



Сергей Михайлович Эйзенштейн

## Мемуары: В 2 т.

Сост. и коммент. Н. И. Клеймана, подгот. текста.  
В. П. Коршунова и Н. И. Клеймана, ред. В. В. Забродин. М.:  
Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997 (Живая классика) Т. 2.  
Истинные пути изобретения. Профили. 543 с.

Автобиография.....	5
Обезьянья логика.....	6

## ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

[Почему я стал режиссером].....	11
История крупного плана.....	26
Вот и главное.....	41
[Раздвоение Единого].....	45
Rgй-natal exрйгience.....	48
Monsieur, madame et вйбй.....	50
«Светлой памяти маркиза».....	67
Как я учился рисовать (Глава об уроках танца).....	115
О фольклоре.....	133
[Перевертыши].....	154
Цвет.....	170
[«Мастерство Гоголя»].....	172
Атака на кипарисы (Первое письмо о цвете).....	179
Ключи счастья (Второе письмо о цвете).....	185
Три письма о цвете.....	211
[Запретная любовь].....	215
[«Любовь поэта»] (Неотправленное письмо).....	217
Мэрион.....	226
Принцесса долларов.....	239
Катеринки.....	241
После дождика в четверг.....	246
Истинные пути изобретения.....	252
Торито.....	252
Сказка про Лису и Зайца.....	262
Цветовая разработка сцены «Пир в Александровой слободе» из фильма «Иван Грозный» (Постаналитическая работа).....	276
[Премия за «Грозного»].....	284
[Формулы жизни].....	288
Автор и его тема.....	291
Двадцать лет спустя (1925 – 1945: от «Броненосца» к «Грозному») ..	291
Единство.....	295

## ПРОФИЛИ

[О Мейерхольде].....	301
В. В.....	306
Немчинов пост.....	310
25 и 15.....	316
[Рождение мастера].....	320
Товарищ д'Артаньян.....	325
[Гриффит, Чаплин, Флаэрти].....	334
Прометей (Опыт).....	338
Вечер с Крэгом.....	347
Мы встречались.....	349
Юдифь.....	358
Лауреат Сталинской премии (Об Иване Пырьеве).....	396
ПРКФВ.....	399
Люди одного фильма.....	418
Ломовы и Горюнов.....	418
Я. Райзман и Н. Ламанова.....	421

Вольский .....	426
Стрекоза и муравей .....	427
[Валя Кузнецова] .....	430
Лукина .....	431
«Сподобил Господь Бог остроткою...» (Из воспоминаний обо мне собственного моего воображаемого внука)	434
O[LD] M[AN] .....	440
P. S. ....	442
Комментарии .....	445
Указатель имен .....	502

## **АВТОБИОГРАФИЯ<sup>i</sup>**

*Автобиография?*

*Это значит — писать про себя.*

*Пишу я по вопросам кино лет двадцать<sup>ii</sup> и, по совести говоря, в основном больше всего именно на эту самую тему — про себя.*

*Точнее, про то, что приходилось и приходится самому делать на экране. Затем стараешься это как-то обобщить. Как говорил Реми де Гурмон, возводить в закономерности личный свой опыт — это стремление каждого человека, когда (если) [он] искренен.*

*Это не от радости и не от хорошей жизни.*

*А скорее от бедности (если не считать известного процента эгоцентризма).*

*Правда, от бедности не собственной, а от бедности критически анализирующих работ. В нашем кино сложилось дело так, что вся основная работа в исследовательской области почти неизменно ложилась на самих же производителей. А потому в этой области приходится быть на самообслуживании: каждый сам себе в основном — свой собственный теоретический кафетерий.*

*Пытаешься о своей работе писать «со стороны», так как со стороны мало кто забирается в анализ того, что делаешь.*

*А получается неминуемо — про себя, о себе, изнутри — слишком лично, подробно, интимно и чаще всего... восторженно!*

*То же самое предстоит и сейчас. На этот раз хотя бы узаконенно и обоснованно. Дело идет не об объективно-теоретической статье. А об автобиографии.*

*А автобиография, как известно, — это про себя.*

## **ОБЕЗЬЯНЬЯ ЛОГИКА<sup>iii</sup>**

Калоши хлопают.

Издают засасывающий звук.

Вязнут в грязи.

Отстают от ног.

Грязь — помесь размокшей глины с первым снегом.

Совершенно пустой зоосад.

Алма-Ата.

Степные орлы с взлохмаченными перьями на голове, похожие на тетку моего спутника.

Безрогий олень с черными влажными громадными глазами, похожий на самого моего спутника (режиссера Козинцева).

Бессмысленно ворочающийся медведь.

Поразительный барс.

Страшный хвост реагирует на малейшее наше движение. Он похож на толстую, нажравшуюся волосатую змею.

Все тело лениво неподвижно.

Глаза — то закрыты...

то внезапно раскрыты во всю ширину своей зеленовато-серой бездонности.

В ней — еле заметная секундная стрелка вертикально суженного зрачка.

Барс абсолютно неподвижен под потолком своей клетки.

Только кончик хвоста неустанно и нервно реагирует на каждое наше движение.

Барс похож на японского военного атташе на параде Красной Армии на Красной площади.

Бушидо — кодекс чести самурая — не позволяет японцу отборной касты (а в дальнейшем традиция переходит на всех японцев вообще) реагировать лицом на что бы то ни было.

Лицо японского атташе абсолютно неподвижно.

Но вот промчались по небу истребители нового типа.

Лицо неподвижно.

Руки за спиной.

Но боже, что делается с руками!

Они летают за спиной, как голуби, запряженные в желтые перчатки.

Так же — хвост барса.

При полной неподвижности уставившегося на нас глаза.

Назавтра я пошлю Мишу Кузнецова изучать глаза барса для роли Федьки Басманова.

Серые глаза Кузнецова вполне для этого годятся.

Ему нужно суметь поймать взгляд.

А сейчас идем дальше — в крытое помещение.

Острый запах мочи.

Черный дог.

Стаи зеленых попугаев — энсепараблей<sup>1</sup>. Таких попугаев я видел на свободе в пальмовых зарослях мексиканских тропиков.

---

<sup>1</sup> Речь идет о попугаях-неразлучниках; от *inséparable* — неразлучным (франц.).

Пеликанов — тоже.  
От льва пахнет псиной.  
От тигра — мышами.  
Подходим к обезьянам.  
Павианы отдельно...  
Бросаю кусок моркови.  
Обезьяна отрывается от занятия.  
Она, конечно, искала блох.  
В три прыжка, не отрываясь глядя на морковь, она соскакивает вниз.  
Но вот в поле зрения ее попадает кусок белой бумажки в стороне от моркови.  
Белое впечатление резче, чем тускло-рыжее.  
И морковь забыта.  
Обезьяна двинулась к бумажке.  
Но вот где-то рядом — острый вскрик и характерное свистящее щелканье зубами.  
Обезьяна отвернулась от бумажки в сторону крика.  
Глаз упал на качающуюся ветку.  
Движущийся предмет привлекательней неподвижного.  
Прыжок — и обезьяна уже ухватила за ветку.  
Наверху заверещал партнер обезьяны.  
И обезьяна уже услужливо вновь погружена в шерсть партнера.  
Живой сожитель, конечно, еще привлекательней, чем просто подвижный предмет.  
Забыть! ветка, бумажка, морковка.  
... Разница между мной и алма-атинской обезьяной только в одном.  
Я так же прыгаю от предмета к предмету, как только в памяти подвернется новый.  
Но, в отличие от обезьянки, я все же иногда возвращаюсь обратно, к первоначальному.  
Ход сюжета в этих записках я посвящаю безыменной сестре моей — обезьяне из алма-атинского зоосада...

# ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

## [ПОЧЕМУ Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ]<sup>iv</sup>

Всякий порядочный ребенок делает три вещи: ломает предметы, вспарывает животы кукол или животики часов, чтобы узнать, что там внутри, мучает животных. Например, из мух делает если не слонов, то собачек во всяком случае. Для этого удаляется средняя пара ног (остаются — четыре). Вырываются крылья: муха не может улететь и бегаёт на четырех ногах.

Так поступают порядочные дети. Хорошие.

Я был ребенком скверным. Я в детстве не делал ни первого, ни второго, ни третьего. На моей совести нет ни одних развинченных часов, ни одной замученной мухи и ни одной злонамеренно разбитой вазы... И это, конечно, очень плохо. Ибо, вероятно, именно потому я и был вынужден стать кинорежиссером.

Действительно, хорошие дети, о которых я пишу вначале, удовлетворяют зуд любознательности, примитивную жестокость и агрессивное самоутверждение сравнительно безобидными времяпрепровождениями, перечисленными выше.

Зуд проходит с детством. И никому из них не приходит в голову в зрелом возрасте производить нечто аналогичное. Совсем иное дело с «хорошим» мальчиком, в отличие от общепринятого «сорванца».

Он в детстве не уродует кукол, не бьет посуды и не мучает зверей. Но стоит ему вырасти, как его безудержно тянет именно к этого рода развлечениям.

Он лихорадочно ищет сферу приложения, где [смог бы] максимально безопасно проявлять свои аппетиты.

И не может не стать в конце концов режиссером, где так особенно легко реализовать все эти в детстве упущенные возможности.

Своевременно не разобранные часы стали во мне страстью *копаться* в тайниках и пружинах «творческого механизма».

В свое время не разбитые сервизы выродились в неуважение к авторитетам и традициям.

Жестокость, не нашедшая своего приложения к мухам, стрекозам и лягушкам, резко окрасила подбор тематики, методики и кредо моей режиссерской работы.

Действительно, в моих фильмах расстреливают толпы людей, дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в землю, после того как их изловили в лассо («Мексика»), давят детей на Одесской лестнице, бросают с крыши («Стачка»), дают их убивать своим же родителям («Бежин луг»), бросают в пылающие костры («Александр Невский»); на экране истекают настоящей кровью быки («Стачка») или кровавым суррогатом артисты («Потемкин»); в одних фильмах отравляют быков («Старое и новое»), в

других — цариц («Иван Грозный»); пристреленная лошадь повисает на разведенном мосту («Октябрь»), и стрелы вонзаются в людей, распластанных вдоль тына под осажденной Казанью. И совершенно не случайным кажется, что на целый ряд лет властителем дум и любимым героем моим становится не кто иной, как сам царь Иван Васильевич Грозный.

Прямо надо сказать — неуютный автор! Но интересно, что как раз в сценарии о Грозном имеется как бы скрытая авторская самоапология.

Именно в сценарии, так как из [некоторых] соображений сцены детства Грозного в фильм не вошли<sup>v</sup>.

В сценарии показано, как сумма детских впечатлений способствует формированию социально (или исторически) полезного дела тогда, когда эмоциональный комплекс, созданный этими впечатлениями, совпадает по *чувствам* с тем, что в порядке *разумных* и *волевых* поступков надлежит совершать взрослому. Другими словами, ряд острых детских впечатлений и сопутствующих им чувств: «Берегись яду, берегись бояр» — из уст умирающей отравленной матери, тоска по полоненным истинно русским прибалтийским городам (в песне няньки), продажность бояр около престола московского князя — определяют собою ту страстную эмоциональную окрашенность поступков, которые в порядке прогрессивных государственных мероприятий приходится в дальнейшем проводить взрослому Ивану. (Ликвидация феодализма и завоевание Балтийского побережья.)

Когда ряд детских травм *совпадает* по эмоциональному признаку с задачами, стоящими перед взрослым, — тогда «добро зело».

Таков случай Ивана.

Я считаю, что в этом смысле и мне в моей биографии повезло!

Я оказался нужным своему времени, на своем участке, именно таким, как определилась моя индивидуальность.

Я забыл добавить, что в детстве я еще был очень послушным.

Это не могло не обернуться в дальнейшем резко выраженной «строптивостью» взрослого.

Здесь непочтительность к взрослым оказалась весьма полезной в самоопределении тех путей, которыми должно было идти наше кино, наперекор и вопреки традициям кинематографий более ранних (более взрослых по возрасту!), чем наше советское кино.

Но наше кино оригинально отнюдь не только формой, приемом или методом.

Форма, прием и метод — не более как результат основной особенности нашего кино. Наше кино — не умиротворяющее средство, а боевое действие.

Наше кино прежде всего — оружие, когда дело идет о столкновении с враждебной идеологией, и прежде всего — орудие, когда оно призвано к основной своей деятельности — воздействовать и пересоздавать.

Здесь искусство поднимается до самосознания себя как одного из видов насилия,

страшного орудия силы, когда оно использовано «во зло», и сокрушающего оружия, пролагающего пути победоносной идее<sup>vi</sup>.



Годы нашей жизни — годы неустанной борьбы.

И годы подобной титанической борьбы не могли не вызвать к жизни и разновидности подобного агрессивного искусства и своеобразной «оперативной эстетики» искусствовопонимания<sup>vii</sup>.

И поле приложения агрессивности в моей работе уходило далеко за пределы ситуаций фильма — в область методики воздействия фильма согласно с режиссерским кредо волевого качала в построении кинокартины, волевого начала, подчиняющего зрителя теме.

Вопросы управления психикой зрителя неизбежно влекли за собой углубление в изучении внутренних механизмов воздействия.

Так развилось экспериментаторство.

И нередко случался парадокс: картины, экспериментируя над методикой воздействия, подчас... забывали воздействовать!

Часы разбирались на колесики, но переставали ходить!

\* \* \*

Из многообразия элементов спектакля всегда есть особенно любимые режиссером. Кто любит массовые сцены, кто — напряженные диалоги, кто — декоративность жизни, кто — игру света, кто — жизненную правду словесных балансировок, кто — бесшабашное веселье сценических положений.

Я больше всего любил в театре — мизансцену.

Мизансцена в самом узком смысле слова — сочетание пространственных и временных элементов во взаимодействиях людей на сцене.

Сплетение самостоятельных линий действия со своими обособленными закономерностями тонов своих ритмических рисунков и пространственных перемещений в единое гармоническое целое всегда увлекало меня.

Мизансцена оставалась не только любимой, но становилась всегда исходной не только для выражения сцены, которая для меня вырастает из мизансцены, затем разрастаясь во все составляющие части, — но гораздо дальше этого.

Через анализ конфликтующей игры мотивов, запечатленных графическим росчерком мизансцены, я шел к [определению] выразительного движения как свернутой на человеке мизансцены.

Перерастая в новое качество из театра в кино, мизансцена перевоплощалась в закономерность мизанкадра (под которым надо понимать не только *размещение внутри кадра*, но и *взаимное соразмещение кадров между собой*) — переходила в объект нового увлечения — монтаж.

Усложняясь в одну сторону, дело шло в звукозрительный контрапункт звукового кинематографа. Видоизменяясь в другую, мизансцена вырастала в область драматургии, где те же сплетения и пересечения строились между отдельными лицами или между отдельными чертами и мотивами отдельного персонажа.

Ортодоксальная графическая мизансцена «старого письма» простейших пространственных начертаний, окованных отчетливой сеткой ритмического

расчета времени, всегда оставалась исходным прообразом для движения сквозь самые усложненные ходы контрапункта, особенно сложного в кино, ввиду необходимости сводить здесь воедино несоизмеримые элементы — начиная противоречивой парой — изображения и звука.

Откуда же пришли первые ощущения, навсегда увлекшие любовью к звукозрительным построениям и пространственно-временным сочетаниям?

Ижора. Река Нева. Семнадцатый год. Школа прапорщиков инженерных войск. Понтонный мост.

Как сейчас помню жару,  
свежий воздух,  
песчаный берег реки.

Муравейник свежепризванных молодых людей,двигающихся размеренными дорожками, разученными движениями и слаженными действиями выстраивающих безостановочно растущий мост, жадно пересекающий реку.

Где-то среди муравейника двигаюсь я сам. На плечах кожаные квадратные подушки. На них краями упирается настил. И в заведенной машине мелькающих фигур, подъезжающих понтонов, с понтона на понтон перекидывающихся балок, перил, обрастающих канатами, — легко и весело подобием перпетуум мобиле носиться с берега по все удлиняющемуся пути ко все удаляющемуся концу моста.

Строго заданное время наводки, распадающееся в секундах отдельных операций, медленных и быстрых, сплетающихся и переплетающихся. И как бы отпечатан этап ритмической сетки времени, расчерченной линиями пробегов по выполнению отдельных операций, слагающихся в общее дело. Все это сочеталось в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса во всем разнообразии в своей гармонии.

А мост растет, растет.  
Жадно подминает под себя реку.  
Тянется к противоположному берегу.  
Снуют люди.  
Снуют понтоны.  
Звучат команды.  
Бежит секундная стрелка...  
Черт возьми, как хорошо!

Нет, не на образцах классических постановок, не по записям выдающихся спектаклей, не по сложным оркестровым партитурам и не в сложных эволюциях кордебалета, — впервые ощутил я упоение прелестью движения тел, с разной быстротой снующих по графику расчлененного пространства, игру пересекающихся орбит, непрестанно меняющуюся динамическую форму сочетания этих путей — сбегających в мгновенные затейливые узоры с тем, чтобы снова разбежаться в несводимые ряды.

Понтонный мост, врастающий в необъятную ширину Невы с песчаного берега Ижоры, впервые открыл мне прелесть этого увлечения, никогда уже меня не покидавшего.

Неотразимость впечатления объясняется просто — оно попадает в поле восприятия как раз в тот период, когда увлечение предметами искусства у меня претерпевает известный сдвиг.

Сдвиг достаточно решительный — от увлечения *восприятием* произведений к смутному влечению... *производить самому*.

Несколько особенно острых театральных впечатлений незадолго до этого («Маскарад», «Дон Жуан» и «Стойкий принц» в бывшем Александринском театре<sup>viii</sup>), социальный сдвиг от февральской революции к Октябрьской, полный переворот в представлениях, как бы подсказавших возможность своевольного изменения раз намеченного жизненного пути (я шел в инженеры), неожиданное приобщение вплотную к малознакомым и неожиданным областям искусства (японцы, Жак Калло, Хогарт, Гойя) — толкало и двигало пробовать свои силы в новом направлении. Пока на бумаге, в замыслах, в мечтах.

И всякое новое впечатление в этот период вплеталось в формирующуюся индивидуальность человека, шедшего к работе в искусстве. Одни впечатления направлялись [в сторону] формального интереса, другие — тематического.

Котел гражданской войны и военно-инженерная работа на ее фронтах втягивали в острое переживание судеб России и революции, увлекали переживанием свершающейся истории, откладывались впечатлениями размаха и широтой народных судеб, откладывались эпическими устремлениями, потом воплотившимися в тематике будущих фильмов «монументального письма».

Крупные и глубокие впечатления откладывались на годы.

Непосредственные — вплетались [в] самый процесс становления. В таких условиях естественную тягу к закономерности и гармонии — до степени пламенной страсти — могло воспламенить мимолетное, по существу, впечатление от наводки понтонного моста.

Может быть, за мост я хватался так устремленно потому, что подобной же закономерности и своеобразной стройности исторического процесса — в хаосе окружающей гражданской войны — мне еще не было дано увидеть?

Существуют же точки зрения, согласно которым орнамент рождается у дикаря в результате его растерянности перед действительностью, которую он охватить не может, как первая попытка упорядочить случайное вокруг себя.

Так или иначе, «ушиб» размеренностью коллективных действий в условиях строгого графика остался неизгладимым.

Ведь так же двигаются небесные светила — не задевая друг за друга, так свершаются приливы и отливы, сменяются дни и ночи и времена года...

Так проходят, определяя судьбы друг друга, люди сквозь свои и чужие биографии...

И кажется, первым наброском сценария пантомимы, когда-либо сочиненной мною, была история о несчастном молодом человеке, странствовавшем среди ближних, прикованных к необходимости двигаться и бегать по раз навсегда зачерченным орбитам.

Кто шел зигзагами, кто восьмерками, кто по росчерку параболы влетал из неизвестности на сценическую площадку с тем, чтобы снова умчаться в

неизвестность после короткого столкновения с героем. Особенно патетична была история с любимой девушкой, которая в самый момент сближения с героем уходила от него «согласно графику» предначертанной ей кривой.

Самым страшным был момент, когда герой, так гордившийся прямолинейностью своего хода, разрезавшего вертлявые синусоиды и лемнискаты партнеров, вдруг начинает обнаруживать, что и его путь — не путь свободного выбора и что прямолинейность его пути — не более как дуга окружности (пусть и довольно отдаленного центра), но столь же обреченного, как и пути остальных персонажей.

Пантомима кончалась всеобщим парадом-алле перекрещивающихся геометрических перемещений, под которые тихо сходит с ума главный герой.

Чего здесь больше? Понтонного моста, шопенгауэровского пессимизма (в эти годы я знакомлюсь с его философией) или гофмановской фантастики? Одно очевидно: абстрактный, казалось бы, геометризм прежде всего старался обслуживать смысл и эмоцию темы.

\* \* \*

С какого времени я стал суеверным, я не припомню.

Жить это мешает очень.

Черная кошка, перебежавшая дорогу... Нельзя проходить под лестницей... Пятница... Тринадцать... Не класть шапку на стол — денег не будет... Не начинать дел в понедельник...

Сколько добавочных хлопот среди повседневного обихода!

Однако, если вдуматься, то это очень похоже на [проявление] одной очень важной черты внутри работы. А может быть, даже предпосылка к тому, что сама эта черта и образовалась?!

Что общего у всех суеверий?

Одно обстоятельство, а именно: что предмет или явление помимо своего непосредственного *бытия* имеет еще некое *значение*.

Тринадцать есть не просто сумма тринадцати единиц, но само по себе еще некое целое, облеченное особой способностью воздействовать.

Черная кошка, перебежавшая фронт, не просто шерстистое млекопитающее, пробегающее по естественной надобности, но сложное сочетание из графического *перечеркивания* вашего пути, помноженное на цвет, прочитываемый согласно *комплексу ассоциаций* (зловещих), испокон веков связанных с мраком и темнотою.

Со мной спорят очень много. Очень давно и по всякому поводу. И по тому, как я пишу сценарии, и по тому, как я работаю с артистами, и по тому, как я монтирую.

Меньше всего нападают на то, как я вижу и строю кадры. По этой линии ко мне наиболее благосклонны.

И я думаю, что происходит это оттого, что кадры я всегда строю по принципу... черной кошки, перебегающей дорогу.

*Предметно и композиционно* я стараюсь никогда не ограничивать кадра

одной *видимостью* того, что попадает на экран.

Предмет должен быть *выбран* так, *повернут* таким образом и *размещен* в поле кадра с таким расчетом, чтобы помимо изображения родить комплекс ассоциаций, вторящих эмоционально-смысловой нагрузке куска. Так создается *драматургия* кадра. Так *драма* вращается в *ткань* произведения. Свет, ракурс, обрез кадра — все подчиняется тому, чтобы не только *изобразить* предмет, но *вскрыть* его в том смысловом и эмоциональном аспекте, который воплощается в данный момент через данный предмет, поставленный перед объективом. «Предмет» здесь надо понимать широко. Это отнюдь не только вещи, но в равной мере и предметы: страсти (люди, натурщики, артисты), постройки, пейзажи или небеса в перистых или иных облаках.

Веер вертикальных облаков вокруг Ивана Грозного под Казанью — это меньше всего изображение метеорологического феномена, а больше всего — образ царственности, а искаженный гигантский силуэт астробии над головой московского царя — меньше всего прочитывается световым эффектом, а невольно своими пересекающимися кругами кажется подобием кардиограммы, составленной из хода мыслей задумавшегося политика.

Здесь это наглядно и осязательно, но можно изъять почти что любой кадр и, разобрав его, доказать, что скрещения и перекрещения его графического облика, взаимная игра тональных пятен, фактуры и очертания предметов толкуют *своеобразный* сказ, подымающийся над просто изобразительной задачей.

Здесь приятно отметить то, что подобная тенденция восходит к литературной традиции лучших образцов русской классики.

Мне немало приходилось говорить и писать о сходстве монтажных представлений нашего кино с традицией пушкинского письма<sup>ix</sup>.

То, что я привожу здесь касательно драматургии кадра, отчетливо перекликается с тем, что у Гоголя (или у Достоевского) может обозначаться термином «сюжет в деталях».

Термин принадлежит Андрею Белому, и ошеломляющему обилию примеров двусмысленности (двуосмысленности) предметов и образов, казалось бы лежащих в обыкновенном бытовом сказе, посвящена одна из самых удивительных глав «Мастерства Гоголя» (ГИХЛ, 1934). Мне кажется, что, начиная с ногтя большого пальца Митеньки при аресте его в Мокром<sup>x</sup> вплоть до образной концепции романа в целом, [можно] ставить «Братьев Карамазовых» совершенно в ряд таких же явлений, которые так мастерски вскрывает Белый на Гоголе.

Так с черной кошкой сотрудничали ваянья Гоголя и Достоевского, помогал анализ Белого в осознании собственного метода.

Вероятно, где-то между теми и другими мелькал и образ гофмановского Линдхорста с его необыкновенным бытием короля эльфов за банальной видимостью архивариуса в цветистом халате, разгоравшемся огненными цветами.

Образность кадра, как видим, имеет сложный пантеон предков...

И самый близкий из них — увлечение двуосмысленностью мизансценного

хода — гротесково-осязательно (и именно гротесково, потому что осязательно!) возникавшего уже в маленькой «геометрической» пантомиме, описанной выше.

Однако обычно в творческом хозяйстве ничто не пропадает.

И маленькая пантомимка — нет-нет да и воскреснет.

В тридцать втором году я носился с планами делать комедию<sup>xi</sup>.

И одним из центральных мест был момент, когда клубок человеческих отношений и ситуаций так запутывается, что драматического выхода никакого нет.

Аппарат отъезжает.

Кафельный белый с черным пол оказывается шахматной доской.

На ней вперемешку стоят томящиеся действующие лица, ищущие выхода из общей путаницы действия. А над доской, теребя волосы, сидят автор и режиссер и стараются распутать лабиринт человеческих отношений.

Решение найдено!

Действие продолжается.

Пути действующих лиц плавно сплетаются и расплетаются.

Сплетаются и расплетаются отношения.

Комедия несется дальше.

Фильм снят не был...

И, может быть, именно потому много лет спустя, в «Иване Грозном», вновь появляется шахматная доска на экране.

Мудрый план московского царя обойти блокаду Балтийского моря морем Белым иллюстрируется шахматным ходом по шахматной доске. По доске, которую царь Иван шлет в подарок «Рыжей Бэсс», королеве аглицкой Елизавете.

Но, конечно, шахматы гораздо полнее представляют собой образ хода самого сюжета «Грозного» сквозь сценарий.

На каждый ход бояр — контрход Грозного.

На каждое мероприятие Грозного — контрход бояр.

Ходы царя — благородные, не себялюбивые, а направленные на государственное дело — пересекаются ходами всех оттенков корысти, себялюбивой завистью Курбского, родовой алчностью Старицкой, казнокрадством старика Басманова, собственничеством Пимена и т. д.

Любопытно, что в отношении хвалы и хулы сценария хвалящие и хулящие его прибегают к одному и тому же образу.

Одни хвалят сценарий за то, что здесь перед зрителем с совершенной точностью разыграна шахматная партия, безошибочно приводящая к разрешению намеченной задачи, другие говорят — блестящие шахматы, но... и только.

Должно быть, правы и те, и другие.

(Забавно другое — в шахматы я никогда не играл и к этой игре вовсе не приспособлен.)

Каждому человеку, вероятно, отпущена определенная доза контрапунктических увлечений.

Шахматы — наиболее доступное средство превратить эти дремлющие

желания в реальность.

Я растрачиваю отпущенную мне долю их на звукомонтаж фильма, на контрапункт взаимоотношений человеческих действий, на узоры мизансцен.

И лавры Ласкера и Капабланки оставляют меня в покое.

Однако жаловаться, так жаловаться. Несколько выше я жаловался на черную кошку.

Но дело еще гораздо хуже.

Не только паук утром, днем или вечером, не только встреченный гроб или белая лошадь, которым сам бог велел быть знаменем и предуведомлением (еще Пушкина пугала цыганка — «бойся белого» — и военная форма Дантеса все-таки оказалась белой!<sup>xiii</sup>), беспокоят мирное течение моей жизни.

*Всякое*, почти бытовое явление непременно разрастается в многозначительное обобщение.

В целях экономии электроэнергии выключается свет. Для меня этого мало. Выключенный свет — это Уход во Мрак. Выключенный телефон — это Отрезанность от мира. Вовремя не полученные деньги (и как часто!) — это призрак Нищеты. И все с большой [буквы].

И все полное самых острых переживаний.

Любая мелочь почти мгновенно лезет в обобщение.

Оторвалась пуговица — и уже сознаешь себя оборванцем. Забыл чью-то фамилию — уже кажется, что наступил «распад сознания» и потеря памяти, и т. д.

Со стороны это, вероятно, очень смешно.

Жить с этим — ужасно беспокойно.

А в профессии это определило:

способность выбирать из всех возможных деталей ту именно деталь, через которую особенно полно звучит обобщение;

ловкость в выборе той частности, которая особенно остро заставляет возникать в окружениях образ целого.

Пенсне с успехом заменяет «целого» врача в «Потемкине», а само явление *pars pro toto*<sup>xiii</sup> (часть вместо целого) занимает громадное место в разборе и осознании методики работы в искусстве.

Характерен и этот факт: частный случай наблюдения мгновенно мчится к обобщению, к желанию установить общие закономерности, для которых данный частный случай — одно из возможных проявлений этой всеобщей закономерности.

Повторяю, в быту это очень неудобно.

Утешаюсь, что нечто аналогичное нахожу у Чайковского и Чаплина.

О первом знаю, из его биографии, что для него было достаточно какого-либо дела, назначенного на вечер, чтобы всмятку сминаясь бы весь предшествующий день.

А о втором знаю лично, что при малейшем денежном беспокойстве Чарли впадает в ужас перед возможным разорением и нищетой.

То, что я утешаюсь Чайковским и Чаплином, тоже не случайно.

Если прибавить сюда еще тот факт, что я в свое время целую зиму работал

только по ночам, обязательно в халате и непременно упиваясь при этом черным кофе, и все это только потому, что мое воображение было задето подобным поведением...

Бальзака, то мы найдем еще одну черту характера, определившую мой путь к искусству.

Святость понятия *comme il faut*, в самом толстовском смысле слова<sup>xiv</sup>, в обстановке моей юности и всего вышеизложенного совершенно ясна.

Достаточно взглянуть на мою фотографию с косым пробором и ножонками в третьей позиции, чтобы понять, что такие «достижения» возможны только при достаточно тираническом нраве родителя и строго продуманной системе гувернанток.

Такая система не может не породить бунта.

При достаточно грозном характере отца подобный бунт обычно принимает форму внутреннего единоборства с любым вышестоящим. Сюда же относится и богоборчество, чему и я отдал немалую дань.

Возникает любопытный стимул: «Чем я хуже?»

Тяга к искусству, необходимость работать в искусстве, призвание — вероятно, таятся где-нибудь, вероятно, где-то глубоко.

Внешним поводом послужил лозунг «не боги горшки обжигают».

Я наговорил лекций на всех языках в очень многих зарубежных и заокеанских странах. И все только потому, что меня когда-то «задело», что кто-то из наших общественных деятелей в свое время умел равно изъясняться на разных языках.

Меня еще совсем на заре моей деятельности «задели» четыре громадных альбома, переплетенных в серый холст, на полках библиотеки Н. Н. Евреина в Петрограде, четыре альбома вырезок и отзывов, касавшихся его постановок и работ.

Я не мог успокоиться, пока объем вырезок, касающихся меня, не превзошел тех четырех серых альбомов.

Я не имел покоя, пока не вышла моя книжка «The Film Sense», излагающая довольно законченный абрис системы представлений о кинематографе.

Наконец, я нагромождаю горы и горы выводов и наблюдений над методикой искусств, ибо, конечно, без собственной *системы* в этой области я вряд ли соглашусь спокойно улечься под могильные плиты!

Чего здесь больше?

Того ли, о чем говорят слова Реми де Гурмона:

«Возводить в закономерность плоды своих личных наблюдений — неизбежное устремление человека, если он искренен».

Или того, что в поэме «Иерусалим» пишет удивительный англичанин XVIII века Уильям Блейк: «I must create a System, or be enslav'd by another Man's»<sup>2</sup>.

Так или иначе — импульс громадный, но я упоминаю здесь об этом опять-

---

<sup>2</sup> «Я должен сотворить Систему или быть поработанным Системой другого человека» (англ.).



таки с тем, чтобы показать, как и эта особенность в совершенно неожиданном аспекте отражается уже не на выборе деятельности, на строптивости нрава или на импульсе в сторону новаторства (как средства сшибать авторитеты), а на самих особенностях почерка и манеры.

Дело в том, что несомненно интенсивный стимул этот несет в самом себе и свои торможения.

Всякое «достижение» есть не только (а может быть, не столько) разрешение поставленной перед собой практической задачи, но каждый раз еще «борьба с призраком», борьба за освобождение от когда-то «задевшего» явления со стороны посторонней силы.

Отнюдь не... по-ту-сторонней силы, наоборот, силы почти всегда с адресом, и уж непременно с именем, отчеством и фамилией! И тем не менее это всегда подобие борьбы библейского Иакова с ангелом<sup>xv</sup> — дело частное, ночное, насчитывающее свои вывихи ног (чего не причинял ангел Иакову) и проходящее где-то в стороне и позади основного разрешения поставленных себе задач своего времени<sup>xvi</sup>.

Я на редкость небрежен к судьбе сделанных мною вещей. Раз достигнув, и притом очень часто по внутреннему личному счету, «преодоления» своего внутреннего противника, ущемлявшего меня авторитета — «ангела»! — вещь сама по себе от меня отделяется, и внешняя ее судьба меня волнует значительно меньше, чем могла бы.

Отсюда я безжалостно готов ее резать. Но не это интересно.

Интересно здесь то, что эта особенность «моей палитры» находит себе отражение и в известной специфике композиции внутри самих вещей.

Центр тяжести их эффекта не столько *во взрывах*, сколько *в процессах нагнетания взрывов*.

Взрыв может случаться. Иногда он на высоте интенсивности предшествующих напряжений, иногда — нет, иногда почти отсутствует.

Основной отток энергии уходит в процесс преодолевания, а задержки на достигнутом почти нет, ибо сам процесс преодолевания уже и есть процесс освобождения. Почти всегда именно сцены нагнетания — наиболее запоминающиеся в моих фильмах.

Напряжение солдатских ног, идущих по ступеням Одесской лестницы. И взревшие львы.

Осада Зимнего и штурм («Октябрь»).

Ожидание капли молока из сепаратора («Старое и новое»).

Атака «свиньи» в «Алекサンドре Невском».

Иван у гроба Анастасии и «Врешь!», взрывающее нагнетание атмосферы покорения себя судьбе<sup>xvii</sup>, и т. д.

Что же касается самого стимула «чем я хуже», то ему повезло.

Кругом в стране звучало: «Догнать и перегнать».

И личный импульс сплетается с лозунгом и импульсом времени. А небрежение к сущности и интерес лишь к сведению собственных счетов с раз «задевшими» впечатлениями — конечно, лишь игра воображения.

Автор, подписывающий эту статью, — автор «своей темы». И хотя,

казалось бы, тематика его вещей на протяжении двух десятилетий скачет по областям вовсе несоизмеримым — от Мексики до молочной артели, от бунта на броненосце до венчания на царство первого всероссийского самодержца и от «Валькирии» до «Александра Невского», — это еще автор к тому же своей единой темы.

И [надо] уметь выметать из каждого встречного материала наравне с требованием своего времени и своей эпохи всегда новый и своеобразный аспект свой личной темы. Это залог того, чтобы каждый раз с горячим увлечением браться за тему новой вещи.

В этом творческое счастье.

И для этого нужно только одно: чтобы «своя» тема принадлежала бы к строю тем своего времени, своей эпохи, своей страны, своего государства.

Но об этой своей теме творчества — в другом месте.

Пределы настоящей статьи определены другой темой, темой о том, как автор пришел к режиссуре.

Я уже расширил эту тему, попытавшись попутно рассказать, как автор пришел еще и к некоторым особенностям в своей режиссуре.

Что же автор наделал, уже будучи режиссером, найдет свое изложение в другом соответственном и подобающем месте.



## *ИСТОРИЯ КРУПНОГО ПЛАНА<sup>xviii</sup>*

Ветка сирени.

Белой,

махровой.

В сочной зелени листьев.

Погруженная в ослепительный луч солнца.

Она вливается в комнату через окно.

Качается над подоконником.

И входит первым воспоминанием в круг моих детских впечатлений.

Крупный план!

Крупный план белой сирени покачивался первым детским впечатлением над моей колыбелью.

Впрочем, это уже не колыбель. Это маленькая белая кроватка с четырьмя

никелированными шариками на столбиках и белой вязаной сеткой между ними, чтобы я не выпал.

Из колыбельного возраста я уже вышел.

Мне уже целых три или четыре года!

Мы с родителями живем на даче,

на Рижском взморье,

в нынешнем Майори, которое тогда называлось Майоренгофом.

Ветка белой сирени в косом срезе солнечного луча заглядывает в окно.

Качается надо мной.

Первое мое сознательное впечатление — крупный план.

\* \* \*

Так под веткой сирени просыпалось сознание.

Потом много, много лет подряд под такую же ветку оно уходило в дремоту.

Только ветка была уже не живая, а писаная, наполовину рисованная, наполовину вышитая шелком и золотой нитью.

И была она на японской трехстворчатой ширме.

Глядя на эту ветку, я много, много лет подряд засыпал.

Когда ее начали ставить около изголовья моей кровати, я не помню.

Но кажется, что она там стояла всегда.

Ветка была пышная и изогнутая.

На ней — птички.

И очень далеко за ней — сквозь нее — были нарисованы традиционные детали японского ландшафта.

Маленькие хижины.

Заросли камыша.

Мостики через ручьи.

Остроносые лодочки, нарисованные в два штриха.

Ветка была уже не только крупным планом.

Ветка была типичным для японцев — первым планом, сквозь который рисовалась даль.

Так до знакомства с Хокусаи, до увлечения Эдгаром Дега приобщался я к прелести первопланной композиции.

В ней мелкая деталь на первом плане взята в таком масштабе, что доминирует над всей глубиной.

Потом как-то ширму проббили в двух местах стулом.

Помню ее с двумя пробоинами.

Потом ее не стало.

Я думаю, что эти две ветки связали с одно общее живое впечатление два понятия: понятие о крупном плане и понятие о первопланной композиции как органически и стадияльно связанных между собой.

И когда я много лет спустя пустился в поиски исторических предшественников крупного плана в кино<sup>xix</sup>, я невольно стал их искать не в изолированном портрете или натюрморте, а в увлекательной истории того, как

из общего организма картины начинает выдвигаться на первый план отдельный ее элемент. Как из общего плана пейзажа, где иногда невозможно обнаружить падающего Икара или Дафниса и Хлою<sup>xx</sup>, фигуры начинают сперва в рост приближаться к плоскости, а затем постепенно становятся так близко, что срезаются краем картины, как в «Эсполио» Эль Греко и затем — прыжком через три столетия — у французских импрессионистов под сильным впечатлением японского эстампа.

А традицию первопланной композиции подхватили для меня два Эдгара.

Эдгар Дега и Эдгар По.

Первым Эдгаром был Эдгар Аллан По.

Живое впечатление от писаной японской ветки, вероятно, определило остроту впечатления, которое на меня произвел рассказ о том, как По глядит в окно и внезапно видит гигантское чудовище, ползущее по вершинам горного хребта вдали<sup>xxi</sup>.

Затем выясняется, что это вовсе не допотопных размеров чудовище, а скромная медведка, проползающая по стеклу.

Оптическое совмещение этого крупного первого плана с дальней горной цепью и создает пугающий эффект, так великолепно описанный Эдгаром По.

Интересно отметить, что вымысел По не мог строиться на непосредственном впечатлении: человеческий глаз не может одновременно «взять на фокус» столь сильно выдвинутый вперед первый план и отчетливую обрисовку горного хребта вдали.

Это может сделать только кинообъектив, и то только один из них — «28», который к тому же обладает чудесным качеством преувеличенно исказить первый план, искусственно преувеличивая его размер и форму.

Некоторые предположения о том, как могло возникнуть у Эдгара По подобное зрительное представление, я решаюсь изложить в маленькой работе, касающейся кинематографических элементов в творчестве Эль Греко<sup>xxii</sup>.

Но я думаю, что скрещение ветки белой сирени с пластическим описанием из страшного рассказа Эдгара По, вероятно, как-то определило собой наиболее эффектные мои, особенно резко выраженные первопланные композиции.

Это черепа и монахи, маски и карусели «Дня мертвых» в мексиканской картине.

Пятно белой ветки сирени становится белым черепом на первом плане.

А жуть рассказа Эдгара По становится группой монахов в черных рясах в глубине.

И все вместе приходит католическим аскетизмом иезуитов, налагающих железную пятую костра и крови на чувственное великолепие тропической красавицы Мексики.

Карусели «Дня смерти» повторяют эту же самую трагическую тему иронически.

Здесь выброшены на первый план почти до осязаемости выдвинутые опять-таки белые черепа.

Но черепа картонные — маски черепов.

А за ними в полный размер крутятся карусели и вертикальные колеса

смеха, мелькая сквозь пустые глазницы масок, заставляя их подмигивать, как бы говоря о том, что смерть — не более чем пустой картонаж, сквозь который все равно и всегда будет неустанно пробиваться вихрь жизни.

Другой хороший образец — это совмещение профиля девушки племени майя и всей пирамиды из Чичен-Итцы в одном и том же кадре. Вообще же тип этой композиции особенно обстоятельно разрабатывался мною еще в «Старом и новом».

Несравненные композиции второго Эдгара — Эдгара Дега — и иногда еще более острые построения Тулуз-Лотрека снова возвращают нас в лоно чисто пластических произведений.

Но само сплетение этих описательных и непосредственно зрительных впечатлений имело для меня совсем особенное значение.

Здесь для меня, вероятно, впервые прощупывалось связующее звено между живописью и литературой, увиденными одинаково пластически.

Тут были первые ростки того, чтобы зрительно, пластически и монтажно прочитывать Пушкина, а когда понадобился перевод на английский язык, и Мильтона<sup>xxiii</sup>.

В общении с Пушкиным, а в дальнейшем и с Гоголем, ощущение этой связи углублялось.

Если у Эдгара По мы видели, по существу, зрительную картину, подробно описанную именно как зрительную картину и даже как оптический феномен, то у Пушкина мы встречаемся с описанием самого события или явления, однако сделанным с такой абсолютной строгостью и точностью, что возможно почти целиком воссоздать зрительный образ, конкретно пронесившийся перед глазами нашего поэта.

Именно «пронесившийся», что доступно динамике литературного описания там, где пасует неизбежно неподвижный холст картины.

И вот почему *движущаяся картина* пушкинских построений могла так остро начать ощущаться только с приходом кинематографа.

Тынянов писал о конкретности пушкинской лирики. О том, что лирические стихи Пушкина — не игра условно лирическими формулами, но всегда запись подлинных лирических «состояний души» и эмоциональных переживаний, всегда имеющих точный адрес и совершенно реальный источник<sup>xxiv</sup>.

Разбор пушкинских поэм (и прозы) доказывает совершенно такую же точность описания совершенно реальных зрительных образов, которые можно восстановить, воссоздать по его изложениям.

Переключать пушкинское изложение в систему монтажной смены кадров — абсолютное наслаждение, потому что шаг за шагом видишь, как видел и последовательно показывал поэт то или иное событие.

< «Тогда-то свыше вдохновенный  
Раздался звучный глас Петра:  
“За дело, с Богом!” — Из шатра,  
Толпой любимцев окруженный,  
Выходит Петр».

Постепенность «подачи» Петра замечательна. Сперва — это голос. Затем — это толпа, среди которой уже Петр, но Петр еще незримый... И только потом раскрывается Петр как таковой, или, вернее, «весь как Божия гроза»<sup>xxv</sup>.>

Не менее удивителен и пушкинский «микромонтаж», то есть сочетание отдельных элементов внутри единой рамки кадра.

Здесь в расставке слов внутри фразы повторяется то же самое.

И если взять за правило, что последовательность размещения слов определяет их положение от переднего плана «кадра» в глубину (что достаточно естественно), то почти каждая фраза Пушкина совпадает с совершенно точно очерченной схемой пластической композиции.

Я говорю — схемой композиции, ибо расстав слов определяет собой главное и решающее в композиции: осмысленное соотношение и соразмещение элементов сюжета и других валеров внутри картинок.

Этот «решающий костяк» может быть облачен в любые частные живописные разрешения.

И это дает возможность, сохраняя строгость авторского замысла, по-своему его интерпретировать каждому, кто взялся бы за пластическое воссоздание литературного описания.

Здесь и предпосылки, и предел творческой интерпретации творений автора, как в любом аспекте режиссуры.

\* \* \*

Хорошим примером того, как развивается авторский композиционный замысел и ход и как можно, проморгав его, утратить этот строй, дает сопоставление подлинного отрывка из Гоголя с трафаретной киноинтерпретацией его. Пример взят из книги Кулешова (начало атаки из «Тараса Бульбы», появление Андрия)<sup>xxvi</sup>:

< «Записывая кадры к этому куску, мы должны подумать о том, как будем показывать Андрия, несущегося на коне. Если Андрий проскачет на коне на общем плане, зритель не увидит достаточно подробно лица Андрия, выражения его глаз, черных кудрей, вылетающих из-под шлема, и т. д. Снимая Андрия средним и крупными планами, мы также не дадим возможности видеть Андрия нужное количество времени в кадре — конь и всадник мгновенно промелькнут на экране.

Поэтому кадры “несущегося на коне Андрия” необходимо снимать “с движения” — аппаратом,двигающимся параллельно скачущему всаднику (съемка с тележки, автомобиля и т. п.).

Запишем кадры к куску:

4 м. 3. Ср. Впереди полка несется Андрий. Андрий всех бойчее и всех красивее. Он весь в золоте. (Снять с движения.)

Звук — музыка атаки. Блеск золота.

4 м. 4. Кр. поясной. Андрий. Летят черные волосы из-под его шлема. Вьется на руке Андрия дорогой шарф. (Снять с движения.)

Звук — музыка атаки. Блеск золота.

6 м. 5. Ср. дальний. Крепостная стена. Выходит полячка.

Звук — музыка атаки. Тема полячки.

3 м. 6. Кр. поясной. Полячка на стене.

Звук — музыка атаки. Тема полячки.

“Андрей всех бойчее, всех красивее”.

“Дорогой шарф — подарок полячки”.

Андрей увидел полячку. Покажем красоту Андрея, покажем шарф полячки.

Повторим еще раз: “... так и летели черные волосы из-под медной его шапки...”

“... Вился завязанный на руке дорогой шарф...”

Покажем полячку, смотрящую на Андрея.

Запишем кадры:

2 м. 7. Кр. Летят черные кудри из-под шлема Андрея. (Снять с движения.)

Звук — музыка атаки. Тема полячки.

2 м. 8. Кр. Вьется шарф на руке Андрея. (Снять с движения.)

Звук — музыка атаки. Тема полячки.

4 м. 9. Кр. поясной. Смотрит полячка.

Звук — музыка атаки. Тема полячки».

(Л. В. Кулешов. «Основы кинорежиссуры». М., Госкиноиздат, 1941, с. 66 – 67.)

Читаешь разбор и обоснования Л. В. Кулешова и не можешь не согласиться с его доводами.

Все — логически верно и обстоятельно.

И только где-то свербит ощущение того, что неужели Гоголь так тривиально кинематографичен.

Вот эти девять кадров.

Берешь соответствующее место из описания и видишь: уже с самых первых строк — резкое расхождение с Гоголем.

И не поверхностное, а принципиальное.

Где Л. Кулешов обстоятельно показывает с самого начала сцены Андрея, как *Андрей* в бою (съемка в движении — кадр 3, кр. поясной план — кадр 4 и т. д. специально для этого предназначены), там у Гоголя сделана совсем иная подача:

«... Отворились ворота, и вылетел оттуда гусарский полк, краса всех конных полков. Под всеми всадниками были все, как один, буры аргмаки. Впереди перед другими понесся витязь всех бойчее, всех красивее. Так и летели черные волосы из-под медной его шапки; вился завязанный на руке дорогой шарф, шитый руками первой красавицы...» (с. 142 тома II Полного собр. соч. Н. В. Гоголя, изд. Академии Наук СССР, 1937 г.).

Где здесь сказано, что это Андрей? Где показано, что это Андрей?

И случайно ли не назван и не показан Андрей в начале?

Нет конечно. Следующая же фраза раскрывает нам намерение автора:

«... Так и оторопел Тарас, когда увидел, что это был Андрей...»

Раскрытие того, что этот удивительный рыцарь — именно Андрей, по

замыслу автора, должно произойти через глаза Тараса.

Вместе с Тарасом нужно, чтобы «оторопел» и зритель. По замыслу автора, это — сперва некий сверкающий сказочный воин, внезапно оказывающийся Андрием. У Гоголя и рубить Андрий начинает не сразу.

Много строк описания — сравнения с молодым борзым псом — отдано сперва на лихой и сверкающий его скок, прежде чем он с жадностью врежется в рубку.

Каково впечатление от Андрия в польских латах, мы знаем по нескольким страницам выше (с. 111) — из описания, которое дает о нем Тарасу Янкель, видевший его в городе:

«... Теперь он такой важный рыцарь. Далибуг, я не узнал! И наплечники в золоте, и нарукавники в золоте, и зеркало в золоте, и шапка в золоте, и по поясу золото, и везде золото, и все золото. Так, как солнце взглянет весною, когда в огороде всякая пташка пищит и поет, и травка пахнет, так и он весь сияет в золоте...»

Вот каково первое впечатление от Андрия!

Таким, пока еще неизвестным рыцарем, как солнце сияющим золотом, следовало бы дать первое появление Андрия до того, как его узнает Тарас.

Сделать это кадрами легче легкого. Даже не прибегая к забралу!

(И кстати сказать, какой великолепный контраст этого появления солнечного рыцаря с концом его в словах Тараса двумя страницами выше: «Пропал, пропал бесславно, как подлая собака!»)

Интересно, что так же не «персонифицировано» здесь «обозначена» и полячка — «шарф, шитый руками *первой красавицы*...»!

Этот тип подачи — не сразу «в открытую» — чрезвычайно любит и Пушкин.

Так сделан выход Петра из шатра в «Полтаве» или выход Истоминой в «Евгении Онегине». Здесь же он связан еще и с тем, чтобы зритель узнал Андрия вместе с Тарасом. (Это тоже глубоко связано с тем обстоятельством, что зритель должен эмоционально быть «с Тарасом» — носителем патриотической идеи — во всем, до конца и вместе!)

Совершенно то же самое мы можем обнаружить, прослеживая монтажную группу за монтажной группой. Кстати же, «от немого кино» здесь действительно — врезка панночки на стене.

Гоголевское — «кудри» etc. «видел перед собою» — она все же не решает.

И здесь, конечно, надо было выработать музыкальный лейтмотив, резко вплетая эту тему пьянящей и дурманящей страсти, которою одержим Андрий и в бою, и особенно в смерти, где эта тема в музыке, собираясь, уже шла бы вразрез укрупняющимся надписям и отчетливо проступала бы, сливалась с произнесением ее имени Андрием перед смертью.

Это дало бы пример разверстки темы не только в пластическую, но и в звуковую, и, наконец, в область взаимосвязи звукозрительной.>



\* \* \*

Конечно, и в этом направлении самые любопытные образцы дают китайцы, у которых единство живописного и литературного письма одинаково растет из первичного зрительного восприятия и его специфических особенностей, тем самым определяя неожиданность особенностей и форм как того, так и другого письма.

Я думаю, что как пушкинский словорасстав оказался для меня дальнейшим стимулом от первых впечатлений, так сам Пушкин оказался ступенью к наиболее меня увлекающей теме звукозрительного контрапункта.

Дело в том, что в характер создания зрительного эквивалента к словорасставу Пушкина очень часто вплетается интонационный и мелодический ход самой фразы.

Мелодический график настолько отчетлив и настолько совпадает со словесно обрисованным предметом сцены, что иногда он кажется контуром действующих деталей или мизансценой поступков или неподвижных соразмещений всего того, что охвачено полем зрения.

И отсюда уже шаг к тому случаю, когда конкретный предмет исчезает, оставляя за собой лишь контур и ткань интонационного хода, характерного для него.

Мелодика стиха перескользнула в музыку.

Рождается проблема звукозрительного сочетания из возможностей звукозрительного соответствия и единства.

<Этому посвящена главная часть моей пока единственной книги «The Film Sense»<sup>xxvii</sup>. И незачем здесь повторяться.>

Здесь мне интересны прежде всего пути и перепутья, которыми я шел и подходил к центральным проблемам, волновавшим меня в разных разделах моей творческой практики.

Сладкий яд отравы звукозрительного монтажа пришел позже.

В немом кино дело касалось монтажа и роли крупного плана.

Хотя интересно, что еще в немом кинематографе я часто искал передачи через пластическое построение чисто звуковых эффектов.

Я вспоминаю, как в двадцать седьмом году, снимая Зимний дворец в октябрьскую ночь (для фильма «Октябрь»), я добивался того, чтобы пластически создать впечатления раската выстрела с «Авроры» по анфиладам дворца. Эхо прокатывается по залам и докатывается до комнаты в белых чехлах, где закутанные в шубы министры Временного правительства ждут рокового для них мгновения — установления советской власти.

Система «ирисовых» диафрагм в правильно уловленном ритме открываний и закрываний видов на пустые залы старалась уловить этот дышащий ритм эха, пробегающего по залам.

Более удачно получился и хорошо запомнился зрителям перезвон дворцовых хрустальных люстр в ответ на пулеметную дробь на площади.

Здесь кроме зрительного и двигательного эквивалента качающихся хрустальных подвесок была еще ассоциация чисто предметная. Методологически интереснее была, конечно, попытка уловить графический

эквивалент эха!

\* \* \*

Крупный план в том виде, как им орудовало немое кино, крупный план, уже отделившийся от общего фона, переставший быть связанным с фоном, но уже как целиком в себе абстрагированное *pars pro toto* — тоже связан у меня с живым впечатлением за несколько лет до того, как я вообще начал работать даже в театре!

Крупный план однозначного порядка как элемент возможных чисто темповых сочетаний связан у меня с реальной сарабандой пляски носов и глаз, ушей и рук, высоко подколотых английскими булавками поясов, серег и причесок с вплетенными цветами и ленточками.

Дневное зрение глубоко отлично от ночного.

Дневное — в смысле бодрствования.

Ночное — в смысле видения во сне.

В нормальном дневном зрении сплетение деталей и общего вида настолько гармонично, что нужна либо искусно выработанная специальная сноровка — глаз Следопыта<sup>xxviii</sup> или его внучатого племянника Шерлока Холмса, либо неожиданно острое раздражение внимания, для того чтобы из этого гармоничного целого внезапно выхватывать островки крупных планов.

Нужна особая аналитическая воспитанность глаза, чтобы уметь выхватывать деталь.

Нужна особая синтезирующая способность мышления, чтобы из этих данных анализирующего зрения суметь разглядеть решающую деталь, характерную деталь, деталь, способную в осколке целого воссоздавать представление о целом.

Интересно, что в состоянии сна целое и часть также гармонично сплетены, но как-то так, что и то [и] другое равно заметны.

Трудно найти лучшее описание этого, чем у... Достоевского в разговоре Ивана Карамазова с чертом, где так характерно обозначены рядом «высшие проявления» и «последняя пуговица на манишке» (да еще к тому же упомянут Лев Толстой — равно блестящий в необъятных батальных полотнах и «неожиданных подробностях» завитков волос на шее Анны Карениной) и сказано, что подобные вещи во сне видят даже и «совсем заурядные люди», что есть такие, для которых в бодрствующем состоянии «целое», конечно, некая вязкая комплексная и недифференцированная картина.

Но наиболее интересны промежуточные состояния: ни сон, ни явь.

Перескок из одного состояния в другое как бы расщепляет как ту, так и другую гармонию: фрагменты восприятия или впечатлений от воспринятого встряхиваются, как игральные кости, и перетасовываются, как колода карт.

Именно на рубеже обоих состояний я и узрел упомянутую выше сарабанду пляски крупным планом.

Это не было пляской на Лысой горе.

Ни даже вовсе на горе.

А на вытопанной площадке перед несколькими мощными избами где-то в бывшем Холмском уезде бывшей Псковской губернии.

Это было в другое время.

В эпоху гражданской войны, совершенно неожиданным образом забросившей меня техником в военное строительство и почему-то в город Холм Псковской губернии, хотя город Холм отстоит от одной железной дороги на девяносто пять, а от другой на семьдесят километров...

Мы строили там укрепления: окопы, блиндажи, блокгаузы.

Хотя вовсе и совершенно непонятно, против кого это делалось...

В дальнейшем выяснилось, что в Холм забросил нас небескорыстный каприз начальника военного строительства, в дальнейшем при отступлении под Двинском или Полоцком очутившегося по ту сторону оставленных позиций: где-то в районе Холма располагались бывшие имения его супруга. Начальник сей был примечателен безумною ездой на мотоцикле, блестящими познаниями в области военно-инженерного искусства и тем, пожалуй, что, приходя к нему утром с докладом в кабинет, можно было застать его делающим стойку на ручках собственного начальнического кресла.

А в самодеятельных спектаклях военного строительства во время расположения в окрестностях Великих Лук сей инженер блистательно играл безмолвного слугу с салфеткой в игравшемся по памяти скетче «Двойник» из репертуара довоенного театра миниатюр (кажется, Литейного).

(То было одной из самых первых проб пера на почве любительской режиссуры...) [...] <sup>xxix</sup>

И среди многообразия наипестрейших впечатлений этой подвижной эпохи гнездится и то маленькое мимолетное впечатление, ничего общего с масштабом эпохи и событий не имеющее и просто случайно произошедшее где-то далеко в стороне от генерального хода исторических событий тех лет. Да оно даже и не событие.

И нуждалось всего лишь — в очень узенькой скамейке.

Деревенской гармошке.

Паре промокших ног, вынудивших, «чтоб согреться», хлебнуть какого-то деревенского самогонно-спиртового изделия.

Переезде через реку туда, где пляшут дивчины.

До этого — плотной закуске в доме еще не раскулаченной семьи, готовой на любые изъявления дружбы, лишь бы сохранили ей единственного сына десятником на участке военного строительства, где наравне с прочим начальством начальником является и техник из студентов.

Тяжеловатый сон после непривычно обильной пищи, кажется, впервые в крестьянском доме «принятой» из общей круглой чаши.

Мечтательный закат.

И вредная закатная дрема на очень узкой скамейке вдоль завалинки избы.

Пока пляшут девчата.

Пока разоряется гармонь.

И прочие участники нашего «похода» разоряются кренделями ног по вытопанной площадке перед просторной избою над илистой рекой,

попахивающей тинистой водой, над которой качается слегка протекающая лодка (отсюда — промокшие ноги), постукивая цепочкой и уключинами...

Я в жизни дремал очень часто.

И в очень разной обстановке.

Умирая от жары, в плоскодонной лодке среди острохвостых скатов в лагунах птичьих заповедников Кампече.

Среди вырастающих в узкие водяные рукава с верха деревьев (!) корневищ, жадно всасывающих влагу из этих прожилок, что щупальцами запускает Тихий океан в непроходимые леса пальмовых массивов Оахаки. Вдали поблескивает глаз крокодила, лежащего верхней челюстью на глади вод.

Дремал, укачиваемый самолетом, несясь из Вера-Круса в Прогресо над голубизною вод Мексиканского залива. Розовыми стрелками между нами и изумрудной поверхностью залива проскальзывали плавным лётном фламинго.

Томила дремота среди выжженных солнцем кустарников окрестностей Итуамала, кустарников, растущих из расселин между бесчисленными километрами камней с причудливой резьбой, некогда гордыми городами древних тольтеков. Как бы опрокинутых и рассыпанных рукою гневного великана.

Меня клонило ко сну и за клетчатými красными скатертями негритянских кабаков предместий Чикаго.

Слипались глаза и на «бал-мюзеттах» парижских танцулек — «Лё Жава», «Буль Бланш», «О Труа Колонн»...<sup>3</sup> — где так неподражаемо вальсируют молодые рабочие, только что вышедшие из возраста юных Гаврошей, прижимая подруг и вертась, не отрываясь от пола.

Но почему-то именно только тогда, давно, после обильной пищи семейства Пудяковых, в прохладно-сыроватом закате над безымянной речкой, я ощутил это странное появление перед глазами в причудливой фарандоле — то гигантского одиноко существующего носа, то живущего самостоятельной жизнью картуза, то целой гирлянды пляшущих фигур, то чрезмерно преувеличенной пары усов, то одних крестиков вышивки на вороте чьей-то русской расшитой рубахи, то дальнего вида деревни, заглатываемой темнотой, то снова сверхкрупной голубой кисти шелкового шнура вокруг чьей-то талии, то серьги, запутанной в локон, то румяной щеки...

Интересно, что пяток с лишним лет спустя, [когда я] впервые взялся за крестьянско-колхозную тему, это живое впечатление не было мною утеряно. Ухо и шейная складка затылка кулака — размером во весь экран, носище другого — размером в избу, ручища, беспомощно-сонно повисшая над жбаном квасу, кузнечик, по масштабу равный косилке, — беспрестанно вплетались в сарабанду пейзажей и жанровых деревенских картин фильма «Старое и новое» [...]

Последнее — и, пожалуй, самое узко-пластически к тому же и чисто орнаментное — зрительное впечатление я испытал в условиях разреженно-

---

<sup>3</sup> «Le Java», «Boule Blanche», «Aux Trois Colonnes» — «Ява», «Белый Шар», «У Трех Колонн» (франц.).

горного воздуха Алма-Аты, когда перед переутомленными глазами (или в мозгу?) внезапно разорвалась целостность зрительного поля, часть которого (нижняя слева) «пошла» яркими зигзагами — веером из резко-белых, темно-синих и густо-коричневых полос.

По цветовой гамме и рисунку совершенно в стиле росписей перуанской керамики, так поражающей своим рисунком именно потому, что в степени ее графической и цветовой застилизованности совершенно невозможно ухватить источники внешних впечатлений, их породивших...

Пусть исходно зрительная, пусть производственно отравная (законы плетения, орнаментально перенесенные на округлую форму сосудов) — все равно вне помноженности на зрительные «сдвиги» в видениях сумеречных состояний никогда не могла бы осуществиться подобная причудливость орнаментальных форм.

Здесь — на низшей ступени — как везде на всевозрастающих стадиях культурного повышения — всюду и всегда мы находим это сплетенное соединение двух форм видения и восприятия — отражения действительности, преломленной через сознание, и отражения ее же через призму чувственного мышления.

На низших ступенях развития [это проявляется] примитивно и непосредственно — в самом изображении и ранних стилизационных попытках оформления изображенного; на более высоких — более изысканно, вплетая ту же органическую двуединость восприятия во все усложняющиеся проблемы формы, вплоть до той стадии, когда отдельные случайные появления формальных разрешений и «открытий» синтезируются в индивидуальные манеры стиля и даже раскрываются как слагающие элементы учения о методе искусства и [элементы] самого метода искусств.



### ***ВОТ И ГЛАВНОЕ<sup>xxx</sup>***

Есть чудные русские выражения:

«Хорошо, кому не для себя»,

«Как сказать, чего не знаешь»,

«Вот и главное».

Самое хорошее из них,

самое удобное, конечно, «вот и главное».

Оно пригодно для всех случаев жизни.

Для тех случаев жизни, когда надо поддержать разговор, ничего при этом не говоря.

Такого же типа знаменитый отзыв Авраама Линкольна на одной книге:

«Для тех, кто любит такие книги, эта книга окажется такою, какие они любят».

Разговор на «вот и главное» строится совершенно так же.

Он очень удобен.

Особенно удобен в период гражданской войны, откуда я занес его к себе в жизнь, наравне с умением быстро заматывать обмотки, надевать портянки и [с] полным пренебрежением к примитивному даже комфорту.

«Вот советская власть, — говорит, хитро щурясь, рыжий мужичишка, — а соли-то нема? А?» «Вот и главное», — деловито произносишь в ответ.

«Говорят, белые копошатся на юге», — говорит другой с наивным видом, а сам краем глаза следит за тобой.

«Вот и главное», — произносишь со вздохом.

«Плохо вы жизнь нашу знаете, что на окопы ваши нас отрываете, когда косить надобно».

«Вот и главное», — говоришь сокрушенно.

Чем более скользкое замечание, чем более провокационный вопрос, тем более сокрушенное, сочувственное или деловитое «вот и главное» в ответ.

Испробуйте сами, и вы, конечно, согласитесь со мною.

«Вот и главное» заходит в мой обиход в городе Холме.

Город Холм пререзает широкая река. Ловать. Вдоль реки Ловать строятся позиции, роются окопы. Здесь проходит глубокий тыл.

Такой глубокий, что строить здесь укрепления надо по гораздо более глубоким мотивам, нежели стратегическим.

Как всякая добрая русская река, Ловать имеет два берега.

Один — высокий, другой — низкий.

Учебники географии ставят это явление природы в связь с вращением земли.

Вода, дескать, отстаёт и не может угнаться за опережающим её высоким берегом.

Совсем в стиле братца Месяца, идущего навестить сестру свою Красное Солнышко.

Низкий берег — след реки, неустанно спешащей за высоким берегом.

Это, видимо, типично русская речная черта.

На берегах Колорадо я этого не замечал.

Впрочем, там реки так торопятся просверлить свое дно в глубину между отвесными скалами, что им совершенно некогда заботиться о разнице высот обоих берегов.

В Большом Каньоне оба берега необъятно высоки, если считать из глубины проевшейся ущельем реки, и совершенно плоски, если считаться с общей поверхностью пустыни, над которой они не поднимаются ни на фут.

На высокий берег реки Ловать ведет вверх бесконечно длинная крутая деревянная лестница.

Лестница поднимается вверх зигзагом с перилами.

По лестнице девушки волокут вверх полные ведра — по два на коромысле.

Встреча с ведрами здесь вряд ли служит приметой полноты полноценной жизни. Слишком часто встречаются здесь полные ведра.

Парням — развлечение.

Девушке дают дойти до верхней ступеньки.

Затем выворачивают ведра...

Неприменно стараясь при этом еще и облить визжащую девицу.

На высоком берегу раскинулось жильё Шеляпиных.

Шеляпиных много, и раскинуто их жильё вдоль всего высокого берега.

Шеляпины — это местные богачи.

Мукомолы и лабазники.

Впрочем, есть Шеляпины самые разнообразные.

Городские и деревенские.

Бедные и богатые.

Столбовые и побочные.

Владельцы комфортабельных каменных домов и хозяева деревянных изб из окрестных деревень, занесенных на городскую окраину.

Через реку живут Красильниковы.

Этих мало.

Одна семья на одном пивоваренном заводе.

Он же производит и квас.

Глава фирмы — молодой Красильников — типично то, во что вырастают мальчики, в детстве считающиеся «скверными».

К двадцати годам он успел «взять от жизни все».

Даже попытку в детстве быть изнасилованным местным предводителем дворянства.

Он рассказывает об этом так же горделиво, как и о том, что, пользуясь инфляцией, сумел очистить от долгов родительское предприятие.

Он мог и не стараться поддерживать честь фирмы обесцененными бумажками.

Его заводик еще не национализирован.

Но будет, конечно.

Может быть, это задерживает тот факт, что у нас в военном строительстве работает военный инженер Эглит.

Эглит — упитанный латыш с розово-серым налетом на коже.

Бритоголовый, сероглазый, в мягкой коричневой кожаной куртке с бархатным воротником.

Эглит женат на сестре Красильникова.

У Эглитов — дочь.

Зовут ее «доча».

С «дочиной» мамой живет мой прораб — Саша Строев.

От него я узнал выражение «Вот и главное».

Еще имеется дедушка Красильников.

Впрочем, его не очень видно.

Он выжил из ума.

И целыми днями пропадает в сером надворном сортире.

Там он бесцельно растрчивает остатки мужеской силы, глядя в щелку на играющих на солнце девочек.

Несколько раз в день Красильников или Красильникова бьют его по рукам крапивою.

Крапива помогает плохо.

Вероятно, даже напротив: поощряет возбуждение.

«Не правда ли, это читается как дислокация для возможного рассказа или романа?»

Река.

На разных берегах Красильниковы и Шеляпины.

В Холм вступает революция.

Въезжает военное строительство.

У Строева служит Эглит.

Строев спит с женой Эглита.

Эглит об этом знает.

Однако Саша Строев — это сейчас неприкосновенность пивного завода. Завод производит еще и квас.

Парни выливают ведра воды на девок.

А дедушка Красильников с белой бородой безработного летом деда Мороза смотрит в щелку на маленьких девочек.

«Край чудесный, край прелестный, чисто русский край», — как напевает военный инженер Пейч, закинувший участок военного строительства в эту глушь.

Однако романов и рассказов я не пишу.

Для чего же все это описано?

Для чего?

«Вот и главное»...

В Холме я читаю Отто Вейнингера.

Я уже основательно знаком с Фрейдом.

Поэтому «Пол и характер» не производят того впечатления, которое могли бы<sup>xxxі</sup>.





### **[РАЗДВОЕНИЕ ЕДИНОГО]<sup>xxxii</sup>**



Уже не помню, когда и где я вычитал забавную мысль о том, что созидание (собственно творчество) есть прежде всего разделение. Отделение.

Это занятно иллюстрировалось активностью Господа Бога в течение первой седмицы его беспокойного бытия, когда он из хаоса лепил Вселенную.

Действительно, от света он отделяет тьму.

От тверди — океан.

И, наконец, от Адама отделяет Еву (из Адама выделяет Еву).

Хаос начинает приобретать некоторый пристойный вид.

Мало того — в него, благодаря этому, вселяется еще и некая динамическая потребность к новому воссоединению, новому слиянию того, что вышнюю волею было разъято и разделено надвое.

Наиболее полно осуществить эту тенденцию удастся Адаму и Еве.

С наиболее последовательно ощутимыми результатами в виде Каина, Авеля и Сифа, которые, за исключением пострадавшего в нежном возрасте Авеля, восторженно несут опыт родителей в практику потомков.

По мере сил и возможностей пытаюсь слиться в единстве, проникают друг в друга и другие разъятые противоположности, в процессе этого творя многообразие явлений природы и проявлений ее сил.

Древний Иегова, который до подобного рода деятельности носится над первичным Хаосом, не более чем персонифицированный деятельный агент того, что само происходит с еще более на восток удаленным таинственным Дао,

которое, согласно китайским поверьям, само раздвоилось на противоположные начала, так же неизменно стремящиеся друг к другу и в этом стремлении порождающие все явления, процессы и предметы природы.

И есть даже большие подозрения по поводу того, что именно из среды китайских поверий ведут историю своего происхождения и легенда об Адаме и Еве, и в равной степени пленительные сказания Платона о сросшихся спинами живых существах, в дальнейшем отделенных друг от друга и обреченных искать подходящую половинку с тем, чтобы завершить круг земной своей юдоли в образе, так колоритно обозначенном Рабле под названием зверюги «о двух спинах» («la bête a deux dos»)...

О равной значительности и необходимости «раздвоя» не менее, чем единения, в этом занятом процессе можно найти прелестное доказательство от обратного.

Ужас неразделенности или — что то же — перманентного состояния слитости или сближенности без возможности разойтись, чтобы вновь сойтись.

Есть среди «Правдивых рассказов» Анри Барбюса о зверствах сигуранцы<sup>xxxiii</sup> такой рассказ — «Вдвоем». Любящие существа — мужчина и женщина — связываются лицом к лицу друг с другом на неограниченное время. «Побудьте вместе». Ужас этого положения и переход от сочувствия и сострадания друг к другу через мучительность в звериную ненависть.

Рассказ мне тогда показался странным среди прочих — неподдельно реалистически звучащих других.

Даже формулой своей он напоминал мне когда-то давно прочтенный в «Мире приключений», где злодеи-инквизиторы обрекают человека на то, чтобы «побыть с самим собою»: его сажают в комнату из одних зеркальных стен. Такая же комната есть и в «Призраке Большой оперы» Гастона Леру. В любом западном парке аттракционов. И, наконец, как философский образ-дериватив у... Сквороды (см. эпиграф к «Заячьему ремизу» Лескова<sup>xxxiv</sup>). А отец этого стиля вообще, конечно, Эдгар По в «Колодце и маятнике».

Так или иначе, спросил Барбюса (с которым очень дружил), неужели и этот рассказ — тоже правдивая история.

Автор рассмеялся и сказал, что, конечно, это выдумка.

Тем лучше! Это оказывается психологическим экскурсом в проблему — что было бы со стремлением к единству, если б не было раздвоя, — решенным здесь на классическом «примитиве» противоположностей — мужчине и женщине.

(У Бернарда Шоу есть где-то иронический пассаж по поводу мечты никогда не расставаться и навечно остаться в объятиях друг друга — и «неудобствах», если бы это произошло.)

Интересно, что «ужас» перед подобной неразделенностью (лишающей возможности единяться противоположностям!) — но в космическом аспекте — есть в индусском фольклоре: в сказке о зловредном шакале, хотевшем обвенчать, то есть снова воссоединить, небо и землю. К счастью, удалось откупиться от этой его затеи — ценою оказались все вещи мира (как известно, возникшие из разделения — раздвоения единого, согласно восточным

повериям: и даосизма, и иудаизма, и индуизма, и езидизма<sup>xxxv</sup> etc).

Contrepart[ie]<sup>4</sup> к этому — миф маори о разрезании единого Неба-Земли, между которыми томятся ее сыновья, рвущиеся к свету и жизни.



### *PRÏ-NATAL EXPÏRIENCE*<sup>5 xxxvi</sup>

«... Il fut nourri par une chivre et conserva longtemps des allures brusques et sautillantes de sa nourrice...»

*A. Dumas-père.*

«Eugene Sue» («Les morts vont vite», II, 1)<sup>6</sup>.

И только подумать!

Всего, всего этого могло и не быть!

Ни мучений, ни исканий, ни разочарований, ни спазматических моментов творческого восторга!

И все потому, что на даче Огинских в Майоренгофе играл оркестр.

В этот вечер все дико перепились. А потом произошла драка, и кого-то убили.

Папенька, схватив револьвер, перебежал Морскую улицу водворять порядок.

А маменька, бывшая в это время брюхата мною, смертельно перепугалась, чуть не разрешилась раньше времени.

<sup>4</sup> Противоположность (*франц.*).

<sup>5</sup> Здесь: опыт, унаследованный, накопленный до рождения (*франц.*).

<sup>6</sup> «... Он был вскормлен козой и надолго сохранил норовистость своей кормилицы и ее склонность к прыжкам...» *А. Дюма-отец.* «Эжен Сю» («Мертвые торопятся», II, 1). (*франц.*).

Несколько дней прошло под страхом возможности *fausses couches*<sup>7</sup>.

Но дело обошлось.

Я появился на свет божий в положенное мне время, хотя и с некоторым опережением на целых три недели.

Некоторая торопливость и любовь к выстрелам и оркестрам с тех пор остались у меня на всю жизнь.

И ни одна из моих кинокартин не обходится без убийства.

Трудно, конечно, предположить, что это приключение *avant la lettre*<sup>8</sup> могло бы оставить на мне след впечатлений.

Но факт остается фактом.

Интерес к пре-натальной стадии бытия у меня всегда был очень силен.

Очень быстро этот интерес охватил и область до-видового бытия.

Стали интересовать стадии биологического развития, предшествующие стадии человека!

Не останавливаясь на этом, круг интересов стал охватывать ранние формы общественных отношений — до-классовое первобытное общество, особые формы поведения и мышления.

И все эти области интересовали меня в разрезе пережитков всех этих стадий внутри нашего сознания, мышления и поведения.



### ***MONSIEUR, MADAME ET ВЙВЙ***<sup>9</sup> xxxvii

В Петербурге маменька живут на Таврической улице, 9.

Парадное во дворе.

Лифт.

---

<sup>7</sup> — преждевременных родов (*франц.*).

<sup>8</sup> Здесь: до того, как я появился на свет (*франц.*).

<sup>9</sup> Мсье, мадам и младенец (*франц.*).

Белый мраморный камин внизу.  
Весело трещит в нем огонь.  
Для меня здесь всегда зима:  
я бываю здесь из года в год только на Рождество.  
Камин неизменно весело трещит.  
Вверх по лестнице бежит красный мягкий ковер.  
Будуар маменьки обит светло-кремовым штофом. По светлому фону  
разбросаны крошечные розовые веночки.  
Такие же портьеры.  
Ковер — в тон веночкам — блекло-розовый.  
Будуар — одновременно спальня.  
Это скрывают две портьеры, отделяющие маменькину постель.  
Портьеры в таких же веночках.  
Много лет спустя — уже студентом, уже на постоянном житье у  
маменьки — я здесь хвораю вторичной корью.  
Окна завешены.  
Сквозь шторы бьет солнце.  
Комната погружена в ярко-розовый свет.  
Жар ли это?  
Не только жар: подкладка у штор тоже розовая. Солнечные лучи,  
пробиваясь сквозь подкладку, розовеют.  
Таким розовым светом просвечивают руки между пальцами, когда  
держишь их против лампы, или закрытые веки, когда поворачиваешь голову к  
солнцу.  
Такой же теплый розовый свет чудится, когда думаешь о девятимесячном  
блаженстве пребывания в утробе...  
Розовый свет комнаты сливается с жаром и бредом болезни.  
Спальня бабушки — я помню себя в ней совсем маленьким — была вся  
голубая.  
Голубой бархат на низких креслах и длинные голубые драпри.  
У бабушки голубой период?  
У маменьки розовый?<sup>xxxviii</sup>  
Сейчас драпри и мебель из маменькиного будуара доживают свой век на  
даче.  
Веночков почти не видно.  
Обивка стала серой.  
Бахрома у кресел местами вырвана, и низ их кажется верхними челюстями,  
из которых местами выбиты зубы.  
Серый период?  
По диванчикам, козеткам, бержеркам — и как их только не называют! —  
там и сям разбросаны книжки.  
Чаще всего это желтые томики издательства Кальман-Леви.  
Книги из библиотеки дамы решительных и независимых взглядов.

На первом месте: «Nietzschienne»<sup>10</sup>.

Потом неизменный «Sur la branche»<sup>11</sup> Пьера Кульвена (Pierre Coulevain).

И, конечно, «Полудевы» Бурже<sup>xxxix</sup>, сменившие «Полусвет» Дюма-фиса.

Под эти желтые обложки я не заглядываю.

Но вот вовсе неожиданно из цикла тематики о «полудевах» откуда-то выныривает книжечка «Les йtapes du vice»<sup>12</sup>.

Это не более не менее как жалостливая история скромной деревенской девушки, попадающей сперва на парижский «тротуар», а затем в «закрытый дом» (maison close).

Обстановка. Быт. Нравы.

Книжечка интересна тем, что полна фотографий.

Таких фотоиллюстраций, которыми um die Jahrhundertwende<sup>13</sup> (как говорят немцы) полны любые издания Мопассана, Колетт и Вилли, Жип.

Прелестно по своей нелепости позированные, они показывают этих барышень в ожидании «гостей», этих барышень, засыпающих в своих жалких мансардах после «работы», барышень за утренним шоколадом, барышень за туалетом.

Тут же несколько документальных фотографии — роскошные кровати с нагло оголенными золочеными амурами с четырех концов.

Фотоиллюстрации девятисотых годов я люблю с пеленок.

У папеньки были вороха парижских альбомов.

Особенно много — связанных со Всемирной парижской выставкой 1900 года.

Мою «Exposition universelle»<sup>14</sup> я знал наизусть от доски до доски не хуже «Символа веры» или «Отче наша»!

Это были, пожалуй, первые фотомонтажи, которые я держал в руках.

Принцип этих иллюстраций состоял в том, что «в розницу» позировавшие фигуры фотографировались в отдельности, а потом вклеивались вместе в соответствующий подходящий фон.

Иногда это был фотофон. Иногда рисованный.

Это были «Кулисы кафешантана», и фигурки тогда представляли собой популярных этуалей в чрезвычайно откровенных костюмах цариц ночи, кошечек с пушистыми ушками, жокея или маркиза.

И, конечно, пожарный — le pompier — в наклеенных гигантских усах.

Или это было «Le foyer de l'Орйга»<sup>15</sup>, в котором толпились мужчины в цилиндрах (hauts de forme), а великосветские дамы были одеты в шелковые накидки с морем кружевных оборок.

Иногда это бывал «Карнавал», и тогда все были в масках.

---

<sup>10</sup> «Ницшеанка» (франц.).

<sup>11</sup> «На веточке» (франц.).

<sup>12</sup> «Этапы порока» (франц.).

<sup>13</sup> — на рубеже столетия (нем.).

<sup>14</sup> — «Всемирную выставку» (франц.).

<sup>15</sup> «Фойе Оперы» (франц.).

Или — общий вид фейерверков на Выставке.

Тогда фигурки восторгались, и особенно отчетливо было видно, что освещение на них не совпадало с источником света, а взгляды совершенно не попадали туда, куда, по общему замыслу, они должны были бы глядеть.

«Монтажи» эти были отпечатаны в разных тонах:

бледно-оранжевые, фиолетовые, нежно-шоколадные, резеда.

Может быть, интерес к монтажу начинал прокладываться у меня отсюда, хотя сам тип составной картинки значительно более древний.

Двадцатые и тридцатые годы прошлого столетия знают прелестные образцы картинок, составленных из вырезанных гравюр.

Этим путем обычно украшались створчатые ширмы или плоские экраны перед каминами.

Такие ширмы сороковых годов, я помню, были еще в 1927 году среди немусейной части обстановки Зимнего дворца.

Такие же ширмы — с портретами лучших английских актеров в лучших ролях — когда-то стояли у лорда Байрона.

Само же развлечение составлять эти составные картинки наравне с искусством вырезать силуэты тянется к нам из сердцевины «дизютьем съекля»<sup>16</sup> и Моро ле Жена, Эйзена и Гравело.

Это занятие называлось декупажем, и сохранились картинки с дамами, занятыми этим делом.

Другой тип фотоальбомов строился по иному признаку.

В отличие от «Paris la Nuit», «Le Moulin Rouge», «Le Casino»<sup>17</sup> и т. д. с Лой Фуллер, Джейн Эврил, кек-уоком, матчишем, с канканом и пр. сестрами этих фотосверстников плакатов и литографий Тулуз-Лотрека, другие альбомы носили название «Le Rkve», «Le Rendez-vous»<sup>18</sup> и т. д. и т. п.

Эти альбомы были уже чистым кинематографом.

Здесь страница за страницей показывалась девушка — в постели.

Девушка просыпается.

Потягивается.

Мечтает.

Вот она моется.

Вот накинула нарядную рубашку.

Вот надевается корсет.

И т. д., и т. д.

Вот она ждет кавалера.

Вот кавалер не пришел.

Здесь событие так же разложено на последующие фазы, как в удивительной серии из шести маленьких полотен Гойи, рисующих историю разбойника Маргоротто.

Вот разбойник нападает на беззащитного монаха.

---

<sup>16</sup> Dix-huitieme siècle — восемнадцатый век (франц.).

<sup>17</sup> «Париж ночью», «Мулен-Руж», «Казино» (франц.).

<sup>18</sup> «Мечта», «Свидание» (франц.).

Вот внезапно монах оказывает неожиданное сопротивление.  
Вот еще более неожиданно монах сшибает разбойника с ног.  
Разбойник взят под стражу...

По принципу вторых альбомов сделаны фотокартинки в «Les йtapes du vice».

«Les йtapes du vice» входят в круг неизгладимых впечатлений.

(По этому же принципу делаются и книжечки «Comment on nous vole, comment on nous tue»<sup>19</sup>, где такими же фотоинсценировками показаны способы обкрадывания клиентов «par ces demoiselles»<sup>20</sup>, а также элегантные приемы убийства легкомысленных представителей «de ces messieurs»<sup>21</sup> посредством куска свинца, заложенного в пятку чулка!)

И «Les йtapes du vice» беспокоят воображение, пока на ощупь в «Rue Blomet» в Париже, у «Madame Aline» в Марселе и, наконец, в «Maison des Nations»<sup>22</sup> на Рю Шабанне не убеждаешься, к своему несказанному удивлению, что в жизни все обстоит именно так.

И что еще более удивительно — что мало что изменилось за каких-нибудь 30 – 40 лет.

И в золотой резьбе кроватей «Дома наций» можно увидеть двоюродных братьев бесстыжих «бамбино», которые смеялись вам в детстве с картинок упомянутой книжки.

Впрочем — не совсем.

Исчезли корсеты и взбитые прически с валиком над лбом.

Исчезли ослепительные чулки с широкими полосами... поперек.

И ушли в забвение неуклюжие белые рап-рапс<sup>23</sup> до колен.

Впрочем, это... технические детали.

Среди маменькиных диванов и козеток попались еще две книги.

В эти заглядывалось.

Не раз.

Но с беспокойством.

С известным волнением.

Даже с... боязнью.

И эти книги старательно запихивались между спинкой и сиденьем кресел и диванов.

Для верности еще прикрывались подушками — маменькиного рукоделия в манере ришелье.

(Прорезные рисунки, части которых сдерживались друг с другом посредством системы тоненьких лямочек. Сколько таких узоров я калькировал для маменьки из журналов! Сколько позже сам комбинировал или сочинял самостоятельно!)

---

<sup>19</sup> «Как нас обкрадывают, как нас убивают» (*франц.*).

<sup>20</sup> — «этими девицами» (*франц.*).

<sup>21</sup> — «этих господ» (*франц.*).

<sup>22</sup> — «Доме наций» (*франц.*).

<sup>23</sup> — панталончики (*франц.*).



Прятались эти книжки не то от неловкости, не то из страха перед тем, что было в них,

не то для того, чтобы наверняка иметь их под рукой в любой момент...

В книжках этих было чем напугать.

Это были — «Сад пыток» Октава Мирбо и... «Венера в мехах» Захера Мазоха (вторая даже с картинками).

Это были, сколько я помню, первые образчики «нездоровой чувственности», попавшие мне в руки.

Крафт-Эбинг попал в эти руки несколько позже.

Но к первым двум книгам у меня осталось до сих пор чувство болезненной неприязни.

Иногда я думаю о том, почему я никогда не играю в азартные игры.

И мне кажется, что это не от недостатка предрасположения.

Скорее, наоборот.

Иногда «боишься испугаться».

Это бывало у меня в детстве.

Я не боялся темноты, но я боялся того, что, проснувшись в темноте, я могу испугаться!

По той же причине я обхожу кругами область азартных игр.

Я боюсь, что, раз прикоснувшись к ним, я удержу уже знать не буду.

Я очень хорошо помню, как среди обстановки этого бело-розового с веночками будуара я лихорадочно следил за биржевыми сводками, когда маменьке вздумалось небольшой суммой «свободных денег» поиграть на бирже...

Мирбо и Мазоха, тянувших к себе, я избегал не зря.

Тревожная струна жестокости была задета во мне еще раньше.

Как странно, — живым впечатлением. Но живым впечатлением с экрана!

Это была одна из очень ранних, увиденных мною картин. Вероятно, производства Пате.

В доме кузнеца — военный постой.

Эпоха — наполеоновские войны.

Молодая жена кузнеца изменяет мужу с молодым «ампирным» сержантом.

Муж узнает.

Ловит сержанта.

Сержант связан.

Брошен на сеновал.

Кузнец раздирает его мундир.

Обнажает плечо.

И... клеймит его плечо раскаленным железом.

Как сейчас помню: голое плечо, громадный железный брус в мускулистых руках кузнеца с черными баками и белый дым (или пар), идущий от места ожога.

Сержант падает без чувств.

Кузнец приводит жандармов.

Перед ними — человек без сознания с оголенным плечом.

На плече... клеймо каторжника.  
Сержант схвачен как беглый.  
Его водворяют обратно в Тулон.  
Финал был героико-сентиментальный.  
Горит кузница.  
Бывший сержант спасает жену кузнеца.  
В ожогах исчезает «позорное клеймо».  
Когда горит кузница? Много лет спустя?  
Кого спасает сержант: самого кузнеца или только жену?  
Кто милует каторжника?  
Ничего не помню.  
Но сцена клеймения до сих пор стоит неизгладимо в памяти.  
В детстве она меня мучила кошмарами.  
Представлялась мне ночью.  
То я видел себя сержантом.  
То кузнецом.  
Хватался за собственное плечо.  
Иногда оно мне казалось собственным.  
Иногда чужим.  
И становилось неясным, кто же кого клеймит.

Много лет белокурые (сержант был блондин) или черные баки и наполеоновские мундиры неизменно вызывали в памяти самую сцену. Потом развилось пристрастие к стилю ампир.

Пока, подобно морю огня, поглотившему клеймо каторжника, океан жестокостей, которыми пронизаны мои собственные картины, не затопил этих ранних впечатлений злополучной кинокартинки и двух романов, которым он несомненно кое-чем обязан...

Не забудем, однако, и того, что детство мое проходит в Риге в разгар событий пятого года.

И есть сколько угодно более страшных и жестоких впечатлений вокруг — разгул реакции и репрессий Меллер-Закомельских и иже с ними.

Не забудем этого тем более, что в картинах моих жестокость неразрывно сплетена с темой социальной несправедливости и восстания против нее...

\* \* \*

«Monsieur, madame et бйбй».

Вот еще одно заглавие книги, очень популярной в эти же годы.

Но тут уж простите!

Этой книги я не только не читал и не видел, но даже не знаю, о чем она.

Кажется, она была слегка скандальна или *un peu risquй*<sup>24</sup>, во всяком случае.

Знал я ее только по заглавию.

Этим заглавием мне захотелось отбить запись некоторых моих настроений,

---

<sup>24</sup> — немного рискованной (*франц.*).

что мучают меня последние дни.

Уж очень оно к ним подходит!

Но, конечно, как всегда, название книги потянуло за собою окружение книг, из которого оно вырывается.

Книги потянули за собой столики и кресла, по которым они были разбросаны.

Под кресла раскатились ковры.

По бокам прочертились окна.

Окна завесились шторами.

Сквозь шторы засияло солнце.

И целое погрузилось в розовую теплую мглу воспоминаний.

Розовый свет среди затянутых занавесок вызвал к жизни образ материнского лона.

И как ни странно — только именно это, да заглавие — «Monsieur, madame et вйбй» — оказываются точно к месту о том, о чем я хотел написать.

<А прежде чем написать о том, о чем я хотел — о «monsieur, madame et вйбй» — применительно к себе, я захотел сказать о том же применительно к... экстазу.

К вопросу об экстазе я пришел через вопрос о пафосе<sup>xi</sup>.

К проблеме пафоса — стараясь осмыслить работу по «Потемкину».

Формула сложилась как-то быстро и сама собой:

пафос — это когда все составляющие элементы находятся в состоянии экстаза.

По-русски экстаз — «ek-stasis» — дословно означает «ис-ступление» — «выход из себя».

Я тогда очень увлекался орфографизмом<sup>xli</sup>.

Полагал (и вполне разумно), что истинная динамическая картина явления обыкновенно (очень часто) закрепляется в словесном обозначении, которое давалось самому явлению.>

Это началось с анализа механической формулы динамики выразительного движения<sup>xlii</sup>.

Здесь это положение подтверждается точно.

Потому что обозначение, которое мы привыкли считать переносно-отвлеченным, само по себе продолжает оставаться тем двигательным обозначением, которое запечатлело динамический процесс этого выразительного движения.

Когда нужно проанализировать двигательную (общую «алгебраическую») формулу, отвечающую данному эмоциональному состоянию, достаточно «прочсть буквально» то обозначение, которое человечество «переносно» закрепило словесным обозначением за данным состоянием.

«Отвращение» имеет сквозь все «арифметические» оттенки частных случаев сквозную «общую» формулу двигательного процесса, который выражает это состояние вовне — «от-вращение» (так же и, конечно, неминуемо

так же a-version, Abscheu<sup>25</sup>), «за-нос-чивость», «пре-зрение» и т. д.

Выразительное движение, перехлестывающее за пределы «человеческой системы» в пространство, становится мизансценой.

Мизансцена — это такое пространственное метафорическое начертание, которое должно обратно прочитываться смыслом.

«Слежка» выразится пространственно сохранением одного и того же расстояния между шпиком и объектом слежки.

Неизменяемость расстояния даст представление о «привязанности», «прикованности» одного к другому — и отсюда переносное чтение о «неотрывности» второго от первого.

NB. Неизменяемость расстояния может быть грубо примитивной — буквальной. Но «верным» решением здесь будет, конечно, динамически постоянное расстояние: то есть некоторое неизменное *среднее* между меняющимися физическими интервалами.

He:	a:
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

Для анализа путь первый.

Для «сочинения» отсюда путь второй: правильно «обозвать», а затем «развернуть» формулу в конструкцию.

Верно «обозвать» можно, только *точно* почувствовав, *точно* пережив и т. д. и т. д.

Все это описано и изложено в соответствующих местах<sup>xliii</sup>.

Этот же метод перескальзывает дальше во все вопросы формы.

Наконец, сама форма начинает прочитываться как «буквальное» чтение формулы «содержания».

И этот же прием этимологического анализа — возвращение абстрагированного термина в динамическую картину, его породившую, я с полным пылом прилагаю к разбору таких явлений, как, например, «экстаз».

Рядом идет практика.

И верность данного прочтения (да и самого приема чтения) подтверждается на каждом шагу.

В пафосе действительно каждый элемент характеризуется тем, что он в состоянии исступления.

Это все подробно изложено в трех очерках «О строении вещей»<sup>xliv</sup>.

Для порядка вещей сюда можно было бы дать цитату:

<«... пафос — это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга. Одним словом, все то, что заставляет зрителя “выходит” из себя».

---

<sup>25</sup> (Франц., нем.).

Пользуясь более красивыми словами, мы могли бы сказать, что воздействие пафоса произведения состоит в том, чтобы приводить зрителя в экстаз. Нового такая формулировка не прибавит ничего, ибо тремя строками выше сказано точно то же самое, так как *ex-stasis* (из состояния) означает дословно то же самое, что наше «выйти из себя» или «выйти из обычного состояния».

