, и в исторической перспективе на восприятие образа Ивана Грозного повлияли слабо – в самом известном кинематографическом воплощении образа царя, дилогии Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» можно найти следы влияния подхода к эпохе Юрия Тарича – или, по крайней мере, проследить параллели. Прямых свидетельств того, что Сергей Эйзенштейн смотрел «Крылья холопа» нет, но есть некоторое количество косвенных. Как «Броненосец «Потёмкин», фильм Тарича прокатывался за рубежом и был одним из нескольких фильмов, которые собирали полные залы в США и Германии – и в СССР. Монтажёр «Крыльев холопа» – Эсфирь Шуб, близкая знакомая Сергея Эйзенштейна. Как раз в период монтажа исторического фильма об Иване Грозном Эйзенштейн звал Эсфирь Шуб поработать вместе над «Стачкой». Сотрудничество не сложилось, о чём Шуб очень сожалела, но близкими друзьями они оставались и дальше, а Виктора Шкловского Шуб называла одним из людей, которые многому научили её в кинематографе – в том числе, и на выездных съёмках «Крыльев холопа»[27].

Выше мы уже останавливались на строгой и исторически достоверной материальной среде фильма: обилие пустых помещений, недорого декорированных – почти все сцены с участием Ивана Грозного проходят в тёмных помещениях с невысокими потолками. Этот образ царской России с затхлой атмосферой душных комнат хорошо коррелирует с известным отзывом Вячеслава Молотова на вторую часть «Ивана Грозного»: «Вторая серия очень зажата сводами, подвалами, нет свежего воздуха, нет шири Москвы, нет показа народа»[28].

Также, возможно, неслучайно, что в обоих фильмах одна из кульминационных и самых ярких сцен – «пляска опричников». Если про версию Эйзенштейна сказано и написано многое, то таричевский эпизод почти неизвестен, хотя из всего фильма, выполненного в реалистической, почти театральной манере, сцена совместного танца Иван Грозного с опричниками выглядит наиболее авангардной – с точки зрения ракурсов, динамики, монтажного решения, образной выразительности. Например, здесь появляется интересная монтажная фраза: встык даны кадр с танцующими опричниками и кадр с крупным планом кисти Ивана Грозного, двигающейся в танце и повторяющей пластику кукловода, на нитках управляющего марионетками.

Проблема «Крыльев холопов», на мой взгляд, в драматическом несоответствии сценарной задумки и режиссёрского воплощения. Если в сценарии авторы хотели перевернуть драматургический канон и подверстать социологический подход под нужды психологических мотивировок, то режиссёрское решение не несёт следа новейших авангардистских разработок интеллектуального монтажа – главного достижения советского киноавангарда. Несмотря на традиционность киноязыка, «Крылья холопа – интересный и талантливый пример исторического фильма и, как минимум, любопытный подход к решению образа Ивана Грозного.

[27] Шуб Э. Крупным планом. М.: Искусство, 1959. С. 72-76.

[28] История отечественного кино: Хрестоматия / под ред. А.С. Трошина. М.: Канон, 2011. С. 402.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

Историческая политика изменчива, как изменчивы «национальный миф» и господствующая идеология в сфере истории. Кинематограф – государственное искусство: в советские годы фильмы были проводниками официальной версии прошлого, но в разные периоды культурная политика по отношению к разным героям истории варьировала. Отношение к Ивану Грозному менялось от уничижительной критики 1920-х годов в духе «Крыльев холопа» к патриотическому панегирику 1940-х годов в исполнении Сергея Эйзенштейна (имеется в виду, конечно, первая часть «Ивана Грозного»).

Интересное свидетельство дальнейшего перехода от восхваления царя к более нейтральному подходу можно увидеть в трансформации аннотации к фильму «Крылья холопа» из архива Госфильмофонда. Краткие синопсисы были сделаны в рамках систематизации архивных фильмов и подготовки к изданию «Аннотированного каталога». В версии, которая хранится в Госфильмофонде, после описания сюжета идёт следующая приписка:

«Историческая тема решена в фильме с позиций буржуазной историографии. Искажен образ Ивана Грозного – выдающегося политика, полководца, государственного деятеля. Он показан жестоким своенравным деспотом, убийцей, невежественным, морально разложившимся человеком. Опричники в картине выглядят пьяницами, грабителями, насильниками. Местами в фильме основная тема уступает место второстепенным побочным линиям, например, трафаретной любовной интриге»[29].

В издании каталога этот фрагмент так и не появился, что объясняется годом выпуска книги (1961-й) и изменившейся политикой памяти.

Впрочем, на примере второй части «Ивана Грозного» Сергея Эйзенштейна можно увидеть, как государственный заказ уступает место творческим амбициям, и сквозь официозную трактовку истории проступает поэтический образ прошлого. Именно личные и творческие задачи, которые решали создатели фильма «Крылья холопа» делают его значимым для современного зрителя и исследователя – даже в отрыве от интереса к изучению идеологии, в чисто эстетическом ракурсе.

[29] Госфильмофонд. Секция 1. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 450. Л. 2. Крылья холопа. Госфильмофонд. Инв. номер Р-1032. Крылья холопа [плёночная копия].

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.