

DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-2-114-123

HISTORY AND ART PIECES IN THE FILM "ALEXANDER NEVSKY" BY SERGEI EISENSTEIN

Summary: The heritage of Sergei Mikhailovich Eisenstein nowadays is a serious subject for scientific research. In the last two decades the original articles and books of the great director "cleared" of Soviet censorship and abbreviations, have been published, and the study of existing and lost cinematic works of the master continues nowadays.

The film "Alexander Nevsky" (1938) was shot under the conditions of the already existing order for the arrest of Eisenstein, but the final approval of the film by Stalin actually suspended the prosecution of the director.

The problem of including images of Russian and world painting in the film frame in Eisenstein's works is practically not studied – his films (unlike, for example, the films of Andrei Tarkovsky) can hardly be regarded as those ones with direct quotations of certain works of pictorial art. Despite this fact, Eisenstein, as it will be shown in this article, repeatedly resorted to various methods of including in his films certain artistic images borrowed from very specific paintings. It is "Alexander Nevsky" and Ei-

senstein's last film "Ivan the Terrible" that are examples of cinematic works where such intersections of frame structures with the pieces of world art become especially noticeable when carefully examined.

"Alexander Nevsky" is not only a "defense film". The attempt to analyze this film from this point of view is a way to miss the entire historical, symbolic, and philosophical subtext of the film. "Alexander Nevsky" is a kind of an epic film, shot in the format of a fresco-film and containing numerous allusions not only to the events of Biblical and Russian history and hagiographic literature, but also to works of pictorial art. In the frames of the film (not so clearly at the first glance), the world of paintings by Vasily Vereshchagin and Nicholas Roerich, illustrations to the fairy tales of Ivan Bilibin comes to life again. The frame image also shows clear intersections with paintings by Caravaggio and El Greco – one of Eisenstein's the most valued masters of fine art.

Keywords: Sergey Eisenstein, painting, frame, Alexander Nevsky, allusion, film, images, script, fine art

By the spring of 1937, the time of the beginning of Stalin's "Great Terror", an order for the arrest of Eisenstein had already been prepared. Shortly before that, the projects of his films "MMM" and "Moscow" were rejected, and the film "Bezhin Meadow" was withdrawn from production. The first persons of the Soviet Union – the People's Commissar of Heavy Industry L. Kaganovich, the People's Commissar of Defense K. Voroshilov, the chairman of the SNK V. Molotov signed the document which implied deathful sanctions for the director. Molotov, however, later crossed out his signature for some reason that we still don't know.

Eisenstein, well aware of the danger hanging over him, decided to take the last step, dropping the petition to Stalin in the box for messages to the leader on Red Square. In that letter, he assured that he

could still prove his worth as a director, but he needed trust and support.

It is not known for certain whether the letter came directly to Stalin, but soon the director was summoned to the Kremlin, where he was given, in the words of the largest researcher of Eisenstein's heritage, Naum Kleiman, a last attempt "to shot the right film"¹. The country's leadership suggested that Eisenstein make a film on the theme of Russian history, choosing between two pre-purchased scripts. One of them was about the era of the Time of Troubles and the liberation war of Russia from the Polish-Swedish invaders; the other – about the era of Alexander Nevsky and his struggle against the German Crusader knights. For Eisenstein, according

1. <https://arzas.academy/materials/348> [accessed: 25 Apr. 2021].



Ill. 1. Vasily Vereshchagin. "The Apotheosis of War", 1871



Ill. 2. Shot from the film "Alexander Nevsky", 1938

to the memoirs of Mikhail Romm, who spoke with him before shooting of the film, the choice was obvious: the epoch of the XIII century, in contrast to the XVII, was seen as distant and poorly studied, which in turn gave great scope for the author's idea and its subsequent implementation.

Eisenstein conceived Alexander Nevsky not as a biographical, documentary-historical or defensical (as the authorities assumed), but as a hagiographic film about the great Russian prince. Naturally, Eisenstein's idea here went further: the hero of Nikolai Cherkasov appears precisely in the key, fateful moments of the historical events depicted – we don't see him a lot during watching the film. Eisenstein made a film not only specifically about Nevsky, but about the entire Russian nation and the historical era of the middle of the XIII century. This is evidenced not only by the way the film is built and mounted, but also by the director's notes ("Bones. Skulls. Scorched fields. Charred wreckage of human habitation. People taken into slavery. Ruined cities. Violated human dignity. This is the terrible picture of the first decades of the XIII century in Russia" ²), and the fact that the film, according to the original plan, was to be called "Rus".