Все приведенные признаки строго следуют этой формуле. Сидящий — встал. Стоящий — вскочил. Неподвижный — задвигался. Молчавший — закричал. Тусклое — заблестело. Сухое — увлажнилось. В каждом случае произошел «выход из состояния», «выход из себя».

Но мало этого: «выход из себя» не есть «выход в ничто». Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное — в подвижное, беззвучное — в звучащее и т. д.).

Таким образом, уже из самого поверхностного описания экстатического эффекта, который производит пафосное построение, само собой явствует, каким основным признаком должно обладать построение в пафосной композиции.

В этом строе *по всем его признакам* должно быть соблюдено условие «выхода из себя» и непрерывного перехода в иное качество.>

Однако это только часть проблемы — наиболее мне нужной — «оперативной».

Свою «систему эстетики», которую я, может быть, когда-нибудь и соберу, я назову *эстетикой оперативной*.

Как делать.

Как «делать» пафос — ясно.

Но полная картина экстаза требует еще и отчетливости, скажем, в вопросе того, каким психологическим состоянием является экстаз.

Достаточно правильно назвать *процесс поведения*, связанного с экстазом, чтобы сейчас же найти если не полный ответ, то совершенно точное указание, в каком направлении искать.

Мы непременно говорим — «погружение» в экстаз, «погрузиться» в экстаз.

И это несмотря на чувство «воз-несения» и «вос-хищения», которое наполняет самого экстатика.

Конечно, одного орфографического анализа здесь недостаточно.

И чтобы понять, насколько исчерпывающе точно глагольное, сопутствующее экстазу процессуально динамическое обозначение, нужно сперва сделать громадный объезд через творения великих мастеров «самопогружения» в экстаз.

Психологическая рецептура, сведенная в комментариях к духовным экзерцициям; знак равенства между механизмом психической медитации и основой физической системы в практике хлыстов<sup>xlv</sup>, дервишей или мексиканских дансантес. Сопоставление западной практики с восточной. Индусские экстатика, Будда и нирвана. Экстаз пророков древней Иудеи и лурдского массового психоза. И т. д. и т. д.

На нирвану и истолкование ее как психического состояния возврата в утробное состояние я натываюсь довольно быстро.

Время уходит, скорее, на всесторонность рассмотрения, чем на освоение самого феномена.

Спасибо и психоаналитикам на этом пути.

Здесь и ключ, который держит к прочтению явления глагол «погрузиться».

Здесь же ключ к правильному прочтению самого глагола!

Возврат в утробное состояние!

Вот где основа психической картины самоощущения в экстазе.

Однако в экстазе интересно не инертное безжизненное состояние.

А интересен момент... «озарения».

Значит, не длительность «пребывания».

Но вспышка свершения.

Становления.

Экстаз очень быстро формулируется как соучастие в мгновении «становления» так, как его понимает диалектика: *момент* перехода количества в качество, *момент* возникновения (ощущения) единства в многообразии, *момент* свершения единства противоположностей.

Где же этот *момент* в пределах практики отдельной человеко-единицы?

Та точка, которая в порядке *личного опыта* включается всей своей первичной мощью с каждым моментом аналогичных ситуаций по дальнейшим путям становления и развития человеко-единицы.

Эта точка, естественно, выпихивается к самому первому мгновению утробного бытия — к низшему и внутри его порогу.

К моменту внедрения будущей человеко-единицы в утробу.

О погружении в утробу написано не так уж мало (например, д-р. Александер о нирване в «Imago»<sup>xlvi</sup>).

О «выходе на свет» прекрасно пишет Rank в «Das Trauma der Geburt».

Но о божественности of the first spark<sup>26</sup> я что-то ничего не могу припомнить.

Между тем «озарение» — момент в пределах личного опыта, конечно, здесь. И именно здесь в одном мгновении «в моменте»... monsieur, madame et бйбй.

Monsieur et madame, по Гегелю, уничтожают «свою самость» и сливают противоположности в единство.

И в этом мгновении возникает физический носитель этого единства — бйбй.

Вопрос «озарения» (а все экстастики говорят и *вспоминают* об ослепительном свете) объясняется с элегантною простотой.

Эта — самая первая — травма неминуемо сливается в сознании (предсознании?), в ощущении (предощущении?), в памяти (предпамяти?) со второй капитальной травмой — с травмой рождения, с травмой выхода на свет. (Об этой травме — исчерпывающе см. у Rank'a.)

---

<sup>26</sup> — первой искры жизни (англ.).

Травмы сливаются воедино: в течение расстояния в девять месяцев утробного бытия ведь нет еще представления о времени!

И точка начала совпадает с точкой конца!

(Я выше забыл еще упомянуть самого замечательного из авторов — Ференчи, излагающего все это в «Versuch einer Genitaltheorie»<sup>27</sup> и добавляющего сюда еще вопрос о тенденции к смерти. Так же и регресс сквозь «виды» одушевленной природы до стадии... неодушевленной!)

Пафос очень быстро прочитывается как *степень*.

Не как нечто эволюционно не связанное с другими менее интенсивными видами состояния поэтического материала.

Но как органически непрерывное, отличное *градусом* и неизбежной качественной новизной на определенном уровне количественной интенсивности.

Отсюда сейчас же выводы.

Патетический взлет, патетическая вспышка, мгновенность — это только сведенность в узел тех черт, которые, в *legato*<sup>28</sup> разведенные, определяют всякую вообще воздейственность.

И степени разведенности прямо пропорциональной окажется интенсивность.

Масса переживает единство в мгновении (патетическом) порыва — патетически.

Но единство массы (например, народа) может выступать постепенно, как вывод (а не как взрыв!) из объемистого труда истории.

Сознание единства будет и тут и там.

Эмоциональная окрашенность этого сознания и ощущения будет одного и того же порядка.

Но градус состояния — глубоко различен.

Такое же положение будет и в области средств и методики.

И постепенный перевод, скажем, из противоположности в противоположность будет такой же необходимой основой вездественности, но будет протекать не в виде (не в форме) дух захватывающего «скачка» в патетическом произведении, но «плавно» снижаясь по степени непосредственной интенсивности в формах от романа к повести и хронике, от трагедии к драме и пьесе...

Мультипликаторный скач через нормальный темп к замедленности *slow motion*<sup>29</sup> в средствах динамики кинематографа — как бы пластическое отражение того, чем служат эти степени снижающейся интенсивности.

Представьте себе все эти три вида съемки, последовательно приложенные к одному и тому же явлению — взрыву! — и вы получите полную картину.

---

<sup>27</sup> — «Опыте теории пола» (нем.).

<sup>28</sup> — *legato* (итал.); в музыке — переход от одного звука к другому без перерыва.

<sup>29</sup> Здесь: ускоренная киносъемка (рапид), создающая эффект «медленного движения» (англ.).

Те же клубы дыма, те же разлетающиеся рельсы и балки, те же облака пыли.

Но ответный взрыв чувств в одном (первом случае) и плавно воспринимающее созерцание в другом (третьем).

В приемах же и средствах — вопрос степени погруженности, вопрос степени регресса, вопрос степени возврата к «нулевой» точке.

И взрыв кажется пущенным обратным ходом аппарата снова к начальной точке. Ибо только через возврат к этому нулю возможен его новый взлет. И чем ближе к нулю, тем полнее и сокрушительнее его всеобъемлющий взлет!

Средства воздействия *как сколки* со строя все ниже и ниже лежащих слоев сознания (предсознания).

*Нейтральная форма* — со слоев сознания сегодняшнего уровня.

Произведения лишены подспудной хватки — того grip, который характерен для произведений, не апеллирующих к lower layers<sup>30</sup> сознания и чувств.

*Ортодоксальная форма* — как сколок со слоев первобытного мышления.

*Патетическая форма* — зарывающаяся в profbundest layers<sup>31</sup>, заходящие дальше пределов чувственного мышления в область инстинкта, вазомоторных, электрических, химических, физических явлений.

(А noter<sup>32</sup>! Форма здесь обнимает и понятие сюжета как одного из первых средств материализации желания выразиться.)

Для третьего случая, например, тематическим примером может служить Revenge Tragedy как воплощение первичного физического закона действия, равного противодействию. А сцена погони — из области инстинктов — охотничьего инстинкта.)

Как великолепно говорит Herman Melville в «Moby Dick'e»:

«... for I believe that much of a man's character will be found betokened in his backbone. I would rather feel your spine than your skull, whoever you are...»

Глава об «actual taking of the sperm vil from a whale's head»<sup>33</sup>.

И я атакую гарпуном моего воздействия именно эти слои.

И стараюсь проникнуть в них глубже и глубже.

Но средства мои — сколки с этих слоев<sup>xlvii</sup>, ибо только через сколки их могу я заставить вибрировать слои эти в унисон с моим волеизъявлением.

Но слои «backbone»<sup>34</sup> и «spine»<sup>35</sup> — это слои уровня пребывания в утробе, повторяющего общий график развития видоизменения и произрастания друг из друга форм и видов.

---

<sup>30</sup> — глубинным слоям (англ.).

<sup>31</sup> — глубочайшие слои (англ.).

<sup>32</sup> Обратить внимание (франц.).

<sup>33</sup> Герман Мелвилл (в) «Моби Дике»: «... ибо я считаю, что значительная часть характера человека заложена уже в его спинном хребте. Кто бы вы ни были, я скорее стал бы прощупывать ваш позвоночник, нежели ваш череп...» (Глава о) «вычерпывании спермацета из головы кита» (англ.).

<sup>34</sup> — «спинного хребта» (англ.).

<sup>35</sup> — «позвоночника» (англ.).



Так на путях и в видах оперативной эстетики.

Но, может быть, так и в абрисе самой психологии?

Может быть, слияние — законное, натуральное, решающее — *monsieur, madame et бйбй* — в решающее мгновение становления мистерии бытия — в моменте зачатия — тоже может протянуться дальше, тоже легативной протяженностью выплыть далеко за рамки мгновенья — в медленное течение биографии?

И вот к чему и шел витиеватый ход изложения.

That is how I feel<sup>36</sup>!

Это возможно и расово.

Возможно и индивидуально-психологически.

Дорогая мне «раса де бронсе» — бронзовая раса мексиканского индио — именно такова.

Мужественная ярость нрава, женственная мягкость очертаний, скрывающая стальную мускулатуру в обтекающих формах внешних покровов мышц, незлобивость и вместе с тем детская капризность ребенка — это сочетание черт в мексиканском индио делает его или ее — *tuchacho* или *tuchacha*<sup>37</sup> — как бы на длительность продолжившимся единством *monsieur, madame et бйбй*.

Взрослые и сложившиеся женщины и мужчины, они кажутся расой отроков и отроковиц в отношении других рас, расой юношества, где юноша еще не потерял первичной женственности, а девушка — мальчишеского озорства, и оба — одинаковой прелести детскости.

Я имею в виду, конечно, идеальный, сквозной, собирательный, синтетический тип и лучшие образцы женщин и мужчин, юношей и девушек, которые проходили перед моим аппаратом и передо мною в долгие месяцы моих скитаний по странной и причудливой, жестокой и нежной, детски прелестной Мексике.

Иногда мне кажется, что и сам я *tout a la fois*<sup>38</sup> — *monsieur, madame et бйбй*.

Увы, не только в мгновения патетического взлета.

Но и в редкие дни трудолюбивой производительности, когда, уйдя в обличье пытливого ребенка, я решительной рукой хозяина врубаюсь в тяжелые пласты тайн нашего дела и я же руками хлопотливой хозяйки стараюсь собрать и сберечь осколки вырубленной породы, чтобы кубиками сложить их в концепцию.

Кирпичами или кубиками?

В серьезное дело или в детские игрушки?

Но чаще я тоскую в инфантильности перезрелого ребенка, нелепого и беспомощного, жалкого и ничтожного в столкновении с жизнью.

Навечно прикованного к папе и маме (опять же я сам) — двум смертельно надоевшим друг другу, зажившимся друг с другом супругам, супругам,

---

<sup>36</sup> Именно так мне все это и представляется! (*англ.*).

<sup>37</sup> — мальчика (или) девочку (*исп.*).

<sup>38</sup> — все сразу, все вместе (*франц.*).

которым ни царь, ни бог и ни герой не могут дать свободы и освобождения друг от друга; которые даже убить друг друга не могут и навсегда обречены расплачиваться тусклыми буднями неразрывного тройного портрета, *monsieur, madame et бйбй* — этим отражением в кривом зеркале божественного мгновения слияния тройной природы человека в моменте вспышки экстаза...



**«СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА»<sup>xlviii</sup>**

«У нас блины сегодня».

«А к нам солдат пришел».

«А у нас блины сегодня!»

«А к нам солдат пришел!»

Так долго и упорно друг перед другом выхвастываются двое мальчишек из старого рассказа.

«У нас блины сегодня!»

«А к нам солдат пришел!»

Хвастаются долго.

Хвастаются упорно.

Пока один не выдерживает и начинает реветь.

Такое хвастовство — типично мальчишеская черта.

А поскольку мы условились вначале, что во мне до сих пор не умер еще мальчишка,

совершенно неудивительно, что все эти страницы неизменно — подспудно или явно — не могут не быть полны хвастовства.

На одной странице я хвастаюсь, что у нас блины сегодня.

На другой — тем, что к нам солдат пришел.

Хвастаюсь не только удачами и «достоинствами», но совершенно так же невзгодами и изъянами.

Чем только не хвастают люди!

Медалью на груди отца.  
Деревянной ногой кузена.  
Баками дяди. Бородой дедушки. И стеклянным глазом тети Нади.  
Отрезанным пальцем.  
Вырванным зубом.  
Вырезанным аппендицитом.  
И часто ругательной рецензией не меньше, чем похвальным отзывом.  
Иногда это делается с расчетом.

И тогда это — Том Сойер, хвастающий тем, что его почтили, заставив красить забор.

И право участия в этом почтенном занятии будет им дорого продаваться ораве завистливо глядящих ротозеев-сверстников.

Иногда — от ужасной внутренней необходимости посредством бахвальства отогнать от себя призрак собственной неполноценности, у большинства из нас только ожидающий случая вцепиться нам в душу строем мелких зубов из целлулоида, какие бывают на меховых горжетках.

Вспоминаю одного из наших самых хлестких зубоскалов — Никиту Богословского, который, кроме того, пишет музыку. *Coup de grvse*<sup>39</sup>, или, вернее, *le mot, qui tue*<sup>40</sup> — нанес ему я.

«Все люди похожи на зверей. Кто на медведя. Кто на лисицу.

Кто на паука.

А Никита на... горжетку».

Это было настолько похоже, что он даже не смог разозлиться, хотя это, конечно, и очень обидно.

Утесова я в свое время «срезал» перевертышем.

Он как-то сказал:

«Эйзенштейн — половой мистик».

«Лучше быть половым мистиком, чем мистичковым... половым», — гласил (и к собственному моему удивлению) мгновенный ответ.

Хвастанув образцами собственного остроумия, перейду к тому, чтобы побахвалиться «неосуществленными предложениями».

Это — в отличие от «неосуществленных постановок», то есть таких, которые были не только задуманы и предложены, но уже и «тронуты» разработкой и какой-то работой по ним.

Последующий же список касается только таких тем и предложений, которые в лучшем случае на день, на два в порядке предложений или переговоров занимали наше внимание с тем, чтобы потом совершенно выпасть из поля зрения.

Некоторые будут и без этого неизменно и неизбежно всплывать в самых разнообразных контекстах, но забавно постараться свести наиболее пестрые и неожиданные из них в одном месте.

Большинство из них по вполне понятной причине возникают с момента,

---

<sup>39</sup> — Удар, который убивает (*франц.*).

<sup>40</sup> — слово, которое убивает (*франц.*).

когда мы в 1929 году выезжаем в Берлин, имея целью поездку в САСШ.

Самым роскошным предложением было, пожалуй, самое первое из них.

У нас появился необычайно высокий худощавый спортивного склада мужчина.

Шеф пропаганды швейцарской фирмы «Нэстле» (молочные продукты), и [его] основная специальность — сгущенное молоко.

Он накануне видел «Старое и новое» и говорит, что никогда прежде на экране не видел такого проникновенного ощущения стихии молока.

Предложение: реклам-фильм для его фирмы.

Материал: кругосветное путешествие.

Сюжет: какой угодно или вовсе никакой.

Обязательное условие: показать, как дети Африки, Индии, Японии, Австралии, Гренландии и т. д. и т. д. — пьют сгущенное молоко фирмы «Нэстле».

Разошлись, кажется, на размере... суточных.

(Но «расхождение», конечно, гораздо глубже: не для того воспитала меня советская власть... кинематографистом!)

На Rue d'Astor в Париже помещается наше торгпредство.

В торгпредстве нет — в 1929 году — киноотдела.

Зато есть отдел продажи и распространения уральских камней и алмазов.

Этим отделом ведал угрюмый и смертельно скучный товарищ.

Ему в порядке совместительства вручена и продажа наших фильмов.

В коммерческой судьбе наших фильмов он барахтается совершенно беспомощно... хотя в своем деле, кажется, ему принадлежит заслуга изобличения одной из самых злостных и неожиданных форм вредительства.

Так или иначе — дело в следующем.

Суеверие давно упразднено в нашей стране и в лучах материалистического мировоззрения давно растворилось и отошло в далекое и недоброе прошлое.

Однако это не имеет ничего общего с интересами экспортной коммерции.

И если есть народы и нации, которые полагают, что семь уменьшающихся по размеру слоников из камня даже такой материалистически настроенной страны, как наша, способны им приносить цветочки буржуазного счастья, то почему же отказывать им в этом и не экспортировать подобные «porte-bonheur'ы»<sup>41</sup> в обмен на валюту (особенно в тридцатых годах, когда валюты у нас так мало, что при заграничном паспорте, независимо от срока поездки, выдается всего-навсего... 25 долларов. Как я объезжал в течение двадцати восьми месяцев Земной шар за 25 долларов — это рассказ для другого раздела!).

Семерки слоников старательно точатся из малахита, нефрита, халцедона, горного хрусталя или раухтопаза.

Бережно пакуются.

В утлых трюмах флотилий Совторгфлота развозятся по странам мира.

А вредные слоники... не продаются.

---

<sup>41</sup> — амулеты (франц.).

В чем дело?

Не продаются, да и только.

Сперва их не берут покупатели в магазинах.

Потом перестают брать сами магазины.

И, наконец, от них отказываются и магазинные поставщики.

Может быть, их не берут, потому что они советские?

Но на них, кажется, даже нет национальной марки!

Может быть, они не приносят счастья?

Но их не берут, даже не проверив наличия или отсутствия у них чудодейственной силы.

Просто не берут.

В то же время рядом, с тех же полок сотнями комплектов расходятся семерки слонов голландских и немецких, мейсенских и — копенгагенских...

Что за чертовщина?

Горы точеных слоников растут и множатся.

Запружают собою пакгаузы и склады.

Хоть мостовые ими мости!

И вдруг выясняется, в чем дело.

Дело в хоботах.

Как оказывается, счастье приносят только слоники, снабженные хоботом, лихо... задранным кверху!

Грустно опущенный книзу — ни радости, ни счастья не приносит...

А советский экспортный слоник упорно вывозится с хоботом книзу.

Образец злополучных слоников перестраивается, и «перекованный» слоник, торжествующе задрав победоносный хобот, успешно побивает на мировых рынках слонов голландских и копенгагенских, мейсенских и дрезденских!

Калибр боевых слонов эпохи нашествия Тамерлана уменьшился, но агрессивность между слонами прежняя...

В один прекрасный день товарищ, торгующий алмазами, мне передает официальное предложение.

Я считаюсь специалистом по историческим полотнам.

Исполняется сто лет независимости... Бельгии.

И бельгийское правительство желало бы видеть юбилейный фильм своего столетия выполненным моими руками.

После этого меня, конечно, уже гораздо меньше удивляет — чем могло бы без этого! — приглашение приехать в... Венесуэлу и снять тоже юбилейный фильм славной памяти борца за независимость Южной Америки — Боливара.

Интересно, что в Лондоне, через Грирсона, мне делается предложение от Колониального управления империи.

Предлагается снять... Африку.

Единственное требование — показать, как колониальное владычество Англии способствует культурному росту и благосостоянию негров!!!

У Грирсона хватает такта не передать мне это предложение!

Я узнаю о нем позже и сожалею о том, что у Грирсона оказалось больше

такта, чем... чувства юмора: помилуй бог, что бы я отколол в ответ на эдакое предложение!

Когда я сижу значительно позже на границе в Нуэво-Ларедо, как между двух стульев, между Мексикой и Соединенными Штатами Америки, куда меня не впускают обратно в течение целых шести недель, я получаю предложение снимать историю... штата Техас с заверением, что местные владельцы ранчо мне предоставят сколько угодно лошадей.

(Об этом, «к слову», я подробно рассказываю в другом месте — в порядке «отступления» в моей «парижской эпопее».)

Первой темой, предложенной мне в Голливуде, было «Мученичество отцов-миссионеров ордена св. Иисуса от руки краснокожих в Северной Америке», последними темами — «Еврей Зюсс» и «Возвращение» Ремарка.

Дальше разговоров дело не пошло.

Так же как и с «Гранд-отелем», и «Жизнью Золя», на которые меня уговаривал «Парамаунт» еще в Париже при подписании контракта.

В Париже же ко мне тайно, через третьи руки (одного из ювелиров на Рю де ла Пе, из тех ювелиров, которые, наподобие библейского купца, продают все и приобретают одну-единственную жемчужину<sup>xlix</sup> и выставляют у себя в окне среди темного бархата занавесок один несравненный бриллиант) поступает предложение от... Шаляпина поставить с ним «Дон Кихота».

«Федор Иванович очень волнуется перед работой в кино и хотел бы попробовать все-таки с русским...».

Фильм ставит в дальнейшем Пабст, и Федор Иванович здесь на экране столь же неубедителен, сколь великолепен он в этой роли на театре.

В Юкатан, в Мериду, в разгар съемок «Que viva Mexico!» приходит предложение моего бывшего супервайзера у «Парамаунта» снимать с ним «Ким» Киплинга в... Индии!

Бедный мистер Бахман, вероятно, никогда не слышал о такой вещи, именуемой визой, или о джентльмене, занимающем пост вице-короля Индии.

Этот курьез вызывает в памяти другой курьез.

В Берлине жил наш приятель Яша Шатцов.

В качестве герра Шатцова он представляет в фирме съемочных аппаратов «Дебри» на всю Европу.

С Шатцовым осенью 1929 года мы совершенно серьезно дебатировали вопрос о фильме для... собак.

Его это интересует — а инициатива в этом деле его — с коммерческой стороны, принимая во внимание пламенную любовь и берлинок, и берлинцев к собакам и колоссальный собачий процент населения города Берлина.

Если одно из самых живописных кладбищ Парижа — собачье кладбище в Отей, то почему бы Берлину не иметь своего прелестно обставленного собачьего кинематографа?!!

Меня мысль, конечно, занимает под углом зрения чисто рефлекторной проверки целого ряда кинематографических элементов. (Степень суггестивности, вопросы темпа, ритма, «образа», отделенного от нашей привычной системы мышления и представления и т. д.)

Проект, конечно, остается проектом и идет не дальше двух разговоров: [одного] в чудной домашней бильярдной Шатцова и одного в каком-то из ночных кабаков Вестена.

Куда бы, казалось, дальше?

Однако это оказывается не самым неожиданным и смешным, что может быть предложено человеку, работающему на кино.

Венец всех предложений подносится мне весной 1930 года поэтом Жаном К. в Париже.

Предложение поставить и снять. И где? — В самом Марселе! — Что? — «Такой» фильм, какой в Марселе только и снимать!

За, *c'est le comble!*<sup>42</sup>

Интересно, что из всех предложений это было, кажется, самым «реальным», обеспеченным деньгами! Финансировать с большим энтузиазмом хотел это дело виконт де Н.<sup>1</sup>

Ну, здесь, конечно, дело не доходит даже до переговоров.

Даже до знакомства с виконтом не дошло.

Впрочем, виконт еще одновременно безумно занят другим делом.

Виконт де Н. прямой потомок знаменитого маркиза де С. Не то по дамской линии, не то по мужской.

И отель виконта буквально затоплен изданиями творений светлой памяти маркиза, его предка.

Впрочем, память о маркизе отнюдь не светлая, а совсем даже вовсе наоборот. Она очень мрачная.

И виконт поставил себе целью... реабилитировать память своего знаменитого и славного предка.

Поэтому гостиные и будуары особняка виконта утопают в изданиях «Жюстины» и «Жюльетты», «Философии в будуаре» и бесчисленных «Ночей Содома».

Среди них бесшумно, как полагается в хороших домах, спуют горничные в белых фартучках и крахмальных наколках и на ходу краем глаза, вероятно, ловят строчку-другую поразительного текста, набранного гигантским прозрачным шрифтом современных роскошных изданий.

Содержание этих строк потом взволнованно комментируется на кухне. И я так и вижу гладко выбритого лакея с чуть-чуть синеватыми щеками, пронзительно роняющего в ответ на выкрики кухарок и судомоек: «Ну это что!.. Вот у нас в деревне...»

В них тычутся, кажется, и дети, несомненно поражаясь причудливым мизансценам на гравюрках карманных нидерландских изданий XVIII века.

Дети еще слишком юны, чтобы по-своему, в тон взрослому лакею, презрительно отзываться о картинках: «Ну, это что!.. Вот у нас в гимназии!..»

Кстати, с одним таким томиком у меня был немалый курьез во время поездки по зарубежным странам.

К моменту отъезда, в 1929 году, на вокзал мне принесла прелестная

---

<sup>42</sup> Дальше некуда! (*франц.*).

бывшая опереточная актриса Ртищева крошечную коробочку — «в дорогу».

В коробочке были не «ситец и парча»<sup>li</sup>, а ветка винограда и золотистая перезревшая груша из породы дюшес.

Под веткой и округлостью сочного плода скрывался крошечный томик.

«Подумайте только! Ведь эту книжечку мог когда-то в руках держать Пушкин!» — было написано рукою Ртищевой на форзаце<sup>lii</sup>.

А на шмуцтитуле значилось на французском диалекте «Новая Жюстина, или Преследуемая добродетель».

Это был разрозненный томик из восьми-, кажется, томного полного издания «Жюстины», в течение многих лет ходившего «под прилавками» (а не по прилавкам) московских букинистов по средней стоимости в две тысячи рублей за комплект.

Были в нем и гравюры, на три четверти залитые кофе.

Самая смешная из них была та, где герой подгадывает собственную разрядку к... взрыву подожженного им корабля, что создает неповторимый эффект синхронизации к его безобидному развлечению.

Ну а самая рискованная была такою, что никакому описанию, конечно, не поддается.

Интересно, что этот малопотребный требничек (*brivvinaire*) объездил со мною где-то на дне сменяющихся чемоданов чуть ли не весь маршрут странствий по Америкам и Европам, но был вторично обнаружен мною только в... Столбцах, в тот самый момент, когда я его увидел в руках нашего таможенного чиновника.

Можете себе представить, *как* я похолодел.

Но свершилось чудо: странички книги услужливо слиплись как раз по обе стороны каждой из гравюрок и, заключенные в эти как бы конвертики, как автор их когда-то между стенами Бастилии<sup>liiii</sup>, они абсолютно благополучно проскочили сквозь поле зрения носителя недреманного ока, чьи пальцы старательно листали книжечку.

В описаниях парижских моих походов есть отступление на тему о чуде «маленькой святой» — св. Терезы де Лизьё.

Там описано, как «маленькая святая» нас услужливо выручила бензином.

Можно ли назвать происшествие на пограничном пункте в Столбцах «чудом святой Жюстины»?!

Светлой памяти маркиз — атеист и богохульник — с восторгом бы приветствовал такое название!

Жан-Жак Бруссон как личность и как литератор существо, конечно, весьма ничтожное.

Хотя его «Анатоль Франс в халате», написанный под «Бальзака в туфлях» Леона Гозлана — одна из самых очаровательных книг, способных попасть в руки читателя.

Я не согласен с сущностью оценки ее, данной этому творению Бруссона кем-то из французов, хотя сама оценка блистательна по образности и стилю. Цитирую по памяти:

«... Одному человеку было поручено выносить ночные горшки другого.



Вместо этого он бережно копил их содержимое. А затем, разбавив собственной мочой, опубликовал. Вот что такое “Анатоль Франс в халате” господина Бруссона...» «Путешествие в Буэнос-Айрес» гораздо слабее, но в графе зигзагов моей биографии оно играет такую существенную роль, что я на нем задерживаюсь в другом месте очень обстоятельно.

Менее, конечно, известен сборник маленьких новелл Бруссона. И, кстати сказать, они ничем особенного внимания и не заслуживают.

Забавна среди них только одна, и представляет собою, вероятно, литературно достаточно посредственный пересказ «бутады», когда-либо отпущенной самим мэтром.

(Мэтр в первой книге Бруссона был мне особенно привлекателен, вероятно, еще и потому, что уж очень он характером походил на моего собственного мэтра — Всеволода Эмильевича!)

Герой этой новеллы — маркиз. Освобожденный из Бастилии, уже преклонного возраста, он попадает в один из тех «парадизов», которые содержит мадам NN, а посещают Пейксотты, прославленные страусовыми перьями и маленьким *йтуй де насре*<sup>43</sup>, и Мирабо, известный своим «*Journal d'un Dîbauche*»<sup>44</sup>.

«Учитель! Научи нас!» — став на колени, хором произносят «магдалины», воспитанные на творениях своего великого и неожиданного клиента.

Мэтр пытается это сделать.

Но у мэтра ничего не получается.

Мэтра с позором выгоняют на улицу... Сколько мудрой горечи в этом апокрифе, несомненно к Бруссону перешедшем от собственного мэтра...

... Но ничто не мешает виконту и виконтессе заниматься реабилитацией предка (*de leur illustre ancstre*<sup>45</sup>).

Поэта, виконтессу и виконта я оставлю скрытыми за полумаской инициалов.

Знаменитый предок в этом не нуждается.

Раскинутые по отелю его увражи говорят за себя.

Славный предок, конечно, — маркиз де Сад.

Правда, очень может статься, что он только духовный предок виконта, а сам виконт в действительной жизни носит другой титул.

Но здесь я хочу заняться не столько описанием несостоявшейся «творческой» встречи с праплемянником, сколько вопросом моего долголетнего «творческого содружества» с самим прадядюшкой, кстати сказать, так остроумно оправдываемым г-ном Горманом в его биографии<sup>liv</sup>, называющей маркиза ученым предшественником доктора Фрейда и объясняющей его романы как единственную доступную для XVIII века форму изложения историй психических болезней и патологических портретов определенного уклона!

---

<sup>43</sup> — перламутровым футляром (*франц.*).

<sup>44</sup> — «Дневником Распутника» (*франц.*).

<sup>45</sup> — их прославленного предка (*франц.*).

Однако история этого содружества требует нескольких вступительных объяснительных строк.

Некоторые любители завещают свои скелеты ученым учреждениям.

«С научной целью».

Другие — большая часть — с целью меркантильной: скелет «загоняется» за соответствующую мзду при жизни, деньги проживаются, а чаще, ввиду скудости оплаты, пропиваются; после смерти за продавца отдуваются его собственные кости, вместо уютного пребывания в земле обреченные стоять в стеклянном шкафу с тоненькими проволочками и пружинками, скрепляющими отдельные костяшки и косточки в отменно препарированный скелет.

Но в основе того и другого импульса, конечно, третий.

Экс-ги-би-ци-о-низм!

Пусть в очень неожиданной и своеобразной форме — эксгибиционизм.

И в такой уж степени, что дальше ехать некуда.

Эксгибиционизм до мозга... костей.

Буквально.

Впрочем, есть, конечно, еще большая его степень.

Выставляя «напоказ» не обнаженную свою «костную структуру», а закоулки своей психической конструкции.

Эксгибиционизм не костный, а... психологический!

За это и просил бы считать все помещаемое ниже.

Недаром же мой любимый анекдот не совпадает ни с одним из помещаемых в таких сборниках, как «Favorite jokes of famous people»<sup>46</sup>, хотя, конечно, именно этот анекдот наиболее полно выразил бы особенно тех, кто блистает в созвездии кинозвезд.

Кстати же, кинозвезды мужеского пола рассказик этот и касается.

«Звезда» однажды угощал ужином очаровательную подругу.

Проговорив весь ужин только о себе, к десерту он опомнился и снисходительно и благосклонно, внимательно и участливо сказал, наклоняясь к своей маленькой подружке:

«Я все говорил о себе.

Поговорим теперь о вас:

Что *бы* обо мне думаете?»

\* \* \*

Мой монолог не нарушается ничьим присутствием.

Воспользуемся же этим.

Злоупотребим!

И двинемся бесстыдно дальше.

Будем сами себе и рупором, и граммофоном, и пластинкой.

Кстати же, что касается до граммофона, то на моих собственных глазах он — граммофон — проходит три отчетливые фазы совершенно различного

---

<sup>46</sup> — «Любимые шутки знаменитых людей» (англ.).

общественного к нему отношения.

Ранний — с гигантским рифленным раструбом, голубым, розовым или зеленым, — он торжествующе проходит технической и дорогостоящей новинкой через годы детства.

Затем он клеймится пошлостью и мещанством, и пластинки с «Тарарабумбией» или «Пупсиком» хрипло режут в грамофонные раструбы в одних лишь дешевых дачных местах, в Озерках или Парголово, гордо именовавших себя Финляндией, ибо поезд на них отходил с того же Финляндского вокзала, что и на Гельсингфорс, Выборг, Келомякки или Куоккалу.

Наконец, наступает «третий век», и победоносно wpłyвает в обиход уже патефон — этот меньшой брат грамофона, откинувший его цветистый раструб, словно мамонт, освободившийся от излишка бивней и ставший домашним слоном.

Старшее поколение моих современников иногда еще путается в этих рубриках классификации «хорошего тона».

И мой сосед по комнате на Чистых прудах — почтенный инженер путей сообщения, профессор и позже лауреат — возмущается не шумом «фоксов», привезенных вместе с флексатоном (*dernier cri*<sup>47</sup> моды 1926 года) и патефоном из Берлина, но фактом моего пристрастия к «мещанской забаве — грамофону»...

Так когда-то гремела, устрашая, интригуя, волнуя, пугая и привлекая — вслед «изм»ам в искусстве (импрессионизм, экспрессионизм, футуризм, дадаизм etc., etc.), — спущенная с цепи торможений новая свора совсем иных «изм»ов, натравленная на озадаченную публику одним венским профессором и рьяными его коллегами и учениками.

Инфантилизм, нарциссизм, садизм, мазохизм, эксгибиционизм и т. д. и т. д. — эти странные слова, сперва передававшиеся шепотом друг другу на ухо, потом полонили собой страницы специальных изданий специальных издательств, затем — более обширную арену медицинской и психологической литературы с тем, чтобы еще позже вломиться в беллетристику и театр: на смену арлекинам и коломбинам эры «возрожденной театральности» забегали по сцене в «Mord'e»<sup>48</sup> Газенклевера или в «Reunion in Vienna»<sup>49</sup> уже не болонские доктора, но доктора-психоаналитики, а в «Strange interlude»<sup>50</sup> О'Нейл тяжеловесно и обстоятельно повторил на американской сцене то, что когда-то очень давно — забавно, безобидно, а главное — легко — делалось в еврейновском театрике «Кривое зеркало» (на Екатерининском канале) в пьеске «Что говорят — что думают».

Как ни странно, в кинематографе расцвет этой моды переживается с очень

---

<sup>47</sup> — последний крик (*франц.*).

<sup>48</sup> — «Убийстве» (*нем.*).

<sup>49</sup> — «Встрече в Вене» (*англ.*).

<sup>50</sup> — «Странной интерлюдии» (*англ.*).

большим опозданием, если не считать «Geheimnis einer Seele»<sup>51</sup> с Вернером Краусом (Берлин, 1926). Настоящая кино-vogue<sup>52</sup> этой проблематики на экране совпадает со второй мировой войной, принося нам «Spellbound», «Seventh veil»<sup>53</sup> в середине сороковых годов, а «Lady in the dark»<sup>54</sup> несколько раньше.

Потом после общего сверхпризнания, сменившего «верх презрения» к психоанализу, «мода» внезапно обрывается.

Очень немногое отложилось в методику лечения, еще меньшее — в общий вклад в науку о внутренней психической жизни человека, а из области приложения к вопросам, касающимся искусства, эта тема выпадает почти вовсе.

В 1932 году закрылось Венское психоаналитическое издательство, и в массовой распродаже разбросались запасы соответствующей литературы.

Слова на «изм» стали выходить из употребления, и вскоре упоминания самих «комплексов», прикрываемых этими терминами, из обстановки «файв-о-клоков» и салонов перекочевали на свалку «дурного тона», куда-то рядом с рифлеными розовыми раструбами былых граммофонов, с корсетами девятисотых годов, двух- и трехместными велосипедами-«тандемами», развлечением, именованным «diabolo»<sup>lv</sup>, от которого все сходили с ума до войны 1914 года, или «скэтинг-рингами», на которых выбивали себе об асфальт коленные чашечки вскоре после революции пятого года и русско-японской войны.

Я не знаю, можно ли ожидать (и следует ли ожидать) широкого «возрождения» в обновленном и очищенном виде принципов и элементов учения фрейдовской школы.

Она мне всегда рисовалась несколько «транзитарной» — «промежуточной станцией» к достижению гораздо более широких и глубоких основ, для которых сексуально окрашенный сектор не более как частная область.

Область, пусть и наиболее общедоступная, щекочущая любопытство, она же одновременно и очень ограниченная. И это не только в отношении «правого» крыла, куда поступательно выстраиваются социально-прогрессивные циклы развития человечества, но и «влево»<sup>lvi</sup> — то есть в область биологических стадий, предшествующих маленькому счастливому «парадизу» индивидуально-эротического блаженства, в пределах, отведенных «человеческой особи».

Что же касается самого психоаналитического «жаргона» двадцатых годов и самых общих представлений, которые они обозначают, то они сейчас настолько уже приобретают за давностью лет ту степень «обаяния», чем овеяно все отошедшее в прошлое, что я не боюсь их пользоваться здесь, подобно тому как старые моряки не стесняются говорить о редутах и флешах, старые моряки — о

---

<sup>51</sup> — «Тайны одной души» (нем.).

<sup>52</sup> — мода (франц.).

<sup>53</sup> — «Завороженного», «Седьмое покрывало» (англ.).

<sup>54</sup> — «Леди в темноте» (англ.).

борт-брамсеях и старые дамы — о турнюрах, аккрошкерах<sup>55</sup>, стеклярусе или китовом усе, среди которых они росли.

\* \* \*

О «Потемкине», не кичась, можно сказать, что видали его многие миллионы зрителей.

Самых разнообразных национальностей, рас, частей Земного шара.

У многих, вероятно, перехватывало горло в сцене траура над трупом Вакулинчука. Но, вероятно, никто из этих миллионов не усмотрел и не запомнил крошечного монтажного куска в несколько клеток в этой самой сцене.

Собственно, не в ней, а в той сцене, когда траур сменяется гневом и народная ярость прорывается гневным митингом протеста вокруг палатки.

«Взрыв» в искусстве, особенно «патетический» взрыв чувств, строится совершенно по такой же формуле, как взрыв в области взрывчатых веществ. Когда-то я изучал это в школе прапорщиков инженерных войск по классу «минное дело».

Как там, так и здесь сперва усиленно нагнетается напряжение.

(Конечно, различны сами средства, и никак не общая схема!)

Затем — разрываются сдерживающие рамки. И толчок разметает мириады осколков.

Интересно, что эффект не получается, если не «проложить» между нагнетением и самой картиной разлетающегося в стороны неперменного «акцентного» куска, точно «прорисовывающего» разрыв. В реальном взрыве такую роль играет капсуль — детонатор, одинаково необходимый как в тыльной части винтовочного патрона, так и в пачке пироксилиновых шашек, подвешенных к ферме железнодорожного моста.

Такие куски есть в «Потемкине» везде.

В начале «лестницы» — это крупно врезанный титр *со словом* — ВДРУГ! — потом сразу же подхваченный «толково» смонтированным из трех коротких («клеточных») кусков мотанием одной головы в три размера.

(Кстати сказать, это — крупный план Оли Ивановой, первой жены Гриши Александрова!)

Здесь это, кроме того, дает еще ощущение как бы внезапно «разрывающего» тишину залпа винтовок.

(Фильм — немой, и среди немых средств воздействия — это то, что заменяет собой грохнувший бы «за кадром» первый залп!)

Взрыв пафоса финала «лестницы» дан через вылет снаряда из жерла — первый разрыв, играющий для восприятия роль «детонатора», прежде чем разнестись решетке и столбам ворот покинутой дачи на Малом Фонтане, воплощающим второй и окончательный «самый взрыв». (Между обоими встают львы.

---

<sup>55</sup> Accroche-coeur — завиток на виске (*франц.*).

Эти соображения сами по себе неплохо иллюстрируют тему о метафорической роли композиционной конструкции. И в таком виде им абсолютно место в статье «О строении вещей», касающейся композиции «Потемкина».)

Такой же акцент есть и в «перескоке» траура на берегу в ярость матросов, сбегавшихся на митинг на палубе броненосца.

Крошечный кусок, вероятно, воспринимается даже не как «предмет», а только как чисто динамический акцент — однозначный росчерк по кадру, без того чтобы особенно успеть разглядеть, что фактически там происходит.

А происходит там следующее:

именно в этом куске молодой парень в пароксизме ярости раздирает на себе рубашку.

Кусок этот как кульминационный акцент помещен в нужной точке между ярющимся студентом и взлетающими, уже взлетевшими и сотрясающимися в воздухе кулаками. (В записи кадров по фильму «Потемкин» этот кусок значится в третьей части под номером 761.)

Гнев народа на набережной «взрывается» в гнев митинга матросов на палубе, и сейчас взвьется красный флаг над «Потемкиным».

Однако меня сейчас здесь занимает не выющийся флаг, а кусок раздираемой рубахи.

И не как акцент, традиционный настолько, что его применили даже для завесы храма в кульминационный момент очень древней трагедии, разыгравшейся среди трех крестов на Голгофе<sup>lvii</sup>.

А как элемент из личной биографии.

Дело в том, что садизм у меня, как я уже упоминал где-то раньше, «книжный».

Я о «садизме» узнал не из обстановки детских игр, как это, например, очаровательно случается в биографии Неточки Незвановой Достоевского, вслед подобным же «первым впечатлениям» Давида Копперфилда, Николаса Никльби и прочих страдающих детей сладчайшего Диккенса.

Первые впечатления от садизма были «книжными» в том смысле, что первыми наводящими ситуациями были не живые и непосредственные, а «отраженные» и «преломленные».

Говорят, что, неразлучный брат невроза, связанного со светлой памятью маркиза де Сада, мазохизм Жан-Жака Руссо связан с поркой, которой его подвергала некая мадемуазель в том уже возрасте, когда на первое место выдвигается, как выражаются немцы, «das lustbetonte Gefühl»<sup>56</sup>, а не просто чувство боли.

Достаточно экс-ги-би-ци-о-нистски Жан-Жак описывает его в своих «Confessions»<sup>57</sup>, хотя он еще и не располагает всем роскошным набором обозначений, которыми располагаем мы.

Так или иначе, не из аналогичной ситуации идет у меня «das lustbetonte

---

<sup>56</sup> — ощущение сладострастия (нем.).

<sup>57</sup> — «Признаниях» («Исповеди») (франц.).

Гefьhl», сопутствующее жестокости.

Хотя, сколько помню, в детстве меня тоже драли.

Правда, только дважды.

Первый случай почти не помню. А главное, помню все, что угодно, кроме главного — ощущения боли и... самой провинности, за которую драли.

Я был очень маленьким, но все детали «окружения» остались в памяти очень ярко.

На первом месте «крупным планом» зеленые суконные обшлаги и петлицы Озолса — папенькиного курьера, державшего меня за ноги. (Я лежал вдоль скамейки «пюпитра», недавно мне подаренного.)

Озолса я привык видеть чаще за вовсе другим занятием.

Папенька восседал в кресле с громадным реестром в руках, а Озолс лазил над верхушкой платяного шкафа, где было сооружено странное подобие крольчатника с бесчисленными квадратными гнездами.

Новейшее сооружение этого типа, выгодно (нет, не выгодно!) отличающееся от него своим размером, но дающее полное представление об общем его характере, это — гостиница «Москва», обезобразившая поэтический Охотный ряд Грибковых и прочих маринадников, которых в пору нэпа я еще застал в Москве наискосок от Иверских ворот и Иверской же чудотворной (здесь особенно бойко торговали с рук всем, чем угодно, от спичек и подвязок до детских кукол и кокаина).

Каждая ячейка сооружения — а ячеек было не то двадцать четыре, не то тридцать шесть, не то сорок восемь — вмещала отдельно помещенную пару лакированных черных ботинок.

Папенька носил только черные тупоносые лаковые ботинки.

Иных — не признавал.

И имел громадный набор их «на все случаи жизни».

К ботинкам имелся реестр, где отмечались особые приметы:

«новые», «старые», «с царапиной».

От времени до времени ботинкам делался смотр и проверка.

Тогда Озолс скользил вниз и вверх, широко раскрыв дверцы этого ботиночного гаража.

Сейчас эти же руки держат меня.

Где-то на пороге между коридором и столовой (экзекуция происходит в столовой) шепчутся кухарка Саломея и горничная Минна, допущенные сюда, вероятно, для моего морального унижения.

Имена Саломея и Минна настолько плотно связались у меня в памяти с обслуживающим персоналом, что на долгие годы «Минна фон Барнхельм» Лессинга была для меня неотрывна от шпината с яйцами и куриными «штучками» (так дома называли блюдо, состоящее из куриных желудочков и сердечек).

С «Саломеей» было еще хуже: стоило немалых трудов изолировать творение Уайльда и рисунки Бердслея (я где-то недавно вычитал о ненависти Обрея к Оскару, выразившейся будто бы в том, что иллюстрации к «Саломее» были им сделаны... пародийно!) от образа нашей поджарой кухонной

чародейки.

Второй раз меня секли немножко позже, но тоже в дошкольном возрасте и с гораздо меньшей помпой.

Помню здесь «половинное заголение» — были спущены только верхние штанишки.

Помню и «орудие» — втрое сложенный ремешок, на котором в обычное время водили гулять мою собачонку — крошечного пса Тойку — модной в те годы породы тойтерьеров («игрушечных» терьеров).

Экзекутором была маменька.

А эффекта не было вовсе никакого.

Я нагло обсмеял всю церемонию, хотя как раз за наглость и должен был подвергнуться коррекции.

Я безбожно нахамил своей француженке (или англичанке?) во время прогулки по Стрелковому саду.

Итонским мальчикам хуже.

Суровая закалка, которую дает эта привилегированная школа юному джентльмену, в ближайшем прошлом была совершенно чудовищной.

Дортуары без простынь и матрацев.

Полчища крыс под полами комнат.

Когда в 18\*\* году для ремонта подняли пол одного из помещений, под ним оказался целый слой костей.

Не пугайтесь!

Не человеческих. Костей зверей и птиц — остатков обедов, утаскивавшихся крысами в подполье.

Звериными костями мостили площади Новгорода, в частности Вечевую на Торговой стороне. Но не забудем, что это было не при королеве Виктории, а при Александре Невском в XIII веке.

Сейчас от бывлой обстановки осталось лишь то, что в окнах первого класса, как при королеве Елизавете, нет стекол, а закрываются они только... железными ставнями.

Эту же «систему», правда ставней деревянных, но перед такими же незастекленными окнами, я видел в домах негритянской бедноты в САСШ справа и слева от широченной бетонной автотрассы — «дороги миллиардеров» — из Нью-Йорка во Флориду в тех ее частях, где она прорезает «черный пояс» («the black belt») негритянских штатов.

Зато столбы и парты самого помещения сделаны из подлинных мачт и бушпритов... «Испанской армады», пожертвованных Рыжей Бэсс этому древнему учебному заведению<sup>lviii</sup>.

Колупая перочинным ножом в щели внутри одного из столбов, какой-то юноша — накануне каникул, в которые мы посетили школу, вытащил какую-то записочку, подлинным елизаветинским почерком написанную на настоящем елизаветинском пергаменте. [...] <sup>lix</sup>

Тут же склад... розог.

Розги, хотя, кажется, более номинально, чем практически, до сих пор в ходу в Итоне.



И внизу в классной комнате, под железными створками одного из незастекленных окон, стоит маленькая деревянная трехступенчатая приступочка.

На нее на колени ставится покорно перегибающийся наказуемый.

При этом, как гласит старинная инструкция, «между телом и розгой ничего не должно быть».

Согласно этой же инструкции после экзекуции родителям наказанного на дом посылается счет за выдачу сыну «школьного лекарства».

По-видимому, выдававшаяся здесь медицина была эффективнее, чем та, [к] которой равно неуспешно пытались приобщить меня папенька и маменька.

И первые впечатления от жестокости были, как сказано, впечатлениями отраженными, книжными.

Впрочем, чисто книжным впечатлениям — роману Октава Мирбо (смотрите! и сейчас мне не хочется выписывать самое заглавие «Сад пыток», совершенно так же, как я, наоборот, предпочитаю писать второе заглавие «Венера в мехах», а начертание имени Захер-Мазох требует некоторого преодоления внутренних торможений!) — предшествовали впечатления от кино.

Однако где-то между Октавом Мирбо и несчастной судьбой французского экранного сержанта слагалась под этим же знаком еще целая цепочка впечатлений.

Вспоминаю три, вероятно особенно острых.

Первое — была заметка из «Дневника происшествий».

Вероятно, из «Петербургской газеты», которую регулярно получал папенька и в которой я регулярно каждое утро до отправки ее в папенькину спальню успевал прочесть ужасающе бульварный фельетон Брешко-Брешковского.

Заметка касалась зверской расправы группы мясников с конторским сидельцем, не то сообщившим хозяину об их злоупотреблениях, не то только пригрозившим это сделать.

Так или иначе, пьяные мясники затащили его в заднюю комнату пустовавшего магазинного помещения.

Раздели. За ноги подвесили к крючку в потолке.

А затем крюком — двусторонним, посредством какого вешают мясные туши, стали ключьями рвать с него кожу.

Чем окончилось «происшествие» для молодого человека, привлекли ли его крики соседей, какую ответственность понесли «изверги», — этого я ничего не помню.

Я думаю, просто потому, что дальше этого места я заметку вряд ли читал...

Но повешенный за ноги и крюк мясника с этих пор неотлучно вписываются в образы, тревожащие меня не столько ночью, сколько днем.

Внезапно передо мной рисовалась эта картина, и книга, учебник или лобзик (я в то время занимался еще выпиливанием) валялись из рук.

Я уставлялся в одну точку и видел перед собой пьяных мясников (особенно неистовствовал один — заводила), подвешенное тело и страшный крючок.

Интересно отметить, что я при этом никогда «не видел» крови.

Куски кожи и тела отрывались, как воск, оставляя кровавые полосы, но не заливаясь кровью.

В дальнейшем это впечатление, вероятно, определило некоторое подчеркнутое пристрастие мое к образу св. Себастьяна.

Св. Себастьян этот — сиделец из «Дневника происшествий», поставленный с головы на ноги (!), — частый посетитель страниц моего творчества.

Св. Себастьяном очень часто оформляются мои почти автоматические рисунки.

Себастьяном мною назван мученик-пеон из эпизода среди магеев в мексиканской картине, где он мучительно гибнет после всяческих истязаний, зарытый по плечи в землю, под копытами коней хасиендадос.

Святыми Себастьянами, на этот раз к тому же пронизанными явственно бутафорскими стрелами, виснут на тынах пленные татары перед осажденной Казанью в «Иване Грозном». (Впрочем, этот эпизод имеет еще и свои особые корни, о которых ниже.)

Но прежде чем реализоваться в образы собственного творчества, воображаемые картины волнующей судьбы сидельца подкрепляются реальными впечатлениями от целой серии внешних реальных зрительных впечатлений.

Эти впечатления — бесчисленные... обломки «Пинкертонов», «Пещеры Лейхтвейса», «Похождений» Ника Картера или Эйтель Кинг.

Кроме как у газетчиков, торговавших этой литературой на каждом углу и в Риге, как полагалось всякому культурному городу моего детства,

в Риге был еще один книжный магазин, который для этой разновидности «belles lettres»<sup>58</sup> имел отдельную специальную витрину.

Витрина была горизонтальной и была повешена низко — на уровне, не превышающем роста среднего второклассника, — предусмотрительно и целесообразно!

На этой витрине еженедельно сменялся изысканный набор немецких изданий «Пинкертонов».

Газетчики торговали русскими.

Немецкие отличались форматом и яркостью красок.

На первом месте шел Ник Картер.

Это был период особенно пышного расцвета «антикитайской» полосы детективного фольклора — отзвуки шумевших в то время «битв» между отдельными шайками в China town'ax<sup>59</sup> Нью-Йорка и Сан-Франциско и почти заглушенных воспоминаний о «зверствах» боксерского восстания<sup>lx</sup>.

Поэтому среди обложек почти еженедельно фигурировали злодеи с косами в разных эпизодах безвыходных положений, в которых периодически оказывался Ник.

Обложки имели пугающую притягательную силу.

---

<sup>58</sup> — изящной словесности (*франц.*).

<sup>59</sup> — китайских кварталах (*англ.*).

И я помню, как я подолгу, не отрываясь, глядел на эти застекленные ужасы. Страшнее китайских были другие обложки.

Я помню сверкавшую цветами радуги обложку, на которой стоит подобие саркофага, наполненного расплавленным оловом.

Над ним висит Ник Картер; он подвешен за связанные руки и ноги — в том виде, как подвешены для «эстрапады»<sup>60</sup> провинившиеся солдаты на офортах Калло.

В стороне — растрепанная женщина в короткой (нижней?) юбке и в расстегнутом лифе.

Она протягивает руку и прицеливается.

Под картинкой подпись:

*если Ник не сообщит ей какие-то данные, она... перестрелит веревку...*

Олово гостеприимно клокочет в ожидании злосчастного Ника Картера.

Другая обложка еще фантастичнее.

Здесь в подzemелье целый парк каких-то орудий истязания.

Вдоль стен — ошейники.

Каждый ошейник плотно охватывает шею по пояс обнаженного молодого человека.

Все они аккуратно расчесаны на пробор.

А единственная деталь костюма — брюки — идеально выглажены в складу.

Что-то страшное ожидает этих молодых людей.

Цвет обложки — бледно-сиреневый.

Не отстает от Ника Картера и серия выпусков маленького формата об энергичной и торопливой женщине-сыщике Эйтель Кинг.

Вот она успевает накрыть злодеев около муравейников, куда они головами вниз погружают свои жертвы. Один еще привязан ногами к столбу.

Другой, уже, видимо, переполненный муравьями, лежит при последнем издыхании в углу картинки.

Вот она вламывается — на этот раз вместе... с пулеметом! — сквозь потолок операционной залы.

На столе прикрученная ремнями жертва злодеев, и группа их старательно наносит мелкие ножевые раны на его обнаженный атлетический торс.

Из-под ножей змеятся струйки красной крови...

Эта сцена забавным образом переключается с полудостоверным рассказом об одноглазом генерале Амаро, одно время при нас бывшем военным министром.

Мексиканцы очень охотно с самым искренним видом плетут преувеличения и легендарные рассказы и, вероятно, искренне верят в то, что они рассказывают!

Так или иначе, генерал Амаро, выходец из пеонов, послужил прообразом для того мальчика, который видит казнь родного отца в начале фильма «Viva Vilia!» и клянется мстить всю жизнь и подвергнуть помещика той самой

---

<sup>60</sup> Estrapade — пытка на дыбе (франц.).

смерти, которой он подверг своего пеона.

В картине этот мальчик впоследствии вырастает всемогущим и страшным Панчо Вильей.

В действительности так было с генералом Амаро, выдвинувшимся в гражданскую войну до высоких командных постов и расправившимся с хасиендадо, зверски убившим его отца. Говорят, что, поклявшись отомстить, мальчик Амаро вддел себе в ухо металлическое кольцо, которое обещал не вынимать, пока не рассчитается с помещиком.

Убив помещика, он якобы вырвал кольцо.

Находятся люди, которые утверждают, что сейчас еще виден шрам на ухе Амаро-генерала.

Такая же фигура, порожденная теми же рассказами, имеется и в моем мексиканском фильме.

(Он снимался и вышел раньше, чем «Вива Вилья!»<sup>lxi</sup>.)

В моем мексиканском фильме эта фигура мальчика — свидетеля казни своих старших товарищей — стояла в конце фильма<sup>lxii</sup>.

Он уходил будущим мстителем вдаль сквозь поля магея, затаив обиду, злобу и отмщение до иных дней...

Этот внешне схожий с Чаплином финал (и глубоко противоположный [ему] по своему смыслу) был связан с мыслью о том, что революция в Мексике еще не окончена и что день расплаты за бесправие, унижение и обездоленность пеона далеко впереди. Кстати, мальчугана Фелиса Ольверу, игравшего этого мальчика, в последний период съемок нам приводили под конвоем.

Деревенский полицейский садился в тени агавы, лениво курил дешевый табак, небрежно держа винтовку между колен, а с заходом солнца уводил юного Ольверу обратно за тюремную решетку.

Молодой Фелис увлекся видом старомодного крупнокалиберного пистолета образца 1910 года, который участвовал у нас в съемках.

Юных Фелис не устоял против соблазна. Однажды пистолет пропал.

Никто бы ничего не узнал, если бы злосчастный мальчуган не вздумал похвастаться пистолетом перед сестрой.

В пистолете были боевые патроны. В этот день мы снимали крупные планы перестрелки помещичьих холуев с группой восставших пеонов, окруженных ими в высоком кусте агавы.

Пули попадают в мясистое тело магея, и он, раскинув свои жирные лопасти, как крылья распятия, израненный и простреленный, истекает кровью прежде, чем жестокое лассо и грубые веревки не стянут своими узлами обреченных беглецов, возглавляемых... Себастьяном.

Фелис Ольвера застрелил родную сестру.

И совсем как пеоны в моем фильме, обезумев от страха, бежал в бескрайние плантации магеев.

Была отчаянная погоня.

Хозяйские «вакерос»<sup>61</sup>, подымая столбы пыли, гонялись между кустами

---

<sup>61</sup> Здесь: слуги (*исп.*).

магея.

Ревели старухи над убитой девушкой.

Ревели девушки, опасаясь за судьбу юного бронзового Фелиса.

На закате, в косых лучах солнца, привязав веревкой к седлу, Фелиса, как волчонка, приволокли обратно в хасиенду.

Из виска текла кровь.

Это ударом пистолета сшиб его с ног гордо восседавший на коне рядом с ним Паолино, чья страшная, изрытая оспой морда с редкими зубами и черными баками казалась сбежавшей с творений Гойи.

Носитель страшного облика — Паолино — был добрейшей души человек, по профессии местный брадобрей, но лицо его, пылавшее азартом погони да еще подрумяненное лучами заката, поистине было страшно.

Избить Ольверу мы не дали.

А через несколько дней «смазав» депутадо — административного хозяина округа, нам удалось ежедневно «получать» бедного Фелиса на съемки.

Это обходилось в несколько добавочных песос сопровождавшему его полицейскому.

В праздничные дни Фелиса Ольверу нам не выдавали.

Согласно древнему обычаю, в этот день он наравне с другими арестантами... прислуживал за столом у местного всесильного административного магната этого крошечного административного района.

Этот же депутадо совершенно серьезно предлагал нам через хозяина нашей хасиенды, если понадобится (а «газеты все пишут о реализме ваших фильмов, мои сеньоры»)... пристрелить кого-нибудь, выдать нам для этой цели пару-другую преступников из той же самой тюрьмы, куда позже попал наш друг Ольвера!

Самое любопытное в том, что преступников этих можно было бы взять, спокойно «укокать», и никогда бы это никого бы не побеспокоило.

И это возвращает нас к рассказу о генерале Амаро.

Снимая праздник цветов на каналах между плавучими островами Сочимилько (сейчас есть опасения, что эти сады начинают тонуть), мы наряжали в особенно драгоценные гребни и кружевные мантильи и мантоны одну чернооую, сверкающую плотоядной красотой «сеньориту» не слишком нравственных правил.

Сеньорита эта не простая.

И именно с нею связана легендарная (или, быть может, нет?) сплетня о генерале Амаро.

Она довольно долго состояла «маркизой Помпадур» и «мадам Дюбарри» при всесильном генерале<sup>lxiii</sup>.

Тайком от него грешила.

Генерал об этом знал.

Но не подавал виду.

В один прекрасный день в порыве мнимого великодушия генерал преподнес своей фаворитке новую, только что отстроенную виллу в роскошном загородном парке.

Наша героиня переезжает в свой новый загородный дом.

Жизнь течет по-прежнему.

Те же тайные грешки.

Та же скука, когда по вечерам заняты оба — генерал Амаро и нелегальный друг сердца.

Тогда — прогулка по парку.

Бесцельные прогулки по дому.

А дальше — вроде как в «Синей Бороде».

Маленькая дверь.

Правда, никакого запрета заглядывать в нее.

Да, по-видимому, и вовсе не предусмотрено, что сеньорита не только заглянет в нее, но вообще ее обнаружит.

Дверь заперта.

Однако нет таких дверей...

И перед глазами оцепеневшей в ужасе сеньориты где-то совсем глубоко в подвалах собственного ее дома — идеально оборудованная... операционная зала.

Сверкает кафель.

Блестит набор хирургических инструментов.

Приготовлены хлороформ, резиновые перчатки. Приготовлены белые халаты...

Дальше поступательный ход сюжета от меня ускользает.

Сохраняется в памяти картина панического бегства сеньориты.

Это происходит хотя и случайно, но очень вовремя и кстати.

Как раз в эту ночь по распоряжению генерала злосчастной сеньорите должны были со всеми предосторожностями, по последнему слову хирургической техники и вовсе безболезненно...

ампутировать обе руки, правую и левую, начиная от кисти по самые плечи!

Я не стал бы присягать на достоверность рассказа о генерале и его даме, но общая обстановка в этой дивной стране, детали судьбы бедного Фелиса и фигура депутадо, любезно предлагавшего нам для расстрела «подлинных» арестантов, придают самой легенде-сплетне удивительный колорит правдоподобия...

(Интересно, что и эпизод с муравьями потом оказался в «Вива Вилья!», когда Вилья мажет медом лицо Джозефа Шильдкраута, играющего столь типичного офицера-мерзавца из полуаристократической клики мексиканской военщины.)

Глубокий рейд в сторону от «обложечного» Сан-Франциско в подлинную сердцевину Мексики мы начали вбок от операционного стола Эйтель Кинг.

К обложкам Эйтель Кинг и Ника Картера может еще примкнуть другая обложка.

Эту я имел дома.

Она была переплетена в годовом томе «The boy's own paper».

И здесь несчастный сиделец мясной давки был изображен в третьем аспекте: уже не подвешенным за ноги, уже не притянутым железным

ошейником к каменной стенке подвала, но растянутый в лежку какими-то экзотическими дикарями среди страшных резных деревянных идолов.

Фоном проходили впечатления китайских казней из «Борьбы миров» Уэллса, тогда печатавшихся в «Мире приключений» в порядке бесплатного приложения к журналу «Природа и люди», в эти же годы вносившего в семьи жадных мальчишек творения Александра Дюма.

Да, пожалуй, еще подробности казни Дамьена, пытавшегося убить одного из Людовиков, по древним гравюрам, воспроизведенным в большом увраже, касавшемся преступлений и казней.

Этот увраж я раскопал где-то в книжных шкафах у папеньки, позади роскошных изданий Горбунова, «Басен» Крылова и «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Вместе с «Историей коммуны» (издания Dayot) этот увраж стал одним из наиболее интересовавших и интриговавших меня.

Расправа с Дамьеном была представлена во всех деталях.

И особая система ремней и цепей, которыми его притягивали к койке, с которой ему не давали встать.

И подробности того, как четверо коней никак не могли разодрать его на четыре части.

И как надрубали ему жилы с тем, чтобы лошади могли управиться со своей задачей.

И сера, и олово, которые заливали ему в раны, и т. д. и т. д.

Однако наиболее острым впечатлением оставалась растянутая среди экзотических божков белая фигура молодого англичанина — сына колонизатора.

Острота всех этих впечатлений постепенно перестала удовлетворяться зрительными представлениями, проносившимися перед сознанием.

Острота впечатлений начинает заставлять меня воспроизводить эти сцены.

Товарищи и партнеры в это дело не вовлекаются.

Поэтому стирается грань между объектом и субъектом жестокости.

Нет точной «разверстки» ролей.

И, интересуясь ощущением боли, вынужден боль наносить себе сам.

И, с другой стороны, интересуясь ощущением причинять боль, не находишь иного субъекта, чем опять-таки самого себя.

Так или иначе, помню себя (не в самые светлые и радужные страницы моей детской биографии) то лежащим в растяжку на полу с ногами, заправленными в нетопленный, правда, камин, — сочетание молодого англичанина с офортом Калло на тему *chauffeurs'ов*<sup>62</sup> XVI века, поджаривавших жертвам пятки с целью вымогать деньги. (В это время Калло как Калло я еще не знаю, и он мне знаком по каким-то случайным сюжетам.)

Индусской доски из гвоздей я никогда не воспроизводил, вероятно за недостатком гвоздей. Нюрнбергской девой<sup>lxiv</sup> бредил.

А на практике ограничивался тем, что под спину при этом подкладывались

---

<sup>62</sup> — кочегаров (*франц.*).

два-три полена. Поленья трехгранные, и острый край попадает под спину. Это делалось с чисто реалистической целью, ибо придавало в остальном чисто декоративной ситуации некоторую долю реального ощущения боли.

В дальнейшем такие трехгранные полешки увлекали меня в другом приложении:

именно из так обтесанных полешек в Троице-Сергиеве (ныне Загорске) резали кукол. При этом «гусар», «дама», «кормилица», строго сохранившие костюмный и нормальный канон двадцатых годов прошлого столетия, сохранили и правило, согласно которому профиль фигуры направлялся в острую грань — ту самую, что в старших братьях этих полешек ложилась под позвонки «юного англичанина».

В других случаях я помню себя подвесившимся «под Ника Картера» на крючках бережно снятых качелей, в обычное время висевших в дверях между столовой и детской.

А иногда, наконец, и висящим... вверх ногами, прикрутившись к никелированному шару фамильной кровати, перешедшей в мое владение — в мою комнату!

Очень забавно, что из цикла «ник-картеровских» видений было и мое первое эффективное эротическое сновидение.

Это было какое-то странное, очень реально ощутимое казнимое существо, схваченное кем-то за косу.

Помню ракурс спины, плеча и головы вполоборота с косою, высоко вздернутой кверху.

В цирке еще в те времена выступали китайцы, летавшие под куполом подвешенными за косы и работавшие ловиторами для остальных членов труппы.

Эти полеты, были, конечно, еще гораздо эффектнее, чем полеты на трапециях, и распластанная в воздухе крестом темно-синего шелка фигура, порхавшая под почти незримой черной косою в лучах прожекторов и на фоне «люксов», была зрелищем весьма пленительным.

В это же время меня пленили куплеты Вун-Чхи из «Гейши», тоже касавшиеся китайской косы.

«Chin — chin Chinamann  
1st ein armer Tropf.  
Jed — jed Jedermann  
Zupft ihn gern an Zopf!»<sup>63</sup>

Но сонные видения — эта помесь китайца, косы и жестокости — все-таки, вероятнее всего, сбежали фрагментом с обложки каких-нибудь «Драконов Сан-

---

<sup>63</sup> «Кит-кит-китаец

Горемыка.

Всяк-всяк-всякий

Охотно дергает его за косу» (нем.).



Франциско», где косы на головах таинственных ориентальных убийц взвивались кверху, как гремучие змеи, вставшие на кончики собственных хвостов!

Обычно всяческие, пусть по-разному окрашенные зарядки подобного рода быстро находят расширение и развитие с момента, когда ребенок поступает в школу.

В среде школьных товарищей обычно находятся родственные склонности, и многие школьные встречи стягиваются узами дружбы на почве одинаковых склонностей и вкусов.

Со мною этого не произошло.

В этом плане школа оставалась маловпечатляющим пустым местом.

И это оттого, что я был ужасно примерным мальчиком.

Безумно прилежно учившимся.

К излишним «демократическим» знакомствам не допускавшимся.

К тому же в школе была гораздо в более неприкрытой форме та национальная вражда отдельных групп населения, к которым принадлежали родители учеников.

Я принадлежал к «колонизаторской» группе русского чиновничества, к которой одинаково недружелюбно относились как коренное латвийское население, так и потомки первых его порабитителей — немецких колонизаторов.

Надо не забывать, что Рига была в свое время местопребыванием епископа Альберта, и вокруг нее группировались рыцари Ливонского и Тевтонского орденов, с чьими «теньями прошлого» я воюю на экране уже с добрый десяток лет!<sup>lxv</sup>

Со школьной скамьи я так и не вынес ни одной настоящей дружбы.

Хотя при очень большой пристальности и можно разглядеть некоторую «полагающуюся», хотя и очень мимолетную сентиментально окрашенную склонность к одному товарищу, более молодому и хрупкому, чем я, и к другому — более сильному, рослому, отменному гимнасту и отчаянному хулигану.

Первый был братом обильного количества сестер, всех — равно как и отец — одного с ним роста, ходивших в одинаковых ворсистых пелеринах темно-зеленого защитного цвета с цепочками в виде застежек.

Был он тип отвлеченно-кабинетного склада. Очень бледный лицом.

Прекрасно учившийся, особенно по сложным разделам математики, и [разбиравшийся] в таких витиеватых проблемах истории, как, например, происхождение имен днепровских порогов.

Второй был чернявым мускулистым атлетом. Бездомным «пансионером», жившим с двумя-тремя другими на полном пансионе у учителя французского языка младших классов — рыжего господина Гёртхена, с рыжими усами и неправильным произношением «играка». (Он произносил французское «игрек» как французское «ю». До сих пор помню, как меня коробило в его устах заглавие типичного «урока» из французского учебника «Le cygne et la

сугогне»<sup>64</sup>. Он произносил его «ле сюнь э ла суюгонь» — «лебедь и аист».)

Звали его Рейхертом, и был он великолепным гимнастом.

К этому искусству у меня лично никогда не только не было склонности, но самая резко выраженная идиосинкразия.

Помню, как еще в самом раннем детстве, еще в дошкольные годы, я часами ревел, прежде чем против воли (и как против воли!) идти на уроки гимнастики в рижскую Turnhalle<sup>65</sup>.

Занимался с нами там, как позже и в самом реальном училище (гимнастический зал и училище выходили на один общий двор), один и тот же лысый немец в очках — господин Энгельс, хромавший на одну ногу.

Единственное светлое воспоминание о «херр Энгельсе» было то, что именно от него я узнал, кажется, первые два образца неизменяемых «перевертышей» на немецком языке, когда я заинтересовался игрою слов.

Как сейчас помню, это были имя и фамилия Relief Pfeiler и фраза: «Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie». Каждый из них читается совершенно одинаково и «туда» и «обратно».

Этого рода игрою слов очень увлекается Сергей Сергеевич Прокофьев, и целым набором французских образцов я обязан его изумительной памяти на подобные вещи.

Что же касается случая «обратной музыки», неодинаковой «туда» и «обратно», то у меня был такой случай с композитором Майзелем, который писал музыку: превосходную — к «Потемкину» и весьма относительную — к «Октябрю».

В то время как он писал ее — он для этого приезжал на период монтажа фильма в Москву, — в просмотровом зале чинили центральное отопление и стоял невероятный стук по всему зданию на Малом Гнездиновском, 7<sup>lxvi</sup>.

Я потом дразнил Эдмунда тем, что он вписал в партитуру не только зрительные впечатления с экрана, но и стук водопроводчиков.

Партитура давала полное основание так о ней выражаться!

В ней же был и «трюк» с обратной музыкой.

Дело в том, что картина начинается с полусимволических кадров свержения самодержавия, представленного в виде опрокидывания памятника Александру III, что восседал рядом с храмом Христа Спасителя.

(Сейчас и памятника, и храма давным-давно уже нет на месте, а орлы с подножия трона много лет вверх тормашками валялись внутри ограды сквера перед Музеем им. Пушкина.)

Для этого из папье-маше был в 1927 году воссоздан в натуральную величину памятник, очень забавно разваливавшийся и опрокидывавшийся по частям.

Это «распадение» памятника было одновременно же снято и «обратной съемкой»: кресло с безруким и безногим торсом задом взлетало на пьедестал. К нему слетались руки, ноги, скипетр и держава. Тупо глядя перед собою, вновь

---

<sup>64</sup> Во втором слове ошибка, правильно — sigogne.

<sup>65</sup> — гимнастический зал (нем.).

нерушимо восседала фигура Александра III.

Было это заснято для сцены наступления Корнилова на Петроград осенью 1917 года, и эти кадры воплощали мечту всех реакционеров, связывавших возможную удачу генерала с восстановлением монархии.

В таком виде эта сцена и вошла в фильм.

Вот к ней-то Эдмунд Майзель и записал в обратном порядке ту же самую музыку, которая была «нормально» написана для начала.

Зрительно сцена имела большой успех. Обратные съемки всегда очень развлекательны, и где-то я вспоминаю о том, как сочно и густо этим приемом пользовались первые старые комические фильмы.

Может быть, в этом малопочтительном обращении с фигурой царя отдавалась дань первым ранним детским впечатлениям!

Но музыкальный «трюк» вряд ли до кого-либо дошел.

В дальнейшем отношения с Майзелем у нас испортились.

Конечно, не из-за этого случая и даже не из-за того, что он завалил общественный просмотр «Потемкина» в Лондоне осенью 1929 года, пустив темп проекции фильма в угоду музыке без согласования со мною — несколько медленнее нормы!

Этим нарушилась вся динамика ритмических соотношений до такой степени, что эффект «вскочивших львов» единственный раз за все время существования «Потемкина» вызвал смех.

Была нарушена та единственная длительность, при которой успевают произойти слияние трех разных львов в одного, но не успевают осознаться трюк, посредством которого это достигнуто.

Причиной раздора с композитором была его супруга — фрау Элизабет, не только не сумевшая скрыть, но в порядке непонятого порыва покаявшаяся мужу в известных шашнях, существовавших между нею и... режиссером, для которого Майзель писал музыку...

В остальном мой хромой учитель гимнастики кончил плохо.

Должен сознаться, что, к большому моему удовольствию, он оказался не более не менее, как фельдфебелем германской военной службы, и помимо преподавания гимнастики имел в Риге целый ряд побочных занятий информационного порядка.

С начала войны 1914 года господин Энгельс оказался изъятым из гимнастического и прочего обихода.

В отношениях с Рейхертом были все предпосылки к настоящей дружбе, если судить хотя бы по тому, сколько раз мы с ним совершенно неистово ссорились.

Однако дружбе, конечно, развиваться довольно сложно, если общение ограничивается часами в школе да разговорами по пути домой и у подъездов.

Принимать у себя дома «дурного мальчика» мне не разрешалось, а тем более принимать участие в похождениях группы мальчуганов, где он был одним из «заводил».

Между тем эти развлечения были как раз такого порядка, которые меня особенно привлекали и к участию в которых он меня неизменно звал накануне

весенних воскресений.

Ребята, разбившись на две шайки, играли по воскресеньям во враждующих разбойников, неизменно для этого выезжая за город в чудесное предместье на берегу озера Штинтзее, в роскошных сосновых лесах того, что тогда называлось Кайзервальд (Царский парк).

Иногда и я с фрейлейн и моими товарищами из «хороших семейств» с бутербродами и пирожными чинно и благовоспитанно выезжали туда на пикники.

Сейчас эта местность называется «Межа парк», и в ней сосредоточены лучшие загородные дома жителей Риги.

Игра в разбойников состояла в том, что члены одной шайки ловили членов другой и пойманные беспощадно «вешались».

Вешались они, конечно, не за шею, а подвешивались к соснам за веревку, пропущенную под мышками пленника.

Это были кульминационные моменты этой игры погонь и преследований, драк и удираний в кустарник на берегу озера [между] стройными стволами соснового бора.

Понятно, как мне хотелось участвовать именно в этих играх!

Понятно, как совершенно *ausgeschlossen*<sup>66</sup> был даже намек на мое участие в подобных играх при строгом нашем домашнем режиме.

И далеко не доказано, что это было наиболее правильным способом воспитания.

Вместо того чтобы дать волю инстинктам, а носителю их — возможность перебеситься, комплекс всяческих впечатлений не отбрасывался, не раскрепощался через игры и затеи, не испарялся, не оставляя следов, а в лучших случаях мимолетные воспоминания, впечатления — и не только эти — оседали, застревали, задерживались, сплетались с другими и через много-много лет — видоизмененные и переработанные — выходили наружу неожиданными образами, уклонами, стилистикой и особенностями индивидуального почерка и жанра, заставивших моих американских хозяев первой темой по вступлении моем на калифорнийские земли — предложить... биографии мученически погибших от руки краснокожих миссионеров-иезуитов, а фашиствующих американских потомков старых куклукс-кланщиков и предшественников «серебрянорубашечников»<sup>lxvii</sup> вопить в воззваниях майора Пиза о том, чтобы выслали обратно из Соединенных Штатов этого «садиста» и «красную собаку» Эйзенштейна, чье присутствие в Америке «опаснее многотысячного вражеского десанта»!

Впрочем...

Всякая задержанная реакция, не сразу же отброшенная восторженным «ах!» или подобным же непосредственным действием, и есть, в конце концов, то самое, что, набираясь, набухая, клубясь внутри нас, только ждет подходящего внешнего толчка, повода, чтобы разразиться бурей, потоком или градом образов, организующей волей собираемых в целенаправленную

---

<sup>66</sup> — исключен (нем.).

непреодолимость сознательно создаваемого произведения...

Был ли когда-либо налет жестокости на играх моих с товарищами внешкольными?

Из «реконструкций» обложек Ника Картера очень смутно помню только один, кажется единственный, случай.

Было это в Бильдерлингсгофе на Рижском взморье или даже еще дальше — в Буллене, где была дача родителей моего приятеля барона Тизенгаузена.

При даче был еще маленький домик, кажется прачечная с какими-то котлами и трубами.

Среди труб и котлов в «моей постановке» двигался в кепке обнаженный по пояс сын барона, изображая, кажется, пленника какого-то жестокосердного злодея, вынужденного «из-под палки» печатать фальшивые ассигнации.

Игры, однако, никакой не получилось, так как, раз восстановив абрис, относительно схожий с описанной выше сиреневой обложкой, я абсолютно удовлетворился видом самой сцены, в сюжет же изображенной на обложке истории я никогда не только не вчитывался, но вообще ее не читал!

И этим я уже касаюсь черты, которая вообще достаточно характерна для меня.

Я необычайно остро вижу перед собою то, о чем я читаю, или то, что приходит мне в голову.

Здесь сочетается, вероятно, очень большой запас зрительных впечатлений, острая зрительная память с большой тренировкой на day dreaming<sup>67</sup>, когда заставляешь перед глазами, словно киноленту, пробегать в зрительных образах то, о чем думаешь, или то, о чем вспоминаешь.

Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что «обвожу» рукой как бы контур рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной.

Эти острозрительные прежде всего впечатления до боли интенсивно просятся на воспроизведение.

Когда-то единственным средством и объектом и субъектом подобной «репродукции» был я сам!

Сейчас у меня для этой цели бывает добрых три тысячи подручных «человеко-единиц», разведенные городские мосты, эскадры, табуны и пожары.

Но некоторый налет «общности» остается: мне очень часто совершенно достаточно воссоздать тревожащий меня общезрительный — хотя не во всех деталях — образ, чтобы на этом успокоиться.

Это во многом определяет, конечно, особую зрительную интенсивность моего мизансцена или кадра.

Но часто это же служит «барьером» для других выразительных элементов, не успевающих попасть в столь же интенсивную творческую магистраль, как та, которой подчиняется зрительная сторона моих opus'ов.

Музыка — особенно Прокофьева и Вагнера — входит под знаком этой номенклатуры тоже в зрительный раздел (или правильнее его назвать

---

<sup>67</sup> — сон наяву (англ.).

«чувственным»?).

Недаром же я столько расходую чернил на бумаге и вдохновения на пленке в поисках путей установления соизмеримости изображения и звука!<sup>lxviii</sup>

И, с другой стороны, так целиком предан вопросам «чувственного» мышления и чувственным основам формы.

Слово и «подтекст» — это то, что часто остается у меня вне фокуса обостренного внимания.

Диспропорция интенсивности моего интереса к разным элементам композиции и построения несомненна и очевидна.

Однако я предпочитаю подобный «дизэквилибризм»<sup>68</sup> классической строгости сбалансированных элементов и готов платить за прелесть чрезмерности и остроты одной области — изъятиями и неполноценностью в другой!

Однако вовсе не значит, что звукозрительный «примат» в моих работах есть предпочтение формы... содержанию, как мог бы здесь подумать иной идиот.

Звукозрительный образ есть крайний предел самораскрытия вовне основной движущей темы и идеи творения...

Это соответствует тому, как в классике — где *не игнорируются и все промежуточные звенья* — «сюжет» [у] Гоголя, например, вырастает в самую «словесную ткань» произведения или в метафорический строй текстов [у] Шекспира, как это известно любому шекспироведу.

Здесь же вспомню еще одно лето, когда в обстановке благопристойного «пансиона» фрау Коппитц в Эдинбурге<sup>lxix</sup>, где мы познакомились с Максимом Штраухом, я тоже попытался «вызвать к жизни» еще одно бледное воссоздание игрищ моих школьных товарищей — на этот раз их игру в разбойников в Кайзервальде, к чему я не допускался.

Внешним толчком была безудержная «феодалная» война с соседним пансионом, где жила другая орава мальчишек во главе с хилым, но отчаянным головорезом с широко оттопыренными ушами и широковещательной кличкой... Прыгающий Мордоворот.

Как раз очень незадолго до этого — зимою — я видел в цирке номер, очень отчетливо отложившийся у меня в памяти.

Я с колыбельных дней люблю «рыжих».

И всегда немного стеснялся этого.

Папенька тоже любил цирк, но его увлекал «высший класс верховой езды» и «группа дрессированных лошадей» Вильяма Труцци.

Свое пристрастие к «рыжим» я старательно скрывал и делал вид, что и меня безумно интересуют... лошади!

В 1922 году я вволю «отыгрался», буквально «затопив» мой первый самостоятельный спектакль («Мудрец») <sup>lxx</sup> всеми оттенками всех мастей цирковых рыжих и белых клоунов.

Мамаша Глумова — рыжий.

---

<sup>68</sup> От лат. *aequilibrium* (равновесие) — разбалансировка.

Глумов — белый.

Крутицкий — белый.

Мамаев — белый.

Все слуги — рыжие.

Турусина — тоже рыжий и т. д.

(Машенька — «силовой акт», исполнявшийся девицей мощного телосложения — соплеменницей из города Риги — Веркой Музыкант.

Курчаев — «трио» гусар в розовом трико и «укротительских» мундирчиках.

Городулин — его играл Пырьев — это стоило трех рыжих!)

Так вот один «импортный» рыжий (а импортными — заграничными — номерами были в то время большинство номеров), работавший «пятым» в труппе на турниках, делал очень забавный номер.

Он закидывал через турник петлю. Затем опускал ее до земли.

Всовывал в нее голову так, что на веревку ложился затылок.

Затем, опираясь плечами в песок арены, поднимал ноги кверху, слегка сгибая их в коленях (близко к тому, что в акробатике называется «группировкой»). После этого он брался обеими руками за свободный конец веревки и, быстро перебирая ими, подымал собственную фигуру кверху.

Достигнув турника, он протягивал руки, чтобы схватиться за него, естественно, отпускал для этой цели свободный конец веревки и... камнем летел в песок, падая на спину.

Полет меня интересовал меньше, но очень увлекала «техника» подъема.

Эту «технику» я потом упростил: я садился в петлю и, перебирая руками свободный конец веревки, взбирался до древесных сучьев, через которые я закидывал конец веревки с петлей!

Обстановку игры я тоже вспоминаю смутно. «Казнь» в ней фигурировала, причем на дерево подымали «казнимых» именно в сидячем положении, но детали всего этого занимают меня весьма мало — по-моему, вся затея была выстроена вокруг того, чтобы «мотивировать» собственные «подъемы» на дерево и сделать первые попытки «проекции» ситуации вовне. Помню только, что одна из гувернанток, некоторое время поглядев на наши затеи, укоризненно покачала головой, сказав:

«А ведь, дети, вы играете во что-то очень жестокое».

Постепенно, перейдя на работу в искусство, я стал замечать, что оно имеет одно большое преимущество перед прочими видами «игры».

Здесь была возможность гораздо последовательнее и полнее давать «полный сколок» с мучивших меня видений.

Часть из них проецировалась вовне самостоятельно, как простая «чисто художественная» потребность.

Часть из них умышленно «камуфлировалась» иносказанием.

И, наконец, часть из них «выбрасывалась» физически непосредственно.

«Lustbetontheit»<sup>69</sup> очень многих деталей тянется, конечно, от самых первых

---

<sup>69</sup> Чувственная окрашенность (нем.).

постановочных опытов.

О «сублимационных» механизмах я знал достаточно подробно по книгам, но как-то мало применял это к самонаблюдению.

Первым толчком к этому было резко неприязненное впечатление от первой картины Абрама Матвеевича Роома «Гонка за самогонкой».

Там была тошнотворно неприятная сцена: какие-то люмпены, совершенно по-свински измазывая себя и друг друга, жрали помидоры...

Это, конечно, одна из самых неаппетитных форм возвращения себя в инфантильную ситуацию.

Дети при еде безбожно мажутя и на своей стадии развития при этом очень... обаятельны...

Сколько очаровательных крупных планов негрятят, объедающихся арбузами, нам показывала на экране серия «Our gang»<sup>70</sup>.

Однако, выведенная за рамки отведенного ей возраста, эта форма поведения, натуральная для детства, пересаженная во взрослый возраст, действует крайне неприятно.

Один из самых традиционных шаблонов оформления этой тенденции, очень широко распространенной у многих и многих любителей фильмов, — это, конечно... сливочные торты, которые запускают друг другу в лицо герои и участники классического американского slapstick'a<sup>71</sup> старшего поколения (Бен Тюрпин, ранний Чаплин, «Фатти» Арбэкль и т. д.).

Здесь дело спасает темп и параллельное «ведущее» впечатление: драка, комическая ситуация и т. д.

С Петром Леонидовичем Капицей мы познакомились впервые в Кембридже.

Он был тогда членом Тринити-колледжа и ходил в черной мантии.

Он показывал мне свою лабораторию, где я ничего, конечно, не понял, кроме двух вещей.

Во-первых, того, что там имелась электромашина, способная осветить что-то вроде половины Лондона, и что вся эта энергия была направлена на поле действия размером в несколько миллиметров.

Машина эта имела, кажется, какое-то отношение к ранним опытам расщепления частиц материи.

Но не в машине дело и не в самой материи.

Дело в одном соображении о роли времени, которое мне разъяснял Петр Леонидович.

А именно: о краткости времени! — как средстве уберечься от действия невероятной температуры, неизбежно сопутствующей такому колоссальному приложению энергии.

Действие этой энергии включается на столь короткое мгновение, что может реализоваться только «основное» ее действие, в котором заинтересован экспериментатор, а сопутствующие явления — как, например, чудовищно

---

<sup>70</sup> «Наша шайка» (англ.).

<sup>71</sup> Slapstick — кинокомедия затрещин (англ.).



высокая температура — «не успевают» вступить в действие.

Я не уверен в том, что я точно передаю само описание, но самый «принцип» был мною уловлен именно в таком виде, и его не сумели вытеснить из памяти ни торжественность последовавшего за сим обеда «High table»<sup>72</sup> за одним столом с профессурой и ректором, под высокими, уходящими во мрак сводами готических нефов обеденного зала, ни латинские антифонно, на два голоса, читавшиеся молитвы перед принятием пищи, ни всякие прочие причуды и обаятельные детали моих трех дней в обстановке колледжей Кембриджа.

Мне кажется, что правильность подобного же *timing*'а<sup>73</sup>, который американские кинокомики в своем мастерстве считают высшей формой добродетели, имеет место и здесь.

Этот антифон, общая обстановка и общая атмосфера всей сцены остались тоже впечатлением достаточно сильным, чтобы через очень много лет «всплыть» сперва на экране моих воспоминаний, а затем в экранных образах «Ивана Грозного»: в антифонном чтении Псалтыря и донесений о боярской измене сплетающимися голосами Пимена и Малюты в сцене Ивана Грозного над гробом Анастасии.

Включение и выключение строя инфантильного переживания через ассоциации, связанные с «оральной» зоной, так быстры и мгновенны, что они не успевают «заболотиться» в тине психологического «застоя» и не дают восприятию «*zu schwelgen*», чем немцы очень хорошо обозначают комплекс всяческих эмоциональных ощущений, в которых проявляет себя всякое физиологическое смакование, вызывающее удовольствие.

Конечно, здесь дело в соблюдении «баланса», и такая резкая характеристика, конечно, уместна только для случаев полного «порабощения» художника целиком единственным «закулисным» мотивом.

Другая крайность — полное отсутствие, игнорирование или «репрессия» в отношении всяких «закулисных» мотивов — неминуемо обрекает сцену, эпизод, деталь на стерильность: в них будет отсутствовать необходимый градус авторского кипения.

Надо только суметь удержать его от перекипания — в этом случае неминуемо ошпаришься.

И, с другой стороны, — избегать чрезмерной близости к нулю.

Как мы видели, этот элемент совершенно необязательно ограничивается образами узкочувственными, то есть окрашенными эротикой или инфантильностью, хотя бы и в любой степени разбавленности.

Слишком резко выраженная сцепленность с впечатлением, старающимся «отброситься» в то, что делает художник, — *verkdmpft ihn*<sup>74</sup> — какого [бы] рода оно ни было.

И в результате художник непременно попадает в неорганическую

---

<sup>72</sup> — «за почетным столом» (англ.).

<sup>73</sup> — расчета времени (англ.).

<sup>74</sup> — одерживает над ним верх (нем.).

стилизованность, то есть насильное распяливание материала на чуждую колодку иного «истинного» мотива.

Я сам знаю на своем пути ряд таких неудач.

Цикл библейских ситуаций очень фундаментален, и в памяти впечатлительных мальчиков, вынужденных в детстве изучать Ветхий завет, они остаются очень отчетливыми образами.

Риторическая манера письма Ржешевского и ситуации «Бежина луга»<sup>lxxi</sup> не могли не всколыхнуть всего пантеона подобных образов и впечатлений.

Они устремились в картину таким интенсивным потоком, возглавляемым к тому же особенно меня тревожащей на протяжении всего моего *opus*'а темой «отца и сына», что совершенно «смяли» объективную тематику борьбы за колхозный строй, погрузив и тему, и сюжет, и стилистику вещи в лоно чисто субъективной «закулисной» тематики.

Фигуры и ситуации сейчас же «закостенели» в библейскую стилизацию: по экрану задвигалось среднее между Авраамом и Исааком и Рустемом и Зорабом, а рослый верзила, опрокидывающий иконостас, стал перепевом атлетического слепца из Газы<sup>lxxii</sup>.

И социальная ценность фильма целиком захлестнулась в извивах «личной» тематики и клубке впечатлений автора.

Такая же неудача постигла если не целое, то один из эпизодов «Октября» несомненно.

Это — зверское избиение дамскими зонтиками молодого рабочего в дни 3 — 5 июля 1917 года.

У меня в памяти очень остро остались детские впечатления о Парижской коммуне. Великолепный альбом, в котором я впервые увидел репродукции пленившего меня Домье и фотографии опрокинутой Вандомской колонны, попался мне в руки в шкафах папенькиной библиотеки.

Мне до сих пор непонятно, как у папеньки, «без лести преданного» вере, царю и отечеству, могло оказаться подобное «крамольное» сочинение.

Но факт остается фактом.

К Парижской коммуне (и в наиболее впечатляющей форме — картинок, остро подчеркнутой карикатуры и портретов эпохи) я приобщился очень рано. Мало того — это повело за собою и очень раннее довольно подробное знакомство и с Великой французской революцией.

Я как сейчас помню себя в кремовом костюмчике с какими-то нашивками — узорами серебристо-белого галуна и в белых туфельках около елки, сияющей свечками и паутиной серебристо-золотого «Engelshaar»<sup>75</sup>, — так назывались потоки узких полосок золотой и серебряной фольги, спадавших с елки, пересекая гирлянды сверкающих бус или колец из золотой бумаги, опоясывающих елку по кругу.

Ножка елки, наглухо вбитая в большую белую обтесанную крестовину, украшалась ватой, обсыпанной нафталином, [которая] и была обычно причиной очень частых пожаров.

---

<sup>75</sup> — «ангельского волоса» (нем.).

Догорающие свечи очень охотно кувыркком летели в вату, и пересохшая елка мгновенно становилась пылающим кустом «неопалимой купины»!

Вокруг елки — игрушки.

По-видимому, это сочельник.

Прежде чем ехать «на елку» в семью Венцелей, имевших монополию на этот вечер, так как он совпадал с днем именин хозяйки дома Евгении Модестовны, меня только что «впустили» в столовую к подаркам.

Тут и какие-то маски.

И игрушечные солдаты.

И игрушечный цирк из клоуна, кресла и осла, так называемый Humpty-Dumpty-circus<sup>76</sup>, отличавшийся тем, что у его артистов сгибались все сочленения и они могли принимать любые формы и комбинации движений.

Из года в год к первоначальному комплекту могли прикупаться все новые и новые фигурки: шпрыхсталмейстер, дрессировщик во фраке, слон, лев, тигр, лошади.

Тут же непременно один из одномников издательства Вольфа — Пушкин, Лермонтов или Гоголь.

Их тоже дарили из года в год, начиная, кажется, с Пушкина.

Помню, как много осложнений у меня было как-то на следующее утро, когда я наткнулся на стихотворение «Под вечер осени ненастной...», в котором я никак не мог понять, что такое «плод любви несчастной», который молодая женщина бережно несла в руках.

Но ни клоун, ни маски, ни какие-то пушки и сабли не могут оторвать кудрявого мальчугана от двух французских томиков в традиционных желтых обложках.

Томики эти — «Histoire de la Rйvolution Franзaise»<sup>77</sup> сочинения господина Mignet.

Вероятно, с этого вечера могучим образом призывы к революции, которые я тут же вычитал, навсегда врезались в память, — le tocsin sonna<sup>78</sup>.

Через несколько лет на проглоченную мною историю наплыли романизированные картины этой эпохи. В 1913 году журнал «Природа и люди» стал еженедельно приносить подписчикам томики Полного собрания сочинений Дюма — исторические картины Минье расцвели фантастикой страниц «Анжа Питу», «Ожерелья королевы» и всей серией «Жозефа Бальзама».

Из эпизодов Коммуны запомнились особенно отчетливо согретые симпатией Луиза Мишель и «петролезы»<sup>79</sup> и страшные эпизоды Версальского концлагеря, где дамы выкалывали зонтиками глаза плененным коммунарам.

Впрочем, для интереса к Великой французской революции были и еще более ранние наводящие впечатления.

---

<sup>76</sup> — цирк Шалтая-Болтая (англ.).

<sup>77</sup> «История французской революции» (франц.).

<sup>78</sup> — ударил набат (франц.).

<sup>79</sup> Pйtroleuse — поджигательница (франц.).

Лет восьми (в 1907 году) меня возили в Париж (после революции пятого года было слишком беспокойно выезжать на дачу!).

Париж я помню не очень подробно и по типично детским признакам.

Темные обои и громадные пуховые подушки в отеле «Дю Эльдер» на Рю дю Эльдер!

Шахту лифта, вероятно первого, который я видел в жизни.

Могилу Наполеона.

«Пью-пью»<sup>80</sup> в красных штанах в казарменных помещениях вокруг.

Гадкое вкусовое ощущение горячего глинтвейна, которым мне испортили впечатление от Булонского леса (я страдал дизентерией, и меня поили «в лечебном порядке»).

Серые суконные платья и белые наколки девушек в любимом папенькином ресторане.

Фильмы Мельеса, о которых я пишу в другом месте.

Jardin des plantes<sup>81</sup>.

И черные коленкоровые рукавчатые фартучки-чехлы, которые надевали на девочек, игравших в серсо в Тюильрийском саду.

Ужасную обиду за то, что мне не объяснили, что мы находимся именно в Нотр-Дам, когда мы посещали этот собор, о котором я бредил по химерам, которых знал по фотографиям!

И, конечно, прежде всего, больше всего и сильнее всего — musée Grevin.

Музей Гревен — это, конечно, ничем не превзойденное впечатление.

Торжественный вынос папы на кресле под опахалами из страусовых перьев, представленный десятками восковых, в рост человека, фигур, заполняющих центральный зал.

Садо-Якко в натуральную величину среди японских вееров и бесчисленных маленьких «сцен», расположенных по бокам.

Абд эль Керим, сдающийся французам — в другой<sup>lxxiii</sup>.

Темные переходы, в которых внезапно справа и слева из темноты появляется подземная арка, сквозь которую виден быт ранних христианских катакомб.

Вот молятся.

Вот кого-то крестят, и серебристая вода стоит застывшей в воздухе между рукой с чашей и головой новообращенного.

Вот лежат растерзанные под лапой льва около железной решетки.

Вдали — панорама цирка.

А на первом плане страшные римские воины хватают группу христиан, сгрудившихся в ужасе вокруг старца-проповедника.

На ступеньках вверх вам встречается Демосфен с фонарем, Демосфен, безуспешно ищущий человека<sup>lxxiv</sup>.

Вы подымаетесь выше и проходите через наполеоновскую эпопею, представленную приемом в Мальмезоне.

---

<sup>80</sup> Ριουριου — пехотинец, солдатик (франц.).

<sup>81</sup> — Ботанический сад (франц.).

Тут и Жозефина, и экзотичный Рустем, и сам Бонапарт, сверкающий мундиром и звездами, и блистательное парижское общество.

У колонны, около шнура, отделяющего наполеоновский блеск от будничной современности, стоит седой усатый француз, крепко прижав маленькую черную собачку.

Господин не может оторваться от зрелища.

Вы проходите раз.

Пройдите два.

Старик все глядит на то, как элегантно Жозефина протягивает кому-то золотую чашечку чаю.

Старик не сводит с нее глаз.

Но старик вовсе не фанатик славного века Наполеона.

Старик — один из восковых персонажей, для мистификации разбросанных среди зрителей около «сцен» и по скамеечкам музея.

Мой кузен Модест под предлогом проверки дергает за косу живую французскую барышню...

Но самым сильным впечатлением остается раздел «террора», размещенный где-то над «катакомбами» первых христиан с явным желанием установить между ними «контекст».

Удачнее контекст с катакомбами устанавливает... Билл Молдин.

На одном из его чудных рисунков, посвященных американским «poilus»<sup>82</sup> на итальянском фронте во вторую мировую войну, он изображает двух солдат, безнадежно ищущих ночлега среди римских отелей, целиком отданных под офицеров и тыловые учреждения.

Рядом — местный житель.

«He says we kin git a room in th' Catacombs. They use to keep Christians in'em» (р. 164. Bill Mauldin. «Up Front»)<sup>83</sup>.

В цикле «террора» и маленький злосчастный Луи Диссет у пьяного сапожника.

И Мария Антуанетта в Консьержери.

И сам Луи Сэз в камере, куда за ним приходят патриоты.

И более ранняя сцена, когда «Австриячка»<sup>lxxv</sup> (l'Autrichienne — «l'autre chienne»<sup>84</sup> — одна из первых игр слов, которая мне очень понравилась) падает в обморок, увидев за окном процессию, несущую пику с головой принцессы де Ламбалль.

От судьбы отдельных персонажей революции, представленных в музее Гревен, я перехожу к жизни масс на страницах Минье.

Но одновременно же и к гораздо большему: к первым представлениям об исторических событиях, обусловленных социальным беспорядком и несправедливостью.

---

<sup>82</sup> — солдатам (*франц.*).

<sup>83</sup> «Он говорит, что мы можем получить комнату в катакомбах. Раньше там держали христиан» (с. 164. Билл Молдин. «Там, на фронте») (*англ.*).

<sup>84</sup> Австриячка — «другая сучка» (*франц.*).

Пышные панье и гигантские белые парики, фигура Сансона и камзолы аристократов, колоритность вязальщиц<sup>lxxvi</sup> или Теруань де Мерикур, и даже шелканье треугольного ножа гильотины, и даже зрительное впечатление от, вероятно, первой «двойной экспозиции», которую я тоже в незапамятные времена видел на экране — Калиостро, в графине воды показывающий Марии Антуанетте ее восхождение на гильотину, — яркостью впечатлений не могло «забить» образа социального ада предреволюционной Франции XVIII века.

Из сцен Парижской коммуны особенно остро в памяти остались сцены, когда в концлагерях Версаля<sup>lxxvii</sup> дамы выкалывали пленным коммунарам глаза.

Образ этих зонтиков не давал мне покоя, пока я его «рассудку вопреки» не «вкатил» в сцену избиения молодого рабочего в июльские дни 1917 года.

Себя я избавил этим путем от назойливой картины, но совершенно бесцельно загрузил свое «полотно» сценой, ни по колориту, ни по существу никак не подходившей к эпохе 1917 года!

Имей я несколько больше времени на монтаж, я бы, вероятно, вырезал эту сцену, гораздо более уместную в «истории болезни» автора, нежели в истории событий великой эпохи!

Впрочем... я думаю, что сами зонтики здесь были «вторичным» образом.

До экзекуции на бедном парне... рвали рубашку.

После экзекуции на гранитных ступенях оставался полусвисший в Неву, исколотый торс молодого человека.

И дамам, вооруженным зонтами, не так уж далеко до... Эйтель Кинг с пулеметом, совершенно так же наклоненной над «мучеником», хотя и с другой задачей для оружия, которое она держит в руках.

Пути, по которым происходит слияние образов, странны, неожиданны и причудливы.

Однако...

Половинки разорванной рубашки парня на гранитных ступенях около сфинксов Египетского моста в Петрограде 1917 года, собираясь обратно воедино, возвращают нас к началу статьи — к юноше, разрывающему свою рубашку в кадре 761-м в «Потемкине».

Что это не просто деталь, но «навязчивый мотив», мы постарались изложить со всей возможной убедительностью.

Сливив мгновенную «сублимированную» уместность его в нескольких клетках куска в «Потемкине» с «размазанным» эпизодом в «Октябре», мы получим еще одно подтверждение на тему о том, как следует и как не следует обращаться с навязчивыми представлениями.

Неудача в «Октябре» здесь станет в ряд с эпизодом из «Гонки за самогонкой», а «взрывной» акцент в «Потемкине» может с полным правом стать в ряд «очищенных» образов.

«Бесстыдно» выраженные до конца и вместе с тем взятые в жестокую узду выразительных форм, к тому же вписанные в острую ситуацию — где *они* работают на ситуацию, а не ситуация *на них!* — эти образы определили собою очень сильную и удачную «пеонскую Голгофу» казни трех батраков в помещичьем эпизоде в «Que viva Mexico!»

Систему пластических образов, в которых разрешалась эта драма своеобразных «трех бронзовых отроков» среди полей жестокого магея, очень хвалили, пользуя для этого имени Эль Греко и Сурбарана.

Меня радовало не столько это, сколько то, что подчеркивалось не сходство, влияние или воссоздание, но «родственность» по трагическому «духу», которым проникнуты и образы, и сцена.

Но вот пример на достаточное — если, может быть, и не полное — фиаско из круга тех же образов.

Режиссура «застыдилась».

Недосказала.

Недоговорила.

Недолепила систему живых тел для схожей сцены в первой серии «Ивана Грозного».

Осада Казани.

Курбский выводит пленных татар к передним тынам.

Полуобнаженные пленные прикручены канатами к столбам и кольям.

«Кричи: Казань, сдавайся!» —

кричит им Курбский.

Татары молчат.

Железная перчатка бьет наотмашь.

Упорно молчат татары.

Но вот двое-трое сдаются.

Пронзительно и жалобно раздается их крик:

«Казань, сдавайся!»

«Лучше вам погибнуть от наших рук, чем от гяуров необрезанных!» — кричит со стены казанской мулла.

И град стрел со свистом летит на пленников и гвоздит их к стенам.

Под свист стрел влетает Грозный.

Он в черных латах и горит гневом.

На черных латах его — солнце.

На серебряных Курбского — месяц.

(Кому из зрителей придет в голову, что это намек на то, что Курбский светит лишь отраженным светом?)

«Лютость бесцельная — глупость!» — кричит Грозный.

И в очень невразумительных фразах излагает лозунг о том, что жестокость допустима, но только в условиях целесообразности.

Такую мысль действительно высказывал Иван Васильевич.

Только делал он это в вовсе иной обстановке — в письме к императору Рудольфу и применительно к Варфоломеевской ночи, которую он полагал нецелесообразной по такому незначительному поводу, как религиозные разногласия...

(Думаю, что Грозный видел более глубокие пружины этого «печального события» и, имея свои соображения на неодобрительный отзыв, облек их в подобную формулу «веротерпимости», хотя в собственной своей политике «великий государь» сам придерживался этого же принципа во всех тех случаях,

когда это способствовало укреплению его многонациональной, достаточно чресполосой и пестрой державы.)

Первая часть сцены имеется среди исторических преданий.

Мне она казалась очень благодарным фоном для резкого столкновения характеров и «жестокости разумной» с «жестокостью, лишенной смысла».

Обвинения Курбским Грозного в жестокости на страницах переписки и в его «Истории» с чисто человеческой стороны — гнуснейшее ханжество.

В деяниях Грозного это было жестокой необходимостью жестокой поры, когда выковывалось единоедержавие.

«Житие» же князя Курбского на Волыни открывает нам истинный облик этого «старателя милосердия» в тех случаях, когда перед ним гарантия безнаказанности и безответственности.

Тогда биография князя Андрея украшается эпизодом с кредиторами, засажеными князем в яму с пиявками, откуда подоспевшие королевские эмиссары сумели извлечь только сплошную кровавую кашу.

Еще благодарнее рисовалась эта сцена чисто зрительно:



### **КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ (ГЛАВА ОБ УРОКАХ ТАНЦА)<sup>lxxviii</sup>**

Начать с того, что рисовать я никогда не учился.

А рисую вот почему и как.

Кто в Москве не знает Карла Ивановича Когана — мага и чародея стоматологии и остеологии?

Кто не носил к нему свои потрепанные зубы?

Кто не щеголял отменными новыми челюстями, вышедшими из-под его рук?

Возьмите Карла Ивановича.

Заставьте его очень похудеть.

Если нос от этого недостаточно вытянется сам — удлините его немного.

Резко выгните ему фигуру, заставив торчать то, что в Риге называли «мадам сижу».

Оденьте его в сюртук инженера путей сообщения.



Дайте ему под ручку супругу с самым высоким шиньоном в Риге.

И перед вами будет седой инженер путей сообщения Афросимов.

Инженеру Афросимову я обязан тем, что в меня вселилась безудержная охота и потребность рисовать.

У маменьки, как у всякой светской дамы, бывали «четверги».

Кроме того, маменька с папенькой в дни собственных тезоименитств устраивали вечерние приемы-монстр.

Тогда раздвигался обычно круглый обеденный стол на все двенадцать досок.

Он занимал столовую во всю длину.

И ломился от обильного ужина.

Сейчас он стоит у меня дома на Потылихе, снова круглый, как в [первый] день мироздания, — в том, что [я] называю своей «библиотекой». Этим она фактически и была до того, как, выступив из предначертанных берегов, книги не затопили собой все комнаты и вся квартира не превратилась в подобие внутренностей книжного шкафа!

... В стороне от большого стола стоял стол закусок.

Ужинали после карт и легкого музицирования на рояле.

Общество бывало избранное.

Почетным гостем — сам губернатор. Его высокопревосходительство Звегинцов.

Он восседал от маменьки направо.

Папенька — у противоположного конца стола.

Иногда столы были привозные и ставились в столовой «покоем» — буквой «П».

Где тогда сидел папенька, не помню, но помню, что к этому времени за стол сажали уже и меня — внутрь «покоя», прямо против маменьки.

До этого меня к столу только подводили — заспанного и сонного.

Еще раньше — укладывали спать до прихода гостей.

И видел я только накрытый стол, горевший серебром и хрусталями.

Вокруг стола суетились [горничная] Минна и папенькин курьер Озолс, наряжавшийся для этих случаев парадно.

(В тот единственный раз, когда меня пробовали выдрать, Озолс держал меня за ноги. Тогда он не был в парадном обличье.)

Сперва мне стол только показывали.

Потом стали лакомить с закуточного стола.

Любил белые грибы в маринаде. Свежую икру. К семге относился отрицательно. Устриц не понимал.

После развода папеньки с маменькой приемов уже не было: «дом распался».

К тому же сильно пошатнулись папенькины дела.

Да и принимать было бы не на чем.

Маменька увезла с собой обстановку и мебель — свое приданое.

Я относился к этому весьма легко и даже весело.

Прекратились невыносимые домашние, чаще всего ночные, скандалы.

И я развлекался тем, что из конца в конец катался на велосипеде по опустевшим гостиной и столовой.

В этом было даже какое-то торжество.

Грозный папенька держал меня в большой строгости.

В гостиную меня, например, просто не пускали, а так как столовая с гостиной соединялись аркой, то арка заставлялась от меня шеренгой стульев, по которым я ползал, заглядывая из столовой в обетованную землю гостиной.

Позже я лихо колесил по этой земле, ставшей похожей на Niemandsland<sup>85</sup>, когда увезли диваны, кресла, столики, лампы и горы Nippsachen<sup>86</sup> — и главным образом копенгагенского фарфора, который своим молочно-голубоватым цветом и размытым серым рисунком пленял обтекаемыми формами любителей изящного тех счастливых лет.

... Но сейчас будущая пустыня кишит людьми.

Ими полна гостиная. Маленький будуар. Папенькин кабинет.

Вот-вот все это хлынет в столовую ужинать.

А пока располагается за ломберными столиками.

Я в том возрасте, когда меня уже пускают к гостям, но за стол еще не сажают.

Я хожу между гостями. Запоминаю гостей.

Вот губернатор. Породистая голова с орлиным взглядом из-под густых бровей.

Но в остальном он то, что называется «Tischriese» — «застольный великан».

Великан — только по пояс, если считать сверху.

Ногами не вышел — рост мал.

А потому величествен только за столом и разочаровывает, когда встает в полный рост.

Таким был Лев Толстой.

Таким же был и Карл Маркс.

Покойный австрийский канцлер Дольфус был просто карликом.

Очаровательно, что его называли «Милли-Меттерних» и писали о том, что в Австрии выпускаются почтовые марки с портретом канцлера в рост и в... натуральную величину.

У губернатора великолепная голова великолепно, слегка наискось, всажена в великолепные широкие плечи.

Так же, слегка наискось, головы держат мексиканские пеликаны, когда стрелой ныряют из неба за рыбой в янтарную бухту в Акапулько.

Взгляд действительного тайного советника Звегинцова — орлиный.

Совершенно черные [глаза] из-под седых бровей.

Он должен парить над полями сражений.

И, уж во всяком случае, поверх голов подчиненных и вверенных ему.

Однако это невозможно, даже если бы вверенные и подчиненные

---

<sup>85</sup> — ничейную землю (нем.).

<sup>86</sup> — фарфоровых безделушек (нем.).

склонились бы почти до земли.

Как сказано, губернатор очень маленького роста.

Из дам помню почему-то только молодых.

Дочь вице-губернатора мадемуазель Бологовскую.

И то, вероятно, потому, что ее — Надежду — все зовут по-французски *Espérance* — Эсперанс Бологовская.

Это выходит вроде на испанский манер, где так распространены Энкарнасион, Фелисидад, Соледад — все имеющие не утраченный еще смысл<sup>lxxix</sup>.

В пятидесятилетие Долорес Ибаррури (1945) я построю на этом мое приветственное ей послание. Я напишу о том, что на следующие пятьдесят лет я желаю ей сменить имя Долорес («страдание») на имена: Виктория («победа»), Глория («слава») и Фелисидад («счастье»).

Кроме Эсперанс почему-то отчетливо помню всю в голубом Мулю Венцель и всю в розовом — Тату.

Третью сестру моего друга Димы — Жуку Венцель — по малолетству тоже еще не допускают.

Почему из всего цветника и созвездия я помню только окрашенных цветом абажуров сестер Венцель?

Оказывается, что вовсе не зря.

Сестры в памяти по всем правилам «агглютинации»<sup>87</sup> сливаются с абажурами. Между абажурами и вечерними платьями тех лет нет большой разницы.

Такие же буфы, рюши, оборки и кружева.

И вот сестры Венцель совсем уже не сестры Венцель, а сестры... Амеланг.

Две молоденькие сестрички, по-воскресному одетые именно так, что отличить платья от абажуров почти совсем невозможно.

А папенькина гостиная, полная народу, уже вовсе не папенькина гостиная, а совсем другая гостиная.

Пустая. С ослепительно начищенной жуткой пустотой паркета.

Сейчас, сводимый спазмами страха, я должен буду двинуться вальсом по этой паркетной пустыне...

Я еще моложе.

И это — наш первый танцкласс.

Мальчики и девочки, мы сидим на стульчиках и глядим на этот страшный паркет.

Громадная эта гостиная в доме другого инженера путей сообщения — начальника Риго-Орловской железной дороги Дарагана.

Здесь мы учимся танцевать.

В гостиной закатаны ковры, а пальмы отодвинуты совсем вплотную к окнам.

Через несколько лет седовласый господин Дараган с видом праведника или схимника с иконы уедет из Риги.

---

<sup>87</sup> — склеивания (*лат.*).

На его место вступит отец другого моего друга детства — Андрея Мелентиевича Маркова — Марков Мелентий Федосеевич, с резиденцией в Питере, в самом здании Николаевского вокзала.

У Андрюшиного папаши страшное рябое, в складках, лицо, волосы ежом и странно бледные глаза на фоне темной кожи.

А у самого Андрюши на антресолях комнаты, что расположена рядом с аркой левого выезда из вокзала, колоссальная электрифицированная модель железной дороги.

Игрушечный паровозик бегаёт по рельсам, переезжает мосты.

Функционируют семафоры и стрелки.

Кругом разбит песочный пейзаж.

И реки из голубой бумаги покрыты кусочками стекла для полной иллюзии и блеска.

В определенном возрасте мы здесь часами играем с Андрюшей.

Его увлекает паровозное хозяйство и операции.

Меня — больше какой-то нелепый игрушечный персонаж, которого я заставляю опаздывать на поезд и в виде циркового рыжего бегать между рельсами и путаться между стрелками.

Неподалеку настоящие паровозы дают свистки, и даже изредка доносится железнодорожный колокол.

Звуки реальных поездов синхронизируются с игрушечной железной дорогой, и игра выигрывает в своей иллюзорности.

В другом возрасте, уже в период войны, тот же Андрюша будет совершенно безнадежно обучать меня играть в преферанс.

А потом будет водить меня как посторонний человек (Мелентий Федосеевич уже помер) в зал первого класса Николаевского вокзала и будет показывать мне, как выглядят проститутки.

Зал первого класса вокзала Николаевской (ныне Октябрьской) железной дороги — штаб-квартира самых дешевых «жриц любви». Здесь они сидят в буфете с одним стаканом чаю на весь вечер.

Впрочем, не на весь вечер, а до прихода клиента...

В Мексике иначе.

Девушка сидит перед маленькой каморкой на улице.

Напротив, в пивной, — ее сутенер.

Сутенер пьет пиво.

Столько кружек, сколько к девушке заходит клиентов.

Чтобы не сбиться со счета, он стопкой складывает картонные круги, которые ставятся под кружки.

По этим же кругам высчитывается, сколько кружек он выпил.

Коты петербургских дам фланируют где-то по Лиговке.

... Однако пока что я цепенею перед паркетом квартиры семейства Дараган.

И цепенею я, вероятно, в особенности из-за этих сестер — барышень Амеланг.

Они значительно старше меня.

Англичанки.

Они даже, кажется, близнецы.

И отличаются друг от друга только нюансировкой в цвете платьев.

Они танцуют в парах с более взрослыми мальчиками.

На мою долю остаются мечтательная Нина и плотоядная Оля — младшие дочки семейства Дараган.

Но влюблен я, и совершенно безумно, в недостижимых сестер Амеланг.

В обеих сразу.

Благо они близнецы...

И обучение танцам у меня ужасно не клеится.

... Однако маменькиных гостей мы оставили в момент, когда они еще не уселись за карточные столы.

Вернемся к нашим гостям.

Тем более что за один из карточных столиков уселся господин Афросимов.

Сейчас к столику подсядет, шурша шелками, Мария Васильевна Верховская с самым вздернутым в Риге носом и толстыми — в палец — накрашенными бровями.

Из другого конца гостиной я поспешно уже тут как тут.

Потому что тонко заостренным белым мелком, оклеенным бледно-желтой бумагой с крошечными звездочками, господин Афросимов в ожидании игры на темно-синем сукне ломберного стола...

мне рисует!

Он рисует мне зверей.

Собак. Оленей. Кошек.

Особенно отчетливо помню верх моих восторгов — толстую раскоряченную лягушку.

Белый остро прорисованный контур резко выделяется на темном суконном фоне.

«Техника» не допускает оттушевок и иллюзорно наводимых теней.

Только контур.

Но мало того, что здесь штриховой контур.

Здесь, на глазах у восторженного зрителя, эта линия контура возникает и движется.

Двигаясь, обегает незримый контур предмета, волшебным путем заставляя его появляться на темно-синем сукне.

Линия — след движения.

И, вероятно, через года я буду вспоминать это острое ощущение линии как динамического движения, линии как процесса, линии как пути.

Много лет спустя оно заставит меня записать в своем сердце мудрое высказывание Ван Би ([III] век до): «Что есть линия?»

Линия говорит о движении»<sup>lxxx</sup>.

Я с упоением буду любить в Институте гражданских инженеров сухую, казалось бы, материю Декартовой аналитической геометрии: ведь она говорит о движении линий, выраженных загадочной формулой уравнений.

Я отдам многие годы увлечению мизансценой — этим линиям пути

артистов «во времени».

Динамика линий и динамика «хода» — а не «пребывания» как в линиях, так и в системе явлений и перехода их друг в друга — остается у меня постоянным пристрастием.

Может быть, отсюда же и склонность, и симпатия к учениям, провозглашающим динамику, движение и становление своими основоположными принципами.

И, с другой стороны, я навсегда сохраню любовь к Диснею и его героям от Микки-Мауса до Вилли-Кита.

Ведь их подвижные фигурки — тоже звери, тоже линейные, в лучших своих образцах без тени и оттушевки, как ранние творения китайцев и японцев, — состоят из реально бегающих линий контура!

Бегающие линии детства, своим бегом очерчивающие контур и форму зверей, — здесь они вновь оживают реальным бегом реальных линий абриса мультипликаторного рисунка.

И, может быть, в силу этих же детских впечатлений я с таким вкусом и удовольствием беспрестанно рисую мелом на черной доске во время моих лекций, развлекая и увлекая моих слушателей-студентов самими набросками и стараясь привить им восприятие линии как движения, как динамического процесса.

Вероятно, потому именно чисто линейный рисунок остается для меня особенно любимым, и почти только им или им в основном я и пользуюсь.

Пятна света и тени (в набросках, рассчитанных на экранное воплощение) раскидываются по ним почти как запись желаемых эффектов.

Так в письмах к брату на набросках предполагаемых картин Ван-Гог записывает словами название красок в тех местах, где им предполагается быть.

Впрочем, на первых порах умом владеет не Ван-Гог. Кстати, не линейная ли графика его цветового мазка и незамазанность отчетливо сохраненного образа их бега вызвали во мне первые к нему симпатии?

Ван-Гога я еще не вижу и не знаю.

На первых порах — здоровое влияние — острый обнаженно-контурный рисунок Олафа Гюльбрансона.

И горы графической шушеры и дряни, вроде сухого ПЭМа из «Вечернего времени», особенно гремевшего в мировую войну сборниками «Война и ПЭМ», полными скучных Вильгельмов, совершенно напрасно меня пленявших.

Впрочем, в эту же пору я начинаю увлекаться лубками Моора.

Здесь уже какое-то ощущение штриха и контура, и очень часто — сплошная цветовая заливка поверхностей, очерченных этим контуром.

В этот период я рисую ужасно много и очень плохо, засоряя первоначальный правильный источник вдохновения плеядой низкопробных образцов и «передвижническим» увлечением сюжетами <sup>lxxxix</sup>, вместо «подвижнического» искания форм (чем так же рьяно, в ущерб первому, буду заниматься позже, в период «артистической» уже биографии).

Рисованию почему-то не обучаюсь.

А когда попадаю «на гипс», «чайники» и «маску Данте» в школе, у меня

совершенно ничего не получается...

И здесь оказывается, что воспоминания о первых уроках танцев, хотя и прокрапившиеся сюда вслед за сестрами Амеланг, гораздо уместнее, чем могло бы показаться.

Собственно говоря, не столько самые уроки, сколько полная моя непригодность к обучению этим делом.

До сих пор не могу осилить вальса, хотя фоке, в резко выраженном негритянском аспекте, откалывал с большим успехом даже в... Гарлеме и вовсе недавно допрыгался до свалившего меня на эти месяцы инфаркта миокарда<sup>lxxxii</sup>.

В чем же здесь дело и где же связь?

Рисунок и танец, конечно, растут из одного лона, и [они] — только две разновидности воплощения единого импульса.

Уже значительно позже, после отказа от рисования<sup>lxxxiii</sup> и нового возвращения к рисунку, [после] «потерянного и вновь обретенного рая графики»<sup>lxxxiv</sup> (что случилось со мною в Мексике), я удостоился первого (и единственного!) в печати отзыва о моих графических талантах.

Такой же единственный отзыв есть у меня и о моем... актерском исполнении.

Я им безумно горжусь.

Только подумать! В нем не только сказано, что «все исполнители (в том числе и я) безбожно переиграли», но и то, что «они все (а я к тому же еще и был постановщиком-любителем этого спектакля) превратились в цирковых эксцентриков»!

Было это в конце девятнадцатого года с любительским спектаклем из инженеров, техников и бухгалтеров нашего военного строительства, квартировавшего в Великих Луках.

Отзыв был в великолукской местной газете.

Отзыв о рисунках был полтора десятка лет спустя и в... «Нью-Йорк Тайме».

И случилось это вот как и почему.

В Мексике, как сказано, я вновь начал рисовать.

И уже в правильной линейной манере.

В этом влияние не столько Диего Риверы, рисующего жирным и прерывистым штрихом, а не милой моему сердцу «математической» линией, способной на все многообразие выразительности, которой она достигает только изменяющимся бегом непрерывных очертаний<sup>lxxxv</sup>.

В ранних киноработах меня тоже будет увлекать математически чистый ход бега монтажной мысли и меньше — «жирный» штрих подчеркнутого кадра.

Увлечение кадром, как ни странно (впрочем, вполне последовательно и естественно — помните у Энгельса: «Сперва привлекает внимание движение, а потом уже то, что движется!»<sup>lxxxvi</sup>) приходит позже.

И как раз в той самой Мексике, где рисунок переживает этап внутреннего очищения в своем стремлении к математической, абстрагированной, чистой линии.

Особенно остр эффект от того, когда посредством этой отвлеченной («интеллектуализированной») линии рисуются сугубо чувственные соотношения человеческих фигур, обычно в каких-либо особенно мудреных и заумных ситуациях!

Особенно сильно выраженный сенсуализм в сочетании со способностью к самому отвлеченному абстрагированию Бардеш и Бразильяк считают основным признаком моих творческих особенностей, что мне очень льстит и очень меня устраивает (см. «Histoire du cinéma»<sup>lxxxvii</sup>).

Здесь влияние, повторяю, не столько Диего Риверы, хотя известным образом и вобравшего в себя до известной степени синтез всех разновидностей мексиканского примитивизма: от барельефов Чичен-Итцы, через примитивные игрушки и росписи утвари, до неподражаемых листов иллюстраций Хосе Гуадалупе Посады к уличным песням.

Здесь, скорее, само влияние этих примитивов, которые я жадно в течение четырнадцати месяцев ощупываю руками, глазами и исхаживаю ногами.

И, может быть, даже еще больше сам удивительный линейный строй поразительной чистоты мексиканского пейзажа, квадратной белой одежды пеона, круглых очертаний соломенной его шляпы или фетровых шляп дорадос.

Так или иначе, в Мексике я рисую очень много.

Проездом через Нью-Йорк встречаюсь с хозяином «Бекер-Галери» (кажется, Бекер).

Он заинтересовывается рисунками и просит их оставить ему.

Они достаточно бредовы по сюжетам, например «циклы» Саломеи, пьющей соломинкой из губ отрезанной головы Иоанна Крестителя.

В два цвета — двумя карандашами.

«Сюита» на тему «боя быков», где в самых разных сочетаниях эта тема сплетается с темой святого Себастьяна.

Причем то это мученичество матадора, то... быка.

Есть даже рисунок... распятого на кресте быка, пронзенного стрелами, как святой Себастьян.

Я здесь ничем не виноват.

Это Мексика в одной стихии воскресного празднества смешивает кровь Христову утренней мессы в соборе с потоками бычьей крови в послеобеденной корриде на городской арене; а билеты на бой быков украшены образом мадонны де Гуадалупе, четырехсотлетие которой знаменуют не только многотысячными паломничествами и десятками южноамериканских кардиналов в багряно-красных облачениях, но и особенно пышными корридами «во славу Божьей Матери» («de la madre de Dios»).

Так или иначе, рисунки вызывают любопытство мистера Бекера (или Брауна?).

А когда на экраны выходит злополучный оскопленный вариант [фильма] «Que viva Mexico!», чьими-то нечистыми руками обращенного в жалкий бред «Thunder over Mexico»<sup>88</sup>, «предприимчивый янки», как сказали бы у нас в

---

<sup>88</sup> — «Бури над Мексикой» (англ.).



«Вечерке», выставил эти рисунки в маленьком боковом фойе одного из театров.

Таким образом заметка о рисунках попадает в газету.

И один рисунок — даже в продажу.

До меня доходит перевод на... 15 долларов.

Я сильно подозреваю, что купила рисунок миссис Айзеке, ибо один рисунок из серии «боя быков» позже я увидел на страницах «Theatre arts magazine»<sup>89</sup> (до того как он стал именоваться просто «Theatre arts»<sup>90</sup>).

Если я разыщу в ворохах печатной кинематографической славы эту пожелтевшую единственную рецензию обо мне — графике, я непременно подошью ее здесь к этому месту.

Но помню я из нее главное, и именно то, что к месту мне здесь нужно.

А именно отзыв о легкости, с которой они набросаны на бумаге, «словно протанцованы».

Рисунок и танец, вырастающие из лона единого импульса, здесь встречаются.

И линия моего рисунка прочитывается как след танца.

Здесь, я думаю, и ключ к «тайне» одинаковой моей неудачливости как в обучении танцам, так и в обучении рисунку.

Гипсы, которые я рисую на конкурсном экзамене в Институте гражданских инженеров и на первом курсе института, еще более отвратительны, чем то, что я кропал в реальном училище.

Бр-р-р! Мне вспоминается еще чучело орла, терзавшего меня месяцами в классе рисунка господина Нилендера не хуже прикованного Прометея.

Кстати, тема Прометея и орла — тоже одна из тем, неизменно возвращающаяся под перо и карандаш, когда я начинаю гирлянду страница за страницей заполняемых рисунками, особенно охотно на листах отдельной бумаги.

(Где-то я вспоминаю о том, что Морис Декобра принципиально пишет свои романы на увезенной отдельной бумаге и предпочтительно в пульмановских или иных... sleeping'ax<sup>91</sup>.)

Надо будет когда-нибудь проанализировать и ход «тематики» моих рисунков.

Впрочем, здесь больше дыр, чем сыру.

Наиболее показательные и беззастенчиво откровенные беспощадно рвутся в клочки почти тут же, а жаль — они почти автоматическое письмо<sup>lxxxviii</sup>. Но боже мой! До какой же степени непристойное!!

Упрямый, тупой и мертвый гипс мне совсем не по духу!

Может быть, и тем, что в законченном рисунке здесь полагается объем, тень, полутень и рефлекс, а на графический костяк и линию ребер наложено запретное «табу».

Но еще больше потому, что в методе рисования с гипса такой же нерушимо

---

<sup>89</sup> «Ежемесячника театральных искусств» (англ.).

<sup>90</sup> «Театральные искусства» (англ.).

<sup>91</sup> — спальных вагонах (англ.).

железный канон, как и на строгости «па» всех этих танцев моего детства и юности — падепатинер, когда берутся ручками крест-накрест, падеспань, где предлагается «чувствовать себя испанцем». Это кричит уже другой учитель танцев в реальном училище, господин Каулин, латыш с фабриной бородкой и усами, [с] ватой подбитыми плечами, во фраке и коротких атласных штанах над черными чулками и туфлями.

Да-да-да, представьте!

В четырнадцатом году. Я это хорошо помню, потому что из окон его «танцкласса» я вижу первое патриотическое факельное шествие с ревом, криком и портретом государя.

Еще танцуются кикапу, хиавата (по формуле «Hacken — Spitzchen — ein-zwei-drei»<sup>92</sup>) и неизменные венгерка и чардаш.

Теперь я точно знаю, что тормозило меня тогда — сухость ненарушимой формулы и канон как движений танца, так и рисунка.

А понял я это тогда, когда в двадцать первом году стал сам обучаться у щуплого, исходящего улыбкой Валентина Парнаха фокстроту, обучать которому моих актеров я пригласил его в мою студию при московском Пролеткульте.

Тут же учил и «технике комического рассказа» до слез растроганный Владимир Хенкин, когда я пригласил его читать столь «академический» курс.

Акробатику — у *compris*<sup>93</sup> технику полетов — там преподавал Петр Кронидович Руденко — глава несравненного «Трио Жорж», своими полетами в золотисто-желтых трико восхищавшего меня еще в детстве под куполом цирка Саламонского на Паулуччиштрассе в Риге.

Паулуччиштрассе. Паулуччиштрассе.

Не скажу, чтобы она была бы памятна.

Родился я уже на Николаевской улице.

Но... медовый месяц мои родители проводили в бывшей холостяцкой квартире папеньки.

На улице Паулуччи, рядом с цирком Саламонского (или Труцци? В Питере был Чинизелли. Где же тогда Саламонский?).

На занятиях по «фоксу» я понял основное: в отличие от танцев моей юности со строго предписанным рисунком и чередованием движений здесь имелся «вольный танец», сдерживаемый только строгостью ритма, на костяке которого можно расшивать любую вольную импровизацию движений.

Вот это меня устраивало!

Вновь здесь обретался вольный бег пленяющей меня линии, подчиненной лишь внутреннему закону ритма через вольный бег руки.

К чертям неэластичный и ломкий гипс, пригодный больше всего оковывать поломанные члены на период сращивания костей!

По этой же причине я никак не мог одолеть чечетки. Я долбил ее добросовестно и безнадежно под руководством несравненного и

---

<sup>92</sup> — «пятка — носочек — раз-два-три» (нем.).

<sup>93</sup> — включая (франц.).

очаровательного Леонида Леонидовича Оболенского, тогда еще танцора-эстрадника и еще не кинорежиссера пресловутых «Кирпичиков» и «чего-то» с Анной Стэн<sup>lxxxix</sup>, еще не неизменного ассистента моих курсов режиссуры во ВГИКе (начиная с ГТК в 1928 году), и никогда не предполагавшего стать...

монахом в Румынии, куда его занесло вслед [за] побегом из немецкого концлагеря, после того как в 1941 году он сорвался с грузовика, стараясь заскочить в него при отступлении наших [войск] из-под Смоленска!

Только моя совершенная неспособность постигнуть тайну техники чечетки лишает мои воспоминания страницы о том, как я отстукивал чечетку, стоя в очереди разгоряченных самцов, ожидающих допуска в спальню мадам Брюно, в постановке «Великодушного рогоносца».

... Как вольны были в те годы постановщики!

И разве сам я в «Мудреце» об эти же годы не вклинивал в спектакль аристофановски-раблезианскую деталь — нет, деталь (по крайней мере масштабами!), превосходившую атрибутами «мимов ателлан»<sup>xc</sup>, когда заставлял взбираться мадам Мамаеву на «мачту смерти» — «перш», торчавший из-за пояса генерала Крутицкого, на высоту до балкона бального зала морозовского особняка на Воздвиженке<sup>xc<sup>i</sup></sup>, где игрались безумные спектакли «моего» Театра московского Пролеткульта?

Много лет спустя, совсем недавно, там же, в этом зале, давался объединенный банкет в честь приехавшего Пристли<sup>xc<sup>ii</sup></sup>, юбилея «Британского союзника» и отъезда британской военной миссии.

Боже мой! Я сижу за столом почетных гостей, стоящим на месте наших маленьких портативных подмостков — играли мои артисты перед ними на круглом ковре, обшитом широкой красной полосой условного циркового барьера.

И сижу я точно на месте, откуда тянулся — от крючка в партере наискосок через зрительный зал к балкону в другом конце зала — стальной трос.

По тросу вверх, балансируя оранжевым зонтом, в цилиндре и фраке, под музыку движется Гриша Александров.

Без сетки.

А ведь был случай, когда верхняя часть троса оказалась в машинном масле.

(От колесика, держась за которое после него обратно сверху вниз по тому же тросу съезжал Мишка Эскин, погибший уже за пределами нашего театра. В какой-то поездке «Синей блузы»<sup>xc<sup>iii</sup></sup> ему на железнодорожных путях отрезало обе ноги. Какой ужасный конец для акробата! А каким прекрасным акробатом и эксцентриком был Мишка!)

Гриша потеет, пыжится, пыхтит. Ноги на тонкой лосиновой подметке, хотя и с отделенным большим пальцем, обнимающим трос, скользят немилосердно вспять.

Зяма Китаев — наш пианист — начинает повторять музыку.

Ноги скользят.

Грише не добраться.

Наконец кто-то, разобрав, в чем дело, протягивает ему с балкона трость.

На этот раз Гриша благополучно водворен на балкон!

Кажется, что это было вчера.

Что вчера еще я бегал, затыкая уши, по подвалам морозовского особняка, [по] кухням в голубых кафелях, стараясь не думать о том, что Верка Янукова сейчас взлетает на перш, а Саша Антонов (Крутицкий) не совсем трезв в этот вечер.

Мертвая тишина.

Все застыло наверху во время смертельного номера.

Затем грохот аплодисментов, глухо отдающихся в кухне.

Это Верка — Верочка! — кончила номер и лихо прокричала:

«Voila!».

И боже мой, как это было давно!

... Я стараюсь под столом разглядеть более светлый кусок паркета, заделавший место, где когда-то был крюк для троса.

И сознаю, как это было давно, только тогда, когда в порядке светской беседы сидящий рядом со мной английский генерал с седеющими сталью висками — он глава отъезжающей британской миссии — заводит со мной разговор о... воспитании детей.

«Я воспитывал своих сыновей (один из них — громадина в забавном британском мундире танцует тут же неподалеку, по тому самому паркету, где я когда-то учился у Парнаха) в сознании того, что, взойдя на гору, и сухую корку хлеба станешь есть с радостью...»

Боже мой! Неужели я уже так стар и должен выслушивать такие речи и на том же самом месте, где я когда-то воспитывал — и вовсе иначе — целую ораву молодых энтузиастов, с этой самой точки, где сидим сейчас мы, восходивших совсем не в пуританских лозунгах на горы, а по наклонным тросам — на балкон, кувыржавшихся здесь на матах, любивших друг друга по ночам на свернутых коврах, под сохнувшими плакатами декораций и ввопивших в этот самый зал... живого верблюда через всю Москву из Зоологического сада для участия в одном из моих спектаклей<sup>xciv</sup>.

На нем въезжала и поныне здравствующая заслуженная артистка Юдифь Самойловна Глизер в одной из своих [ролей] — и в первой гротескной своей роли, безусловно.

... Еще хуже, чем с чечеткой, обстояло дело с ритмикой.

По ритмике — я назвал бы это праздное занятие, преподаваемое последышами порочной системы Далькроза, метрикой — я просто и неизменно «просыпался» как на вступительных экзаменах, так и на зачетах в блаженной памяти Режиссерских мастерских Мейерхольда на Новинском бульваре.

Хорошо, что у меня находились иные достоинства, спасавшие меня от того, чтобы вылетать на улицу после каждой проверочной сессии.

Кто поверит этому после того, как в связи с «Потемкиным» писалось в Америке, что я открыл миру глаза на ритм в кинематографе, и ритм действительно был и оказывался одним из самых сильных средств в моих кинолентах?

Впрочем, кто поверит тому, не убедившись сам, что чудодейственный мастер ритмов С. С. Прокофьев, танцуя (опять танцы!) в гостинной, совершенно

безнадежно не может попасть в такт и нещадно оттаптывает ноги своим дамам!

Итак, мы договорились — дописались — до того, что обнаружили в основе у себя давнишний конфликт между вольным током *all'improvviso*<sup>94</sup> текущей линии рисунка или вольного бега танца, подчиненных только законам внутреннего биения органического ритма намерения, и рамками и шорами канона и твердой формулы.

Собственно говоря, упоминать здесь формулу не совсем к месту и не совсем справедливо.

Формула именно имеет своей прелестью то, что, формулируя сквозную закономерность, она дает простор вольному течению сквозь нее потоку «частных чтений», частных случаев и величин.

В этом же прелесть учения о функциях, теории пределов и дифференциалах.

Этим мы коснулись одной из основных сквозных тем, тоже формулой — в таком понимании — проходящей сквозь все почти основные этапы моих теоретических исканий, в которых она неизменно повторяет исконную эту пару и конфликт соотношения ее составляющих.

Меняются только «частные чтения» в зависимости от проблематики.

Будет ли это выразительное движение  
или принцип строения формы.

И это не случайно.

Ибо в этом конфликте заключен сквозной конфликт соотношения противоположностей, на котором стоит и движется все старое как мир.

И древнее, как символы китайских Ян и Инь, которых я так люблю.

Так движется и моя работа.

Капризным произвольным потоком в картинах.

И в попытках сухим отступком «метронома» расчленять поток потом «по закономерностям».

Но и тут я всюду ищу подвижность метода, а не несгибаемость канона, а самой любимой темой и областью моих исканий остается вопрос об исходном «протоплазматическом» элементе в творениях, произведениях и роли его в строении и осознании формы явлений.

Этот же поток захлестывает меня в теоретических моих писаниях, когда я ему даю волю в мириадах отступлений от главной темы,

и безнадежно сушит их, как гипс в рисовальном классе или [как] спазмы оцепенения при встрече с сестрами Амеланг в танцклассе Дарагана или Каулина, когда он изгоняется с их страниц.

В угоду этому первичному току я начал писать эти воспоминания с единственной (? — может быть, но с основной — безусловно) целью — дать себе полную волю барахтаться в вихрях и завихрениях любых ассоциаций, всплывающих по ходу этих изложений!

А правка и редакция того, что следует сдавать в печать, позорно, преступно и унижительно, недвижимым гипсом лежит рядом, и все потому, что

---

<sup>94</sup> — экспромтом (*итал.*).

так не хочется мне «темперировать» то, что и там, в черновиках, лилось потоком вне рамок и ограничений!

Удовольствие писать это еще и в том, что тут я свободен и от категории времени, и от категории пространства. Я не вынуждаю себя быть последовательным ни в развертывании картин событий, ни в размещении их по признакам географии.

Свободен я также и от их синтезирующего брата — строгости логической, переносящей принцип последовательности в области суждения и дисциплинирования мышления.

И затем, что может быть увлекательнее совершенно бесстыжего нарциссизма, ибо что эти страницы, как не бесчисленный набор зеркал, в которые можно смотреться, и в ответ будешь глядеть сам, при этом любого и самого разнообразного возраста.

Не потому ли так щепетильно [и] беспрестанно котируются год и место в этом каскаде издевательства над последовательностью времени, непрерывностью сменяющихся мест действия и доброй логикой направленности и назначения!

И освобожденность от всех трех разом!

Что может быть прекраснее?!

Не это ли... рай как сколок со счастливейшего этапа нашей жизни, еще прекраснее, чем обеспеченное детство, — тот благостный этап, когда, свернувшись калачиком, первым калачиком нашего бытия, мы дремлем, мерно покачиваемся, защищенные и недоступные агрессии, в теплом лоне наших матушек?!



### ***О ФОЛЬКЛОРЕ<sup>xcv</sup>***

Если бы я позировал больше, чем я позирую.

Или если бы я вздумал разыграть мой материал в стиле детективного романа.

Я начал бы так.

Был дождливый июльский день лета 1946 года в дачной местности Кратово по Казанской железной дороге.

Я сижу и читаю относительно свежий детективный роман 1944 года — о похождениях детектива Лена Вайатта в борьбе его с деятелями черной биржи и нацистскими шпионами.

Перипетии погони не отвлекают и не увлекают меня настолько, чтобы не замечать красот стиля даже в таких книгах, как этот *opus* Николаса Брэди, хотя сам автор, вероятно, меньше всего претендует на это.

Однако авторы подобных сочинений либо очень удачно подхватывают в свои произведения хорошие образцы подлинного *slang*'а<sup>95</sup>, или хорошо стилизуются под эту красочную манеру создавать новые и выразительные фигурные обороты речи, выражения и слова.

Создание сленговых выражений, образов и оборотов речи — это такое же коллективное, безымянное и народное творчество, как в прошлом любые иные виды фольклора, столь же безымянного, коллективного, народного и массового.

Каждое личное остроумие вносит свой анонимный вклад в общее дело, и то выражение, которое задевает наиболее глубокие чувственные пружины остальных, выживает, вступает в оборот и не пропадает из обихода на долгое время.

Если образ, а выражения всегда образны, целит прямо в глубинные слои чувственных восприятия, а случается это с ним лишь только тогда, когда само оно [выражение] естественно и органически растет именно из таких же слоев своего «создателя», они — и образ, и выражение — имеют все шансы задержаться в обиходе и доставлять громадное удовольствие рядовым слушателям и тем, кто любительски охотится за подобными выражениями современного народного поэтического творчества.

Увлечение фольклором давно уже укрепилось как признак хорошего тона среди широких слоев советской интеллигенции, литераторов и литературоведов.

Должен сознаться, что меня всегда несколько смущало это чрезмерное увлечение.

Оно мне всегда — за исключением очень немногих энтузиастов — казалось не совсем искренним и скорее позой, нежели искренним пониманием. Скорее цитатным увлечением тем, что входило в понятие литературоведческого «*comme il faut*».

Может быть, я не совсем справедлив в этом, и, может быть, это не более как отражение моего собственного отношения к этой «моде».

Я никогда не мог увлекаться образами «Калевалы», хотя меня старались приобщить к ней.

Болгарский эпос и «Песни западных славян»<sup>xcvii</sup> даже в обработке Пушкина меня никогда не прельщали.

Нужно сознаться, что это меня даже огорчало.

Как-никак первичные основы народной души и народного духа здесь воплощены несомненно.

Припадание к этим первичным истокам столько раз на протяжении истории

---

<sup>95</sup> — жаргона (*англ.*).

искусств оказывалось плодовитым и плодоносящим, что волей-неволей приходилось задумываться над тем, почему у меня так упорно не «лежала душа» к несчетному обилию образцов фольклора, так кругом перевозносимого и так обильно издаваемого издательством «Academia»<sup>xcvii</sup> в период особенно восторженного увлечения этими творениями народного сказа.

Конечно, были и исключения: «Слово о полку Игореве» я глубоко люблю со школьной скамьи.

«Миракли Божьей Матери» — этот средневековой фольклор — цикл самых любимых моих произведений.

«Нибелунгов» я любил с детства, пока мне не испортили их фильмы Фрица Ланга<sup>xcviii</sup>.

Поправил дело в дальнейшем Вагнер<sup>xcix</sup>, но вернул не к увлечению германизированным эпосом, а открыл собой увлечение нордической «Эддой», древом Игдрозил и всей причудливой космогонией «в лицах» глубокого скандинавского Севера.

Еще больше увлечений отдано безымянным дикарям — клиентуре фрэзеровской «Золотой ветви», и, в меньшей степени, — им же у Веселовского, ибо у него они — эта «меньшая братия» — представлены меньше и менее колоритно, чем у сэра Джошуа.

И вообще, как они сами, так и их фольклор — бушменский, полинезийский, австралийский, североамериканский или мексиканский — у нас в загоне и в полупочете, сравнительно с зализанными образцами более популярных фольклоров.

Между тем эти виды гораздо увлекательнее, ибо в них на живую ощупь ощущаешь становление образного мышления, видишь колыбель будущих представлений и как бы соучаствуешь в динамике образования концептов, а самые образцы творчества ощущаются как стадия развития умственных способностей и мышления.

Более популярные — более популярные, вероятно, именно потому! — более ходкие образцы фольклора — даже, например, Добрыня Никитич в сравнении со Святогором! — уже утрачивают это ощущение творческой лавы на стадии кипения, а кажутся лавой, застывшей изящными потоками уже сформировавшейся массы, уже оформившейся, а не формирующейся, и потому столь удобной для... готового заимствования и несложных форм вдохновения.

И это нас уже прямо подводит к той области рьяного, буйного и безудержного азарта, с которым я предаюсь своим увлечениям тогда, когда они меня подлинно, действительно и действенно увлекают.

Мне просто как-то никогда не приходило в голову систематически полагать эту область отраслью фольклора, хотя именно как таковая она меня и пленяла, и увлекала.

В то время как средний советский интеллигент «изблатовывался» вдоль и поперек, чтобы позже хвастать полными комплектами изданий издательства «Academia», и фольклорный жаргон не сходил с его уст, я тихо-тихо завлекал в свои книжные сети томик за томиком, посвященные парижскому «арго», лондонскому «канту» и позже американскому «сленгу».



Если исследовательский интерес к «арго» во Франции заставляет широко публиковать соответствующие словари и исследования очень давно, то книги (кроме очень специальных и давно вышедших из печати) по «сленгу» в настоящей полноте (зато и в высшей степени обильно) начинают выходить гораздо позже.

... Такой «маяк» на этих путях, как «The American language» Менкена, выходит в 1919 году («Supplement»<sup>96</sup> — в 1945-м), а «Dictionary of slang and unconventional English» в 1937 году, а почти исчерпывающий «Thesaurus of slang» только в 1943-м (?).

Впрочем, первые экземпляры моей подборки укладываются ко мне на полки еще гораздо раньше. «Dictionnaire de la langue verte» помечен 1921 годом.

Так же словари Аристида Брюана («L'argot parisien»).

Но до того, как для меня открывается доступ к возможности специальных словарей и исследований, их заменяет временно один разрозненный томик Бальзака.

«Une instruction criminelle»<sup>97</sup> — одна из разрозненных частей «Блеска и нищеты куртизанок», одного из наиболее любимых мною его романов, считая и остальные, примыкающие сюда романы корентеновского и вотреновского циклов<sup>c</sup>. (Из остальных на первом месте, пожалуй, «Кузина Бетта», которую я несколько раз порывался инсценировать и ставить<sup>ci</sup>, даже где-то сохранился общий, довольно подробный план как драматургического, так и сценического ее разрешения.)

Эта «Instruction» попала мне как-то очень давно, и притом изолированно — вне контекста с другими романами (по-моему, еще до революции).

Потом, позже, как Изида собирала разорванные члены Озириса<sup>cii</sup>, я собираю по частям из остальных романов составные черты, чтобы получить полное представление о фигурах Рюбампре, Растиньяка, Вотрена, Корали, Эстер.

Но, может быть, именно потому, что сюжетно этот роман, взятый сам по себе, некоторым образом — без головы и хвоста, так особенно ярко впечатляют страницы Бальзака, посвященные тюремному «арго».

Язык этот пленял Бальзака, конечно, тем же ощущением живого динамизма и становления.

Не забудем его увлечения этимологией (грех, которым я страдаю с очень давних дней!) — и [того], что именно Бальзаку принадлежит прелестный пассаж на эту тему в «Луи Ламбере», где он пишет об увлекательности путешествия по истории слов обратно к источникам их становления и образования.

Однако первая встреча с «арго» происходит не на романах Бальзака.

И даже не на «Les Mysteres de Paris»<sup>98</sup>, которыми мне удается завладеть в

---

<sup>96</sup> «Дополнение» (англ.).

<sup>97</sup> «Преступное воспитание» (франц.).

<sup>98</sup> «Парижских тайнах» (франц.).

Риге (до 1914 года) в издании, частично иллюстрированном «деревяшками» с рисунков Домье.

Помню, что в окне книжного магазина Кюмпеля, в окне, выходящем в переулок, книга была открыта на странице, изображающей молодого босняка и хулигана, подручного Совы и Школьного учителя — Тортильера, среди иллюстраций, принадлежащих именно великому тезке Бальзака — тоже Оноре!

Весьма возможно, что именно этот факт и навел меня на покупку прелестного шедевра Эжена Сю!

Это даже не случайно, если вспомнить, что «Блеск и нищета» самого Бальзака написаны под влиянием творения Сю, имевшего бешеный успех в печати.

Бальзак завидовал и сознательно шел на подражание, и влияние одного на другого очень отчетливо в этом романе, кстати же сказать, в последних своих частях, наименее влиявших на создание Бальзаку репутации «классика» в мнении высоколитературной критики. (Tant pis<sup>99</sup> для нее!)

Великолепный display<sup>100</sup> народных оборотов речи, словечек, животрепещущих, подхваченных с улиц, из тюрем и трущоб города Парижа — все эти tapis-franc, goualeuse, chourineur<sup>101</sup> и пр. — тоже были не первой встречей и не первым впечатлением от колоритных подонков столицы Франции и их цветистой манеры выражаться.

Первой фразой «арго», ранившей сердце мое и пленившей мое воображение, были слова: «Les cognes sont la»<sup>102</sup>.

Эти слова набросаны на записочке, которая фигурирует в романе Виктора Гюго «Les Misérables». «Cognes» — это полицейские.

И записочка играет там сложную двойную роль: сперва она фигурирует как образец того, что кто-то (кто — уже не помню!) умеет писать.

А затем она внезапно начинает «работать смыслом» своего содержания.

Брошенная в нужный момент (кем?) в отверстие стены, она выручает Жана Вальжана из весьма неприятной обстановки, в которой два злодея собираются удовлетворить свою любознательность касательно его личности посредством бруска раскаленного железа...

«Мизераблей» Виктора Гюго я читал совершенно запоем.

Мне их прислала уже покинувшая нас матушка, кажется, в период моего перехода из второго класса в третий.

Книги прибыли в разгар экзаменов, и я ухитрился на совершенно фантастический «тур де форс»<sup>103</sup>: за месяц экзаменационной сессии я не только сдал все экзамены, но целиком проглотил этот многотомный и необъятный роман от доски до доски!

Л'аббе Мюриель и его канделябры, благородный Жавер, исчезающий в

---

<sup>99</sup> Тем хуже (*франц.*).

<sup>100</sup> — показ (*англ.*).

<sup>101</sup> кабачок с дурной репутацией, певичка, урка (*франц.*).

<sup>102</sup> «Вонючки явились» (*франц.*).

<sup>103</sup> Tour de force — трюк (*франц.*).

момент своего высшего триумфа, крепкая рука беглого каторжника, помогающего маленькой Козетте нести ведро воды, «господин Мадлен», плечиком подымающий запрокинувшийся на старика воз с сеном, блуждания по канализационным лабиринтам под Парижем — все это прорезало собою арифметические задачи, страницы учебников истории и географии, закона божьего и русского языка в эту памятную и, конечно, единственную в своем роде экзаменационную сессию моей школьной биографии.

Первым словом, поразившим воображение, было «la veuve» — «вдова», в применении к гильотине.

Я не уверен в том, что я сразу же ухватил всю неслыханность точности и «обобщенности» этого словесного иносказания, так беспощадно обрисовывающего вечную голодность покинутой самки.

Трудно колоритнее обрисовать зияющую и вечно жадную дыру у низа гильотины — ту, в которую осужденный просовывает голову.

Может быть, на самых первых порах иносказание меня прельстило своим более поверхностным чтением — о вдовстве просто.

Но, вероятно, не очень надолго.

И что, конечно, интереснее всего, вероятно, подсознательно, чутьем еще задолго до того, как истинный смысл образа стал мне ясен.

Много лет спустя, вероятно, эта предпосылка заставила меня так остро реагировать и на время безоговорочно принять концепцию Задгера о подобном же происхождении всех языковых образований из эротически-символических образов!

Это было в книжке Ганса Закса и Ранка «Значение психоанализа в науках о духе».

Это была, кажется, первая попавшаяся мне книга по приложению психоанализа к вопросам культуры и искусства. До этого я знал о психоанализе в основном по «Детскому воспоминанию Леонардо да Винчи» и в приложении его к «раннему эротическому пробуждению ребенка»!

С самим Гансом Заксом — с этой чудной мудрой старой саламандрой в очках и с негритянской страшной маской — «символом комплексов» — над низенькой кушеткой для пациентов — я познакомился и очень подружился много лет спустя в Берлине. Из его рук я получил самую интересную из всей психоаналитической литературы книгу «Versush einer Genitaltheorie» Ференчи, очень многое мне объяснившую (правда, *post factum!*) из того, на что я набрел в своем одержимом стремлении проникнуть в тайны экстаза.

Но о Заксе и встрече с ним — в соответствующем месте...

Текст записочки в «Les Misérables»: «Les cognes sont la», как сказано, фигурирует дважды — как чистое начертание (доказательство того, что кто-то умеет писать) и как смысл текста.

Интересно, что в этой же фразе, — точнее, в этом двояком использовании и прочтении ее, — заключен и самый нуклеус<sup>104</sup> «арготического» словотворчества.

---

<sup>104</sup> Nucleus — ядро (*лат.*).

Но, больше того, это как бы формула того, что мне кажется безусловным «backbone» всякого детективного романа, и больше того, сквозным и подлинным, неизменным и единственным сюжетом всех детективов всех времен, всех стран и всех народов.

К тому, что под всеми разновидностями детектива лежит одна общая единственная тема, почти что подходит Честертон<sup>ciii</sup>.

Но подробнее, чем в форме «крылатого слова», он этого не касается. Подлинно неизменное и вечное ему рисовалось в нерушимости католического догмата и отвлекало его от того, чтобы систематически вглядываться в то, что он с легкостью парадокса бросил на ходу.

Разгадать мистериальную основу «of the mystery story» — детективного романа — ему не было дано.

Сам в мистериальных шорах влечения к одному лону католической церкви, он, конечно, не мог взглянуть на это дело ни «сверху», ни даже «со стороны».

Честертон от детективного патера Брауна перешел в руки недетективных патеров — пастырей церкви.

И разве не пленительно по своему символизму и неожиданному внутреннему смыслу описание Честертонна на пороге церкви, где произойдет его «обращение», сохраненное нам в записях патера Нокса (?) или О'Коннора (?).

На вопрос, при нем ли его грошовый катехизис (самое дешевое издание его, вероятно, как символ смирения), Честертон лихорадочно лезет в карман, чтобы проверить, не сыграла ли с ним его привычная рассеянность и тут какую-либо неожиданную злую шутку.

И первое, что он вытаскивает и поспешно запикивает обратно в глубину кармана, оказывается тоже грошовым, но не катехизисом, а... бульварной детективной новеллой.

Детективный роман весь построен на двойном чтении.

И если все многообразие перипетий всего мирового эпоса детективной литературы (и чем это менее фольклор мирового размаха, способный спорить с «Одиссеей», «Божественной комедией» или Библией?!) свести к основному ядру, то ядром этим окажется всегда и неизменно двойное чтение улики: ложное и истинное.

Первое окажется поверхностным, второе — по существу.

Или, говоря более специальными терминами, первое будет восприятием непосредственным, второе — опосредствованным.

Или, вдаваясь в механику того и другого, первое будет чтением «физиогномическим», то есть образно воспринятым, а второе — понятийным, то есть понятийно раскрытым.

Но это двоякое чтение принадлежит не только к разным методам.

Оно есть разные этапы, разные стадии восприятия и понятия явлений вообще.

Оно есть именно те две стадии, через которые проходит в своем развитии человечество и в своей частной биографии каждый человек, двигаясь от поэтического, эмоционального, образного освоения природы к овладению ею

знанием, понятием и наукой.

С тем чтобы на конечных вершинах своих взаимоотношений со Вселенной владеть и общаться с ней через синтез научной и поэтической взаимосвязи.

В этом смысле каждый роман «тайны» (mystery) есть произведение мистериальное, трактующее о вечной и неизменной «драме» становления личного сознания, через которую проходит каждый человек без скидок на расу, класс или нацию.

И в этом, конечно, основная подоплека неизменной фасцинации<sup>105</sup> детективного романа.

Через это он апеллирует неизменно, непосредственно и прямо к деликатнейшему процессу в становлении личности, прогрессивно движущейся от стадии образно-чувственного мышления к зрелости сознания и синтезу обоих в совершеннейших образцах внутренней жизни личностей созидательных и творческих!

И мы видим на форме мирового фольклора — на детективной новелле — такую же стройную закономерность, какую обнаруживаем в творчестве отдельных, особенно высокоодаренных (иногда гениальных) творцов, сквозную закономерность, равно пронизывающую принцип целого, любую деталь и, не останавливаясь на этом, также и строй языка (см. Шекспира<sup>civ</sup>).

«Арго» и «сленг» — не только «couleur locale»<sup>106</sup> для обстановки, внутри которой разворачиваются тысячи первые варианты сквозной двухэтапной темы через двоечтение улики — это та же тема, пронизывающая последние блестящие литературного наряда темы и идеи — его словесную ткань.

В «арго» и «сленге» как в высших проявлениях поэзии абстрагированное понятие и представление вновь возвращаются в первичную чувственную прелесть непосредственно создаваемого, высказанного образа.

И, читая привычное в ныне непривычном, но когда-то единственно доступном и возможном (по методу) изложении, мы в процессе восприятия и понимания проходим вновь тот самый путь, которым шли и сами как индивиды, и сами же как мельчайшие слагаемые человечества в целом — все тот же путь — от мышления чувствами, образами и мифами к подлинно сознательному пониманию.

Но мало этого, сам «сленговый» образ живуч и irrésistible<sup>107</sup> тогда и тем, когда он в своем словообразовании восходит к механизмам не менее первичным, и в образном строе своем закрепляет нюансы этапов становления, сквозь которые проходит физически сама человеческая особь, отражая стадии этого своего хождения в ранних слоях мыслительного хода и процесса, как позже, с моментов выделения первых ростков организации общественной и далее систем социальных, она начнет лепить и формировать сознание через мощный фактор отражения их и их уже структурных особенностей, прогрессивно развивающихся общественных отношений.

---

<sup>105</sup> — прелести — от *fascination* (англ.).

<sup>106</sup> — местный колорит (франц.).

<sup>107</sup> — неотразим (франц.).

... И тут мы наконец возвращаемся к поразившей нас в творении господина Николаса Брэди цитате.

Ложью было бы сказать, что встреча с этой цитатой породила все соображения, записанные выше.

Она не породила их.

Родились они очень, очень, очень давно.

Но всколыхнула своей поражающей остротой, как бы отдавшейся не где-то в подслоях головного мозга или в струне спинного, но еще глубже — в лимфатическо-сосудистой системе, сохранившей внутри нас этапы соответствия бытию одноклеточного и первичной протоплазмы.

Откуда иначе — черт возьми! — может в человеке родиться этот образ оборота речи?!

Лен Вайатт — детектив — говорит: «... I'm going to have a cold bath, and then start working. But before I make a start I'm going to wrap myself round a warm breakfast. See you anon...» (p. 119. «Coupons for death» by Nicholas Brady. London, Robert Hale Lmd. 1944)<sup>108</sup>.

Ведь это тот самый способ, которым амеба, одноклеточное, комок живой протоплазмы, поглощает встречного противника, встречный объект питания, встречный — завтрак!

Наткнувшись на образные построения такого типа, я вздрагиваю как от удара тока.

Во мне ответная реакция отдается где-то далеко, за пределами мозговых ответвлений, где-то в тканях, структурами своими — современницами тех этапов развития, когда я, как особь по эволюционной лестнице или как индивид на стадиях ребенка, плода, комка белковой протоплазмы или плодоносящей капли, весь целиком только этим и был.

Говорят же, что чувство времени заложено вне всех разветвлений сознания и связано с тончайшими структурными основами ткани — одновременно субъектом и объектом феномена времени в органическом феномене физического развития и роста, — лишь позже, позже, много позже способного регистрационно отделить самый процесс в ощущение его, прежде чем, опираясь уже не только на субъективный феномен, но и на тот же феномен в мире кругом, оно постепенно перейдет в представление о движении процесса, с тем чтобы еще много-много позже абстрагироваться в отделенное от процесса движения понятие о времени!

Таким же *basic thrills*<sup>109</sup> я бываю пронизан от самых неожиданных образов и сцен в самых непредвиденных произведениях и неожиданных частностях их, но тех самых, которые остаются для меня непревзойденными и неизгладимыми в памяти.

Особенно остро остаются в памяти у меня ослепительные два образца из, в

---

<sup>108</sup> — «... я сейчас приму холодную ванну и потом возьмусь за работу. Но прежде чем начать, я заглотну горячий завтрак. До скорой...» (с. 119. «Талоны на смерть» Николаев Брэди. Лондон, 1944 (англ.)).

<sup>109</sup> — глубинным трепетом (англ.).

конце концов, совершенно случайной, хотя и бесконечно очаровательной пьесы Жака Деваля «L'vge de Juliette»<sup>110</sup>. (У нас в Москве играли его «Мольбу о жизни» — неправильно переведенное с французского заглавие «Priire pour les vivants»<sup>111</sup>.)

Вспоминается вывеска в трактире для факельщиков vis-a-vis от въезда на парижское кладбище Пер-Лашез: «Au repos des vivants»<sup>112</sup>

Что особенного с виду в том, что герои пьесы — совсем юные, но накануне самоубийства оттого, что родители не дают согласия на их брак, — нарушают чистоту отношений, после того как юноша выкупался в ванне после девушки.

Или в том, что после ухода их со сцены на время, пока отельные механики чинят радио, публике становится ясной новая степень их взаимоотношений из того факта, что они выходят в соседнюю комнату, обменявшись халатиками — серым и белым.

А между тем...

Но здесь я не стану повторяться, я просто приложу изложение этой сцены, разбор ее и все добавочные материалы так, как я проделал это в далекой Алма-Ате в какой-то из жестоких, мрачных и неуютных зимних вечеров эвакуации, — тогда ли, когда «Грозный» еще не вступал в производство или когда он производственно вяз в трудностях, неурядицах и производственном противодействии.

\* \* \*

Трудно от краткого пересказа сюжета требовать, чтобы в нем так же пленили восприятие читающего эти две мимолетные детали, вернее — два психологических нюанса: один в поведении персонажей, другой — в раскрытии этого поведения зрителю, как это неминуемо случается с тем, кто прочитывает пьесу в целом.

По ходу изложения я коснулся этих деталей.

Это эпизод с ванной.

И эпизод с обменом купальных халатиков после сцены с радиотехниками.

Почему именно эти эпизоды, эти детали так поразительно приковывают внимание, так странно — алогично — чувственно — привлекательны?

Согласно нашей точке зрения, здесь следует непременно предполагать какие-то очень дальние, очень глубокие истоки представлений и даже больше — социального и биологического бытования, видимо возникающих в новых ультрасовременных обличиях: паре купальных халатиков — одного белого и одного серого, вместо звериных шкур, и сверкающей кафелями ванной комнаты залитого электричеством «Ритца», вместо тайных троп и сокровенных лазутов и лужаек тропического леса.

Так оно и оказывается.

---

<sup>110</sup> «Возраст Джульетты» (франц.).

<sup>111</sup> «Молитва за живых» (франц.).

<sup>112</sup> «Место упокоения живых» (франц.).

И в процессе чувственного пробуждения влюбленных мальчика и девочки на сцене, и еще больше — в такой же чувственной подготовке зрительного зала к празднику любви обоих подростков, Деваль заставляет как действующих лиц, так и зрителя припасть к самым древним формам любовного общения живых существ, коснуться форм любовного сближения человеческих предков, стоящих еще за пределами собственно человеческих стадий, человеческих обликов и форм этих предков. И среди них — к самым наиболее древним.

Милетта — трогательная маленькая героиня Девалья — не может удержаться от соблазна повернуть сверкающие краны ослепительной ванны номера «Ритца».

И действительно, почему прежде, чем уйти навсегда из этой жизни, не позволить себе вкусить от той роскоши, которая ежедневно доступна богатым?

В кулисе раздается сперва шум бурного потока горячей воды, устремляющейся в ванну. Затем — веселые всплески и смех резвящейся в потоках воды Милетты.

Ее резвость и шум, мешающие ее кавалеру писать прощальные письма семьям обоих.

Однако они не мешают и ему прельститься стихией теплой воды, охваченной ослепительной белизной кафеля.

... Теплой воды, откуда только вынырнула Милетта, в белом халатике выбегающая из кулисы.

Теперь из кулисы выходит он.

На нем купальный халатик серого цвета.

Маленькое сценическое *qui pro quo*.

Испорчено радио.

Входят два механика.

Чинить радио.

Подростки скрываются на время в другую кулису.

Это спальня.

Радио чинится.

Радио починено.

Механики уходят.

Входят Милетта и...

На этот раз в сером халатике — она.

В белом — он.

Что это?

Циничный, фарсовый прием?

Скабрезный способ сообщить зрителю, что за это время халатики были сняты, а затем, в горячности новых чувств и порывов, после утоления их, впопыхах халатики были перепутаны?

Или другое: посредством этой детали — обмена — воздействовать на целые *layers* ранних чувственных представлений, связанных с происшедшим, воззвание к жизни всего комплекса сквозь поколения когда-то освящавших, в дальнейшем романтизовавших эту высшую точку биологического бытия человека?



В предельной чистоте, романтике, романтизации идет все изложение действия.

И эта деталь, досказывающая непоказанное, кажется одной из самых тонких и прозрачных по письму в этой пьесе, целиком сотканной из всей таинственной прелести первой любви и ее перехода из сферы дремлющих чувств в расцветание праздника любви, к которому впервые приобщаются два молодых существа.

Конечно, деталь халатиков — информационна.

Конечно, при малейшем ложном шаге постановщика и исполнителей она способна соскользнуть с лирической ноты, так остро звенящей перламутровой нежности ведения действия.

Конечно, вряд ли Деваль когда-либо думал, что этой внешней приметой показа, этой избранной *формой* раскрытия происшедшего он включил в подсознание глубочайший поток представлений, верований, обрядов и осмыслений, которыми овеяно бракосочетание в истории народов.

Вероятно, не ведая что творит, не подозревая даже, Деваль облек свадебный обряд своих юных героев во внешний облик древнейшего обычая.

Достаточно развернуть «Золотую ветвь» Фрэзера — второй из томов, посвященный Адонису, Аттису и Озирису, чтобы в примечаниях, касающихся женских облачений, которые носили в известных церемониях жрецы-мужчины, найти длинный список примеров того, как перемена одежд между женихом и невестой входила обязательным обрядовым условием свадебной церемонии глубоко различных между собою народов.

Не только жених и невеста, но в некоторых случаях и родители их меняются одеждами.

И расширяющийся круг участников такого переодевания, может быть, именно отсюда, от этого именно свадебного обычая-обряда, переливается в массовое переряживание мужчин и женщин в неположенные им наряды в сатурналиях и пережиточных их формах — праздниках дураков и проч. (ср. Willson Disher. «Clowns and pantomimes». London<sup>113</sup>, 1925)...

Как видим — странный, случайный свадебный «обряд» подростков Девала имеет глубокий тон прообразов в античности и той современности, что временно еще задерживается на детской стадии зари будущего культурного развития.

Фрэзер необъятен по фактическому материалу. Но столь же скромнен в истолковании приводимых и сопоставляемых фактов. [...]cv

В истолковании приведенных фактов сэр Фрэзер идет не дальше того, чтобы предполагать в этом средство к ограждению от... дурного глаза и враждебных духов. Если это, может быть, в какой-то степени подходит к случаям (им же приводимым в другом месте), когда, дабы избежать мести души убитого человека или зверя, мужчина-воин прячется, облачаясь в одежды женщины, то здесь, где происходит обмен, то есть продолжают существовать все те же оба «преследуемых», только поменявшись местами, — такое

---

<sup>113</sup> Уилсон Дишер. «Клоуны и мимы». Лондон (англ.).

толкование вряд ли достаточно, исчерпывающе или убедительно!

Я думаю, что этот обряд целиком примыкает ко всему сонму поверий, связанных с учением единого исходного андрогинного существа, затем разделенного на два разобщенных вида-начала — мужского и женского, которые в брачном сочетании празднуют новое восстановление этого исходного, первичного, единого бисексуального начала. Ситуационно воссоздавая это исходное начало, каждый из них — вместе с тем и сам — приобщается к этой сверхчеловеческой сущности, в момент обряда уподобляясь первичному божеству, во всех культурах объединяющему оба начала в одном — и мужское, и женское. [...]

Однако не меньшей глубины те миры, которые колышутся и под сценой, предшествующей этой, — под сценой предварительного сближения через водную среду — теплую ванну, через которую последовательно проходят юные герои.

«Видали ли вы, как любят друг друга золотые рыбки?»

Я — нет.

Читатель, может быть, счастливее.

Однако вопрос этот не столько риторически обращен мною к читателю, сколько реально был в свое время обращен ко мне.

Вопрос принадлежал странному человеку в кудлатой рыжей бороде под стоящей копной рыжих волос. Между этим разгулом огненных волос вверху и огненных волос внизу — совсем как два мира, согласно арканам, глядящихся друг в друга, — блестели очки;

и за очками удивительно неподвижные по взгляду, круглые и пронизывающие карие глаза.

В остальном этот человек нес звание военного инженера, занимал положение заместителя начальника военного строительства, под командованием которого я в гражданскую войну служил в Великих Луках и других примечательных городах и местечках нашего обширного государства.

Несмотря на интенсивность цвета волос, уже немолодой, он носил казенную гимнастерку, казенные ватные штаны, тусклый коричневый ремень пояса, полувысокие сапоги раструбом и очень ко мне благоволил.

Звали его Краевичем и знали за большого чудака.

Был он крайне осведомлен.

И в самых неожиданных областях. Военным инженером был отменным и знающим. Однако больше всего славился тем, что про всех буквально зверей знал, как они «это» делают.

Его короткая волосатая фигурка, как бы высеченная из дерева Коненковым, любила останавливаться, устанавливаться неподвижным взглядом круглых глаз из-за толстых очков и отрывисто спрашивать:

«А знаете ли вы?..»

Начало фразы было всегда одно и то же.

Менялся лишь зверинец второй половины.

Проходили кенгуру, верблюды, жирафы, крокодилы, черепахи и так далее, и так далее — без конца.

Однажды вопрос коснулся золотых рыбок.

И так из уст — уст, густо обросших рыжей бородой, — военного инженера Краевича я впервые узнал о любовной игре золотых рыбок. До этого я никогда над этим не задумывался и тут впервые, к немалому изумлению, узнал, что соприкосновение самих участников минимально — кажется, вообще просто условно, и что самый акт происходит между секретами (не в смысле «тайн»!) участников — непосредственно между собою — в водной среде и в расстоянии друг от друга самих действующих лиц — в данном случае действующих рыбок!

Пообсудив преимущества и недостатки подобного вида любовного общения, мы разошлись до новой встречи, а странная форма счастья, отпущенного на долю золотых рыбок, юркнула в бездонные колодцы памяти, с тем чтобы в нужный момент ассоциативно всплыть к нужному месту.

Ну как же было не вспомнить инженера Краевича в образе Нептуна, в окружении резвящихся золотых рыбок, к моменту, когда мне на глаза попадает описанная сцена из «L'vge de Julliette».

Правда, к этому моменту — это было лет на пятнадцать позже — я уже несколько более осведомлен в области, столь известной коненковскому старику-лесовику; но не в направлении любопытства к отдельным видам и подвидам, но в любопытстве к общей направленности и направлению видоизменений, которые протекают в очень определенном направлении — в направлении эволюционном: к эволюционному видоизменению форм этого столь существенного в жизни живых особей — акта.

На этих путях (кажется, по исторической части и [самой] по себе любопытной книге доктора Ференчи «Versuch einer Genitaltheorie», 1924) я делаю знакомство и с нашим наиболее всеобщим предком на низших рубежах перехода от растительного бытия к животному. Существует он в форме рыбы, наукою считается официальным прародителем и той первой ступенью, откуда берет начало увлекательная эволюционная истина, разгаданная Дарвином.

Зовут этого основоположника всех будущих эволюционно развивающихся видов красивым латинским именем: *Amphyoхus lanceolatus*.

Итак, если мы не прямые потомки золотых рыбок, то, во всяком случае эволюционно, обладаем одним и тем же предком с элегантной латинской фамилией.

Последнее было бы совсем не важно, если бы этим самым путем в нашем прошлом — уже не социальном, даже не биологическом, а эволюционно-видовом — мы не имели бы предка, чьи любовные повадки идентичны тем неожиданным формам любви, которые поразили нас в *vita sexualis*<sup>114</sup> золотых рыбок.

И сейчас мы наглядно видим, что так по-непонятному волнующий нюанс в формах вовлечения двух молодых существ в любовную игру в отеле «Ритц» интуитивно выбран исключительно удачно.

В противовес достаточно грубому «Преображению весны» у Ведехина, здесь Деваль рисует это пробуждение прелестными нюансами, издалика (из

---

<sup>114</sup> — половой жизни (*лат.*).

глубины инстинкта) растущим зовом. И путь пробуждения дремлющих чувств он провидит кругами уснувших, дремлющих в нас миров, изжитых форм становления инстинктов, деятельностей, *modus vivendi*<sup>115</sup>, обрядов...

\* \* \*

Могу ли я с точностью восстановить, когда и чем *были* мне даны первые толчки в этом странном направлении, которые потом, ширясь и развиваясь в личной практике и в анализе чужих творений, разрослись в то, что я называю Grundproblem всех моих концепций и что беглым абрисом, — но во всей полноте основных тезисов, — было мною изложено в 1935 году<sup>cvi</sup> на совещании о «большой» советской кинематографии?

Один из таких случаев, может быть и наводящий, я помню очень отчетливо.

Мне нужно было познакомиться с вопросами эволюции наших органов — органов чувств в первую очередь.

Мой постоянный советник, друг и консультант по всяческим таким материям — Александр Романович Лурия — посоветовал вчитаться мне в книжечку Гольдшмидта «Аскарида», где очень поэтично и популярно, но вместе с тем научно обстоятельно изложена увлекательная картина перипетий становления совершенных аппаратов нашего организма от самых ранних стадий и ступеней развития.

Как сейчас помню описание пресноводной гидры с ее способностью вновь выращивать новые щупальца на смену отрезанным.

Для пояснения приводилась ссылка не на эту беззащитную, маленькую, пресноводную, безвредную зверюгу, а [на] образ Геркулеса и борьбы его с Гидрой (с большой буквы) из греческой мифологии.

А какое-то другое раннее поразительное происшествие образно описывалось по аналогии с известной марионеточной фигуркой, отдельные члены которой приобретали самостоятельность и разбегались, а потом собирались обратно в целое.

Именно такой традиционный номер «танцующего скелета», чьи ноги и руки разбегаются и сбегаются, я, по-моему, даже как раз в то же время видел в Москве в исполнении чудесной венской марионеточной труппы, гастролировавшей в помещении тогдашнего Мюзик-холла (рядом с Концертным залом имени Чайковского на площади Маяковского), том самом помещении, где так много лет спустя я любовался мастерством как бы ожившей марионетки в сценических созданиях «чародея Грушевого Сада» — Мэй Лань-фана<sup>cvii</sup>.

Толстый венец с женой и дочкой, фантастически освещенные снизу, на невысокой скамейке, наклонясь над задником театрала, скрытые арлекином маленького зеркала игрушечной сцены, — они, пританцовывая, мерно двигают руками, держа деревянные крестовинки с нитками, идущими вниз к ручкам,

---

<sup>115</sup> — образа жизни (*лат.*).

ножкам и сочленениям фигурок — фантастически живых и подвижных в опытных руках семейства венских невропастов.

Я смотрю на них сбоку, в косом срезе из-за кулис.

Я вижу оба ряда — живых людей и танцующие фигурки, блики на одних и других и два размера теней, включающихся в танец кукол и людей и разводящих чисто гофмановскую фантазмагорию среди сукон действительной сцены и игрушечного театрлика, взгромоздившегося на реальные подмостки.

Похожий театрлик, но стационарный, я видел в подвале Антверпена, в самых темных закоулках каких-то кривых припортовых улочек.

Черные громады складов и домов кругом, реи шхун в узких пролетах улочек. Неверный свет луны.

И крошечный «вертеп» с зияющей крошечной пастью сцены в глубине маленького, слабо освещенного зала.

Представления в ту ночь не было.

Но назавтра я уезжал.

А потому хозяин театрлика любезно при свече показывал мне свое хозяйство.

Здесь фигуры были крупнее, высотой по колено человеку среднего роста.

И были грубо вытесаны из бревен, с резко подчеркнутыми усами и грубо нарумяненными щеками.

Но, может быть, эта неотесанная грубость в бегающих тенях от свечки делала их еще более нереальными и фантастическими, чем изысканная отделка венского набора, хотя и она была базарной, а не ультраэстетской (и весьма пленительной) марионеточной труппой Гешнера.

Однако назад к аскариде и к самой книге об этой маленькой и очаровательной червеобразной предшественнице всех наших прапрапрабабушек.

В деталях я могу, конечно, безбожно наврать — ведь лет двадцать я не брал ее в руки!

Но отчетливо помню мысль — в порядке «перевертыша» — о том, что, конечно, и смешной образ разлетающегося скелета или воинственный — Геркулеса в борьбе его с Гидрой — совсем не случайные аналогии, любезно предоставленные греками и венскими невропастами господину Гольдшмидту для его наглядных пояснений.

Но что и Геркулес, и маленький марионеточный скелетик с такими ужасно самостоятельными ручками и ножками суть не более как воплощение «воспоминаний», реминисценции тех ранних наших биологических и физиологических перипетий и приключений, через которые проходила наша нынешняя образина на путях к сегодняшнему совершенству своего облика и форм!

И отсюда вывод о том, что лоно подлинно волнующих произведений как в образах сюжета, так и форм, среди которых сюжет и даже тема суть лишь первые этапы конкретизации творческого «urge»<sup>116</sup> самовыразиться, а иногда

---

<sup>116</sup> — стремления (англ.).

дело обходится и без них — в семействе бессюжетных творений или в творчестве, расшитом на канве чужого сюжета, сюжета заданного.

Вольно выбранный сюжет и даже навязанный — все равно, однако, проходит стадию адаптации к интерпретатору — от самой тенденции взяться за этот, а не иной, вплоть до переламывания «полученного» сюжета (темы) применительно к моему видению, пониманию, восприятию.

Здесь не грех вспомнить, какой большой процент моих работ (и наиболее удачных) был именно тематически «заказным», а в исторических (то есть почти во всех работах!) я был в «шорах» соответствия самих событий, хотя бы отдаленно от того, что фактически происходило!

Правда, сознаться, я немало «мял» историю, согласно «образу своему и подобию», произволу и вкусу, но, не всегда считаясь с буквой, старался не быть в разладе с духом, а для этого достаточно плотно нырял в историю.

Но мало того, — ситуацию и образ исторического события и факта [я] всегда старался «насадить» на колодку первичной чувственной ситуации, так же как и каждый элемент формы рос, вытекая из этой сокровищницы языка формы, чем являются неисчерпаемые фонды богатства выразительных средств — эти залежи чувственного мышления, шевелить которые и призвано вдохновение, приводящее в активное трепетание всего человека с головы до пят и от высших слоев его сознания до самых глубинных основ первичного, былого, чувственного и дочувственного мышления, где самые термины мышления, памяти и даже... чувства почти что неуместны.

Но именно такова конечная точка прицела, куда устремлено волевое творчество и куда оно достигает при достаточном градусе всеохватывающего вдохновения!

*P. S.* Позже на ином «завитке» спирали творческих импульсов я проведу эту мысль и в отношении «питающих ассоциаций» от живых впечатлений и их роли в изображении (уже не только первичных, «оригинных»<sup>117</sup>, но и внешне встречных, хотя в качестве NB надо сказать, что наиболее цепкими из встречных будут, конечно, те, что особенно плотно связаны с deepest layers «оригинности»!)

Это будет в первой редакции моих лекций в ГИКе («Пришел солдат с фронта») <sup>cviii</sup>, где по ходу построения я каждый раз отмечаю ассоциации и воспоминания, которые оживают после того, как отделано какое-либо звено, а к концу я прихожу к формулировке о том, что эти-то «возникающие» post factum ассоциации по-видимому и, вероятно, по существу образуют фонд, из которого потом черпает свой материал желающее оформиться намерение.

На одном примере так называемого «torito» (одно из мексиканских фото) мне удастся to disentangle <sup>118</sup> почти все элементы прежних ассоциаций, неизбежно включавшихся через элементы встретившейся мне природы.

Закругляя целое, скажем о фольклоре, что ценно и привлекательно в нем — от бушмена до патера Брауна и от образов Библии до образов чикагского

---

<sup>117</sup> — первоначальных; от origin — источник, начало (англ.).

<sup>118</sup> — распутать (англ.).

«сленга» — это приобщение к ранним живым и динамичным формам охвата мира и Вселенной средствами образа на путях к понятию их обоих, вместе взятых, как середины путей в направлении к пересозданию мира.



[ПЕРЕВЕРТЫШИ]<sup>cix</sup>



Мне иногда удаются словесные характеристики.  
Особенно злые.

В Барвихе со мной отдыхает тов. Е. По-моему, он похож на розовый скелет, одетый поверх пиджачной тройки.

Знающие тов. Е. могут подтвердить «чувственную точность» этого обозначения.

Анализ этой формулы может дать много красочного.

Интересна «основа» — реалистическая! — бредовому, казалось бы, образу скелета, одетого *поверх* фигуры!

Однако это вовсе натуральное явление, если иметь в виду...  
крабов, раков и лангустов.

У породы crustacia<sup>119</sup> функции скелета вынесены наружу — в броню и панцири, которые охватывают мякоть их фигур!

«Рачьи» характеристики очень популярны.

«Рачьи глаза» — почти что тривиальность.

Почему бы «раковому скелету» не найти себе места тут же?

---

<sup>119</sup> — ракообразных (лат.).

«Размотка», конечно, пришла гораздо позже.

И привела, конечно, в... Grundproblem.

Само же определение началось с того, что у тов. Е. типичный оскал черепа при чисто выбритой голове и окулярах, резко увеличивающих размер глазных впадин.

И вместе с тем тов. Е. интенсивно-розового поросычьего цвета.

Сперва рисуется образ черепа, вылезшего за пределы головы, или маски черепа, вылезшей за плоскость лица.

Но как быть с розовым цветом?

Остается этот череп сделать розовым.

Розовый цвет черепа делает розовый тон не живым и здоровым, а намалеванным и нелепым.

Однако череп, протискивающийся сквозь поверхность лица, — образ зловещий. Зловещий элемент на тов. Е. есть несомненно — особенно для тех, кому он «цензорски» резал статьи и пьесы! Однако в зловещей картине... много чести!

Но образ должен быть гротесковым.

Скелет, охватывающий нагое тело, — образ опять-таки жутковатый.

«Пиджачная тройка» одновременно одевает, обывляет, выводит из символической абстракции и снова «снижает» всю комбинацию.

К тому же зловещие обертоны, сопутствующие скелету как символу смерти, снимаются здесь тем, что, будучи надет поверх пиджака, он сам приравнен к чему-то вроде макинтоша или пальто.

«Пиджачная тройка» имеет намек еще и на «корпулентность» фигуры.

Страшная в верхних частях оскалившимся розовым черепом, фигура, сползая книзу, перескальзывает в нелепость.

Теперь — о трех «источниках» образа.

Одного мы коснулись.

Этот сидит где-то в наших собственных представлениях физически. Так же и с первичным принципом «амбивалентности», который, «застывая» в разобщенные крайности и противоположности (задолго до воссоединения в высшей форме концепции единства противоположностей), «вспоминает» свое былое амбивалентное единство в приеме и форме... перевертыша...

(вместе с тем смешного как по этапу развития уже пережитому!).

Динамика зловеще живого процесса обращается в неподвижность.

Крайние «фигуры» — череп и лицо — «разламываются» и уже механически составляются, да еще посредством «сниженного» действия — одевания.

Розовый череп, «одетый» на лицо — в этом уже балаган, ярмарочная маска.

Слишком реально!

Фантастический сдвиг достигается сдвигом же с черепа-лица на весь скелет-фигуру.

«Скелет», одетый поверх «фигуры».

Это уже «технически» в некоторых своих частях не совсем возможно и слегка затруднительно.



Как быть с руками-ногами скелета?

Нашить их лампасами на рукава и брюки.

Торс еще кое-как впихивается в охватывающую его извне грудную клетку... номером больше. (Как покупаются галоши сравнительно с ботинками.)

С тазом сложнее. Поэтому «расширение» на скелет в целом, как видим, снимает излишнюю реальность образа.

«Перемена мест» между скелетом и внешним видом человека абсолютно из той же семьи перевертышей, которые в детских стишках заставляют лошадь скакать верхом на всаднике, а в свифтовском «Гулливере» делать то же самое, только на гораздо более изысканном и высоком уровне обмена функциями между конем и человеком.

Таковы были бы широкие «общечеловеческие» предпосылки к этому образу.

Однако лично у меня к нему имеются еще две — совершенно персонального характера.

Одна из них касается очень изысканно разработанной образной канвы из живых лиц, черепов и картонных масок, изображающих черепа, вырастающих из очень отдаленной схемы как «перевертыша», так и... «двойного перевертыша».

Вторая предпосылка коснется еще более глубокого прошлого.

Связана не с какой-либо образной ассоциацией, а с чисто динамической образной интерпретацией, вытекающей из словесной характеристики процесса, которым осуществляются выразительные движения.

Этим вопросом я очень интенсивно занимался в двадцатых годах в Москве. А игрою масками, лицами и черепами — в тридцатых годах в Мексике.

Строчка, написанная выше о «черепе, протискиваемом сквозь поверхность лица», заставила меня с полной живостью вспомнить не только образ сложившейся моей концепции о принципах выразительного движения в целом, но те мгновения непосредственной практики, в которых очерчивались эти принципы, для того чтобы понимать, как строится мимика.

Еще анекдот.

При этом еще анекдот с картинкой. С литографией Гаварни.

Из серии «Les enfants terribles».

Сидит весьма растерянный субъект, уставившись на зрителя.

На ручку кресла взобрался один из этих «очаровательных крошек».

«Ах! Посмотрите, что у вас происходит: у вас голова прорастает сквозь волосы!»

Милый мальчик глядит на... лысину.

Простой «перевертыш»?

Несомненно.

Волосы и голова меняются местами и функциями.

Но не только!

Как ни странно, но череп, кожный покров и волосяной покров в выразительном движении действительно связаны друг с другом в самой

разнообразной динамической игре.

То, что здесь действительно существующая в природе связь приложена к ситуации, по внешнему признаку близкой, но тем не менее этой связи не подчиненной, и есть одна из основ комического эффекта в этом случае.

Одновременно ощущается и какая-то по существу правильность «динамической» картины процесса и вместе с тем его совершенно очевидная неприменимость к данным условиям.

(Ну, вроде, скажем, соображения по поводу очень высокого человека: если он промочит ноги, то насморк достигнет носа не ранее чем через две недели.)

Тело, кожный покров, щетина или волосяной покров, конечно, динамически связаны друг с другом в выразительном движении.

Еще старые школы объясняли, что животное «щетинится», желая казаться большим по размеру.