In this article, the author will focus on the pictorial and figurative structure of the film, which find meaningful, compositional and stylistic points of contact with images and works of Russian and European fine art.

Eisenstein's passion, first, for Mexican fresco painting (the works of Diego Rivera and Jose Orozco) and, secondly, his excellent knowledge of works of Russian and European art, are the most important factors that influenced the logic and features of the construction of the film's shots. The hero of Nikolai

Cherkasov often appears in the film in a three-quarter turn, and the viewer sees, as the largest expert on the work of Sergei Eisenstein, Naum Kleiman claimed, only "25 percent of the face" ³ of Cherkasov. It is these "25 percent" that give the hero a particularly solemn and timeless appearance. Cherkasov's face is recalling the frescoes of saints on the pillars of Orthodox churches.

"Alexander Nevsky" was really conceived by the author in the format of a fresco-film – the picture begins with static, unfolding one after another (similar to how the cycle of frescoes is considered) landscape scenes, continuing with the same essentially frescoed shots of fishermen on Pleshcheyev Lake. The "ritualism" of these frames, as noted by Naum Kleiman, will later be revealed in the work of Sergei Parajanov (starting with "The Color of Pomegranate"), but, in our opinion, it will manifest itself in Parajanov's earlier film – in "Shadows of Forgotten Ancestors".

The very first shots that begin "Alexander Nevsky" depict deserted fields and hills – the boundless expanses of Russian lands, literally strewn with the bones and skulls of fallen soldiers. This episode is a memory of the recent Tatar-Mongol invasion. "The traces of the brutal battles were still visible all over the country" – this phrase, flashing on the dark screen at the beginning of Sergei Prokofiev's cantata, precedes the film.

In its composition, content, and epic and tragic nature, the first shots of "Alexander Nevsky" seem incredibly close to the works of the main Russian battle artist Vasily Vereshchagin. In the first frame of the film, in the foreground, Eisenstein captures a valley flooded with sunlight, all over the space of

2. Eisenstein S.M. Selected works in 6 t. M.: Iskusstvo, 1964. p. 165.

3. Kleiman N.I. Alexander Nevsky.[Electronic resource] URL: <https://arzas.academy/materials/348> [accessed: 27 Apr. 2021].

which are scattered armor, helmets, skulls and bones of the dead. Most of them are given by the director in large details. The ground is uneven: the defenders of the Russian land are buried under it. In the background, dark hills loom like a low mountain range. They seem to limit the space of the frame, to close it. The same desolate and lifeless landscape, illuminated by the hot sun, can be observed in one of Vereshchagin's small-format works "The Ruins of Chuguchak" (1869–1870) from the collection of the State Tretyakov Gallery. "The Ruins of Chuguchak" is a work that the connoisseur of world painting Eisenstein, without any doubt, could repeatedly observe with his own eyes.

Vereshchagin's work depicts the vast expanse of the sun-scorched steppe, with the skulls of fallen soldiers scattered everywhere and especially clearly rendered in the foreground. Behind the ruins of an ancient Chinese fortress, the space of the picture, like the frame of Eisenstein, is enclosed by a dark blue mountain range.

Watching these scenes it is also impossible not to recall a famous painting "Apotheosis of War" (1871), also from the collection of the Tretyakov Gallery. In the third frame from the beginning of the film, the skulls of the fallen soldiers are shown in close-up, and in the next one, a more general landscape plan, is given with a human skeleton and black ravens in the left part of the frame. The frame of Eisenstein and the canvas of Vereshchagin are distinguished by common compositional features – a static inviolability of the image, a conventional landscape, a transmission by including the theme of death in the image of skulls and bones, the presence of black raven-scavengers near the slain warriors, etc.

The subsequent scene, which takes place on the shores of Lake Pleshcheyev, from a historical point of view, clearly refers to the events of the gospel times. According to the researcher Bernd Uhlenbruch, there are exactly twelve⁴ fishermen pulling a net with fish in several consecutive frames. The number of fishermen is according to the number of disciples of Christ. The hero of Nikolai Cherkasov, is called to save Novgorod and the entire Russian land, is also represented by a fisherman. This image contains a reference to the story of Simon,

the future apostle Peter, who until the moment of his calling by Christ was also a fisherman.