Более деловитая точка зрения отбрасывает здесь чересчур очеловеченное желание и объясняет дело тем, что, готовясь к бою, животное вбирает запас воздуха, отчего объем тела неминуемо увеличивается.

Кожный покров от этого неминуемо натягивается, отчего отдельные волосики принимают перпендикулярное к коже положение.

Однако это же положение волосы могут принять и от прямо противоположного случая: когда неизменным по объему окажется объем тела под кожным покровом и резко *сократится* сама поверхность кожного покрова.

Это имело бы место, например, на голове, где объем черепа, конечно, не меняется. Но внезапно бы произошло спазматическое сокращение его кожного покрова.

Известно, что при ужасе и испуге испугавшийся инстинктивно съеживается.

Очевидно, что в области головы это съеживание может осуществиться только через кожаный мешок, напыленный на череп.

Так оно и происходит.

Причем кожу головы «тянет» так же к «центру» системы человеческой фигуры в целом, как и руки, ноги и колени, которые стараются прижать к груди и охватить руками.

Хорошо, если общему движению вторит и голова.

Тогда она зароется в подтянутые колени и человек укроется в естественную, памятную ему (если и не памятью!) «позицию» полной защищенности, в которой он вполне благодушествовал свои девять месяцев райского бытия в утробе матери, прежде чем выйти на недружелюбный и неприветливый свет, почему-то считающийся божьим!

Однако организм наш в процессах выразительного движения обладает удивительной способностью далеко не всегда реагировать как целое и по линиям одного мотива.

Но наоборот — по линии нескольких мотивов.

И среди них главным образом — по линии противоречивых мотивов.

Точнее — в противоречиях реагировать на один и тот же мотив.

И на реализацию таких противоположностей — противоположным образом

организм реагирует разными своими частями.

Группируя одни из них по линии одного решения.

Другие — по линии другого.

В двигательном плане это не больше чем воплощение того реагирования в противоречиях, которое неминуемо в нашем сознании, включающем в равной мере и непосредственность, и опосредствованное реагирование.

Таким образом, система наша чаще всего «раскалывается» по направленности надвое — направленно на осуществление двух противоположно намеченных действий.

Основное дробление здесь происходит под знаком «центра» и «периферии». И широко понятый «центр» системы связан с более простым нутряным непосредственным реагированием.

Тогда как «периферия» — конечности и мимирующая поверхность лица в основном связаны с двигательным выполнением опосредствованно реагирующей, составляющей движение...

Однако «граница» между той и другой сферой лабильна.

Возрастающая интенсивность той или иной составляющей захватывает для осуществления *своего* двигательного намерения все большее и большее количество элементов двигательной системы и тела в целом.

Пока одна из них не берет целиком вверх, «проламываясь» в реальное действие и выбиваясь из того состояния «борьбы мотивов», которое и характеризует собою прямо противоположные интерпретации.

Кроме того, при наличии везде и всюду антагонистических мышечных групп еще играет роль и то обстоятельство, на которую из них попадает первая или вся целиком иннервация, идущая от движущего мотива.

Поэтому одновременно со случаем «сжеживания» мы часто видим в картине испуга, например, и обратную картину: поднятые вбок и кверху руки и вытянутую шею с широко раскрытыми глазами.

Предположив, что кожный покров (крайняя периферия) идет быстрой контракцией или [что] вся система тела — быстрым «раскидом» себя вовне, мы в обоих случаях получаем то же самое натяжение кожного покрова, заставляющее стать волосы перпендикулярно покрову — волосы встают дыбом.

На теле в целом это расщепление до граней крайней периферии — кожного покрова — довольно редко и, скорее, охватывает область явлений, которые мы прочитываем «на себе» как чисто физиологические явления, сопутствующие нашим выразительным состояниям: выдавливаются слезы, появляется испарина, прохватывает озноб, пробегает судорога, покрываешься гусиной кожей.

Между тем по схеме своего осуществления все эти явления подчинены совершенно тем же формулам, но разыгрываются на такой стадии периферийной «удаленности», что физически локализируются где-то на крайних рубежах нашей плоти, а регистрируются где-то за порогами отчетливой чувственной интерпретации уже не как «эмоции», а как «физическое состояние».

Совершенно то же самое имеет место и на другой крайности, где, например, спазмы «медвежьей болезни» или «преждевременных родов» также выходят за рамки собственно выразительных процессов снова в область чисто физиологических явлений.

Область «покровных» явлений интересна своим архаизмом, так как первоначальные выразительные проявления — это игра взаимных напряжений между нутром и покровом амебы, а вытягивающая и вновь вбирающаяся псевдоподия — это попеременная «победа» тенденции той и другой — эндоплазмы и эктоплазмы.

И, как всегда, — крайние точки сходятся.

На наивысшем участке выразительности мы находим почти что чистейшее воспроизведение (на высшем уровне как бы повтор тра-та-та etc.) этой самой первой схемы.

Снова дело доведено до взаимной игры целого и тончайшего покрова. Но только эндоплазма здесь — голова как форпост тела в целом, а эктоплазма — кожно-мышечный мимический покров того, что мы называем лицом.

И миллиметровый сейсмограф черт лица, мимически вторящих микроскопическим колебаниям в соотношениях борьбы мотивов или импульсов, а по существу — противоречиях реагирующему носителю «лица» — беспредельно утонченный и усовершенствованный аппарат той же фундаментальной схемы, по которой действовала псевдоподия.

И теперь уже не странно, не дико, не нелепо прозвучит наше определение основ мимической выразительности как игры сокращений на поверхности лица в процессе <sup>120</sup> движения головы, старающейся протолкнуться сквозь поверхность лица. Или поверхность лица, желающая волной обежать неподвижность черепа.

Открывающийся в изумлении рот — это непосредственность, опередившая реакцией «осознание» и «проломившаяся» сквозь лицо.

А скорбно сморщившееся лицо — это череп, вместе с телом «выскользнувший» из-под кожных покровов лица.

А «лопающееся» от самодовольства, лоснящееся (то есть обтянутое до предела натянутой кожей) лицо не кажется ли разве самодовольной «грудью колеса», вместе с грудной клеткой готовой взорвать мундир также изнутри колесом, вынести поверхность лица, опережающего импульсом фигуры и черепа!

Я хорошо помню день, когда в практике работы над выразительным движением у меня с кем-то из товарищей это осознание динамики выразительного процесса «прорвалось» этой словеснообразной формулой: «череп протискивается сквозь лицо».

У меня есть два любимца.

Для меня они почти что два Аякса<sup>cx</sup>.

Так одновременно возникают они у меня в памяти.

Оба они, правда, не Аяксы, но Аристиды.

---

<sup>120</sup> Именно в процессе, а не в результате. (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

Но зато почти созвучны и их фамилии: Брюан и Бриан.

Один король Монмартра.

Верховный жрец кабачков типа «Ша нуар» или «Лапен ажилль».

Второе название монмартрского кабачка, чья вывеска «Ловкий заяц» («Lapin agile») — не более как искажение прежней — в честь карикатуриста А. (Андре) Жилля.

Помните у Гюго: «Le pot aux roses» (горшок с розами), ставший по созвучию «Le poteau rose» (розовый столб), у Гюго «Ти ога» (латинское «молись») в «Trou aux rats» (крысиная дыра), куда спасается Эсмеральда, [попадая] в руки безумной старухи.

Или еще — католик и реакционер, король, столп реакции и католицизма — Карл X — «le pieux monarque» — «благочестивый монарх», в руках Травиеса ставший «Le pieu monarque» — «король столп и дубина».

Конечно, основная и истинная любовь отдана первому, чья черная мягкая шляпа и красный фуляр знаменуют всю прелесть и романтику Парижа на рубеже столетий.

Парижа уличной песни и «арго».

Парижа кафе-консеров и Иветт Гильбер, Тулуз-Лотрека и Ксанрофа.

Я долго не мог понять, откуда у автора наиболее ироничных и очаровательных песенок Иветты эта странная, как бы усеченная фамилия Xanrof?

Кажется, у Эмиля Байара в воспоминаниях о Латинском квартале<sup>cx1</sup> я нашел разгадку.

Некий юный рифмоплет Фурно ищет псевдоним.

Он рассчитывает на наследство от дядюшки, но для этого надо старательно скрывать свое авторство легкомысленных песенок.

Перевести французское «Фурно» (fourneau дословно — «печь») на греческое «Форнакс» (fornax)<sup>121</sup> слишком прозрачно.

Но если перевернуть его еще задом наперед — уже кое-что!

Из «Фурно» возникает «форнакс», а из «форнакса» — «Ксанроф». Впрочем, кто любит Ксанрофа, вероятно, так же, как и я, нашел тайну его имени. А кто не любит и не знает его — не все ли тем равно...

Другого Аристиды я люблю только всего-навсего за одно обстоятельство его жизни.

И это обстоятельство я впикиваю буквально всюду, куда только можно.

Но думаю, что из всех возможных мест именно сейчас и здесь место ему наиболее подходящее.

Бриан, как известно, на склоне лет был горячим пропагатором идеи... Соединенных Штатов Европы. Но увлекает меня вовсе не эта сомнительная идея, а анекдот о том, как эта идея возникла. Пришла она ее автору, как говорит о том легенда, сперва в форме «крылатого слова».

На каком-то выступлении он бросил эту формулу в порядке чисто ораторского приема, кажется противопоставляя Соединенные Штаты

---

<sup>121</sup> Fornax — печь (лат.).

Америки — Европе.

И уже потом, значительно позже, задумался над сущностью того, что заключало в себе это крылатое словцо...

Конечно, до этого не могло не быть внутренне подготовленной почвы для самой идеи, но случайно брошенное слово (может быть, не столько случайно брошенное, сколько подсознательно сформулированное в лозунг тенденции) опередило собою формулировку и магически зажгло и спаяло отдельные элементы концепции в программу. Так бывает даже в политике.

Но боже мой, я же все-таки еще и художник.

Не просто исследователь.

И дикая (с виду), парадоксальная (по форме) формулировка не может не засесть во мне где-то еще и просто как образ («череп протискивается сквозь лицо»).

Это не может не представиться еще и динамически непосредственной картиной.

Не как образное обозначение, но как живой образ, в котором реально череп выплывает сквозь лицо. Лицо вновь сквозь череп.

И лицо как некое подобие черепа, и череп как некое самостоятельное лицо...

Одно, живущее поверх другого. Одно, скрывающееся под другим. И одно, живущее самостоятельной жизнью сквозь другое.

И одно сквозь другое по очереди просвечивающее.

Одно и другое, повторяющие физическую схему процесса через игру образов лица и черепа, меняющихся масками.

Масками!

Конечно.

Маски — то маска черепа на живом лице, то маска живого лица на черепе — окажутся реализовавшимся этим образом.

И стоит мне вступить в реальность окружения масок, чтобы именно эта старая забытая служебная формула-парадокс внезапно расцвела во всей полноте своей образной формы и в эту форму уловила бы формулу новой сущности, темы, идеи, бьющей из завершающих аккордов целой художественной концепции, целой системы образов, целой картины целого фильма.

\* \* \*

«День мертвых» в Мексике!

О том, как именно образ «Дня мертвых» погнал меня в Мексику, я подробно пишу в другом месте<sup>схii</sup>.

И не эта часть темы волнует меня здесь.

Если первым посылом к поездке в Мексику был именно «День мертвых», то неудивительно, что последнее слово о Мексике — заключение фильма — нашло свое образное воплощение именно из круга тем того же «Дня мертвых». Тем более что тема жизни и смерти, предельно выраженная в игре живого лица

и черепа, — сквозная, основная, базисная тема фильма в целом.

Тема жизни, смерти, бессмертия.

В горниле новых представлений, которые порождались революцией на смену беспощадному сметанию старых концепций и верований, возникало и новое представление о победе над смертью, о преодолении смерти, о бессмертии.

Биологически мы смертны.

И бессмертны только в социальных деяниях наших; в том маленьком вкладе, который вносит наш личный пробег с эстафетой социального прогресса от ушедшего поколения к поколению наступающему.

Это сейчас почти книжная и прописная истина.

Но были же когда-то народы, впервые выработавшие формулу, что дважды два — четыре. Много веков спустя век относительности ответил на такие невинные задачи — что и сколько угодно. И это было новым — решающим шагом к порогам нового, атомного века.

Так и мы, поколение, по пояс стоявшее в пред-Октябре, приходили из зарослей предоктябрьских концепций к этому новому ряду представлений, устремившихся на нее с приходом Октября.

Поле приложения подобной концепции сейчас бесконечно шире, чем та одна шестая часть мира, где это не только слова!

Посмотрите, с какой последовательностью звучит проповедь этого нового образа бессмертия с американского экрана, правда лишь с того момента, когда дяде Сэму понадобились человеческие силы, чтобы управлять и водить самолеты и жертвовать собой в обстановке войны.

«A guy named Joe»<sup>122</sup>, где мертвые, погибшие, разбившиеся авиаторы сидят за спинами новичков и запасом своего опыта, оплаченного гибелью, катастрофами и ценой жизни, ведут в поднебесье рать за ратью молодых летчиков.

Такова узловая ситуация.

Изобретательность американцев и их умение извлечь из ситуации всю гамму возможностей — от лирики до балагана и от фарса до трагедии — разводят ситуации в нескончаемый ряд сцен.

Но проповедь темы заключена в уста «небесного генерала», распределяющего разбившихся летчиков обратно на самолеты новичков.

И мысль о том, что рукой каждого нового летчика управляют тысячи погибших до него, подымается здесь до пафоса.

Хотя ворчливо произносит эту речь своим характерным голосом Лайонел Барримор, а слушает его иронически сощуренный Спенсер Трэси в образе погибшего летчика Джо, получающего назначение обратно на землю незримо управлять действиями молодого летчика.

Но есть и фундаментальная разница. Мы видим бессмертие не в форме загробной кооперации старших и младших поколений!

Мы видим бессмертие в цели, ради которой борются и умирают поколения.

---

<sup>122</sup> «Парень по имени Джо» (англ.).

И цель эта — та свобода человека, за которую в пылу войны, мы полагали, дерутся и наши союзники.

Когда дым битв рассеялся, мы увидели, что на мирном фоне, вне грохота орудий, одни и те же, казалось бы, слова обозначают вовсе разное.

Наш идеал революционной борьбы, революционной жизни во имя истинной свободы оказался совсем иным, чем то, чем размахивали союзники на своих знаменах.

И формула нашего понимания бессмертия еще и еще раз подчеркнута определялась как бессмертие в борьбе за революционный идеал свободы.

Прописная книжная истина для многих, для нашего поколения — повторяю — это было становлением нового осознания жизни и действительности.

А потому, повторяя в становлении произведения, как это часто бывает, не только отражение фактов, но и динамику процессов — этот величественный и великолепный путь к новой жизни, новым мыслям и идеям, — именно эта мысль — не как формула, но как живой и яркий образ — расцвела ведущей темой, родившейся из хаоса бесчисленного пересечения эпизодов и фактов, обрядов и обычаев, анекдотов и ситуаций, в которых бег жизни и смерти, как нигде, колоритно пересекают друг другу пути в Мексике,

то в трагических образах смерти, растаптывающей жизнь,

то в роскошных образах торжества жизни над смертью,

то в обреченном умирании биологически ограниченного,

то в необъятности социально вечного, порожденного грядущими чертогами будущего, вырастающего на жертвенной крови погибшего сегодня.

Игра жизни и смерти,

соревнование их.

Культом смерти древних ацтеков и майя, среди недвижной вечности камней начинается фильм,

чтобы закончиться презрительной «василадой», той особой формой мексиканской иронии, способной в сарказме своем казнить самый образ смерти во имя неизбежно из него рождающихся гейзеров жизни.

Между ними и пеон, погибающий под копытами хасиендадо, и католический монах, в кошунстве самоотречения и аскезы попирающий пышный праздник тропической жизни, и бык, во славу мадонны истекающий кровью на арене, и раздираемая братоубийственной междоусобицей, истекающая кровью страна под ликующие, инспирируемые Ватиканом крики: «Viva Christo Rey!» — там, где должно громогласно греметь: «Viva el Hombre Rey!».

Не слава Христу-королю, но слава королю-человеку.

И все это сбегается в финал,

в финал, в ироническом кривом зеркале «Дня мертвых» казнящий призрак вечной смерти, которому поклоняются дикари пролога.

Уже не мраморные или гранитные черепа ацтеков и майя, уже не страшилища матери богов в ожерелье черепов, уже не жертвенник Чичен-Итцы, где камни высечены в виде мертвых голов,



— нет!

Картонная маска смерти здесь скачет румбой, сменившей похоронные ритмы, среди каруселей и балаганов, народных ярмарок на «аламедах» — скверах больших и малых городов, необъятных селений и миниатюрных деревень.

Кружатся карусели и колеса смеха.

Бешено пляшется румба.

Прносятся маски черепов.

Вот череп под соломенным сомбреро пеона,

вот — под расшитым золотом сомбреро чарро.

Вот над ним дамская шляпка со шпильками.

Вот цилиндр.

Вот треуголка.

Вот он поверх комбинезона механика, рабочего, шофера, кузнеца, горнорабочего.

Карнавал достиг апогея!

В апогее слетают маски.

Вот полный кадр картонных черепов. Их сносит ураган взрыва смеха, и вместо белой стены черепов — бронзовый барельеф весело заливающихся смехом пеонов.

Другой кадр — также под взрывы смеха бледная личина картонной смерти уступает дружному веселью обнявшихся батрака, механика и шофера.

Бронзовые смеющиеся лица.

Сверкающие черные глаза и белые зубы.

Снова группа масок. И костюмы на них те, в которых они проходили сквозь картину.

В этом — тот, кто в картине перестреливался с хасиендадо, в этом — погибал при погоне,

в этом — трудился среди полей или на бетонных заводах.

Но группу этих истинных и «положительных героев», утверждающих в картине начало жизни, пронизывают маски, наряженные в костюмы тех, кто нес сквозь картину насилие, порабощение жизни — смерть.

Это они одеты в костюм молодого хасиендадо, топчущего зарытых в землю пеонов копытами коней.

Это они носят шелка и шляпу дочери помещика.

Это на них между уголками крахмального воротничка поверх звезды и ленты на фраке и цилиндром смеется все тот же масочный картонаж.

И общий силуэт намекает на президента в картине, принимающего парад пожарных и... полицейских.

Плюмаж и треуголка генерала высятся над другим картонным черепом с... усами. Он элегантно ведет картонную маску черепа, полускрытую за кружевным веером, в развевающейся мантилье, с кастаньетами в руке.

А вот, воздев руки к небу, кружится, повторяя жесты папского нунция и архиепископа Мексиканского в день мадонны де Гуадалупе (тоже в картине) — чудак в полном епископском облачении, и золотая тиара горит в небе все над

тем же матовым, неподвижным, картонным ликом смерти.

Не из воспоминаний о «Danse macabre» Сен-Санса или «Пляске смерти» Гольбейна родился этот карнавал.

Он растет прямо из сердцевины мексиканского фольклора, в этот день усеивающего столики торговцев на аламедах тучей черепов в касках, цилиндрах, шляпах, сомбреро, матадорских шапочках, епископских митрах. Из серии листов народнейшего из художников Мексики Хосе Гуадалупе Посады, известных под именем «калаверас».

Газеты и специальные листовки в «День смерти» полны рисунков на ту же тему.

Все считаются умершими.

Но если истинная смерть разрешает говорить об умершем лишь доброе, то карнавальная смерть требует на каждого мнимо умершего эпиграммы, злой, беспощадной, ядовитой, срывающей прижизненную маску.

И вот в урагане моего экранного карнавала вслед пеону и механику, шоферу и углекопу, — и танцующий хасиендадо, и девица, и гранд-дама, и генерал, и епископ веселым жестом срывают и свои картонные маски.

Что же под ними?

Там, где у первых — живые бронзовые лица, заливающиеся смехом.

У всех этих под сорванной маской — один и тот же лик.

Но не лицо,

а желтый, костлявый... подлинный череп.

У тех, живых, идущих вперед, несущих творчество и жизнь под картонажем смерти, — живые лица.

У этих — носителей смерти — картонный оскал прикрывает лишь более страшное — оскал подлинной смерти... подлинного черепа.

Обреченное историей на смерть несет на своих плечах ее эмблему.

И кажется, что этот мертвый лик, окутанный отрепьями мундира с эполетами, фрака со звездой, стихаря с крестами, кричит тем, кто действиями своими в этих костюмах прошел по картине, страшные слова, написанные над черепом у подножия распятия и обращенные к прохожему:

«Я был таким, как ты, ты будешь таким, как я».

— Прохожий!

Не тщись найти описанное здесь в экранных версиях нечистыми руками оскопленных вариантов не мною смонтированных фильмов<sup>cxiii</sup> из заснятого нашей экспедицией материала чудодейственной Мексики!

Бессмысленной склейкой, разбросом материала, распродажей негатива на отдельные фильмы уничтожена концепция, разбито целое, растоптан многомесячный труд.

И, может быть, здесь, под маской тупых вандалов — недалеких американских кинокупцов, скрывается мстящая рука мексиканской богини смерти, которой я слишком непочтительно заехал локтем под самые ребра?

«День мертвых» ходит отдельной самостоятельной «короткометражкой», не ведая и не зная своего назначения как завершающего трагический и иронический финал большой поэмы о Жизни, Смерти и Бессмертии, избравшей

материалом Мексику в концепции, так и не увидавшей себя на экране...

Иронией постараемся преодолеть и этот случай смерти — смерти собственного детища, в которое было вложено столько любви, труда и вдохновения.

\* \* \*

А розовый череп тов. Е.<sup>cxiv</sup> имеет прямого предка!

На одной из «калавер» Хосе Гуаделупе Посады — два черепа... черного цвета.

Подобно тому как негр полагает ангелов в своем раю черного цвета, как обитатели Гарлема, так мексиканец полагает, что черного цвета должны быть... скелеты негров!

Да здравствуют цветные скелеты!



### **ЦВЕТ<sup>cxv</sup>**

Цвет. Чистый. Яркий. Звонкий. Звенящий.

Когда я полюбил его? Где?

Пожалуй, в Вологде.

Точнее, в Вологодской губернии.

Еще точнее, в местечке Вожега.

Там, куда меня закинула гражданская война.

Ослепительный снег.

На снегу бабы.

На бабах медового цвета полушубки с выпушками.

Валенки.

Между полушубком и валенками — полоса сарафана.

Шерстяного. Полосатого.

В беспощадно цветастых вертикальных полосах.

Лиловый. Оранжевый. Красный. Зеленый.

Перебивка — белый.

И снова.

Голубой. Желтый. Фиолетовый. Малиновый.

Истертые. Выгоревшие. Поеденные молью.

Подушкой на плетеном кресле.

Скатертью на столе.

Четверть века спустя образцы их все еще рядом со мной.

С ними сплелись не менее беспощадные полосы мексиканских сарап.

В них горит неиссякаемый жар тропиков, [в то время] как фоном к тем искрились кристаллы белых морозов.

Плотоядно-розовый сплетается с голубым. Желтый сцепляется с зеленым. Зигзагами бежит коричневый, отделяясь ступенчатым белым от глубокого индиго.

Может быть, прелюдией к варварской радости от чистых красок вологодских сарафанов были когда-то чистые краски иконных досок.

И может быть, пронзительный хор живых розовых фламинго на голубом фоне Мексиканского залива лишь допел аккорды, задетые гаагским музеем Ван-Гога и цветовым вихрем арлезианских холстов великого безумца с отсеченным ухом<sup>cxvi</sup>.

Все равно: зеленый квадрат скатерти в лимонной, залитой солнцем комнате,

темно-синий чайник среди красных чашек,

золотой Будда на фоне лазурной раскраски стены или оранжевый с черным переплет книги на зеленой с золотом парче круглого стола.

В кругу подобных пятен я вращаюсь неизменно. И неизбежным вологодским сарафаном вертикальных цветных полос все туже и туже опоясывают мои комнаты книжные корешки на полках моих стен: золотой рядом с пунцовым.

Синий, белый, белый, оранжевый.

Красный, голубой, оранжевый.

Красный, голубой, зеленый.

Красный, красный, снова белый.

Черный. Золотой...

Мне скучно, когда на столе не горят рядом синий и желтый карандаш, когда не красная в зеленых полосах подушка ложится на голубой диван, когда не слепит пестротой халат,

когда по занавескам не бегут желтые полосы, пересекаясь голубыми или перерезаясь малиновыми...

И мне приятно, когда пестрая лента филиппинской вышивки змеится, ложась поперек узбекского сюзана. Или шитый монгольский узор распластывается по тускло-малиновому фону стенки, так выгодно отбрасывающей белизну картонных мексиканских эмблем «Дня смерти» и черные в кровавых ранах маски морисков, так неожиданно перекочевавшие в

полуритуальные пляски мексиканского индио, символизируя для него уже не покорение Испании маврами, но собственное порабощение испанскими полчищами Кортеса<sup>cxvii</sup>.

\* \* \*

Мы давно стремились друг к другу.  
Цвет и я.  
Наконец впервые встретились.  
Вот краткие впечатления вокруг этой встречи.

### [«**МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ**»]<sup>cxviii</sup>

На нее смотришь издали.  
И снизу вверх.  
И она кажется калиткой в небо.  
За ней — необъятная небесная голубизна.  
До нее — узкая, сжатая с боков проезжая дорога.  
В гору вверх.  
Из лощины —  
в просторы.  
Из полуоврага —  
к воротам в небо.  
Это — не Тибет.  
Это — не подъем на священные горы, куда по тысячам ступеней восходят к слиянию с небесами тысячи робких богомольцев.  
Это — не пирамиды древних ацтеков, наспех из капищ языческих под рукою ловких патеров превративших свои вершины в католические соборы, откуда струится навстречу молящемуся благодать и свершение желаний.  
Это — всего-навсего окрестности Москвы.  
Подмосковный помещичий дом.  
А ныне — дом отдыха.  
Узкое<sup>cxix</sup>.  
Год, должно быть, тридцать второй или третий.  
На исходе зимы.  
Мы в комнате живем вдвоем.  
Странно. На этот раз сожитель мой не ученый-стоматолог, не специалист по фитопатологии, которому поручено извести книжного червяка из недр ленинградских книгохранилищ, не даже просто специалист по древнегреческим лекифам.  
Краткий месяц отдыха непременно столкнет вас с кем-нибудь вроде этого, пока обилие заслуг и знаков отличия не обеспечит вам отдельной палаты...  
На этот раз сожитель мой — редактор издательства.  
Сожительство беспокойное.  
Ибо платонически-бесплодные мечты и вздохи мои об очередной книжке

по проблемам кино тут же материализуются в прямоугольное ярмо договора, из которого потребуются года недобросовестности и изобретательности, чтобы выбраться, не возвратив аванса.

Но от него же слышу немало увлекательного о прочей клиентуре, барахтающейся в цепких кольцах этого тиражно-полиграфического спрута.

Сейчас в их тенетах — любопытнейший образ.

Только что вынырнувший к новой жизни и к краткой предсмертной вспышке творческого блеска писатель Бугаев.

Он же — Андрей Белый.

Белый пишет для издательства книгу о Гоголе.

Белый прочтет отрывки из нее в помещении главного редактора.

Для малого круга избранных лиц.

Несколько недель спустя в угловой комнате редакции я впервые вижу (и слышу) этого замечательного старика.

На голове — профессорская шапочка.

Из-под нее ореолом очень тонкие серебристые волосы.

Бледное лицо воскового оттенка. В тонких морщинах залегли серебристо-тусклые тени, как на очень древнем оружии.

Необыкновенно лучистые глаза.

Всякая биография обычно кажется непредусмотренным набором фактов.

Обычно хаотическим.

Отдельные произведения — проблесками внутри этого хаоса.

Связанные друг с другом фактами биографии.

А сами эти факты нанизаны бессвязно.

Так в первые мгновения проносится стихия гоголевских образов, казалось бы произвольно переплетаясь друг с другом и вовсе незакономерно проскальзываясь сквозь вензеля и кренделя жизненного пути автора.

Вот Тарас.

А вот Довгочхун.

Вот Чичиков. А вот Селифан и Петрушка.

Вот яркая пестрота «Вечеров».

А вот вовсе иная тональность «Мертвых душ».

Но вот вдруг рукою волшебника Бугаева в этом вихре (в этом «рое», как сказал бы он сам) остановлена точка.

Пусть Тарас.

Пусть кудесник из «Страшной мести».

И уже от этой точки прочертилась линия к другой.

От Тараса к Довгочхуну.

От Довгочхуна (менее удивительно) к Петру Петровичу Петуху.

А от кудесника к Петро Михали (в «Портрете») и от него к Костанжогло в «Мертвых душах».

И блистательный комментарий Белого то смелой гипотезой, то непреложным фактом, то неожиданной цитатой показывает стадиальную связь, видоизменение, переосмысление, перерастание в новое качество исходного мотива, первоначального образа, расцветающего в последующем, из историко-

героического, тускнеющего в мелкопоместной пошлости (Тарас — Иван Никифорович), из фантастически пугающего простою чужеземностью — угрожающего импортным индустриализмом патриархально-отечественному (кудесник — Костанжогло).

И Тройка — Чичиков, Селифан и Петрушка — уже вовсе не просто кучер, слуга и хозяин в карете, куда запряжены три лошади. Но сами по-своему некая тройка, и как тройка — нечто целое и единое, и Петрушка не просто Петрушка, но вся неприглядная сущность самого Павла Ивановича — та самая, которую он так старательно скрывает за тончайшим бельем, благоуханьями и под вторым дном пресловутой шкатулки...

А потом вдруг внезапно Белый обрушивает на вас таблицу за таблицей, выкладки и цифры.

Чего?!

Процентного содержания разных красок в палитре Гоголя на разных этапах его творчества.

И как из хаотического, казалось бы, скача персонажи Гоголя выстраивались в ряды по старшинству признака, по этапу развития ведущей черты, по движению характеристики, приобретающей все более глубокое осмысление, так внезапно же, казалось бы, своеобразный калейдоскоп игры красок сквозь повести и рассказы, «поэмы» и «вечера», пьесы и очерки оказывается стоящим в таких же строгих рядах нарастаний и спадов, усиления и ослабления, расцветания и увяданий.

И кропотливая резка Бугаева под каждым оттенком спектра, под каждой рубрикой биографической даты, между крышками каждого произведения осмотрительно и подробно, ответственно и доказательно подтверждает утверждение двумя ноликами перерезанными одной наклонной процента...

Чудо. Чудо.

Чудо кропотливости и внимания.

Чудо бережности и уважения.

Чудо прозорливости и поэтического сродства с душою автора.

Дальше как во сне или в вихре видения.

Я робко подхожу к чародею.

Выясняется, он знает меня давно по картинам.

Спрашиваю его, почему в великолепном столбце авторов (Гоголь и Блок, Гоголь и Белый, Гоголь и Маяковский) нет строчки: Гоголь и Джойс. Поразительная схожесть в методе письма этого малоросса, ставшего крупнейшим русским писателем, с этим ирландцем, ставшим гордостью английской словесности, меня давно удивляла.

Джойса Белый не знает.

Почему, связав Гоголя с футуризмом, не связал его с... кинематографом?

Хотя превосходно отметил «перерезку» — все то, что произошло, пока Иван Иванович протискивался сквозь двери<sup>схх?</sup>

К этому разговору возвращаемся позже.

А пока. Блистательный разгром Белым постановки «Мертвых душ» в МХАТе<sup>схxi</sup> с неподражаемой гоголевской палитрой в руках — от которой

бессмысленно и необоснованно, дальтонически и близоруко, а главное, не драматически или, точнее, наперекор цветовому драматизму и цветовой характеристике (у Гоголя совершенно неотрывных от сюжета и содержания) здесь отойдено тупо и бессмысленно.

Вечер Белого в Политехническом музее<sup>сххii</sup>.

Я представительство...

Чудный вечер с Белым дома у меня на Чистых прудах.

Дальнейшее в какой-то неясности.

В наплывах.

Трагическая смерть Бориса Бугаева, более известного под литературным псевдонимом Андрея Белого...

И только пронзительно-желтый переплет — ОГИЗ — ГИХЛ, 1934 — «Мастерство Гоголя», как память об этих чудесных нескольких месяцах живых впечатлений «во Гоголе».

Желтый переплет горит на столе, как обложка «Жермини Ласерте» Гонкуров на портрете доктора Гашэ кисти Ван-Гога.

В оправе солнечной книги — драгоценности наблюдений Белого.

Здесь они размерены по фазам творчества.

По таблицам и схемам.

Отчетливыми образами и образцами.

Сопоставлением цитат, переливающихся друг в друга, как рядом стоящие оттенки спектра.

Или звенящих, как в столкновении дополнительных цветов.

Сквозь них, озаряя столбцы и окрашивая образы, струится и стремится цветовая стихия Гоголя.

Вчера она была уже не тою, что сегодня.

А завтра она будет иною, чем вчера.

В начале свет.

Свет сгущается в цвет.

Остается светоподстилкою цвета.

«... Светопись подстилка *цветопись* в первой фазе; припомним: мозаика, цветное стекло и предшествовали, и родили Джиотто, в котором рождалась позднейшая живопись, история живописи в прозе Гоголя от стеклянного пейзажа в отрывке “Утопленница” до описания плюшкинской комнаты аналогична истории живописи от равеннской мозаики, через Джиотто, к... Рембрандту...» (с. 135).

В пристальном разборе — еще отчетливее.

«... Тенденция цветописи в первой фазе.

Красочный спектр “Вечеров”, “Тараса Бульбы”, “Вия” пестр и ярок; мало сложных определений, как “бело-прозрачный”, “темно-коричневый”, “лилово-огненный” и т. д.; красный — так “красный”; и он доминирует (84 отметки в реестре); “как огоны” — 10 раз, “как кровь” — 7, “алый” — 7, “червонный” — 4, “рубинный” — 1, “как бакан”, “как мак”, “как у снегиря” (грудь)... обычные комбинации *золотого и красного, красного с синим, красного с зеленым, красного с черным*; в “Вие” пол устлан *красной* китайкою; *алым* бархатом



покрыто тело в гробу; до полу *золотые* кисти и бахромы, а свечи увиты зеленью (красное — золотое — зеленое)...

... Следующее по частоте, *золото*, имеет всего 37 отметок (11,6 %); за ними следует пара: *черное, синее* (11 и 10,7)...

То же самое в живых образах «Страшной мести».

«... Гоголь учился живописи; его манера одевать сцены “Страшной мести” в цвета являет красочный синтез произведений первой фазы с доминирующим *красным* (26 %); за красным лишь *черный* и *синий* приподняты выше 10 % (10,6 и 11,5). В “Страшной мести” пропорция эта соблюдена: на 19 *красных* пятен по 8-ми *черных* и *синих*; красный цвет — 1) пятна на одеждах, 2) вспыхи, подобные красным бенгальским огням; эти пятна даны поперебив с синими и зелеными; в *красное* облечен Колдун; красное здесь — кипенье крови, наполняющее уши звоном и заставляющее схватываться за саблю; но красное на Колдуне — заплатка: на *черной* дыре; *черное* — под *красным*, *красный* жупан рыскает по *черным* лесам, перерезает месячные отблески в *черной* лодке, является из-под *черной* горы, тащась к *черному* замку...

... Три главных действующих лица сопровождаются каждое своими цветами: цвета Данилы — *золотое* и *синее*, Катерины — *голубое, розовое* и *серебряное*; цвета Колдуна — *черное с красным*. *Красная Моляка* вещает о его появлении; *серебряная* жалоба ивы о слезах Катерины.

Сюжет в цвета впаян...» (с. 73).

Особенно пленительно — на словах — говорил Белый о *голубом прозовем* в обрисовке пани Катерины как об отсветах приближающихся к ней *синего* (с *золотом*) Данилы и *красного* (с *черным*) колдуна...

И дальше вместе с биографией произведений Гоголя движение их спектра.

Особенно наглядно — по линии красного цвета.

От жизнерадостных «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к трагическому второму тому «Мертвых Душ».

26,6 % — 12,5 % — 10,3 % — 6,4 %... (с. 121).

Цифры говорят за себя.

Но вот за них говорит и Белый:

«... Цветопись второй и третьей фазы.

... Спектр реагирует: уменьшением *красных* пятен, начиная со “Шпоньки”, “Ив. Ив. и Ив. Ник.” и “Старосветских помещиков”, кончая комедиями, *процент красного* падает: с 26,6 до 12,5, и — падает далее в обоих томах “Мертвых душ”: 10,3 – 6,4, во втором томе *красного* менее четверти “Вечеров”; падает *синее*: с 10,7 на 6,1, и с 6,1 на 4,9 (в первом томе “Мертвых душ”), падает *процент золотого* с 11,6 на 8,9, с 8,9 на 2,8, падает *серебряное*: с 7,1 на 3,2 и 2,8...

... Изменению словаря отвечает изменение и в спектре; и в потухающем цветописном пятне растет — светотень; в первом томе “Мертвых душ” главенствует *белое, черное, серое*; здесь тень мутнит цветопись... *голубое* — с *пыльней*, как цвет обоев Манилова...» (с. 113).

«... Порой многое под вуалью: она — с *черными мушками*, *мухи* садились; солнце... блистало... и *мухи*... обратились к нему»; рои *мух, поднятые легким*

воздухом, «воздушные эскадроны мух... обсыпают... куски», чернильница с множеством мух, в комнате Коробочки «бесчисленное множество мух», рюмка «с тремя мухами»; и оттого — ассоциации с мухами: «мухи, а не люди», «умирали, как мухи», «меньше мухи»<sup>123</sup> и т. д.

Этому черному крапу соответствуют белые пятна дам, главным образом писанных белилами, но названных «сияющими» (из иронии). Жена Чартокуцкого показана белыми пятнами (белье и кофточка — белые); беленькая и губернаторская дочка в «Мертвых душах»; дамы... в белых, «как лебедь», платьях, в белых, «как дым», башмачках; в белых, «как снег», чулочках... и прочие белые принадлежности туалета... белого в первом томе «Мертвых душ» — 22, а во втором — 17 процентов.

Оно — под крапом; крап — черный.

Многое здесь — «блан э нуар»... (с. 158).

От сверкающего в золотой оправе красного и синего к черно-серо-белому и чистому «блан э нуар»<sup>124</sup>...

Этому спектру произведений Гоголя надолго положено было врезаться мне в память.



### **АТАКА НА КИПАРИСЫ (ПЕРВОЕ ПИСЬМО О ЦВЕТЕ)<sup>сххiii</sup>**

«... Я несколько вольно обращался с правдоподобием цвета...»

*Ван-Гог.*

Из письма к Эмилю Бернару

Нет!

Не предмет сюжета и не предмет фотографии родят цвет.

Но музыка предмета и особенность лирического, эпического и драматического внутреннего звучания сюжета.

Не предметный цвет газона, мостовой, ночного кафе или гостиной определяет их цвет в картине.

Но взгляд на них, порожденный отношением к ним.

---

<sup>123</sup> Все цитаты из «Мертвых душ».

<sup>124</sup> Blanc et noir — белое и черное (*франц.*).

Ведь почему-то высекали мы в прежнем кинематографе рамкой кадра именно то, что нам нужно из окружающей действительности.

Извивали раз выхваченный предмет в смене ракурсов съемки, способных пластически раскрыть сокровенную затаенность того, что мы ставили перед аппаратом.

И пронизывали его могучим произволом бросков света и тени в интересах выражения того, чем мы желали его представить!

\* \* \*

Мы уже привыкли к тому, что эмоция сцены расцветает музыкой.

Что эта музыка стелется по кадру, обвивает собой героев и действие и, не теряя своей самостоятельной линии, сплетается с бегущим строем изображений в единый поток впечатлений.

Совершенно так же должна вливаться в кадры и переливаться через их края стихия цвета, неся симфонию красок, которая вырастает из чувств и мыслей по поводу происходящего.

И загорается красными, синими, оранжевыми тонами согласно зовам той же внутренней необходимости, которая, вторя душе событий, то содрогается медью, то поет струнными, то гремит барабанами.

\* \* \*

Пусть внешним поводом для включения партии кроваво-красных тонов будет блик свечи<sup>сххiv</sup>.

Пусть для контрапункта встречного движения синих — угол не задетой красным бликом синей фрески.

Пусть брызнет оранжевая тема из золота случайно замерцавшего нимба.

Ведь и самый нимб, угол фрески или свечу мы ставим в кадр не во имя быта или этнографии.

Но из элементов этнографии и быта — в данном месте, в данной сцене, на данном градусе психологического напряжения — мы выхватываем именно эти детали за то, что в данных условиях именно через них наиболее красочно может быть окружение в тон актеру о самом важном в данный момент драматической поэмы, которую мы излагаем на экране.

Свеча, нимб, осколок фрески — это такое же намеренно выхваченное исходное трезвучие, подсказанное чувством, из которого мы komponуем симфонию эмоциональной атмосферы данной сцены, — подобно тем коротким крокам мелодических созвучий, из которых в дальнейшем родятся бесчисленные ходы и сплетения музыкальных творений.

Так почему же только они сами, а не в той же степени еще и созвучия эмоционального звучания их колорита в отличие от простой их предметной окрашенности?!

И дело вашего темперамента, вашего размаха, выразительной напряженности вашей темы — оставить ли избранную вами ниточку исходной

цветовой мелодии подобием темы, спетой одним голосом или сыгранной на пастушечьей свирели — то есть просто гармонично уложенной простейшим цветовым узором.

Или развернуть ее во всесторонние вариации средствами магии цветовой оркестровки, подобно тому как простейшая тема разгорается и ширится в лабиринтах музыкальных ходов Шестой симфонии Шостаковича, наивный народный напев — в чудесах баховской фуги или крик петуха — в незабываемом творении Римского-Корсакова<sup>сххv</sup>.

Стихия цвета в ваших руках.

Дело за щедростью творческого размаха. За выразительностью цветовой возгонки раз поразившего вас явления.

Я не зову вас непременно на этот путь. Не всякая грудная клетка выдержит такой напор.

Но сам бы я был несказанно счастлив, если бы в моих руках мерцание свечи возгорелось бы до степени багровых отсветов пылающего горна, а золотой нимб, горящий в голубой лазури фрески, зазвучал бы образом одинокой царственности мысли, плывущей в необъятном океане государственной мечты, золотым разливом уходящей ввысь от крови и огня, которыми мечта вынуждена прокладывать себе жизненный путь.

Драматическую тему, драматическую ситуацию, драматический монолог можно спеть без слов.

И мотив раскроет эмоциональный драматизм содержания.

Так и бывает.

И раз спетое в душе затем затвердевает словами, ситуациями, сюжетными ходами.

Так же и цвет.

Драму надо увидеть сперва переливающимся цветовым потоком, вторящим эмоции. И текучий спектр осядет предметами.

Цветными рефлексам в глубоких тенях маски актера.

В игре одежд.

Цветовом лейтмотиве, пейзаже — золоте листвы, синеве теней на снежной глади или пунцовыми отливами заката по недвижной глади вечернего озера.

Три линии:

музыка,

предметно-сюжетный ход,

цвет.

Потому что мне мало...<sup>125</sup> мне хочется, чтобы цветом разгоралась бы мысль и, сливаясь с темой изображения, породила бы образ.

Я не зову вас с собой обязательно рваться туда же.

Вы можете и не стремиться к тому же.

Но что мы видим на другом полюсе?

На другом полюсе стоит пока что только та цветовая катастрофа, которую мы пока что из картины в картину видим на цветных экранах. Они кажутся

---

<sup>125</sup> В рукописи пропуск.

меньшими братьями того, что представляла собой черно-белая съемка первых лет «биоскопа», когда, не задумываясь, снимали снимки в обыкновенные пасмурные дни. Мы помним их — плоские, лишённые теней, воздуха, глубины, объема, фактуры, светотени.

Такой, какой она [съемка] была, прежде чем учет натуральной тени и естественного блика солнечного дня в столкновении с рефлексами подсветки и пятнами произвольно заглываемых искусственной тенью подробностей и деталей не стали делать подобный кадр пластически выразительным на натуре.

И во много раз еще выразительнее в ателье, где на нейтральный облик объекта умелая рука светописца спускает целую свору метровых, семисоток, трехсоток, «бэби» и пр., жадно вгрызающихся в пространство, вырывающих из глубин объема, срывающих скрывающее, обнажающих существенное такими же цепкими зубами, как [у] муруги[x]...<sup>126</sup> в описан[ной] Гоголем ноздревской псарне. Глядя на веселое содружество прожекторов и ламп всех калибров и размеров, готовых с началом съемки ринуться в бой, я неизменно вижу их в образах муругих etc., украшавших собой псарню Ноздрева.

Мы стоим перед нерушимой бытово установленной соотносительностью красок, как некогда стоял домонтажный кинематограф «одной точки съемки» перед событием.

До того, как монтаж крупными планами стал всекаться в явление. Оставляя шляпу и калошу и выбрасывая пальто там, где надо; заменяя мчащуюся лошадь — скачущими копытами и развевающимся хвостом, где это нужно; [оставляя] шагающие сапоги и восседающие вицмундиры там, где по другому заданию на зрителя обрушивались одни глаза, одни лица, одни руки...

Из «пучка возможных» элементов монтаж смелой рукой отбрасывал все то, что в данном месте не было «необходимым».

Так же из пестрого ковра неорганизованной цветовой действительности мы во имя решения выразительной задачи должны выбрасывать те части спектра, те сектора общецветовой палитры, что звучат не в тон нашему заданию.

Вот голубизна глаз осветила собой мягким светом всю глубину кадра.

Вот зелень украденного изумруда подернулся общий тон другого.

Вот, поглощая все на своем пути, воцаряется гаммой текучего золота вспыхнувший во мраке солнечный луч.

Но мало этого, монтаж не только выбирал. Монтаж еще интенсифицировал отобранное. Монтаж это делал магией размеров, заставляя вытаращенный глаз становиться размером с мчащийся на человека поезд, а пламя фитиля быть крупнее общего плана крепости, которая должна взорваться от его вспышки.

Совершенно так же мастер цветового экрана должен интенсифицировать группу отобранных цветовых элементов, взвивать и взвинчивать их до подлинной системы цветовых валеров.

Заставлять их звучать то тройным фортиссимо, то теряться в мягком пиано; то выступать за пределы отведенной им предметности, вовлекая окружение и среду; то, наоборот, съеживаться до размера блика, зажатого со всех сторон

---

<sup>126</sup> В рукописи пропуск.

наступлением новых цветковых потоков.

Цветовая fuga, цветовой контрапункт — не игра слов.

И мы отчетливо предвидим в будущих фильмах зарождение цветовой темы, пронизывание ею другой цветовой среды, слияние с другой цветовой темой, борьбу с ней и, наконец, торжествующее заполнение рамки экрана цветковым океаном, трепещущим переливом интенсивности собственного тона, всхлестываемого до еще большей выразительности искрами бликов и пятнами рефлексов сторонней, противоположной, дополнительной цветовой гаммы.

А пока что мы стоим, отъединенные от цвета, как стоят робкие благонамеренные мальчишки перед соблазнительной магазинной витриной, отделенной от нашей творчески организующей воли непроницаемой стеной бемского стекла! Она — подлинно цветовая действительность — лежит скованной Белоснежкой в стеклянном гробу<sup>сххvi</sup>. А мы стоим перед ней, отделенные от стихии цвета, как благонамеренные мальчишки.

А нужно только наклониться, поднять кирпич...

Короткий треск...

И в творческом упоении [вы] так же способны перетасовать цветовой мир по образу и подобию красочности ваших фантазий, вашего колористического восприятия темы, в тон цветovому фестивалю, поющему в вашем воображении.

Закономерности хода по всем звеньям кинематографии одни и те же.

И начинания схожи.

Похожи и заблуждения.

А пути приближения к справедливым разрешениям проблем — одинаковы.

На всех этапах это было и будет задачей разбить невозмутимую, раз установленную бытовую соотносительность элементов явлений — в данном случае цветковых явлений — во имя идей и чувств, стремящихся говорить, петь, кричать посредством этих элементов. В данном случае это будет природная гармония или дисгармония цветов, тонов и красок, разбитая и вновь воссозданная в новых качествах сквозь призму творческого воления художника, цветovo пересоздающего мир. [...]



## **КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ (ВТОРОЕ ПИСЬМО О ЦВЕТЕ)<sup>сххvii</sup>**

«Санин» Арцыбашева,  
«Гнев Диониса» Нагродской,  
романы Лаппо-Данилевской  
и, конечно, «Ключи счастья» Вербицкой.

Это целая эпоха в литературе.

Эпоха, резко отразившая полную потерю какой бы то ни было стабильности в тех слоях интеллигенции, которая не примкнула к революционному движению.

Мы еще слишком дети, чтобы читать все это в те годы, когда выходят эти книги.

Мы знаем о них понаслышке, по спорам взрослых, по обрывкам полемики в связи с их выходом, больше по названиям и по фамилии авторов.

Боже мой, как это было давно!

Сколько утекло воды, как преобразился лик нашей страны, как перекроился облик Европы, как изменился весь мир за эти десятилетия!

Как странно случайно увидеть фотографию госпожи Лаппо-Данилевской среди других обитателей «Дома ветеранов сцены» и вспоминать о ней как участнице фронтовой труппы Политуправления Западного фронта в 1920 году, когда сам я работаю художником-декоратором в только что отвоеванном Минске.

Как неожиданно сознавать, что сына автора «Ключей счастья» Вербицкой можно почти ежедневно увидеть на сцене МХАТа, то в «Анне Карениной», то во «Врагах» Горького<sup>сххviii</sup>.

Это почти так же странно, как соображать о том, что еще жив столь давно уже «музейный» Матисс,

что только два года тому назад умер (в 1944 году) Эдвард Мунк — скандинавский предтеча экспрессионизма — направления, расцветавшего на наших глазах и на наших же глазах уже давно канувшего в Лету под пластами конструктивизма, сюрреализма, давно его сменивших и давно уже в свою очередь сошедших со сцены.

Из смутного водоворота тех же дореволюционных и довоенных лет родится и евреинский «Театр для себя»<sup>сххix</sup>.

В одной из этих трех книжек приводятся примерные сценарии для пьес этого театра без зрителей, без критики, без аудитории.

Я помню один такой сценарий.

Он назывался «Примерка смертей».

Маленьким надрезом побочных кровеносных сосудов на руке и теплой ванной — под контролем спрятанного друга-врача и [под] дальние звуки арфы — предлагается читателю испытать прелесть ощущений умирающего Петрония, вскрывшего себе вены...

Нагромождением цветов предлагается испытать первые ощущения смерти от ароматов... и т. д. и т. д.

... Название «Ключи счастья» современники объясняли тем, что это роман о родниках, источниках, порождающих потоки счастья.

Заглавие «Мертвые души», как известно, имеет два чтения.

Одно — прямое, касающееся мертвых ревизских душ, которыми торгует господин Чичиков.

Второе — иносказательное, касающееся омертвелых душ его клиентуры — представителей помещичьей России.

«Ключи счастья» помимо «родникового» чтения имеют совершенно такое же второе, «подспудное» чтение.

Чтение весьма циничское — на поприще любви находящее полное соответствие с приведенным выше евреинским развлечением «Примерки смертей».

«Ключи счастья» в годы моего детства были разновидностью лотереи.

Они стояли в ряду таких же развлечений на благотворительных базарах, как серсо, которое надо было набрасывать на торчащие палки с подвешенными призами, или мячики, которыми надо было попасть в развешенные цветные мешочки с пряниками и леденцами.

«Ключи счастья» состояли в том, что на столик выставлялась коробочка.

Коробочка, закрытая на ключ.

Около коробочки лежало двенадцать ключей.

Только один из всех двенадцати ключей открывал коробочку.

За каждый ключ — для этой «примерки ключей» — вы платили рубль.

Открыв коробочку, вы получали в качестве приза ее содержимое — кажется, десять рублей.

Иногда коробочка открывалась с первого раза.

Иногда со второго, с третьего.

Иногда — двенадцатым ключом, и выигравший бывал в убытке.

Тому же испытанию и исканию в области любви подвергает свою героиню



госпожа Вербицкая.

Роман более чем уместно назван «Ключи счастья».

А героиня госпожи Вербицкой, сколько я помню, в убытке не остается.

\* \* \*

«Ключи счастья» не только метод искания в области любви.

«Ключи Счастья» во многом и метод искания в искусстве.

В те смутные этапы его развития, когда внезапно появляются новые, еще не осознанные и не освоенные возможности новой техники, новых способов выражения, новых средств воздействия.

Где искать подхода, как найти правильные пути, где обнаружить ключ, способный раскрыть шкатулку, полную новых чудесных тайн и возможностей?!

Конечно, можно ее просто взломать.

Таким «искусством взломщиков» может быть с успехом названо то, что во многом было сделано с диалогом и музыкой в звуковом кино, когда в область кинематографа просто беззастенчиво вломился театр.

То же самое происходит и сейчас с практикой цветного фильма, куда вломилась даже не живопись, а олеография.

Другой путь — путь примерки ключей — путь «ключей счастья».

Ибо можно иметь очень четкий абрис собственных вождлений, очень точный набор уравнений, которым должно отвечать искомое — «икс» — новых возможностей, и очень точное представление о формулах, которыми должны выразиться найденные решения.

Но шаг от этих отвлеченных представлений, хотя и осязательно точных и близких, к реализации их на практике лежит иногда через неперелазные ущелья трудностей по освоению особенностей новой области творчества.

В «Набеге на кипарисы» я старался сформулировать принципиальный набег, который мы делали на проблему цвета в кинематографе.

Настоящие «Ключи счастья» должны коснуться некоторых из тех верных, а чаще неверных ключей, которыми мы атаковали ящик Пандоры цветового кино.

\* \* \*

Не знаю, можно ли назвать счастьем или даже случайным счастьем все то, что привело меня к первой работе по цвету.

Но цепь случайностей несомненна.

Цепь эта вела к самой работе.

И такая же цепь и сочетание неожиданного и случайного определяли ход внутри разрешения самих проблем цвета.

Цвет в кинематографе меня занимает очень давно.

Настолько давно, что весь этап нашей работы в черно-серо-белом кино я считаю одновременно и работой в области цвета<sup>сxxx</sup>.

В области цвета ограниченного спектра однотонных валеров.

Однако и конкретная работа над цветом занимает меня довольно давно.

Впрочем, правда, только с того момента, когда кажется, что техническая проблема разрешена окончательно.

Есть разные пионеры.

Одних увлекает освоение и разработка технической возможности и увлекает работа по усовершенствованию самого нового технического феномена.

Были такие энтузиасты и звука — на тех порах, когда звук еще не давал возможностей самостоятельного отделения и произвольного сочетания с изображением.

Были такие же энтузиасты освоения цвета, когда требовалось невиданное количество света, оптический кубик и три разного тона пленки, бегущие сквозь один аппарат, с тем чтобы в виде грубого пестрого конфетти улавливать на экране цвета без нюансов, тона без полутонов и краски действительности, искаженные до неузнаваемости.

К этому типу пионеров и энтузиастов я не отношусь никак.

Меня не увлекают искания, имеющие точкой схода совершенство передачи сопрано, на первых порах ничем не отличающегося в звуковом кино от хриплого тенора.

И я считаю, что к моменту начала настоящих исканий техника должна обеспечить возможность отчетливой записи звука рояля и безупречного звучания скрипки с экрана, на что ушло немало времени и усилий.

Только с этого момента можно начинать реальные искания в области звукозрительного контрапункта, без которого нечего делать в эстетике звукозрительного кинематографа.

Точно так же и с цветом.

Первые, почти бессвязные проекции цветного фильма («Джордано Бруно»), равно как и первый детально обдуманый цветовой фильм («Пушкин»), в равной мере решительно были отложены «в архив», как только стало ясно, что техника еще на столь младенческой стадии развития, что ни одного формального решения с гарантией обеспечить не может.

И очередная тема «Иван Грозный» оказывается именно такой, которая в подавляющем своем большинстве первых двух его третей рисуется цветовой гаммой, доступной черно-белому кинематографу, — традиционной белой, серой и черной с богатым разнообразием фактур, от металлического блеска парчи разнообразного качества и вида, через материи и ткани, к мягкой игре мехов, включивших всю гамму оттенков пушистых поверхностей от соболя и лисицы до волка и медведя, бурого на шубах и белого в коврах и одеялах.

Первые образцы цветного кинематографа я видел очень давно.

Это были раскрашенные от руки феерии Мельеса.

Подводное царство, где ярко-желтые воины в латах скрывались в челюстях зеленоватых китов, а голубые и розовые волшебницы рождались из морской пены.

Вскоре после этого появились фильмы в натуральных красках.

Уже не помню, какой системы и какой техники, но примерно с 1910 – 1920 годов их стали показывать у нас в Риге.

Правда, только в одном кинематографе — в Верманском парке — носившем громкое название «Кино-культура», что, однако, ему отнюдь не мешало после этих цветных «научных» короткометражек показывать неделю за неделей, серию за серией и «Фантомаса», и «Вампиров».

Сюжеты были короткие, с общим розовым налетом, и показывали белые паруса яхт, скользившие по голубому морю, разнообразные и разноцветные фрукты и цветы, которые перебирали девушки с огненно-рыжими и соломенно-золотистыми волосами, и весеннее возделывание полей.

Первыми личными нашими пробами в области использования цвета были: очень известный, от руки раскрашенный красный флаг в «Потемкине» и менее известный монтаж из резко и разно отвирированных коротких кусков в сценах вокруг сепаратора и «бычьей свадьбы» в фильме «Старое и новое».

Конкретно производственно вопрос о цвете встал в 1939 году.

В связи с тем что отпала работа над фильмом о Ферганском канале, после того как мне (как я тогда выражался)... «вырезали Тамерлана»<sup>сxxxі</sup>.

Фильм о Ферганском канале как фильм о борьбе за воду я задумал как триптих.

Цветущая Средняя Азия с великолепной системой орошения в древности.

В братоубийственных бойнях и походах Тамерлана гибнет власть человека над водой. Пески берут верх.

Нищета песчаных пустынь при царизме. Драка за лишнюю пиалу воды из арыка там, где когда-то была совершеннейшая в мире оросительная система.

И, наконец, чудо первого коллективного подвига — строительства колхозов Узбекистана — Ферганский канал, в небывалых масштабах несущий богатство и благосостояние социалистической Средней Азии.

По неизвестным мне соображениям отпали съемки первой части триптиха в самый канун начала работ.

Беспомощно повисла в воздухе композиция целого.

И вскоре отпала вся работа в целом.

Я занялся постановкой «Валькирии» в Большом театре, где всю разработку последней картины, «Feuerzauber» («Волшебство огня»), я посвятил исканию сочетаний элементов партитуры Вагнера с изменяющимся окрашенным светом на сцене.

Несмотря на крайне ограниченную технику и весьма несовершенное цвето- и светооборудование сцены ГАБТа, крайне обеднивших возможности варьирующейся световой палитры игры огня, все же удалось весьма убедительно разрешить цветовое истолкование «Прощания Вотана».

Пожалуй, отсюда, от совершенно случайно отпавшей съемки ферганского фильма, начинается цепь тех закономерных случайностей, которые практически ведут меня к работе над цветом.

При ограниченной палитре потоков окрашенного света, лениво струящихся из софитов с колосников Большого академического театра СССР, на «Feuerzauber» вагнеровской «Валькирии» возможно отвести не более двух

тональностей.

Извольте уложить все переливы «Волшебства огня» во взаимную игру и смену пунцово-алых и голубых софитов, единственно находящихся во власти вашего пульта управления.

Хорошо еще, что до этого вам удастся отыгаться на цветовой смене световых квадратов — размером в до конца разверстую пасть задника — в «Прощании Вотана».

Вот он бронзово-металлический в начале.

Вот он плавно перешел в серебро.

И вот он вместе с объятием в пассаже — внезапно перебросился в глубину лирической синевы...

Партитура Вагнера не слишком богата оттенками, но органично и в духе движения музыки вспыхивает, горит и переливается светом.

В «Волшебстве огня» тема Локи пробегает синевой сквозь пурпур основной огневой стихии.

Вот она растворилась в ней.

Вот, кажется, поглотила ее в себе.

Из-под металлической крышки электробудки устало и жалобно глядит вверх потное и закоптелое лицо единственного электротехника, умеющего вторить игрой рубильников и реостатов вслед пальцу помощника режиссера, ерзающему по партитуре синхронно с неистовством оркестра, то гудящего, то клокочущего, то рычащего, то сладостно сходящего на нет финала последнего акта второй оперы из тетралогии о Нибелунговом кольце<sup>сxxxii</sup>.

Так или иначе, первые шаги практического хромофонного контрапункта — смещения сферы звука со стихией красок — я для себя проделываю на прославленных подмостках Большого театра.

Я не могу не вспомнить других начал моей деятельности, так причудливо почему-то неизменно связывавших меня с этим зданием.

Здесь впервые — в одну из юбилейных дат, связанных с «левыми» театрами, — в 1923 году шел фрагмент моей первой самостоятельной режиссерской работы<sup>сxxxiii</sup>.

Здесь впервые я был на афише обозначен как «режиссер» и как «постановщик».

И впервые перед ошарашенным зрителем из пропасти оркестра пронесся свист и грохот шумового оркестра в ответ на визг моей футбольной сирены, вырвавшийся из красного плюша сидений, а под занавес в ослепительном канареечном трико молодая актриса моей тогдашней труппы Московского Пролеткульта впервые за всю историю Большого театра на шестиметровой штанге исполнила цирковой номер... Мачты смерти!

Два года спустя здесь же, сметая каноны и традиции более вековые, более закоренелые и строгие, снова впервые впереди занавеса не менее вызывающе распластался белый четырехугольник холста киноэкрана.

Из будки, где-то рядом с бывшей «царской» ложей, на этот холст и с этого холста на зрителя обрушивались черноморские волны, валы восстания, расстрел на Одесской лестнице, и в зрительный зал, рея красным флагом,

врезался нос победоносного броненосца.

Первый показ «Потемкина» проходил в годовщину Пятого года в этих же стенах.

В сороковом году тут же медленно ползли в колосники серебряные кони, задуманные мчащимися в облака.

Подслеповато под занавес светил в зрительный зал желтый прожектор вместо ослепительно солнечного снопа, мчащего песнь радости и любви в насыщаемый светом зрительный зал.

И неминуемо отказывались веять из-под подмостков ветродуи, призванные раздуть языки пламени, беспомощно повисавшие в голубых и пунцовых отсветах, скорее, как двоюродные их братья над прилавками мясников и вовсе далекие от пляса огненных мечей, призванных охранять непробудный сон Брунгильды до часа пробуждения ее с приходом Зигфрида...

Хромофонное сочетание потоков музыки и света. Игра световых лучей.

Магия найденных соответствий...

Вот то немного,

но эмоционально бесконечно ценное, что я вынес из этой работы, пламенной по устремлениям, вдохновенной по исканиям и трагичной по достигнутому, непреодолимыми веригами технического несовершенства обреченному ползать там, где все рвалось в небеса...

Однако где же среди этих рвущихся в небо мятежных коней воинственных дев — наше основное искомое — биография Александра Сергеевича Пушкина?

Как раз посередине.

«Валькирия» не была монтировочно окончена к маю 1940 года.

Продолжилась с осени.

И именно летом я занимался Александром Сергеевичем.

Есть стадия общения с героем, когда его перестаешь называть по фамилии.

Он становится знакомым.

Его величаешь по имени-отчеству.

Так, между прочим, говорят о героях прошлого и историки.

Помню, как на обсуждении сценария об Александре Невском историки судили и рядили по поводу гипотезы об его отравлении в ставке хана.

«На мой взгляд, — сказал кто-то из них, — дело было проще.

Александр Ярославич просто страдал туберкулезом. И надо думать, что в связи с затруднительной поездкой процесс обострился...»

И как-то сразу Александр Ярославич стал лет на пятьсот ближе.

А оставшийся кусочек расстояния вовсе исчез, когда тот же академик — или это был другой? — стараясь обрисовать мне общие данные о внешности моего будущего героя, сказал, что бороною он был «вроде... Некрасова».

Так вот, работа над Пушкиным вклинивается как раз в разгар приостановленных экспериментов над хромофонным контрапунктом в «Валькирии».

Но до этого несколько слов о самой работе над Вагнером.

В постановке моей в ГАБТе — снова, скорее, как эскиз замысла, чем как осуществление его, — предшествуя появлению Вотана, рушатся сосны.

Затем, вновь под занавес, воздымаясь с земля, сливаются с окончательным взлетом валькирий и гневным отлетом их божественного отца.

Валькирия у меня связана с соснами.

Вероятно, потому, что неистовство «полета» я впервые услышал на рояле в окружении сосновых массивов финляндских лесов.

Звуки уносили воинственных дев в кроны сосен станции Райвола.

А со строем лейтмотива и контрапункта я знакомился среди подножий еще более гигантских деревьев — знаменитых «красных деревьев» окрестностей Сан-Франциско.

В их прохладной тени я отдыхал неделю от знойной сутолоки и суеты Голливуда, вгрызаясь в сладкие плоды познания и тонкой отравы «Улисса» Джойса и комментариев к нему Стюарта Гилберта.

1930 года. Осень.

Наглядную ощутимость техники музыкального контрапункта я осваивал по... литературе.

Это, вероятно, было и правильно, и закономерно.

Потому что шел я к нему от владения контрапунктом зрительным.

А двигался к завоеванию контрапункта не музыкального, но звукозрительного.

Мне нужны были данные контрапункта, отделенные от привычного и обычного — от мира звуков.

Данные в таком виде, чтобы послужить костяком в структурах новых и беспрецедентных.

И распасовка по литературному образцу была очень кстати.

Тем более что кусок литературы в руках у меня был примечательный.

И построенный не просто «музыкально», но строго по музыкальному канону — точно по принципу «Fuga per canonem».

Эпизод «Сирен» из романа Джойса «Улисс».

У подножия гигантских деревьев прыгали миниатюрные белки, разгрызая орешки.

Вершины гигантских красных деревьев исчезали в голубом небе.

И сложные ходы закономерно затейливой конструкции прозы наиболее музыкальной из глав запрещенного американской цензурой романа ирландского автора постепенно нашептывали мне на ухо тайны строения музыкальных структур.

Сплетающейся игрой отсветов золота и бронзы соответствующих шевелюр двух девушек, мисс Лидии Даус и мисс Мины Кэннеди, вступает в действие эта глава.

Место действия: Ормонд-ресторан.

Девушки работают в баре.

Но не только в девушках, посетителях и потенциальной драме предчувствий интерес событий в баре ресторана Ормонд.

Интерес в том, что этот сложный клубок разных личных переживаний разного склада персонажей разбегается в строгий узор музыкального письма.

Дадим слово вернейшему комментатору Джойса — Гилберту Стюарту:

«... эпизод “Сирен” открывается двумя страницами кратких обрывков того, из чего слагается повествование целого. Эти фрагменты фраз кажутся вовсе лишенными смысла для читателя, пока он не одолел главы до конца; но тем не менее ни в коем случае не следует их “перескакивать”...»

Тут же в сноске Стюарт [Гилберт] пишет:

«Так загадочен язык начала этого эпизода, что когда автор послал его из Швейцарии в Англию в разгар первой мировой войны, цензура задержала текст, заподозрив в нем... секретный код.

Текст был предъявлен двум английским писателям (так говорят), они ознакомились с ним и пришли к заключению, что это не код, но образец некой пока им неведомой разновидности литературы...»

Что же это за две страницы?

«... Они подобны увертюрам некоторых опер или оперетт, в которые введены фрагменты ведущих тем и мотивов с таким расчетом, чтобы не только подготовить настроение слушателя, но дать ему еще и возможность “узнать” эти пока еще намеки в тех моментах, когда в нужных местах они предстанут уже завершено и до конца развитыми — дать слушателю эту возможность узнавания, на которой, как ни странно для многих слушателей, строится необходимая прелесть восприятия новой мелодии...»

Подчеркивая связь построения этой главы «Улисса» с тем, что делает в музыке Вагнер, другой знаток, комментатор и пламенный адепт Джойса — профессор Куртиус относится к этим попыткам Джойса неодобрительно и критически:

«... Этот заполняющий две страницы кажущийся бессмысленным текст в действительности есть рассчитанная до мельчайших подробностей строжайшая композиция — правда, постигнуть ее можно только прочитав, и очень внимательно прочитав, главу в целом. Эта литературная техника являет собою точное переложение техники музыкальной, точнее: техники вагнеровского лейтмотива. С той только разницей, что музыкальный мотив в себе законченно самостоятелен и эстетически удовлетворителен; и что я могу с наслаждением вслушиваться в вагнеровский лейтмотив, даже еще не зная, к какому кругу мотивов он принадлежит (Валгалла? Вельзунги?). Словесный же мотив продолжает оставаться бессмысленным фрагментом и приобретает осмысление лишь в определенном контексте...»

Это глубочайшее принципиальное различие между звучанием и словом (Klang und Wort) Джойс сознательно игнорирует. И потому его эксперимент остается сомнительным...» (Ernst Robert Curtius. «James Joyce und sein Ulysses». Verlag der Neuen Schweizer Rundschau. Zürich, 1929, SS. 54 – 55).

Стюарт Гилберт полемизирует против этой точки зрения, полагая, что и в музыке фрагментарные первые появления обрывков лейтмотивов дают не более того, что способны дать начальные «усеченные» фразы джойсовского текста.

Но важнее здесь, конечно, вовсе иное, а именно: что и здесь, как и во всех остальных своих частях, «Улисс» Джойса — это как бы увеличительное стекло, от главы к главе подставляемое к литературному приему за литературным приемом на протяжении всего романа.

Все то, что в сдержанной форме пронизывает в большей или меньшей степени ткань той или иной разновидности литературного письма, здесь доведено до *pes plus ultra*<sup>127</sup>, возведено в предел материальной осязаемости и наглядности.

В области приемов техники и методов литературного письма здесь такая же гиперболизация, как и в самой затее отдать 735 страниц повествования под события одного дня из жизни скромнейшего и незначительнейшего обитателя города Дублина — сборщика страховых объявлений Леопольда Блума!

Исследования Гилбертом музыкальной природы и музыкальных закономерностей письма этой главы настойчивы и скрупулезны.

Они прощупывают каждый обязательный элемент «строгого письма». И радуются каждой обязательной встрече с самыми неожиданными его чертами и каноническими фигурами.

Они прослеживают то, как музыка от строя главы в целом внедряется и в детали словесной ткани, он умеет найти словесное соответствие музыкальной фермате и объяснить, как посредством усеченных собственных имен достигается эффект симультанности в том, что здесь соответствует тому, что именуется *stretto* в технике фуги, и т. д. и т. д.

Конечно, все это перечислять здесь было бы ни к чему.

Ограничусь только общим соображением.

«... Язык и содержание этого эпизода (его техника — *fuga per canonem*) всюду обработаны отчетливо музыкальным способом. Тема редко выступает ординарно; чаще всего здесь имеются две, три, четыре *партии*, которые сплетаются, синхронизируясь в одном предложении, или, сливаясь в одновременности (внутри отдельных слов), вызывают эффект аккорда.

Тот, кто вздумал бы читать такие пассажи так, как некоторые культурные посетители концертов предпочитают слушать фугу — удерживая в восприятии ходы отдельных партий в виде четырех или менее независимых друг от друга горизонтальных движений самостоятельных мелодий — потеряет многое из любопытной эмоциональной заразительности прозы Джойса в этом эпизоде. Ибо многое из чувственной заразительности музыки и зазывного очарования напевности Сирены пропадает для “высоколобого” ценителя, который, заставляя себя анализировать [звуки], которые он слышит, разделяет стихию музыки на безотносительные горизонтальные линии отдельных партий. Чтобы целиком насладиться эмоциональной полнотой симфонической музыки, слушатель должен воспринимать ее как поток гармонических звукосочетаний — аккордов (*chords*), слышать их по *вертикали* столь же, сколь и по горизонтали. И это в равной мере верно не только для романтиков вроде Бетховена или Вагнера, которые (особенно второй) “мыслят аккордами”, но совершенно так же, хотя, быть может, и в чуть меньшей степени, и для контрапунктических фугистов (*contrapuntal fuguists*), подобно Баху...»

Конечно, для музыкантов все это азбука.

Для литераторов — крайний предел усложненной конструкции письма.

---

<sup>127</sup> — крайних пределов (*лат.*).



Но я пишу не столько учебник, сколько путевые заметки о путях, перепутьях, тропах и тропинках, которыми я шел к освоению разных сфер воздействия из области нашего удивительного искусства.

И на этих перепутьях мне кажется, что основы музыкального ритма, изученные на архитектуре, сдвиги тональностей, прочитанные в смене стрельчатости арок Шартрского собора, plain-chant<sup>128</sup>, понятие через устремление снопа солнечных лучей сквозь витражи XIII века, контрапункт, полюбившийся мне во временной и пространственной размерности понтонных работ, и fuga, раскрытая на парадоксах джойсовской прозы, — дали мне больше и обогатили меня для моего дела более многокрасочно, чем одно знакомство с классическими трудами Баха или Танеева<sup>сxxxiv</sup>.

Последним соображением, положительно входившим в память под шелканье орешков старательных белок и дальний, где-то в небесной вышине, шелест ветвей деревьев-гигантов, был заключительный абзац этой главы Гилберта:

«... Пожалуй, ни в одном ином эпизоде “Улисса” Джойс не достигает такого полного слияния между содержанием и формой. Профессору Куртиусу эксперимент этот казался сомнительной ценности, и, конечно, если бы дело шло только лишь о чистом *тур-де-форсе*, искусственном вторжении музыкальной речи в область словесности во имя отвлеченной музыкально-словесной виртуозности, его сомнения могли бы быть обоснованными.

Однако здесь музыкальный ритм, звукосочетания и контрапункт прозы — необходимые факторы полнейшего раскрытия самой темы. Этот эпизод отличен от большинства образцов так называемой “музыкальной прозы” именно тем, что здесь налицо не ущербление смысла, но, наоборот, — интенсификация его через сочетание обоих искусств; смысл не принесен в жертву звучанию, но, наоборот, оба так органически слиты, что читатель, если уши его не запечатаны воском, подобно ушам ахейцев, вслушавшись в эти звучания, продолжит путь свой, “упоенный радостью и обогащенный премудростью”...»<sup>129</sup>

Великий Бах глубоко человечно понимал взаимную игру отдельных ходов внутри, казалось бы, наиболее абстрактной музыкальной формы композиции — в фуге.

«Голоса» рисовались ему живыми людьми.

Взаимодействие их — взволнованной речью по-своему заинтересованных общей темой собеседников.

Кому нечего сказать — тем предлагалось в нужный момент молчать<sup>сxxxv</sup>.

«Дядя Ваня» — несменяемый арбитр чемпионатов борцов Владимир Лебедев, — герой моего — и не только моего! — детства — старательно представлял в «Параде-алле» своих «питомцев».

Мурзук и Лурих.

---

<sup>128</sup> — церковное пение (*франц.*).

<sup>129</sup> См. книгу: James Joyce's Ulysses. A study by Stuart Gilbert. 1930. The episode 11. The Sirens. (*Примеч. С. М. Эйзенштейна*).

Збышко-Цыганевич и Циклоп.

Аберг и «Черная маска».

Все они парадом проходили перед восторженной толпой, прежде чем, сплетаясь в схватках друг с другом, в системе мостов и двойных нельсонов, превратиться в неразрывный контрапункт впечатлений от перенапряженных мышц, выгнутых спин, наливающихся кровью затылков и глухих стуков запрокинутых черепов о подстилки.

Приезжали японцы<sup>сxxxvi</sup>.

Их возглавлял «токийский Станиславский» — Садандзи.

Он вносил в классический канон своей игры беспокоящие намеки новаторства.

Отточенный блеск канонической подачи сюжета иногда замутнялся у него неожиданным, непредвиденным, неуместным психологизмом.

В пьесах более строгого письма он бывал строже.

Таково было исполнение «Наруками».

Однако спектакли в целом хранили блеск совершенства классики.

Им тоже предшествовал парад.

Здесь он именовался «Кумадори».

В задачи его все так же входило вводить зрителя в круг необходимых по пьесе представлений, которые дальше расцветали шелковым шитьем по атласу облачений, узлами тугого завитка черных париков, выроставших из бронзовых основ, ложившихся на бритую голову актера и мимировавших голубизну этой бритости бирюзовой эмалью, растекавшейся между белым в росписи ликом лицедея и силуэтом перехваченной перевязкой прядью конского волоса.

Так же когда-то гирляндой анкет распластывался перед зрителем набор персонажей елизаветинского театра в начале трагедий.

Публике представлялся Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф<sup>сxxxvii</sup>.

И хороводом представлялись отдельные зубчатые колеса из сложных интрижных машин персонажей Скриба и Лабиша, Дюма-фиса или Сарду.

Перетасованный набор разрубленных фраз Джойса совершенно так же вводил тональных персонажей эмоциональной ткани словесного контрапункта эпизода «Сирен».

И, младший потомок этих славных рядов былых генеалогий, я бросал пятнами цвета первые пляшущие цветочные кадры пляски в Александровой слободе — абстрактно как пляску цветов — в начало эпизода с тем, чтобы из золотых в дальнейшем росла золотая стая опричников, перерастая в тему золотой царственности в мудрости небесной лазури; из красных — росли бы рубахи и в отсветах свеч — кровь; и черными, как пеплом бы, поглощалось то, что от света прогресса звало обратно ко мраку.

Но это было гораздо позже.

А пока что звонил ко мне телефон.

И по телефону я давал согласие ставить «Валькирию» в ГАБТе...

\* \* \*

Дети спрашивают: «Почему лампа?»

Так же можно было бы спросить: «Почему “Валькирия”?»

«Потому что “потому” кончается на “у”», или «оттого что “оттого” кончается на “о”» — более осмысленного ответа на первых порах, кажется, дать трудно.

Это было, вероятно, самым неожиданным и мгновенным решением за всю мою карьеру.

По телефонному звонку Вильямса и Самосуда, почему-то решивших соблазнить меня этой постановкой.

Соблазн им вполне удался.

Устоять против «Полета Валькирий» я, конечно, не мог.

Но это, казалось бы случайное и побочное занятие, сейчас же включилось железной необходимостью в разрешение звукозрительной проблематики, которой я бредил с практической звукозрительной работы в «Алекサンドре Невском», завершавшей то, что я делал в музыкальных исканиях с композитором Майзелем еще для «Потемкина».

(Если не считать еще более ранних исканий по тем же линиям в театре Пролеткульта.)

Так или иначе, почти одновременно с работой над Вагнером мне предлагают серьезно заняться работой над цветом в цветовом кино.

Конечно, как и следовало ожидать, предложение темы шло под знаком естественной «цветистости».

Из наиболее цветистой и одновременно идеологически интересной и приемлемой тематики «руководству» рисовалась в наиболее ярких красках (!)... тема — «Джордано Бруно».

Италия, знаете...

Ренессансные костюмы...

Костер...

Одновременно с этим лезли еще две темы.

Одна наклюнулась сама.

Полковник Лоуренс и мусульманские восстания в Азии<sup>сxxxviii</sup>.

Образ Лоуренса как психологическая проблема не может не взволновать любого читателя, знающего не только «Восстание в пустыне», но и страшную внутреннюю исповедь нигилизма, опустошенности и достоевщины, которыми пронизана хроника военных авантюр Лоуренса в его «Семи столпах мудрости».

Правда, цвет здесь пока играет не более как зеленым знаменем пророка и зелеными тюрбанами вождей.

Да разве еще замечательно описанной Лоуренсом старухи одного из арабских племен, никогда не выдавшей голубых глаз и спросившей синеглазого разведчика, не просвечивает ли небо сквозь его глазницы.

Впрочем, зеленый тюрбан не столько из сочинений полковника, сколько из одного английского романа на схожую тему.

Да и вообще для большей вольности обращения с материалом фильм должен был быть не слишком документально биографическим, хотя местом

действия и должен был быть другой, не менее популярный плацдарм деятельности таинственного полковника — Иран.

Другой темой снова была история.

Цветное прошлое непременно искали на рубеже средневековья и Ренессанса.

Эту тему, все по тому же признаку цветистости костюмов, как фокстерьер — туфлю в зубах, занес ко мне кто-то из референтов Комитета по делам кино.

Тема эта была... чума<sup>сxxxix</sup>.

Зачем чума?

Почему чума, а не холера? Черная оспа или тиф?

Впрочем, эта тема, хотя и ненадолго, ровным счетом на время одного графического наброска, пленила меня совсем не колоритностью, а вовсе другим.

Это была возможность построить фильм на том, как милая сердцу руководства «цветастость» по мере разрастания чумы поглощается... черным.

В другом аспекте, на другом материале эта же тема поглощения чувственного (и красочного!) богатства жизни умерщвляющей окаменелостью волновала меня по совершенно другому поводу.

Так я разрешал узловую часть драмы о золоте в проекте фильма (и законченном сценарии) по роману Блеза Сандра «Золото».

Эту романтизированную биографию капитана Зуттера я хотел ставить у «Парамаунта» в Америке.

И губительную роль находки на его калифорнийских землях золота, которая повела к гибели и разорению его цветущих поместий и его самого, я хотел выразить через живое впечатление, которое на мне оставили и по сей час еще работающие калифорнийские золотоискательские драги.

Горы щебня, еще до сих пор извергаемые из полуопустошенных приисков, как во дни Зуттера, ложатся на цветущую зелень окружающих прииски полей.

Под серым бездушным слоем камня гибнут цветущие сады, поля, пашни, луга.

Неумолимо, безостановочно и безудержно движется каменный вал, наступая на зелень и беспощадно подминая под себя в угоду золоту живые побеги жизни.

«Золотая горячка» 1848 года насылает на Калифорнию сотни тысяч искателей драгоценного металла, во столько раз превышающего добычей затраченные на него труды.

Трудно себе конкретно представить, заставить себя сопережить это безумие людей, охваченных лихорадкой золота.

Однако сейчас по маленькому образчику личного переживания я легко могу себе представить, каким тайфуном, ураганом и безумием страстей должна была разливаться эта стихийная погоня за золотом.

Как-то значительно позже, в Кабардино-балкарской республике<sup>cxl</sup>, мне пришлось попасть в горах на места только что обнаружившихся золотых приисков.

Узкое ущелье.

Маленькая речка.

Несколько кустарных колченогих вашгердов.

Спутник мой и проводник (вы можете догадаться, что он был из состава руководящих товарищей республиканского НКВД!) наклоняется себе под ноги, загребает несколько пригоршней грязноватой почвы.

Комья земли положены в жестяную посудину типа миски.

Земля осторожно промывается в ритм качающейся миске.

И вот внезапно на дне ее уже виднеется несколько крупинок.

Золото!

Невольно кажется, что под ногами шевелится земля, раскрываются ее недра и сквозь грязно-бурую ее поверхность, заросшую пучками дерна, внезапно проступают миллионы за миллионами еле заметных крупиц золотого песка — золота!

Легко себе представить людей, кидающихся плашмя на эту землю, людей, старающихся захватить ее в свои объятия, людей, опьяненных этим соприкосновением с богатством, рассыпанным под подошвами их сапог, людей, готовых убить владельца ноги, посмевавшей ступить на это море золота, прикрывшегося тусклым покровом земли, людей, готовых промыть эту безнравственную и блудливо богатую землю в горячей крови любого соперника, посягнувшего на раскиданные невидимо для глаза золотые крупинцы. Ноги тысяч таких безумцев топчут землю Зуттера, тысячи рук вспарывают и разворачивают ее, тысячи зубов людей, сбжавшихся со всех концов мира, готовы вцепиться в глотку друг другу за любой клочок этой земли, несущей в своих недрах такой странный урожай бледно-желтого металла.

Цветущий рай калифорнийских садов и пашен капитана Зуттера затоплен и смят грязными полчищами алчущих золота.

И Зуттер разорен...

Но вот усилием воли гордый старик бросает в полчища этого нашествия многотысячное судебное дело — тысячи ответных исков в ответ на самовольно отчужденные и занятые его земли.

Владения Зуттера в то время были грандиозны и необъятны.

Это на них вырос за несколько лет из маленькой миссии имени святого Франциска уже тогда большой и шумливый город Сан-Франциско.

Город рос неожиданно и странно.

Сохранились гравюры о том, как это происходило.

Бухты задыхались от обилия барж и кораблей, как сельди, забивавших любое место возможного причала.

Корабли бросали якоря и навсегда оставались в бухтах.

Промежутки между кораблями пересекались мостками, затем засыпались песком.

На палубах вырастали хижины.

В один этаж. Потом в два. В три.

Трюмы становились подвалами.

Палубы срастались между собой в улицы и переулки.

Нашествие трюмов и палуб заглывало поверхность бухт, как горы щебня — разлив зелени лугов, как таинственно шуршащий песок — когда-то зеленый рай, а ныне среднеазиатские солончаковые пустыни.

И вдруг в этот цепко, как осьминог, впившийся в побережье город лодок и барж, заразой поселений въедающийся в берег и окрестные холмы, — один человек, рослый и решительный, бросает свой вызов.

И уже над Калифорнией новой тучей надвигается новая стая.

Черная стая на этот раз.

Костюм адвоката пятидесятых годов состоит из длинного сюртука и высокого цилиндра — мохнатого, какой мы знаем по портретам Линкольна и его коллег по юриспруденции.

Тысячи черных сюртуков и цилиндров стаяй воронов и взлохмаченных черных степных орлов опускаются на город Сан-Франциско.

Готовится неслыханный бой — бой целого города против одного человека.

И третья стая, черная и жуткая по силуэтам своим среди рей и фонарей, в прибрежном тумане и черноте калифорнийской ночи, расстилается третьим слоем по когда-то цветущим и плодоносящим землям капитана Зуттера.

Образ черной стаи стоит живым и притягательным передо мной.

Может быть, тоже потому, что в основе его живое впечатление?

Где, как и в какой обстановке нынче или даже до войны можно увидеть десятки и даже сотни черных цилиндров, блуждающих среди старинных невысоких домов, исчезающих в сумерках и внезапно вырисовывающихся в желтых бликах свечей, падающих на них из-за маленьких решетчатых окон?

Неужели есть такое место, и не только на литографиях Домье, а в жизни, где можно увидеть подобное фантастическое зрелище?

Представьте — есть!

Правда, под цилиндрами вы не увидите бород и усов.

Разве что пушок на верхней губе.

Правда, носители их не будут обременены годами.

И старшему из них, вероятно, нет еще двадцати лет.

Но таинственный свет сумерек скрывает возраст общим силуэтом фигуры, а фигуры более молодых, просто малолетних носителей цилиндров в этих переулках и таинственных отсветах еще усугубляют фантастику, они кажутся гномами, сбежавшими из творений Гофмана, или странными обитателями страшных рассказов Эдгара По.

А на деле они всего-навсего — мальчишки.

Впрочем, не мальчишки, а мальчики — сыновья привилегированных английских семейств, имеющих возможность посылать детей своих учиться в Итон.

Я не упомянул соседства Виндзорского замка, белые круглые отложные воротнички и полосатые брюки, иначе вы давно бы догадались, о ком и о чем идет речь!

Осмотрев Виндзорский замок, хранилище записных книжек Леонардо и рисунков Гольбейна, мы с моим другом профессором Айзексом — в рыжих

бакенбардах и котелке, с неизменным зонтиком в руках — посетили и соседний с ним Итон, это первое звено системы английского воспитания, своим режимом, дисциплиной и духом выковывающей из хрупких и дегенеративных или чересчур упитанных и избалованных мальчиков суровых и неумолимых, бездушных и жестоких джентльменов, не кричащих о том, что они хозяева Земного шара, как менее предусмотрительные немцы, но твердо верящих в то, что они именно таковы, и действующих неумолимо и настойчиво во славу Британии — королевы морей.

В холодных комнатах Кембриджа и Оксфорда, одетых камнем тюдоровских и дотюдоровских построек, в рефекториях<sup>130</sup>, верхами залов своих теряющихся во мгле, в высоченных нефах церквей, но и в отборных лабораториях, физических, химических и электромагнитных, дорабатывается этот тип джентльмена, чей первый набросок намечен в парадоксальном силуэте итонского мальчика в цилиндре.

И в третьем звене карьеры, почти неизменно ведущей от Итона через Кембридж или Оксфорд в парламент, уже сформировавшийся джентльмен явит миру необычайное зрелище неизменяемости британской политики Кадоганов совершенно независимо от того, лейбористы или тори поставлены у кормила власти случайной игрой ключей счастья у избирательных урн...

Лавина черного, поедающего цвет, сидит давнишним образом в кругу дорогих мне представлений.

Его от времени до времени питают новые вплетающиеся впечатления: поездка в Виндзор, страница из романа Сандрара, горы щебня около Сакраменто и даже стаи черных орлов — запилотес, слетающих в Мексике над трупами лошадей, павших на арене боя быков и вытащенных на задний двор.

Чинно сидят черные орлы на ограде вокруг заднего дворика арены в столице Юкатана — в Мериде.

Ждут...

Однако на повестке дня моих творческих намерений и Джордано Бруно, и Лоуренс, и чума быстро уступают место другому кандидату.

Этот герой почти что математически высчитан.

Так, кажется, по смещению в орбитах других светил было априори вычислено наличие планеты Уран задолго до того, как ее увидел вооруженный сверхмощным телескопом глаз<sup>exli</sup>.

Что стали делать с приходом звука в кинематограф?

Биографии музыкантов.

Что станут делать с приходом цвета?

Биографии... живописцев.

Чего не следует делать с приходом в кино и цвета и звука?

Ни того и ни другого!

А что же следует делать?

Ни то и ни другое.

---

<sup>130</sup> Refectory — столовая (в университетах, школах) (англ.).

Третье!

Не биографию живописца,  
не биографию музыканта,  
но биографию... поэта!

Так родится замысел сделать фильм о Пушкине.

Иным и, конечно, основным и решающим мотивам к этому замыслу я думаю посвятить третье письмо о цвете.

«Неотправленное письмо» расскажет на конкретном примере, как я представляю себе композицию цельного по замыслу, целостного цветового фильма.

Здесь скажем только то, что «Пушкин» пока что разделяет судьбу «чумы», «Бруно» и «Лоуренса».

Он ложится в раздел архива — «замыслы».

С поля практической цветовой деятельности приходят сведения о том, что цветное дело еще не готово.

Проблема техники цвета еще не разрешена.

Цвет — еще не послушный инструмент в руках мастера и искателя, но грозный и свирепый тиран, в потоках сверхмощного количества световых единиц не только сжигающий костюмы актеров и расплавляющий их гримы, но еще и злодей, высушивающий самую сердцевину цветового замысла, грубиян, растаптывающий нюансы цветового восприятия, ленивый лежебока, неспособный и в сотой доле поспеть за цветовым вымыслом, за цветовой фантазией, за полетом цветового воображения.

Затем возникает «Грозный».

Потом приходит война.

Затем — победа.

А из побежденной Германии приходит лавина цветовой мерзости немецкой кинематографии.

Но приходит и трехслойная цветная пленка.

И здесь начинается новая цепь случайностей, после войны подхватывающая цепь замыслов, слагавшихся о цвете еще в довоенное время.

\* \* \*

Конечно, самая тоска по цвету растет непосредственно из работы над звукозрительным контрапунктом.

Конечно, только цвет, цвет и еще раз цвет до конца способен разрешить проблему соизмеримости и приведения к общей единице валеров звуковых и валеров зрительных.

Когда-то, энтузиастически встречая приход в кинематограф звука, я (Пудовкин и Александров со мной вместе [подписали] заявку «о звуковом кино»<sup>cxlii</sup>) весьма снисходительно писал о цвете и трехмерности в кино, которые не смогут дать ничего принципиально нового в области владения кинематографической формой.

Тогда было лишь предвидение [в] кинематографе возможностей



звукозрительного контрапункта.

Тогда изображение только начинало рваться к перерастанию в звук.

Сейчас практика звукозрительного кинематографа — уже конкретный вклад в дело развития кинематографии.

И звук, стремящийся воплощаться в зрительный образ, мощно бьется в черно-белое ограничение, сжимающее его порыв к полному слиянию с изображением.

Высшие формы органического сродства мелодического рисунка музыки и тонального построения системы сменяющихся цветowych кадров возможны лишь с приходом цвета в кинематограф.

Однако от общих фраз — к делу,  
от программы — к действию,  
от возгласений — к практике.

От тирад — к истории комических и печальных, отрадных и удручающих, волнующих и радующих, а чаще огорчающих взлетов и падений на путях конкретной цветовой работы над двумя частями во второй серии «Ивана Грозного»!

\* \* \*

Что не случайно здесь?!

И тот факт, что С. С. Прокофьев раньше меня уезжает из Алма-Аты.

А пир Ивана Грозного и опричные пляски нельзя снимать без заранее написанной и записанной музыки.

И то обстоятельство, что этот факт заставляет перенести съемки пира и пляса в Москву.

Но мало этого, Прокофьев хворает и среди необходимости закончить «Войну и мир» и «Золушку» не находит времени летом сдать мне необходимую партитуру.

Надвигается осень, и приближается зима.

Готовый павильон ждет с лета.

Партитура задерживается.

Тем временем в Доме кино идет конференция по цвету.

Нет более безотрадного зрелища, чем споры и дискуссия о том, чего никто еще в руках не держал.

Пустота дискуссии раздражает.

Но еще больше злит бесплатное к ней приложение:

смотри образцов цветовой творчество американцев, немцев и тех немногих отважных, кто пытается, насилуя довоенную отечественную двух- и трехплечную систему, щегольнуть, хвастая тем, что и у нас на экране может быть показана «и убогая роскошь наряда», и «поддельная краска ланит»<sup>cxliii</sup>.

Злость — прекрасный творческий стимул.

А тут еще вдруг среди всей этой импортной пошлости ситцевого бала на экране появляется фильм-документ.

Фильм-документ, заснятый в цвете.

«Потсдамская конференция».

В отдельных своих частях фильм этот по цвету ужасен.

Лица — то кирпичные,

то — фиолетовые.

Зелень — то цвета яичницы с луком,

то цвета плесени на старых медных монетах.

Две трети спектра — невозможны.

Нет! — пожалуй, половина...

Но вот на экране серия внутренних помещений Цецилиенгофа (?).

И среди них какие-то комнаты.