First frames of the scene on Pleshcheyev Lake, find out visual and compositional similarity with the early works of Nicholas Roerich from the series "The Beginning of Russia. Slavs". The second frame of the scene on Pleshcheyev Lake, depicting the shore and the rooks under construction (after which young people in white robes "enter" the frame, carrying bars) finds obvious points of intersection with Roerich's work "Building rooks" (1903, the State Museum of the East) – the white robes of the builders of the rooks, massive bars piled near the still unfinished ships, etc.

The scene with the execution of the Pskov voivode Pasha again imposes a historical and cultural parallel with the theme of the crucifixion, but, unlike the subsequent brutal scene of the Germans throwing babies into the fire (clearly going back to King Herod and the plot of the Beating of babies and, by the way, anticipating the horror of the Holocaust), is also the basis for an art criticism analysis. The almost perfect profile of Pasha, performed by Vasily Novikov, with gray hair and a thick whitish beard, resembles the iconographic image of the Apostle Peter. The black cross that appears behind the voivode, hanging over him, seems to symbolize the cross on which the apostle was crucified. The strict and beautiful face of Pavshi, with its regular features, wise and severe eyes, slightly sunken cheeks, is reminiscent of the images of the apostles and saints in the works of Caravaggio, and reveals a stylistic intersection with the portrait image of Peter from the altarpiece "The Crucifixion of St. Peter" (1601, Santa Maria del Popolo, Rome).

Such intersections are not a scientific interpretation: Eisenstein's fascination with the work of the great Italian began many years before the shooting of "Alexander Nevsky". The very theme of the intersection of Eisenstein's work with the paintings of Caravaggio was previously traced in the scientific literature. Thus, the researcher Umberto Barbaro in the work "Slavery and the greatness of cinema" (1962) draws parallels of screams in Eisenstein's early works ("Battleship Potemkin") with screams in the works of Caravaggio (for example, the work "Medusa", 1597, Uffizi Gallery, Florence), while Eisenstein himself devoted a small passage to the painter in his memoirs: "Caravaggio (striking angles of placing figures not "in the field of the frame", then is

4. Uhlenbruch, B. Myth as sedition. Guesses about the "Alexander Nevsky". M.; Kinovedcheskie zapiski, No. 53, 2001. [Electronic resource]
URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/760/> [accessed 24 Apr. 2021].



Ill. 3. 2. Nikolai Roerich, *Ships' construction*, 1903

in the contour of the frame, and "in relation to the plane of the frame").

Eisenstein's well-known interest in the work of El Greco (Eisenstein created the essay "El Greco and the Cinema"), according to the Brazilian film theorist and critic Jose Carlos Avellar⁵, is found in the scene preceding the action of the Battle on the Ice – almost abstract landscapes depicting a thin strip of the surface of Chudskoe Lake and overhanging the site of the future battle with storm clouds similar to those presented in the famous canvas "View of Toledo" ("Toledo in a Thunderstorm", "Storm over Toledo", 1596–1600, Metropolitan Museum of Art, New York).

Turning to the topic of Russian art, we note that the clouds over Chudskoe Lake in Eisenstein's movie reveal more object artistic parallels with the works of Arkhip Kuindzhi (in particular, "Ladoga Lake", 1873, State Russian Museum), who was an undoubted master of the celestial landscape and the light-air environment – such an important compositional element for the overall structure of "Alexander Nevsky".

In the work "Ladoga Lake", as well as in the shots with the view of the sky over Chudskoe Lake in Eisenstein's film, the light-air environment prevails over the earth's space – low cumulus pre-storm clouds foreshadow an imminent thunderstorm, just as the overhanging clouds in the film symbolize a close fateful battle.

Another important source for revealing the artistic diversity of pictorial images that found a response in "Alexander Nevsky" is works of Ivan Bilibin. For example, in the illustration "Andrey-the shoot-

5. Avellar J.K. The Horse of Three Heads. Eisenstein for the XXI century: a collection of articles. Moscow, Garage, 2020.



Ill. 4. Shot from the film "Alexander Nevsky", 1938

er and the Strelchikha" created in 1900 to the fairy tale "Go there – I don't know where", the image of the fairy-tale character incredibly intersects with the Eisenstein's image of the Novgorod voivode Gavriilo Oleksich performed by Andrey Abrikosov. The winter landscapes of Bilibin ("The stream", "Winter") find common features with the landscape scenes of the winter forest, in the frames preceding the battle.

Considering Eisenstein's films from an art criticism point of view and analyzing the inclusion of certain references to paintings in the film, it is worth remembering that the director never pursued the goal of literally quoting works of art in his films and did not strive for a clear construction of frames based on direct copying of picturesque images. In the article "Fine Art and Cinema of Sergei Eisenstein"⁶, Naum Kleiman wrote about the actual absence of direct quotations from paintings in the master's films. The true art of cinema for Eisenstein, of course, is not limited to copying and has a timeless, eternal character. "Alexander Nevsky" was not and could not be removed only as a memory of the former glory of Russia. Projecting through historical events the phenomena of the present and through painting images, the situation of reality – are one of the most important ideas of Eisenstein.

"Alexander Nevsky" is still sometimes perceived by many viewers as an exemplary, but still purely "defense film". But Eisenstein, in the surprisingly accurate expression of Naum Kleiman, "used in this film the whole cultural reserve that was carefully erased from our history and mind"⁷.

6. Kleiman N.I. Fine Art and Cinema of Sergei Eisenstein. Moscow: Russian Art, No. 2, 2019. pp. 46–55.

7. <https://arzas.academy/materials/348> [accessed: 27 Apr. 2021].

REFERENCES

1. *The Bible*. Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament. Moscow: Edition of the Moscow Patriarchate, 1976.
2. *Universal History of Art in 6 Vol.* M: Iskusstvo, 1953.
3. Ilyina, T. V. 2000. *History of Art. Russian art*, Moscow, High Sch.
4. Kleiman, N. I. 2019. *Fine art and cinema of Sergei Eisenstein*. Moscow: Russian Art, No. 2, pp. 46–55.
5. Kleiman, N. I. Kleiman N. I. Alexander Nevsky. [Electronic resource]
6. URL: <https://arzasamas.academy/materials/348>
7. Lebedev, A. K. 1958. *V.V. Vereshchagin. Life and Creativity*. Moscow: Iskusstvo
8. Uhlenbruch, B. 2001. "Myth as sedition. Guesses about the "Alexander Nevsky"", *Kinovedcheskie zapiski*, no. 53. [Electronic resource]
9. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/760/>
10. Shklovsky, V. B. 1923. *Literature and cinema*. Berlin, 1.
11. *Eisenstein S.M. Selected works in 6 Volumes*. M.: Art, 1964.
12. *Eisenstein S.M. Memoirs in 2 volumes*. M.: Editorial Office of the newspaper "Trud", Museum of Cinema, 1997. (Live Classics)
13. Eisenstein S.M. Eisenstein \ Eisenstein. Drawings / Dessins / Drawings. – Moscow: Iskusstvo, 1961.
14. Eisenstein S.\ Eisenstein. / Dessins / Drawings. – Moscow: Iskusstvo, 1961.
15. Gallez, DW. 1978. "Prokofiev-Eisenstein collaboration – "Nevsky" and "Ivan" revisited", *Cinema Journal*, vol. 17 (2), 13–35. DOI: 10.2307/1225488
16. Polan, DB. 1977. "Eisenstein as theorist + Eisenstein Sergey", *Cinema Journal*, vol. 17 (1), pp. 14–29. DOI: 10.2307/1225467
17. Prince, S. 1992. "The Kuleshov-Effect + Film editing and Russian film history – Recreating the classic experiment", *Cinema Journal*, vol. 31 (2), pp. 59–75. DOI: 10.2307/1225144
18. Radunovich, D. 2017. "The Shifting Protocols of the Visible: The Becoming of Sergei Eisenstein's The Battleship Potemkin", *Film History*, vol. 29 (2), pp. 66–90. DOI: 10.2979/filmhistory.29.2.03
19. Rees, E. 2020. "Design, Creativity, and Technology: The Khudozhnik in Russian Cinema of the Silent Era", *Film History*, vol. 32 (4), pp. 60–90. DOI: 10.2979/filmhistory.32.4.03

DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-2-114-123

ИСТОРИЯ И ЖИВОПИСНЫЙ ОБРАЗ В ФИЛЬМЕ «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ» СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Аннотация: Наследие Сергея Михайловича Эйзенштейна в настоящее время во многом открывается заново, становясь предметом исследования ведущих теоретиков кино, кинокритиков и искусствоведов. Широкий интерес к творчеству Эйзенштейна вызван прежде всего тем фактом, что в последние два десятилетия в свет впервые вышли оригинальные статьи и книги великого режиссера, «очищенные» от советской цензуры и сокращений. В последние годы также продолжается детальное исследование существующих и утраченных кинематографических работ мастера.