Ослепительно красный ковер застилает все поле экрана.

В косом срезе стоит ряд белых кресел с красной обивкой.

Красный цвет уже существует!

Мало того, — в нескольких кадрах показан Китайский павильон в Сан-Суси.

Когда-то, осматривая Потсдам, я видел его наравне с другими реликвиями царствования Фридриха II в натуре.

Золоченые фигуры китайцев тоже получились.

Больше того, получились и блики рефлексов на них от окружающей зелени и белого мрамора ступеней.

Красное есть. Золотое получается.

Черное получится, конечно.

Если еще допустить, что получится голубое...

Можно, пожалуй, рискнуть попробовать.

Павильон для пира Ивана Грозного стоит с лета.

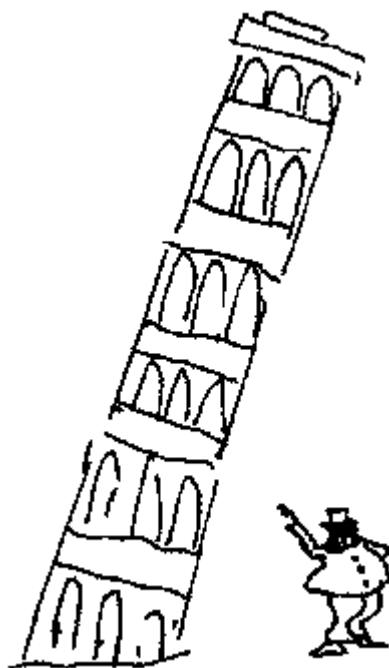
Пир должен врываться взрывом между темной сценой заговора против царя и мрачной сценой попытки его убить.

Почему бы этот взрыв не решить... в цвете?!

Краски вступят взрывом пляски цветов.

И заглохнут в конце пира, незаметно втекая обратно в черно-белую фотографию... в тон трагической, случайной смерти князя Владимира Андреевича от руки убийцы, подосланного его матерью с целью убить царя.

И — как в стиле моем и духе! — сперва в предыдущем, цветовом эпизоде дать наплыть черному цвету ряса на золото кафтанов опричников, черных в рясах опричников — на золотого в бармах Владимира, прежде чем всей массе черных опричников черной лавиной затопить внутренность собора, в котором среди них (и еще более — черных их теней) с еле слышным стоном захлебнется в темноте утробы ночного собора беспомощный, жалкий и вместе с тем взывающий к жалости Владимир...



### **ТРИ ПИСЬМА О ЦВЕТЕ<sup>cxliv</sup>**

«Мемуары» я эти начал писать еще в Кремлевке, в постели, еле шевелясь, с одной, конечно, единственной основной целью:

чтобы доказать самому себе, что у меня все-таки была жизнь...

Потом я поспешно стал мотивировать это писание перед самим собой тем, что это — экзерсисы по овладению стилем письма, больше того, — что это тренаж на «легкое письмо» — воспитать в себе способность непосредственно перелагать в писаное слово каждую мысль, каждое чувство, каждый образ, которые забегают в голову, почти не теряя времени на какие бы то ни было промежуточные процессы, а изливаясь сразу же на бумагу.

«За кулисами» маячил еще один мотивчик: дать себе волю и возможность «вываливать» на бумагу весь ворох ассоциаций, который у меня болезненно приткно возникает по любому поводу, да и без повода всякого вообще.

Так или иначе, на несколько месяцев я дал себе полную волю.

Пока — на сегодняшний день — могу обнаружить следующее:

некоторая описательная легкость обретена,

безответственность в отношении того, что пишешь, достигнута полная,

выработка в хорошие дни дошла до тридцати четырех страниц от руки в лень (это что-то в районе одного печатного листа) за один присест.

Зато... совершенно испортил себе манеру «серьезного письма», статейно-исследовательского.

Легкости стиля тут не обрел, но фатально и тут скатываюсь в безудержные разглагольствования во все стороны от непосредственно деловой основы статей.

О цвете — как о добавлении к «Неравнодушной природе»<sup>cxlv</sup> — было задумано (еще до болезни) три письма.

«Три письма о цвете».

«Атака на кипарисы» — *exposй*<sup>131</sup> принципиального наступления на проблему цвета. *Andante hйгопque*<sup>132</sup>.

«Ключи счастья» — *scherzo* на тему «*les tribulations*»<sup>133</sup> сквозь практику реализации этих возвышенных намерений.

И третья статья — «Неотправленное письмо», сделанная из действительно не отправленного Тынянову письма.

Когда оно было написано, до меня дошли сведения о мучительной смерти этого замечательного мастера в больнице (в Оренбурге?) во время эвакуации<sup>cxlvi</sup>.

Я писал из горного санатория около Алма-Аты. Из-под яблонь, осыпанных не снегом весеннего цветения, а подлинным снегом.

Там я отдыхал зимой, читая в «Знамени» третью часть тыняновского «Пушкина».

Совсем недавно мне подробности последних дней его жизни рассказал кто-то, кто лежал в одной с ним палате.

Он не мог уже лежать и сидел скрюченный со сведенными к груди коленями и страдал неимоверно.

Последний раз я его видел в здании ВЦИКа, откуда я его увозил после того, как мы одновременно получали (в 1939 г.) ордена<sup>cxlvii</sup> из рук Михаила Ивановича Калинина, совсем на днях скончавшегося<sup>cxlviii</sup>.

Тынянов еле шел, и я почти что нес его к машине, а он мне рассказывал о том, что моя «Мексика» — действительно выдающаяся картина. В Париже, где старались его вылечить от чудовищной болезни, ему с восторгом о фильме говорил его врач.

А если в Париже произведение хвалят врачи, то оно действительно достойно похвалы.

Лучшие знатоки и самые суровые критики искусства — там именно врачи. Что они наиболее изысканные коллекционеры — я знаю сам.

Дариус Мийо водил меня смотреть самые лучшие образцы французской живописи именно не по галереям, а по приемным... зубных врачей, самых тонких ценителей и знатоков живописи.

... Страшная деталь:

скрюченный Тынянов на койке в руке держит огромную красную клешню краба.

Острая нехватка снабжения в больнице.

Больных питают случайно засланной в город партией дальневосточных громадных крабов...

Я не стану делать здесь отступления еще о крабах.

Не буду вспоминать первую встречу с ними в детстве — в Ульгате, на бретонском побережье Атлантического океана, где горы их — дохлых, оранжево-рыжими животами вверх — оставались на камнях заливов (*sur les*

---

<sup>131</sup> — изложение (*франц.*).

<sup>132</sup> Героическое анданте (*франц.*).

<sup>133</sup> — скерцо (на тему) напастей (*франц.*).

falaises), когда вслед приливу море уносилось обратно вдаль, настолько далеко, что казалось темно-зеленой полосой где-то неподалеку от горизонта.

Я не стану их вспоминать здесь, ибо воспоминание о них неминуемо уведет меня к семилетней подруге моей, маленькой Жанне. Мне самому тогда в Трувиле восемь лет, и знает меня маленькая Жанна только в купальном костюме.

Как-то я встретился ей не в утренние часы, когда мы ежедневно бок о бок ловили маленьких рачков-креветок, а позже — пристойно одетым.

Маленькая Жанна прошла мимо, не признав в опрятном мальчике маленького друга, с которым она вдохновенно шлепала утрами по лужам.

Воспоминание о маленькой Жанне поведет меня к воспоминаниям о большой волне.

О больших, громадных и стремительных волнах Атлантики, которыми океан широким охватом, мах за махом, наступает в часы прилива сокрушительным водным валом на пустеющий берег пляжа.

Горе тому, кто задержится, замешкается, забудется или не заметит движения вод!

Ибо там, где только что была гладкая поверхность пляжа с лужицами теплой воды, с барахтающейся морской звездой или семьей креветок, мгновенно вырастает саженная глубина зловещей зеленой, в голубых отливах соленой воды.

Маленькая белая фигурка в легком вязаном купальном костюмчике еще копается среди креветок, а предательский иссиня-зеленый вал океана уже огибает его широкой излучиной.

Еще несколько мгновений, и на этом месте будут реветь, обрушивая друг на друга седые гребни, высоченные хребты океанских волн.

И если бы в последнее мгновение не чьи-то сильные, цепкие руки и не бег чьих-то мускулистых ног к надежной полосе далекого песка, недоступного приливу, не встречала бы уже больше маленькая Жанна своего маленького друга, и не сидел бы сейчас этот когда-то беленький маленький мальчик и не водил бы бесцельно карандашом по пачке белых листов бумаги, заглатываемый разливом воспоминаний.

... Тынянов умер, и письмо не было отправлено.

Письмо касалось моего желания ставить в цветном кино биографию Пушкина.

Пушкина, как ни странно (не для Пушкина, а для... меня!), Пушкина — любовника, по концепции Тынянова, изложенной в «Безыменной любви».

Пленительная история тайной любви поэта к жене историка Карамзина здесь изложена гораздо острее и вдохновеннее, чем в последней части романа, где так и кажется, что торопится рука дописать последние страницы, боясь не успеть их закончить.

Кроме этого, письмо было полно соображений о цветном разрешении фильма.

Письмо было черновиком.

И это сейчас дает мне право обработать его в сторону более подробного

изложения цветовой концепции фильма, решаемого в цвете.

Однако манеру писать я, кажется, испортил себе навсегда: две вступительные строчки к тому, что стало вместо второй статьи «Ключи счастья» самостоятельной пространной «страницей воспоминаний», сами разрослись в целый мемуарный фрагмент с креветками, крабами, маленькой Жанной и Атлантическим океаном.

А в цель их входило только послужить вступительной заметкой, объясняющей происхождение последующих страниц.

Начатые как «два слова» вступления ко «второму письму о цвете», они стали всем, чем угодно, кроме того, чем они были предназначены быть, и сейчас вместо Anhang<sup>134</sup> к «Неравнодушной природе» они ложатся в груды «freie Einfülle»<sup>135</sup>, заносчиво обозначаемых «Мемуары»!

В них все же больше всего о том, как, через какие ассоциации, наводящие образы, и впечатления, и воспоминания о прежних работах, шел я к разрешению сцены пира в «Грозном».

### [ЗАПРЕТНАЯ ЛЮБОВЬ]<sup>cxliv</sup>

Мы все когда-нибудь и как-нибудь стараемся играть великих персонажей прошлого.

Я где-то когда-то описал нашу первую встречу (мою и Пудовкина) с только что начинавшим карьеру Довженко<sup>cl</sup>.

И то, как весело и бесшабашно мы разверстали между собой титанов Ренессанса. Пудовкин вцепился зубами в Рафаэля.

Довженко отвели Буонарроти. А мне перепал Леонардо...

В своих отношениях со мной Эсфирь Ильинишна Шуб, вероятно, полагала себя в двадцатых годах загадочной Жорж Санд.

Хотя трудно отыскать нечто более удаленное от Шопена или Мюссе, нежели мой коротконогий корпулентный образ.

Однако почему б иначе именно ей было б посоветовать мне прочесть «Безыменную любовь» Тынянова, когда я томился в поисках драматического ядра сюжета к уже готовой общей лирической концепции биографического фильма о Пушкине.

Неужели весной 40-го года она видела себя Карамзиной, а меня... Пушкиным?

Однако почему же я так мгновенно, пламенно, безоговорочно и решительно ухватился именно за эту концепцию? Как будто передо мной недавно, совсем недавно прошла картина именно такой драмы.

Такой любви.

Любви затаенной и запретной.

И любви скорее запретной, нежели затаенной.

Но любви столь же сильной.

---

<sup>134</sup> — приложения (нем.).

<sup>135</sup> — вольных размышлений (нем.).

Любви вдохновенной.

Любви, старавшейся утопить собственную недостижимость в завитках бесконечного «Донжуанского списка», способного догнать и перегнать донжуаническую запись Пушкина<sup>cli</sup>.

Чарли Чаплин!!

«В лучах пурпурного заката...»<sup>clii</sup>

Голливуд...

Догорающие обеденные свечи.

Тридцатый год.

Впрочем...

Я не рассказал еще о том, как я вообще пришел к замыслу фильма о Пушкине.

Как я сочинил сценарий по одной теме, не удосужившись еще найти сюжета. Как к готовому сценарию сюжет мне подсказал Тынянов.



**[«ЛЮБОВЬ ПОЭТА»]  
(НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО)<sup>cliii</sup>**

... Я искал материала для цветového фильма.

Для музыкального фильма «естественно» брать биографию композитора.

Для цветového — несомненно, историю живописца.

Вот почему для фильма, объединяющего цвет и музыку, я не выбрал ни того и ни другого.

Выбрал биографию литератора. Пушкина.

Но, конечно, не только поэтому.

Но потому, что именно цветová *биография* Пушкина дает такую же подвижную драматургию цвета, такое же движение цветového спектра в тон разворачивающейся судьбе поэта, какую не сквозь биографию, но сквозь последовательность *произведений* обнаруживает творчество Гоголя.

На протяжении всего творчества интересно движение по спектру самих тонов, изменчивость самой гаммы тонов от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» ко второму тому «Мертвых душ». [...] <sup>cliv</sup>

Если так сквозь ткань произведений Гоголя выступает трагическая история их создателя от юности и жизнеутверждающей полнокровности к аскетическому помрачению через движение от красочной полноты к гамме бело-черной, почти экранной строгости, —

то такой же путь драматизированного движения цвета проходит сквозь антураж цветового окружения, сквозь который движется к трагической развязке судьба поэта от беззаботности одесского приволья к холодной снежной пелене [у Черной речки] <sup>clv</sup>.

Образы биографии роились цветовыми представлениями.

Вот жирная сочная палитра периода наивысшего расцвета.

Царь Борис в густом золоте и с черной с проседью бородой.

Вот монолог царя Бориса — кинематографически решаемый кошмаром («и мальчики кровавые в глазах») <sup>clvi</sup>. Красные ковры собора. Красное пламя свеч. В их отсветах — словно кровью сбрызнутые оклады икон.

Царь метнулся в хоромы.

Синие. Вишневые. Оранжевые. Зеленые.

Они бросаются ему навстречу.

Цветовым кошмаром обрушивается на царя в ураганном пробеге камеры цветное многообразие и пестрота хором и теремов Кремлевского дворца.

Лик царя-цареубийцы Александра прочитывал в облике Бориса поэт <sup>clvii</sup>.

Головешки камина в Михайловском вспыхивают.

Кажется, что из огня на поэта смотрит Николай (смещение в фильме вполне допустимое) <sup>clviii</sup>.

Рука поэта нервно чертит на бумаге.

Виселицы.

Виселицы, виселицы и виселицы.

«И я, быть может... И меня...» — нервное на полях этих воспоминаний о декабристах.

Взгляд в камин.

Ответный взгляд глаз видения Николая из догорающих головешек.

Бумага сжата в кулак.

Как [брошенная] Лютер[ом] чернильни[ца] — в черта, летит скомканная бумага в зловещее видение.

Видение исчезает.

Ярко вспыхивает лист с зловещими виселицами, поглощенный последними язычками пламени затухающего камина.

Со вспышкой света врывается стук жандармской сабли <sup>clix</sup>.

Первый кровавый блик вновь вспыхнувшего пламени сверкает отсветом на жандармской каске...

Пушкин по вызову Николая скачет в Москву...

Выстраивается в красном цвете тема крови. В «Реквиеме» она вступает красным окольшем Данзаса.



Оживленный поток катания на Острова.

Хотя «поток» и неудачное сравнение, так как катание зимнее.

По снегу и на санях.

Его никто не жалеет.

Мало кто из встречных о нем пожалеет и несколько часов спустя, когда дымящаяся кровь его прольется на белизну снега.

Его не жалеют.

А он — доволен.

Вежливо раскланиваясь с встречными санями, он язвительно говорит спутнику...<sup>clx</sup>.

Спутник (офицер) плохо слушает.

Он ерзает на сиденье санок.

Он занят странным и неблагодарным делом.

Он старается привлечь внимание встречных к тому, что он держит в руках.

Но так, чтобы сосед по сиденью этого не заметил.

Предмет — плоский ящик, в каких возят пистолеты.

Но встречные неизменно, хотя и недружелюбно, поглядывают на поминутно возникающие из-под поднимающегося цилиндра курчавые волосы его спутника.

Еще одна неудачная попытка привлечь внимание к ящику в руках офицера.

Еще мимолетное колкое замечание курчавого его спутника.

Об нем не жалеют.

А он — доволен.

Он едет на дуэль.

И он очень доволен, что ему не мешают.

Проезжают богатые сани.

В них нарядная дама.

Но дама близорука и не узнает курчавого господина.

Хотя курчавый поэт — ее муж.

Впрочем, раз[ве] мы уже сказали, что господин, едущий на дуэль, — поэт?

Дуэль Пушкина, как всякие дуэли, мне всегда рисовалась утром.

По типу оперной постановки дуэли Онегина с Ленским.

Однако дуэль совершается днем... Точнее, в [4 – 5] часов.

И Пушкин с Данзасом (это и есть волнующийся офицер, во что бы то ни стало жаждущий вмешательства встречных, которым он открыто не имеет права сообщить о готовящейся трагедии) едут к месту дуэли сквозь блеск нарядного катания на Островах Петербурга.

Ба! Знакомые все лица.

И ни одного лица, на ком бы остановиться.

Ни одного лица, чтобы остановить...

[Данзас] свидетельствует, что среди встречавшихся Пушкину была и Наталья Николаевна.

И что по близорукости она не увидела и не узнала поэта.

Игривее и задорнее звенят танцевальные звуки темы веселого катания петербургской знати.

И тяжелее, и мрачнее в нее вплетаются музыкальным «подтекстом» звуки пока еще отдаленного «Реквиема» Сергея Прокофьева.

Пушкин сквозь хоровод петербургского высшего света ведь едет на смерть.  
«Реквием» ширится...

Усиливается великосветским хороводом.

Гаснет, блекнет. (Внешний мотив — голубая морозность воздуха, поглощающего краски, иней, приглушающий рыжее пламя усов и бак, снег, осыпающийся с ветвей и своеобразным тюлем тушащий фейерверк красок.)

Неуверенная вспышка вишневым атласом муфты Натальи Николаевны — «косой мадонны»<sup>clxi</sup>.

Окончательно туманно-серая гамма.

И резко черное с белым.

Снег.

И силуэты дуэлянтов.

И одно цветное пятно.

Кровавое.

Красное.

Не на груди.

Не на рубашке.

Не на жилете поэта.

— В небе!

Кроваво-красный круг солнца.

Без лучей.

Того малинового тона, каким оно невысоко над горизонтом виднеется в морозные дни среди черных силуэтов деревьев, ампирных решеток Петербурга, очертаний фонарей, за шпилем Петропавловской крепости...

Красный ромбик зайчика через пестрые стекла из двери в антресоли падает на побелевшие от страха пальцы Натальи Николаевны.

Поэта внесли домой.

И первой он пожелал увидеть не ее — жену.

Первой он призывает... Карамзину, жену историка Государства Российского.

Красный зайчик кажется кровью.

Смыть его с руки Наталье Николаевне так же невозможно, как сделать это леди Макбет.

Наталья Николаевна прячет руки.

И вот уже ее белое пышное платье усеяно каскадом ромбиков-зайчиков — теперь уже всех цветов радуги.

И невинно-белый наряд Натальи Николаевны (спутник гаммы бледно-фиолетовых кадров романа, сватовства, венчания с зловещей приметой упавшего кольца) — внезапно становится пестрым нарядом арлекина.

Вскочив со своего места, чтобы пропустить строгую, всю в черном, Карамзину, Наталья Николаевна попала в игру всех лучей сквозь пестрые стекла.

И белый ее наряд внезапно превратился в подобие того маскарадного

костюма дамы-арлекина, в котором проходят сцены особо жгучей ревности Пушкина на маскараде, когда и он, и Дантес снедаемы ревностью к третьему.

Но кроваво-красный бархат царской аванложи с черным неподвижным ангелом-хранителем — бенкендорфским шпиком — хранят таинственное молчание над сценой, скомпонованной в духе заметок Л. Толстого об амурных приключениях Николая Первого...<sup>clxii</sup>

Так вились цветные лейтмотивы тем, впитывая в себя оттенки действия.

Но так же стали сцены свиваться и вокруг некоего единого стержня.

Стержнем этим мне безоговорочно рисовалась самая прекрасная, самая строгая и великолепная тема внутри возможных тем на материале биографии поэта.

— Гипотеза Ю. Тынянова о «[безыменной] любви» Пушкина к жене Карамзина.

Я не знаю, сколько здесь факта и сколько здесь вымысла.

Но я знаю, сколько в этой гипотезе таится прелести для сюжета.

И в ней же, мне кажется, ключ (Тынянов об этом не пишет) к пониманию той совершенно непонятной, необъяснимой и слепой любви Пушкина к Наталье Николаевне.

Ключ к безумству числа пушкинских увлечений.

Донжуанизм (а разве Пушкин не писал «Дон Жуана»?<sup>clxiii</sup>) нередко расшифровывают как безуспешные попытки найти одну — ту, которая недоступна.

Вереница женщин различна.

Лаура — в огненных волосах.

Донна Анна — под строгим покрывалом.

А для тысячи и трех (mille e tre) донжуанического списка не подобрать даже исчерпывающего многообразия оттенков мастей растительности, тембров голосов, извивов стана, излома рук.

И через всех ищется одна.

Сходство с одной?

Но они же все разные.

И тем не менее.

У этой волосы. У той походка. У третьей ямочка на щеке. У четвертой — вздернутая губка. У пятой — расстав и легкий скос глаз. Там полнота ноги. Здесь странный излом талии. Голос.

Манера держать платок. Любимые цветы. Смешливость. Или глаза, одинаково заволакивающиеся дымкой слезы при одном и том же звучании клавишина. Одинаковая струйка локонов.

Или схожий отблеск серьги в огнях хрустального шандала.

Неисповедимы пути ассоциаций, помогающих внезапно подставить по схожести микроскопического признака одно существо вместо другого, по мимолетной общности замещать человека человеком, иногда по еле заметному штриху одним человеческим существом сменить другое человеческое существо.

И, вероятно, только этим и объяснимо это слепое, непонятное, до

чудовищности нелепое влечение к Наталье Николаевне.

Несомненно, что Наталья Николаевна наиболее полно несла воплощение тех черт, которыми незабываемо вошла в необузданно пылкие чувства влюбленного лицеиста более взрослая дама, супруга уважаемого человека, который в ее же присутствии и, кажется, даже при ее участии читал ему ироническое наставление о неуместности и нелепости его увлечения.

А позже, много-много лет спустя, в царскосельской своей квартире Карамзин показывал графу Блудову то место на диване, где лицеистом рыдал по этому поводу уже повсеместно известный писатель и поэт...

На этот основной стержень — затаенно-лирической драмы поэта, тянувшейся всю его жизнь под покровом разгульно-буйного донжуанизма, с трагической историей брака в конце — нанизывались основные этапы романтических перипетий Пушкина-человека и Пушкина-писателя.

Они неразрывно рисовались не только красочно, по строгой цветовой гамме, но даже живописно-фактурно.

После краткого пролога вокруг царскосельского дивана, объединяющего вокруг букета огненно-молодого лицеиста, холодно-ироничного будущего официального историка Российской державы и [Екатерину Андреевну] Карамзину с неожиданным, самой себе недосказанным порывом сожаления... (Это дама, видимо в те веселые годы живущая под знаком «но я другому отдана и буду век ему верна»<sup>clxiv</sup>.)

Александр Сергеевич возникал на юге.

Среди шатров «Цыган»<sup>clxv</sup>.

Это он уходил из-под заветной их сени от внезапно возвращавшегося с медведем Алеко в пыльно-бледную акварельную мягкость южных степных пейзажей, погружался в брюлловски крикливую пестроту ориентальных акварелей начала XIX века в кишачей разноплеменности Одессы («летом песочница, зимой чернильница»<sup>clxvi</sup>).

Шпоры мужа Татьяны из будущего «Онегина» на сапогах Воронцова.

«Саранча летела, летела...»<sup>clxvii</sup>.

Пушкин — «бес арабский»<sup>clxviii</sup>.

Подернутые мглой потенциально колоритные акварели юга...

Золотистый виноград, шальвары, полосатые тюрбаны, желтые шелка...

Серый и молочно-голубоватый мотив метели и бесов, музыкально и зрительно предвосхищавший будущий снежный саван дуэли и свистопляс великосветской ненависти, вступал под однозвучные колокольцы кибитки, мчавшей Пушкина в михайловское заточение<sup>clxix</sup>.

Как после снежной мглы — яркое пламя камина — густой жирной цветистой кистью выписывался период творческой зрелости: «Руслана» сменяет «Борис».

Спектр полон, красочно налит. Фактура маслянисто блестяща.

Южная дымка сошла.

Зрелость.

Такая же сочность персонажей вокруг.

Настоятель Святогорского монастыря — будущий Варлаам<sup>clxx</sup>.

Арина Родионовна.

Трогательная сельская любовь к ее племяннице<sup>clxxi</sup>.

Керн.

(Я излагаю не сюжет. Не ход биографии. Ни даже строгую последовательность. Только пятна и фактуру хода.)

Вызов в Москву.

Истомина из «Евгения Онегина».

Фатальная встреча с Натальей Николаевной.

Завороженность, переходящая в бело-фиолетовую симфонию ухаживания поэта.

Со скрипучим диссонансом («за кадром») постукивания счетов Полотняной фабрики<sup>clxxii</sup>, рассчитывающей поправить коммерческие дела за счет вдохновенности гения.

Диссонанс достигает кульминации, возводя лилово-белую гамму к серебряному верху иконостаса, флёрдоранжу, фате, к роковой примете упавшего и покотившегося обручального кольца... — а линию Полотняной фабрики к поспешной записке (в канун венчания!) с просьбой денег (нечем заплатить за карету до церкви).

Петербург.

Иссиня-черное индиго, поедающее красочную резвость многоцветности.

Постепенно.

С возрастанием ревности, нарастающей сюжетными ходами неразрывно со светским унижением и денежными заботами.

Так когда-то в самых ранних набросках к цветовым замыслам мне рисовалась картина о чуме, постепенно черным цветом заглатывающей радость красок пейзажа, костюмов пирующих, красочность садов и лучезарность самого неба.

Здесь чума — ревность.

А кадры — темные четырехугольники с одним, двумя вырванными из мрака цветовыми пятнами. Зелень игорных столов и желтизна свеч игорного дома, где впервые в зеркале за поэтом появляются пальцами показанные рога.

Чернота ночи вокруг оранжевого зала [Голицыной], превратившей ночи в дни после того, как ей было предсказано, что она умрет среди ночи.

Встреча с соперником.

Линия Пушкин — Дантес — Николай.

Медный всадник.

Диск луны в иссиня-черной темноте ночи.

Медный лик Николая.

«Ужо тебе»<sup>clxxiii</sup>.

Тема Отелло.

Снова цыгане. Не на вольном юге, но на бедной цыганской квартире на Черной речке.

Утренние блины.

Цыгане поют Пушкину его же песню из «Цыган».

«Старый муж, грозный муж...»<sup>clxxiv</sup>

Так Грозному (царю) под старость пели былины и сказания о нем же самом, о взятии им Казани.

Теперь «старый муж» (хотя ему всего лишь [тридцать семь] лет),

«грозный муж» — он сам.

Орден рогоносцев<sup>clxxv</sup>.

Стремительный разворот темы дуэли.

Рассказанное катание.

Выцветающие краски.

Саван снега.

Эмблемами смерти — силуэты деревьев.

Как пятно крови на саване — неживой алый круг солнца на блеклом зимнем небе, выше заиндевелых верхушек дерев.

Плотная чернота гроба, похищенного от отпевания и угнанного в ночь<sup>clxxvi</sup>.

Акварель — нежная гамма. Масло — сочная; Снова бледно-нежная, лирическая. Потом великосветски пестрая. Черно-белая ксилография с цветовым пятном. Рецидив великосветской пестроты. Острая черная графика по белизне фона. Чернота с графиком полосок световых бликов финала...

— Беспорядочный, несистематизированный пересказ сценарного и зрительно-цветового режиссерского решения одной темы, не увидевшей воплощения.

Для съемки цветового фильма мы оказались технически еще не готовыми.

Мой очередной фильм тоже делается цветовым — черно-белым — «Иван Грозный».

## **МЭРИОН**<sup>clxxvii</sup>

Я уже писал о том, как сильна во мне зависть.

При этом зависть бывает самая странная.

Например, я ужасно завидовал известному анекдоту о Дебюро.

Высокий худощавый бледный человек, разъедаемый страшной меланхолией, идет к врачу.

Врач рекомендует ему развлечься.

Хорошо посмеяться.

«Пойдите посмотрите Дебюро!»

«Я и есть Дебюро...»

Вчера со мною случается почти такой же анекдот.

Сердце мое очень плохо.

Врач мне рекомендует отвлекаться от привычных занятий и мыслей.

«Займитесь... фотографией!»

Ха-ха-ха!

Пустяки отвлечение: по самому грубому подсчету я на своем веку проделал тысяч пятнадцать фотокомпозиций, считая каждый кадр — а какие среди них! — за отдельную фотографию.

И кстати же о меланхолии комиков.

Одного я знаю достаточно близко.

Самого сейчас великого.

Чарли Чаплина.

Сочетание слезы и улыбки в его картинах до избыточности известно.

То же в жизни.

Я помню ужасный вечер в Беверли-хиллс.

Как всегда, мы играли с ним в теннис.

Кроме нас, троих русских, в этот день у него еще три испанца.

И Айвор Монтегю.

Испанцы какие-то назойливые и подозрительные. Русские — скучны.

Айвор особенно подчеркнуто англичанин из Кембриджа. Чаплин особенно старательно ведет a high brow english conversation<sup>136</sup>. Потом дурачится.

Сегодня он особенно оживлен. Особенно куролесит.

Особенно игрив. Особенно развлекателен.

Когда вы с ним, он почти все время в движении.

У него средневековый *horror vacui*<sup>137</sup>: он боится пустого мгновения, секунды незаполненного времени, остановки среди нескончаемого потока *lazzi*, *practical jokes*<sup>138</sup> или словесных каламбуров.

То он танцует под радио, пародируя восточные танцы.

То копирует сиамского короля, который носом еле достает до крышки стола.

Когда пришли давать последнее причастие Рабле, он скинул одеяло и оказался в костюме Арлекина.

Под костюмом Арлекина у Чаплина, конечно, не умирающее тело.

Но душа, глубоко тронутая холодными длинными пальцами крылатого ангела меланхолии, так печально сидящего, подперев щеку, на гравюре Дюрера.

Ангел этот — Мэрион Дэвис.

Мэрион Дэвис — одна-единственная настоящая и давняя любовь Чарли.

Но Мэрион принадлежит Херсту. А Херст не уступает никому того, что однажды попало в его руки...

В этот вечер Чаплин особенно игриво экзальтирован: это он особенно нервно напяливает арлекинский кафтан, чтобы как можно меньше был виден грустный маленький человечек, еще с детства, с времен Уайтчепеля, принесший с собою неутолимую грусть.

Гоголь в гимназические годы начал писать смешные рассказы, чтобы преодолеть тоску, которая разъедала его вместе с братом в Нежинской гимназии.

Чаплин боится остаться один.

Он хватается за своих гостей.

Так дети боятся остаться в темноте.

Он просит нас остаться обедать.

---

<sup>136</sup> — сверхинтеллектуальную английскую беседу (*англ.*).

<sup>137</sup> — ужас перед пустотой (*лат.*).

<sup>138</sup> — шуток, розыгрышей (*итал., англ.*).

Коно и прочие японцы скользят по столовой.  
По внешнему виду это похоже на импровизированный праздник.  
На столовом серебре играют «пурпурные лучи заката».  
Сейчас солнце скроется и внесут свечи.  
Полоска пурпурного неба наводит Чаплина на воспоминания.  
Как деревянные фигуры справа и слева друг против друга, сидят трое русских и трое испанцев.  
Напротив хозяина — англичанин из Кембриджа.  
Шутки замирают.  
Закат и неподвижные фигуры заставляют Чарли вспоминать.  
Такой же закат.  
Такие [же] неподвижные фигуры.  
Только закутанные в красные одеяла-плащи — сарапе.  
Маленькая церковь в каменистой пустыне около маленького пустынного мексиканского полустанка.  
Неподвижные фигуры — свидетели.  
Перед алтарем — нетерпеливый священник.  
В одном углу церковки — Чаплин.  
В другом углу — девица с матерью.  
В руках священника — Библия.  
В круглом окне наверху последний блик кроваво-красного заката.  
Синеватые сумерки заглатывают внутренность церкви.  
Жених — Чарли.  
Невеста — барышня Грэй.  
Священник нетерпеливо переступает с ноги на ногу, словно конь, бьющий копытом о землю.  
Библия стучит о потертый красный бархат перегородки. Дома ждет жирная похлебка с красным перцем. Красные сарапе на свидетелях.  
Потухающий луч кровавого заката в круглом окне наверху.  
«A study in scarlet»?<sup>139</sup>  
Почему бы и нет?  
Так назывался первый детективный роман Конан Доила, который я читал.  
Это была первая встреча с Шерлоком Холмсом.  
Но не надо быть Шерлоком Холмсом, чтобы догадаться, что здесь как будто предвидится венчание.  
Все на месте.  
Священник.  
Жених.  
Невеста.  
Два кольца.  
Библия.  
Два молчаливых свидетеля — мексиканца.  
Почему же не совершается церемония?

---

<sup>139</sup> «Этюд в багровых тонах» (англ.).



Резко назойливый звук перебранки двух голосов идет из глубины церкви.  
Все внимательно в него вслушиваются.

Кроме разве мадонны да двух мексиканцев, которым абсолютно все равно.  
Они думают только о горстях песо, которые им принесет это потерянное время.

Голоса принадлежат двум юристам.

Они горячатся, забыв место, обстановку, приличия.

Они размахивают руками, как у себя в офисе.

В сумерках агрессивно вспыхивают блики на двух парах прыгающих пенсне.

Блики пересекаются в наскоках друг на друга обоих носителей пенсне.

И моментами кажется, что это не блики, а искры, вспыхивающие от скрещивающихся в ударе рапир.

Ночные тени ложатся крепом. По-английски «креп-шутинг»<sup>clxxviii</sup> означает игру краплеными картами.

В эту игру стараются обыграть друг друга оба юриста — верные цепные собаки интересов своих клиентов.

Чарли вздыхает.

Чарли рассказывающий.

Вероятно, так же вздыхал Чарли — участник этой нелепой церемонии.

Чаплин поглядывает на распятие и, вероятно, находит в своей биографии много общего с историей библейского героя.

Сам он чуть-чуть не угодил — в который раз! — на очередную Голгофу...

Мадонна погрузилась в темноту.

И света хватает только-только на лик распятия наверху.

Распятый укоризненно смотрит на торгующихся в храме.

Руки у распятого прибиты к дереву гвоздями.

Он не может взять в них скрученную бечевку и выгнать на улицу обоих юристов, так святотатственно нарушающих тишину храма.

Перед носатыми потеющими юристами два документа: акт о браке и акт о разводе.

Оба акта составлены на одних и тех же лиц.

На Чарльза Спенсера Чаплина и на девицу Литу Грэй.

Сейчас священник произнесет короткую молитву и навеки, на всю жизнь в этом мире и будущем свяжет тех, кто в это мгновение перед ним обменяется обручальными кольцами.

Они распишутся на первом акте.

И через мгновение распишутся на втором.

Скрепленное богом «навечно» тут же будет раскреплено руками двух юристов.

Принцу Луи Бонапарту после первого неудачного путча был вынесен приговор о заключении в крепость навечно.

«Сколько длится вечность во Франции?» — спрашивает принц и бежит из крепости совершить удачный путч.

Здесь вечность еще короче.

И она уже оборвалась бы, если бы не какая-то денежная клаузула в контракте, заставляющая вновь вцепиться друг в друга обоих ретивых юристов. Но вот улажено и это.

Все преклоняют голову.

Священник торопливо произносит все необходимое.

Две подписи на одном контракте.

Значки скрепляющих свидетельских подтверждений.

Чернила не успевают высохнуть на первом контракте. Как те же подписи на втором.

Разрешающем.

Как-никак святому Петру дана прерогатива связывать и развязывать.

«И что свяжешь на земли, будет связано на небе.

А что развяжешь...»

О промежутке времени между обеими операциями не сказано ничего.

Я забыл только уточнить одну деталь: те же ли свидетели ставят значки под обоими документами или их было две пары.

И когда были произнесены поздравления.

В середине ритуала.

Или в конце.

Или дважды.

Сцена перед алтарем — это всегда традиционный happy end.

Так и здесь.

Это счастливый конец длинной и хитрой интриги.

Концовка эта обошлась первому комику Вселенной примерно в один миллион долларов.

Может быть, этого миллиона жаль Чаплину, когда он рассказывает нам все это в столовой при свечах много лет спустя в Беверли-хиллс?

Обратным ходом драма раскрывается дальше.

Таким ходом, я помню, идет изложение в романе Фламариона «Lux»<sup>140</sup>.

Взята предпосылка о том, что до какой-то из планет скорость движения частиц света, идущих от земли, идет с неизменным возрастанием.

Таким образом, то, что происходит на земле, рисуется наблюдателю с планеты в обратной последовательности.

С чисто французским блеском и прелестью Фламарион использует все возможности курьезов, вытекающих из этой предпосылки.

Он заставляет человеческую жизнь пробегать задом наперед глазами наблюдателя с другой планеты.

События приобретают свою очаровательную логику.

Так, люди в черных одеждах траура навзрыд рыдают над могилой, которую мрачные факельщики старательно раскапывают с тем, чтобы человека обречь на горести мирского существования.

А супруги, в течение многих-многих лет досаждающие друг другу в трогательном объятии и нежном «первом» поцелуе, благодарят друг друга за

---

<sup>140</sup> «Свет» (лат.).

вновь обретенную свободу и через фазу дружбы и первой встречи радостно расстаются.

А человек заканчивает свой мирской путь, странным образом исчезая с помощью... повивальной бабки...

«Весь класс  
Просит вас  
В последний раз  
Прочесть рассказ...»

Эти высокосортные стихи неизменно красуются дважды в году на черной доске, написанные мелом.

Перед окончанием второй и четвертой четверти учебного года — перед окончанием первого семестра и второго.

Школьная традиция не только допускает, но требует, чтобы последний в семестре урок каждого учителя был отдан чтению рассказа.

Обратный ход сюжета Фламариона я помню именно по такому чтению в одном из самых первых классов реального училища в Риге, где впервые вкушал плоды познаний.

Он засел крепким и неизгладимым впечатлением, несмотря на то, что все остальные совершенно выпали из памяти и никакое усилие не способно их вернуть в поле сознания.

Почему?

Я думаю, потому, что сюжет Фламариона не единичное впечатление такого порядка.

Прием обратного действия очень популярен в приемах одного молодого искусства, чьи первые образцы только-только в виде бегающих (именно бегающих и подпрыгивающих) картин начинают прыгать и бегать по белым холстам, которые вешают в квартирах с проломанными стенками — в первых «биоскопах».

Не считая Мельеса, которого я восьми лет от роду видел в Париже, первыми моими кинопечатлениями были маленькие картинки в рижском кинотеатре «The Royal Bio».

Первое запомнившееся по своей отвратительности впечатление было от игры Муне-Сюлли, заснятого в монологе Эдипа с густым вареньем крови, текущим из глаз.

Вторым — предшествуя Макс Линдеру, Поксону и Прэнсу — были скачки, якобы пропускаемые на экране пьяным механиком.

Скакуны брали барьеры.

Затем внезапно останавливались в воздухе. (Механик заглядывался на девушку.)

Потом скакуны начинали бешено нестись в обратном направлении... задом.

(Заглядевшийся на девушку механик рассеянно начинал крутить аппарат в обратную сторону.)

Вскоре я увидел целую комедию о пьяном человеке, построенную на том же.

Он все видит задом наперед.

Люди за столиком в кафе старательно вынимают изо рта бутерброд за бутербродом с колбасой и так же внимательно приставляют к голой ветке лист за листом, услужливо влетающим им в руки с дорожки, посыпанной гравием.

А затем вдруг открывается грандиозный вид на бешеный трафик<sup>141</sup> по улицам большого города, и весь график мчится задом наперед.

Потом на время меня перестали пускать в «биоскоп».

«Die Damen werden aus dem Cafe gehoben».

Как сейчас помню последний этот титр — тогда не появлявшийся на экране, а возглашавшийся специальным объяснителем — глашатаем, в цирковой униформе стоявшим сбоку от экрана.

Меня поспешно берут за руку и уводят — сюжет слишком предосудителен для моих лет.

Дамы подняли бунт и стали на место мужчин.

Это они ходят в кафе.

Спорят о политике.

Курят сигары.

А мужья дома стирают белье.

И гуляют нескончаемой вереницей с детскими колясочками.

Затем мужья поднимают бунт.

Врываются в кафе.

Подхватывают дам и торжествующе выносят их на улицу.

«Die Damen werden aus dem Cafe gehoben».

«Дам выносят из кафе...»

Выкликает человек в униформе.

Меня (почти) выносят из кино.

Я хватаюсь за кресла. Не хочу уходить. Не могу оторваться от экрана.

Ничего не помогает.

Дальнейшая судьба бедных дам остается для меня тайной.

Позже «Судьба мужчины» в «Кривом зеркале» Евреинова, древнегреческая буффонада Джона Эрскина<sup>clxxix</sup> и, наконец, [экранизации] автора «Топпера»<sup>clxxx</sup> дорисовывают фантастическую ситуацию обмена функциями между кавалерами и дамами, хотя трудно отсюда повести линию моего интереса к проблеме бисексуальности, как она явственно проступает в области экстаза. «Sainte Franzois» и «Saint Thÿrise», — пишет Гюисманс, считая, что это обозначение более подходит психологическому *habitus*'у<sup>142</sup> святого, который вел себя, как святая, и святой, скорее, похожей на святого.

Забавно читать в письмах монахиням наставления святой Терезы — хозяйственно-административные указания и нередкие «бутады», полные всей сочности раблезианской плотоядности и юмора!

---

<sup>141</sup> Traffic — уличное движение (англ.).

<sup>142</sup> — облику (лат.).

Фильм о злополучной эскападе эмансипированных дам (это было в период скандалов «суфражисток», не намного опередивший моду «*jupe culotte*»<sup>143</sup> для дам), фильм этот в одном непосредственно связан с фильмами, где съемки бегают задом наперед.

Здесь тоже обмен противоположностями.

Дамы становятся на место кавалеров, как там движение назад на место движения вперед.

И оба фильма пропахивают трассу предварительных впечатлений к тому, чтобы сказка Фламариона попала на подготовленную почву.

Роман Стерна («Тристам Шенди»), написанный от начала к концу<sup>clxxxii</sup>. Зазеркальная действительность похождения Алисы<sup>clxxxiii</sup>.

Учение Эдгара По о том, что новеллы, если не излагают ход с конца к началу, то неизменно так пишутся и должны писаться<sup>clxxxiii</sup>. Это все цветы и ленты, вплетающиеся в венок первых впечатлений и завершающиеся в том, что самый принцип комического построения есть та же самая «обратность» простейшего комического эффекта, расширенная, поднятая и приложенная к любой философской концепции, ведущей на определенном отрезке истории.

Ограблен отель.

Полиция оцепляет здание. Комиссар приказывает охранять все выходы.

Преступник исчез.

«Может быть, он скрылся через один из... входов?» — высказывает догадку полисмен.

И разве «неожиданность» не так же отрицает нерушимый *status quo*<sup>144</sup> ненарушимой предусмотренности метафизической вселенной Канта, а потому для Канта смешна и предпосылка к смешному<sup>clxxxiv</sup>?

Разве «алогизм» не такое же отрицание «логизма» как ведущего начала одной эпохи и [не] считается основой смешного совершенно так же, как период «*l'an vital*»<sup>145</sup> полагает основой смешного отрицающий эту базисную доктрину механизм<sup>clxxxv</sup>?

И разве не одновременно обратны и равны они друг другу, как дверь входная и выходная, символизирующие два подхода с двух сторон к любому явлению — даже зияющей пустоте отверстия в плоскости стены?

И не то же ли самое в простейшем комическом трюке двигательного перевертыша кинематографической образной съемки, закрепляющем в технический прием излюбленную с детства психологическую «игру»?

Конь скачет верхом на всаднике.

Топор рубит плотником.

Рыбы на удочку ловят рыболовов.

И прочие чудеса из детских присказок и фольклора, сбегаящиеся в «*Un autre monde*»<sup>146</sup> Гранвиля, с тем чтобы каскадом неожиданностей высыпаться из

---

<sup>143</sup> — «юбка-брюки» (*франц.*).

<sup>144</sup> — существующий порядок вещей (*лат.*).

<sup>145</sup> — «жизненного порыва» (*франц.*).

<sup>146</sup> — «Ином мире» (*франц.*).

объятий крышек этого сумасшедшего тома?

Однако о принципах комического в своем месте и в своей книге<sup>clxxxvi</sup>.

И скок вбок в упоминание их здесь — только в силу того, что именно здесь и сейчас сцепились друг с другом в одно целое перевертыш, обратная съемка и природа самого принципа.

Единство природы щекотки, физиологического механизма смеха, структуры остроты и принципа смешного прощупаны гораздо раньше.

Однако...

В лучших традициях примитивного комического фильма, словно скакун, застывший в полете на барьере, у нас в воздухе повисли Чаплин, его молодая невеста — она же юная супруга, она же разведенная жена — под сводами маленькой мексиканской церковки.

Пустим механизм.

Обратным ходом, как мы уговорились.

И уже перед нами не церковь, а маленький полустанок.

У полустанка стоит длинный пассажирский поезд.

По платформе важно разгуливает степенный Коно.

Он явно вышел из поезда подышать свежим воздухом.

Таков общий вердикт сотни с лишним репортеров, не спускающих с него глаз из вагонов поезда.

Свисток.

Коно действительно хватается за поручни вагона.

Влезает в поезд.

И поезд движется дальше.

Дальше в сердце Мексики.

Дальше от Лос-Анжелоса.

Репортеры удобнее погружаются в кресла.

Значит, не здесь...

Не могут же они знать того, что, следя за вылезавшим Коно, они не удосужились взглянуть на то, что происходило под вагонами.

Нескончаемый коридор между колесами поезда.

Он тянется в два конца.

В один конец, пригнувшись, бежит некая дама с дочерью.

В другой — припав к земле, на четвереньках, пробирается величайший комик в унижайнейшем фарсе, который ему приходится играть не на экране, а в жизни.

Жениху и невесте полагается с разных сторон подъезжать к церкви.

Здесь обоим приходится разбегаться в разные стороны, прежде чем встретиться у алтаря, в задачу которого в данном случае входит поспешно разъединять новобрачных навсегда, совсем как в новелле Фламариона!

Важно избежать встречи с журналистами и репортерами, прежде чем легализована связь, прежде чем связь прикрыта браком де-юре, прежде чем оформлен развод.

Никто не должен знать, когда произошел второй вслед за первым и «оба два» после бракосочетания де-факто.

Это де-факто способно стоить Чаплину не только жалкого миллиона.

Но... пожизненной каторги.

Девушке, «жертве», ведь только шестнадцать лет.

И дело об изнасиловании подпадает еще под статью о растлении.

«Но поймите меня! — горячится Чаплин, даже при одном воспоминании. — Представьте себе цветущую девушку размером с гренадера.

И рядом — меня...»

Мы живо рисуем себе маленького щупленького человечка рядом с нечеловеческого размера Милосской Венерой.

«Можете вы себе представить меня в роли насильника?

Можете вы себе представить меня с нею на руках??»

Соглашаемся, что трудно.

И тайна отсутствующих рук Венеры, по крайней мере на этот раз, рисуется совершенно точным образом объятий, ловко загибающих маленького человечка, пойманного в сети собственной чувственности.

Но в этом деле не только две ловкие руки самой юной Венеры.

В данном случае в игре участвует еще третья рука. Основная.

Направляющая.

Чарли вздыхает.

«А по бумагам ей было действительно шестнадцать лет...»

Рука Москвы!

До сих пор англосаксы по обе стороны океана, снабдившего известную хартию своим именем, везде и всюду ищут «руки Москвы».

Так было и прежде.

Рука Москвы в этом деле??!

Да — рука Москвы.

Но рука дружеская, протянутая через моря и океаны Анатолием Васильевичем Луначарским.

Приглашение — бросив все, ехать в Советский Союз.

Рука Москвы и здесь, как всегда, — поперек рук Херстов, ударом по пальцам херстовских рук.

Это руки Херста услужливо поставили на пути Чаплина шестнадцатилетнюю авантюристку Литу Грэй.

Это они помогли запутать Чарли в сети интриги.

Уже начинался бойкот его фильмов.

Уже «дочери революции»<sup>clxxxvii</sup> — аналог понятия «сукиных сынов» для мужчин — иерихонскими трубами трубят из конца в конец Американского материка о том, что маленький человечек в усах и котелке сокрушает цитадель американской морали.

Уже пляшет призрак скандала, суда и каторги.

Уже открываются шлюзы грязи, способные разорить и затопить маленького человека, смешившего, веселившего и заставлявшего плакать весь Земной шар.

В последнюю минуту сам Херст останавливает рычаг своей всепоглощающей машины, ловит на вожжи свору своих газет и борзописцев.

Чаплин выскальзывает из-под угрозы суда, разорения и бесчестия.

Деньги и пресса могут в Америке сделать все.

Прессу поддерживает Херст.

Деньги ложатся на Чаплина.

Какой-то миллион.

Пустяк!

«Это научит мальчика позабыть про Мэрион Дэвис...», — думает Херст.

Чаплин срывается со стула.

Убегает наверх.

Мы ждем некоторое время.

Потом уходим.

Чаплина мы в этот вечер больше не видим.

В этот вечер мы видели его таким, каким его мало кто видел.

Бледное, измученное, перекошенное лицо.

Многое с трудом и болью вспоминается.

Но еще больше боли и труда стоит кое о чем позабыть...

Я не берусь под присягой подтвердить все приведенные детали.

Я не знаю, были ли оба юриста в пенсне.

Был ли барьер перед алтарем красного бархата.

И был ли он потерт.

Торопился ли священник к жирной похлебке с красным перцем.

И такими ли словами думал о Чаплине и Мэрион Дэвис — Рэндольф Херст.

И я совершенно уверен в том, что Чарлз Чаплин не переглядывался с распятием.

Это все же как-никак — пересказ рассказа.

И даже, скорее, — впечатление от рассказа.

К тому же и самый рассказ я слышал шестнадцать лет тому назад.

Но за одно ручаюсь:

за атмосферу самого рассказа.

И за атмосферу обстановки, в которой он был рассказан.

За надрывную меланхолию Чаплина, бравшую верх над фарсовыми ситуациями между Чарли и «гренадером», двумя спорящими юристами или сосредоточенным Коно, отвлекающим внимание репортеров.

Да за красные лучи заката, игравшие на столовом серебре и вызвавшие в памяти Чаплина всю эту эпопею.

<Сейчас вокруг меня ослепительное золото полуденного солнца.

Но меня гнетет моя меланхолия.

У каждого своя Мэрион Дэвис...>

## **ПРИНЦЕССА ДОЛЛАРОВ<sup>clxxxviii</sup>**

Я никогда не отличался слухом. Запомнить мотив так, чтобы его потом узнать, мне было всегда трудно.

Запомнить же так, чтобы потом его самому напеть, — просто невозможно.

Впрочем, бывали исключения.



Я помню, как я валялся на постели всю ночь после «Сказок Гофмана», — впервые видел и слышал их все в той же Риге, — безостановочно напевая «Баркароллу».

И до сих пор, конечно, не вслух, а про себя могу напеть поразивший меня вальс из «Принцессы долларов», которую я слышал впервые тоже в Риге, вероятно лет двенадцати.

Помню и слова:

«Das sind die Dollarprinzessen  
Die Madchen von vie-ie-lem Gold  
Mit Schützen u-u-unermessen...»<sup>147</sup>

Но эти странички будут относиться совсем не к первым впечатлениям от опер или оперетт.

Первую встречу с «Евгением Онегиным» на клубно-любительской сцене в Риге, где вся привычная «романтика» декораций первого акта — то сквозь колоннаду на дом, то сквозь колонны в необъятность полей (Рабинович в ГАБТе<sup>clxxxix</sup>) — здесь исчерпывалась зеленой садовой скамейкой, припертой к заднику, — я вспомню, вероятно, где надо.

Также скажу и о первых увлекавших меня когда-то театральных комиках Фендере, Курте Буше и Заксле в немецком Рижском театре оперы и драмы, где в нежном юном возрасте я приобщался к репертуару от «Гензеля и Гретель» до «Геца фон Берлихингена» и от «Смерти Валленштейна» до «Волшебного стрелка» и «Мадам Сан Жен» (незабвенный Фендер играл здесь три слова в роли сапожника, и плавающий арабеск, с которым он произносил «Wie eine Fee»<sup>148</sup> о предстоящей походке маршалши, я вижу перед собой до сих пор!), «Путешествия вокруг света в 80 дней» и оперетты «Feuerzauberei».

Последнюю тоже видел до войны («до войны» здесь означает до войны... четырнадцатого года!). Датировать можно точно, так как помню, что с 1914 года другого моего любимца, Заксля, прелестно в «Мадам Сан Жен» исполнявшего [роль] самого Бонапарта, а здесь — роль актера, играющего Наполеона в кинофильме и выезжавшего на сцену на белом коне навстречу бутафорской кинокамере (это была первая «киносъемка», которую я видел) — засадили по подозрению в шпионаже!

До этой сцены Фендер пел на фоне пейзажного задника с мельницей:

«Und die Mühle  
Und sie dreht sich»<sup>149</sup>.

В ответ на что крылья мельницы на заднике начинали вертеться в [такт]

---

<sup>147</sup> «Это — принцессы долларов,  
Девицы, осыпанные золотом,  
С бесчисленными стражниками вокруг» (нем.).

<sup>148</sup> — «Подобна фее» (нем.).

<sup>149</sup> «А мельница — Она вертится» (нем.).

музыке...

Над всем же витали Schlager'ы<sup>150</sup>:

«In der Nacht, in der Nacht  
Wenn die Liebe erwacht...»<sup>151</sup> и

«Kind ich schlaf' doch so schlecht  
Und ich traum' doch schwer...»<sup>152</sup>

Повторяю!

«Принцессу долларов» я вспоминаю вовсе по другому случаю.

По случаю встречи с живой принцессой долларов очень-очень много лет спустя. И особенно потому, что эта встреча совершенно неожиданно раскрыла мне глаза на корни многолетней травмы «гадкого утенка», о которой я говорил раньше<sup>схс</sup>.

И чуть-чуть не помогла преодолению этой травмы...

Когда я сообразил, в чем дело, было уже поздно. Но в конце концов абстрагированная структурная схема часто для меня имеет не меньшую прелесть, чем факт.

### **КАТЕРИНКИ**<sup>схсi</sup>

We will try to fictionalize one's tragic romantic experience.

Let's see how the symbolizing machinery works.

Millionaire's daughter made... Princess (notez: Die Dollar-Prinzessin).

The movie director builder of «Canvases» made — Cathedral Builder.

His inability to talk and to make conversation we transform into a literally swallowed tongue.

He swallowed his tongue and talked through his cathedrals.

Now elaborating this image we set:

Les piliers de ses cathédrales furent ses consonnes.

Les rosaces — ses voyelles.

Les battements de son coeur — les roulements de l'orgue.

L'ytendue de sa pensйе — le dome recouvrant sa nef.

Les sons des cloches — la voix de son message<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> — популярные песенки (нем.).

<sup>151</sup> «А в ночи, а в ночи,

Как проснется любовь...» (нем.).

<sup>152</sup> «Дитя, я сплю так плохо,

И вижу столь мрачные сны...» (нем.).

<sup>153</sup> Попробуем преобразить в искусство чье-то трагическое романтическое переживание. Давайте посмотрим, как работает символизирующий механизм. Дочь миллионера становится... Принцессой (заметим: Принцессой Долларов). Кинорежиссер, строитель «Полотен», станет — Строителем Соборов. Его неспособность к беседам и к общению мы превращаем буквально — в

И скрываясь где-то в подземельях крипт создаваемых им соборов, он посылал в мир разрастающиеся галереи за галереями — арки, анфилады за анфиладами — своды, говорил цветными узорами своих стекол.

Звал шпилями колоколен к высотам мысли.

Вовлекал органом в величие чувств.

Сам же был безгласен

и без языка.

И так стал он хранителем собственных творений, говоривших за него.

Как бывают рабы ног своих — плясуны и рабыни голоса своего — девы, поющие под звуки лютен.

Как бывают рабами рук своих те, чье умение в том, как перебирать струны арф.

Сам же пребывал в тени, шептал про себя или дрожащим пальцем выводил по пыли: «Что я, как не приказчик при мыслях моих, смиренный служитель творений моих... Раструбный сосуд, сквозь который вещает народ — братья мои. Сам же — ничто...»

И однажды в новейший собор его пришла Маленькая Принцесса.

Она прошла галереями сводов.

И сквозь разноцветные лучи его окон.

И заглянула в подземную крипту его.

Взяла его за руку и повела его на великий праздник.

\* \* \*

The Little Princess

and the Great Cathedral Builder who swallowed his tongue.

Once upon a time there lived the richest Little Princess in the world.

Never married,

afraid

and so she whored around and especially with a red headed lad of the lowest grade,

famous for his voice that carried over the oceans, and by his force that could overturn anything in the world.

On the other end of the great big world there lived the famous Cathedral Builder who swallowed his tongue and talked through the edifices he built.

At high table were the greatest Grands of the world at that time, the Chinese Prince besides her Father,

Earl Venceslas with his fair haired spouse — Pearl of the East.

Sir Archibald native of Scotland.

---

проглоченный язык. Он проглотил свой язык и говорил — своими соборами. Теперь, развивая этот образ, мы устанавливаем: Столбы его соборов были его согласными, Розетки витражей — гласными. Биением его сердца — раскаты органа. Простором его мыслей — купол, перекрывающий неф. Звук колоколов — голосом его посланий (*англ., франц. и нем.*).

They drank the health of the Builder, but he couldn't say a word and had no Arches, Pillars and Counterforts.

So he was mute.

Then the Princess asked him to deliver her of a drunken beastly Baron trying to seduce her by his love proposals.

Asking her to dance with him.

So he delivered her and explained that there remains no need for dancing.

«Let us drink to springtime  
in the Great Builder's heart»,

said her Father, the King, but being a Magician and not being it enough he couldn't break at once the spell resting on the poor little Great Builder.

But time went on and the Magician's words like seeds began to flourish.

And the poor little Builder saw that his spell and the spell on the Little Princess were nearly the same.

When somebody looked at him, he thought they looked at his Cathedrals.

When somebody looked at her, she thought they were hunting for her millions.

So he run to her and wanted to tell her — sister don't we suffer of the same,  
and shouldn't we go together?

Aren't we really worth nothing at all, you for yourself, and me for mine?

But never, never could he get in touch with her. — Fate was against them. And so she went away with her Fatum. And he remained muter than ever.<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> Маленькая Принцесса и Великий Строитель Соборов, проглотивший свой язык. Жила-была самая богатая на свете Маленькая Принцесса. Никогда не выходявшая замуж, испуганная — и потому она распутничала со всеми и особенно с рыжеволосым парнем самого низкого ранга, знаменитым благодаря своему голосу, который летел над океанами, и своей силе, которая могла бы перевернуть все на свете. На другом конце большого-пребольшого мира жил-был знаменитый Строитель Соборов, проглотивший свой язык и говоривший зданиями, которые он строил.

За почетным столом сидели величайшие Владыки мира того времени: Китайский Принц рядом с ее Отцом. Граф Венчеслав со своей огненноволосой супругой — Жемчужиной Востока. Сэр Арчибальд, уроженец Шотландии.

Они пили за здоровье Строителя, но он не мог произнести ни слова: ведь не было у него ни Арок, ни Колонн, ни Контрфорсов. Потому был он безгласен.

Тогда Принцесса попросила его избавить ее от пьяного отвратительного Барона, пытавшегося совратить ее своими любовными предложениями, требуя танцевать с ним.

Итак, он избавил ее и объяснил, что нет больше нужды танцевать.

«Выпьем за весну в сердце Великого Строителя», — сказал ее Отец, Король, однако, хоть и был он Волшебником, увы, не настолько могущественным, не смог он сразу разрушить чары, тяготевшие все еще над бедным маленьким Великим Строителем.

Но время шло, и слова Волшебника, как зерна, стали прорастать.

И бедный маленький Строитель увидел, что чары над ним и чары над

## ПОСЛЕ ДОЖДИКА В ЧЕТВЕРГ<sup>схсii</sup>

Сегодня в ночь на пятницу умерла эта маленькая нелепая женщина.

Ей было 72 года.

Из них в течение сорока восьми лет она была моей матерью.

Она лежит в комнате внизу.

Я — наверху.

И трудно сказать, кто из нас более мертвый.

Мы никогда с ней не были близки.

Разрыв семьи произошел в раннем детстве.

И это из тех разрывов, которые не заживают с годами.

Это те разрывы, которые убивают естественные узы, натуральный инстинкт, ощущение родственной близости.

Живые, мы плохо подходили друг к другу.

Я к ней — почти никогда.

Сейчас, когда она мертва, меня тянет в ее комнату.

И, мертвые, мы оба примирены и близки друг к другу.

Между нами нет преграды наших живых и слишком одинаковых характеров.

Взбалмошна она.

Взбалмошен я.

Нелепа она.

Нелеп я.

Сейчас мы оба молчим.

И как будто впервые понимаем друг друга.

И ничто нас не разделяет, как не разделяло тогда, когда я еще не стал ребенком, а она — матерью.

Я где-то читал, что пропасть между человеком и высшими приматами меньше, чем видовая разница между приматами и вульгарными обезьянами.

Я как-то так далек от живых, что расстояние это больше, чем расстояние между живыми и мертвыми.

И отсюда те и другие мне равно близки или... далеки.

И может быть, мертвые даже ближе живых.

Но разницы между ними нет.

Живые мне кажутся призраками.

---

Маленькой Принцессой схожи.

Когда кто-нибудь смотрел на него, он думал, что смотрят на его Соборы. Когда кто-нибудь смотрел на нее, она думала, что охотятся за ее миллионами.

Тогда он устремился к ней и захотел сказать ей — сестра, не страдаем ли мы от одного и того же, и не следует ли нам идти по жизни вместе?

Разве стоим мы чего-нибудь — вы сами по себе, а я сам по себе?

Но никогда, никогда не мог он соединиться с ней. — Судьба была против них. И принцесса удалилась со своим Роком. А он остался еще безмолвнее, чем когда бы то ни было (*англ.*).

Призраки — живыми.

И живая Юлия Ивановна — три дня тому назад — пожалуй, менее реальна, чем воображаемая и памятная сейчас.

Мертвый Хмелев где-то со мною, а с живым мы почти перестали знать.

Всеволод Эмильевич, Немирович, Хазби или Кадочников, Станиславский и Елизавета Сергеевна<sup>схсiii</sup>...

Чем они дальше, менее реальны, менее ощутимы [тем ближе], чем лишённые для меня реальности те, кого видишь живьем.

Я помню себя в узком купе вагона Москва — Владикавказ.

Только что я оторван от мексиканского детища.

И вопль в моей груди: скорее бы шизофрению.

Ведь в ней нет разницы между образом объективным и образом воображения.

И так ходят вокруг меня равноправно сплетенные тени живых и тени умерших и кажутся равно мертвыми или равно живыми.

Юлия Ивановна стонет почти непрерывно.

Перебой дает пульс и тогда останавливается.

Стоны глухо доносятся снизу сквозь пол моего второго этажа.

Вдали воет наша собака.

Жолтик.

Он кусал кого-то.

И эти дни на привязи.

Я ухожу в сад.

Юлия Ивановна сажала кусты и деревья стремительно и не совсем осмысленно.

Мы с ней много спорили.

В ее посадках не было постановочной логики.

Сходились на одном.

Оба любили кусты туфами<sup>155</sup>.

Особенно в глубине около забора.

Юлия Ивановна посадила глубину туфами «золотых шаров».

Это осенние желтые шаровидные цветы на очень высоких стеблях.

Почему тянется рука наломать золотых шаров?..

Иду обратно.

Подгнившее и перекосившееся крыльцо.

Мечта Юлии Ивановны переделать его в веранду.

Не хватило денег в этом году.

Тяжело опускаюсь в соломенное кресло на крыльце.

Кресло тусклое. Полиялое.

Его не вносят в дачу во время дождя.

Смотрю на цветы в моих руках...

Их оказывается — семь.

Семь желтых роковых шаров.

---

<sup>155</sup> Touffe — плотная группа растений (*франц.*).

Семь.

Прислушиваюсь.

И вот...

Тихо, тихо — бесшумно и медленно отворяется дверь.

Этого не было никогда.

Дверь открывается медленно — так не открываются двери — так их открывают рукой.

За ней — белая пустота поверхности второй двери.

Кто прошел сквозь ее белизну и растворил внешнюю?

Около гнилого крыльца — осина.

Когда-[то] невзрачный куст — за войну она выросла в целое дерево.

Юлия Ивановна хочет ее вырубить.

Мне хочется ее оставить.

И вот так же, как таинственно растворилась дверь, ровно через столько времени, сколько нужно на эти три шага, отделяющих от нее ветку осины, — внезапно ветка начинает длительно и красноречиво шелестеть.

Ветка говорит что-то торопливо прощальное и замолкает.

Откуда в полной дневной тишине хватило этого дуновения?

Так шелестом говорил Вотан из ветвей древнего ясеня слова ободрения и напутствия сыну своему Зигмунду.

Так прощалась со мною Юлия Ивановна, незримо выйдя в двери и прошелестев что-то внятное и поспешное, как будто ее уже ждали у калитки, через которую спустя несколько мгновений вылетела пташка.

Неужели конец?

Вхожу в дверь.

Вдали неясные стоны.

В руках желтые цветы.

И передо мною перья, перья, перья.

Черные.

Страусовые.

Они лежат повсюду.

На креслах. На диване. На кроватях.

Маленький Сережа, играя, разбросал набор изодранных черных страусовых перьев не то со шляпы, не то с боа девятисотых годов...

Вхожу к Юлии Ивановне.

Она тянется ко мне.

Говорит быстро, торопясь, но уже бессвязно, без слов.

Одним ритмом, толчками выбрасывающим то, что когда-то могло бы быть интонацией.

Ведь внятные слова ее уже отлетели, прощально прошелестев в одинокой ветке над крыльцом.

Глаза ее вряд ли видят.

Хотя только наполовину ушли под верхнее веко.

Она не видит, но чувствует меня рядом.

И лепет ее — какая-то очередная забота обо мне.

Кладу руку на холодный лоб.  
Она затихает...  
Я отрываюсь.  
И тут меня вдруг впервые хватает за сердце, за глотку...

\* \* \*

Сейчас я второй раз спустился к Юлии Ивановне.  
Разглядел, что комната не совсем пуста.  
Первый раз показалось, что вынесено все.  
Сейчас видна только кушетка, занимавшая центр комнаты.  
На этой кушетке она когда-то спала, когда я хворал корью.  
Откидываю покрывало.  
Оконечность носа слегка потемнела.  
Вглядываюсь в пятаки на глазах.  
Они мне почему-то показались английскими пенсами с фигурой Британии на одной стороне и характерным профилем молодой королевы Виктории — на другой.  
Таковыми потемневшими пенсами я когда-то играл.  
Но они не пенсы.  
А пятаки.  
На правом глазу — темном от окиси — пятерка перевернутым серпом с годом 1940 под ним.  
На левом — поблескивающая медью здесь перевернута пятерка и кажется серпом.  
Откидываю покрывало ниже.  
Она холодна даже сквозь платье.  
Между подбородком и грудью — подушка.  
Вышитая.  
Когда-то я переводил на нее узор для вышивки.  
Ришелье.  
Сейчас подушка не дает отвалиться челюсти.  
Ниже руки.  
Руки Юлии Ивановны.  
Весь этот месяц я вижу их в непрерывном действии.  
То в них поднос утром, днем, вечером.  
То они штопают.  
То скользят среди кустов малины, собирая ягоды.  
То путаются по записи расходов, в которых Юлия Ивановна беспомощно вязнет.  
То отсчитывают мне капли лекарства.  
Когда-то это были дамские ручки.  
С отделкой ногтей.  
Белые.  
Этот месяц они ходят передо мною загорелые, но странно мягкие и не



огрубевшие.

Только контур их нарушился.

Появилось какое-то (подагрическое?) искривление.

Сходя к ней в первый раз, я поцеловал ее в лоб.

Сейчас целую руку. [...]

Передо мною маленькая, беленькая старушка.

Чем-то отдаленно-отдаленно похожая на бабушку, как я ее помню.

Бабушка всегда снилась Юлии Ивановне, когда ее ожидало горе или неприятность.

Сейчас Юлия Ивановна тиха, строга, неподвижна.

Бесконечно серьезна с темными пятнами медяков на глазах.

Медяки уходят из фокуса и кажутся темными тенями глазниц над сурово поджатыми белыми губами.

А что Юлия Ивановна умрет, я, к ужасу своему, знал уже весь этот месяц...

Упражняясь в стилистике для будущих мемуаров, я набрасываю страничку.

Вот она ниже.

И в ней роковая описка.

\* \* \*

Of how to say simple things in complicated manners<sup>156</sup>.

Леонардо да Винчи описал бы это так:

«Люди сбросят звериные шкуры, которые они надевали на себя, и заруют их в землю.

Но шкуры вновь станут зверьми и скроются от людей, когда те по прошествии лет снова разроют землю».

Перед эвакуацией Елизавета Сергеевна закопала свое новое котиковое пальто где-то около веранды дачи Ольги Ивановны Преображенской.

Когда после смерти Е. С.<sup>схсiv</sup> Юлия Ивановна захотела выкопать это пальто, его не оказалось.

О захороненном котиковом манто подле веранды знала сторожиха Ольги Ивановны Преображенской...

«The gentle art of saying simple things in complicated ways»<sup>157</sup>.

\* \* \*

Я спохватываюсь, перечеркиваю, ставлю верное имя.

Покойной Елизаветы Сергеевны.

Но чувствую, что не перечеркнуть того, что само записалось на бумаге.

Что смерть поджидает Юлию Ивановну.

И когда ровно через три дня — как снег среди солнечного лета — она говорит, что был у нее легкий припадок, я где-то знаю, что это только первый.

---

<sup>156</sup> О том, как сказать об очевидном околичностями (англ.).

<sup>157</sup> «Деликатное умение говорить об очевидном околичностями» (англ.).

И что придет роковой...

## **ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ<sup>схcv</sup>**

### **ТОРИТО**

Обычно бывает очень трудно распутать клубок тех вспомогательных ассоциаций, ранних впечатлений и данных прежнего опыта, которые включаются вдохновившим вас сюжетом и помогают ему композиционно оформиться.

Приведу пример — один из кадров нашей мексиканской картины. Он признан знатоками Мексики одним из наиболее удачных фотографических воспроизведений, особенно глубоко ухвативших «физиогномику» Мексики. Вероятно, под впечатлением этих одобрений я сразу же попытался разобраться, из чего соткано оформление этой столь типичной для Мексики фотографии, действительно здорово ухватившей ее стиль, дух и физиогномию.

У меня сохранились листки дневника от 16 августа 1931 года с записями на эту тему, сделанными чуть ли не в день съемки.

(Попутно должен заметить, что стиль композиции кадра был одной из основных проблем формы нашего мексиканского фильма. Ибо при всей остроте и типичности мексиканских вещей и видов оформить их так, чтобы передать именно стиль и дух Мексики, — крайне трудно. Но об этом — в другом месте<sup>схcvi</sup>.)

Соображение же это приведено к тому, чтобы указать, что над проблемами стиля мы бились сознательно и много.)

Итак, перед нами в соломенной шляпе и в белой «сарапе» пеон Мартин Фернандец в роли пеона Себастьяна. «Torito» — традиционный фейерверк на мексиканских народных праздниках.

Его надевают на голову, пародируя бой быков. Он стреляет ракетами (особенно сильные ракеты бьют из рогов). В глубине — аркада того корпуса хасиенды, где в громадных чанах из бычьей кожи бродит национальная мексиканская водка «пульке». Все вещи сами по себе чисто мексиканские. Но чем определялось то, что они сведены именно в таком сочетании в рамке одного фото? (К этому еще надо заметить, что сама по себе эта сцена пассажная<sup>158</sup>. Основная игра с «torito», которым восставшие пеоны поджигают хасиенду, идет дальше. Здесь происходит просто первая встреча с ним.)

Основа композиции сочетания «torito» и корпуса хасиенды Тетлапайяк оказывается реконструкцией очень раннего детского пластического воспоминания.

Из самого раннего детства я помню свою комнату, увешанную раскрашенными фотографиями. Их привозил отец из путешествий за границу.

---

<sup>158</sup> Здесь: переходная — от passage — переход к чему-либо (франц.).

Венеция, Палаццо Дожей и лев св. Марка<sup>159</sup>.

Они как-то с детских лет уложились знакомым сочетанием. И достаточно было через двадцать пять лет встретиться со стрельчатым окном, аркадой и картонным быком с каким-то подобием контура возможных крылышек на спине, чтобы явилось непреодолимое желание соединить их в единую композицию.

Здесь характерно, что даже на переднем плане взят каменный барьер, наводящий на мысль о набережной — явно «венецианский» мотив зданий, упирающихся в край набережной. Неразлучно с этим — желание поместить верх «torito» обязательно на фоне неба — новое требование, продиктованное на этот раз львом св. Марка, как раз на фоне неба и вырисовывающимся.

Пластическое размещение самой аркады именно в таком композиционном плане базируется на другом «раздражителе».

Вернее, на том же воспоминании детства, подхваченном новым зрительным впечатлением.

Действительно, почему бы на меня произвели такое впечатление виденные за год до этого в Париже типичные пейзажи Кирико (Chirico)?

Между тем именно они явились как бы звеном, связавшим реальную Мексику с Венецией моих детских воспоминаний. Они (или аналогичные им) врезались в память из-за венецианских мотивов, которые сами вспомнились в Мексике из-за своей специфически итальянской тени, столь схожей с пятнами и очертаниями теней в мексиканские солнечные дни. (Были в фильме кадры, построенные и на этом.)

Сюда же вплелось еще одно пластическое представление из этой серии. Как сейчас помню на бульваре Монпарнас в витрине книжного магазина только что вышедший альбом сюрреалистических монтажей Макса Эрнста («La Femme 100 Têtes»<sup>160</sup> par Max Ernst). Он был раскрыт на странице, изображавшей аркаду со скелетами, служившую фоном для большого фонаря с бабочками. Опять то же композиционное сочетание: аркада и нечто крылатое! (Кстати, композиция этой иллюстрации почти целиком совпадает с нашей.) Но здесь уже включен и новый мотив — скелетов и смерти. (Кстати, опять-таки эта галерея скелетов очень схожа с подобной же галереей на обложке одного из очень ранних «Пинкертонов», поразивших меня тоже в нежно детском возрасте.) И этот мотив обреченности и смерти уже прямо связывал данный монтаж с моей темой. Ощущение его всплыло через полтора года в Мексике в композиции данного кадра, ибо обреченность восставших пеонов и их смерть — в сюжете самой ситуации фильма.

По сценарию пеон Себастьян ведет свою невесту Марию (она видна на нашем кадре в глубине) к хасиендадо (помещику) за разрешением венчаться. На почве старинного пережитка *jus primaе noctis* («право первой ночи»

---

<sup>159</sup> К сожалению, у меня нет под рукой именно тех фотографий, погибших при оккупации Риги. Прилагаемые фото этих же объектов дают о них необходимое представление. (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

<sup>160</sup> Каламбур: «Стоголовая женщина» или «Безголовая женщина» (франц.).

сеньора), державшегося в Мексике до революции 1910 (!!!) года, происходит столкновение, которое приводит к бунту пеонов, бегству взбунтовавшихся, их засаде в полях магея, поимке и кровавой расправе над ними. Над пеоном Себастьяном и группой его друзей витает обреченность. И под влиянием этого мотива из всего многообразия цветов и фасонов мексиканской одежды мною выбирается... белое: белая сарапе. Эта тема связанности белого с обреченностью и трауром тоже восходит к моим давнишним ощущениям и воспоминаниям. Когда-то меня очень поразило сообщение, что у китайцев траурный цвет не черный, а белый. Главным же образом мне вспоминается последний акт... оперы «Хованщина», когда все обреченные на смерть раскольники в белых рубахах сжигают себя в избе. И откуда-то — обрывок духовного стиха (может быть, из той же оперы или из романа):

«... облекохтесь в ризы белые». По крайней мере этот обрывок стиха витал около меня сквозь все испанско-ацтекско-тольтекское окружение, когда решалось оформление костюмов обреченных пеонов.

Отчетливо вспоминаю еще и другой «наводящий» момент. Под его влиянием, видимо, и навернулись в памяти белые рубахи из «Хованщины», перешедшие в плащ-сарапе. В Мексике мне попадает под руку проспект подписки на американский энциклопедический словарь Вебстера. В рекламном листке использованы были все средства, чтобы привлечь подписчиков: от астрономических цифр количества слов и иллюстраций до образцов этимологической расшифровки слов. Вот тут-то и оказалось, что небезызвестное наше слово «кандидат» восходит ко временам римским и находится в тесной связи с понятием... чистоты и непорочности (какая ирония!). Это последнее качество в тогдашней предвыборной практике выразилось в том, что кандидаты носили ослепительно белые тоги, символизирующие их неподкупность, честность и чистоту. Белые цвета китайского траура. Белые рубахи обреченных старообрядцев. Белые тоги честности и чистоты римских кандидатов. Каждое качество по-своему слилось с другими в белый плащ-сарапе мексиканского пеона — как видим, отнюдь не «формально», а глубоко связано со смыслом и с сюжетом.

(Мимоходом замечу, что белые сарапе в Мексике если и не столь редки, как белые вороны среди черных, однако встречаются очень нечасто, главным образом из-за непрактичности и маркости. И серо-белая сарапе в кадре — далеко не первое «импрессионистически» схваченное, но основательно «прочувствованное», заказанное и, как вспоминаю, не без трудов найденное и использованное!)

С детством и Парижем связан также другой момент трагической судьбы наших пеонов. В необозримых полях магея взбунтовавшиеся пеоны бегут от погони, их ловят и ведут на казнь.

Как решать перестрелку? Показать их в кустах магея отстреливающимися? И дать форменную осаду?

На листках моих режиссерских заметок вдруг появляется: «Себастьян с товарищами в громадном кусте магея... форт Шаброль». Вот спасибо!!

Не многие видели магеи. Это грандиозные агавы. И уж никто, вероятно, не

вспомнит, что такое «форт Шаброль». Одно могу сказать авансом — это нечто, ни с Мексикой, ни с магеем, ни с пеонами, ни с агавой не имеющее ничего общего. Строго говоря — даже не сам «форт Шаброль» был мне известен. Это был «форт Шаброль» в каком-то контексте, «форт Шаброль такого-то переулка» (как «Леди Макбет» такого-то уезда<sup>схсvii</sup>). Дело сводилось к страничке дореволюционного «Огонька» или «Синего журнала», где патетически была расписана осада дома в «таком-то» переулке, где засели бандиты, в течение трех суток отстреливавшиеся от любых попыток полиции захватить их. «Форт Шаброль» неразрывно спаялся в детской фантазии с доблестью (конечно, доблестью!) трех человек, окруженных большой силой и героически отстреливающих. Представления о «форте Шаброль» пошли по линии героики...

В нужный момент карандашная пометка привела в сценарий комплекс этих патетических ощущений, связанных с давно поразившей меня героикой. Не «форт» важен, важно то, что весь эмоциональный комплекс, связанный с этим экзотическим названием, всплыл к этой сцене, действительно оказавшейся в съемке одной из наиболее сильных и патетических<sup>161</sup>.

Что же касается героизма настоящего «форта Шаброль» — дедушки той патетической сцены, которую я под его кличкой «из вторых рук» решал в героическом эпизоде в Мексике, то «ирония судьбы» хочет, чтобы это было совсем, совсем, совсем наоборот.

Детали истории форта Шаброль я сам узнал гораздо позднее.

Оказалось, что этот самый форт Шаброль был одним из последних отголосков бури, поднятой делом... Дрейфуса. Это был вызов кучки... антисемитов-монархистов, засевших в особняке на улице Шаброль и решивших защищать в нем президента... «Лиги антисемитов» Жюля Герэна (Jules Guérin). Герэн должен был предстать перед верховным судом, так же как и Дерулед, представший перед ним 12 августа 1899 года по обвинению в государственной измене. Воинствующие антисемиты и монархисты выдержали длительную осаду, веселившую весь Париж из-за полиции, неспособной справиться с ними, или, вернее, совсем иначе относившейся к этому делу, чем если бы вопрос шел о группе революционных рабочих. Вся эта скандальная история и ее драматический финал подробно описаны в книге Поля Морана «1900».

Так или иначе, эти совсем-совсем далекие по форме и по содержанию композиционные ассоциации слились вполне органично с самими

---

<sup>161</sup> В этом отношении характерно, что ассоциации шли именно по этой линии, а не по линиям поверхностно-ситуационным, может быть, более непосредственным и близким — Банкрофт [Американский актер Джордж Банкрофт (1882 – 1956) играл роли гангстеров во множестве «черных фильмов», характернейшей кульминацией которых являлась перестрелка с полицией. Возможно, Э. имеет в виду фильм Джозефа фон Штернберга «Ночи Чикаго» (1927), создавший архетип образа гангстера на экране. — *Ред.*], отстреливающийся от полиции (фильм, виденный гораздо позже), или развалины форта Во под Верденом. (*Примеч. С. М. Эйзенштейна*).

мексиканскими образцами.

Я прошу здесь иметь в виду, что дом хасиенды, Себастьян, торито, каменный барьер и время дня для съемки должны были быть сведены вместе и сопоставлены. Сопоставлялись же они прямо по некоторому неотчетливому, неназываемому абрису.

Сложилась некоторая цельная картина с жесточайшей закономерностью, в которую были вкочлены все детали, пока не образовалась предлагаемая композиция, лишь в таком виде раскрепостившая все те впечатления, которые, как видите, годами откладывались и нагнетались в сознании и в творческом запасе.

Благополучие чистейшего по стилю мексиканского разрешения, несмотря на всех антисемитов, староверов, сюрреалистов и скелеты, объясняется, конечно, тем, что использование ассоциаций шло не механически, а принципиально, а главное, обоснованно и, выражаясь словами Гете, «кстати»<sup>cxviii</sup>. [...]

Конечно, не всегда удается иметь уже наготове необходимые опорные элементы, необходимые «леса» из запаса созвучий, композиционных схем или образцов законов строения. Иногда приходится метаться в торопливых поисках таких элементов опоры, таких образцов или созвучий. Это происходит в тех случаях, когда есть мучительно острое желание и тематическая потребность пластически точно выразить идею, которой ты в данный момент одержим, но нет в запасе необходимого материала. Пускаешься в поиски. Но не в поиски «неведомого», а в поиски того, что способно определенной конкретностью наполнить смутный образ, витающий перед сознанием и в чувствах.

На конкретном примере нашей мексиканской фотографии мы видели, как самые разнородные и неожиданные элементы, ассоциативно-обоснованно возникающие вокруг основной темы, с железной логикой сплавляются, вернее, монтажно собираются в законченную композицию.

Мы заглянули внутрь процесса изобретения определенного композиционного достижения<sup>162</sup>.

Мы видели, как конкретно из разных образцов извлекается их композиционный принцип и как этот принцип к месту используется в других условиях.

Конечно, рублем, тиражом, сбытом и прочими измерителями «абсолютное благополучие» этой композиции измерить трудно. Оценка ее останется в условиях норм эстетически выразительных.

Однако и в этих пределах можно легко и наглядно увидеть мотивы выразительной целесообразности. Например, чрезвычайно уместно «заимствование» композиционного принципа Ж. Калло — разномасштабность

---

<sup>162</sup> Никак не следует думать, что этим вопросом исчерпана тема рождения композиции. Здесь она рассмотрена лишь под одним углом зрения — ассоциативного формирования композиционной образности. Вопросы же, например пластические, а не образные, сейчас совершенно оставлены в стороне. (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

фигур.

Большая фигура пеона на первом плане и группа с осликом в малом масштабе и в глубине взяты совершенно обоснованно.

Это правильно тематически: Себастьян выдвинут на первый план внимания и действия, и вместе с тем сохранена его сюжетная связанность с той группой, с которой он приходит на хасиенду.

Пластическая правильность композиции также очевидна: попробуйте (в данном случае вопреки логике акцентировки важности изображаемых элементов) увеличить размер группы в глубине и найдите ей в данных предметных условиях возможность не загромождать чрезмерно поля зрения, быть отчетливо видимой и выделенной самой по себе и соблюдать отчетливость «портретов по кадру»!

Согласитесь, что «принцип» Калло в высшей степени целесообразно и к месту предложил свои композиционные услуги<sup>163</sup>.

## СКАЗКА ПРО ЛИСУ И ЗАЙЦА

Например.

В «Алекサンドре Невском» есть обаятельный образ кольчужника Игната.

Казалось бы, так естественно было с самого начала включить этого представителя ремесленных слоев в основной узор образов, представляющих Русь XIII века в самых разнообразных аспектах.

М[ожет] б[ыть], по априорной «социологической схемке» такой «представитель» у нас с Павленко и значился. *Не помню!*

Но если и да, то такой абстракцией, что я его даже и не припоминаю, что было бы уже вовсе невозможно, если бы мы имели дело с *живым* образом.

Так что можно его принять за несуществовавшего: либо фактически, либо «по существу», — если он существовал в наметках как «место, отведенное ремесленному слою».

И для обоих случаев его рождение именно таково, как я изложу.

Афина, говорят, рождена из головы Юпитера. Такова же судьба... кольчужника Игната.

С той лишь разницей, что здесь дело касается головы... Александра.

Даже не столько головы, сколько... стратегической мысли Невского.

Мне Александра непременно хочется сделать гением.

Бытовое представление о гениальности — и не без основания — у нас всегда связано с чем-то вроде яблока Ньютона или прыгающей крышкой чайника матери Фарадея<sup>схсiх</sup>.

Не без основания, потому что умение из частного случая вычитать общую закономерность и дальше направить на ее полезное применение к разного рода отраслям и областям действительно связано с одной из черт, которая входит в

---

<sup>163</sup> Что это взято именно из фонда «наследия Калло», сознаюсь, я обнаружил для самого себя лишь в период... правки данного материала к печати. (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

сложный психический аппарат гения.

В бытовом разрезе — в наглядном аспекте — оно читается проще: как способность переносить заключения со случайного, маленького — на неожиданно другое и большое.

Нечто, касающееся упавшего яблока, на что-то, касающееся...

Земного шара, — закон всемирного тяготения.

Если герой сотворит в картине нечто в этом роде — у зрителя немедленно, «рефлекторно» включатся ассоциации, привыкшие возникать вокруг вопроса гениальности.

И печать гениальности расцветет ореолом вокруг моего князя.

В картине у него лишь одна возможность сверкнуть гениальностью — стратегическим планом Ледового побоища, знаменитыми «клещами», в которые он зажимает «железную свинью» рыцарей, теми клещами полного окружения противника, о котором мечтают все полководцы всех времен, теми клещами, которые помимо Александра принесли неувядаемую славу первому осуществившему их — Ганнибалу в битве при Каннах<sup>cc</sup> и во сто крат большую — полководцам Красной Армии, еще более блистательно осуществившим их под Сталинградом.

Отсюда задача для фильма ясна. Должно быть «ньютонново яблоко», подсказывающее Александру в часы раздумья о предстоящем бое стратегическую картину Ледового побоища.

Подобная ситуация для изобретательской деятельности чрезвычайно трудна. Труднее всего «изобретать» образ, когда строго «до формулы» сформулирован непосредственный «спрос» к нему. Вот тебе формула того, что нужно, — создай из нее образ.

Органически и наиболее выгодно процесс идет иначе: образное ощущение темы и постепенная кристаллизация формулы мысли (тезы) идут, как бы сливаясь и выковываясь одновременно.

При наличии уже законченной, произнесенной формулы очень трудно бывает ее снова погрузить в чреватое образами варево непосредственного, первичного «вдохновенного» эмоционального ощущения.

На этом «рвутся» и «рвутся» многие драматурги и писатели как настоящего, так и прошлого, имея дело с «проблемными» пьесами, пьесами «a thise», пьесами, призванными в судьбах действующих лиц и игре актеров продемонстрировать заранее отчеканенную тезу, «параграф», вместо того чтобы из общей идеи дать одновременно с расцветанием жизни самого произведения окончательно отшлифоваться и тезе, которая прозвучит как наиболее острая чеканка общей мысли темы — идеи, порождающей вещь. Мало того — иногда такая постановка вопроса приводит к явно надуманным «находкам» — по существу, чисто механического типа.

Ничего не поделаешь — тут случилось именно так: формулировка прописи «заказа» опередила естественное произрастание самой сцены непосредственно из внутренней необходимости, внутреннего позыва, — минуя формулу и устремляясь сразу же в обретаемую образную форму.

Делать нечего!



Приходится «искать решений», «примерять» и сознательно вести игру «предложений и отбора», которая проходит почти бесконтрольно, когда держишь обоих коней из «пары гнедых» — сознания и образного мышления — в одной равно натянутой узде, заставляя их вровень мчаться к единой общей цели мудрой образности целого.

Начинаешь гадать, примеривать, прикладывать.

Что бы такое увидеть Александру накануне боя ночью, чтобы сообразить, в какой оперативной схеме легче всего разбить немцев?

При этом еще и сама схема-то априори известна: не дать клину прорезать войско,

заставить клин застрять.

Затем навалиться со всех сторон и сзади.

И бить, бить, бить.

Клин. Клин застревает...

У Павленко мгновенно готов «образ»: ночь накануне боя. Конечно, костры. Конечно, поленья. Конечно, расколотые.

Топор ударился о сучок. Топор заклинился... застрял...

Бойкое начало «фантазирования» вянет и вянет. Настолько это не ярко. Настолько не красочно. Настолько неправдиво: попробуйте представить себе костры русских в лесах, сложенные из аккуратно наколотых дровишек, таких, какие мы старательно подкидываем в кафельную печку квартиры Павленко во флигеле того дома, где, по преданиям, жила семья Ростовых, а ныне помещается Союз советских писателей<sup>СССР</sup>. В том самом флигеле, где, по преданиям, лежал израненный Андрей Болконский...

Нам как-то обоим неловко, и мы срочно врем друг другу, что один из нас вовсе забыл, что его где-то ждут, а другому обязательно надо быть в каком-то месте.

На следующий день о полене — ни звука.

Может быть, наводить Александра не на мысль о застрявшем клине? Может быть, о льде, который не выдержит тяжести рыцарей? (Учет этого обстоятельства тоже входил в планы Александра. И лед действительно не выдержал веса отступающих в панике рыцарей, закованных в тяжелые доспехи, в тот момент, когда они сгрудились у высокого берега Чудского озера.)

Ну что же, посмотрим...

Мгновенно готов и «образ». По краю льда проходит... кошка.

С краю лед тонкий...

Лед... подламывается... под... кошкой...

Кретинизм предложения душит нас.

Мы оба совершенно забыли — Павленко уже где-то давно ожидают... меня где-то ждут...

Еще несколько дней...

И все в таком же роде. Не знаю, как Павленко, а я не могу заснуть ночами.

Вокруг меня топоры вклиниваются в поленья и кошки спотыкаются на льду; потом топоры проламывают лед, а кошки вклиниваются в поленья...

Что за черт!

Какая дрянь не лезет в голову в бессонницу, когда вертишься с боку на бок.  
Рука тянется к книжной полке.

— Отвлечься.

В руках — сборник русских «заветных», «озорных» сказок<sup>ссii</sup>.

Почти что первая из них... «Лиса и Заяц».

Боже мой!

Как же я забыл о самой этой любимой моей сказке?

Сальто из постели к телефону.

Восторженный рев в телефон:

— Нашел!

Кто-то станет у костра рассказывать сказку.

Сказку о «Лисе и Зайце».

О том, как заяц проскочил между двух берез.

О том, как погнавшаяся за ним лиса застряла, «заклинилась» между этих берез...

За каких-нибудь полчаса совместных усилий сказка принимает тот вид, в котором она в фильме.

[«— Заяц, значит, в овраг, лиса следом. Заяц в лесок, лиса за ним. Тогда заяц между двух березок сигани. Лиса следом, да и застрянь. Заклинишь меж березок-то, трык-брык, трык-брык, трык-брык, ни с места. То-то ей беда, а заяц стоит рядом и сурьезно говорит ей: — Хочешь, говорит, я всю твою девичью честь сейчас нарушу...».

Вокруг костра смеются воины, Игнат продолжает:

«— Ах, что ты, что ты, сосед, разве можно, срам-то какой мне.

Пожалей, говорит. — Тут жалеть некогда, — заяц ей, — и нарушил».]

Сказку эту услышит из уст рассказчика у костра Александр.

(Хорошо будет показано живое общение князя и войск. Близость воинов и полководца.)

Он переспросит:

«Между двух берез зажал?»

«И нарушил!» — прозвучит под хохот восторженный ответ рассказчика.

Конечно, в сознании Александра давно уже маячит картина всестороннего охвата тевтонского полчища.

Конечно, не из сказки он черпает мудрость своей стратегии.

Но отчетливая динамика ситуации в сказке дает последний толчок Александру на расстановку своих конкретных боевых сил.

Буслай даст вклиниться рылу «свиньи».

Рыло завязнет...

Рать Гаврилы Олексича заклинит ее с боков...

А с тылу ударит... мужицкое ополчение!

Вдохновенно, кратко, точно и исчерпывающе Александр набросает контур завтрашнего боя.

[Александр, поднимаясь, поворачивается к воинам и говорит:

— На озере биться будем...