Фильм «Александр Невский» (1938 г.) снимался в условиях уже существовавшего распоряжения об аресте Эйзенштейна, однако итоговое одобрение Сталиным фильма (пусть и не в том варианте, который планировал сам автор) фактически приостановило преследование режиссера.

Тема включения в кинокадр образов отечественной и мировой живописи в работах Эйзенштейна практически не исследована, — в его картинах, в отличие, например, от фильмов Андрея Тарковского, действительно нельзя усмотреть прямых цитирований тех или иных произведений живописного искусства. Несмотря на этот факт, Эйзенштейн, как будет показано в настоящей статье, многократно прибегал к различным приемам включения в свои работы тех или иных худо-

жественных образов, заимствованных из конкретных живописных произведений. Именно «Александр Невский» и последний фильм Эйзенштейна «Иван Грозный» представляют собой примеры кинематографических работ, где подобные пересечения кадровых построений с образами живописи при внимательном их рассмотрении становятся особенно заметными.

«Александр Невский» — это далеко не только лишь «оборонный фильм». Попытка рассмотреть эту работу Эйзенштейна с подобной, узкой точки зрения, означала бы упустить весь исторический, символический и философский подтекст фильма. «Александр Невский» — это своего рода фильм-эпопея, снятый в формате кинофрески и заключающий в себе многочисленные аллюзии не только на события библейской и русской истории и житийной литературы, но и на произведения живописного искусства. В кадрах фильма (на первый взгляд не столь явно) вновь оживает мир полотен Василия Верещагина и Николая Рериха, иллюстраций к сказкам Ивана Билибина; в кадре присутствуют пересечения с картинами Караваджо и Эль Греко — наиболее ценных Эйзенштейном мастеров мирового искусства.

Ключевые слова: Сергей Эйзенштейн, живопись, кадр, Александр Невский, аллюзия, фильм, образы, сценарий, изобразительное искусство

На момент весны 1937 года, времени начала сталинского «Большого террора», был подготовлен приказ об аресте Эйзенштейна. Незадолго до этого проекты его картин «МММ» и «Москва» оказались отклонены, а находившийся в проектировании фильм «Бежин луг» внезапно был снят с производства. Подписи под тем, так и не ставшим роковым документом, поставили первые лица государства — нарком тяжёлой промышленности Л. Каганович, нарком обороны К. Ворошилов, председатель СНК В. Молотов. Последний, однако, свою подпись по какой-то причине позже зачеркнул.

Эйзенштейн, прекрасно осознавая нависшую над ним опасность, решился на последний шаг, опустив прошение к Сталину в небезызвестный ящик для посланий вождю на Красной площади. В том письме он уверял, что ещё может доказать свою состоятельность как режиссер, однако для этого ему необходимы доверие и поддержка.

Достоверно неизвестно, попало ли то письмо непосредственно к Сталину, однако вскоре режиссера вызвали в Кремль, где ему была предоставлена, по выражению крупнейшего исследователя творчества Эйзенштейна Наума

Клеймана, последняя попытка «поставить правильный фильм»¹. Руководство страны предложило Эйзенштейну снять фильм на тему русской истории, выбрав между двумя заранее купленными сценариями. Один из них рассказывал об эпохе Смутного времени и освободительной войне России от польско-шведских интервентов; другой — об эпохе Александра Невского и его борьбой против немецких рыцарей-крестоносцев. Для Эйзенштейна, по воспоминаниям беседовавшего с ним накануне съёмок фильма Михаила Ромма², выбор был очевиден: эпоха XIII века, в отличие от XVII, виделась далёкой и малоизученной, что в свою очередь давало большой простор для авторского замысла и его последующего воплощения.

«Александр Невский» задумывался Эйзенштейном не как биографический, документально-исторический и уж тем более просто оборонный, но как агиографический фильм, — своего рода фильм-жизне великого русского князя. Естественно, что замысел Эйзенштейна и здесь уходил дальше даже фильма-жизни, — герой Николая Черкасова отнюдь не возникает перед зрителем в каждом следующем кадре, но появляется именно в ключевые, судьбоносные моменты изображаемых исторических событий. Важно отметить и то, что Эйзенштейн снимал фильм не только лишь конкретно о Невском, но обо всём русском народе и исторической эпохе середины XIII века. Об этом свидетельствует не только то, как построен и смонтирован фильм, но и записи режиссёра³, и тот факт, что фильм, по первоначальному замыслу, должен был называться «Русь».

Предметом настоящей статьи станет анализ живописного и образного строя фильма, находящего содержательные, композиционные и стилистические точки соприкосновения с произведениями русского и европейского изобразительного искусства.

Увлечение Эйзенштейна, во-первых, фресковой живописью в Мексике (Работы Диего Риверы и Хосе Ороско) и, во-вторых, прекрасное знание произведений русского и мирового искусства, —

важнейшие факторы, повлиявшие на саму логику и особенности построения кадров фильма. Герой Николая Черкасова часто возникает в фильме в трёхчетвертном повороте, и зритель видит, по выражению Наума Клеймана, лишь «25 процентов лица»⁴ Черкасова. Именно эти «25 процентов» придают герою особенно торжественный, вневременной облик, напоминая о фресковых изображениях святых на столбах православных храмов.

«Александр Невский» действительно мыслился автором в формате кинофрески — картина начинается со статичных, разворачивающихся друг за другом (подобно тому, как идёт рассмотрение цикла фресок) пейзажных сцен, продолжающихся такими же фресковыми по своей сути кадрами рыбаков на Плещеевом озере. «Ритуальность» этих кадров, как отмечал Наум Клейман, позже обнаружится в творчестве Сергея Параджанова (начиная с «Цвета граната»), однако, по нашему мнению, проявится у последнего ещё раньше — в «Тенях забытых предков».

Самые первые кадры, с которых начинается «Александр Невский», изображают пустынные поля и холмы, — безграничные просторы русских земель, буквально усеянные костями и черепами погибших воинов, — воспоминание о недавнем татаро-монгольском нашествии. «Следы жестоких сражений ещё виделись по всей стране», — именно эта фраза, вспыхивающая на тёмном экране под начало кантаты Сергея Прокофьева, предваряет фильм.

По своей композиции, содержанию и эпическому и трагическому характеру первые кадры «Александра Невского» кажутся невероятно близкими к работам главного русского художника-баталиста Василия Верещагина. Так, в первом кадре фильма на переднем плане Эйзенштейн запечатлевает залитую солнечным светом долину, по всему пространству которой разбросаны доспехи, шлемы, черепа и кости убитых. Большинство из них даны режиссёром крупно, детально. Земля — неровная, холмистая: под ней погребены защитники русской земли. На дальнем плане тёмным вырисовываются холмы, напоминающие невысокую горную гряду. Они словно ограничивают пространство кадра, замыкают его. Такой же пустынный и безжизненный, освещённый жар-

1. <https://arzamas.academy/materials/348> [дата обращения: 25 апр. 2021].

2. Там же.

3. («Кости. Черепа. Выжженные поля. Обгорелые обломки человеческого жилья. Люди, уведённые в рабство. Разорённые города. Попранное человеческое достоинство. Такой встаёт перед нами страшная картина первых десятилетий XIII века в России»). Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. М.: Искусство, 1964. С. 165.

4. Клейман Н. И. Александр Невский [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/348> [дата обращения: 27 апр. 2021].

ким солнцем пейзаж можно наблюдать в одной из малоформатных работ Верещагина «Развалины Чугучака» (1869–1870 гг.) из собрания Государственной Третьяковской галереи. «Развалины Чугучака» — то произведение, которое знаток мировой живописи Эйзенштейн, без всяких сомнений, мог неоднократно наблюдать воочию.

В работе Верещагина изображён бескрайний простор выжженной солнцем степи, с разбросанными повсюду и особенно явственно переданными на первом плане черепами погибших воинов. За развалинами древней китайской крепости пространство картины, как и кадр Эйзенштейна, замкнуто тёмно-синей горной грядой.

Нельзя не уследить в первых кадрах «Александра Невского» и аллюзии на, возможно, самое известное полотно Верещагина «Апофеоз войны» (1871 г.), также из собрания Третьяковской галереи. Так, в третьем от начала фильма кадре крупным планом показаны черепа погибших воинов, а в следующем дан более общий пейзажный план с человеческим скелетом и чёрными воронами в левой части кадра. Кадр Эйзенштейна и полотно Верещагина отличают общие композиционные черты — статичность, незыблемость изображения, несколько условный пейзаж, передача с помощью включения в изображение черепов и костей темы гибели и смерти, присутствие подле убитых воинов чёрных воронов-падальщиков и т. д.