Александр говорит Гавриле и Буслаю:

— Вот тут, у Вороньего камня, головной полк поставим... Ты, Гаврило, полки левой руки возьмешь. Сам с дружиною по правую руку встану и владычный полк возьму. А ты, Микула, ставь мужиков в засадный полк. Немец, известно, свиньей-клином ударит, вот тут, у Вороньего камня, удар головной полк и примет.

Буслай спрашивает:

— А головной полк кто возьмет?

Александр отвечает:

— Ты возьмешь. Всю ночь бегал, теперь день постоишь. И весь удар на себя примешь, и немца держать будешь, и не дрогнешь, пока мы с Гаврилой с правой и левой руки его не зажмем. Понял? Ну, пошли.

Александр уходит.]

В удовольствии от достигнутого только мимоходом отслаивается некоторая поучительность общего порядка из случая, только что имевшего место.

Все было неудачно, пока мы искали для пластического образа боя пластического же прообраза: полено, кошка и т. д.

Потом пришел наводящий материал другого измерения — сказка, рассказ.

Вероятно, под этим есть известная закономерная правда. «Наводить» на замысел должна динамическая схема под фактом или предметом, а не сами детали.

И если факт или предмет принадлежит к другому ряду — например, не пластическому, а звуковому, то ощущение этой динамической схемы острее, ум, умеющий пересадить ее в другую область, — острее, а действенность во много раз сильнее.

Может быть, мы имеем здесь дело даже с закономерностью, свойственной изобретательству вообще?

И частный «изображаемый» случай того, как «изобретает» Александр, бросает луч на механизм изобретательства вообще?

Разве не известно, что сложное изобретение книгопечатания посредством составления отдельных букв, по свидетельству самого Гутенберга, сложилось из трех совершенно безотносительных сторонних впечатлений, из которых динамическая сущность каждого из них была абстрагирована, а затем «смещена» на другую область, на другой ряд поступков?

Как было изобретено это замечательное искусство? Мы знаем об этом по письмам, написанным Гутенбергом с берегов Рейна в середине XV века монахам братства Кордельеров<sup>cciii</sup>. («Histoire de l'invention de l'imprimerie par les monuments»<sup>164</sup>, Paris, 1840).

Мы цитируем выдержки из них, педантично сохраняя их своеобразную форму, повторения и их тон, одновременно простодушный и страстный: эти неправильности изложения мыслей прекрасно выдают внутреннее волнение изобретателя, которого на каждом шагу мучит нетерпеливое желание добиться успеха.

---

<sup>164</sup> «История изобретения книгопечатания по первоисточникам» (франц.).

Проследим все этапы его поисков и постепенного развития его открытия.

а) Сперва — жгучее желание, идея фикс: упростить длительный труд копиистов.

Гутенберг горит желанием осуществления: «В течение месяца моя голова работает: мысль, как Минерва, во всеоружии должна выйти из моего мозга...

Я хочу писать одним нажимом руки, одним движением моих пальцев, в одно мгновение и одним извержением моей мысли все то, что большой лист бумаги способен воспринять строками, словами и буквами из трудов прилежнейшего клерка в течение дня или в течение многих дней...» (из письма первого).

Но каким приемом пользоваться? На прием его наводят в первую очередь игральные карты и картинки с изображением святых. Итак —

б) Первое явление, наводящее на прием: карты и картинки.

«Вы видали, как и я, игральные карты и картинки с изображением святых... Эти карты и картинки выгравированы на маленьких деревянных дощечках, и под ними есть слова, целые строки, точно так же выгравированные... Кладется слой густых чернил на эту гравюру; на этот слой чернил помещается лист слегка смоченной бумаги; потом по этой дощечке, по этим чернилам, по этой бумаге трут и трут до тех пор, пока поверхность бумаги не заблестит. Подняв после этого лист, вы увидите на обратной стороне его изображение, как бы нарисованное, слова как бы написанные: чернила с поверхности гравированной доски перешли на бумагу, привлеченные ее эластичностью, удержанные ее влажностью...

... Возобновляя гравированные доски и повторяя этот процесс, обретаешь сотни и тысячи подобных отпечатков.

Так вот. То, что сделано для нескольких слов, для нескольких строк, надо суметь распространить на целые большие писанные страницы, на большие листы, заполненные знаками с обеих сторон, на целые книги и на первую книг из всех: на Библию...

Каким образом? Нечего и думать о том, чтобы выгравировать на досках эту тысячу триста страниц, и незачем стараться обрести эти отпечатки путем растирания обратной стороны бумаги, так как вторую сторону бумаги можно было бы заполнять знаками лишь за счет первой страницы, обреченной на старанье...

Как поступить? Я не знаю; но я знаю, чего я хочу: я хочу размножить Библию, я хочу, чтобы отпечатки ее были готовы к паломничеству в Экс-ла-Шапелл...» (из письма первого).

Итак, настойчивое желание создать дело, полезное религии, вновь вторично появляется в письме. Но вот возникает вторичное явление, наталкивающее его на метод осуществления: чеканка монет.

с) Второе наводящее явление: метод чеканки монет.

«Каждая монета начинается с чекана (штампа). Чекан — это маленькая палочка из стали: гравированный с одного конца, он принимает форму буквы, нескольких букв, всех знаков, которые образуют рельеф монеты.

Его смачивают и вгоняют в другой кусок стали, который дает углубление

(un coin). В эти [“заготовки”] монет, также смоченные, опускаются маленькие золотые кружки, которые превращаются в монеты под ударом мощной руки...» (из письма второго).

d) Третье наводящее явление: пресс и печать.

Но вот уже идея чекана родила идею давления, так как чекан вдавливается в сталь. Два воспоминания — о виноградном прессе и о печати — дополняют ее, прибавляя к ней еще принцип возможной поверхности.

«Я присутствовал на виноделии, — пишет Гутенберг, — я видел, как льется виноградный сок, и, восходя от следствия к причине, я занялся мощью этого пресса, перед которым ничто не способно устоять».

Ведь это давление можно было бы осуществить через олово.

Простое замещение, работающее как озарение: нажим, произведенный оловом, стал бы оставлять отпечаток на бумаге.

Восторженно изобретатель восклицает:

«Так за работу же! Бог раскрыл передо мной секрет, о котором я его молил... Я велел принести к себе в комнату большое количество олова: вот то перо, которым я стану писать.

Но почерк, гравюра и рисунок, каковы будут они?»

И тогда у него появляется идея о возможности повторного использования.

На эту идею его наводит большая монастырская печать, которую прикладывают монахи для скрепления своей подписи.

«... Разве не дает вам ваша печать возможность воспроизводить сколько раз угодно ее знаки и буквы?...»

Нужно воспроизвести для новой техники ее подобие<sup>165</sup>.

«... Нужно выковать, нужно выплавить, нужно сделать углубление, подобное печатке вашего братства, форму, как те, что служат для отливки ваших чаш...

... Сперва — рельеф из стали: роинзон — столбик с выгравированной на его конце буквой, затем углубление, полученное от удара столбиком в медь: это материнское лоно букв — матрица...».

Наконец, самые буквы: «... Толчком расплавленный металл ввергнут до самой глубины матрицы... Вы открываете форму и извлекаете воплощенный в олово образ стального столбика, маленький оловянный столбик, с деликатным рельефом на одном конце и грубым остатком литья на другом, который надо будет удалить. Вот буквы, эти сестры, схожие между собой, повторяющие формой их зародивший роинзон» (письмо пятое).

Отсюда — повторяющие друг друга самостоятельные буквы.

«... Подвижные буквы. Подвижность букв — это, собственно, то подлинное сокровище, которое я обрел, ища неведомое неведомыми путями. Из

---

<sup>165</sup> В то время печати были резными внутри для выдавливания рельефа на воске, подобно тем, которые мы используем в наше время для сургуча.

Они как бы негативы того, чем является обыкновенная сегодняшняя резиновая печать, где буквы рельефом вырезаны на самой печатке. (*Примеч. С. М. Эйзенштейна*).

этих букв и из пропусков, которые устанавливают расставы между ними, я образуя слова» и т. д. (письма восьмое и девятое).

Полная картина изобретения совершенно такая же, какую мы проследили на всех поворотных этапах наших композиционных исканий.

Сперва — острейшее желание конкретизации определенной идеи, захватившей изобретателя. В этой идее сконцентрирован спрос его единомышленников — стремление шире распространять Библию. (Есть и более точная и узкая задача: способствовать морально и экономически, через новое изобретение, успеху паломничества в Экс-ла-Шапелл<sup>cciv</sup>.)

Личная вдохновенность искателя оказывается выражением веления социальной группы, интересы которой он разделяет.

Судорожно ищутся опорные элементы для практической реализации изобретения, представляющегося пока смутным контуром.

При одержимости темой сознание регистрирует в любом встречном явлении лишь такие черты, которые способны тем или иным путем способствовать этой реализации.

Наконец найдены три основные черты изобретения: будущий аппарат будет по результатам похож на воспроизведение гравюр; аппарат будет печатать путем нажима на бумагу (техника печати для изготовления изобразительной гравюры в то время неизвестна — см. выше); аппарат станет воспроизводить облик самих букв методом, небывалым для граверно-печатной техники того времени (каждая буква должна не заново нарезаться каждый раз, как в случае гравированной доски, а получаться через форму, воспроизводящую букву столько раз, сколько это потребуется).

Эти три решающих момента возникают, опираясь на опыт и принцип трех аналогичных технических ситуаций: игральные карты и изображения святых наводят на мысль о граверно-печатной технике нанесения букв; виноградный пресс и монашеская печать наводят на мысль об олове как материале для нажимающих букв; наконец, монета и ее чеканка вызывают к жизни схожий аппарат для оформления букв. И эти три частичные аналогии сливаются *своими принципиальными чертами* в новое самостоятельное изобретение.

Разве не известно, с другой стороны, что на мысль о высасывающем воздух поршне конструктор магдебургских полушарий Отто фон Герике был наведен... розой, чей аромат он втягивал ноздрями (то есть создавая этим искусственную пустоту, устремляясь куда «боящаяся пустоты» природа прихватывала с собою и аромат!).

Разве не то же самое и в наводящих впечатлениях в искусстве?

Живописец Репин слышит «Месть» Римского-Корсакова<sup>ccv</sup> и отвечает на нее не подражательной музыкальной пьесой, но картиной «Иван Грозный над убиенным сыном», которая в красках и действиях людей воплощает ту же динамику эмоций, которую выслушал из музыки Репин.

Разве «Встреча с эскадрой» в «Броненосце “Потемкине”» не есть по-своему переобставленная... традиционная схема «американской погони», взятой в вовсе ином разрезе, осмысленно к тематике, при условии точного соблюдения закономерностей традиционного в ней нарастания напряжения и динамики!..

... Однако задумываться некогда.

Надо дальше лепить сценарий.

Первым выводом из только что найденного решения будет заказ... костюмерной.

Чтобы «заклинить» в сознании связь между планом боя и сказкой — вклинивающиеся в тыл немцам «мужички» — крестьянское ополчение — будут в гигантских... заячьих! — ушанках.

Но особенно бурно «цепная» реакция изобретательства устремляется в другую сторону.

В чеканку образа... рассказчика.

Сказку нужно здорово актерски рассказать.

Кто лучший у нас актер — рассказчик-сказочник?

Кто?

Конечно, Дмитрий Николаевич Орлов.

Кто слышал его неподражаемую передачу «Догады», никогда не усомнится в этом.

В орловской передаче и мудрость, и лукавство, и кажущаяся наивность, и смысленная хитреца типично русского мужичка-среднячка, мастерового или ремесленника...

Стой!

Но у нас где-то в росписи-каталоге «желательных» для фильма персонажей как раз есть такая «вакансия».

Человеческих черт она пока что еще не имеет.

Разве что облик одной из забавно «под горшок» остриженных фигурок с корсунских врат святой Софии в Новгороде.

Стиль сказки и особенная лукавая вкрадчивость с прищуром хитрого глаза актера Орлова вдыхают живой дух в контур представителя «социальной категории» новгородских ремесленников, которые значатся в рубрике действующих лиц под общим знаком «desiderata»<sup>166</sup>.

Орлов станет по роду деятельности кольчужных дел мастером.

Более умудренным, чем простые молодые вояки.

Недаром он поучает их хоть и озорными, но все же сказочными иносказаниями.

А чтобы сказка не вырывалась из общего строя его разговора, стиль этого разговора должен быть «переливчатым»: из присказки в прибаутку, из поговорки в пословицу.

А чтобы сказка была не просто озорной, а озорной лишь по форме изложения, надо, чтобы Игнат (походя где-то уже возникло для него имя!) был истинно русским человеком и патриотом.

И когда на Вечевой площади возникнут споры, драться ли за «какую-то там общую Русь», как смотрят на все народное дело консервативные круги имущих слоев населения Новгорода, именно ему, Игнату, должна выпасть доля призывать народ новгородский подняться против немца.

---

<sup>166</sup> — «пожелания» (лат.).

Вот уже Игнат и с речью-призывом.

А чтобы не быть пустословом и краснобаем, он должен быть патриотом не только на словах, но и на деле.

Это он возглавит армию новгородских кольчужников, днем и ночью кующих мечи, шестоперы, кольчуги. Но не только по профессиональной деятельности должен он быть «активистом».

Но и по широте души.

Даром он раздаст — «берите все» — все то, что наготовлено, наковано, наработано.

А чтоб это не повисло в воздухе красивым «театральным» жестом, заземлим его в мягкой иронии, которая от поговорок уже начинает бросать свои рефлексии на образ.

Пусть зарাপортуется в своем усердии, пусть перемахнет через край.

Пусть кольчужник... без кольчуги останется: все раздаст.

Сам ни с чем останется.

(«Кольчужник без кольчуги» — настолько обновленная форма, что в ней не совестно щегольнуть традиционному «сапожник без сапог».

Оставить Игната... без сапог мы не оставим: мы уже кое-чему обучились в приемах «трансплантации» ситуаций — недаром у нас все-таки ныряла кошка под лед!)

Впрочем, это будет чересчур.

Не без кольчуги мы его оставим. А лучше в смешном виде — с кольчужкой не в пору.

«Коротка кольчужка!» — будет он говорить слегка озадаченно, немного огорченно и чуть-чуть растерянно после того, как роздал все и остался с куцей кольчужкой для себя.

Но тут с другого конца драматургических требований поступает потребность еще более ожесточить зрителя против врагов.

Надо, чтобы кто-нибудь из положительных героев погибал.

В разгроме Пскова гибнут скорее «в кредит» люди, ничем не завоевавшие симпатии зрителей, кроме того, что они одной с ним страны, одной с ним крови — русские люди — псковичи.

На разгроме Пскова недостаточно остро лежит акцент личной судьбы близкого зрителю человека.

«Коротка кольчужка», «коротка кольчужка» хорошо звучит...

Настолько хорошо звучит, что хотелось бы повтора этому звучанию, рефрена.

По всем правилам рефрена: в новом разрезе, в новом осмыслении...

С одной стороны — «коротка кольчужка»; с другой стороны — кому-то из героев фильма надо помирать.

Александру нельзя.

Буслаю тоже.

Гаврило Олексич и так почти умирает.

Но для финала оба должны быть живы.

«Коротка кольчужка»...



Коротка...

Но ведь кольчужка может быть коротка не только снизу, с подола.

Кольчужки может не хватить и на то, чтобы надежно закрыть собой горло...

И смешное может обернуться трагическим.

И трагическое, прозвучав вторично, после смешного, зазвучит особенно прискорбно, и скорбь породит ярость к виновнику скорби...

И вот уже смешное «коротка кольчужка» сперва застенчиво, а потом драматургически-настоятельно протягивает свой недостающий ворот под нож убийцы... Чей *нож*?

Конечно, под нож наиболее подлой фигуры из среды врагов:

под нож посадника-предателя Твердилы.

«Коротка кольчужка!..» в своем втором — рефренном повторе станет последним вздохом этого милого человека, прибаутчника и лукавца, беззаветно преданного русской земле, пламенного патриота и мученика за всенародное дело.

Так органически, из необходимости целого вырастают живые черты и нужные качества новой фигуры внутри произведения, совершенно так же как обстановка и неповторимые условия истинного исторического события вызывают к самой жизни, к деятельности и к реальному деянию из гущи народной неожиданных людей-героев, и из их народной души те черты характера, те поступки, которые покрывают и их, и народ, их породивший, лучами немеркнувшей славы...

И ходит от эпизода к эпизоду этой драматической судьбы своего кольчужника актер Орлов по необъятному ангару «Мосфильма» на Потылихе, то и дело наклоняясь к голенищу Игнатова сапога.

Замызганный и засаленный за голенищем лежит сверток. Это — словесная ткань, мяса и жиры на костяке уродившейся роли.

То наклонится Орлов — новую прибаутку в список впишет:

«Кулик — невелик, а все-таки птица...»

В запас.

Где-то вычитал.

Почему-то вспомнил.

У кого-то подобрал.

То наклонится — присказку вытащит: к месту пришлась — в роли место нашлось, где ее высказать можно.

[«Твой намек мне невдомек»] — ляжет в бой.

[«Носи — не сносишь, бросай не сбросишь!»] — туда же ляжет попозже.

«Кулик» на месте будет лучше всего перед смертью: забахвалился. Бдительность утерял. Замах ножа проморгал.

Ходит по «Мосфильму» Орлов, кряхтит, нагибается — про себя с образом Игната спорит, что куда больше к месту.

Неустанно и трудолюбиво.

Ах, как жаль, Дмитрий Николаевич, что одну поговорку я только сейчас нашел:

«В Рязани  
Грибы с глазами.  
Их едят,  
А они глядят...»<sup>ссvi</sup>  
Как бы сочно вы ее произнесли!  
Да поздно.  
Картину мы с вами как-никак окончили восемь лет тому назад...

**ЦВЕТОВАЯ РАЗРАБОТКА СЦЕНЫ «ПИР В АЛЕКСАНДРОВИЙ  
СЛОБОДЕ» ИЗ ФИЛЬМА «ИВАН ГРОЗНЫЙ»  
(Постаналитическая работа)<sup>ссvii</sup>**

Процесс таков.  
Рой сюжетно-тематических положений.  
Рой смутных цветообразных ощущений.  
Рой конкретных цветовых деталей, бытово связанных с данной сценой.  
Процесс идет со всех концов сразу.  
Вероятно, выбор свеч диктуется предощущением зловещей красной темы.  
Золотые кафтаны — как повод поглотиться черными рясами и т. д.

Систематизировать, однако, можно так: перебираешь весь набор предметов, который слагается в цветовую гамму. (Отбрасывать беспощадно пестрящее, то, что выходит за пределы трех-четырех цветов. Поскольку и предметы, по существу, собираешь сам — уже в них есть *Vorgefьhl*<sup>167</sup> образной гаммы.)

Точнее: родится какое-то цветовое созвучие. Оно же и предметное и оно же и цветовое. Свеча, венчик, шуба: красное — золотое — черное. И другое — фреска, венчик, шуба: голубое — золотое — черное.

К ним «подтягиваются» остальные.

Или из хаоса они расквартировываются.

Так или иначе, возникает гамма.

В гамму устремляется тематически образное истолкование: темы локализуются в цветообразный строй.

Этап первый.

Налицо:

1) Набор тематически сюжетных задач.

2) Набор предметов, костюмов, обстановки.

Этап второй.

1) Выстраивается цепь движения темы через сюжетные разделы (см.: I, II, III, IV, V, VI, VII).

2) Производится цветовая инвентаризация среды.

---

<sup>167</sup> — предчувствие (*нем.*).

Рубаха царя	— красные	КРАСНОЕ
Кафтаны опричников	— черные	
Кафтаны опричников	— золотые	ЗОЛОТОЕ
Ковер	— красный	
Монашеские облачения	— черные	ЧЕРНОЕ
Венчики святых (фрески)	— золотые	
и. т. д.		

Этап третий.

1) Выводится *цветовая гамма*: пока — красное, черное, золотое.

2) Тематически сюжетные задачи локализуются по цветовой гамме в систему и строй цветообразов.

Красное — тема заговора и возмездия.

Черное — тема гибели Влад[имира] Андреевича.

Золотое — тема разгула.

Этап третий<sup>168</sup>.

Доработка цветовой гаммы, исходя из обоих столбцов требований: тематически образных и бытово еще не окрашенных.

В данном случае не решены:

1) Примиряющее начало в теме «Небосвод». «Рай» над «адам» его достижения.

2) Расцветка основной фрески на своде.

Тема толкает на... голубое.

Голубое для росписи свода — фона золотых ликов — вполне уместно.

Археолог[ический] материал знает такие фрески на сводах церкви Федора Стратилата (работы Феофана Грека)<sup>ccviii</sup> в Новгороде.

Гамма дополняется голубым.

Окончательная гамма:

красное — черное — золотое — голубое.

Этап четвертый.

Уточняются цветовые лейтмотивы: *смысловые* уже цветообразные ходы, движущиеся через определенные цветовые предметы, детали и элементы.

Уточняются мажоры и миноры колорита.

Золото тусклое — в венчиках («минор»).

Золото блестящее — парчовые кафтаны («мажор»).

Черное — сукно кафтанов.

Черное — бархат шубы и накидок.

Черный атлас — рубаха убийцы.

Особенно голубое.

Голубое на фреске — царственный мажор.

Голубое — снежный рассвет на дворе — минор с прозеленью.

Уточняются цветовые аккорды.

Голубое с золотом.

<sup>168</sup> Так в рукописи.

Черное с красным.

Черное, поглощающее золото.

В их пластическом и тематическом звучании.

Воинствующая царственность — черно-красное.

Торжествующая царственность — голубое с золотом.

Надвигающийся на Владимира «рок» — черное, заглатывающее золотое.

И т. д.

Этап пятый.

Прочерчиваются линия общего цветового хода и строй цветового контрапункта, локализованные через определенные этапы действия, и «материализуются» через набор и цвет деталей и цветоподсветку.

Экспозиция цветовой гаммы на вводном плясе. «Фейерверк» цветов, абстрагированных короткой резкой монтажа.

Наращение красной темы (подозрение в заговоре).

(На диалогах № 1 и № 2).

Выделение из танца обилия красных рубах.

Покраснение фона.

Появление черной темы.

В черной рубахе Волынец.

Продолжение красной темы (проверка подозрения).

(«Вот я говорю...» etc.).

Взрыв красной темы (испытание; красное — как испытательный «огонь»).

(«Принести уборы...»).

Взлет царской красной рубахи.

Подхват каскадом красных рубах.

Ироническое венчание.

Повторение цветового «фейерверка» — «остановленно»-протяжно — не монтажно, а элементами предметной среды. Пластическая «протяжность» в тон протяжности исполнения плясовой музыки.

Иронический отсюда эффект.

Красно-золотое с голубым фоном.

(Золото здесь иронично).

Разрастание черной темы.

Царь врезается черной шубой.

Черное на голубом с золотом (фреска и венчики).

Черное на красном с золотом (ковер и кафтаны).

Поглощение золота черным (монашеские одеяния поглощают золото кафтанов).

Гамма остается черно-красной (черные монахи, царь на фоне красной части фрески: золотой с красной подпалиной).

Сквозь черно-красно-голубую гамму прорезается золотая фигура Владимира. (Там: красное — золотое — голубое и... черный царь. Здесь: красное — черное — голубое и... золотой. Вл[адимир] Андр[еевич]).

Выпадает красная тема.

Остается

голубое — золотое — черное («Царь должен всегда впереди идти»)  
(Легкий отсвет красного в рубашке под шубой.)

Переходит в

черное — золотое — голубое (Владимир и опричники).

(Легкий отсвет красного в свете свечки в руках Владимира.)

Потом черно-голубое (в дверях, рядом).

Черное — голубое (виражно слиянное).

Черное (не цветные куски).

Устанавливаются куски цветового «глиссандо» — то есть случаи, когда изменение (скольжение) цветовой гаммы происходит *внутри одного кадра* (в любой степени заметности).

Таковы: 1) «наливающиеся» красным крупные планы Грозного и Басманова-отца;

2) «синеющий» Владимир перед выходом из трапезной.

Оба случая «отстукивают» вступление новой цветовой темы.

Этап шестой.

Окончательная детализация цветовой оркестровки и выверка контрапунктических ходов цветовых лейтмотивов.

Проверяются отдельные линии ходов каждого лейтмотива.

Как движется черное?

Через какие «инструменты» движется черная тема?

В общем *expose* —

черные смазные сапоги опричников,

черные суконные кафтаны.

Как самостоятельная тема:

черный *атлас* рубахи Вольшца,

черное *сукно* кафтана Малюты,

черные *лебеди* на блюдах,

черный *бархат* шубы царя,

черный *бархат* черной массы облачений опричников, черная (не цветная) фотография.

Красное: в *expose* — красные рубахи пляшущих. Первое нарастание красного — еще как бы беспредметно-бесшабашно.

Зловещая тема вступает через «красное глиссандо» посредством подсветки.

Краснеет фресочный потолок (красная подсветка потолка, подчеркнутая красновато-золотым отблеском подсвеченных венчиков).

Вскакивает в красной рубахе царь.

Красное царской рубахи подхвачено группой красных рубах устремляющихся опричников.

Раскатывается красный ковер.

Красное усиливается золотом: уже не тусклым золотом потолка, но ядовитым — парчи: красный царь и золотой Федор; на красном фоне возлагают золотую шапку Мономаха.

Красно-золотое (золото как степень красного! — «красное солнышко», по существу — золотое) ковра, рядов опричников, фона и барм на Владимире.

Красно-черное. Черное как пятно в красно-золотом (царь на ковре перед Вл[адимиром] Андр[еевичем]).

Красно-черное (золотое исчезло): черная шуба царя и красное лицо от подсветки свечкой (повтор в новом аспекте первичного «глиссандо»).

Последний «штрих» красного: «полоса» красного ковра перед черной массой.

Последняя «точка» красного: огонек свечи в руках Вл[адимира] Андр[еевича].

Etc.

\* \* \*

Теперь на мгновение надо вернуться вспять.

К первой фазе всего процесса.

К фазе отбора первоначальных предметных деталей (тех самых деталей, исходя из которых мы шли к цветообобщениям и эмоционально-драматическим «истолкованиям» их применительно к данной сцене).

Совершенно ли свободен их выбор?

И действительно ли целиком определяется обобщенная цветовая драматургия оттого, что свечи оказываются горящими красным пламенем, что венчики святых — желто-золотистые и что царь Иван наряжал опричников в черные кафтаны?

Ведь с таким же успехом можно было бы исходить из цвета рубах плясунов, которые «стали» красными уже как дериватив от красного цвета свечек.

Ведь именно они — многоцветные и тонально разнообразные рубахи — могли быть взяты за «исходное», а бытовым определителем их цветового подбора могли служить и иные, не менее употребительные для того времени цветосочетания.

Правда, о значительной роли красного (алого) цвета и золота для живописи эпохи Грозного пишет Грабарь<sup>с XIX</sup> («История русского искусства», том VI, «Живопись», с. 318).

Описывая особенности иконы св. Троицы «с бытием», относящейся к этому времени, — «... сбитая композиция, нагромождение полурусских форм в архитектуре и низведение горного ландшафта до степени простого узора...» — Грабарь пишет:

«... Все это московские черты, чертой же, преимущественно свойственной времени Ивана Грозного, является яркий алый цвет, который “выскакивает” из общей низкой тональности желто-коричневых охр и начинающих чернеть теневых мест.

Этот алый цвет мы встречаем, например, на царских воротах в верхнем приделе московского старообрядческого храма Успения, где следует отметить и более значительную по сравнению с новгородскими иконами сложность, даже как бы тревожность линий в драпировках.

... Вместо прежних легких, светлых красок появились плотные и

землистые оттенки. Иконы перестали сиять и светиться. Убранство же их с большей охотой, чем это бывало в новгородской иконописи, стало доверяться теперь золоту».

Как видим, наша красно-золотая гамма из элементов, в соответствующие моменты «начинающих чернеть», интуитивно следует даже исторически складывающейся во времена Грозного доминирующей цветовой гамме.

И вместе с тем все это, однако, отнюдь не исключает того частого употребления оливково-зеленого и синего, которое мы так часто встречаем на иконах рядом с пурпуром и оранжевым.

Следует ли отсюда вывод о том, что если бы мы шли не от перечисленного нами ряда одних бытовых «определителей» (свечи, венчики, кафтаны), а взяли бы за исходное другой ряд бытово характерных цветовых признаков эпохи, то и цветовые обобщения, и образно-драматические их истолкования тоже оказались бы другими?

И сцена ведущей своей гаммой имела бы зелено-голубое цветосочетание, а на долю красного и оранжевого выпала бы скромная роль контрастных «подпалин» — цветовых рефлексов в духе Делакруа?

Конечно да.

Но какой отсюда следует делать вывод?

Следует ли полагать, что здесь все дело за случаем?

Что все дело в том, что на глаза автору раньше попались и раньше успели его соответственно впечатлить и увлечь — свечи, венчики и кафтаны, а не оливковая зелень, небесная лазурь или глубокие лиловые тона, скажем, ангельских или святительских групп на иконах?

Такой вывод был бы ошибочным.

Так в чем же дело?

А дело в том, что уже сам процесс первичного отбора не случаен.

Уже он идет под знаком некоего смутного предощущения тех будущих цветовых «выводов», которые дает обобщенное чтение цветовых признаков, этих отдельных отобранных цветовых характеристик бытово возможного и бытово характерного.

И увлекает автора один ряд бытовых определителей цвета, а не другой не потому, что один раньше попал в его поле зрения, а другой — позже.

Но потому, что одни предметы и элементы своей цветовой характеристикой оказываются созвучными тому смутному общему предощущению общего звучания сцены, которое имеется у автора.

А другие элементы своим «цветовым звучанием» выпадают из того эмоционального тона, в котором автор ощущает будущую сцену.

У автора еще не сложилась окончательная цветовая характеристика того цветового «трезвучия», из черт которого он построит всю цветовую образность своей сцены, но уже на этих порах он отчетливо знает, что идет вразрез с его общим ощущением сцены и что идет «в тон» с ней.

Так бывает всегда: почти что с первых же шагов на любом участке художественной работы автор уже знает, что будет «типичным не то»; и это иногда очень задолго до того, пока он сумеет найти нужное и исчерпывающее

«То» с большой буквы!

Так «забегает вперед» смутное предощущение окончательного целого и обобщенного в фазы начальные и предварительные; влияет на них и пока еще подспудно и неосознанно для самого мастера определяет первичный набор тех цветовых элементов эпохи и быта, из которых потом уже «сверстается» твердая «цветовая гамма» драматического разрешения эпизода, сцены, а иногда и целого фильма.

Ведь и в этом случае, как всегда в начале композиционной работы, всегда должно быть ощущение целого, — все же остальные фазы работы есть этапы кристаллизации, чеканки и доведения до осязаемой конкретности этого основного, первичного и решающего ощущения, рождающегося в мыслях и чувствах художника при встрече со своей темой, с предметом своего будущего сказа.

### **[ПРЕМИЯ ЗА «ГРОЗНОГО»]<sup>ссx</sup>**

... На сцене стоял гроб с Хмелевым.

Когда-то он снимался у меня в «Бежином луге»<sup>ссxi</sup>.

А позже, в 42-м году, когда незадолго до сталинградских боев я прилетел в Москву, он вломился ко мне в номер гостиницы, осыпая пьяными упреками за то, что не его я пригласил играть Грозного у меня в картине.

Сейчас он лежит в гробу.

И уже с мертвого с него сняли грим и бороду, облачение и кольца, парик и головной убор Ивана Грозного.

Он умер во время репетиции<sup>ссxii</sup>.

В разгар перипетий с судьбою Грозного на сцене — умер Алексей Толстой<sup>ссxiii</sup>.

Недавно в Кремлевке меня навестил Юзовский.

Он с ужасом вспоминал, как еще первого февраля он говорил со мною по телефону.

Я смеялся и говорил с ним о том, какая роковая опасность работать над Грозным.

Умер Толстой. Умер Хмелев.

«А я жив!» — смеясь, кричали вы в телефона, — говорит мне Юзовский.

А на следующую ночь...

В разгар банкета в Доме кино за мной приехали эти моторизованные санитарные дроги.

У меня уже отнимались руки и ноги.

Я вспоминал Old English Арлисса, но руки не деревенели, а мякли.

Я не поехал в санитарном автомобиле.

Я пошел к своей машине.

Может быть, это было подсознательно? Может быть, безотчетно для самого себя я вспоминал другую ночь. Тоже зимнюю.

Годом раньше.

В Барвихе.



Когда из соседнего со мною корпуса увозили другую жертву Грозного — Толстого.

Я никогда не любил графа.

Ни как писателя,

ни как человека.

Трудно сказать почему.

Может быть, потому, как инстинктивно не любят друг друга квакеры и сибариты, Кола Брюньоны и аскеты?

И хотя на звание святого Антония я вряд ли претендую — в обществе покойного графа я чувствовал себя почему-то вроде старой девы...

Необъятная, белая, пыльная, совершенно плоская солончаковая (?) поверхность земли где-то на аэродроме около Казалинска или Актюбинска.

Мы летим в том же 42-м году из Москвы обратно в Алма-Ату.

Спутник наш до Ташкента — граф.

Ни кустика. Ни травинки. Ни забора. Ни даже столба.

Где-то подальше от самолета обходимся без столбика.

Возвращаемся.

«Эйзенштейн, вы пессимист», — говорит мне граф.

«Чем?»

«У вас что-то такое в фигуре...»

Мы чем-то несказанно чужды и даже враждебны друг другу.

Поэтому я гляжу совершенно безразлично на его тело, уложенное в маленькой спальне при его комнате в санатории.

Челюсть подвязана бинтом.

Руки сложены на груди.

И белеет хрящ на осунувшемся и потемневшем носу.

Сестра и жена плачут.

Еще сидит какой-то генерал и две дамы.

Интереснее покойного графа — детали.

Из них — кофе.

Его сиделка безостановочно наливает кофе всем желающим и не желающим.

Сейчас вынесут тело.

Уберут палату.

Ночью же тело увезут в Москву.

А утром уже кто-нибудь въедет сюда.

Можно не заботиться о скатерти.

Кофе наливается абсолютно небрежно.

Как бы нарочно стараясь заливать скатерть, на которой и так расплываются большие лужи бурой жидкости.

Нагло на виду у подножия стола лежит разбитый сливочник.

Но вот пришли санитары.

Тело прикрыли серым солдатским одеялом.

Из-под него торчат полголовы с глубоко запавшими глазами.

Конечно, ошибаются.

Конечно, пытаются вынести его головою вперед.

Ноги нелепо поднимаются кверху, пока кто-то из нянечек-старух не вмешивается.

Носилки поворачивают к выходу ногами.

Еще не сошли со ступенек первого марша, как в ванной комнате, разрывая тишину, полилась из крана вода.

И почти задевая носилки, туда прошлепала голыми ногами уборщица с ведром и тряпкой...

\* \* \*

Денно и ночью скребутся мотыги и лопаты в чреве Москвы.

Строится метро.

Девушки в костюмах горнорабочих вызывающе ходят по Театральной площади.

Подземная Москва живет своей жизнью.

В эти дни встречаю Пастернака.

Он живет на Арбате.

В доме над трассой.

Он пишет ночью.

И ему мешает подземный скрип, шуршание, лязг и визг.

Урбанизм подкапывается под поэта.

Утром он не может выйти из комнаты.

Дом осел.

Перекопился.

Перекопившись, зажал дверь. Пастернак облокотился на широкий подоконник.

Вечер.

И мы где-то высоко над Москвой у кого-то в гостях.

В ночном воздухе резко и жалобно доносятся гудки паровозов.

«Паровозы — говорит, вздохнув, Пастернак, — единственные честные люди, им тяжело, и они этого не скрывают».

Потом долго смотрит на меня карими глазами поверх зулусских губ навывкат.

«Эйзенштейн, вы похожи на неубранную церковь...»

В те годы, годы «Встречного» и «Веселых ребят», «Петербургских ночей» и «Грозы», мое положение в кино было именно таким.

А как сейчас?

Церкви восстановлены и золотятся главы кремлевских соборов.

В патриархи кино выходит Чиаурели с «Клятвой».

За мною остается — Симеон-столпник!



### [ФОРМУЛЫ ЖИЗНИ]<sup>схiv</sup>

Среди рассказов, легенд, пьес, которые не только нравятся в юности, но формируют ряд представлений, устремлений и «идеалов», я помню очень отчетливо три, имевших несомненно глубокое на меня влияние.

Первое — даже не рассказ или легенда, а строчка соображения не то из «Печали сатаны» Мэри Корелли, не то из какого-то романа Виктории Кросс (автора «Six chapters of man's life»<sup>169</sup>).

Соображение о философии: что философия подобна кокаину — она убивает чувство радости, но зато избавляет от чувства боли.

Для меня это имело роковые последствия. Чувство радости во мне убивалось неукоснительно, но против чувства боли «философия» оказалась бессильной.

И боже мой! Только я один знаю всю бездонность чувства боли и горечь страданий, через которые, как через круги ада, движется из года в год мой личный, слишком личный внутренний мир. Вторым впечатлением, подхваченным где-то очень рано и очень меня впечатлившим, была какая-то легенда, кажется из персидского народного эпоса.

О некоем силаче, будущем богатыре, с детства имевшем призвание к свершению чего-то очень великого.

В целях этого будущего свершения он не дает себе права расходовать свои силы до полного достижения их расцвета.

Он идет на базар, и на него насаждают, кажется, кожевенники.

«Поклонись нам в ноги и ляг в базарную грязь, чтобы мы могли пройти по тебе», — издеваясь, кричат они ему.

И будущий витязь, сберегая силы для будущего, покорно стелется под ноги

---

<sup>169</sup> «Шесть глав из жизни человека» (англ.).

их — в грязь.

Как полагается, это, кажется, происходит до трех раз.

Дальше витязь мужает, вступает в совершенное владение своими неслыханными силами и совершает весь положенный ему набор неслыханных подвигов.

Этот эпизод с кожевенниками, неслыханное самообладание и жертва всем, вплоть до самолюбия, в целях достижения и осуществления изначально положенного и возложенного, меня ужасно пленил.

В моих работах этот мотив отчетливо проступает дважды.

В неосуществленной части сценария «Александр Невский», где вслед за разгромом немцев на Чудском озере на Россию снова надвигается с карающей целью татарская орда.

Невский-победитель мчится ей навстречу.

Безропотно проходит между очистительными кострами перед ханской юртой-дворцом и смиренно преклоняет колени перед самым ханом, покорностью выигрывая время для накопления сил, чтобы со временем низвергнуть и этого поработителя нашей земли, хотя уже и не собственной рукой, но мечом потомка-продолжателя — Дмитрия Донского.

По пути обратно из орды отравленный князь умирал, глядя на далекое поле — Куликово поле — перед собой. Мы с Павленко заставили для этой цели нашего святого воителя сделать по пути домой малый крюк в сторону против исторического маршрута, которым в действительности двигался из орды обратно Александр Ярославич, так и не доехавший до родных пенат.

Не моей рукой была проведена карандашом красная черта вслед за сценой разгрома немецких полчищ.

«Сценарий кончается здесь, — были мне переданы слова. — Не может умирать такой хороший князь!»

Но если ни князь и ни святой из рук моих во имя высшей цели не был поставлен на колени, то царь Иван Васильевич Грозный не избег этой участи.

Казанский победитель тотчас же после максимального взлета славы в грохоте литавр на фоне мчащихся туч, только что высившийся над извергающимися гром пушками, в следующей же сцене восходит еще на одну высшую ступень славы — сокрушенно и уничиженно низвергаясь к золотым подолам парчовых боярских шуб, в слезах умоляя каменную когорту бояр не раздроблять Руси после надвигающейся кончины трясущегося в лихорадке первого боговенчанного самодержца Российского государства...

В личной, слишком личной, собственной моей истории нередко шел и я сам на эти подвиги самоуничужения.

И в личной, самой личной, сокровенной личной моей жизни, может быть, слишком даже часто, слишком поспешно, почти что слишком даже охотно и тоже... безуспешно.

Впрочем, потом, «по истечении времени», и мне иногда, как Грозному, удавалось рубать головы, торчащие из шуб; у гордых золоченых подолов мы вместе с Грозным царем катались, принимая унижение во имя самых страстных наших устремлений...

С моей стороны рубка была, конечно, метафорической.

И чаще, заносся меч над чужой головой, я сносил ударом не столько ту голову, сколько свою собственную.

Третьим впечатлением был «Шоколадный солдатик» Бернарда Шоу в очень нежные, романтические и героически настроенные годы — беспощадностью иронии, казалось бы, навсегда остудивший юношески пламенную тягу к пафосу.

А потом всю жизнь я волок героико-патетическую лямку экранных «полотен» героического стиля!..

Здесь может воспоследовать описание сцены моего посещения Бернарда Шоу в Лондоне в 1929 году, завершившегося посылкой (им) мне радиограммы, застигнувшей меня в самом центре Атлантического океана на путях в САСШ и предлагавшей мне ставить «Шоколадного солдатика» в кино «при условии сохранения полного текста в совершенно неискаженном виде».

Ретроспективное осмысление через это той безустанной атмосферы вербующего «шарма», которым он окружил меня во время пребывания у него. Великая честь этого предложения, исходившего от человека, наотрез и ни за какие деньги никому до того не дававшего права на киноинсценировку его произведений.

Наравне с Максимом Горьким еще один крупный писатель, чье предложение ставить его творения мною было turned down<sup>170</sup>.

И здесь, естественно, просится описание моей поездки в Горки к Горькому, чтобы прослушать сценарий, который он хотел видеть поставленным моими руками<sup>ссxv</sup>.

И старик до самой своей смерти — я после этого видел его еще несколько раз — так и не мог забыть и простить мне этот outrage<sup>171</sup> ...

## ***АВТОР И ЕГО ТЕМА***<sup>ссxvi</sup>

### **ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ (1925 – 1945: от «Броненосца» к «Грозному»)**

Прошло двадцать лет...

Два раза по десять.

То есть дважды срок давности, снимающий с виновного судебную ответственность за его деяния, а с добивающегося прав — основание для притязаний.

Мне кажется, что этот срок дает нам право о «Броненосце» и его авторе писать как о третьем лице и о предмете постороннем; как о предмете и лице, объективно вне нас существующих и лишь благодаря счастливой (?) случайности нам более или менее знакомых и более подробно известных,

---

<sup>170</sup> — отвергнуто (англ.).

<sup>171</sup> — оскорбительный поступок (англ.).

нежели ряду других исследователей.

Будем об авторе и картине писать со стороны, не стесняясь симпатии, которую мы питаем к обоим, и используя доступ к ряду материалов, никому другому не известных и вовсе даже не доступных.

И раз мы уже взялись писать об авторе «Броненосца “Потемкин”» как о лице постороннем, постараемся это сделать согласно канону, которого в этом вопросе требовал еще... Белинский.

«... От современной критики требуют, чтобы она раскрыла и показала дух поэта в его творениях, проследила в них преобладающую идею, господствующую думу всей его жизни, всего его бытия, обнаружила и сделала ясным его внутреннее созерцание, его пафос...» («Стихотворения Баратынского», 1842).

Среди проблем, по поводу которых ужасно легко развить неограниченное литературное многословие, очень популярна следующая:

Существует ли у авторов подобная «сквозная» тема или нет;

всегда ли существует; как к ней относится изменяющийся ряд произведений и т. д. и т. д. — все это точно не очень известно — а потому это невероятно благодарная почва для нескончаемых умозаключений и догадок.

Какая-то доля истины, видимо, есть.

Некоторые исследователи находят подтверждение этому даже в простом сопоставлении заглавий.

Так, например, автор давно вышедшей и разошедшейся книжечки «Поэтика заглавий» Крижановский приводит ряд примеров этому из литературы нашей и иностранной.

Основная тема Дж. Лондона — род — и подавляющее большинство заглавий его сочинений говорит именно об этом.

В отношении Гончарова автор идет еще дальше, считая, что тема Гончарова даже связана с определенным звуковым символом — «Об».

Звуковой символ этот проходит через цепь основных творений автора («Об-рыв», «Об-ломов», «Об-ыкновенная история»), а сочинение, по внутреннему своему ходу долженствовавшее противостоять этому ряду (и неосуществленное) и самим своим заглавием должно было противостоять им: «Необ-ыкновенная история».

К подобного рода примерам можно было бы присовокупить строгую приверженность заглавий к определенной формуле, как это имеет место у одного из самых плодовитых и лучших авторов детективных романов «золотой эры» этого жанра в Америке — С. С. Ван-Дайна (тридцатые годы нашего столетия).

Здесь все названия одинаковы по типу: «The Canary murder case», «The dragon murder case», «The kennel murder case» и т. д.

Причем мало этого — в каждом из названий то обозначение, которое дает характеристику самого случая убийства, обязательно имеет... шесть букв: canary (канарейка), dragon (дракон), kennel (собачий питомник), garden (сад), scarab (скарабей), casino (казино), Benson (фамилия Бенсон), Greene (фамилия Грин), Bishop (сложная игра слов, дающая основания к ложным ходам внутри

детективного расследования, где его читают то как «епископ», то как фамилия Бишоп, то, наконец, как обозначение шахматной фигуры — «туры») и т. д.

В какой-то из своих статей сам автор этих романов (посредственный искусствовед и литературный неудачник на поприще серьезной литературы, заработавший на детективах громадные деньги) отмечает это обстоятельство.

Он объясняет это... суеверной приметой: первое подобное заглавие принесло ему удачу и он свято придерживается той формулы заглавия, которая связана у него с первым литературным успехом!

Конечно, самый разговор о заглавиях лишь отмечает поверхностную примету, касающуюся сущности вопроса, вероятно заложенного очень глубоко.

Решать данный вопрос я не берусь. И хочу ограничиться лишь одним примером строгого наличия подобной «сквозной темы», ибо уж очень увлекательно и соблазнительно развернуть подобное положение у автора, одинаково ответственного за подобные, казалось бы, несовместимые по темам орус'ы, как «Броненосец «Потемкин»» и «Иван Грозный».

Что может быть более разительно несхожего, чем темы и разработка подобных двух сочинений, по времени отстоящих друг от друга на двадцать лет?

Коллектив и масса — там.

Единодержавный индивид — здесь.

Подобие хора, сливающееся в коллективный облик и образ, — там.

Резко очерченный характер — здесь.

Отчаянная борьба с царизмом — там.

Первичное установление царской власти — здесь.

Если здесь, на этих двух крайностях, темы кажутся разбежавшимися во взаимно исключающие друг друга противоположности, то, что между ними, на первый взгляд кажется просто невообразимым хаосом совершенно случайно разбросанной тематики.

О «теме автора», да еще «единой» или «сквозной», казалось бы, смешно и думать, наивно говорить.

Действительно!

Считая осуществленное наравне с задуманным: тут и краткая повесть о некой единичной забастовке («Стачка»); тут и венок экзотических новелл на фоне мексиканской панорамы («Que viva Mexico!»); тут и эпическое изложение Октябрьского переворота 1917 года («Октябрь») и вдруг рядом — «Американская трагедия» (по роману Теодора Драйзера), история чернокожего короля Гаити — Анри-Кристофа, из освободителя своего острова ставшего его тираном; героическая борьба Александра Невского против тевтонов-интервентов XIII века — «псов-рыцарей»; и внедрение коллективного хозяйства в обстановке отсталой деревни («Старое и новое»); история капитана Зуттера, на чьей земле в Калифорнии впервые было обнаружено золото в 1848 году; и история восстания на мятежном броненосце; сценарий о строительстве ферганского канала (в 1939 году), своеобразный исторический триптих (первая часть включала в себя эпизоды из войн Тамерлана, напечатаны в «Искусстве кино» за 1939 год<sup>ccxvii</sup>); и в папках — подробно разработанный

сценарий о... Пушкине, цветовой и очень интимно личный из жизни поэта, по теме, так блестяще затронутой Ю. Тыняновым сперва в статье «Безыменная любовь» («Литературный критик», № 5, 1939 года) и затем значительно менее интересно развернутой в третьей части «Пушкина»... И, наконец, фильм о титане прошлого — Иване Грозном и учреждении единодержавия в Московском государстве XVI века!

Конгломерат явно несовместимого и несоизмеримого — очевидный даже для самого невооруженного взгляда.

И нужно быть достаточно маниакально-одержимым, чтобы стараться в этой тематической пестроте искать тематическое единство, искать единую тему, подлежащую всему этому разно- и многообразию.

Прощупать у автора одну сквозную «господствующую думу всей его жизни» (нет, может быть, не всей, но двадцатипятилетнего отрезка ее, во всяком случае: 1920 – 1945).

Пока запомним эту тенденцию — искать единое в пестроте многообразия, а касающееся маниакальной одержимости обнаружим с лихвою впереди!

Сейчас же вооружимся малою толикою терпенья и разберемся подробнее в том, о чем толкует каждое из этих сочинений.

При этом отчетливо будем помнить, что дело идет здесь не об отдельных нарядах и облачениях, исторических ситуациях или положениях той или иной картины, этнографической случайности облика, — а в каждом отдельном случае о тех элементах внутри темы, которые эмоционально влекли автора браться за тот или иной сюжет — большинство из коих вольный выбор автора, во всяком *случае всегда* «личный поворот» внутри темы, и во всех случаях — самостоятельное сочинительство самого материала фильма.

При этом независимо даже от того, был ли это государственный заказ — ибо тогда из эпопеи «1905 год» возникает эпизод «Потемкина»; или инсценировка — и тогда она либо должна быть очень близка автору по разворачиванию событий («Золото Зуттера» Блэза Сандара) или по психологической подоплеке вещи (подмеченное Тыняновым в Пушкине); или полная свобода выбора темы («Que viva Mexico!»)...

## ЕДИНСТВО

Если бы я был сторонним исследователем, я бы о себе сказал:

этот автор кажется раз и навсегда ушибленным одной идеей, одной темой, одним сюжетом.

И все, что он задумывал и делал, — это не только внутри отдельных фильмов, но и сквозь все его замыслы и фильмы — всегда и везде одно и то же.

Автор пользуется разные эпохи (XIII, XVI или XX век), разные страны и народы (Россию, Мексику, Узбекистан, Америку), разные общественные движения и процессы внутри сдвига в отдельных социальных формах почти неизменно как сменяющиеся личины одного и того же лика.

Лик этот состоит в воплощении конечной идеи — *достижения единства*.

На русском, революционном и социалистическом материале это проблема



единения национально-патриотического («Александр Невский»), государственного («Иван Грозный»), коллективно-массового («Броненосец “Потемкин”»), социалистически-хозяйственного (колхозная тема «Старого и нового»), коммунистического («Ферганский канал»).

На почве иностранной это — либо та же тема, видоизмененная в соответствующих национальных аспектах, либо «теневая» и непременно трагически окрашенная обратная сторона все той же темы, оттеняющая позитивную тему всего *opus’a* совершенно так же, как, например, основная «светлая» патриотическая тема «Невского» оттеняется мрачными эпизодами расправы немцев над Псковом, стоящим за единство Руси.

Таковы трагедии индивидуализма, запланированные во время нашего западного турне — «Американская трагедия», «Золото Зуттера» (рай первобытной патриархальной Калифорнии, разрушаемой проклятием золота — совершенно в морально-этической системе самого генерала Зуттера — противника золота), «Черное величество» (о гаитянском герое освободительных революционных боев рабов-гаитянцев против колонизаторов-французов, сподвижнике Туссена-Лувертюра — ставшем императором гаитянским, [Анри]-Кристофом, погибающим через индивидуалистический отрыв от своего народа), «Ферганский канал» (снова «гимн» коллективистическому единению в социалистическом труде, единственно способному обуздать силы природы — воду и пески, которым дали волю человеческие распри среднеазиатских войн Тамерлана, с распадом чьего государства начинается торжество пустыни; и свергнуть иго порабощенности природой, под которой томились народы Азии одновременно с порабощенностью царской Россией).

Наконец, «Que viva Mexico!» — эта история смен культуры, данная не по вертикали — в годах и столетиях, — а по горизонтали — в порядке географического сожительства разнообразнейших стадий культуры — рядом, чем так удивительна Мексика, знающая провинции господства матриархата (Техуантепек) рядом с провинциями почти достигнутого в революции десятых годов коммунизма (Юкатан, программа Сапаты и т. д.) — и она имела центральным эпизодом идею национального единения:

исторически — объединенное вступление в столицу — Мехико — объединенных сил северянина Вильи и южанина Эмилиано Сапаты, а сюжетно — фигуру мексиканской женщины — солдадеры, переходящей с той же заботой о мужчине из группы в группу враждующих между собою мексиканских войск, раздираемых противоречиями гражданской войны. Как бы воплощая физически образ единой национально объединенной Мексики, противостоящей международным интригам, старающимся расчленивать народ и натравить разъединенные его части друг на друга.

Еще резче возразят мне здесь: это тем более доказывает, что все излагаемые наблюдения относятся целиком лишь к вам, автору, уже абсолютно токой<sup>172</sup> — ушибленному одной, может быть и почтенной, но все же одной

---

<sup>172</sup> — помешанному, одержимому (*франц.*).

идеей.

И тем более свирепо буду вынужден ответить я, что вовсе нет, и опять-таки «в разбираемом случае» мы имеем лишь пример сугубо, быть может, подчеркнутой черты, абсолютно общей.

И снова, быть может, лишь более наглядной и обнаженной [...]

Процесс освоения материала, то есть делания материала «своим», осуществляется в тот момент, когда при встрече с этим материалом действительности он начинает размещаться по сетке абрисов и контуров того особого строя, в который сложилось формирующееся сознание.

Безразлично: встреча ли это с неожиданно новой страной и средой, встреча ли это с обликом ушедшей эпохи, встречи ли лицом к лицу с эпохой своею, собственной.

Я познал все виды подобных встреч: и с неведомой страной, внезапно представшей передо мною; и с эпохой прошлого, внезапно развернувшегося передо мною; и лицом к лицу со своим временем.

Я встретился и с разными возможностями внутри этих встреч.

С мнимым совпадением моей сетки с контуром встречного явления и болезненным разломом произведения; с еще не разрешенными встречами и великолепным ощущением встреч абсолютного совпадения. Я могу говорить об этом из личного опыта.

В каждом из нас — как бы сложный узел, похожий на хитросплетенные узлы Леонардо для Академии Миланды<sup>ссxviii</sup>, расчерченные им на потолках.

Мы встречаем явление.

И схема этого узла как бы накладывается на явление.

Черты одного совпадают или не совпадают.

Совпадают частично.

Частями.

Не совпадают.

Насилуют друг друга в целях этого совпадения.

Иногда ломая строй и очертания действительности в угоду абрису индивидуального хотения.

Иногда насилуя индивидуальности в целях «синхронизации» с требованиями того, с чем столкнулся.

Впрочем, примеров последнего случая в собственной практике не запомню, но зато имею немало образцов, иллюстрирующих предыдущее положение...



# ПРОФИЛИ

## [О МЕЙЕРХОЛЬДЕ]<sup>ссxix</sup>

Последний носитель настоящего Театра. Театра с большой буквы. Театра другой эпохи — умер.

Наиболее совершенный выразитель Театра. Театра вековой традиции. И сам блестящий Театр — умер.

\* \* \*

Мейер[хольд] — революционер. Этого было достаточно до тысяча девятьсот двадцатых годов.

Это осталось, как говорят в м[атемати]ке, необходимым, но перестало быть достаточным.

Расслоение в области «революционности вообще» было не менее жестоким и решительным, чем в... деревне.

Революционера мало.

Надо было быть диалектиком.

«Театр» же диалектического материализма — это уже кино<sup>ссxx</sup>.

\* \* \*

Большого же воплощения театра в человеке, чем театр в Мейерхольде, я не видел.

Театр — это не режиссер.

Режиссер — это кино.

Театр же — это прежде всего актер.

М[ейерхольд] — актер.

Театр актера etc.

Но театр — это дуализм.

И дуалистом Мейерхольд был с ног до головы.

От двуликости — дуализма в обывательской сфере.

Не было более коварного интригана, чем Вс[еволод] Эм[ильевич] в вопросах личных. И сколько всегда сменялось ослепленных волшебством его мастерства людей, готовых буквально умереть за него.

Ни в одном театре не пролито столько горьких слез, сколько в стенах театра М[ейерхольда]. Но мало где было столько жертвенной преданности делу, как внутри тех же стен. Это не матриархатный быт МХТ, плодящегося пучками студий<sup>ссxxi</sup>. Тоже не знающего «коллектива» и культивирующего вместо этого...

«семью». (Другой любопытный антипод современному пониманию

организованной совместной работы и творчества.) Эта преданность была сознательной прежде всего и непреклонной до... очередной «Варфоломеевской ночи», когда мастер, как Сатурн, пожирающий своих детей, расправлялся выкидкой тех, кто почему-либо казался ему стоящим поперек его пути. Люди уходили. Мейерх[ольд] для них навсегда оставался единственным Мастером...

Но мастер оставался всегда одиноким.

И чем дальше, тем более одиноким.

И ничто не было сделано, чтобы сберечь наследство-опыт.

\* \* \*

Ист[инный] Театр — это актер.

Когда-то думали — режиссер. Тогда еще не было кино.

Затем поняли, что режиссер — это не театр, а кино. (Ошибку «театр — это режиссер» хотят повторить наизнанку в кинематографе — «кинематограф — это актер». Ясно — коллектив, но я имею в виду «запевалу».)

Режиссер в театре — это почти всегда актер за всех.

М[ейерхольд] — идеальный актер. Я перевидел сейчас немало актеров вокруг Земного шара. Многих близко. Лабораторно.

Чаплин держит пальму первенства на 5/6 Земного шара.

Я видел его достаточно и на экране, и в работе вне.

Я видел немало игры Мейерхольда.

И для меня нет выбора в пальме.

Увы, она свивается в венок на гроб того, кто был величайшим из актеров этих дней...

\* \* \*

Опыт Мейерхольда. Вот пример того, что лишь как традиция магов могло быть сохранено в живом опыте коллектива, его окружающего.

Мейерхольд часто выступал теоретиком. М[ейерхольд] много лекторствовал<sup>ссххii</sup>.

Но и это было лишь маской — доктора из Болоньи, хотя и называлась Доктором Дапертутто<sup>ссххiii</sup>.

Я слушал его систематически зиму (1921/22). Это не было теорией — это были... мемуары, то есть рассказ об опыте, но не систематизация. Ни одного «положения» в записках моих того времени не записано.

Через шесть месяцев я увидел его впервые на работе — была «халтура» для Театра Актера. Вс[еволод] Эм[ильевич] в три репетиции — планировал и ставил «Нору».

И три часа репетиции стоили больше, чем шесть месяцев разговоров.

Мейерхольд не имел метода анализа собственного инстинктивного творчества.

Не имел и [метода] синтеза — сведения в методику. Он мог «показать» что угодно, но ничего не мог «объяснить».

Полнокровность делания всегда уносила его от созерцания и анализа сделанного.

Я не забуду ярость свою на диспуте о «Рогоносце» — спектакле громадной принципиальной важности на путях к материалистическому театру.

Когда была смята самим же Мастером вся непонятая им самим значимость сделанного — в угоду одного из временных (месяца на три) рабочих лозунгов дня<sup>ссххiv</sup>.

Биомеханика навсегда застыла в полугимнастических пределах (в которых она, между прочим, в Германии была разработана и раньше, и глубже, и систематичнее: в Мюнхенской школе Рудольфа Бодэ<sup>ссххv</sup> — в чем я еще в 26-м году мог убедиться в Берлине).

Между тем одного анализа мейерхольдовского отрывка интуитивной насквозь игры достаточно, чтобы навести на теоретические следы к безграничным горизонтам замечательнейшей методики.

Он же сам остался в таком же неведении, как аксолотль и амбистомы никогда не будут знать, как велика роль перехода одной из этих стадий в другую в вопросах диалектической биологии.

Когда-то в ГВЫРМе решался вопрос «актер и зеркало» (еще одна из тех архаических, из уст в уста переходящих традиций практического опыта, как в кастовых поколениях жрецов).

Актеру запрещалось репетировать или проверять результат перед зеркалом. (Вопрос тренажа координации внутренним физическим контролем.)

Постановка вопроса, несомненно, правильная — селекция отбора веков актерской практики.

Но не символичен ли он, кроме того, для невозможности Мейерхольда абстрагировать метод от исполнения? Аналитически взглянуть «со стороны». Увидеть себя в зеркале.

Здесь, где «дуализм» — *аналитический* *par excellence*<sup>173</sup> — был бы на месте, он почему-то отказывается.

Это насквозь личное восприятие и реагирование сквозь себя на всякое явление столь же характерно для М[ейерхольда] и во всех иных разрешениях.

Отсутствие верного метода познания лишило его возможности свести опыт в методику.

\* \* \*

Мейерхольд революционер  
от Александринки<sup>ссххvi</sup> до «Зорь».

Но Мейерхольд не диалектик.

Я думаю, что величайшая дань уважения ученика-хирурга в отношении хирурга-учителя — сделать вскрытие его после смерти.

Гойя оказался похороненным без головы. Это факт, обнаруженный при перевозе тела его из Бордо в Испанию. Есть предположение, что, горевший

---

<sup>173</sup> — по преимуществу (*франц.*).

энтузиазмом научных открытий и исследовательским любопытством, он завещал голову свою...

анатомическому институту.

И посильное посмертное «вскрытие» того, кто горел исследовательской жаждой Гойи всю свою жизнь, сколь бы оно антисентиментально в мелкобуржуазном смысле ни было бы, — никак не оскорбление умершего, а дань величайшего уважения и преклонения.

Трагедия Мейер[хольд]а, что он не был причислен в «заповедники».

Так, как изучают удивительные растения или небывалых зверей.

Методологическая сокровищница — театр — еще будет нужен, и в тех пределах опыт Мейер[хольд]а — действительно сокровище.

Возьмите, напр[имер], беспомощность пространственной организации в таком «хорошем» спектакле, как «Горячее сердце»<sup>ссххvii</sup>, приводящую иногда к провалу *только* в силу этого значительнейших по драматизму сцен, — напр[имер], ломание шута перед купцом в присутствии невесты — кульминац[ионный] пункт, совершенно смазанный.

И сравните с остротой выразительности любого пассажного пространственного построения у Мейерхольда, где мысль и значимость [ее] доходят одним пространственным членением — и не актера, а портняжного манекена<sup>ссххviii</sup> было бы достаточно, что[бы] передать замысел автора.

И назовите мне хотя бы одного актера, кто умел бы держать «Шпигель» — учет вертикальной плоскости сцены в любом повороте, как это делал Мейерхольд-актер.

Кто это будет помнить через год, если я видел актеров, работающих с ним годы и не умеющих с его гениального показа перенять «сюжет» игрового и слепо топчущих всю изумительность техники его достижения или воплощения этого куска содержания?!

\* \* \*

... Незадолго до смерти Мейерхольд просил меня дать о его театре статью в Нью-Йорке.

Я не думал, что к моменту, когда, прикованный дождями к бездеятельности, я смогу взяться за перо, — мне придется писать о нем воспоминания.

**В. В.**<sup>ссххix</sup>

Странный провинциальный город.

Как многие города Западного края, из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам.

А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники.

Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошла кисть

Казимира Малевича<sup>ссxxx</sup>.

«Площади — наши палитры»<sup>ссxxxi</sup>, — звучит с этих стен.

Но наш воинский эшелон<sup>ссxxxii</sup> стоит в городе Витебске недолго.

Наполнены котелки и чайники, и мы грохочем дальше.

Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции мимолетного впечатления о городе...

Едем, едем, едем...

Ближе к фронту. И вдруг опять: фиолетовые овалы, черные прямоугольники, желтые квадраты!

Геометрия как будто та же.

А между прочим, нет.

Ибо к розовому кругу снизу пристроен фиолетовый, вырастающий из двух черных прямоугольников.

Лихой росчерк кисти вверху: султан.

Еще более лихой вбок: сабля.

Третий: ус.

Две строчки текста.

И в плакате РОСТА пригвожден польский пан<sup>ссxxxiii</sup>.

Здесь проходит демаркационная линия соприкосновения левых и «левых».

Революционно левых и последних гримас эстетски «левых».

И здесь же необъятная пропасть между ними.

Супрематическое конфетти, разбросанное по улицам ошарашенного города, — там.

И геометрия, сведенная до пронзительного крика целенаправленной выразительности, — здесь.

До цветовой агитстрочки, разящей сердце и мысль...

Маяковского я впервые увидел сквозь «Окна РОСТА».

\* \* \*

Робко пробираемся в здание Театра РСФСР I. Режущий свет прожекторов. Нагромождение фанеры и станков. Люди, подмерзающие в неотапленном театральном помещении. Идут последние репетиции пьесы, странным сочетанием соединившей в своем названии буфф и мистерию<sup>ссxxxiv</sup>. Странные доносятся строчки текста. Их словам как будто мало одного удара.

Им, видимо, мало одного удара. Они рубят, как рубились в древности: обеими руками. Двойными ударами.

Бить так бить... И из сутолоки репетиционной возни вырывается:

«... Мы австралий-цы...»

«... Все у нас бы-ло...»

И тут же обрывается. К режиссеру (из нашего угла виден только его выбритый череп, прикрытый высокой красной турецкой феской), к режиссеру яростно подошел гигант в распахнутом пальто. Между воротом и кепкой громадный квадратный подбородок. Еще губа и папироса, а в основном — поток крепкой брани.



Это автор. Это Маяковский.

Он чем-то недоволен.

Начало грозной тирады. Но тут нас кто-то хватает за шиворот. Кто-то спрашивает, какое мы имеем право прятаться здесь, в проходах чужого театра. И несколько мгновений спустя мы гуляем уже не внутри, а [вне] театрального здания.

Так мы видели впервые Маяковского самого...

\* \* \*

— Ах вот вы какой, — говорит громадный детина, широко расставив ноги. Рука тонет в его ручище.

— А знаете, я вчера был весь вечер очень любезен с режиссером Ф., приняв его за вас!

Это уже у Мясницких ворот, в Водопьяном. В ЛЕФе<sup>ссxxxv</sup>. И значительно позже. Я уже не хожу зайцем по чужим театрам, а сам репетирую в собственном — пролеткультовском. Передо мной редактор «Лефа» — В. В. Маяковский, а я вступаю в это только что создающееся боевое содружество: мой первый собственный спектакль еще не вышел в свет, но дитя это настолько шумливо уже в самом производстве и столь резко очерчено в колыбели, что принято в «Леф» без «экзамена». В «Лефе» № 3 печатается и первая моя теоретическая статья. Мало кем понятый «Монтаж аттракционов»<sup>ссxxxvi</sup>, до сих пор еще приводящий в судороги тех, кто за умеренность и аккуратность в искусстве.

Резко критикуя «литобработку» (как формировали тогда в «Лефе» слова) текста Островского одним из левовцев<sup>ссxxxvii</sup>, В. В. в дальнейшем пожалеет, что сам не взялся за текст этого достаточно хлесткого и веселого агит-парада Пролеткульта. Так или иначе, премьеру «Мудреца» — мою первую премьеру — первым поздравляет бутылкой шампанского именно Маяковский (1923). А жалеть о переделках текста некогда. Слишком много дела. Конечно, с заблуждениями. Конечно, с ошибками. С загибами и перегибами. Но с задором и талантом. ЛЕФ дерется за уничтожение всего отжившего журналом, докладами, выступлениями. Дел выше горла. И дальнейшие воспоминания о Маяковском сливаются в бесконечную вереницу выступлений в Политехническом музее, зале Консерватории. Погромных речей об... Айседоре Дункан, поблекшей прелестью волновавшей загнивших гурманов. Разносов поэтикой из «Стойла Пегаса» или «Домино» и тому подобных поэтических кабачков, расцветавших при нэпе.

До сих пор неизгладимо в памяти:

Громкий голос. Челюсть. Чеканка читки. Чеканка мыслей. Озаренность Октябрем во всем.

\* \* \*

Затем агония Нового ЛЕФа<sup>ссxxxviii</sup>, этого хилого последыша когда-то

бойкого и боевого ЛЕФа. Вера во вчерашние лефовские лозунги ушла. Новых лозунгов не выдвинуто. Заскоки и зазнайство, в которых не хочется сознаваться. И в центре уже не дух Маяковского, а «аппарат редакции». Длинные споры о лефовской «ортодоксии». Я уже в списке «беглых». Уже имею «нарушения»: «посмел» вывести на экран Ленина в фильме «Октябрь» (1927). Плохо, когда начинают ставить чистоту жанрового почерка впереди боевой задачи.

Не вступая в Новый ЛЕФ, поворачиваюсь к нему спиной. С ним нам не по пути. Впрочем, также и самому Маяковскому. Вскоре Новый ЛЕФ распадается.

\* \* \*

Мексика. Арена громадного цирка. Бой быков в полном разгаре. Варварское великолепие этой игры крови, позолоты и песка меня дико увлекает. «А вот Маяковскому не понравилось»<sup>ссxxxix</sup>, — говорит мне товарищ мексиканец, водивший В. В. на это же зрелище...

На некоторые явления мы, стало быть, глядим по-разному.

Но в тот же почти вечер мне приносят письмо из Москвы от Максима Штрауха. По основным вопросам мы смотрим с Маяковским одинаково. Штраух пишет, что В. В. смотрел мой деревенский фильм «Старое и новое», посвященный тоже быкам, но... племенным. Смотрел с громадным увлечением и считает его лучшим из виденных им фильмов. Собирался даже слать за океан телеграмму.

\* \* \*

Телеграмма не пришла: Маяковского не стало.

Передо мной забавные, похожие на украинскую вышивку, его зарисовки мексиканских пейзажей.

О бое быков мы думали по-разному.

Об иных боях — одинаково.

## **НЕМЧИНОВ ПОСТ<sup>ссxli</sup>**

Если стать спиной к той стороне, куда раскинулись вглубь необъятные горизонты за рекой и лугами, то перед вами все, что построено, явно выстроено в видах на этот горизонт. И восьмигранная беседка, завершенная шпилем и поднятая над землей выше человеческого роста. И балкон над верандою дома, который кажется летящим с бугра в сторону этих заречных далей. И аллея жидко посаженных яблонь, пытающаяся торжественным спуском соединить охваченный томлением дали дом с несколько взъерошенной беседкой. Все тянется туда, к этим горизонтам...

Однако, ежели вслед этой тенденции всего участка и его строений и самому обернуться в сторону этих далей, то окажется нечто неожиданное: никаких этих далей по ту сторону от беседки нет.

Покатый участок, всем своим обликом долженствующий сбегать к реке, ни к какой реке не сбегает, а упирается в недостойную тропинку, заросшую всякой дрянью. А за тропинкой вместо далей полей и лугов, сбегających к противоположному берегу реки, растет бурьян. Бурьян переходит в вульгарный орешник и мелкую осину, от которой глохнет все на свете. Этот хаос нечистой зелени вскоре упирается в разваленные заборы и покосившиеся зады каких-то строений. Над всем этим, конечно, небо есть — а где же ему еще и быть? Но багряными закатами и бледно-розовыми утренними зорями оно здесь не располагает. Вдохновенная веранда направлена своим порывом не в сторону восходов, не в сторону закатов. Дурой она торчит на бугре своим неудовлетворенным порывом в несуществующую даль...

Сколько и нас таких, скажет из города приехавший философ<sup>ccxli</sup>:

порыв у нас достоин размаха горизонтов. Глаза наши разверсты на восприятие огненных закатов и бледных зорь. А, между прочим, носами мы уперты в одни задворки, осины, орешник да бурьян...

Но перед нами философ другого склада.

Отчество его Северинович. Имя ему — Казимир.

Костюм на нем полосатый. Темно-серые полосы, как в тиски, сжимают собою светло-серые. Материал грубый. И кажется, что весь он сшит из дерюжных мужицких штанин. Сейчас он стоит наклоненно. Кулак его уперся в землю. Громадный волосатый кубический кулак.

Несмотря на плотность фигуры, он кулаком достает землю.

Рука вытянута, и нечистая манжета вылезла за пределы потертого рукава... И рука, кончающаяся кулаком, и кулак, упертый в землю, и наклон фигуры дополняют жестами откровенно непристойное повествование Казимира Севериновича о нравах и анатомических особенностях ослов.

Как все на свете, заканчивается и этот занимательный рассказ.

Короткая массивная фигура теперь держится прямо. В упор видно его загоревшее рыхлое лицо, изъеденное давней оспой, и слегка окаймленные красным желтоватые белки. Кулак он держит перед собой. Напряжение, с которым он сжат, дает себя чувствовать по легкому вздутию рукава на том месте, где рукав прикрывает собою бицепс. Ощущением силы веет от его полосатой фигуры. Силы, между прочим, физической, а не моральной. И на разговор о собственной силе он переходит, покинув тему любовной мощи ослов.

В статутах рыцарских орденов, относимых к IX – XII векам, значилось, что лишь однажды избитый способен стать полноценным рыцарем. Иначе не будет злобы. Лишь тот, чьи кости трещали в падении, чьи зубы скрипели и шатались под ударом, чей затылок грохался о камень, — способен с полной яростью нападать на другого.

Рассказ Казимира Севериновича о собственной силе — живое тому подтверждение. Он не рыцарь, не тамплиер и не иоаннит<sup>ccxlii</sup>.

Но силой своей он обязан тому же, чем обязаны своей отваге бывшие жандармы Европы — крестоносная сволочь меченосцев, тевтонцев и ливонцев.

Силой он своей обязан — зубодроблению, избиению, унижению.

Сейчас он — супрематист. Когда-то им не был. Тогда он скромно писал с натуры пейзажи. Скромно выезжал с коробкой красок, мольбертом, складным стульчиком. Раскидывал «свои кущи» где-нибудь у реки. И старался залучить восторг и сияние солнечного дня в разноцветные полоски масляной краски, нервно убегающие из-под кистей разного размера по углам расчерченной поверхности холста. Они потом в тени закрытого ящика застывали, но, подобно побегам лавы, сохраняли в своих извивах следы когда-то гнавшего их темперамента. Темперамент был большой. Цвета яркие. Живописно это было дерзко и чуть-чуть грубовато. Сам же был он сравнительно щедушен и буйствовал в основном на палитре. Так и в тот день, когда группа проходивших мимо деревенских парней подняла его на смех.

Укрощать светоспектр — одно. Разгонять цвета по холсту и укрощать их непреложностью ритма — одно. Претворять на мольберте формы природы согласно своей воле — одно. И не следует всемогущество творца своей вселенной на своем холсте расширять за его пределы. Дерзость сильна не только сознанием силы, но и наличием ее. Ответная дерзость Малевича не опиралась на силу. Их было много. Он был один. Они прошли дальше. А он пролежал в лазарете месяц.

Надо думать, что этот месяц он ел и пил. Вероятно, принимал лекарства. Не может быть, чтобы лежал все время, не произнося ни слова.

И тем не менее воображение рисует его в течение этого месяца с зубами не разжатыми ни разу.

Может быть, эти желтые квадраты, неравномерные между собою, но сколоченные в крепкие ряды, физически иногда и разжимались, но морально челюсти были сжаты на этот месяц в больнице. И на последующий месяц за ее стенами. И на много, много месяцев вперед. За эти месяцы короткие пальцы его четырехугольных рук сжимали не только медную змейку от ящика красок. Не только кожаную полоску, прибитую двумя гвоздиками к ножке мольберта с таким расчетом, чтобы можно было его носить. И не только ножку переносного стульчика. В эти месяцы в этих руках перебивали с возрастающим весом не только кисти, отличные друг от друга размером. За эти месяцы эти руки познали общение с штангами, булавами, гирями.

Верхний ряд зубов, крепко нажав на нижний ряд своих желтых собратьев, казалось, служил подножной опорой для рук, выбрасывавших тяжести вверх и медленно в дрожании напряженных мышц опускавших их вниз.

Гири росли. И в ногу им набухали мышцы. Наконец гири взлетели. Пудовики. Как мячи, они стали взлетать и вновь послушно возвращаться в схватывавшие их на лету кулаки. Приходила виртуозность. Виртуозность коварной игры жонглирования пудовиками. Цель придвигалась.

Праздные парни сидели у сенных весов. Рядом весы. В тени — гири. За околицей время дня между днем и сумерками. К праздным парням подошел человек. Они его не узнали. Но глаз художника, помноженный на остроту ненависти, узнал кого надо.

Не все были теми, кто бил его когда-то. Но были среди них и те.

Скромно уселся художник в тени. Как будто случайно около гири. Как

будто случайно подтянул пудовик за ушко.

Обернулись ребята. Как мячик, скакал пудовик в руках у незнакомца.

Удивительно, до чего быстро русские люди оказываются стоящими в кружок.

Незнакомец отставил гирю, как бы переводя дух.

И вот потянулась к пудовику другая рука.

Косой взгляд из-под нахмуренной брови незнакомца определил: из тех.

Вверх полетел пудовик. И вниз. Мимо руки.

Вторичное вверх. Но вторичное вниз резко разбилось в полете надвое. До кулака парня. И после. До полета вниз это был кулак как кулак. А после полета — пять перебитых косточек в ссадинах с кровью. Свернувшись набок, лежал пудовик, в обратном полете раздробивший кулак.

Я не знаю, был ли смех кругом и издевка. Думаю, что нет. Скорее, насупленность. Так и вижу второго. В отличие от первого — пепельного блондина — по-цыгански черного. Со смуглой кожей поверхности печеного яблока. Первый был белолицый. С ярким румянцем, энергично разбегавшимся от центра щеки к краям округло обтянутого кожей лица. Не добегая до края лица, румянец, казалось, стыдился. Запинался. Останавливался и неровной чертой водораздела обрывался, избегая мягкого перехода в почему-то очень белую остальную поверхность лица. Сейчас стыдился не румянец, а парень; и румянец разлился по нему далеко за контуры обычного неправильного своего нащечного пятна. Пятнистость сохранялась, но сейчас она переместилась под челюсть. Залегла где-то около уха. И густою «картой Западной Сибири» начала сползать за край открытого ворота русской рубашки, обшитой очень тоненькой черной с белым узорчатой полоской. Заглянув ему сверху за ворот, можно было предположить красноту пробегающей и дальше. Но на грудь парня никто не глядел. Смотрели на цыгана, который, сплевывая и, по-видимому, одновременно матюгаясь, заворачивал разбитую кисть в клетчатый платок, услужливо подсунутый ему насмерть перепуганной девкой.

Стыд перед незнакомцем. Или ухарство перед своими неудачниками. Желание выламываться перед девушками — впрочем, и девки-то не ахти какие, да и числом-то всего две-три — непонятная сила гнала парня за парнем хвататься за гирю. Парня за парнем — бросать ее в воздух. Парня за парнем — с разбитыми knuckles<sup>174</sup> отходить от лукавой затеи. Разнообразия было мало. Разве в том, что один кровянился с первого броска, а другой — со второго или третьего. Да еще двум-трем вдобавок гиревик попал на ноги. Стало совсем тихо. И как-то боязно глядели присмирившие ражие драчуны, от чьих кулаков дрожала округа, на сидевшего в тени незнакомца. Впрочем, он уже не сидел. Правда, еще и не стоял. А был в том состоянии незаметного перехода от сидения к стоянию, где трудно определить, к которому положению он принадлежит больше. Он двигался из одного состояния в другое. Но так медленно, что движение казалось зловещим. До тех пор пока резким рывком не распрямилась его плотная фигурка, хрустнув костями, отчего весь его облик

---

<sup>174</sup> — суставами (англ.).

стал еще более зловещим.

Хряс — хряс!.. Почти разом раздался удар по двум челюстям.

«Ох» толстой девки и взвизг девки, подававшей платок, слились вместе и разом оборвались. От удара в зубы покотился белокурый парень, угодив носом в серо-пепельную пыль. Никем не замеченная ранее курица, как бы только для того и пришедшая, чтобы подчеркнуть его падение, шарахнулась вбок.

Цыган устоял на ногах. Скинул пиджак, висевший на одном плече. Замахнуться и ударить кулаком в грудь незнакомца было делом мгновения. Мгновеньем, завершившимся хриплым воем цыгана, забывшего о разбитых своих пальцах. Вспомнил, да поздно. Незнакомец стоял как вкопанный, и только редкие, но меткие короткие удары его кулака летели то в висок одному, то в скулу другому. То — под глаз. То — в ухо. То — в зубы.

Кровь и слюна брызгами летели в пыль. Девочек след простыл. И делалось все так равномерно и тихо, если не считать хрипа да стука кулака по костям, что оправившаяся от первого испуга курица флегматично продолжала клевать неизвестно что, лишь изредка удивляясь брызгам крови, шариками катившимся по сухому пыльному песку. Сперва она старалась настигать их в их беге. Под метким ударом клюва они разлетались в ничто. И курица обратилась к гораздо более надежному объекту питания — навозу, не теряя времени на такое даже необычное для нее зрелище, как дуплистый полный крови зуб с непомерно большим корнем, лежавший среди пересохшего помета. Вдали по улице уходил незнакомец. Месть его была полной. Око за око. Зуб за зуб.



25 И 15<sup>ccxliii</sup>

Он на один год старше меня по возрасту. И на десять лет дольше меня работает в кино. Он стоял у аппарата еще тогда, когда я и не думал о работе в кинематографии. Он уже вертел ручку, а я только упивался новым видом зрелища, увлекался «Кабирией» и Максом Линдером, Поксоном и Прэнсом, но

никогда не думал, что увлечение кинематографом пойдет дальше платонической любви.

Сперва война, а затем революция окончательно определяют его поприще лучшего советского кинооператора. Его биографию они закрепили. Мою биографию революция и фронт гражданской войны перекроили: путь архитектора и инженера переламывается в путь художника-декоратора фронтовых трупп и режиссера первого рабочего театра в Москве.

В двадцать четвертом году эта работа логически перебрасывается в кино. Кипящая лава театральных исканий, пламенные поиски наиболее острых форм эмоционального воздействия, безудержный темперамент в борьбе с устоявшимися творческими канонами — все то, что влекло нас в театр, переливается за его пределы — в кинематограф.

И со всего размаху попадает в объятия не менее безудержного темперамента, пронесшегося с киноаппаратом по всем фронтам гражданской войны, по первым участкам возрождающейся индустрии, ставшей достоянием народа.

Этот темперамент принял обличье бесконечно скромного и тихого молодого человека в белом полотняном пиджаке, без кепки.

Таким я помню Эдуарда Тиссэ в первый день нашей встречи в солнечных пятнах садика около бывшего особняка Морозова на Воздвиженке, где помещался наш театр.

Заботливая рука тогдашнего директора кинофабрики Бориса Михина<sup>ccxlv</sup> сразу наметила именно его как наиболее подходящего для нашей совместной работы:

— У вас театр увлекается акробатикой. Вы, вероятно, будете головоломны и в кинематографе. Эдуард имеет блестящий опыт хроникера, и он отличный... спортсмен. Вы, несомненно, подойдете друг другу.

Действительно — подошли. Вот уже пятнадцать лет, как не расходились.

Спасибо проницательности и интуиции Михина: лучшее сочетание он вряд ли мог бы найти.

Разговор при первой встрече был очень краток. Тиссэ посмотрел монтажную разработку первых вариантов будущей «Стачки», которую мы тогда собирались снимать. Объяснил нам, что то, что мы называем «наплыв на наплыв», профессионально именуется «двойной экспозицией».

А вечером пришел на спектакль, чтобы подробнее выяснить, с кем он имеет дело. Это посещение чуть не стоило ему жизни.

В постановку «На всякого мудреца довольно простоты» входил номер на проволоке (исполнял его Гр. Александров, носивший тогда в качестве псевдонима полупринадлежавшую ему живописную фамилию своих предков Мормоненко). В этот вечер проволока лопнула, и тяжелая металлическая стойка со звоном упала, чуть не задев нашего будущего шеф-оператора.

Стул, стоявший с ним рядом, разлетелся в щепки. И здесь мы впервые оценили абсолютную невозмутимость Эдуарда — он, кажется, даже не вздрогнул; эту его невозмутимость и абсолютное хладнокровие в самых головоломных переделках я имел случай в дальнейшем наблюдать пятнадцать

лет...

Невозмутимая флегма и дьявольская быстрота. Молниеносный темперамент и кропотливость педанта. Быстрота хватки и безропотная долготерпеливость в поисках и достижении нужного эффекта. Они уживаются в нем рядом. Феноменальная выносливость — во льдах и песках, туманной сырости севера и в тропиках Мексики, на арене боя быков, в штормах на кораблях или в ямах под проходящими танками и конницей — она достойна грузчика, пахаря, забойщика, метростроевца. И тончайшее ощущение еле уловимого нюанса, того «чуть-чуть» в материале, откуда (как принято говорить) начинается искусство, — ощущение, которое роднит Тиссэ с изысканнейшими мастерами пластических искусств, неразрывно в этом человеке с громадными тяжелыми костистыми ладонями и небесноглубыми сверхдальнозоркими глазами. Это сочетание тончайшего и точнейшего умственного труда с величайшими трудностями его физического воплощения.

Кажется, ни с кем в жизни мы не говорили о кинематографе так мало, как с Эдуардом.

Со времени нашего первого односложного разговора это так и осталось в традиции наших отношений.

Разве с глазом своим дискутируешь и разглагольствуешь? —

Смотришь и видишь.

Разве сердцу своему говоришь: «Бейся в таком-то ритме»? Оно бьется само.

Разве с грудью своей обсуждаешь диапазон дыхания, когда охватывает волнение?

Подобная «синхронность» видения, ощущения и переживания, какая связывает нас с Тиссэ, вряд ли где-либо и когда-либо встречалась еще.

Мы даже за все пятнадцать лет совместной работы остались с Тиссэ неизменно на... «вы». Я думаю, что это оттого, что форма обращения на «ты» могла лишь служить пародией на ту внутреннюю близость, которую мы одинаково ощущаем.

Это она заставляет нас, бегущих в разные стороны в поисках природы, почти неизменно встречаться в той точке, которая и закрепит на экране искомый пейзаж.

Это она дает мгновенное решение кадра, в равной мере воплощающего режиссерский и операторский замысел. Это она пронесит линию безошибочного стилистического единства сквозь все перипетии съемки, не позволяя ни одному из многих тысяч будущих монтажных кусков пластически зазвучать «не в тон», где бы, когда бы и как бы он ни снимался.

Наконец, эта творческая близость — то, благодаря чему удастся главное и самое для нас дорогое в методе нашей съемки.

Дореволюционные заводы или растреллиевский Петербург, флот и море или пашни и луга, пальмы, кактусы и пирамиды или шлемы, латы, копья и застывшая поверхность ледяного озера XIII века... Везде и всюду в кадре мы ищем одного.

Не неожиданности. Не декоративности. Не непривычности точки зрения. А



только предельной выразительности.

И везде за изображением мы ищем обобщенный образ того явления, которое мы снимаем.

И этому обобщению служит тот образ кадра, тот выбор точки съемки, та композиция внутри четырехугольника будущего экрана, которые заставляют нас подчас подолгу и мучительно еще и еще раз переносить штатив, вытягивать ему ноги, сокращать их, проверять съемку через всю оптическую гамму объективов и фильтров.

В этом единстве видимого облика предмета и одновременного образного обобщения, решенном средствами композиции кадра, мы ощущаем важнейшее условие подлинно реалистического письма кинокадра. В этом мы видим залог того особого, волнующего ощущения, которым чисто пластически может увлекать нас зрелище экрана. Ибо такая образная обработка изображения и есть важнейшее в творчестве оператора: «внедрение» темы и отношения к теме во все мельчайшие детали пластического разрешения фильма.

Ни в каких декларациях метод наш не записан. Ни в каких ночных спорах и дымных дискуссиях он не «выковывался».

Но в многообразии проходившей перед нашими глазами действительности и страстного и разумного к ней отношения шаг за шагом эти пятнадцать лет мы рука об руку этого добивались; и удачей отмечались те части и пластические элементы наших картин, где мы этого достигали.

Наконец, именно это же дало нам возможность впервые по-настоящему достигнуть единства изображения и музыки, — в той степени, как нам это удалось в «Александре Невском».

Эмоциональная «музыка изображения» и пейзажа, та «неравнодушная природа», которой мы добиваемся на протяжении всей нашей работы, здесь естественно слилась в единую гармонию с теми исключительно пластическими элементами, которыми блещет глубоко эмоциональная музыка Сергея Прокофьева. Встреча с ним для нас с Эдуардом была такой же творческой радостью, как встреча нас двоих друг с другом пятнадцать лет назад. В лице Прокофьева мы нашли третьего союзника на путях завоевания того звукового кино, о котором мы мечтаем.

Пробегая написанное, я вижу, что почти столько же написал о себе, сколько и о Тиссэ. Но это меня не пугает: в мой двадцатипятилетний юбилей, который будет одновременно двадцатипятилетием нашей совместной работы и тридцатью пятью годами работы Тиссэ, — когда Эдуард будет писать обо мне, ему придется не менее, чем мне сейчас, писать и о себе.

И это будет большим для меня счастьем, это будет доказательством того, что новое десятилетие мы проработали в той же неразрывной творческой дружбе, как и наше первое пятнадцатилетие!

## **[РОЖДЕНИЕ МАСТЕРА]<sup>ccxlv</sup>**

В биографии каждого художника — это замечательное мгновение. Мгновение, когда вдруг ощущаешь, что ты стал художником. Что тебя

признали художником.

Я уже смутно помню обстановку, когда это было со мной.

К тому же я это пережил по трем специальностям.

Наиболее сильно это было в 1923 году, когда в Большом театре я показал на юбилейном вечере фрагмент моей первой театральной постановки («Мудрец» Островского. В эту дату я впервые значился режиссером на афише!). Накануне на просмотре этот фрагмент казался явным провалом. Отменить уже было нельзя. А в зале будут лучшие люди театра и искусства. Чудовищная ночь. Безумное волнение днем. Страшная паника в вечер. И вдруг в середине демонстрации зал дрогнул аплодисментами. «Дрогнул» — необычайно верный термин. Нет более четкого определения этому внезапному взрыву и раскату. Дрогнул раз. Дрогнул два. И раскатился раскатами под занавес. Вру.

Я так обалдел от неожиданности успеха, что... забыл дать команду на занавес! Сообразил только позже.

Я долгие годы хранил костюм со страшной раной дыры у кармана пиджака, на новом костюме, впервые надетом. Я уже не помню тот гвоздь, на который напоролся, шатаясь после того, как опустился занавес. Пиджак хранил как реликвию. Это было напоминание о вечере, когда я был «рукоположен» зрителем в режиссеры.

В том же Большом театре в юбилей 1905 года, два года спустя, я пережил еще большее с «Потемкиным».

Необычайно волнует присутствие при рождении нового художника, когда первые его самостоятельные шаги неразрывны с его первым появлением на свет как творческой личности!

— Умоляю, приезжайте, — твердит мне в телефон представитель ВУФКУ в Москве, — умоляю, посмотрите, что нам прислали за фильм. Никто ничего понять не может, а называется «Звенигора».

«Зеркальный зал» театра «Эрмитаж», что в Каретном ряду, — продолговатый ящик, отделанный по бокам зеркалами. Кроме основного экрана на стенах отражаются еще два. На редкость неподходящее для кинотеатра помещение!

У входа маленькие столики и стул. За столом — Зуев-Инсаров.

За рубль на месте он сообщает графологический анализ почерка. За три рубля в запечатанном конверте анализ доставляется конфиденциально на дом. Немного поодаль, на клумбе — чугунный Пушкин. Каждое лето его окрашивают в другой цвет.

То он блестит как черный лакированный кузов автомобиля, то принимает бело-серую матовую окраску садовой мебели.

Идем в «Зеркальный зал», где будет общественный просмотр этого непонятного фильма.

— Хорошо это или нехорошо? Помогите разобраться, — просит представитель ВУФКУ.

Под хорошей крышей принимает боевое крещение молодой украинец.

Под исторической крышей. Здесь «Чайкой» начинался Художественный

театр<sup>ccxlv</sup>.

Здесь начинали мастера условного театра<sup>ccxlvii</sup>.

Я очень гордился тем, что и мою театральную биографию пришлось в 1920 году начинать именно здесь. Здесь шла моя первая работа, «Мексиканец».

Садимся вместе с Пудовкиным. Мы только что вошли в моду.

Но еще не стали маститыми. Меньше чем год тому назад вышли «Броненосец» и «Мать» и только-только успели пробежаться по Земному шару.

В суতোлке наспех знакомимся с режиссером. Называет он себя Александром Довженко.

И на трех экранах — одном настоящем и двух отраженных — запрыгала «Звенигора».

Мама родная! Что тут только не происходит!

Вот из каких-то двойных экспозиций выплывают острогрудые ладьи.

Вот кистью в белую краску вымазывают зад вороному жеребцу.

Вот какого-то страшного монаха с фонарем не то откапывают из земли, не то закапывают обратно.

Присутствующие любопытствуют. Перешептываются.

Мучительно думаешь, что вот сейчас кончится фильм и придется сказать что-нибудь умное о своих впечатлениях.

Для нашего брата «эксперта» это тоже экзамен... А на трех экранах, своей численностью еще увеличивающих фантастику, дальше и дальше скачет сам фильм.

И вот уже «дид» — символ старины, подстрекаемый злым сыном, кладет на рельсы символу прогресса — поезду — динамит.

В поезде — добрый сын. Наш, советский. Пьет чай. В последнюю минуту катастрофы не происходит.

И вдруг «дид» — символ старины — сидит себе, как живой дедушка, в отделении вагона третьего класса и пьет с сыном чай из самого натурального чайника...

Я, может быть (и даже наверно), безбожно перевираю содержание сцен (да простит мне Сашко), но зато твердо помню свои впечатления, и в них уж я бесспорно не ошибаюсь!

Однако картина все больше и больше начинает звучать неотразимой прелестью. Прелестью своеобразной манеры мыслить.

Удивительным сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остросовременного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского.

Впрочем, завтра наутро под впечатлением картины я сяду за статью, которую за это сплетение планов реального и фантастического назову «Красный Гофман», и не допишу ее<sup>ccxlviii</sup>. От нее останутся только три узкие полоски бумаги, исписанные красными чернилами (в то время я принципиально писал только красными чернилами), полные восторга [перед] тем смелым смещением реального и образно-поэтического планов, которое чарует в этой первой пробе молодого мастера.