Последующая сцена, разворачивающаяся на берегах Плещеева озера, с исторической точки зрения явно отсылает к событиям евангельских времен. Рыбаков, тянущих сеть с рыбой, по замечанию исследователя Бернда Уленбруха, в нескольких последовательных разноплановых кадрах можно насчитать ровно двенадцать⁵ — по числу учеников Христа. Герой же Николая Черкасова, вскоре призванный на спасение Новгорода и всей русской земли, также представлен рыбаком. Этот образ содержит отсылку на историю Симона, будущего апостола Петра, до момента своего призвания Христом также занимавшегося ловлей рыбы («И сказал Симону Иисус: не бойся; отныне будешь ловить человеков»⁶).

С точки зрения искусствоведческого анализа в первых кадрах разворачивающейся сцены на

5. Уленбрух. Б. Миф как крамола. Догадки об «Александре Невском» // Киноведческие записки. № 53. М., 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/760/> [дата обращения: 24 апр. 2021].

6. Евангелие от Марка. Глава 1, стих 17.

Плещеевом озере нельзя не отметить визуальное и композиционное сходство с ранними работами Николая Рериха из серии «Начало Руси. Славяне». В частности, второй кадр сцены на Плещеевом озере, изображающий берег и строящиеся ладьи (после чего в кадр «входят» молодые люди в белых одеяниях, неся брусья), находит явные точки пересечения с работой Рериха «Строят ладьи» (1903 г., Государственный музей Востока), — белые одеяния строителей ладей, сваленные подле ещё недостроенных кораблей массивные брусья и т. д.

Сцена с казнью псковского воеводы Павши навязывает историко-культурологическую параллель с темой распятия на кресте, но, в отличие от последующей жестокой сцены бросания немцами младенцев в огонь (явно восходящей к царю Ироду и сюжету Избиения младенцев и, к слову, предвосхищающей ужас Холокоста), являет собой почву и для искусствоведческого анализа трактовки образа воеводы. Практически совершенный профиль Павши в исполнении Василия Новикова, с седыми волосами и густой белесой бородой, напоминает принятое в иконографии изображение апостола Петра. Возникающий за спиной воеводы чёрный, нависающий над ним крест, словно символизирует крест, на котором был распят апостол. Строгое и красивое лицо Павши с его правильными чертами, мудрым и суровым взглядом, немного впалыми щеками по своему характеру напоминает образы апостолов и святых в творчестве Караваджо и обнаруживает стилистическое пересечение с портретным изображением Петра из алтарной композиции «Распятие святого Петра» (1601 г., Санта-Мария-дель-Пополо, Рим).

Подобные пересечения отнюдь не вольная интерпретация: увлечение Эйзенштейна творчеством великого итальянца началось многими годами прежде начала съёмок «Александра Невского», а сама тема пересечения творчества Эйзенштейна с полотнами Караваджо и ранее прослеживалась в научной литературе. Так, исследователь Умберто Барбаро в работе «Рабство и величие кино» (1962 г.) проводит параллели криков в ранних работах Эйзенштейна («Броненосец Потёмкин») с криками в произведениях Караваджо (например, работа «Медуза», 1597, галерея Уффици, Флоренция), в то время как сам Эйзенштейн посвятил своему восприятию живописца небольшой отрывок в своих мемуарах: «Караваджо (поразительные ракурсы размещения фигур

не «в поле кадра», то есть в контуре кадра, а «в отношении плоскости кадра»).

Известный интерес Эйзенштейна к творчеству Эль Греко (Эйзенштейн — автор эссе «Эль Греко и кино») также, по мнению бразильского теоретика кинематографа и критика Жозе Карлоса Авеллара⁷, обнаруживается в сцене, предшествующей действию Ледового побоища — почти абстрактные пейзажи с изображением тонкой полоски поверхности Чудского озера и нависающими над местом будущего сражения грозowymi облаками сходны с теми, что представлены в знаменитом полотне «Вид Толедо» («Толедо в грозу», «Буря над Толедо», 1596–1600 гг., Метрополитен музей, Нью-Йорк).

Обращаясь к теме русского искусства, отметим, что облака над Чудским озером у Эйзенштейна обнаруживают художественные параллели скорее не столько с пейзажем Эль Греко, сколько с работами Архипа Куинджи (в частности, «Ладожское озеро», 1873, ГРМ), являвшегося несомненным мастером небесного пейзажа и световоздушной среды — столь важного композиционного элемента для общего строя «Александра Невского». В работе «Ладожское озеро», как и в кадрах с видом неба над Чудским озером у Эйзенштейна, световоздушная среда преобладает над земным пространством, — низкие кучевые предштормовые облака предвещают скорую грозу, точно также, как нависающие облака в фильме символизируют близкое судьбоносное сражение.

Ещё одним важным источником для раскрытия художественного разнообразия живописных образов, нашедших отклик в «Александре Невском», является творчество Ивана Билибина. Например, в иллюстрации «Андрей-стрелок и Стрельчиха» 1900 года к сказке «Поди туда — не знаю куда» образ сказочного персонажа невероятным об-

разом пересекается с эйзенштейновским образом новгородского воеводы Гаврило Олексича в исполнении Андрея Абрикосова. Зимние пейзажи Билибина («Ручей», «Зимка») перекликаются с пейзажными сценами зимнего леса — кадрами, предшествующими сражению.

При рассмотрении фильмов Эйзенштейна с искусствоведческой точки зрения и анализа включения в фильм тех или иных отсылок к живописным произведениям стоит помнить, что режиссёр никогда не преследовал цель буквального цитирования произведений искусства в своих работах и не стремился к чёткому построению кадров на основе прямого копирования живописных образов. В статье «Изобразительное искусство и кино Сергея Эйзенштейна»⁸ Наум Клейман писал о фактическом отсутствии прямых цитат из живописных произведений в фильмах мастера. Подлинное искусство кинематографа для Эйзенштейна, несомненно, не сводится к копированию и имеет вневременной, вечный характер. «Александр Невский» не был и не мог быть снят только как воспоминание о былой славе Руси. Проецирование через исторические события явлений настоящего, а через образы литературы, истории, и, как было показано в настоящей статье, живописи, образов действительности и вечности, — вот одна из основных идей Эйзенштейна.

Именно в «Александре Невском», до сих пор воспринимающемся многими как пусть и образцовый, но всё же сугубо «оборонный фильм», Эйзенштейн, по удивительно точному выражению Наума Клеймана, «использовал тот культурный запас, который ко времени начала работы над фильмом старательно стирался из нашей истории»⁹.

7. Авеллар Ж. К. Конь о трёх головах. Эйзенштейн для XXI века: сборник статей. М.: Garage, 2020.

8. Клейман Н. И. Изобразительное искусство и кино Сергея Эйзенштейна // Русское искусство. № 2. М., 2019. С. 46–55.

9. <https://arzamas.academy/materials/348> [дата обращения: 27 апр. 2021].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — М.: Издание Московской Патриархии, 1976.
2. Всеобщая история искусств в 6 т. — М.: Искусство, 1953.
3. Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство. — М.: Высш. шк., 2000.
4. Клейман Н. И. Изобразительное искусство и кино Сергея Эйзенштейна // Русское искусство. — № 2. — М., 2019. — С. 46–55.
5. Клейман Н. И. Александр Невский [Электронный ресурс]. — URL: <https://arzamas.academy/materials/348>
6. Лебедев А. К. В. В. Верещагин. Жизнь и творчество. — М.: Искусство, 1958
7. Уленбрух Б. Миф как крамола. Догадки об «Александре Невском» // Киноведческие записки. — № 53. — М., 2001 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/760/>

8. Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. — Берлин, 1923.
9. Эйзенштейн для XXI века: сборник статей. — М.: Garage, 2020.
10. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. — М.: Искусство, 1964.
11. Эйзенштейн С. М. Мемуары в 2 т. — М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997. — (Живая классика).
12. Эйзенштейн С. М. Эйзенштейн / Eisenstein. Рисунки / Dessins / Drawings. — М.: Искусство, 1961.
13. Gallez, DW. 1978. Prokofiev-Eisenstein collaboration — «Nevsky» and «Ivan» revisited. Cinema Journal, vol. 17 (2), 13–35. DOI: 10.2307/1225488
14. Polan, DB. 1977. Eisenstein as theorist + Eisenstein Sergey. Cinema Journal, vol. 17 (1), 14–29. DOI: 10.2307/1225467
15. Prince, S. 1992. The Kuleshov-Effect + Film editing and Russian film history — Recreating the classic experiment. Cinema Journal, vol. 31 (2), 59–75, DOI: 10.2307/1225144
16. Radunovich, D. 2017. The Shifting Protocols of the Visible: The Becoming of Sergei Eisenstein's The Battleship Potemkin, Film History, vol. 29 (2), 66–90. DOI: 10.2979/filmhistory.29.2.03
17. Rees, E. 2020. Design, Creativity, and Technology: The Khudozhnik in Russian Cinema of the Silent Era. Film History, vol. 32 (4), 60–90. DOI: 10.2979/filmhistory.32.4.03