Но это будет завтра утром, а сейчас все три экрана заполнились черными

прямоугольниками титра «Конец». Нехотя загорается электричество красноватого накала. И кругом — море глаз.

Просмотр кончился. Люди встали с мест и молчали. Но в воздухе стояло: между нами новый человек кино.

Мастер своего лица. Мастер своего жанра. Мастер своей индивидуальности.

И вместе с тем мастер наш. Свой.

Кровно связанный с лучшими традициями наших советских работ. Мастер, не идущий побираться к западникам.

И когда дали свет, мы все почувствовали, что перед нами одно из замечательных мгновений кинобиографии. Перед нами стоял человек, создавший новое в области кино.

Мы стояли рядом с Пудовкиным.

Нам выпала замечательная задача. В ответ на устремленные на нас глаза аудитории сформулировать то, что, однако, чувствовали все, не решаясь высказать из-за необычности явления.

Высказать то, что перед нами замечательная картина и еще более замечательный человек. И первыми поздравить его.

И когда этот человек, какой-то особенно стройный, тростниковой стройности и выправки, хотя уже совсем не такой молодой по возрасту, подходит с полувиноватой улыбкой, мы с Пудовкиным от всей души пожимаем ему руки и радуемся такой же радостью, с которой тринадцать лет спустя «в том же составе» радуемся его прекрасному «Щорсу».

Так рукополагался в режиссеры Довженко.

На мгновение можно было притушить фонарь Диогена, перед нами стоял настоящий человек. Настоящий новый зрелый мастер кино. Настоящее самостоятельное направление внутри советской кинематографии.

\* \* \*

«Справляли» мы премьеру «Звенигоры» несколько позже — одновременно с выходом «Арсенала» и тоже втроем — в порядке товарищеской встречи, на самом верхнем из только что надстроенных над бывшим лианозовским особняком этаже нашего Комитета по делам кинематографии, в Малом Гнездниковском переулке, 7. Мы были в разгаре монтажного периода «Старого и нового». Но один вечер объявляем выходным для встречи с Довженко. Это первая встреча с глазу на глаз. И двум москвичам — Пудовкину и мне — очень любопытно распознать, чем дышит новоявленный киевлянин<sup>ccxlix</sup>. Он тоже приглядывается несколько настороженно. Но очень скоро всякая официальность встречи и попытки говорить «в высоком плане» летят к черту. Мы все еще в том счастливом возрасте, когда слова нужны прежде всего для того, чтобы дать волю распирающему обилию чувств.

Да и обстановка этого «пикника» под крышами Совкино слишком «студенческая» для официальности.

Между монтажной комнатой и просмотровой будкой сооружено подобие

стола. Минеральные воды и какие-то бутерброды. Горячие, но короткие реплики друг другу по волнующим проблемам кино. Ощущение молодости и творческой насыщенности нового Ренессанса. Необъятность творческих перспектив нового искусства впереди...

Большой пустой учрежденческий дом кругом...

Великие мастера культуры позади...

И как на карнавалах надевают маски, опьяненные удивительным искусством, в котором они работают, три молодых режиссера разыгрывают между собой личины великанов прошлого.

Мне выпадает Леонардо. Довженко — Микеланджело. И, яростно размахивая руками, Пудовкин претендует на Рафаэля. На Рафаэля, «который красотой и изяществом поведения покорял все и вся на своем пути». Соскакивая со стула, Пудовкин старается воссоздать неотразимость урбинца. Но он скорее похож, вероятно, на Флобера, когда тот, воткнув себе за пояс скатерть в виде шлейфа, старался воспроизвести для Эмиля Золя характерность походки императрицы Евгении на придворных балах Наполеона III.

Но вот уже опрокинуты подобие стола, стулья и табуреты, и Леонардо, Микель и Рафаэль стараются поразить друг друга остатками акробатической тренировки и физкультурного тренажа. Каскадом летит через стулья Пудовкин.

И сцена оканчивается почти как чеховский «Винт»: удивленный полотер Совкино с ведром и щеткой в руках, с выражением полной растерянности на физиономии показывается из-за двери.

Так встречали мы и справляли появление «Звенигоры» и «Арсенала».

## **ТОВАРИЩ Д'АРТАНЬЯН<sup>ссл</sup>**

Кто в юности не увлекался «Тремя мушкетерами»?!

Кто не любил содружества Атоса, Портоса, Арамиса и д'Артаньяна?

Кто из нас не брал своим идеалом кого-нибудь из этих отчаянных и неизменно солидарных молодых людей, всегда готовых пустить в ход свои шпаги за благородное дело?

Одному нравился более степенный Атос.

Представители атлетического склада льнули больше к Портосу.

А молодые люди, которых Господь Бог снабдил благообразием, пробивающимися черными усиками и элегантностью манер, предпочитали Арамиса.

Но всех неизменно покорял д'Артаньян, эта бескорыстная, пламенная и преданная шпага товарища, друга и несокрушимого энтузиаста.

Примечательно:

Атоса мы помним по мрачным его семейным отношениям с ужасной миледи,

Портоса — по титанической гибели под грудой каменных глыб, Арамиса — по страницам одного из продолжений романа, где, забываемо медленной походкой поднимаясь на палубу фрегата, берущего его в плен, сам он легким подъемом руки становится безоговорочным хозяином корабля: на этой

руке блестит аметистовый перстень одного из генералов одной из самых могущественных тайных организаций, к которой принадлежит и капитан судна...

А д'Артаньяна мы помним прежде всего по комплексу его моральных качеств.

По восхитительной готовности служить идеалу, служить возложенной на него задаче и биться за них, не жалея ни силы, ни энергии, ни смелости, ни самозабвения.

Вот почему д'Артаньян остается неизменным любимцем юношества.

Ибо Ришелье и Мазарини, Букингэмы и Анны Австрийские приходят и уходят. Приходят и уходят, как исторически сменяют друг друга цели и задачи, устремления и идеалы.

Но всегда живы и неизменны стремления к идеалам. Всегда нужно бескорыстное служение им. И всегда возможно достижение их только через беззаветность, бескорыстие и пламенность.

И еще примечательно.

Кто помнит первое имя д'Артаньяна, естественно полагая д'Артаньяна... фамилией?

Вряд ли кто!

Да и есть ли оно в романе?

Мне лень перелистывать его страницы в подобных поисках.

И это потому, что, если мне было бы заказано придумать ему имя, — я окрестил бы его Леоном.

Леоном — в честь дорогого моего друга Леона Муссиака.

\* \* \*

Образы у нас обычно возникают раньше, чем законченные представления.

Сравнения прежде, чем самостоятельные характеристики.

Есть даже государственные деятели, которые, прежде чем проводить в жизнь определенные политические доктрины, пишут на темы их... романы.

Этим путем — через игру живых образов и характеров — они знакомят публику со своей будущей политической программой и сами в экспериментальной форме политического романа (*roman politique*) всматриваются в то, чем могли бы оказаться воплощенные ими в жизнь доктрины.

Таковы «Конингсби» и «Вивиан Грей» лорда Биконсфилда — Дизраэли, декларативно и вместе с тем через персонажи вымышленных романов излагающего в образной форме те представления, за которые всемогущий министр будет ратовать и драться с парламентской трибуны.

\* \* \*

Я помню древний средневековый замок.

Вдали горные цепи.

Вблизи — неперелазные рвы.

В стенах — бойницы.

На башнях — «машикули» для сбрасывания ядер.

Каменные плиты пола.

И зеленые ковры газонов вокруг.

Из трех разноцветных страусовых перьев, одной измятой соломенной шляпы и моего собственного полосатого купального халата я стараюсь обратить одного усатого, белозубого смеющегося француза в образ бессмертного гасконца Александра Дюма-отца.

Бессмертный гасконец — д'Артаньян.

Страдающий в моих руках француз — Леон Муссиак. Я пластически оформляю его д'Артаньяном задолго до того, как нахожу моральное сродство этих двух великолепных сынов Франции.

Место действия: Швейцария.

Точнее: замок Ла-Сарраз.

Время действия: 1929 год.

Обстоятельства: конгресс независимой кинематографии, созданный в замке Ла-Сарраз, любезно предоставленном для этого дела его владетельницей — мадам Элен де Мандро.

В данный момент — конгресс не заседает.

Конгресс забавляется<sup>ccli</sup>.

Замок, напичканный реликвиями средневековья — алебардами, пиками, шлемами, панцирями и нагрудниками, — это, конечно, великолепный фон для экрана, на котором между заседаниями проецируются достижения новейшего и наиболее передового из искусств — кинематографа.

На этом экране, распластанном среди древних сводов, сменяют друг друга тогдашние новинки:

первый фильм на темы колхозного строительства (наше «Старое и новое»), говорящий о восходящей социалистической системе государственности одной шестой части мира, — здесь рядом с фильмом, до конца последовательно раскрывающим перспективы распада буржуазного сознания в «сюрреализме», «Андалузским псом» Бунюэля,

тем же экраном проходят великолепный трагический образ Жанны д'Арк Карла Дрейера и беспредметные безделушки Кавальканти и Ман Рэя<sup>cclii</sup>, эксперименты Рихтера, Рутмана, Эггелинга<sup>ccliii</sup>, новейшая из картин Йориса Ивенса<sup>ccliv</sup>.

Цели конгресса не очень понятны.

Советские делегаты долго изъясняют мысль о том, что в системе капиталистических государств «независимая кинематография» такая же фикция, как и «независимая»... печать.

Советские делегаты говорят о другой основной и ведущей задаче творческой интеллигенции Запада: о необходимости идейного сближения ее с радикально-революционным движением в западных государствах.

Эстеты и паладины чистого искусства, конечно, становятся на дыбы.

Их разбить довольно легко.

Но есть и более злобедное крыло.

Конгресс — международный. И среди аполитично эстетствующих рядовых делегатов Франции, Германии и Англии, похрамывая, вьется хотя и миниатюрная, но тем не менее неприязненная фигурка итальянца Прампolini из воинствующего лагеря последователей и клеветов тогда еще достаточно активного и авторитетного для итальянцев Маринетти. Итальянский фашизм усиленно гальванизирует в те годы давно пережившего себя глашатая воинствующего футуризма, давно уже переросшего в беззастенчивую пропаганду милитаризма. К Прампolini, естественно, льнут редкие представители двух-трех отнюдь не радикально настроенных киножурналов.

И как ни странно, всех их что-то объединяет с бесконечно вежливыми, молчаливыми и раскланивающимися делегатами Японии.

К моменту вынесения резолюций — впрочем, достаточно абстрактных — страсти обнажаются.

Мы проходим практический урок того, что аполитичного искусства не бывает... Сейчас эти «решения конгресса» не сыщешь уже ни в памяти, ни даже, вероятно, в архивах старых журналов.

Да и смысл всего конгресса, помимо развлечения для мадам Мандро, любезно взявшей на себя все расходы по его организации, вряд ли выходил за пределы того, чтобы обнаружить, что и среди деятелей «передовой» кинематографии Запада, не связанной с крупными фирмами, есть такой же непримиримый раскол социально-политических противоречий, как и среди интеллигенции, работающей в литературе, живописи или музыке. Эстеты, шокированные политикой, отходили в тень.

Реакционное крыло показало свои беззастенчиво фашиствующие тенденции.

А левое крыло, установив или укрепив личные контакты между нами, знавшими друг друга по статьям и картинам, на многие годы закрепило дружбой то, что было раньше простой осведомленностью друг о друге.

«Единым фронтом» революционно и хотя бы радикально настроенных группировок нам удалось «раскатать» полную аполитичность характера «заклучений» конгресса и, больше того, совершенно парализовать антисоветский оттенок некоторых положений, которые пытались вплести в это дело хромоногий Прампolini и кое-кто из группы французских организаторов конгресса.

Здесь впервые лицом к лицу мы встречаемся с той в потенции интеллигенцией, которая со временем наденет лакейские ливреи фашизма и станет помогать его грязному и кровавому делу.

Но здесь впервые против них — плечом к плечу — в условиях боевой акции стоим мы рядом с двумя очень мне дорогими друзьями — Айвором Монтегю (от Англии) и Леоном Муссиаком (от Франции).

С Айвором я встретился впервые.

В дальнейшем он был одним из организаторов лондонского контрпроцесса лейпцигскому процессу Димитрова<sup>cclv</sup>.

С Леоном я встречался раньше — еще в Москве<sup>cclvi</sup>.



В дальнейшем его путь неизменно блистал кристальной чистотой активнейшего члена французской компартии в сложных зигзагах предвоенной классовой борьбы во Франции, тяжкими страданиями в концлагерях германской оккупации, неспособных сломить его темперамент революционера, коммуниста и патриота...

А пока... Пока еще далеко до войны.

Далеко даже и до резолюций.

Пока между заседаниями и просмотрами — «конгресс развлекается».

Со мной приехали на конгресс Тиссэ и Александров.

И с ними — неизменная кинокамера.

Ну как не уложить на пленку конгресс кинематографистов?!

И вот уже готова тема: борьба «независимых» против «фирм».

Эта платформа (номинально даже для итальянцев и для японцев!) приемлема для всех (пока не разгорятся споры над резолюциями между самими «независимыми»).

И вот уже мадемуазель Буисуннуз, с которой мы будем через несколько месяцев носиться по крутым лестницам Монмартра, в белом облачении, ржавых цепях, найденных в подвалах замка, с бумажной эшарпой<sup>175</sup> «независимого кино» прикована к монументальным трубам крыш древнего строения.

Толстый, рыжий, в пенсне мистер Айзекс из Лондона с видом «Синей бороды» потеет в латах, изображая «босса» кинофирмы.

И превращенный мною в д'Артаньяна Муссиак устремится на крышу, чтобы прекратить страдания бедной мадемуазель Буисуннуз, из-под ног которой безнадежно расползаются древние черепицы, грозя ввергнуть в бездну и ее, и треногу Эдуарда.

Жан-Жорж Ориоль под развевающимися штандартами из номеров редактируемого им «Revue du cinйта» стреляет из пулеметов, во что обращены пишущие машинки конгресса.

Он сдерживает напор атаки «злодеев» с пиками и алебардами и латником... Белой Балашом во главе, старающихся помешать галантно-рыцарским попыткам Муссиака.

Финальный кадр эпопеи исполняет один из более симпатичных японских представителей — кажется, господин Моитиро Тцуття, любезно согласившийся в маске «коммерческого кино» воспроизвести перед камерой полный ритуал традиционного...

«харакири» (желаемый результат конгресса!)

Престарелая, но «вечно юная духом» мадам де Мандро ежеминутно цепенеет от обращения с фамильными реликвиями, от вида затаптываемых газонов, от вида пострадавшей герани и дикого винограда, истерзанного алебардами.

Но в конце концов эта милая дама не выдерживает: она сама приносит из

---

<sup>175</sup> Echarpe — перевязь (*франц.*).

древнего своего «труссо»<sup>176</sup> необходимые нам простыни для какого-то эпизода с призраками и поит издыхающих от жары латников, как некогда изнывали крестonosцы, какими-то чудными прохладительными напитками.

За год до этого у мадам де Мандро был конгресс «левой» архитектуры. Через год ожидается съезд «левых» музыкантов.

Но такую стихию переворота патриархальный замок мадам де Мандро не выносил никогда, вероятно, с самых времен воинствующего феодализма.

Однако, несмотря на все, к советской делегации наша «belle chvtelaine»<sup>177</sup>, как мы ее неизменно называем, вообще неравнодушна. И, прощаясь с нами, трагически вздыхает:

«Ах, большевики, большевики — единственные джентльмены!»

А картинка пропала где-то на бесчисленных таможах, разделяющих пестрый и многообразный лик Европы на систему отдельных государств...

\* \* \*

Одевая Муссиака д'Артаньяном, я меньше всего думал о том, что самые пленительные черты этого героя одновременно — черты не менее обаятельного Леона.

Но это не просто удаль.

Не просто брызжущая через край веселость и жизнерадостность.

Это гораздо больше.

Служение великому делу революции пронизывает всю его жизнь.

Жизнь нелегкую, тернистую.

Жизнь революционера-практика.

Рафинированный в своих вкусах, знаток поэзии и сам поэт, тонкий знаток книги.

Талантливый работник издательства, выпускающий альбомы, посвященные художественным сокровищам Франции.

Даже — гурман. Таким знавал и помню я его по Парижу.

Знавал я и его хозяина — владельца фирмы — «маленького Леви», как его называли. Хозяина, примечательного тем, что он был каким-то побочным племянником пресловутого Дрейфуса.

Часто вместе с «маленьким Леви» и его дамой сердца, но всегда с Муссиаком и милой женой Муссиака — Жанной, мы колесили по окрестностям Парижа, любовались Версалем, Фонтенбло, Компьеном, осматривали замки вдоль по течению Луары.

Навещали Амбуаз, где умирал Леонардо да Винчи.

Наконец, предприняли однажды поездки на машинах из Парижа в Брюссель. В другой раз — из столицы Франции в Марсель и Ниццу, через Коррез с заездом в Тулон, в Канны к Анри Барбюсу.

Всюду Леон показывал себя тонким ценителем и знатоком культуры

---

<sup>176</sup> Trousseau — приданое (*франц.*).

<sup>177</sup> — «прекрасная владелица замка» (*франц.*).

прошлого и современности,

ценителем и знатоком фольклора, не по увражам или компилятивным сборникам, а с живого голоса.

Песнями, особенно матросскими, я заслушивался, когда они вдвоем с ныне покойным Вайяном-Кутюрье распевали их после традиционной бутылки «доброго красного вина».

Муссинаку же принадлежит и огромный монументальный том, изобразительно вобравший в себя основное из декоративного опыта самого буйного периода истории левых театров<sup>cclvii</sup>.

В предвоенные годы Муссинак управляет издательствами Компартии Франции.

И с давних пор, одним из первых, начал писать Леон Муссинак о советском кино.

Не только писать.

Не только пером, как шпагой д'Артаньян, прокладывая путь знакомству Запада с тем, что шло из молодой Страны Советов.

Но и в порядке практической борьбы за то, чтобы Запад увидел наши картины.

Цепь коммунистических кино клубов, пользующихся правом «закрытых просмотров», а потому свободных от цензуры, была одним из тех каналов, одним из тех мероприятий, которые широко осуществляли мечту Муссинака — организатора и вдохновителя — знакомить Францию с кинематографией наиболее передового в мире государства.

Сейчас сборник былых статей Муссинака лежит передо мной<sup>cclviii</sup>.

Давно ль они неслись, событий полны, «волнуясь, как море-окиян»?

Сейчас вокруг них затихла полемика, цензурные запреты, налеты полиции (как на доклад мой в Сорбонне, организованный все тем же Леоном Муссинаком в тридцатом году), нападки реакции, бои за живое против мертвого.

И только мы, старшее поколение советских кинематографистов, еще помним, какой бесстрашной пионерской работой — именно «работой» — была неутомимая боевая линия Муссинака в первые годы становления нашего кино, в первые годы его всевропейского признания, прежде чем это признание стало всемирным.

Так год за годом дрался Муссинак — за культуру, за искусство,  
за передовые идеи,  
за революцию.

Так дрался он в годы войны за Францию.

Так дерется он сейчас за светлое будущее своей страны, являя собой образ тех лучших сынов передовой мысли Запада, которые раз и навсегда избрали себе жизненным путем тот путь, на котором светочем стоит Советский Союз.



### **[ГРИФФИТ, ЧАПЛИН, ФЛАЭРТИ]<sup>cclix</sup>**

Первое, что поражает за границей, — это необычайность темпов движения людей. Это первое впечатление от любой улицы, любого большого города. Сперва это кажется деловитостью.

Проникаешься уважением. Всматриваясь внимательнее, видишь, что здесь не меньше суетливости. Берешь этот темп под сомнение. И наконец, долгое время спустя начинаешь под суетливостью разбирать основное — озабоченность. Переводя взор с быстро шагающих ног на лица и глаза, видишь неуверенность, озабоченность, беспокойство.

Неуверенность не только в завтрашнем дне, а буквально в любом последующем мгновении — вот что интуитивно вылавливаешь в выражении человеческих лиц на Западе, в поведении людей; вот что подробно вычитываешь, если хоть на мгновение погружаешься в круг их интересов, деятельности, судьбы.

И нигде так остро, так мучительно это не ощущается, как в деятельности тех, кто посвятил себя творческой работе.

Мне хочется вспомнить сегодня несколько встреч с зарубежными «коллегами». В Америке меня вдохновила встреча с тремя людьми. Гриффит, Чаплин, Флаэрти — вот имена, которые мы все любим с первых собственных шагов на кинопоприще<sup>cclix</sup>. Я встретил всех троих. Одного мимоходом. Двух других встречал часто и много. Но воспоминания обо всех троих неотрывно связаны с темой труда художественной интеллигенции в странах капитализма.

Гриффит... Первая встреча с первым классиком фильма. «Кадр» казался вырезанным из ранней его картины. Пять-шесть часов утра. Возвращаюсь в отель после ночи, полной впечатлений от негритянского района Нью-Йорка — Гарлема. Отель на Бродвее. В самом центре Нью-Йорка. День, ночь, утро, полдень, вечер Бродвее — вот что хотелось видеть, слышать, воспринимать,

запечатлеть в памяти. Поэтому я избрал гостиницу на Бродвее, в самом шумном месте Нью-Йорка, сохранившую все черты именно американского отеля, в отличие от «Ритцов», одинаково безличных в любой столице Европы или в любом крупном городе Америки. Здесь же и состоялась встреча с Гриффитом, тридцать лет хранящим верность раз облюбованному жилищу.

Итак, пять-шесть часов утра. Серый рассвет на Бродвее. Металлические бочки с мусором. Подметаются улицы. Громадный пустой холл. В утреннем свете кажется, что окон нет и пустой Бродвей вливается в сонный отель. Перевернутые кресла. Скатанные ковры. Идет уборка. В глубине холла теряется портфель с ключами. Около него фигура в сером. Серая щетина выступает на серой коже лица. Серый взгляд светлых глаз. Острый.

Неподвижно направлен в одну точку: между перевернутыми креслами и скатанными коврами — носилки. На голых плитах два санитара. За ними — полицейский. На носилках — окровавленный человек. Повязка. Кровь. Рядом сметают пыль с пальм. Под окнами выметают горы бумаги. Где-то была поножовщина. Человека внесли в отель. Перевязали. Вынесли. Серая улица. Серые люди. И серый человек в глубине. Сколько раз он, Гриффит, воссоздавал перед нами подобные сцены американского бандитизма... Кажется, что видишь все это на экране: цвет исчез — одна гамма серых тонов от белых пятен бумаги на улице до почти полной темноты там, где лестницы отеля уходят вверх.

По фотографиям узнаем друг друга сразу. Знакомимся. Жму руку создателю замечательных картин. Но автор их не хочет говорить о них: «Половина картин моих — trash (примерно как мы бы сказали — “барахло”). Я делал их, чтобы иметь деньги на постановку, чтобы покрывать убытки любимых фильмов или иметь возможность ставить что-либо по душе... Первые приносили груды золота — вторые были сплошными убытками...»

Убыточны были «Сломанная лилия» и другие, о которых Гриффит вспоминает с любовью... Вот и сейчас... он носится с мыслью снять фильм о коррупции вокруг сухого закона. «Ищу деньги. Никто не хочет финансировать такую тему. Но мне, кажется, удастся на это подбить одну богатую вдову. Вот уже две недели я хожу вокруг этого...»

Замечательный мастер. Один из основоположников кино. Человек, поседевший на этой работе. Старик. А вынужден бегать за богатыми дурами, тратя дни и недели на уговоры, унижения и изобретательность так же, как это приходится делать молодому дебютанту, чьего имени не знает никто, чьим произведениям еще не рукоплескали во всех концах Земного шара, подобно фильмам Гриффита! В конце концов дура все же, кажется, не согласилась... Фильм не был поставлен, и имени Гриффита давно уже не видят экраны...<sup>cclxi</sup>

Судьба безденежья Гриффита, кажется, стоит призраком перед Чаплином. Говорят, он ничего на свете так не боится, как разориться. Так или нет — не знаю. Но последние встречи с ним оставили впечатление именно такое. В отличие от Гриффита Чаплин крепкий хозяин, коммерсант, делец. Я помню, как он нырял в бассейне своей виллы — бассейне с очертанием внутреннего контура его знаменитого котелка... Ныряя, он с восторгом рассказывал, как только что блестящим маневром выделил прокат своего будущего фильма (это

были «Огни большого города») из «общей чаши» прокатного предприятия «Юнайтед артистс». Прыгая в воде, он имитировал бессильную ярость другого кинодельца — лирической Мэри Пикфорд, обладающей хваткой биржевого маклера. Он повторял крик, каким кричал только что на собрании акционеров: «Уберите эту женщину!» — и, весело смеясь, высчитывал полагающуюся разницу барыша от своего ловкого маневра. А на следующий день он почти детски плакал и стучал зубами от страха, что картина не удастся. Причем назойливо на «первый план» тревоги проступали те два миллиона собственных денег, которые им вложены в фильм.

А по улицам Голливуда бродит изумительный Боб Флаэрти: он останавливает каждого, кого хоть немного знает, и готов часами рассказывать бесконечно увлекательно и долго замечательные события и истории для экрана, не уступающие «Нануку» или «Моане». Он неизменно кончает свой рассказ: «Дарю это вам»<sup>cclxii</sup>. Все, что ему остается делать. Ему не только никто не дарит метра пленки, никто не хочет ссудить его средствами на одну из тех замечательных картин, какие он мог бы выпускать десятками. Так он вынужден делать их с громадными, увы, не «творческими» простоями, а... финансовыми.

Вдова или меховая фирма<sup>cclxiii</sup>, разбогатевший старьевщик или взбалмошный владелец фирмы водопроводных труб — вот в чьих руках судьбы искусства и культуры кинематографии Запада. «Киты» киноиндустрии финансируют художника не тогда, когда он хочет творчески подойти к своему любимому искусству: они предпочитают работать наверняка, воссоздавая в сто первый раз заезженный стандарт. Когда же не встречается ни вдовы, ни меховщика, ни разбогатевшего спекулянта, судьба большого художника подобна судьбе Флаэрти.



### **ПРОМЕТЕЙ (ОПЫТ)**<sup>cclxiv</sup>

[Мы с Диего — добрые старые друзья<sup>cclxv</sup>. Со времен снежной Москвы —

моего дома — вплоть до тихого Койоакана, его дома, переполненного гигантскими непристойными доисторическими деревянными, каменными и терракотовыми божествами ацтеков и майя.

Но я никогда не встречался с человеком, о котором собираюсь писать, — с Ороско.

## ОРОСКО

Трижды пересекались наши пути.

Лос-Анжелос, Нью-Йорк, Мехико-Сити.

И трижды мы упустили случай пожать друг другу руки, к чему так давно стремились.

И все же было у нас место встречи, хоть и не географическое.

Место нашей встречи?

Где-то на Елисейских полях экстаза —

*мы встретились.*

\* \* \*

Есть старый и удобный метод классифицировать людей, особенно если сравниваются двое, по принадлежности к аполлоническому и дионисийскому типам. Такой старый и удобный, что даже в чем-то безвкусный<sup>cclxvi</sup>.

Но все же мы приспособим его к нашей паре Ороско — Диего.

Диего — Ороско.

И прежде всего из-за страннейшего облика творческих личностей, на который наталкиваются здесь оба вечные скитальца Аполлон и Дионис, в своем извечном метемпсихозе.

В самом деле! Вообразите, как быстроногий стройный Аполлон узнает себя в пантагрюэлевском обличьи Гаргантюа — Диего, утирающего губы, как Грангузье, отобедавший огромными настенными пространствами Мексики и всеми простертыми на них видами мексиканской живности<sup>cclxvii</sup>.

Этот трюк с Аполлоном стоит того, чтобы его продолжить.

Дионис узнал бы себя в напряженном, убийственно безумном взгляде из-за толстенных очков, который запечатлен Уэстоиом под именем Ороско<sup>cclxviii</sup>.

Они вскормлены и возвращены одним и тем же социальным взрывом, а если смотреть изнутри, их работа подобна творящему духу и походит на макрокосмический излет двух характеров, столь отчетливых, столь противоположных, столь непримиримых.

Они оба борются за общее дело.

Но рядом с напоминающим Фальстафа Мартином Лютером заливается петухом пламенный Савонарола. И каковы люди — таковы их творения.

\* \* \*

У Диего будто увеличенный автопортрет внутренних обликов — в еще большей степени, чем его внешних обличий. В нутре же его — неутолимая

прожорливость в пространстве, в сексе, в пище и в форме. Ненасытный и при этом невозмутимый, бесконечно хаотичный и при этом уравновешенный, даже, можно сказать, слишком уравновешенный, он облекает в олимпийское сверхчеловеческое спокойствие свой бесконечный исход в цвет и форму на километровых стенах Министерства просвещения<sup>cclxix</sup>.

Зажатый. Сжимающийся. Спресованный. Концентрирующийся гигантским, противоестественным взрывом из плоскостности стены в нечеловеческий, жесткий, громящий, вопящий кулак — таким предстает Ороско в Препаратории<sup>cclxx</sup>.

Он пробивается этим нечеловеческим кулаком из стены — в тебя.

Или укрывается по ту сторону стены в мареве бесконечных пустынь трагического пути Солдадеры. Увиденного будто сквозь открытое окно, распахнутое на недостижимый горизонт.

Или же яростной хваткой он вцепляется в серые камни старой Препаратории, превращая их в клок бумаги — фреска вновь исчезает — бумажный лист — карикатурный плакат — преднамеренно злободневный выпад, сиюминутный призыв, увековеченный в камне, — гротескный Христос в белокуром парике а ля Людовик XIV, искаженные фигуры каркающего хора лицемеров в вере, в эстетике — и т. д.

Они кажутся прибитыми к стене, как обрывки бумаги, эти взрывы насилия, которое все еще пронизывает его собратьев — вместе с острыми запахами мексиканской пищи, нагромождений перца чилли и лепешек тортильяс.

Еще два шага — и будто натыкаешься на анатомический атлас болезней и уродств — святой Франциск целует прокаженного.

Я видел немало бледнеющих зрителей, которые не меньше меня влюблены в красоту, переходящую в жестокость, и в жестокость, взрывающуюся величайшей красотой, я видел немало зрителей, которые с дрожью искали *обложку* этого «атласа», чтобы *закрыть* его, чтобы уйти от чарующей силы притяжения этих жутких страниц, наполненных всеми ужасами ран, исковерканной плоти и парада гнили.

Нет ничего более притягательного, чем смотреть на вечный стремительный полет Ороско *сквозь* стену.

Вперед ли — разящим кулаком, или вглубь — в прозрачный путь Солдадеры.

На преображение фрески в плакат, будто по ошибке оставшийся на стене после кровавой битвы закона с законом.

На то, как он заставляет стену кровоточить настоящими язвами, царапинами и ранами, в которые можно погрузить персты.

И тут же он дразнит вас неумным сладострастием порочных отталкивающих грудей Малинке, дерзко выпирающих из невозмутимых стен.

Он повсюду, *кроме* невозмутимого, неподвижного зеркала стеной поверхности. Трагический эксцентрик, будто облаченный в черное, серое и коричневое, он кажется мне вечно прыгающим сквозь ревушие узоры постоянного огненного бумажного кольца — непрерывно скачущим сквозь него на взмыленном галопирующем коне своего экстатического гнева.



Вы когда-нибудь обращали внимание на фрески Диего в верхней галерее патио Министерства просвещения?

На эти бесконечно вторящие друг другу изгибы спин крестьянина и солдата, изгибы колоса и мешка, и вновь солдата, колоса и мешка?

Где оптическая первопричина этого восприятия?

Может быть, в изобилии древовидного кактуса нопале.

Его мясистые блины проецируются на плоскость во всем бесконечном разнообразии кривых линий, выгибающихся от круга вплоть до прямой, в зависимости от угла, под которым на них падает взгляд зрителя.

Они во множестве толпятся вдоль стен.

Нопале я посвятил бы Диего.

Мириады шипов растут из него, как из многочисленных настенных сатир Диего. Завтрак миллионеров. Завтрак эстетов. Его горящие индусы. И т. д.

Чтобы достичь апогея в трагическом подземном портрете Сапаты в незабываемой капелле Чапинго<sup>cclxxi</sup>.

Но Диего может и расцвести, как колючий и липкий нопале, — розовыми, желтыми, голубыми и белыми бутонами в сладостной Сандунге или живописной цветочной фиесте в Сочимилко<sup>cclxxii</sup>.

И туристы, которых бросает в дрожь от бесформия громадных фигур его Спящей и Пробуждающейся Земли, могут наконец успокоить свои нервы, подобно тому, как отдыхают их сердца при спуске с высот Мехико-Сити в долину Куэрнавака, они могут наслаждаться красочными линиями и цветовой мягкостью «нарисованных» зверств испанского нашествия, любезно обрамленных отцами-миссионерами и дивно вплетенных в ковер стены (вертикальной клумбы<sup>178</sup>).

Безжалостный к себе, безжалостный к тому, к чему он прикасается, — к адскому огню внутри человека, Ороско не знает таких островов утешения.

Будто под ним — вечно раскаленная железная решетка Гуатемока, языческого мученика<sup>cclxxiii</sup>.

Острый и безжалостный торчащий край кактуса магея.

Неспособный распластать себя на плоскости — так не может сама собой затянуться треугольная рана, несгибаемый беспощадный магей — вот что я выбрал бы для характеристики Ороско.

Не позволяющий втиснуть себя в плоскую поверхность стены, хмуро атакующий вас вечно торчащим штыком своих листьев, стоит этот дичайший сын обширного семейства кактусов на засушливом плато Центральной Мексики.

Сок его — лишающий разума ритуальный яд древнего пульке — вот, должно быть, кровь, которая течет в венах Ороско.

Оскал Кецалькоатля — вот его улыбка<sup>cclxxiv</sup>.

Это вам не примирительно округлая усмешка, играющая на радостных окружностях иронических масок майя — улыбка Диего.

---

<sup>178</sup> В англоязычном оригинале — по-немецки: vertikales Blumenbeet (Примеч. сост.).

\* \* \*

Все портреты Андреа дель Сарто, написанные с самых разных людей, похожи на одного человека — самого Андреа.

Художник всегда запечатлевает себя самого на стенах, когда покрывает их своими эмоциями, — почему бы и не своим внешним видом?

Сколько автопортретов в человеческом облике Диего улыбаются нам с лестницы или с галерей Министерства просвещения!

Автопортрет может быть также и символическим.

Нечеловеческим. Сверхчеловеческим.

«Улисс» — шедевр Джойса — величайшее творение мировой литературы, затмевающее Рабле, Бальзака, Данте, — шедевр Джойса брошен на пол в сборище декадентов<sup>cclxxv</sup>.

Я знаю, это — перчатка, брошенная Диего тем, кто не был душой и телом с Мексикой — с лучшим, что есть в Мексике.

Но здесь присутствует и нечто большее:

голубая обложка шедевра, преследуемого во всем мире, — это другая рамка к другому портрету Диего. На сей раз символическому. Но не его кисти. На сей раз — портрету пером, быть может, превосходящим его по силе...

Прогуляйтесь еще раз, побродите еще часок вдоль галереи Министерства просвещения, где обитают бесчисленные формы и лица Диего Риверы.

И вдруг — не покажутся ли они вам в чем-то подобными непрерывному — без запятых, без точек, без красок — течению монолога главы последней [«Улисса»] — монолога миссис...

Леопольд Блум...

Разве бессознательно я уже не обронил где-то на этих страницах слово «bloom» в связи с творениями Диего Риверы?<sup>cclxxvi</sup>

В какие-то моменты они начинают течь единой великолепной многоцветной плавной рекой — не разрушительной наподобие лавы, а похожей на таинственное половодье соков Природы в период весны и оплодотворения, когда жизненная сила переливается через край одной формы в другую и заново появляется в бесконечном разнообразии новых форм, видов и творений.

Миссис Блум оказывается не только певицей и, по случайности, женой рекламного агента.

Миссис Блум, помимо этого — Мать Вещей. Мать-Земля. И ее никогда не прекращающееся плодородие — самое сильное среди символов мировой литературы персонифицированное выражение этого основополагающего принципа.

К Матери-Земле, к Праматери Сущего приравнял бы я Диего, порождающего свой ковчег — как бы бесконечный исход животных в человеческом облике и людей, низведенных до животной эксплуатации.

Чрево могло бы стать символом непрестанной творческой способности этого человека.

И посмотрите, как в Чапинго его символика Революции вырастает из глубин символика Рождения: от мертвого Сапаты, из кровавых лохмотьев которого тянутся мощные ростки будущей свободы, — через триптих Веры

Борцов, увиденной как порождение семени, — к огромным фигурам Земли Спящей и роскошной Земли Пробуждающейся.

И вовсе не миссис Муди — знаменитая чемпионка по теннису, которой мы с Чарли Чаплином восхищались в прошлом году на соревнованиях в Лос-Анжелосе, — пристально смотрит на нас с лестницы биржи в Сан-Франциско, и не Калифорния, которую она должна воплощать.

А Плодородие. Материнство. Земля. Снова она.

И это как бы предельный, сверхсимволический, концентрированный автопортрет, мощно брошенный самим Диего на вечную настенную живопись.

В символах космического плодородия воплощается огромность творческой мощи Диего.

[Ороско] — свергает Космос. Колеблет олимпийское равновесие.

Революционизирует. Взрывается всеохватными языками пламени — в противоположность солнцу, безмятежному, сияющему над Добром и Злом.]

\* \* \*

Золотая петля...

Зачем видеть всюду символы?

Это просто новая фигура для сравнения Диего и Ороско.

Золотое ожерелье из накладной золотой листвы на шее Муди (рефлекс его — трагедия фотографов, засъемщиков его фресок) —

и холодная железная гаррота серых тонов, сдавливающих глотку хриплого стона Ороско.

На шее Муди золотой круг — как мистический диск Солнца синтоистов.

Impassiblement<sup>179</sup>, как солнце сияет.

Греет добрых и злых.

Я хвалю моих друзей, как видите, экспансивно.

Но эти гимны несут с собой скрытый [запал] критицизма...

Допустимо ли с точки зрения эстетики фрески то, что делает Ороско с плоскостью стены?

Не есть ли это превозношение — «порицание» с точки зрения Мутера и Любке<sup>cclxxvii</sup>, этих порфиристов истории искусств?..

Дон Порфирио, дон Веннустиано<sup>cclxxviii</sup> так же были шокированы, когда сквозь незыблемость стенки их тирании прорывался кулак восставшего мексиканца...

*Мексиканца* ли мы за это порицаем?!

Олимпийская созерцательность звучит как сомнение в энтузиазме: хотя энтузиазм может быть и прокреативных вширь форм.

Совершенно родной брат энтузиазму пулемета, стреляющего из стены перпендикулярно!

Мы любим то, в чем узнаем себя...

И я люблю обоих эмоционально — через себя — единственный путь

---

<sup>179</sup> Бесстрастно (*франц.*).

познавания.

Между этими полюсами мчусь я сам.

И если я стараюсь схватить в быстрый абрис — полярности двух крупнейших мастеров,

то это своеобразный ответ нашедшему подобную же полярность внутри моего — мчащихся фресок (и мы работаем на стене!) — кинематографа.

«Потемкин», рвущийся с экрана в зал,

и

«Генеральная линия», влекущая в плановость созерцательной шири, — вертикаль

и

горизонталь —

так определял меня художник Фернан Леже (см. «Monde»).

Это дает мне возможность *так* их видеть.

Это меня *так* их видеть заставляет.

Может быть, это видение — прозрение.

На стенке возможен ли синтез?

Возможна ли напряженность бешенства, напрягающая поверхность стены, как лук, готовый спустить стрелу, как баллон, готовый разорваться, — и все же остаться стеной?

Рядом с официальным Ratio Препаратории, куда приучены ходить туристы, — маленький.

Вы не можете не видеть Диего в Секретарии.

Вам малодружелюбно показывают Ороско.

И совсем неохотно водят в заднее малое патио Эскуэра<sup>cclxxix</sup>.

Под ненавидящее злобное шипение и свист старых эстетов-профессоров, портящих художественную концепцию своих воспитанников...

Между тем там, между исцарапанных стен, полусоскобленных красок, станковой живописи, почему-то заблудившейся на поверхности стенок, сияет среди белизны штукатурок, зияющих пустотой неоконченности, —

ультрамарином вопиющий гроб.

Такую трактовку гроба мы знаем в виньетках Посады.

Такие гробы знает и наш экран.

Но коричневые необъятные траурные пятна лиц рабочих, хоронящих товарища, — влекут этот гроб обратно, распластываясь в поверхность такого трагического надрыва немого конфликта боли и злобы... — конфликта стены, хотевшей в пароксизме отчаяния разорваться (разразиться) рыданиями, —

и застывая в синтезе стенки.

Фреска не закончена.

За этой фреской не последовало других.

Тюремная дверь захлопнулась за ее автором...

Сикейрос.

На зародыше синтеза стенной живописи —

продолжения не последовало.

Крышка синего гроба захлопнулась.

Камера тюрьмы мало пригодна для фрески<sup>cclxxx</sup>. Маленькие серые холсты — рыдания, распятые на подрамниках. Размеры их обрезаны койкой и табуретом. Цвет их навеян парашей. Буро-серые холсты тюремной полутьмы — и безысходности ритма тюремного заключения — последовали процессией за синим гробом. Тюрьма сделала Давида Альфаро станковистом.

Синтез опасная вещь... Он иногда заставляет спуститься со стенки — сменить *pittoresque au-dessus de la mklïe*<sup>180</sup> живописи — на включение в эту *mklïe* действительности.

Серые полотна с зияющими вопросом глубокими темными глазами индио, как серые тени воспоминаний, заселяют широкую пустую комнату, высоко посаженную в скале над Таско, с головокружительным балконом без перил, где работает сейчас Сикейрос, готовя выставку полотен все в том же Нью-Йорке, Нью-Йорке — скупщике и меценате.

Слепящее солнце задыхающегося в красных песках — *Sangre del toro*<sup>181</sup> имя их — горячего Таско будто не существует.

Внимательные ставни оберегают серо-голубые глаза, привыкшие к полутьме камеры. И скрывают движения кисти, которая была винтовкой и в винтовку обратится в любой момент.

А внизу испанской пестротой изразцовых куполов играют бесчисленные церкви и часовни...

И огненными линиями продолжают гореть на стенах мира — уже за пределами Мексики — две противоположности:

[вертикаль  
и  
горизонталь]...

## **ВЕЧЕР С КРЭГОМ<sup>cclxxxii</sup>**

Серебряное ламэ<sup>182</sup> волос. Волной. По-детски розовая кожа лица, какая бывает только у англичан. Черный костюм. Черный кофе и матовое серебро ресторанного кофейника, крошечного сливочника (NB: «белого металла») и овальной крышки, закрывшей остаток чего-то «с горошком». Белая скатерть — чрезмерно до полу. Салфетки, сложенные треугольниками слишком крупного калибра.

Гордон Крэг. За ним тусклые зеркала. Матовые шары. И где-то наверху, за пределами достижения света, реющий свод из черных глазниц стеклянного свода большой ресторанной залы «Метрополя». Такие своды бывают над вокзалами. Только освещение ярче. Первый приезд в Париж семи лет от роду врезался в память таким именно сводом. Вечерним дождем по нем.

И геранью на окнах какого-то околотовзального дома. И сейчас мы толкуем об этом самом Париже. Дождя нет. А вместо него синеватое спиртовое

---

<sup>180</sup> — красочность поверх схватки (*франц.*).

<sup>181</sup> Бычья кровь (*исп.*).

<sup>182</sup> Здесь: шитье — от *lami* (*франц.*).

пламя поддерживает температуру кофе. А кофе — температуру беседы. Сейчас она особенно теплая, вспоминаем парижских букинистов. Берег Сены. Улички извилистые: des S-ts Pires, Bonaparte. Шатание по ним. Разочарования и находки. Затем Крэг рассказывает об Италии. Глаза оживлены. Седина играет в отсветах огней. Черен кофе. Черен костюм. А я его мысленно вижу вовсе иным. Много-много лет назад... В лондонской студии, где вся обстановка — один коврик. И на этом коврике неделю любят друг друга он и Айседора Дункан. Он предстал перед ней — нагим юным богом, скинувшим одежды, когда она робко вошла к нему. Так по крайней мере пишет она в мемуарах<sup>cclxxxii</sup>.

Но он уже перешел с Италии на Дузе и преуморительно вспоминает, как они ни на чем не могли сговориться. Совсем как... с нашим Малым театром, где он только что не договорился о постановке Шекспира<sup>cclxxxiii</sup>. На минуту он грустен. Он ходит по миру с проектами, темами. И нет пристанища ни темам, ни проектам. Проекты и темы, темы и проекты старятся. Совсем постарели. А он все ходит и не находит для них ни подмостков, ни крыши.

Я шел на его приглашение, как идут смотреть музей, старые замки, коллекции причудливого оружия давно минувших дней.



### **МЫ ВСТРЕЧАЛИСЬ**<sup>cclxxxiv</sup>

Удивительно беспокойное существо — человек.

Ходит такое существо, например, по улицам Нью-Йорка, задирает голову вверх и глядит на небоскребы. Казалось бы, все в порядке. Так нет же!

Мятежный дух такого существа непременно вселит в него желание глядеть на эти каменные гиганты не снизу, а... сверху.

Податливая техника не находит ничего лучшего, как идти навстречу капризам породившего ее человека.

Она услужливо готовит ему самолет, и человек может глядеть свысока на то, на что ему нормально положено глядеть снизу вверх...

Зуд этот в отношении небоскребов необычаен!

С ним может сравняться разве только желание непременно пролететься над Альпами, как бы беря реванш за десятки поколений, ползавших в поте лица своего по крутым отвесам Маттерхорна или Юнгфрау, прежде чем туриста с полным комфортом стали заносить на их вершины внутригорные железные дороги.

Над Альпами мы полетали со знаменитым швейцарским летчиком Миттельгольцером.

Это было в те несколько дней, когда он был свободен между охотничьим пикником в Центральной Африке ([охота] за жирафами), куда он на два дня подрядился прокатить одного из баронов Ротшильдов, и еще чем-то в этом же роде.

Когда мы попали на улицы Нью-Йорка, нас разбирало такое же желание взглянуть и на эти каменные массивы с такой же непривычной точки зрения.

Миттельгольцер был сама жизнерадостность, веселость, озорство.

Человек, с чьих крыльев мы увидели ночной Нью-Йорк, — мрачен, угрюм, трагичен.

Судьба летчика-испытателя в Европе или Америке безрадостна.

Укротитель львов обычно кончает жизнь в пасти зверя.

Укротитель мустангов воздуха обычно находит смерть в воздушной катастрофе.

Миттельгольцер был весел.

Другой пилот — угрюм.

Сегодня над могилами обоих одинаково высятся крестами вертикально поставленные пропеллеры.

Второго звали Коллинз.

И это имя знакомо всем по тем трагическим записям, которые он оставил [после] себя<sup>cclxxxv</sup>.

В те годы его книга еще не была написана, но облик ее автора так же печально, нервно и пессимистично рисовался на фоне аэродромов, ангаров и баков с бензином, как несколько лет спустя память о нем прочертилась на фоне страниц одной из самых трагических книг американской литературы.

Итак, это был Коллинз.

Мы встретились...

Но тут следует вспомнить еще одного человека.

Его тоже уже нет среди нас. Слегка картавый, с усами, по формату схожими с усами Теодора Рузвельта — рыжими с проседью, — этот представитель нашей кинематографии в Америке, друг каждого из нас, кинематографистов, покойный Лев Исаакович Монозон<sup>cclxxxvi</sup>, был удивительным человеком.

По долгу службы в качестве председателя «Амкино» его дело сводилось к выпуску и продаже наших картин в Америке.

Но рамки подобной деятельности были для него тесны: Монозон являлся центром притяжения для всех тех, кого интересовал Советский Союз, другом всем тем, кто любил Советский Союз, и незаменимым источником встреч и

свиданий для всех приезжих из Советского Союза и снedaемых любопытством в отношении чудес Соединенных Штатов.

Создатели электромuзыки были ему так же близки, как профессора, исследовавшие методику кинематографического внедрения геометрических абстракций в образцовых школах. В университетах он разбирался так же хорошо, как в живописности закоулков и предместий на Лонг-Айленде или на Гудзоне. Реформаторы тюремного режима или пресс-шефы крупных фирм были ему одинаково близки и знакомы. Как только мы изъявили свое любопытство стать выше небоскребов, он тут же вспомнил о Коллинзе. Среди сотен занятных людей он знал и этого.

И вот через день-два мы в предсумеречные часы уже вылетаем с ним в американское поднебесье, откуда так странно сверху, с виража крутящейся будет казаться статуя Свободы, стоящая у въезда в Нью-Йорк. Снизу она кажется гигантской и мощной.

Двигаясь по винтовой лестнице внутри того свинцового мешка, что представляет она собой изнутри, — начинаешь терять к ней почтение.

Величественный символ забывается, и развлекаешься тем, что, вползая по позвоночнику лестницы внутри нее, стараешься изнутри угадать, на каком уровне наружных деталей фигуры находишься, переходя с сотой ступеньки на сто первую или с двухсот второй на двести третью.

Колени это? Талия? Бюст?

Это легкомысленное занятие подрывает уважение к символу.

Его пустотелость берет под сомнение и его содержательность.

Но только сверху, из поднебесья, с крыльев вольной птицы — самолета, над необъятностью Нью-Йорка рядом и вокруг, наглядно видишь, какое крошечное и незначительное место занимает в масштабах этого гигантского города эта игрушечная статуэтка — соседка «Острова слез» — американская статуя Свободы.

Она робко примостилась к уголку этого необозримого поля, где густо растут не пшеница и кукуруза, но блоки и блоки домов, старающихся перерости друг друга сотнями своих этажей; не клевер и хлопок, но акры и акры фабричных корпусов и труб, старающихся перекрыть друг друга столбами своих черных дымов.

Если сама статуя — символ, то еще более яркий символ — ничтожность ее в масштабе реального окружения.

И это относится уже не к статуе, но к самой идее, которую ей поручено воплощать.

И вот ярчайшее разоблачение этого символа мнимой свободы — Джимми Коллинз — сидит перед нами и мчит нас в просторы, казалось бы, необъятной воздушной свободы.

А между тем...

Однако до самого полета этот пепельного цвета человек с отсутствующим взглядом, кудряшками на лбу и неизгладимой травмой на душе заводит нас в свой коттедж, недалеко от аэродрома.

Чем дышит коттедж?



Бивуаком.

Грандиозная фанерная основа необъятной тахты не покрашена. Подушки разбросаны. Занавески не в цвет.

Пол кажется разбегающимся из-под сбитых стоптанных ковриков.

Полки — временно прислонившимися к стенке.

На полках — толстенный Шпенглер.

Эта книга, безнадежностью своего пессимизма готовая подмыть любые устои<sup>cclxxxvii</sup>, — единственное, что в этом домике кажется незыблемым.

Такой отпечаток всегда бывает на любимом предмете хозяина, особенно если это книга.

И действительно, пока из случайного кофейника в чуждые ему чашки льется кофе, хозяин, не сняв кожаного пальто, уже примостился на тахте и привычным ласковым движением снял с полки «Закат Европы».

В руках его неуклюжий том чувствует себя так же привычно, как час спустя сложные механизмы управления самолетом.

Видно, в руках хозяина он бывает не реже, чем они.

В мыслях — чаще.

Коллинз хвалит книгу. И пробегает привычным глазом по привычным страницам; с привычных страниц — к привычным ассоциациям.

Больное место Коллинза — Линдберг.

Они товарищи по школьной скамье. Летной.

Тот — кумир миллионов.

Этот — никто.

Причины — случай.

Будь на месте Линдберга Коллинз, его, Коллинза, осыпали бы метели бумажек в триумфальном шествии сквозь Нью-Йорк и Америку.

Будь на месте Линдберга Коллинз, в дансингах негритянского Гарлема сейчас плясали бы не «линди-хоп» — эту фигуру фокстрота, придуманную в честь Линдберга — Линди.

Состоит она в том, что пары разбегаются друг от друга на расстояние человеческого океана — зала и затем совершают обратный «перелет» друг к другу в объятия.

Будь на месте Линдберга Коллинз, эта фигура, обошедшая все дансинги мира, называлась бы не «линди-хоп», но «колли-хоп».

Наконец, будь на месте Линдберга Коллинз, не Коллинз бы усаживал нас сейчас в этот маленький частный самолет какого-то буржуа, у которого Коллинз вынужден служить воздушным шофером.

Коллинзу тесно. Коллинзу душно в этой нетворческой, в этой несозидательной атмосфере воздушного кеба.

Чем шире простор небес, который он рассекает яростными виражами — Монозон бледнеет, вертясь над Крейслер-билдингом или Бродвеем, — тем более пилот чувствует свои оковы.

Советский Союз рисуется Коллинзу выходом. Спасением.

Широким полем приложения таланта и опыта первоклассного летчика.

Но с поездкой не клеится. Уехать непросто.

И день за днем тянется воздушная поденщина, сменяемая головоломной работой испытателя, перебиваемая неудобной фанерной тахтой, [которую не успели] покрасить, с подушками, привыкшими лежать под сапогами, разрозненным сервизом и неизменным Шпенглером, между папиросным дымом и стынувшим кофе.

Будни. Тоска. Скука.

И редкие минуты вдохновения.

Вот как сейчас, когда, неся в кузове четырех москвичей, маленькая его птица совершает феерический перелет из ранних сумерек в темноту, а далеко внизу под ней постепенно загораются сотни тысяч огней прямоугольниками окон.

В темноте они кажутся бесчисленными столбиками, составленными из черных игральных костей или черного домино, на чьих поверхностях и гранях внезапно зажглись тройки, шестерки, пятерки, двойки...<sup>cclxxxviii</sup>

\* \* \*

Следующий раз я вижу Коллинза два года спустя.

Не в воздухе, а на асфальте.

Не над огнями Бродвея, а под резким неоновым светом мексиканского дансинга.

Не в САСШ, а в Мехико-Сити.

Завтра я покидаю Мексику после четырнадцати месяцев работы над картиной, которую сам не увижу.

Я этого еще не знаю, но предчувствие есть.

С другим, более страшным предчувствием ходит со мной рядом Коллинз.

Он привез на один день из Нью-Йорка в Мексику в своем воздушном кебе своего хозяина и нескольких его гостей.

Хозяин и гости, как все американские туристы, где-то нагружаются тэкилой и мескалем.

Мы же с Коллинзом бродим по ночным улицам.

Завтра он вылетает.

Завтра мы выезжаем.

Сейчас мы оба у подъезда дансинга.

Кругом бронзовые парни в синих прозодеждах, клетчатых и полосатых рубашках. У кого сомбреро на голове, у кого в руках (как бы не сбить пробора, [который] кажется ущельем, причудливо высеченным среди массы черного жестокого негнущегося волоса).

Дешевые кольца на огрубелых от работы пальцах фальшивым блеском перемигиваются с такими же серьгами в ушах бронзовых девушек.

Пудра — и так принимающая на бронзовой коже лиловатый оттенок — в лучах голубого и красного неоновых света кажется язвой на щеке.

Румяна — черными провалами.

Такими на стенах пулькерий — дешевых питейных заведений — рисует в молодости проституток удивительный Хосе Клементе Ороско.

Такими глядят они с черно-белых лубков учителя молодых мексиканских художников несравненного Хосе Гуадалупе Посады.

Лихорадочно горят глаза этих «мучачас».

Лоснятся блестящие материи, туго обхватывая упругие тела.

Внутри идет «дансон».

И жадно слушают у дверей музыку и шарканье танцующих ног те из кавалеров, у кого не хватает десятка сентавос для того, чтобы, купив билет и получив к нему в придачу маленькую фотокарточку голой девушки, ринуться в три соединенные арками залы дансинга.

Но эти арки не соединяют залы — они разъединяют их.

И если переход из одной в другую и третью по нисходящей линии разрешен, то обратного входа нет.

В залах разная цена, и грошовое размежевание цен разделяет танцующих, как железные решетки.

Движемся с Коллинзом через два зала в третий.

Я чувствую себя Вергилием, ведущим Данте по кольцам ада.

Босх, Гойя, Дикс и Гросс бледнеют перед этим лепрозорием веселья!

Свет здесь слабее.

Музыка — издалека — глуше. Идет «дансон». Тот удивительный танец, где время от времени на самом резком движении пары внезапно на несколько тактов застывают друг перед другом в полной неподвижности и стоят как вкопанные, прежде чем снова продолжить томительную чувственность или быстрый темп ритмических телодвижений.

Так же неподвижно, чуть-чуть соприкасаясь телами, способны они стоять — долго и жадно — по темным улицам, под каждым деревом, вдоль бесконечной длинной стены городского госпиталя или в боковых аллеях аламеда — городского сада.

Здесь они замирают в танце.

И в такие мгновения зал дансинга страшен: он кажется одним застывшим трупом, лишь изнутри вздрагивающим в такт кричащему ритму оркестра.

В полумраке оживающие фигуры поплыли дальше...

Обвислые бумажные цветы, белые зубы, рассекающие улыбкой черноту лиц. Подбитый глаз. Обнаженное плечо в синяках. Шея в укусах. Кровоподтек.

В углу — странный старик. Выводит тонкой кисточкой тушью на рубашке кавалера инициалы его дамы на том месте, где бьется его разгоряченное сердце.

Кисточка щекочет. Кругом острят.

Но бронзовый кавалер боится вздрогнуть: это единственная рубашка, нельзя сбивать рисунка.

Кругом хриплый смех.

Танцуют.

Но кружатся не все. Большинство осталось неподвижно. Большинство это — на скамьях.

И большинство это — спит.

Объяснение простое:

третий зал дансинга дешевле ночлежки.

До знакомства с этим дансингом я думал, что самый страшный заграничный эквивалент былой московской Ермаковке<sup>ссlxxxix</sup> (с ее жутким отделением для калек!) я видел в Гамбурге.

Несколько квадратных метров пола. Стойка. И люди, спящие... стоя. Лишний пфенниг предоставляет им комфорт: роскошь его состоит в том, что они могут положить свой подбородок «auf die Leine»<sup>183</sup> — облокотить его на подобие вожжей, крест-накрест протянутых сквозь это стойло. В Париже я видел немало кафе в округе Нотр-Дам, где до двух часов можно спать по углам. Но ночлежку-дансинг я впервые увидел в Мексике!

И под хрип оркестра, под ритмическое вздрагивание пола от движений ритмически вздрагивающих в танце тел спят здесь кругом на скамейках десятки бездомных, безработных, бесперспективных людей.

Бесперспективность этих людей роднит их с моим спутником.

В глазах Коллинза — благодарность.

Я правильно выбрал аспект той Мексики, которую он хотел бы видеть.

Охваченные тяжелым впечатлением этих последних часов в Мексике, мы идем по улицам.

Мексика или не Мексика, — через месяц-два я буду дома — я снова буду творчески жить в атмосфере созидания величайших человеческих ценностей. Силы, темперамент, воля снова будут отданы великолепнейшим задачам создания коммунистического общества. Светочем сияет оно во все закоулки мира.

Миллионы тянутся к нему...

А Коллинз?

Сегодня Мексика. А завтра Гонконг, Сингапур или Бомбей, куда забросит его каприз хозяина. Жизнь пестрая, бессмысленная.

В неуверенности в завтрашнем дне. В отсутствии этого завтрашнего дня в перспективе.

Не этот хозяин — другой.

Тот предпочтет пить в Аляске, в Канаде или в Гренландии.

И когда не выдержит Коллинз этого ярма, тогда он бросится в другую область — в испытание машин — не для того, чтобы создавать и двигать их к новым задачам завоевания воздуха, а для того, чтобы прокормиться, — перед ним неустанно будет маячить ежеминутный призрак катастрофы и смерти. Смерти и катастрофы не как подвига на поле брани завоевания новых технических высот для человечества — но бесславной гибели в интересах таких же хозяев, на этот раз держателей акций авиационных предприятий.

Больше с Коллинзом мы не виделись.

Описанием своей будущей собственной гибели завершил он свой тяжкий путь, прежде чем погибнуть именно так, как сам он предвидел и предугадал.

«Я умер», — озаглавлены последние страницы, вышедшие из-под его пера.

«... Я умер».

---

<sup>183</sup> — на веревку (нем.).

\* \* \*

Судьба Коллинза и бесчисленных анонимных летчиков-испытателей легла в основу печатаемой записи по фильму «Летчик-испытатель».

Сценарий и картина захватывают.

Ибо в основу обоих легла живая страница живой действительности: страшная страница борьбы за существование в капиталистическом обществе, где труд не дело доблести и чести, не радость творчества и созидания, но только средство не умереть с голоду и прокормиться.

Пусть сглажены грани, пусть смягчен пессимизм безысходности судьбы бесчисленных Коллинзов, пусть конец картины оказывается благополучным — тем не менее через отдельные сцены, отдельные ситуации и кадры во весь рост сквозит величие трагической темы, освещенной памятью печальной судьбы одного из тысяч летчиков-испытателей — Джимми Коллинза.



### **ЮДИФЬ**<sup>сххс</sup>

В канун третьей годовщины Октября рыдали две девушки.

Одна — в ярко-красном.

Другая — вся в черном.

Виной слез был молодой художник.

Как молодой и начинающий, он сталкивался впервые с тем острым разочарованием, которое неизменно испытывают художники любого возраста в тот момент, когда эскиз персонажа становится реальным исполнителем; когда эскиз костюма перестает быть рисунком, а становится облачением реальной человеческой фигуры; и когда сам рисовальщик впервые во плоти и крови видит перед собой реальный образ того, что рисовалось его фантазии.

Пропорции фигуры — не те...

Излом стана — не тот...

Движения актеров — не такие...

Все не так!

Первая девушка — в красном — бесила его пропорциями: задуманная эмблемой освободительного движения (в те времена на сцену еще выводились такие персонажи), эта нескладная кубышка, выбранная за мощный голос, стоя на расписанном фанерном кубе, походила на что угодно, кроме как на героически задуманный образ устремленности ввысь.

А вторая девушка — вся в черном — злила молодого художника тем, что никак не могла сделать того необходимого излома фигуры, в котором ему рисовался образ «декадентки».

Самому художнику тоже хотелось плакать.

Было до слез обидно.

Но от этого он становился только злее и ругался еще больше.

Он был еще молод и не знал, что так будет всю жизнь, до глубокой старости, на первых костюмных репетициях.

Девушки тоже были совсем молоды.

И тоже очень мало понимали в театре.

И для них тоже это был первый в их жизни спектакль, в котором они принимали участие.

И рыдали девушки на два голоса, проливая слезы за всех троих...

Впрочем, девушки были уж вовсе не так виноваты.

Особенно вторая — в черном.

Действительно откуда бы молодой работнице, только что пришедшей с производства, быть знакомой со всеми причудливыми изломами фигуры декадентствующей поэтессы? С изломами фигуры, так ярко выражающими психический распад и разложение их носительниц?

Ведь дело происходит на сцене первого в мире Рабочего театра, именованного в те годы «Центральной ареной Пролеткульта».

Помещается этот театр в самом сердце столицы первого в мире пролетарского государства — в славном театральном помещении Каретного ряда, откуда вслед первому показу «Чайки» летело в жизнь такое множество молодых окрыленных дарований.

А облаченная в несвойственный ей традиционный черный бархат «непонятой женщины» молодая девушка действительно молодая работница. Она только что перешла на работу в театр с одной из московских фабрик.

И по отношению к ней совершенно уместен вопрос: откуда ей — молодой работнице — знать, что делается в изломанной психике дегенерирующих последышей умирающего буржуазного класса?

Этот вопрос — в моих по крайней мере устах — будет неизменно всплывать в течение многих, многих лет.

Видоизменяясь.

Ибо с промежутками в несколько лет я буду спрашивать себя: откуда она — эта молодая работница — знает, как ведет себя одинокая, раздраемая страстями английская королева в пустынных, мрачных залах дворца?..

откуда она — эта молодая работница — знает, как поступает старый смехотворный старорежимный какаду, которому доверена роль начальницы

женской гимназии?

откуда она — молодая работница — знает, как плетет тройные сети интриги блестящая парижская авантюристка?

Но интонация этих вопросов будет другая.

Уже не покровительственно-снисходительная, как в отношении того памятного вечера за кулисами театра Пролеткульта.

Но с искренним изумлением и восхищением перед той интуицией, с которой она — эта молодая работница, уже выросшая в прекрасного мастера сцены, — проникает в самое сокровенное тех сценических образов, социально ей чуждых и далеких, которые она такой щедрой рукой подносит зрителю.

Но пока что она — эта будущая чародейка — в слезах корчится на пыльном полу за кулисами подмостков театра в Каретном ряду, тщетно пытаюсь вписать себя в издевку над декадентскими изломами, чего требует от нее ярящийся молодой художник-декоратор с буйной шевелюрой и еще более неистовой требовательностью.

Начинающий художник — это я.

Девушку в красном судьба унесла в неизвестность, а ее имя — из реестров памяти.

А распростертая на полу девушка в черном — ныне благополучно здравствующая Юдифь Самойловна Глизер.

Репетируется юбилейное обозрение к третьей годовщине Октябрьской революции.

Это недолговечные «Зори Пролеткульта». Пьеса составлена из стихов молодых пролетарских поэтов.

Наравне с первым показом на сцене живых картин из рабочего быта и революционного движения это обозрение было полно и наивных для сегодняшнего дня обобщенно-символических фигур.

Такова была трактовка группы, уходящей с подмостков истории буржуазии.

В этом «цветнике» исторически обреченных образов Юдифь Самойловна — тогда еще просто Ида — играет «осколок разбитого вдребезги» — декадентку-поэтессу — первый образ из будущей галереи ее сокрушительных сценических сарказмов, так беспощадно разоблачающих все чуждое и враждебное нам.

А все взятое вместе — это наша первая творческая встреча.

Я был первым художником, чьей пластической хватке подверглась Глизер.

А Глизер была первой актрисой, которую я пытался ввести в строго скомпонованный рисунок.

Юдифь героически глотала слезы.

Но вместе со слезами, по-моему, именно в этот же вечер она впервые наглоталась и яда тонкой отравы — любви к строгому рисунку движения, четкости пластического образа, отчетливости внутреннего хода роли.

В те далекие годы кто говорил — Глизер, говорил — Штраух.

Со Штраухом — старым другом моего детства — мы жили в ту суровую зиму 1920 года в одной комнате.

Спали в шубах.

Ели в шубах.

Бодрствовали в шубах.

В центре комнаты стояла наша гордость — тоненькая вертикальная «буржуйка».

Иногда на ней удавалось испечь лепешки.

Но тепло от нее не достигало стен и вовсе не обогревало наше логово на Чистых прудах, у Покровских ворот.

Иногда, возвращаясь домой поздно, я заставал в комнате кроме «буржуйки» еще и ширму.

Ширма отделяла мой угол от угла Штрауха.

Это означало, что Штраух — не один.

Утром втроем пили кипяток.

Штраух, Глизер и я.

Вместе с кипятком в Глизер еще глубже входил уже упоминавшийся тонкий яд отравы строгого письма.

Я начинал заниматься режиссурой.

Мы со Штраухом делали первую роль.

И страшно кипятились.

Увлекались безумно.

Больше всех, пожалуй, кипятилась и увлекалась Глизер.

А к шестой годовщине Октября опять обильно лились ее слезы — на этот раз мы делали уже первую роль с самой Глизер<sup>ссхсі</sup>.

Я работал уже как режиссер. Хотя оставался еще и художником собственных спектаклей.

Впрочем, и не только в этом.

И посейчас еще во многом я сам как режиссер зажат в цепких лапах меня же — художника.

Неудивительно, что и на Глизер до сих пор остался отпечаток этой тяжелой длани!

Теперь мы уже все трое жили в квартире на Чистых прудах.

И к этому моменту меня отделяла от семейства Штраух — Глизер уже не тонкая ширма, а капитальная стенка между двумя самостоятельными комнатами.

Но объединял нас по-прежнему пламенный энтузиазм, которым всегда согреты первые творческие работы и первые искания.

Счастливы те, кто умеет сохранить этот энтузиазм и на весь дальнейший ход творческой жизни.

Нам троим, кажется, жаловаться не приходится.

Нас троих Господь Бог не обошел «одержимостью».

А когда мы встречаемся вместе, нам до сих пор курьезно сознавать себя взрослыми и пишущими друг про друга статьи ретроспективно-мемуарного характера...

Впрочем, кому, кроме нас троих, до этого дело?



\* \* \*

Странное и своеобразное очарование лежит на всех работах Глизер. Она всегда самостоятельна.

Ее актерская техника точна, как работа эксцентрика; ее манера двигаться четка, как математическая формула; ее владение ритмом безошибочно, как стихотворение первоклассного поэта.

А проникновение в идейную сущность образа, рисунок ее ролей так жестоко отчетливы, что очень часто отсутствие чеканки в работе партнера или хлипкость невыразительной мизансцены немедленно вскрываются во всей своей беспомощности и неполноценности рядом с суровым окриком строгости ее творческого письма.

Этот рисунок не барахтается в туманной неопределенности акватинт или акварелей — он всегда похож на режущую отчетливость гравюры, резанной грабштихелем по медной доске; на рисунок, беспощадно протравленный «крепкой водкой» офорта.

Рисунок — бесконечно едкий и ироничный. Иногда просто забавный. Иногда — патетический. Иногда — трагедийный.

Но всегда — продуманно законченный и до конца исчерпывающий все возможное из того, что предложено ее вниманию.

В этом — великий урок техники эксцентрика и акробата, через которые я беспощадно когда-то гонял мою приятельницу и ученицу.

Бернард Шоу где-то говорит о разнице между канатоходцем и актером.

Первый, ошибаясь, ломает себе шею.

Второй... только проваливается.

И мне понятно, какую великую предварительную школу будущей творческой самодисциплины и ответственности проходили когда-то великие французские актеры и величайший из них — Фредерик-Леметр<sup>ccxcii</sup>, подобно многим, начинавший сценическую карьеру выходом... на руках на подмостках бульварного театра Фюнамбюль, прежде чем крепко стать двумя ногами на пьедестал величайшего актера романтического театра прошлого столетия.

Не только в четкости самого исполнения у Глизер видна поучительность этой традиции.

Не только в отчетливости самого рисунка.

Но и в том, как из предложенных обстоятельств и материала извлекается все мыслимое и возможное.

Совершенно в духе того исчерпывающего умения, в котором работают не только Грок и Чаплин; по описаниям — Дебюро и по гравюрам — Гримальди; но и вся великая плеяда безыменных комиков и эксцентриков, безошибочно знающих смертельную губительность для своего антре пустой секунды, не учтенного в мимолетном движении ракурса, не выверенной индивидуальной интонации в традиционном выкрике: «Иду-иду-иду!»

Как строят они — подобием цепной реакции распадающихся атомов урана — цепь нарастающего комизма?

Наоборотом деталей?

Конечно, и этим.

Но прежде всего отжимом из существующего всего того, что из него можно извлечь.

Вот живой пример.

Это очень старая комедия.

Даже не комедия, а американская «комическая».

В ней играют еще Фатти (Арбэкль) и совсем еще молодой Бестер Китон<sup>ссхсiii</sup>. Они белл-бои<sup>184</sup> в маленьком, но претенциозном отеле.

В отеле — лифт; хотя и всего лишь на второй этаж, но все-таки лифт.

Лифт как лифт.

Но причудлив приводной мотор этого лифта.

Он состоит из старой, вышедшей в тираж, флегматичной белой бывшей пожарной кобылы.

Кобыла введена в упряжку.

Упряжка прицеплена через блок к каретке лифта.

И когда флегматичная кобыла лениво тянется за пучком травы, который Фатти услужливо уносит из-под ее носа, Китон может на лифте подымать гостей на второй этаж.

Но вот приходят особенно именитые гости.

Их надо принять особенно торжественно.

И как на грех — кобыла настолько сыта, что флегма берет верх над алчностью, и старый одер настолько уходит в воспоминания о былой резвости, что его не сдвинуть с места.

А гости ждут.

Что делать?

Фатти и Китон — находчивы.

Быстро под брюхом лошади разводят... костер.

То ли запах дыма, то ли щекотанье языков пламени по одутловатому брюху переносят эту Россинанту в былую прыть — так или иначе, она порывается вперед.

И торжественно возносится лифт на другом конце.

Уже смешно.

Но комикам-авторам этого мало.

Есть конь. Есть канат. Есть лифт. Есть костер.

Из них извлечено далеко не все, что могут дать сочетание коня, костра, каната и лифта на другом его конце.

На время конь, отыграв, вышел из кадра.

Но остались — костер и канат.

Теперь на очереди «доиграть».

И костер, вырвав из спячки коня, жадным языком пламени лижет... канат!

Лифт плавно движется кверху.

А пламя весело бежит по канату.

В наивысшей точке подъема — и действия и лифта! — канат перегорает, и лифт стремглав летит вниз...

---

<sup>184</sup> Bell-boy — коридорный посыльный (англ.).

Другой пример.

Тот же Фатти в другой комической, торопясь, пакует чемодан.

Вот запихано все.

Кальсоны и зубные щетки.

Ботинки и носки.

Калоши и соломенные шляпы.

С нечеловеческим трудом чемодан закрыт.

Но что это торчит сквозь беспощадно замкнувшиеся его челюсти?

Что-то белое.

Штанина кальсон и белый носок.

Перепаковываться некогда.

Лязг ножниц.

И больше не торчит ни штанина, ни носок.

С какой завистью и вздохом облегчения смотрит на это зритель, так часто мечтавший, пакуясь, проделать то же самое...

Казалось бы, на этом — и делу конец.

Так нет же!

В следующей части. Почему-то на яхте. Почему-то фатти делает... печенье.

Сперва катает шарик.

Потом его сплющивает.

Затем вырезает кружок из середины.

Вокруг него почему-то ковыляет старик с деревянной ногой.

Почему?

А вот почему.

Фатти скучно вырезать серединки из будущего печенья.

И что же он делает?

Он раскладывает кружки теста на пути старика.

И старик, ковыляя, деревянной ногой аккуратно выбивает из круглых лепешек необходимые кружки отверстий.

В кинематографе мы обозначили бы весь этот сложный процесс одним словом: «перфорирует» — старик «перфорирует лепешки».

Казалось бы, и этого достаточно.

Так нет же!

В порыве ответного великодушия благодарный Фатти протягивает ему в подарок... пару кальсон и носки!

Конечно, это кальсоны с отрезанной штаниной и та пара носок, из которых один — с отрезанной ступней — похож скорее на вязаную трубочку... «напульсника».

Но все это абсолютно кстати!

Ведь у старика... одна нога.

А прямой конец его деревянной култышки очаровательно вселяется в... напульсник.

А вот пример по тем же линиям, но поновее.

Из театральной пьесы.

Сезона 1942/43 года на Бродвее.

Здесь очень буйная сцена между одним полковником и одним генералом, столкнувшимися в комнате общей возлюбленной.

Военная субординация не позволяет разрешить столкновение обычным путем.

По-джентльменски — на кулаки.

Пока мужчины в форме — один обязан быть навытяжку перед другим.

Но мужчины — джентльмены.

И хотят решить спор по-джентльменски — на кулаки.

Как быть?

Средство — простое.

Достаточно скинуть мундиры.

Сцена бурная.

Пять раз взволнованной девушке удается остановить джентльменский мордобой.

Пять раз слетают и вновь натягиваются мундиры, пока в поединке не посрамлен... генерал.

В ярости он вылетает из комнаты.

Казалось бы — конец.

Сцена доиграна.

Так нет же!

Генерал в еще большей ярости снова влетает в комнату: в горячке после последней схватки он по ошибке надел мундир... полковника!

\* \* \*

Так же работает Глизер.

И не только в разработке тех собственных маленьких ситуаций, которые надстраивает над общим рисунком роли каждый актер для самого себя.

Так же обрабатывает она и жест, пока не извлечет из него всей основной и добавочной выразительности.

Так же играет глазом.

Так же пользуется интонацию.

И яркими крупными мазками прочерчивает как абрис, так и детали роли.

Иногда она играет крошечные эпизоды.

Но и тогда четкость ее рисунка кажется офортом, прорезанным сухой иглой.

«Сухая игла» — это термин тончайшей графической техники — «pointe sèche», — а отнюдь не характеристика самой ее игры — всегда одинаково сочной, плотоядной, живой, жизнерадостной и заражающей.

А сам рисунок и тут так же точен, прозрачен и ответствен до мельчайшей детали, как точны и ответственно отточены крохотные фигурки. На самом даже заднем плане офортов Жака Калло.

Крошечные фигурки эти столь совершенны, что выдерживают даже... фотоувеличение размером в целую стену!

Я видел сам такие неожиданные мягкого тона серые «гобелены» —

фотоувеличения «Партера в Нанси» во всю стену гостиной очаровательной миссис Айзеке — редактора-издателя журнала «Theatre arts montly».

В 1930 году она устраивала для меня прием в своей редакции-квартире в самом центре Нью-Йорка.

Я долго не мог понять, чем именно украшены стены той боковой гостиной, где сервировали чай.

Самый сюжет гобелена я знал прекрасно.

Но знал его по папкам коллекционеров.

Знал его кавалеров и дам, лестницы, перспективы и фигурные газоны.

Но знал их запечатленными микроскопически тонкими линиями на листе нормального размера эстампа.

И вдруг тот же самый сюжет в масштабах, достойных Мантеньи или Гирландайо!

Улучив свободный момент, я выскальзываю из потока непрекращающихся рукопожатий и жужжания бессодержательно-вежливых фраз и прокрадываюсь к интригующему меня гобелену.

Осторожно вожу по краешку пальцем и изумляюсь ощущению не шероховатой поверхности нитей тканого рисунка, а гладкой поверхности фотобумажного листа размером от пола до потолка!

Улыбающаяся хозяйка стоит рядом и очень рада, когда я рассыпаюсь в похвалах ее затее.

Нужно же было придумать!

Но нужно было иметь под руками такие тонкие вещи, как графика Калло, чтобы пуститься в такую затею.

Мало есть на свете столь же строгих штриховых рисунков, которые могли бы выдержать такое же испытание — не временем, а... пространством.

Меня уводят обратно к гостям, обещая — по просьбе моей — к следующему моему приезду отделать стены увеличениями с более «раблезианских» по сюжету... «Balli de Sfessania»<sup>ccxciv</sup>.

Глядя на эпизодические роли, которыми, как всякая великая актриса, Глизер увлекается не меньше, чем ролями большими, невольно вспоминаешь эти гобелены.

Только разве что последовательности здесь смещены; и острое видение фотообъектива поставлено в начале всей работы; а тайна самого увеличения реализована тем, что через две-три проходные фразы Глизер умеет передать необъятную ширь целой человеческой судьбы и биографии.

Так исчерпывающе типично по существу и так преувеличенно характерно по рисунку будет и здесь ее — пусть вовсе мгновенное и мимолетное — появление на сцене.

\* \* \*

Такая строгость письма?

Стало быть — не божьей милостью актриса вдохновения?

Значит: инженер?

Значит: конструктор?

Алгебраист?

С хронометром вместо сердца?

С метрономом вместо души?

Среднее между Големом и Роботом?

Благо оба из одной и той же Праги<sup>ССХСV</sup>.

Что может быть нелепее таких предположений для тех, кто был свидетелем сценического бытия этой великолепной актрисы — с ее брызжущим юмором, брейгелевской сочностью деталей, жизнеутверждающим темпераментом Рабле, роскошным самообладанием укротителя тигров и неотразимой заразительностью эксцентрика на арене — одним словом, со всем тем, что сливается в то общее понятие сценического «брио», которому, к сожалению, нет эквивалента в нашей ходкой сценической терминологии, столь богатой оттенками определений, касающихся любых тонкостей переживаний, и столь же скупой на все, что связано с блеском сценического письма тех же мастеров — будь то Щепкин или Мочалов, Москвин или Варламов, Шаляпин или Живокини.

Четкость в работе?

Значит — день, расписанный по секундам.

Неустанная смена форм тренажа?

Каждое мгновение на учете?

Акробатика. Спорт.

Гребля...

Но и это на такие же сотни миль от того, что мы знаем о Глизер в быту!

Этот агрессор, способный для осуществления роли на нечеловеческую затрату внимания и усилий, вне рабочей площадки — неузнаваем.

В быту это спокойное существо, способное целыми днями лежать и инфантильно-плаксивым голосом требовать чаю или взбитых с сахаром желтков против воображаемой хрипоты...

А затем часами разбирать заваль «тряпок» — от пестрого ситца до сверкающего «ламэ», от мудреных блеклых восточных шелков через крестьянскую набойку или украинскую плахту к теплой таинственности панбархата.

Меня всегда поражало, что делается это без малейшей мысли о том, чтобы шить из всего этого когда-нибудь «туалеты».

Разбирать. Складывать.

Разворачивать и прикладывать.

Прикидывать к фигуре.

Снова заворачивать...

И небрежно запихивать обратно — в недра скрипучего зеркального шкафа.

Так может длиться часами, днями, неделями.

Но вот как пауку, лениво дремлющему в паутине, внезапно в поле внимания Глизер, жужжа, залетает новая роль.

И вот уже она способна не минутами, не часами, не днями, а неделями и месяцами гореть пожирающим огнем вдохновения.

Способна без устали, часами отрабатывать каждую мелочь.

Хорошо, если эта деталь пантомимна. Но боже сохрани, если она интонационна.

Днями во весь голос она станет верещать одну и ту же фразу, примеривая интонацию, переосмысляя слова или фонетически отделявая каждый слог.

Соседи затыкают уши.

Сперва пальцами.

Потом ладонями.

Потом ватой.

Потом окутывая голову шарфом.

Напрасно!

Назойливый «пассаж» роли победоносно все несется и несется, повторяясь и повторяясь, как треск пулемета, как сольфеджио на флейте, и отдается в мозгу обреченного слушателя стуком больших и малых молотов и молотков и вовсе малых молоточков кузнечного цеха.

Сравнение справедливо.

За моей стеной — действительно кузня.

За моей стеной выковывается роль.

Но боже мой — сколько мучительных часов проходит не только с той, но и с этой стороны разгораживающей нас стенки! — по эту сторону, где под неугомонные рулады я безнадежно стараюсь сконцентрировать внимание на монтажных листах «Октября» или «Старого и нового». На статье о гастрольях Мэй Лань-фана или театра Кабуки<sup>ссxcvi</sup>.

Словесные трели неодолимым потоком несутся из-за стены.

А иногда, словно сквозь стенку, врывается ко мне и сама их виновница.

Я давно уже ушел из одного с ними театра.

Давно уже работаю в кино.

Все равно!

Это именно я должен посоветовать, как на крутых боках будет держать корзину Лауренсия<sup>ссxcvii</sup> или в каком ритме лучше хныкать немке-экономке в «Концерте» Файко!

И даже тогда, когда, расселившись с ними, я обретаю отшельнический покой на далекой Потылихе, и то еще буйным ветром нет-нет [да и] влетит ко мне вечно жадная, агрессивная Глизер, то требуя поведать, как заносчивой скрибовской Цезарине<sup>ссxcviii</sup> лучше выбивать носком ноги тарелку из рук лакея или из какого материала сделать корсаж королеве Английской Елизавете!<sup>ссxcix</sup>

Как в долгие часы досуга она роется в тряпье из зеркального шкафа, так в дни и часы творческого запала она с неустанной жаждой будет рыться в лоскутах опыта и наблюдений, неизвестно откуда интуитивно собранных под черепную коробку и, подобно пестрым ее «тряпкам», распиханным по самым неожиданным углам и закоулкам воображения и памяти.

И тут — неустанная мастерица — она так же днями будет комбинировать и сочетать сверкающее «ламэ» внешней отделки роли с мудреным кружевом хода внутренней интонации; пестроту бытовой ситцевой детали с бархатистой глубиной образа...

Есть актрисы, которые расшивают роли бисером.

Так пишет сценический образ Гиацинтова.

Есть актрисы, которые вышивают их шелковой ниткой.

Такова Бабанова.

Есть такие актрисы, которые облачаются в оперение райских птиц собственного воображения, хватая их на лету и беспощадно разбирая на перышки.

Такова Серафима Бирман.

Не такова Глизер.

Глизер работает столкновением фактур и тембров самих материалов.

Отсюда — здоровая чувственность и материальная плотность ее сценических образов.

Отсюда ее странная близость с крайними течениями музыки и живописи.

И, глядя на ее работу, вспоминаешь не Сомова или Борисова-Мусатова, но Татлина и Малевича.

Не Моцарта и Дебюсси.

Но Прокофьева и Стравинского.

А Пикассо я не упоминаю лишь только потому, чтобы не испортить ей отношения с Александром Герасимовым.

И становятся понятны те дни кажущегося безделья, когда она часами почти сомнамбулически перебирает материи и ткани.

Перед нами не эстетствующий Оскар Уайльд, погружающий пальцы Дориана Грея в рассыпанный жемчуг.

Не Анатоль Франс, этот «католик, не бывший христианином», любовно скользящий тонкой рукой по формам церковных сосудов и фактурам древних облачений «тучных и благочестивых прелатов», призывавший «сталкивать лбами эпитеты», как это делает с фактурами тряпок Глизер.

Не Дезассент<sup>ccc</sup>, растворяющий осязание в откровенную чувственность болезненной эротики, прокладывая путь к бредовой эстетике «тактилизма» мясника и скомороха Маринетти.

Здесь вовсе другое.

Здесь почти что... производственное совещание.

Ведь перед нами все та же — хоть и выросшая — молодая работница, работница прежде всего, а отнюдь не... декадентствующая барышня, которую Глизер ведь только играла!

«Ламэ» игриво провоцирует ее на блеск отделки.

И Глизер хочется, чтобы роль, так же сверкая, переливалась своими переходами, как эта странная поверхность материи, сотканной из золотых и серебряных нитей.

Но сдержанность жухлой набойки образами народной мудрости удерживает ее от чрезмерного разбега фантазии, а своей таинственной бездонностью бархат шепчет о концентрации мыслей вглубь...

Она осязанием и глазом вслушивается в разнообразие их фактур, в блеклость или цветистость их красок, и они ответно влекут к образам, как влечет к ним музыка.



И серебряное кружево оборки говорит ей столько же, сколько трели Моцарта.

А густой тон темно-зеленого плюша гудит пассажирами из Мейербера.

Так марки разных вин, по-разному распаяя воображение, заставляют сверкать его всей полнотой многообразия.

А в зеркальном шкафу памяти, богатом отражениями окружения, так же лежат, внезапно вспыхивают и перескальзывают друг через друга отпечатки впечатлений от реальных встреч, запомнившиеся детали, мимолетные штрихи. Им предстоит — как душам нерожденных из «Синей птицы» Метерлинка — со временем проснуться, сплестись и, сочетаясь в целое, вылепливаться теми яркими образами, которые в творчестве Глизер поражают своей обобщенностью.

Пока это рассыпанные штрихи, мимолетные впечатления, отдельные детали.

Они скользят по извилистым коридорам памяти, согретые таким же ласковым вниманием Глизер, как и материи, скользящие через ее ласкающие пальцы.

Какое обилие из них и лично мне знакомо!

Вот манера Ольги Георгиевны говорить в слегка закидываемый кверху нос.

Вот семенящая походка покойной «старой девушки» Дарьи Васильевны.

Сколько раз в ночном коридоре сталкивался я с ней: с крысиным хвостиком косички, в одной рубашке и босиком, ее крохотная увядшая фигурка пробиралась в другой конец квартиры.

Там ждал ее друг сердца, недавно въехавший старик, имевший большой «блат» по части кровельного железа.

Вот манера шамкать и вопросительно поджимать губы другой старушки — незабвенной Кузьминишны, стряпавшей на меня и столько раз меня выручавшей своей «пензией», когда я сиживал без денег.

Мы с Штраухом на собственных плечах выносили из нашей квартиры смехотворно легкий гроб с останками этого священной доброты существа.

Вот манера Елизаветы Ивановны слегка набок наклонять свой роскошный бюст.

А вот неувядаемая светскость Юлии Ивановны<sup>ссси</sup>.

Вот манера Веры Андреевны трести завитками волос и бирюзовыми серьгами.

Эта предприимчивая дочь дворника Тимофеича, переехав к нам из подвала, тут же вышла замуж.

Квартира гремела попойками и пирами.

У Веры Андреевны появились хрустали и ложки, которые она величественно выдавала нам в пользование.

Пока в одну прекрасную ночь вместе с мужем она не была посажена за спекуляцию.

Вот угловатые движения белобрысой и пустоглазой Ленки, просто водившей с бульвара парней к себе за загородку в прихожей. После того как они с ней вдосталь — под гармонь — накатаются в лодке по затянутому тиной

пруду, тянущемся от Покровских ворот к Гусятниковскому переулку...

А вот, наконец, — железная когорта сменивших друг друга домработниц.

Сопливый, курносый, желтоволосый битюг — Ксения.

С улыбкой во всю румяную ряжку.

С неподражаемым говором, полным совершенно непредусмотренных цезур и перестановок слов.

Эта младшая сестра лесковской Фионы<sup>ccci</sup> за слоновой поступью гигантских ног хранила сердце любвеобильное и жалостливое.

Как прекрасно связывает русская народная речь понятие «любить» со словом «жалеть».

Жалость погубила эту рязанскую Нана<sup>ccciii</sup>. Увела ее из уплотненной квартиры — в нетопленный подвал прижалевшегося ей рыжего пожарного.

Раз в неделю она вновь появлялась, принося с собой на когда-то сиявшей румяной ряжке — синяк: то под левым глазом, то под правым...

От раза к разу она таяла и сохла, все ниже опуская плечи своей фигуры гренадера и скорбя о тяжелой доле бабьего рабства, на которое обрекла ее чрезмерная человеческая отзывчивость.

«Очень уж Павел Петрович, как выпивают, дерутся».

Потом пропала...

Зато долго держалась желтая, замкнутая, востроносая и злая Дина.

С мелкими и плохими зубами куницы и маленькими глазами без ресниц.

Пока тоже сама же себя не обрекла на добровольную казнь:

взявшись где-то в Лефортове «ходить» за какой-то умирающей старушкой.

Из любви к человеку и ближнему?

Нет, что вы! Вы не знаете Дины.

От алчности:

в расчете унаследовать комнату — два метра тридцать на шесть.

Четыре года коварная старушка не умирала.

А Дина бледнела и зеленела.

И ее все больше и больше тревожил накладной расход «девичьей чести» в пользу коменданта здания.

Без этого бесплодно могли пропасть многолетние труды «доброй самаритянки».

Старушка, кажется, жива и поныне.

Дину похоронили в последней стадии туберкулеза.

А судьба и местопребывание любвеобильного коменданта — неизвестны.

И наконец, — ревнитель православия, несокрушимый П. П. З.

Воинствующий протопоп Аввакум в юбке.

Лев и тигр в одном лице: Прасковья Петровна Заборовская<sup>ccciiv</sup>.

Гулким набатом прокатывается ее голос, понося и восхваляя, вознося и осуждая ближних или просто перелаиваясь с другими жильцами, но всегда одинаково зычно и громогласно — от ванной комнаты до Ленкиной перегородки. От хором Веры Андреевны до раковины общественного пользования и обратно.

Заставляя трепетать и милиционера, сменившего в комнате «старика»; и

инженера путей сообщения, въехавшего на освободившееся место Дарьи Васильевны; и Анфису Ивановну, сменившую комнату после смерти Натальи Кузьминишны; и Ленкиных кавалеров; и самого ответственного съемщика Михаила Николаевича Эгдешмана<sup>cccv</sup>.

По вечерам, насудачившись вдоволь, Прасковья Петровна — в окружении икон и перин, лампад и мешочков с кореньями — надевала очки и, вода негнуцимся пальцем по крупному шрифту страниц, по складам вполголоса читала гигантский осиротелый второй том разрозненного «Жизнеописания генералов 1812 года». Она жалела их не меньше, чем Ксения своего пожарного, и на строках описания их смерти неизменно всхлипывала, проливая умильную слезу.

За свои иконы и перины, лампы и генералов двенадцатого года этот державный оплот мракобесия, выросший под сенью Троице-Сергиевой лавры, была готова лечь на плаху или взойти на костер.

Почти на «вольные страсти».

Или «принять венец мученический».

А с утра в устах ее снова раздавалась иерихонская труба пересудов.

И неврастеник «ответственный» уже бежал в кухню, чтобы унять разбушевавшуюся стихию Прасковьиных страстей.

Но кто укротит океан?

Кто остановит набег грозных туч?

Кто смирят раскат урагана?

И «ответственный» поспешно смывается вон из квартиры...

Вот краткий и неполный абрис того «музея восковых фигур», который многие годы причудливым хороводом проносился по комнатам и коридорам этой странной квартиры на Чистых прудах.

Какая россыпь материала для тех, кто хочет видеть!

Для тех, кто не хочет упускать.

Для тех, кто умеет копить живые впечатления и знает, когда и где ими озарять творения своей фантазии; реалистически «заземлять» чрезмерный ее полет и лепить навстречу образам действительные ответные образы собственного творчества, сотканые из черт этой же самой действительности.

Глизер умеет это делать с неподражаемым совершенством.

И словно призраки тех лет, то тут, то там в ее ролях сверкает знакомый штрих, знакомая деталь, знакомый облик в целом.

И я теряюсь в догадках, в каком очередном сценическом воплощении волшебницы Глизер узнаю я из круга обитательниц нашего Чистопрудного гербария говор одной, повадку другой, вороватый взгляд третьей.

Наклон бюста. Задранный кверху нос. Шаркающие шлепанцы.

Опущенные книзу концы губ или бровей.

Где? Когда? Сквозь чью драматургическую ткань узнаю я их?

Сквозь Шиллера? Шекспира? Скриба? Леонова? Или Лопе де Вега?

Ведь уловил же я в повадках начальницы царской гимназии мадам Скобло<sup>cccv</sup> характерный жест покойного... Анатолия Васильевича Луначарского закладывать руки за спину.

В движении, которым Констанция в «Обыкновенном человеке» ворует рафинад из сахарницы, — тот самый жест, которым это делала какая-то «сановная» дама из «бывших», почему-то тоже заезжавшая все на те же Чистые пруды.

И даже в остановившемся взгляде бледной маски лица королевы Елизаветы в темной палате Вестминстерского дворца я узнаю маниакальную округлость глаз из-под копны седых волос, которыми поверх свечи в щель своей двери следила за мной ныне давно умершая «тетя Саша», медленно перед смертью сходящая с ума...

Вам, зрителям, вовсе не нужно знать каждый из этих прообразов и, зная их лично, узнавать их сквозь хитросплетенную образность персонажей Глизер.

Чтобы узнать их, вам вовсе не нужно было — как мне — сталкиваться с ними в Чистопрудной квартире.

Вы узнаете их жизненность и реальность по другому.

По тому безошибочному штриху, который из наблюдения умеет извлечь Глизер, творя из случайного — типическое.

По тому единственному штриху, который способен по, казалось бы, мимолетной случайной детали магически воссоздавать целое. И штрих этот великой мастерицей прочерчивается с такой же беспощадной уверенностью, как линия спины Иды Рубинштейн — Серовым.

И когда в рисунке Иды Глизер сверкает такой же штрих, он вонзается в восприятие зрителя с точностью лезвия рапиры из безошибочных рук Сирано<sup>cccvii</sup> или д'Артаньяна; но несет он не боль, а восхищение; не смерть, а рождение незабываемого сценического образа, навеки насаженного на острие беспощадной иронии, если это противник или враг нашего времени или даже просто пережиток давно социально изжитого.

И зритель восхищен тем, что эта магия становления сценического образа является перед ним не в порядке трудолюбивого и лишнего воображения нанизывания бытовых подробностей, кропотливо нацарапанных из жизни правденок, правдишек и правдашек, сшитых по типу лоскутного одеяла, — но такими же двумя-тремя безошибочно вонзающимися деталями, как слегка косящие глаза Катюши Масловой, завиток локона на шее Анны Карениной или вздернутая губка молодой княгини из «Войны и мира».

Ибо штрихи, которые видит в жизни Глизер и которые она переносит на сцену, это не те «штришки», что идут на подтасовку правды жизни сценической ее подделкой.

Но те черты, скупые и решающие, через которые в явь проступает самое сокровенное из человеческого нрава и характера.

Типические черты.

Черты, единственно обеспечивающие осязаемую рельефность сценического образа как синтеза целого характера, целой биографии, целого класса, целой эпохи, данных через поворот головы, откинутае плечо, протянутую руку или вздернутую бровь.

И диву даешься, откуда у этой недавно еще совсем молодой работницы такая мощь интуиции!

\* \* \*

Но не только гойевское каприччио Чистопрудных химер под водительством незабываемых Скобло и Констанции струится с причудливой ее палитры.

Ее общественницу Глафиру («Инга» Глебова), ее подпольщицу Рахиль («На Западе бой» Вишневого) и даже ее трагически заблуждающуюся Людмилу («После бала» Погодина), которую как роль сценически испортила ей нечуткая эмпирическая режиссура натуралистического толка<sup>СССВІІІ</sup>, — питают иные истоки.

Истоки непосредственного, светлого, живого общения с теми молодыми работницами и комсомолками, с которыми она росла, с колхозницами и партизанками, знатными доярками и стахановками, с которыми она так любит встречаться и общаться в сознании общности единого творческого подвига, независимо от того, на сцене или в цеху, в поле или в шахте находит ему приложение творческий темперамент человека нашей страны.

Помню в «Инге» прежде всего — розовое с голубым.

Голубое прозодежды.

Красное традиционного платочка, накинутого на так трогательно и мило подстриженные белокурые волосы парика.

Розовое — здоровых бабьих рук с засученными рукавами. И снова голубое — в глазах.

В глазах ли? Ведь глаза у Глизер — черные. Нет. Не в глазах, а во взгляде.

Во взгляде — сияющем, веселом, бойком.

На почве цвета этих глаз произошел даже курьез.

Не только я увидел их голубыми в спектакле «Инга».

Голубыми же увидел их и тот ассистент режиссера, который вызвал Глизер на киностудию, чтобы снять пробу для какой-то кинокартины, где нужна была голубоглазая девушка.

Каково же было изумление режиссуры фильма, когда у голубоглазой на сцене Глафиры в жизни оказались черные как уголь глаза!

Но в «Инге» взгляд этот голубой.

И взглядом этим вместе с яркими, теплыми, согретыми чувством словами она охватывает — нет, обнимает — товарок-комсомолок.

До сих пор помню взгляд, с которым эта юная и жизнерадостная советская женщина, вступая в партию, отбрасывает оковы кухонной забитости, став на путь бодрого служения великому делу великой своей страны.

До сих пор не могу забыть восторженно-удивленную интонацию, с которой она обращается к подругам: «Бабоньки!» — стараясь им объяснить все то удивительное, что принесла ей новая жизнь.

Помню эти же глаза — наоборот — черными, глубокими, бездонными.

Подернутыми алым пламенем гнева, словно зарницами вспыхивающего сквозь пристальность взгляда.

Это подпольщица Рахиль на допросе.

Это ее гневный, умный, сдержанный, пронзительный взгляд.

Взгляд, которым смотрели поколения женщин-борцов в лицо угнетателей

трудящихся.

Такими глазами смотрели Мария Спиридонова и Роза Люксембург, Луиза Мишель и Долорес Ибаррури в героические моменты своих биографий.

Этим взглядом — опаляющим и испепеляющим, каким-то чудом от этих реальных героинь пришедшим к героине театральной, — Глизер — Рахиль пронизывает подлеца фашиста, старающегося запугать и запутать ее на допросе.

Этим взглядом — достойным того острого ума, который в борьбу свою вносили эти поколения героических женщин, — сценическая наследница их героини Рахиль — Глизер разделяется со своим мучителем, из подсудимой становясь судьей, из подследственной — победителем.

И своре фашистских мерзавцев не остается ничего иного, как физически затравить ее насмерть зубами своих меньших братьев — обыкновенных собак-ищек.

Такое разнообразное воплощение социально заостренного жизнеутверждающего чувства возможно лишь тогда, когда сам лицедей принадлежит к великой семье тех, кто борется, кто строит.

И в этой принадлежности Глизер к здоровому телу своего класса и неповторимому духу своего времени и заключена основная тайна того умения проникать в сокровенное и общечеловеческое, что звучит во всех ее ролях, сквозь образы любой пластической заостренности и сценического преувеличения, сквозь наряды любых покровов и уборы любых эпох.

И становятся понятны часы и дни ее кажущейся внешней неактивности.

В отличие от бурного процесса сменяющихся толчков и взрывов репетиций и «стахановской вахты» спектакля, в котором Глизер так же без остатка отдается своему сценическому труду, как литейщик — литью, пограничник — охране границ или колхозник — весеннему севу, процесс здесь иной — затаенный и незримый.

Затаенный и незримый, как таинственное прорастание зерен, созревание плодов, но более всего схожий со сложными процессами дистилляции или кристаллизации, когда в процессе брожения вульгарный виноградный сок перевоплощается в опьяняющее зелье Вакха, а перенасыщенный — аморфный и вязкий — раствор таинственных солей набирает в себя мощь внутренних сил с тем, чтобы от легкого внешнего толчка внезапно, целиком, без остатка претвориться в твердое, многогранное, сверкающее тело кристалла.

Острые ребра режут!

Грани — блестят!

Блеск ослепляет!

Зеркальные поверхности отражают мир, как совершенная концепция ученого; недра кристалла его преломляют, как концепция философа, пытающегося его осмыслить; а пронизывающие его лучи света разгораются многогранностью спектра, словно палитра художника, старающегося уловить этот мир на своем холсте.

Так в эти дни и внутри внешне неподвижной Глизер протекает такой же магический процесс кристаллизации, когда в острые грани типического

стекаются отдельные случайные частности; прочерчиваются глубины; обозначаются плоскости и планы и происходят таинственные сдвиги реальных наблюдений, а видения собственной фантазии приобретают реалистическую очерченность реальных сценических образов.

Но мало одной интуиции. Мало одних наблюдений. Мало одних непосредственных встреч.

Я видел прекрасный американский военный фильм.

Как многие фильмы последних лет — он фантастичен.

Но той конкретной, «деловитой» фантастичностью, которая так характерна для американцев и так обаятельна в их пьесах и сценариях.

Герой фильма — военный летчик, американец, посланный в Англию. В конце первого же ролика фильма он разбивается насмерть. Казалось бы, что так заканчиваются фильмы.

Ничего подобного: собственно, отсюда фильм и начинается.

Сразу же после катастрофы мы видим его идущим по очень широкому пейзажу.

В пейзаже этом, кроме пространства, нет ничего. Если не считать необъятного небосвода без линии горизонта да чего-то — не то утреннего тумана, не то хлопьев ваты, путающихся у него под ногами.

Рядом с ним в такой же кожаной куртке идет кто-то из его же коллег.

Они оживленно беседуют.

О том о сем.

А больше ни о чем.

Как вдруг герой — его зовут Джо — спохватывается.

«Но позволь! Ведь ты же в прошлом году разбился! Тебя же нет в живых?!»

«А... разве сам ты, — отвечает ему приятель, — живой? Ты же тоже разбился вчера...».

Джо очень смущен и интересуется, что же будет дальше.

Выясняется, что «там наверху» все как на земле.

И разбившиеся летчики обязаны являться в небесный штаб разбившихся летчиков к начальнику штаба.

Начальник штаба — генерал (его играет Лайонел Барримор), тоже заслуженный летчик, когда-то разбившийся на военном самолете.

Выясняется, что никакого райского досуга и вожделенного безделья в загробном мире бедного Джо не ожидает.

Работа продолжается.

Он (как и его товарищи) получает назначение обратно, на землю.

Не то в качестве ангела-хранителя, не то инструктора, но так или иначе — незримо приставленного к молодому летчику, только что выходящему на линию первых ответственных самостоятельных полетов.

Превосходно сделана сцена первого полета!

Погибший летчик сидит позади молодого.

Там, где обычно сидит инструктор.

Молодой летчик его не видит.

Но наставительный его голос он слышит.

Этот голос кажется ему не то воспоминанием о страницах учебника, не то голосом собственной сообразительности.

Но дело не в одних технических деталях летного мастерства.

Основное, о чем твердит младшему старший, — это о том вдохновенном величии, которое наполняет человека, вырывающегося в небесную высь, о той опьяняющей гордости, которая охватывает человека, покоряющего заоблачные дали, — о творческом экстазе, в который погружается человек, властно врываясь в глубину и просторы небесного океана.

И мы видим, как в тон его словам невзрачный, такой земной и невыразительный молоденький пилот на наших глазах превращается во вдохновенного энтузиаста, в того поэта воздуха, в того покорителя небесных пространств, кем были и становились сотни летчиков малых и великих, великих и величайших, подобных нашему Чкалову, так неукоснительно несшему в небесный простор неугасимое пламя того же энтузиазма.

Сыграть такую сцену под силу, конечно, только с виду столь же прозаичному Спенсеру Трэси и веснушчатому...<sup>сссix</sup>.

И фирма «Эм-Джи-Эм», конечно, их и пригласила на эту незабываемо прекрасную сцену, когда в небесных просторах желторотого юнца внезапно касается «божественный глагол» творческого понимания того, что казалось ему еще за несколько минут скучной рутинной и бездушным профессиональным тренажем.

Но не эта сцена самая удивительная в фильме.

Как ни странно, в этом фильме, полном головокружительных трюков и невероятных ситуаций — от тончайшей лирики до самого смехотворного буффа, от героики персонажей до эпизодов бомбежки бензиновых баз, — самой сильной сценой является монолог.

Монолог Лайонела Барримора.

Вкратце ему предшествует следующее.

У разбившегося летчика Джо — невеста.

Она — тоже летчик.

И тут же, в том же самом летном лагере.

Трэси занимается своим подшефным необычайно рьяно.

Он добросовестным и участливым ангелом-хранителем следует за юным пилотом повсюду.

Так, например, и на дансинг.

Боб робок. Нерешителен.

Боится подойти к девушкам.

И так же наставительно ему на ухо шепчет все тот же незримый Трэси такие же мудрые советы, вселяя в своего подзащитного озорство и самоуверенность.

Однако что делает тот?

Из всех возможных барышень он избирает... невесту Трэси, в грустях и трауре сидящую где-то в стороне.

В этот вечер они еще не танцуют.



Но скромный провинциальный мальчик постепенно завоевывает ее симпатии.

Трэси это сперва забавляет.

Потом сердит.

И наконец заставляет бесноваться от бессильной ревности.

И Трэси придумывает «адский» план.

Сам в жизни головорез, он часто сживал под арестом за свои головоломные проделки.

Земной его начальник штаба — свирепый противник «воздушного хулиганства».

Что же делает Трэси?

Он накануне выходного дня — у Боба на этот день назначен на целый день пикник с бывшей невестой Джо — провоцирует своего «воспитанника» на выходку дикой смелости — заставляет его пролететь сквозь сарай.

Вечером около штаба Трэси злорадно потирает руки, когда Боба вызывают к генералу.

Однако затея коварного Трэси терпит полное фиаско.

Боб выходит победителем.

И что еще хуже — уходит гулять вместе с невестой Джо!

Но дело еще хуже!

Трэси хочет увязаться за ними, чтобы новым маневром помешать их роману.

Но тут внезапно является «с неба» друг Спенсера Трэси: Спенсера Трэси — летчика Джо — требуют к генералу.

Не в «земной» штаб, а в «небесный».

И в «небесном» штабе генерал (Лайонел Барримор) дает Трэси такую взбучку, какой тот и на земле не видал!

И вот эта-то взбучка переходит в замечательный монолог о том, что Трэси не понял своей роли.

А роль его — в продлении той непрерывной живой связи всех поколений погибших авиаторов, которая связывает живых и отживших между собой.

Гибель одних — это залог возможности летать другим.

Жертвы не напрасны.

И за спиной каждого юноши, порывающегося в небо, стоят поколения погибших за то, чтобы он мог это сделать.

Цель передачи опыта непрерывна.

И в летном поступке каждого — коллективное творческое достижение всех.

Величие самой мысли, как и форма ее произнесения, так прекрасно, что будь мне двадцать лет, я, вероятно, тут же ринулся бы в поднебесье.

И приходится отдать должное блеску агитационного мастерства этого фильма.

В финале картины (после массы перипетий) Трэси — так же в инструкторском кресле — летит на подвиг в полет со своей невестой. Она бомбит японские бензохранилища и выручает Боба.

А когда, вернувшись в лагерь, она бросается в объятия Боба, Трэси медленно отходит.

И... исчезает.

Его миссия выполнена.

В летчики я, конечно, не пошел.

Мне не двадцать лет!

Но история «Парня по имени Джо», как называется этот фильм, прекрасна именно этой идеей творческой преемственности поколений — какой бы области мы ни коснулись.

И в нашей творческой области не менее, чем в других.

\* \* \*

Когда я говорю, что в творчестве нашем мало одной интуиции, мало одних личных встреч, переживаний и наблюдений, — я имею в виду гигантский творческий опыт накопленного в прошлом.

Я имею в виду верного товарища и спутника актера, костюмера, режиссера и музыканта, литератора и драматурга.

Книгу.

Глизер и книга!

Вообразить Глизер с книгой в руках — для меня так же неожиданно, как увидеть Отелло за прялкой или Макбета с утюгом.

Так сильна ее непосредственная жизненность, кого бы она ни играла. Так далека она от книжности на сцене. И так редко ее [можно] встретить с книжкой в руках в реальном быту.

Но как же так?

Ведь не только в области того, что требует непосредственного наблюдения, но и в том, что требует знаний эпох далеких или отдаленных, Глизер безупречна в деталях своего рисунка.

И следя за ходом трагической судьбы королевы Елизаветы, вы видите в смене абрисов сценического рисунка Глизер почти исчерпывающее наличие всего того, что, по крайней мере в пределах Москвы, можно зрительно узнать о Рыжей Бэсс, к которой так упорно сватался наш царь Иван Васильевич Грозный.

Вот линия губ с восковой фигуры королевы из Вестминстерского аббатства.

Вот иногда странно безжизненные руки и тяжелые веки портретов кисти Федерико Цуккерио.

Вот «стойка» Елизаветы (Глизер любит это выражение), — стойка, взятая с большой круглой королевской печати.

Вот слишком высокий и вместе с тем покатым обнаженный лоб с коленопреклоненного облика королевы из собственного ее королевского величества молитвенника.

Вот искусственно разведенные в стороны гигантские полукруглые дуги бровей с портрета Марка Гаррарда в Хэмптон-Корте<sup>СССР</sup>.

Когда же королевский венец у Глизер на голове, то он закинут так же высоко назад на затылок, как на профилях королевы, украшающих шиллинги эпохи ее царствования.

А в том, как Глизер вдруг своеобразным, толстозадым — сверкающим золотом — пауком внезапно уходила в глубь резного кресла тронного зала, улавливалась не только документальная правдивость на этот раз ни из какого источника не списанной убедительности.

Рисовалось большее: чудилось, что от этого трона уже протянуты те нити, которыми алчный «коварный Альбион» столетиями будет опутывать Земной шар — от Индии к Канаде, от Суэца к Родезии, от Австралии к Ираку и Палестине.

Но, погружаясь в логово своего кресла, Глизер не покидала твердой почвы реалистической убедительности.

Не уходила в абстракцию символа.

Наоборот, — в эти мгновения еще острее становилось характерное для ее исполнения странно конкретное ощущение подлинно бытовой Елизаветы, какое возникало, например, в моем представлении, когда в Британском музее я читал оригиналы ее писем к шотландской королеве, полные превыспренней ругани с упоминанием дьявола из второй строки в третью.

Или когда я старался уловить отпечатки ее несомненно увлажнявшихся пальцев на небрежно зарисованном наброске «мизансцены» обстановки казни Марии Стюарт, приложенной к отчету Роберта Вингфальда, скрепленному собственноручной надписью лорда Бэрли, пересылавшего этот отчет своей королеве.

Это тот именно отчет, где имеется описание знаменитой детали о любимой собачке злосчастной королевы, забившейся в момент казни под ее юбки и насильно вытащенной оттуда одним из палачей, после того как топор другого палача после двух ударов уже снес царственную голову своей жертвы.

Собачка не захотела покинуть тело своей любимой госпожи.

Она вернулась к телу королевы и, как дословно сказано в отчете, — «легла между головой ее и плечами» («But came and lay between her head and shoulders»).

И именно так, читая этот отчет, вероятно, сидела в кресле и историческая королева...

В такие моменты на сцене витает трагический дух победительницы Великой армады, а благодаря исполнению Глизер сквозь Шиллера сквозит Шекспир.

Иное дело Скриб и Цезарина...

Здесь — не надгробия и королевские печати. Не восковые идола и музейные холсты.

Здесь властвует литография.

Здесь веселый хоровод сплетают гравюры.

Здесь на каждом шагу — Берталл.

Гранвиль. Гаварни.

Предощущение Гиса.

И какие-то реминисценции от Дебюкура.

И даже когда налицо промах и в «Улице радости» перед нами недостаточно английский тип<sup>сссxi</sup>, то и тогда это окажется не промахом от небрежности, но напрасным усилием, приложенным к неверно выбранному адресу прообраза — к персонажу из серии «Синих чулок» Оноре Домье («Женщины авторши»), тогда как нужно было идти к англичанам Крукшенку или Физу.

Где же ключ к тайне этой эрудиции?

Ключ этот имеет имя, отчество и фамилию.

Имя это — Максим.

Отчество — Максимович.

Фамилия — Штраух.

Ибо и сейчас, кто говорит — Глизер, говорит — Штраух.

Сочетание их превосходно.

Я имею в виду то сочетание, в котором они совместно трудятся над галереей своих сценических образов.

Непосредственная, алчная, интуитивная Глизер.

И изощренный, даже рафинированный, вдумчивый и осмотрительный Штраух.

Взрыв нетерпимой животной непосредственности, недоступный ему.

И кропотливый труд эрудиции, документации, и дозировки, и анализа, и учета, чем так по-своему прекрасно его собственное мастерство.

Полная освобожденность ее дарования от груза прошлого, от канонов и традиций, которые въедаются при встрече с искусством смолоду.

А Глизер до Пролеткульта и в театре-то порядочно не бывала!

И рядом почти энциклопедическое познание Штрауха о том, как подымал Шаляпин руку в Олоферне в отличие от Бориса;

двигал пальцем в Дон Базилио не в пример Дон Кихоту; носил бороду Досифея, не повторяя Сусанина, и играл князя Галицкого<sup>сссxii</sup>, не повторяя никого и неповторимо ни для кого.

Все это видано и перевидано несчетное число раз молодым подрастающим Штраухом.

Станиславский, Качалов, Москвин, Леонидов — во всем лучшем, что они создали.

Ермолова, Южин, Остужев, Коонен, Орленев.

Не говоря уж о десятках звезд меньшего калибра, в сотнях ролей неисчерпаемых сокровищниц отечественной и мировой литературы.

Вероятно, отсюда — та бережная филигранность отделки в его личной работе на сцене.

Привычка бережно хранить в памяти и чувствах неповторимую мимолетность сценического видения приучила его к бережности и глубокому уважению к любой мелочи из того, что положено на подмостках ему делать самому.

Добросовестность Штрауха в области документации того, что он делает, достойна зарисовок тычинок и стебельков, десятков разновидностей трав и цветов, которые поражают нас до сих пор в записных книжках Леонардо или

Дюрера; или деталей крылышек стрекоз и лапок кузнечиков, не менее поразительных в альбомах Утамаро и Хокусаи.

Я знаю об этом по опыту.

С двадцатого года Штраух был у меня актером, в годы двадцать пятом, двадцать шестом и двадцать седьмом работал со мной ассистентом — по «Броненосцу “Потемкин”», «Октябрю», «Старому и новому».

Здесь Штраух был совершенно незаменим на одном из самых ответственных участков этой работы.

Он ведал «типажем», то есть подбором таких лиц, которые при минимальной игровой нагрузке (а часто и вовсе без нее) сразу же, с первого на них взгляда, могли давать зрителю исчерпывающее представление о законченном образе.

Представления эти в различных случаях могут быть совершенно различного порядка.

Но всех их объединяет одна общая черта: краткость метража — то есть мимолетность их показа на экране.

И отсюда категорическое требование на предельное внешнее выражение той внутренней характеристики, ради которой они выбраны.

Разбираться в них и разглядывать их — некогда.

Давать им большую игровую «нагрузку» — невозможно.

Это обычно не актеры.

И чем характернее бытовые их облики, тем обычно труднее бывает просить их что-либо «сделать» перед экраном. (Если только это — не ловко «подсмотренное» у них, свойственное им в жизни действие, которое режиссер умело вплетает в свое построение.)

Иногда для траурной сцены «крупных планов» нужны лица с отпечатком горя.

Иногда в лице нужно самодовольство.

Иногда — подозрительность.

Иногда — злорадство или сомнение.

А ведь сколько есть лиц, на которых так на всю жизнь и отпечаталась подобная характерность — результат длительного поведения в определенном направлении.

Ракурс и поворот головы; легкая «поправка» в прическе; соответствующая деталь костюма — и «типаж» внезапно становится почти синтетически образом.

Сколько раз мне приходилось добрейшего парикмахера с мексиканской хасиенды обращать ракурсом съемки и подсветкой в злодея остроты гойевского облика; из алма-атинского мясника делать... «ганзейского купца»; или прикрывать подслеповатые глазенки истопника севастопольской гостиницы, преобразая его в судебного врача на «Потемкине»!

Так неожиданно перекидывается на экран традиция великого мастера русской живописи — дедушки милой Наташи Кончаловской — Сурикова.

(Кстати сказать, сама Наталья Петровна состоит на учете в качестве «боярыни» для «Ивана Грозного»!)

Широко известна история с хмурым учителем математики, за которым Суриков гонялся чуть ли не через всю Москву, найдя именно в нем исчерпывающие черты для образа «Меншикова в Березове» и стараясь уговорить его позировать.

И какую пеструю историю можно было бы написать о повседневной киноработе с типажем!

Помощь Штрауха в этой работе была незаменима.

Он обладал неоценимыми для этого качествами.

Это прежде всего — способность со всей остротой доподлинно «видеть» и своем воображении черты того персонажа, который — в порядке словесного описания или приблизительного наброска — я ему «заказывал».

И второе — способность «узнавать» такое желанное лицо из сотен встречаемых — на бирже ли труда, в ночлежном ли доме (тогда еще существовала «Ермаковка»), из сотен матросов крейсера, на базаре, в трамвае или просто на улице.

Я уже не говорю о последующем умении убедить и уговорить нужного человека сниматься, поддерживать в нем необходимое настроение и «заговаривать ему зубы» в течение долгих часов съемки, дабы, не дай бог, тот не покинул ателье в самый нужный момент. И это Штраух делал с неподражаемым умением.

Я помню, как однажды ко мне в «Европейскую» гостиницу (мы снимали тогда «Октябрь») он почти насильно привел почти плачущего от досады известного архитектора Д., «захваченного» им прямо на улице: мы предполагали снимать в библиотеке Николая II в Зимнем дворце сцену, как портрет Керенского пишет Репин.

И седовласый архитектор Д., куда-то очень торопившийся, имел несчастье походить на Илью Ефимовича, но еще большее несчастье — попасть в поле зрения «всевидящего ока» Максима Штрауха.

Я помню, с какой настойчивостью Максим, рыская где-то по кладбищам, сумел подцепить для меня какого-то попа-расстригу — отца Матвея, согласившегося повести крестный ход в сцене засухи из «Старого и нового».

Но я помню и гораздо более сложные задания, из которых Штраух всегда выходил с таким же блеском.

Так, например, подбирали он «фанатиков» для участия в самом крестном ходе — по самому общему абрису указаний на то, что нужно.

Так с блеском он собирал типаж для съемок «2-го съезда Советов» в сценах «Октября». Тут задание было совсем особенное.

Надо было так подобрать и костюмно оформить отдельных участников массовки, чтобы сразу же можно было узнать, кто из них «правый эсер», кто — «левый», кто «меньшевик» и т. д.

Для этого надо было хорошо изучить характерности, повадки, традиционные костюмы, манеру носить пенсне, курить или закладывать руки в карманы — всех этих представителей групп, группировок и партий, «типажно» крайне характерных и чем-то резко отличных друг от друга.

Раз изучив все это — и по фото, и по расспросам среди знающих людей, и

по литературным описаниям, — надо было суметь выискать их среди каких-то учительниц, фармацевтов (где был обнаружен двойник Дана), бывших присяжных поверенных и счетоводов с природными эспаньолками.

Не меньше возни было с «портретами», с Временным правительством — со всей этой плеядой Керенских, Коноваловых, Некрасовых и Терещенок (в роли Терещенко, кстати сказать, «любезно согласился» пропозировать совсем еще тогда молодой Ливанов).

Эта работа, в которую Штраух уходил с головой и неослабевающим энтузиазмом, приносила и ему как актеру громадную пользу.

Ибо если здесь к законченному представлению об образе, который носился в его воображении, приходилось подыскивать его воплощение в живых, конкретных людях и проверять совпадение этого образа с встречным реальным «типажем», — то совершенно так же, работая над ролью, приходится, самому преобразаясь, «примерять» разные оттенки перевоплощения до тех пор, пока реально создаваемый образ не совпадает по всем своим чертам и признакам с образом, рисовавшимся в воображении.

Отсюда понятны неугомонность и мастерство Штрауха (вспомним его Рубинчика из «Улицы радости») и Глизер на том участке пластической выразительности роли и полного перевоплощения, на котором работает такое малое количество наших лучших актеров (Николай Черкасов, покойный Хмелев, Серафима Бирман).

Отсюда же и понятно, каким подспорьем в работе Глизер является Штраух.

Какую помощь оказывает он ей на путях ее сценических перевоплощений — величайшего дара, которым сверкает талант подлинного артиста.

Им в совершенстве владеет Глизер.

Я помню тот вечер, когда ныне покойный Жемье<sup>сссхiii</sup> в восторге от сценического образа старухи Скобло помчался за кулисы Рабочего театра Пролеткульта, чтобы пожать руку «комической старухе», которую он рассчитывал встретить.

Я помню его изумление, когда ему навстречу из рядов взволнованных его присутствием молодых студийек вышла одна из самых молодых и скромных — так блестяще сыгравшая образ женщины раза в три старше ее!

Я помню и тот давнишний памфлетный спектакль московских актрис — счет драматургам, слишком скудным на женские роли, — в котором участвовали одни актрисы, если не считать шамкающего старика — деда-раешника, путавшегося между ними.

Я помню крик изумления и восторга, когда в конце спектакля «старик» сдирал бороду, а из-под седого его парика хлынула черная волна волос все той же хохочущей Глизер!

И на путях всех этих чудесных сценических воплощений рядом с Глизер — неизменно — Штраух.

Творческое содружество Штраух и Глизер — прежде всего прекрасный образец коллективного труда, который по всем областям работы дает наиболее прекрасные результаты.

В этом месте интересно вспомнить, что пишет вслед Стендалю о кристаллизации<sup>сссxiv</sup> Стравинский:

«В конечном счете для достижения прозрачной стройности произведения — для его кристаллизации — необходимо, чтобы все дионисийские элементы, которые ураганом увлекают воображение и заставляют подыматься мощную волну творческого напора, были бы вовремя — прежде чем мы потеряем голову — укрощены и подчинены закону».

Я привожу здесь именно эти слова из лекций о «музыкальной поэтике», читанных им в Гарвардском университете, прежде всего как слова о «дионисийском» начале как порыве творческого темперамента, который лежит в основе создания всякого произведения.

И это потому, что именно Стравинский, сверкающий таким блеском формального совершенства, считается одним из самых абстрактно-рационалистических композиторов.

В этом умении обуздать и кристаллизовать свою чрезмерность и неумность — не обедняя и не оскопляя их, но направляя в русло совершенных форм выражения — лежит одна из величайших трудностей, но и прелестей мастерства.

Но для того чтобы умело пользоваться узду и трензель, необходимо прежде всего иметь необузданно-бешеную устремленность самого коня!

И замахиваясь на такую беспощадную точность отделки своих сценических произведений, какую мы видим у Глизер, — нужно прежде всего иметь и бездонно алчный темперамент самой Юдифи.

Недаром она носит имя девицы, которая в опьянении ночи любви сумела не только вскружить расчесанную и завитую голову ассиро-вавилонского завоевателя — но и снести ее точным ударом меча!

Иногда обоими этими качествами в совершенстве владеет сам мастер. Иногда на «разверстке» их на двоих строятся самые плодотворные творческие содружества.

Таков именно случай совместной работы Глизер и Штрауха.

Таково именно прекрасное дополнение их друг другом [в искусстве], в котором они работают.

Но есть область в этой работе, где бессилён и Штраух.

Ненасытной и невоздержанной во всем Глизер обычно тесно в рамках роли, обычно стеснительно в ограничениях пьесы.

Под ее мощным творческим напором трещат рамки одной и готовы рассыпаться очертания другой.

В мировом пантеоне героев комической мультипликации имеется бесподобный предшественник Микки-Мауса. Сумасшедший Кот — Крэзи Кэт.

Забавное это создание Джорджа Харримэна родилось рисунком на газетных листах Америки.

Кажется, в какой-то из серии этих рисунков Крэзи загнан в самый угол последней картинки.

Деваться некуда!

И тогда Крэзи преспокойно проламывает контур рамки самого последнего



рисунка и вылетает за пределы всех его очертаний!

Как часто Крэзи Кэта напоминает мне Глизер!

Она так же властно раздвигает рамки сценических ограничений, в которых часто задуман ее образ.

Виновата ли Глизер?

Я думаю, нет.

Я думаю больше того:

виноваты другие.

Виноваты и рамки и окружение.

Как часто они слишком худосочны и бледны, чтобы стоять рядом или обрамлять те монументальные обобщения, на высоту которых она умеет поднимать все то, что попадает в умелые и трудолюбивые ее руки.

Эпизодическая бытовая роль; или образ Шекспира; комический персонаж мастера интриги — Скриба; образ из галереи персонажей, ушедших в забвение с приходом Октября, или из хора тех, кого породил этот величайший исторический перелом в истории человечества...

Все они одинаково четко очерчены неповторимым почерком, одинаково чеканно обведены неподражаемым контуром глубоко социально осмысленного обобщения.

Но особенно великолепны эти образы тогда, когда в руках Глизер свистит бич беспощадного обличения.

Это бывает тогда, когда в творчестве своем она наталкивается на подлое, мертвящее, неживое, но алчное — реакционное.

Тогда особенно неподражаемо любовно лепит она образ за образом.

И тогда неизгладимо остаются они в памяти, как тот трехголовый Цербер сил реакции, которые так беспощадно казнит Глизер в триаде образов Скобло — Констанция — Елизавета.

Совсем еще девочкой Глизер выбрасывает на подмости в одну из годовщин Октября свою мадам Скобло — этот собирательный сгусток всех партий и политических группировок, блокирующихся для борьбы против победного наступления советского строя.

И из-под этой барашковой шапочки пирожком, напоминающей былых курсисток молодости мадам Скобло; из-за вздернутых плеч, «окороками» стоящих выше головы рукавов ее жакета; сквозь кривое, на ленте, пенсне старорежимного либерала-интеллигента внезапно глядит горящий ненавистью зрачок оципанного степного орла, похожего на тех, что, прихрамывая, скачут в обширных вольерах зоологических садов.

Так, прихрамывая вприпрыжку сквозь пьесу Глебова, собирательным хором уводя вместе с собой плеяду предреволюционных химер, Глизер от сцены к сцене подводит к Лете свою героиню.

И кажется, что перед нами ожившая, еще не нарисованная гравюра Гольбейна из серии «Плясок смерти».

Своеобразная и неповторимая, ибо в образе мадам Скобло чудесным путем одновременно слились и уходящая вместе со старым миром нелепая кудхтающая меньшевичка, которую под руку на этот раз уводит не услужливо

и издевательски берущий ее под локоток скелет, но неиссякаемый талант актрисы, умудряющейся смехом казнить собственное творение в самый момент его творческого воплощения.

Но порода Скобло — живуча.

И где-то на пороге третьего десятилетия Октября взыскующему взору Леонида Леонова удастся пригвоздить еще одного скользкого и увертливого, чудом зажившегося до нашего времени представителя живучей этой породы.

Как мальчишки картузом прихлопывают воробья, так Леонов «Обыкновенным человеком» прихлопнул переливающуюся складками лилового платья Глизер — Констанцию, эту помесь алчности волка, хитрости лисицы и блудливой болтливости сороки.

Казалось, Глизер только и ждала этой роли — так легко и обильно текут с ее медоточивых уст самые подлые сентенции собственнической философии, для которой нет ни святости чувства, ни красоты морального подвига, ни светлой мечты, ни веры в благородство человеческой природы; но только — нажива, материальное благополучие и материальные блага, украдываемые у жизни таким же вороватым движением, как тот кусок сахара, что так грациозно уворовывался Глизер из сахарницы в приютившем ее доме.

Что общего, казалось бы, имеет третий образ, поставленный мною рядом с этими двумя?

Что общего у королевы Английской давно ушедших времен с двумя этими почтенными дамами, почти что нашими современницами?

Разве то, что подлинное место их в прологе к «Макбету»?

Но поразительность Глизер как раз в том и состоит, что она не только нигде не обращает своих подлинно «живых» героинь в участниц шабаша ведьм, — при всем их обобщенном звучании сохраняя их подлинно бытовыми и живыми, — но и в том еще, что даже образы далекого XVI века она ухитряется приводить в стремительную к нам близость и через образ далекой королевы Елизаветы раскрыть перед нами жуткий абрис головы Медузы британского империализма господ Дизраэли, Чемберлена и Черчилля.

И это под силу только актрисе того трудового склада, к какому принадлежит Глизер.

Ибо Глизер не только по складу своему, по природе своей и по физическим своим данным, но прежде всего по художественной своей идеологии бесконечно далека от плеяды актрис, подкупающих зрителя миловидностью вздернутого носика, привычной гримаской, умилительной картавостью, полустественным румянцем или наигранной иллюзией наивности молодости, сохраняющейся до глубокой старости...

В основе покоряющей привлекательности Глизер и плеяды сценических ее образов лежит *труд*.

Труд прекрасный и вдохновенный, труд продуманный и ответственный, труд радостный и всепобеждающий.

И потому такое яркое место занимает Глизер в плеяде октябрьского поколения артистов нашей страны, страны, которая именно труд вознесла до признания его подвигом и делом чести.

И только трудом, через труд и культуру труда возможны достижения такого класса, какие нам демонстрируют создания творческого труда Глизер.

И тут еще один секрет, почему так часто она выделяется в спектакле из остальной части ансамбля, столь слишком часто состоящего из... полуфабрикатов недоделанных ролей, недоношенных образов и недодуманных мыслей, так же опавшими листьями катящихся под ее ногами, как те, что путаются в ногах у Пера Гюнта, с той лишь разницей, что здесь мешают ей недоношенные мысли не свои — всегда кристально ясные, — но небрежно непродуманные чужие.

Нет! Не она «виновата».

Они!

Те, кто не умеет или не хочет поднять труд свой до благородства трудового подвига.

Те, кто удерживает собственное творчество на уровне полувывразительности.

Те, кто боится яркости красок.

Те, кто избегает смелости и новаторства.

Те, у кого не хватает дыхания на творческий подвиг, на звонкость, на яркость, на высоты искусства, достойные нашего удивительного времени!

В таких постановках, в таких ансамблях, в окружении таких красок — Глизер будет всегда на месте!

Из таких спектаклей — не будет выпадать.

Но будет нести драгоценный вклад своего таланта в общее дело великого послевоенного возрождения нашего театра.

Таких спектаклей я от души желаю Глизер.

Таких актеров и актрис, как Глизер, — таким спектаклям!



## **ЛАУРЕАТ СТАЛИНСКОЙ ПРЕМИИ (ОБ ИВАНЕ ПЫРЬЕВЕ)<sup>сссхv</sup>**

Он мне не сват и не брат. Даже, пожалуй, не то, что называется приятель, хотя и давнишний знакомый. Для меня он прежде всего явление — четырежды лауреат Сталинской премии Иван Пырьев.

Двадцать пять лет тому назад я работал на великих традициях прошлого подмостках театра в Каретном ряду, тогда носивших имя «Центральной арены Пролеткульта». Туда пришли держать экзамен в труппу два парня-фронтвика.

Два однокашника.

Два друга. Оба из Свердловска.

Один кудлатый с челкой. Другой посуше, поджарый и стриженный.

Оба с фронта. Оба в шинелях. Оба с рюкзаками за спиной.

Оба прочли мне и покойному В. Смышляеву какие-то стихи.

Что-то сымпровизировали. И с восторгом были приняты в труппу.

Один был голубоглаз, обходителен и мягок.

В дальнейшем безупречно балансировал на проволоке<sup>сссхvi</sup>.

Другой был груб и непримирим. Склонен к громовому скандированию строк Маяковского и к кулачному бою больше, чем к боксу, к прискорбью для него закованному в строго очерченные приемы и этические правила...

Сейчас оба они орденосцы и лауреаты<sup>сссхvii</sup>.

Один — Григорий Александров.

Другой — Иван Пырьев.

Оба играли в самых ранних моих постановках<sup>сссхviii</sup>.

С первым мы проработали многие годы.

С другим расстались года через три.

В первой моей театральной постановке (совместно со Смышляевым), в «Мексиканце» по Джеку Лондону (весна 1921 года), спектакль кончался боксом на ринге. В спектакль был введен Иван Александрович Пырьев: его сухопарая фигура и злой, со вспышками темперамент вполне подходили к роли юного победителя, мексиканского революционера Риверы.

До ухода из Пролеткульта Пырьев заснял в моей первой киноработе — маленьком комическом фильме<sup>сссхix</sup>, вставленном в постановку «На всякого мудреца довольно простоты» (1923).

Затем на некоторые годы я теряю его из виду.

И только хлесткая звонкость ударов доносит до меня издали, что Пырьев где-то и с кем-то сражается.

Но удары меняют свою звучность: это уже те удары, которыми выбиваются на дорогу.

И вскоре они становятся уже такими ударами, которыми экран бьет по темам, волнующим страну и народ.

Снобы и эстеты могут фыркать по поводу не всегда изысканных работ Пырьева. Но отрицать за ними качество попадания в цель и в точку, оспаривать их тематическую ударность, темпераментность и искреннюю вдохновенность даже им бывает трудно.

И факт налицо: Иван Пырьев четырежды лауреат Сталинской премии.

Есть картины эффектнее, чем фильмы И. Пырьева «Трактористы» и «Богатая невеста», а в некоторых фильмах, возможно, больше вкуса и мастерства.

Но какие еще картины так широко песней и кадрами разнесли по стране и популяризировали идею экономического преимущества колхозного строя — базы будущих военных побед, одержанных на наших глазах?

Будем придирчивы, — немало кадров «Свинарки и пастуха» смахивают на лакированные табакерки и рисунки Соломко;

но какая другая картина так же бодро, весело и жизнерадостно пропела о неразрывно слиянной дружбе народов нашей страны, как этот фильм?

Пусть местами небрежен почерк фильма «Секретарь райкома», несущего на себе все грехи и скидки на условия производства во время войны.

Но какой другой фильм в самой гуще войны, с огромным темпераментом, яркостью и взволнованной гневностью прокатил по экранам страны тезис о военной борьбе партийного руководителя?

Разве важно, что местами наивны студийные фейерверки рядом с куполом лучей цветных прожекторов, сиявших над Москвой в незабываемый вечер окончания войны? Важно, что фильм «В шесть часов вечера после войны» был первым фильмом, бросавшим на полотно экрана заветные думы, мечты и чаяния советских людей о выходе из котла войны, о послевоенной радости и мирной жизни.

Народность четырежды лауреата Сталинской премии Ивана Пырьева несомненна.

Из народа. И для народа.

И народ ему благодарен.

Много разных людей порождает народ.

Из себя.

И для себя.

И гениального Ленина.

И пламенного сокола — Горького.

И огненного трибуна — Маяковского.

И тот же народ родит тысячи колхозных невест, сотни тысяч трактористов, свинарок и пастухов. Родит секретарей райкомов и красноармейцев.

Родит и Ивана Пырьева — автора фильмов, в которых все они живут вдохновенной жизнью.

Сам автор рисуется потомком истинно русских предков, восходящих к одной из типичнейших фигур русского эпоса прошлого.

Есть что-то от породы Васьки Буслаева в слегка поджарой, худощавой его фигуре. Для кулачного бойца ему не хватает только чрезмерности мышц для соответствия с чрезмерностью его производственной ярости, убежденно ставшей под лозунг ударить во что бы то ни стало крепко.

И главное — своевременно.

Таков путь, такова тематика, таков метод Пырьева.

Таким ударом — первым, точным, звонким, целенаправленным и

своевременным — был фильм Пырьева «Партийный билет».

Фильм этот войдет в хрестоматию киноискусства ударностью темы.

Дело наше боевое.

Много предстоит битв впереди.

И бить надо крепко, точно и своевременно. Не беда, если удар не всегда изящен. Бывают случаи, когда важнее бить ударом сильным, чем элегантным.

От этой тематической ударности Пырьев никогда не отходит ни на шаг.

И широкое спасибо ему за это от народа.

Ибо народ знает, любит и ценит выходцев из недр своих.

### ***ПРКФВ<sup>СССХХ</sup>***

«В двенадцать часов дня вы будете иметь музыку».

Мы выходим из маленького просмотрового зала. И хотя сейчас двенадцать часов ночи, я совершенно спокоен. Ровно в одиннадцать часов пятьдесят пять минут в ворота киностудии въедет маленькая темно-синяя машина.

Из нее выйдет Сергей Прокофьев.

В руках у него будет очередной музыкальный номер к «Александрю Невскому».

Новый кусок фильма мы смотрим ночью.

Утром будет готов к нему новый кусок музыки.

\* \* \*

Прокофьев работает как часы.

Часы эти не спешат и не запаздывают.

Они, как снайпер, бьют в самую сердцевину точного времени.

Прокофьевская точность во времени — не деловой педантизм.

Точность во времени — это производная от точности в творчестве.

В абсолютной точности переложения образа в математически точные средства выразительности, которые Прокофьев держит в стальной узде.

Это точность лаконического стиля Стендаля, перешедшая в музыку.

По кристаллической чистоте образного языка Прокофьева только Стендаль равен ему.

«Меня поймут через сто лет», — писал не понимаемый современниками Стендаль, хотя нам сейчас трудно поверить, что была эпоха, не понимавшая прозрачности стендалевского стиля.

Прокофьев счастливее.

Его произведениям не надо ждать сто лет.

Прокофьев твердо вошел и у нас, и на Западе на путь самого широкого признания.

Этот процесс ускорил его соприкосновение со стихией кино.

Не потому, что оно популяризировало его творчество темой, тиражом или широкой общедоступностью киноэкрана.

Но потому, что стихия Прокофьева состоит в том, чтобы воплощать не

столько явление как таковое, но нечто подобное тому, что претерпевает событие, преломляясь сквозь камеру киноаппарата.

Сперва через линзу объектива, с тем чтобы в виде киноизображения, пронзенного ослепительным лучом проекции, жить новой своеобразной магической жизнью на белой поверхности экрана.

\* \* \*

Меня всегда интересовала «тайна» становления музыкального образа, возникновения мелодий<sup>185</sup> и рождения пленительной стройности, закономерности, которая возникает из хаоса временных длительностей и не связанных друг с другом звучаний, которыми полна окружающая композитора звуковая стихия действительности.

В этом отношении я вполне разделяю любопытство с шофером моим Григорием Журкиным.

Сей образцовый водитель машины по самому долгу своей службы, естественно, неизменно являлся «живым свидетелем» и съемок, и монтажа, и «прогона» кусков по экрану, и актерских репетиций.

— Все, — говорит он, — понимаю из того, как делаются картины. Все теперь знаю. Одного не пойму — как Сергей Сергеевич музыку пишет!

Меня этот вопрос тоже мучил долго, пока со временем не удалось кое-что «подсмотреть» из этого процесса.

Оставляя пока в стороне более широкие проблемы из этого процесса, остановимся на том, как у С. С. Прокофьева отчеканивается четкость композиционной закономерности из набора кажущейся безотносительности того, что предложено его вниманию.

Самое интересное в этом то, что подглядел я это у него даже не на музыкальной работе, а на том, как он... запоминает номера телефонов.

Это наблюдение так поразило меня, что я тут же записал его под типично детективным заголовком: «Телефон-изобличитель»<sup>СССХХI</sup>.

Записано оно в новогоднюю ночь 31 декабря 1944 года, между десятью и одиннадцатью часами, прежде чем уехать в Дом кино, и называется...

## ТЕЛЕФОН-ИЗОБЛИЧИТЕЛЬ

Через несколько часов — Новый год: 1945-й.

Звоню по телефону, чтобы поздравить С. С. Прокофьева.

---

<sup>185</sup> Тот факт, что мелодия очень часто не «изобретается», а берется из готового стороннего, например фольклорного, напева, дела здесь не меняет.

Ведь избираются в таком случае из всего многообразия подобных мелодий и тем только те, что «увлекают» автора, задевают его воображение, — то есть созвучные с известным строем внутренней его необходимости, ищущей средств обнаружиться вовне, и в этом смысле «выбор мелодий» чисто принципиально совпадает с изобретением ее. (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

Не заглядывая в книжечку, набираю телефон:

К 5-10-20, добавочный 35.

Память у меня неплохая.

Но, вероятно, именно потому, что я упорно стараюсь не засорять ее запоминанием телефонов.

Я нарочно вычеркиваю их из памяти и заношу в серенькую книжечку микроскопического размера.

Как же случилось, что я с такой легкостью, по памяти, набрал телефон новой квартиры С[ергея] С[ергеевича], куда он переехал вовсе недавно?

Цифры:

К 5-10-20, добавочный 35.

Почему вы засели в памяти?

... Рядом со мной в будке перезаписи сидит С[ергей] С[ергеевич].

Он только что сообщил мне, что наконец переехал из гостиницы на квартиру.

На Можайском шоссе.

Что там работает газ.

Есть телефон.

Надрываясь, оркестр добивается чеканной чистоты номера музыки, известной под рабочим названием «Иван умоляет бояр».

По экрану на коленях двигается Черкасов в образе Грозного, умоляющего бояр присягать законному наследнику — Дмитрию, дабы новыми распрями не подвергать Русь опасности новых вторжений и предотвратить распад единого государства на враждующие феодальные княжества.

Впрочем, если вы видели фильм, то, вероятно, помните этот эпизод, хотя бы по особенно отчетливому совпадению действия и музыки, решенной в основном на контрабасах.

О том, по каким закономерностям достигается само совпадение звука и изображения, я писал пространно и обстоятельно<sup>сссххii</sup>.

Разгадку этого дала мне работа с Прокофьевым по «Александрю Невскому».

На «Иване Грозном» меня интересует *не результат*, а *процесс*, путем которого достигаются подобные совпадения.

Я с настойчивым любопытством стараюсь разгадать, как ухитряется С[ергей] С[ергеевич] с двух-трех пробегов фильма схватить эмоциональность, ритм и строй сцены, с тем чтобы *назавтра* запечатлеть *музыкальный эквивалент изображения* в музыкальную партитуру.

В этой сцене, которая сейчас проходит в десятый раз по экрану для репетирующего оркестра, эффект был особенно поразителен.

Музыка писалась к начисто смонтированному эпизоду.

Композитору был дан только «секундаж» *сцены в целом*.

И тем не менее внутри этих шестидесяти *метров* не понадобилось ни единой «подтяжки» или «подрезки» монтажных кусков изображения, ибо все необходимые акцентные сочетания изображения и музыки «сами собой» легли абсолютно безупречно.



Мало того — они легли не грубо метрическим *совпадением* акцентов, но тем сложным ходом *сплетения* акцентов действия и музыки, где *совпадение* есть лишь редкое и исключительное явление, строго обусловленное монтажом и фразой развертывания действия.

Вновь и вновь задумываюсь я над этой поразительной чертой С. С. Прокофьева.

Однако оркестр наконец одолел партитуру. Дирижер Стасевич начинает вести его для записи.

Звукооператор Вольский в наушниках.

Аппарат записи пошел.

И мы как звери впиваемся в экран, следя за ходом осуществления звукозрительной «вязи» изображения и оркестра, предтеча которого — рояль — так монолитно сливал оба ряда.

Раз проиграли.

Два.

Три.

Четыре.

Пятый дубль безупречен.

Стремительный композитор уже обмотан клетчатым кашне.

Уже в пальто и в шляпе.

Поспешно жмет мне руку.

И, убегая, бросает мне номер телефона.

Номер телефона новой квартиры:

К 5-10-20, добавочный 35!

И... с головой выдает свой метод.

Искомую тайну.

Ибо телефонный номер он произносит:

— К 5! 10!! 20!!! Доб. 30!!! 5.

Я позволил себе такое начертание в манере раннего Хлебникова, чтобы точно записать ход *интонационного усиления*, которым С[ергей] С[ергеевич] выкрикивал номер телефона...

«Ну и? — спросите вы. — Где же здесь ключ к таинству создания Прокофьевым музыки?»

Договоримся!

Я (пока) ищу не ключ к созданию музыки и к неисчерпаемому богатству образов и звуко сочетаний, которые С[ергей] С[ергеевич] носит в голове и сердце (да-да, у этого *самого мудрого из современных композиторов* — горячее сердце). Пока что я ищу ключ лишь к поразительному феномену создания музыкального эквивалента к любому куску зрительного явления, брошенного на экран.

Мнемоника бывает самая разнообразная.

Очень часто просто ассоциативная.

Иногда — композитная (ряд слов, которые надо вспомнить, связываются друг с другом во взаимное действие и сюжет и таким образом входят в память конкретной картиной).

Мнемоническая манера человека во многом — ключ к особой направленности ходов его умственной деятельности.

У С[ергея] С[ергеевича] мнемонический прием поразительно близок тому, что смутно угадывается в манере его восприятия изображения, столь безошибочно перелагающегося в звукоряд.

Действительно: что делает Прокофьев?

Случайное чередование цифр — 5, 10, 20, 30 — он мгновенно прочитывает *закономерностью*.

Этот ряд цифр есть действительно та же последовательность, которую все мы знаем по *ходкой формуле* для условного обозначения *нарастания количества*: «5 – 10 – 20 – 30...»

Такого же типа, как «сто — двести — триста».

Но мало этого — закономерность эта фиксируется Прокофьевым в памяти отнюдь *не умозрительно*, а еще с той самой *эмоциональной предпосылкой*, которая затем зачерчивается данной формулой. Это не просто нарастание *громкости*, отвечающей увеличению количества, и не просто автоматически запечатленный в памяти ритм самой фразы, обозначающей номер. Таков, кстати сказать, мнемонический способ запоминать телефоны у многих оркестрантов. Впрочем, я знал одного среди них, который запоминал мелодии... завязывая под них узелок!

Отличие композитора от оркестранта в том, вероятно, и состоит, что Прокофьев произносит этот ряд с *нарастающим восторгом* живой интонации, как 5! — 10!! — 20!!! — 30!!!! — выигранных тысяч или подстреленных вальдшнепов.

Интонация *восторга* вовсе не обязательна.

Она могла бы быть и интонацией *испуга*.

Характеристика эмоциональной «подстановки» под обнаруженную закономерность — дело автора и на таком примере, допускающем любую интерпретацию, может диктоваться любым привходящим мотивом.

«Радостная» интерпретация данного звукоряда у Прокофьева, вероятно, определилась... несказанной радостью — наконец, после скитания по отелям, обрести собственную тихую обитель на Можайском шоссе...

Забудем Можайку и телефон...

И запомним основное из творческой мнемоники Прокофьева.

Нагромождение «как бы» случайного он умеет прочесть как отвечающее определенной закономерности.

Найденную закономерность он эмоционально интерпретирует.

Такое чувственное освоение формулы незабываемо.

Выкинуть из памяти его нельзя.

Номера телефонов запоминаются интонацией.

*Но интонация — основа мелодии.*

И из пробегающего перед глазами Прокофьева монтажного ряда кусков он тем же методом вычитывает интонацию.

Ибо интонация, то есть мелодия речевого «напева», лежит и в основе музыки!..

На этом новелла, по существу, заканчивается, и остается только добавить, что для такого писания музыки требуется, чтобы по этому же принципу была бы построена и «музыка глазная», то есть чтобы по тому же принципу было скомпоновано изображение.

И тут-то оказывает свою большую пользу опыт построения и монтажа немого фильма, который требовал, чтобы музыкальный ход был вписан в сочетание кадров наравне и неразрывно с повествовательным изложением событий.

И, собственно, только сейчас — в эпоху звукового кинематографа — видишь, насколько строгость подобного письма въелась в плоть и кровь за период монтажа немого.

Необходимая в музыке повторяемость выразительной группы сочетаний оказывается совершенно так же последовательно проходящей в ритмических и монтажных группах изображения.

И мы видим на неоднократно примерах, как законченный элемент музыки — «кусочек фонограммы», написанный «под» определенный фрагмент сцены, — совершенно точно ложится и по другим ее фрагментам.

И что примечательно: не только «в общем и целом» соответствуя крупным сечениям и «общему настроению», но с совершенно такой же точностью совпадения звукозрительных «пазов» кусков изображения и музыки, как и в том пассаже сцены, по которому музыка исходно написана.

В другом месте для малых элементов членения я это показал на «Сцене рассвета» в «Александре Невском», и там же я подробно прослеживал, как по *разнообразным* областям *пластических* возможностей неизменно *повторялась одна и та же композиционная схема*.

В развернутом ходе это можно наблюдать в «Иване Грозном» в уже упомянутой сцене, когда Иван умоляет бояр присягать Дмитрию. В этом случае фонограмма, написанная для *первой половины* сцены — до выхода Курбского, — легла с такой же непреклонной закономерностью и на всю *вторую половину* эпизода.

И не только по «общей длине», но и по всем совпадениям и предумышленным несовпадениям акцентов движения и акцентов музыки.

\* \* \*

Мы с С. С. Прокофьевым всегда долго торгуемся, — «кто первый»: писать ли музыку по несмонтированным кускам изображения, с тем чтобы, исходя из нее, строить монтаж, или, законченно смонтировав сцену, под нее писать музыку.

И это потому, что на долю первого выпадает *основная* творческая трудность: сочинить ритмический *ход сцены!*

Второму — «уже легко».

На его долю «остается» возвести адекватное здание из средств, возможностей и элементов своей области.

Конечно, «легкость» и здесь весьма относительная, и я только сравниваю с

трудностями первого этапа. Внутреннюю механику этого процесса знаю довольно хорошо по себе.

Это весьма лихорадочный, хотя и дико увлекательный процесс.

И для него прежде всего нужно очень отчетливо «видеть» перед собой в памяти весь пластический материал, которым располагаешь.

Затем нужно без конца «гонять» записанную фонограмму, терпеливо дожидаясь того момента, когда какие-то элементы из одного ряда внезапно начнут «соответствовать» каким-то элементам из другого ряда.

Фактура предмета или пейзажа и тембр какого-то музыкального пассажа; потенциальная ритмическая возможность, в которой можно сопоставить ряд крупных планов в соответствии с ритмическим рисунком другого музыкального пассажа; рационально невыразимая «внутренняя созвучность» какого-то куска музыки какому-то куску изображения и т. д.

Трудность, конечно, в том, что изобразительные куски пока что «в хаосе». И «дух сочетания», который витает над этим «первичным изобразительным хаосом», вынужден, подхлестываемый закономерностью течения музыки, все время прыгать из конца в начало, от куска к куску, чтобы разгадывать, какое сопоставление куска с куском будет соответствовать той или иной музыкальной фразе.

Не следует при этом забывать, что в основе каждого изобразительного куска лежат еще и свои закономерности, вне учета которых они не поддаются и чисто пластическому сочетанию между собой!

Строго говоря, здесь нет принципиальной разницы против того, что мы делаем сейчас в период звукозрительного монтажа.

Разница лишь в том, что тогда мы «подбирали» куски не под несравненную музыку С. С. Прокофьева, но под «партию» того, что внутренне «пело» в нас самих.

Ибо никакой монтаж не может построиться, если нет внутреннего «напева», по которому он слагается!

Напев этот бывает так силен, что иногда определяет собой весь ритм поведения в те дни, когда монтируешь сцены определенного звучания.

Я, например, совершенно отчетливо помню «поникший» ритм, в котором я проводил все бытовые операции в те дни, когда монтировались «туманы» и «траур» по Вакулинчуку — в отличие от дней, когда монтировалась «Одесская лестница»: тогда все летело кубарем в руках; походка была чеканной; обращение с домашними — суровым; разговор — резким и отрывистым.

Как этот процесс происходит «в душе» композитора, я во всех подробностях рассказать не сумею. Но кое-что в работе С. С. Прокофьева я подсмотрел.

\* \* \*

Меня всегда поражало, как с двух (максимум с трех) беглых прогонов смонтированного материала (и данных о времени в секундах) Прокофьев так великолепно и безошибочно — уже на следующий день! — присылал музыку,

во всех членениях и акцентах своих *совершенно* сплетавшуюся не только с общим ритмом действия эпизода, но и со всеми тонкостями и нюансами монтажного хода.

И при этом отнюдь не в «совпадении акцентов» — этом примитивнейшем способе установления «соответствий» между картинками и музыкой.

Поражал всегда замечательный контрапунктический ход музыки, органически сраставшейся воедино с изображением.

Об удивительной синэстетической синхронности природы самих звучаний с образом того, что изображено на экране, я здесь говорить не буду — это другая, самостоятельная тема и касается другой удивительно развитой у Прокофьева способности — в звуках «слышать» пластическое изображение, то есть та черта, которая дает ему возможность возводить поразительные звуковые эквиваленты к тем изображениям, которые попадают в его поле зрения.

Наличие этой черты — хотя бы и не в таких масштабах, как у С. С. Прокофьева, — совершенно так же необходимо всякому композитору, берущемуся писать для экрана, как и всякому режиссеру, посягающему на то, чтобы работать в звуковом, а тем более хромофонном кинематографе (то есть кинематографе одновременно и музыкальном, и цветовом).

Однако ограничим себя здесь рассмотрением того, каким путем Прокофьев устанавливает структурный и ритмический эквивалент к смонтированному фрагменту фильма, который предлагается его вниманию.

Зал темен. Но не настолько, чтобы в отсветах экрана не уловить его рук на ручках кресла — этих громадных, сильных прокофьевских рук, стальными пальцами охватывающих клавиши, когда со всем стихийным бешенством своего темперамента он обрушивает их на стонущую под их исступлением клавиатуру...

По экрану бежит картина.

А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие, длинные пальцы Прокофьева.

Прокофьев «отбивает такт»?

Нет. Он «отбивает» гораздо большее.

Он в отстук пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собой длительности и темпы отдельных кусков, и то и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц.

Я заключаю об этом по радостному его возгласу:

— Как здорово! —

по поводу куска, где в самой съемке хитроумно сплетен контрапункт из трех не совпадающих по ритму, темпу и направлению движений: протагониста, группового фона и столбов, первым планом пересекающих поле экрана движущейся мимо них камеры.

Назавтра он пришлет мне музыку, которая таким же лукавым контрапунктом будет пронизывать мою монтажную структуру, закон строения которой он уносит в той ритмической фактуре, которую отстукивали его пальцы.

Мне кажется, что кроме этого он еще не то шепчет, не то мурлычет про себя.

А может быть, это только такая концентрированность внимания.

Не дай бог заговорить с ним в это время!

Ответом будет или невнятное полумычание (если ваш вопрос не врезался в то, что он сам в себе выслушивает), или самое чудовищное «огрызание», если не брань (ежели вам удалось быть услышанным!).

Что в это время слышит и выслушивает Прокофьев?

Ответ здесь может быть более предположительным, чем в первом случае. И если здесь труднее уловить «наглядное» ему подтверждение, то тем не менее он мне кажется не менее убедительным.

В этом явственном или неявственном бормотании, по-моему, слагается мелодический эквивалент пробегающей по экрану сцены.

Из чего он слагается?

Я думаю, что помимо самой драмы и ситуации, которые, конечно, являются решающим впечатляющим фактором, определяющим собой главное — эмоционально-образное и смысловое ощущение всего эпизода, — в данной частной мелодической области это будет интонационный ход актерского исполнения и тональное (а в цветовом кино — тонально-цветовое) разрешение и движение сцены.

Мне кажется, что именно здесь из тонального и тембрового разрешения изображения родится его мелодический и оркестровый эквивалент в музыке.

Недаром наиболее «музыкальными» образ[ц]ами монтажа периода немого кинематографа были пассажи, смонтированные прежде всего по признакам тонального порядка, преимущественно пейзажные, свободные даже от движения, как, например, «Сюита туманов» в «Потемкине»<sup>СССХХIII</sup>.

Так или иначе, таково положение, когда наш композитор имеет дело с законченными, уже смонтированными фрагментами фильма.

Ему «остается» только расшифровать закон, по которому построен данный фрагмент, и включить его структурную формулу в свои музыкальные расчеты для достижения полноты звукозрительного контрапункта.

Не следует при этом забывать, что смонтированы у меня сцены обычно весьма структурно и композиционно строго и закономерности этих построений (хотя иногда и весьма сложные) могут прочитываться по ним достаточно четко и отчетливо.

Несколько иное положение имеет место, когда вниманию композитора предлагается материал в несмонтированном виде.

Тогда ему приходится вычитывать потенциально в нем заключенные возможности закономерной структуры.

Надо не забывать, что «строй» самих отдельных кусков, снятых для определенной сцены, отнюдь не случаен и что каждый кусок к определенной сцене не только сюжетно-игровой, но и «симфонической» (пейзажно-лирической, батальной в тех ее частях, где не действуют протагонисты; или изображающей стихию: бурю, пожар, ураган и т. п.), отнюдь в себе не случаен.

Если это подлинно «монтажный» кусок, то есть кусок не

безотносительный, но кусок, рассчитанный на то, чтобы в сочетании с другими прежде всего вызывать ощущение определенного образа, то уже в самый момент съемки он будет наполнен теми элементами, которые, характеризуя его внутреннее содержание, одновременно же будут содержать и черты той будущей конструкции, которая определит возможность наиболее полного выявления этого содержания в окончательно композиционной форме.

И если композитор встречается с хаотическим еще пока набором кусков подобной структурной потенциальности, то задача его сводится не к тому, чтобы обнажить для себя готовую наличную структуру целого, но расшифровать из отдельных элементов его те черты, из которых способна сложиться будущая структура, и по ним предначертать ту самую композиционную форму, в которую органически уложатся отдельные куски<sup>186</sup>.

А как поразительно «монтажен» Прокофьев в построении своих музыкальных образов!

Именно через монтаж в кинематографе получается ощущение «трехмерности».

Как пластически плоско ощущение человека, предмета, обстановки, пейзажа, снятых одним куском, с одной точки.

И как они сразу оживают округлостью, объемностью, пространственностью, как только начинаешь монтажно сопоставлять отдельные их облики, снятые с многих и разнообразных точек.

Как хочется повторить об отдельном кадре то, что в письме 1547 года, адресованном Бенедетто Варки, писал Бенвенуто Челлини о живописи и скульптуре:

«... Я утверждаю, что скульптура в восемь раз большее искусство, чем всякое иное из искусств, связанных с рисунком, ибо статуя имеет восемь точек, с которых ее следует рассматривать, и с каждой из них она должна быть одинаково совершенна...

... Живописная картина не что иное, как вид статуи, представленный всего лишь с одной из восьми главных точек зрения, которых требует рассмотрение произведения скульптуры...

... Таких точек не только восемь, но их более сорока, ибо, если, вращая статую, перемещать ее обороты хотя бы на дюйм, непременно окажется, что какой-либо мускул слишком выделяется или недостаточно заметен, так что каждое произведение скульптуры представляет собой неисчерпаемое многообразие обликов...

---

<sup>186</sup> Примерно то же самое делает и монтажер, «вслушиваясь» в возможности кусков и отчеканивая в окончательную структурную форму то, что витало ощущением кусков при съемке их режиссером.

Напоминаю, что здесь дело касается подлинно «монтажно» снятых сцен, а не таких, где, кроме по очереди снятых синхронно говорящих крупных и средних планов, ничего нет и даже невозможен примитивнейший прием «сплетения» сцен путем «захлестов» произносимой реплики на план слушающих. (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

... Трудности в этом направлении так велики, что нет на свете ни одной статуи, равно совершенной по виду со всех сторон...»<sup>сссxxiv</sup>

И если подлинное восприятие полной скульптурности статуи требует восьми главных точек, с которых ее надлежит рассматривать, то совершенно так же естественно из сопоставления «восьми» отдельных частных ее обликов в представлении будет возникать ощущение ее трехмерности и объемности.

Это ощущение будет бесконечно возрастать, если эти запечатленные облики предметов окажутся отдельными кинокадрами, а в сопоставлении их будет учтена последовательность, смена размеров и длительность показа, то есть если они будут разумно и целенаправленно смонтированы.

В другом месте Бенвенуто Челлини говорит, что «разница между живописью и скульптурой так же велика, как между тенью и предметом, который эту тень бросает».

И это сравнение вполне пригодно для определения разницы между ощущением человеком предмета, представленного объемом или пространством, снятого комплексно, монтажно-многоточечным путем, или в порядке съемки общим планом с одной точки<sup>187</sup>.

Как «плоска» и пластически «не глубока» сцена, снятая с одной точки зрения, так же пошла и выразительно убога так называемая «изобразительная» музыка, когда и она строится с «одной точки зрения» — в порядке воспроизведения какого-то одного признака, одного «вида» того, что «изобразительно» присутствует в музыке.

И какой поразительно «рельефный» музыкальный образ океана, пожара, бури, дремучего леса, нагромождения гор и т. д.

возникает в наших чувствах тогда, когда и здесь приложен тот же принцип единства через многообразие, на котором монтажно строится не только пластическая рельефность, но и комплексный монтажный образ.

В этом случае между отдельными «партиями», между отдельными участниками «голосоведения», между ходом отдельных инструментов или групп их также разверстаны отдельные изобразительные аспекты, а из гармонического или контрапунктического сочетания этих отдельных изобразительных аспектов родится всеобъемлющий, общий и единый образ целого.

И образ этот не плоский отпечаток, не «звуковой силуэт», подсмотренный с какой-то отдельной частной точки зрения, но полное глубинное, всестороннее отражение явления, воссозданного во всем своем многообразии, во всей своей полноте.

... Мы с Прокофьевым ходим по оркестру.

Идет оркестровая репетиция одной из самых прекрасных его песен для «Ивана Грозного» — песни «Океан-море, море синее»<sup>сссxxv</sup>, воплощающей

---

<sup>187</sup> Сейчас я говорю только о пластической стороне ощущения «рельефности», которое получается через монтаж. О прочих выразительных и смысловых функциях и возможностях монтажа написано так много, что здесь нет никакой необходимости вдаваться в это! (Примеч. С. М. Эйзенштейна).



мечты царя Ивана о выходе к морю.

Долговязая фигура Прокофьева, по пояс скрытая плавными движениями смычков оркестрантов, кажется движущейся сквозь колышущийся ковыль.

Он наклоняется к отдельным из них и вслушивается в правильность ходов отдельных партий.

Попутно он мне шепчет, указывая то на одного из оркестрантов, то на другого, и я узнаю, что «вот этот играет струящийся по волнам свет... вот этот — перекаты волн... вот этот — простор... а этот — таинственную глубину...».

Каждый инструмент, каждая группа их берет в движении тот или иной отдельный аспект стихии океана, и все вместе воссоздают, а не копируют, вызывают к жизни, а не списывают с нее — и коллективно творят поразительный образ океана, необъятно разливающегося вширь и, словно конь копытами, бьющего прибоем, перекатывающегося валами бурь или безмятежно голубого, [с] невозмутимостью дремлющего в солнечных бликах, таким, каким он рисуется в мечте собирателю русской земли.

Ибо голубизна его вод — это не только цвет неба, отразившегося в его просторах, но прежде всего мечта.

А дремлющие водные глубины не только скованные до времени силы природы, откуда в бурю вздымаются водяные массивы, но говорящая через них глубина чувств, также мощно поднимающихся из недр народной души к чудесам подвигов на путях свершения этой мечты.

И перед нами не олеографическая плоская «марина», не только стихийный и динамический образ подлинного океана, но образ гораздо более величественный, лиричный в своей детской мечте и угрожающий в гневе своем — образ человека и ведомого им государства к необходимым им водным рубежам<sup>188</sup>.

\* \* \*

Прокофьев экранирован в том особенном смысле, который дает экрану раскрывать не только видимость и сущность явлений, но еще и особый их внутренний строй.

Логику их бытия. Динамику их становления.

Мы видели, как десятилетиями «левые» искания живописи ценой невероятных усилий старались разрешить те трудности, которые экран решает с легкостью ребенка: динамику движения, светопись, переход форм друг от друга, ритм, пластический поворот и т. п.

Не достигая этого в совершенстве, живописцы тем не менее расплачивались за это ценой изобразительности и предметности

---

<sup>188</sup> Любопытно, что именно так, через сопоставление отдельных его элементов и отдельных фаз его «поведения», создан поразительный стихийный и динамический образ Днепра в «Страшной мести» Гоголя. (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

изображаемого.

И из всех пластических искусств одно лишь кино, не утрачивая изобразительной предметности, с легкостью разрешает все эти проблемы живописи, и вместе с тем оно одно способно передать еще большее: только оно одно способно так глубоко и полно воссоздать внутренний ход явлений, как мы это видим на экране.

Ракурс съемки раскрывает сокровенное в природе.

Сопоставление разнообразных точек съемок раскрывает точку зрения художника на явление.

Монтажный строй объединяет объективное бытие явления с субъективным отношением творца произведения.

Ничто не пропадает от суровой строгости, которую ставила перед собой левая живопись. И вместе с тем все живет, полное предметной жизненности.

И в этом особенном смысле музыка Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но всюду, сверкая торжествующей образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явления, его динамическую структуру, в которых воплощается эмоция и смысл события.

Марш ли это из сказочных «Трех апельсинов», поединок ли Меркуцио и Тибальда, скок ли рыцарских коней в «Александре Невском» или выход Кутузова в финале «Войны и мира»...<sup>сссxxvi</sup>.

В самой природе явлений Прокофьев умеет ухватить ту структурную тайну, которая эмоционально выражает прежде всего именно широкий смысл явления.

Раз ухватив структурную тайну явления, он облакает ее звуковыми ракурсами инструментовки, заставляет ее сверкать тембровыми сдвигами и вынуждает непреклонную суровость структуры расцветать эмоциональной полнотой оркестровки.

Так возникший подвижный график очертаний своих музыкальных образов он бросает в наше сознание, подобно тому как ослепительный луч проекции чертит подвижные изображения по белому полю экрана. Это не запечатленный отпечаток явления в живописи, но световая пронзенность явлений средствами звуковой светописи.

Я говорю не о музыкальной технике Прокофьева. Я вычитываю стальной скок дроби согласных, выстукивающих ясность мысли там, где у многих других смутные переливы нюансов стихии гласных.

Если Прокофьев писал бы статьи, он посвящал бы их разумным опорам речи — согласным.

Подобно тому как оперы он пишет, опираясь не на мелодичность стиха, а на костлявую угловатость неритмизованной прозы.

Он писал бы стансы согласными...

... Что это перед нами?

Под хитроумными клаузулами контрактов, в любезных подписях на фотографиях друзьям и поклонникам, в правом верхнем углу нотных листов новой вещи — перед нами одна и та же — жесткая дробь чечетки согласных букв: — П-Р-К-Ф-В.

Это привычная подпись композитора!

Даже имя свое он ставит одними согласными.

Когда-то Бах в самом начертании букв своего имени усматривал божественное мелодическое предначертание; оно стало мелодической основой одного из его произведений.

Согласные, в которых запечатлелось имя Прокофьева, кажутся символом неуклонной последовательности его таланта.

Из творчества композитора, как из подписи, откуда исчезли гласные, изгнано все зыбкое, преходящее, случайно-капризное, лабильное.

Так писалось на древних иконах, где

«Господь» — писался «Гдь», «Царь» — «Црь» и «ржство Бцы» стояло за «рождество Богородицы».

Строгий дух канона отражался в изъятии случайного, преходящего, земного.

В учении он опирался на вечное сквозь преходящее.

В живописи — на существенное взамен мимолетного.

В подписях через согласные, казавшиеся символом вечного наперекор случайному.

Такова же аскетическая дробь пяти согласных — П, Р, К, Ф, В — сквозь ослепительную белизну музыкальной светописи Прокофьева.

Так тусклым золотом горят буквы на фресках Спаса-Нередицы.

Или звучат строгим игуменским окриком через лиризм потоков сепии и небесной лазури кобальта в росписях Феофана Грека в Церкви Федора Стратилата в Новгороде. Ибо наравне с непреклонной строгостью письма столь же великолепен лиризм Прокофьева, которым расцветает в чуде прокофьевской оркестровки неумолимый жезл Аарона его структурной логики.

Прокофьев глубоко национален.

Но национален он не квасом и щами условно русского псевдореализма.

Национален он и не «водой и духом» детали быта и кисти Перова или Репина.

Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к первобытному скифу и неповторимой чеканности резного камня XIII века на соборах Владимира и Суздаля.

Национален восхождением к истокам формирования национального самосознания русского народа, отложившегося в великой народной мудрости фрески или иконописного мастерства Рублева.

Вот почему так прекрасно звучит в Прокофьеве древность — не через архаизм или стилизацию, но сквозь самые крайние и рискованные изломы ультрасовременного музыкального письма.

Тут внутри самого Прокофьева такой же парадокс совпадения, какой мы видим, сталкивая икону с полотнами кубистов или живопись Пикассо с фресками Спаса-Нередицы.

И через «гегелевскую» оригинальность<sup>сссххvii</sup> — первичность — глубоко национальный Прокофьев интернационален.

Но не только этим интернационален Прокофьев.

Он интернационален еще и протеевской видоизменяемостью своей образной речи.

Здесь канон его музыкального мышления снова подобен канону древности, канону византийской традиции, способной в любом окружении сверкать по-своему и вместе с тем по-новому.

На итальянской почве он загорается мадоннами Чимабуэ.

На испанской — творениями Доменико Теотокопули, именуемого Эль Греко.

В бывшей Новгородской губернии — настенными росписями неизвестных мастеров, ныне варварски растоптанными тупыми ордами захватчиков — тевтонов...

Так и творчество Прокофьева способно возгораться темами не только национальными, историческими, народно-патриотическими: отечественными войнами XIX, XVI или XIII века (периода «Войны и мира», «Ивана Грозного» и «Александра Невского»).

Так терпкий талант Прокофьева, попав в страстное окружение шекспировской Италии Возрождения, вспыхивает балетом лиричнейшей из трагедий великого драматурга.

В магическом окружении фантазмагорий Гоцци он родит поразительный каскад фантастической квинтэссенции Италии конца XVIII века.

В обстановке зверств фашистов XIII века — незабываемым образом железной тупорылой свиньи из рыцарей Тевтонского ордена, скачущей с неумолимостью танковой колонны их омерзительных потомков.

И везде — искание: строгое, методическое. Роднящее Прокофьева с мастерами раннего Возрождения, где живописец одновременно и философ, а скульптор — неразрывно — математик.

Везде свобода от импрессионистического «вообще» и приблизительности мазка или размазанного цветового «пятна».

Не произвол кисти, но ответственность объектива чудится в его руках.

Место его не среди декораций, иллюзорных пейзажей и «головокружительной покатоности сцены», но прежде всего в среде микрофонов, вспышек фотоэлементов, целлулоидной спирали пленки, безошибочной точности хода зубчаток киносъемочной камеры, миллиметровой точности, синхронности и математической выверенности длин и метража фильма...

\* \* \*

... Погас ослепительный луч кинопроектора.

Зал вспыхивает ровным светом с потолка.

Прокофьев кутается в шарф.

Я могу спать спокойно.

Ровно в одиннадцать часов пятьдесят пять минут завтра утром в ворота киностудии въедет его маленькая синяя автомашина.

Через пять минут у меня на столе будет лежать партитура.

В ней символические буквы:

ПРКФВ.

Ничего мимолетного.

Ничего случайного.

Все отчетливо, точно, совершенно.

Вот почему Прокофьев не только один из великолепных композиторов современности, но, на мой взгляд, еще и самый прекрасный кинокомпозитор.

## **ЛЮДИ ОДНОГО ФИЛЬМА<sup>сссххviii</sup>**

### **ЛОМОВЫ И ГОРЮНОВ**

Когда я прихожу к [Ломову] в цех, где пахнет клеем, лаком, политурой и теми еще невыразимыми запахами, которыми разит от бутафории в период ее становления, когда я вижу его в окружении нелепых искусственных цветов для чьих-то съемок карнавала, нечеловеческих размеров горшков из папье-маше для чьей-то кинооперы, частей полурезного, полулепного иконостаса для собственной моей картины, когда я говорю с ним о толщине слоя левкаса на идущую «под позолоту» утварь или договариваюсь об утяжелении восковых печатей для грамот, с которыми приедут иностранные посланцы ко двору Ивана или Сигизмунда, когда я вижу его, прокрадывающегося после рабочих часов в звукоцех и сосредоточенно вслушивающегося в звукозапись церковных песнопений, от древности дошедших до нас, — мне кажется, что я испытываю прикосновение к тем безымянным полчищам мастеров Древней Руси, как бы чудом перенесенным в наш быт и наше время, тех мастеров, которые годами, согнувшись, выводили венчики и лики под сводами наших храмов, золотили купола соборов, резали из слоновой кости кресты, извивали золотую проволоку и затейливые узоры отделки драгоценных сосудов.

Пусть в руках его не финифть, пусть фольга не золотая, а бумажная, пусть левкас слоями ложится не на иконописные доски и пусть он возится с негрозином в поисках искусственной «патины времени», а кругом на цепях висят поддельные лампы, но глаза его полны той же сосредоточенной строгости из-под поднятых на лоб очков, а складки на лбу ложатся в те же задумчивые узоры, как сотни лет они прочерчивались на лбах тонких и умелых мастеров русского прикладного искусства, когда любовно и целеустремленно, фанатично и хитроумно они вынашивали свои замыслы, воплощая их в обаятельные деяния рук своих.

Под стать ему жена и сподвижница его Лидия Алексеевна. Вся в иголках, булавах, нитках, она острым взглядом из щелок глаз не упустит в кадре сбившуюся складку, вылезшую за пределы эпохи «служебную» пуговицу, небрежный узел завязок золотого нарукавника.

Только безумие темпов, ворох ненужных сторонних дел, до режиссуры не имеющих никакого касательства, на что мы обречены в административной неразберихе еще не устоявшегося после эвакуации быта гиганта нашего — Потылихи, не дают возможности побольше беседовать с ней.

Вернее: слушать ее.

В ее сказе, в оборотах ее речи, в образном строе ее говора перед вами проходит лукаво подмеченная или поэтичная картинность, в которую народная речь умеет облекать повседневное явление.

Что может быть прозаичнее соображений о том, что прошита сквозь высокий ворс плюша или бархата нитка окажется незаметной?

Но Лидия Алексеевна скажет: «Бархат, он всякую нитку таит».

И в этой фразе ухвачено ощущение глубины бархатной фактуры, которая кажется дремлющим черным бором, таящим в могучих своих объятиях затерявшуюся стройную и тоненькую царевну, незаметно скользящую между могучими его стволами. Плюш, бархат и нитки свиваются в сказочный образ, и незримые нити тянутся к той манере сказа, котор[ой] окрашены ядовитые писания Берсеня<sup>сссxxxix</sup> или мудро иронические слова и мысли Ивана, сохранившиеся в решениях Стоглава о... художниках<sup>сссxxx</sup>. Этот гигант — строитель государства — находил время ронять на ходу такие исчерпывающе точные советы и пожелания: «Кому дано, тот бы писал, а кому нет — мало ли есть других занятий?»

И как работают на картине эти люди, которым «дано»!

Вот, часами не разгибаясь над гримировальным креслом, стоит Горюнов.

Черкасов, утомленный нескончаемой переклейкой носов, бород, усов, уже давно заснул, откинув голову. Сегодня он прибыл из Новосибирска в Алма-Ату.

Жара или холод. Зима ли или лето — всегда с корабля на бал: с поезда — прямо в кресло, в «пошивочную», на репетицию, в ателье.

Маска нашего великого трагического артиста (кто бы мог поверить, что комик и эксцентрик в душе и по призванию<sup>сссxxxix</sup>, Черкасов будет создателем галереи ответственных образов русской истории?) неподвижна. Голова запрокинута назад на подпорку.

Отчаявшись получить подпорку по «наряду», «спущенному» в столярный цех три недели тому назад, Горюнов собственноручно сколотил и прибил ее сегодня к креслу. Также собственноручно он сколотил «балаган» — гримировальный барак под стенами фанерной Казани, раскинувшейся в палимых солнцем оврагах Каскелена.

«Царь» спит, и мы оба с Горюновым даже рады этому обстоятельству. Так легче, впившись двойной парой глаз в недвижимый царский лик, схватить правильный угол наклона брови «из всех возможных», уловить «ход» линии уса, поймать верный «бег» пряди волос, общую конфигурацию «движения» общей массы волос.

Ибо Горюнов, как мало кто из мастеров своего дела, остро чувствует, что решающее в парике и гриме, прическе и бороде, усах и бровях. Это прежде всего динамический образ движения, вытекающий из облика лица и образа поведения персонажа.

Как бы излучение внутренней динамики характера, перебрасывающееся в извивы пряди, в завитки наклейки, в излом гуммоза, пластически договаривающий заложенный в лице мотив, из всего многообразия

возможностей лица выбранный для данной роли. И поэтому, вероятно, такие горячие дифирамбы поют шведские газеты бородам и гримам Горюнова в нашей картине.

Килограммы гуммоза, леса волос и крэпе<sup>189</sup> проходят через ловкие и подвижные пальцы Горюнова в нескончаемые часы поисков грима. А в нескончаемые дни и ночи съемок ночь за ночью, день за днем повторяется до миллиметра выверенная, в таких трудах найденная лепка обликов действующих лиц. Спуска в этом деле не дается.

Я хорошо помню тот день «разноса», которому подвергся Горюнов, когда вкупе с Серафимой Бирман они позволили себе слегка ослабить наклейки «оттяжки» век к вискам в гриме Ефросиньи Старицкой.

Моральным оправданием этому могли служить кровавые подтеки, до которых были доведены виски Серафимы Германовны в результате многодневной непрерывной съемки. Однако художественно никакие кровавые стигматы актерского подвижничества оправданием служить не могут.

Не тот градус воспаленности взора горит из-под иначе спущенных век.

«Переделать грим!»

Сейчас, пробегая пальцами еще и еще раз по гуммозному носу царя, выискивая анатомически верное размещение горбинки и боковых вмятин около окончания носового хряща в соответствии с пропорцией и ритмом лица дремлющего Черкасова, Горюнов язвит. Он цитирует мои давнишние статьи, статьи периода моего увлечения исключительно «натуральным» типажем, статьи, полные огненных филиппик против гуммоза, клееных бород, париков...

А вечером («вечер» для нас начинается на рассвете после ночной съемки) мы будем сидеть с ним и внимательно листать фоторепродукции с надгробия работы Микеланджело или менее известных мастеров, стараясь разгадать кривую бега извивов бороды Моисея, схему произрастания бород на портретах Эль Греко: через несколько часов прибудет народный артист Амвросий Бучма, и мы будем «искать» бороду Басманова-отца, а позже придется пересоздавать одного безвестного алма-атинского частника-мясника в ганзейского купца для «западноевропейского комплекса» нашего фильма.

## **Я. РАЙЗМАН И Н. ЛАМАНОВА**

Я вспоминал полные стонов письма Буонарроти, в которых он жалуется на согбенную спину и слепнущие глаза, работая под потолком Сикстинской капеллы.

Я в памяти цитировал эти письма, глядя на согбенные спины этих двух неутомимых старцев, часами способных ползать вдоль подола платья, одергивая складки, выискивая линию естественного падения материи или задуманной кривой капризного пробега оборки.

А наивный блеск восторга, когда мечта ухвачена и стала реальностью?!

---

<sup>189</sup> Скре — креп, легкая, прозрачная морщинистая ткань, изготавливаемая из шелка или бумаги (*франц.*).

— Коровин мне говорил, — звучит настоятельный голос, — произведение никогда не должно быть до конца завершенным...

Незаконченность — это не только прихоть Коровина.

Здесь, на востоке, вокруг нас в Алма-Ате, дальше в Ташкенте и Ашхабаде — это традиция.

Везде этот обычай:

ни одного узора на сюзане, ни одного рисунка ковра, ни одной вышивки, оббегающей тюбетейку, ни одной голубой затейливой кафельной мозаики на гигантских мечетях — здесь в Средней Азии вы не найдете законченными. Обычай порожден тяжелым и зловещим суеверием: до конца законченная вещь роком отзывается на судьбе создателя ее.

— Серов мне говорил...

Репин. Левитан (и не радиодиктор, а тот — «Чехов от живописи» — Левитан живописец).

Это говорится в затхлой, темной, душной, жалкой проходной комнатке.

На девять десятых она заполнена громадным столом для кройки.

Сквозь оставшуюся одну десятую продирается нескончаемый поток ведер с глиной, кирпича, жестяных печных труб. Опять перестройка. Где-то течет вода.

Характерным движением плеч, острыми углами поднимающихся вверх, Яков Ильич выражает безмолвную стоическую иронию в отношении хаоса вокруг.

Хаоса, гордо именуемого костюмерно-пошивочным цехом Центральной объединенной киностудии в гор. Алма-Ата.

Цокающая вывеска этого учреждения (сокращенно оно читается ЦОКС) объединила под крышей бывшего оперного театра две крупнейшие киностудии Союза — «Мосфильм» и «Ленфильм», из-под бомбежки вывезенные в Среднюю Азию.

И среди этих обломков первозданного хаоса сидит передо мной, попивая из зеленой эмалированной кружки «пустой» кипятка, сам Яков Ильич Райзман.

Величайший волшебник художественного покроя костюмов и пальто, лучший мастер фрака, глава лучшей портняжной фирмы Москвы в течение многих десятилетий.

Таким взором на окружение глядел, вероятно, Бонапарт в часы прогулок по острову Святой Елены — на палисадники плантаций после зал Тюильрийского дворца.

Таким же взором вдаль глядит старый лев из-за решеток передвижного зверинца, бесцельно раскинувшего свои повозки и изодранное шапито в самом центре толкучего рынка Алма-Аты.

Моросит дождь. С ним смешиваются первые снежинки. Нахохлившись, в пустых клетках сидят степные орлы. Дремотно мигают круглые глаза. В этом зловонном загоне, где затерялись в тусклом свете керосиновой лампы барс и цесарка, степной орел, облезлый кенгуру и три обезьяны, — пусто и тихо. Только прибоем вокруг кипит толкучий рынок, пронзительными выкриками врывающийся в державную тишину облезлой клетки, приютившей царя зверей. О взгляде этого льва можно было бы слагать поэмы.



[Его глаза] бездонны. Покорны. Но полны той нечеловеческой тоски, какой может тосковать лишь зверь, вырванный из огненных песков родной пустыни и хворающий бронхитом в пронизывающих сквозняках осени убийственного климата Алма-Аты.

Яков Ильич в безупречного покроя пиджаке, в галстучке «бабочкой» зябко кутает шею в клетчатое кашне и также глядит вдаль.

— Коровин мне говорил...

Чудодейственным сплетением обстоятельств, сколоченных из аттиловской алчности Гитлера, смертоносных изобретений Мессершмидта, недолговечных успехов Гудериана и заботы нашей страны о сохранении кадров кинематографии, — Яков Ильич вместе с нами заброшен сюда в эвакуацию.

Старик не может жить без дела.

И вот его талант, время, мастерство отданы созданию костюмов для продукции объединенных киностудий Москвы и Ленинграда.

Судьба соблаговолила приурочить производство «Ивана Грозного» в те именно недолгие сроки, пока, перейдя от фраков к ферязям и от смокингов к фелоням и охабням, этим делом правит Яков Ильич.

Мало людей за свою жизнь я любил так, как любил и уважал я Якова Ильича, которого унес из нашей среды обострившийся процесс туберкулеза в новогоднюю ночь 1944 года.

Память о нем неразрывна с памятью другого поэта и мастера костюма — тети Нади — Надежды Петровны Ламановой<sup>сссхххii</sup>.

Работать с ними обоими было величайшим художественным наслаждением.

Острота глаза, предельное чувство линии и формы, пропорции и воплощения рисунка в реальность фактур, движений и спадов материи, динамики складки, скульптурная лепка фигуры.

Неутомимая рьяность. Нескончаемый звук разрываемых первоначальных наметок, бледные, как математические формулы, первоначальные «патроны» из коленкора и холста, но и, как эти формулы, ответственные, точные и строгие на путях к тому, чтобы из стадии исканий «формы» (Надежда Петровна никогда не говорила «покрой»), как бабочка от стадии куколки в сверканье крылатого существа, — затем воплотиться глухим басом бархата, игривыми переливами ламэ или тяжелыми аккордами золотой парчи. Нескончаемы переколки, перекройки, подрезки, перестановки, костюмы на глазах распадаются обратно в половинки грудок и спинок, рукавов и воротов и вновь срastaются в новом дивном нюансе целого...

Кто опишет вас! Кто перескажет эти томительные и упоительные часы!

Когда смутное очертание замысла или капризная линия наброска под меткими ударами стальных челюстей ножниц, опытного прикосновения утюгов, армии булавок и вереницы бега нитки и прежде всего пластического таланта становится трехмерной подвижной скульптурой костюма?

Бальзак любил так называть своих героев: «эта Венера от прилавка», «этот Франц Хальс среди рестораторов», «этот Бенвенуто Челлини среди гурманов», «этот Сальватор Роза от бухгалтерии».

Встретив великих старцев Райзмана и Ламанову, Бальзак вспомнил бы Микеланджело, Тициана и Калло, так строга лепка их костюма, так поразительно сбалансированы в них живописные массивы, так ответственно призван каждый штрих говорить о желаемом образе носителя. Ибо мастера эти не только облачают фигуры тех, кто счастлив попасться им в руки.

Они создают и пересоздают его облик, исправляют дефекты, убирают аномалию или, ухватив ее, не замалчивают, но возводят ее средствами искусства в законченный образ характерности. Именно поэтому так давно пришла Ламанова от «светского» костюма к костюму театральному<sup>сссххххiii</sup>, где еще больший простор игре подчеркнутых или тщательно скрывааемых черт индивидуальностей, чем в комедии салонов и гостиных.

Вот почему, внезапно столкнувшись с историческим костюмом, так упоителен в покрое и шитье их был покойный Яков Ильич.

Мне как-то понадобилась толщинка для «кособрюхого» боярина. Идти с этим к Якову Ильичу?.. И надо было видеть его восторг, когда я, решившись, обратился к нему с этой просьбой.

— Приходите завтра. Увидите!

Сквозь кирпич и глину, утюги и спрыскивающие материю мелкие капли, с характерным звуком вылетающие водяным облаком из раздутых щек, через неутомимые крикливые споры львовских портняжных подмастерий, которых занесла судьба сюда же, продираюсь на следующий день в святилище Якова Ильича.

В углу стоит страшный голый человек. Он страшен тем, что абсолютно живой. Пузатый. Кособрюхий. И... без головы. Это на манекен нацеплена толщинка. Более страшного в своем обнаженном натурализме зрелища, чем это голое боярское брюхо, висящее над слабосильными ногами, я в жизни не видал.

Оно кажется розовым, лоснящимся, дышащим и сопящим.

Здесь такой же ироничный натурализм, как экстатически натуралистичны страдающие Христы католического Запада. Рваные раны. Кожа, содранная с ребер, сквозь которые, как сквозь решетку, видно окровавленное сердце. Подлинные женские волосы, спадающие Христовыми космами из-под терновых венцов. Стекланные глаза. Они впиваются в ваше сознание из темных ниш пустынных храмов Испании или Мексики и пугающим призраком следуют за вами в течение долгих часов, что вы блуждаете потом по солнцепеку городских площадей и пустынных улиц. Но там — воск, краска, волосы, иногда зубы за полуоткрытыми запекшимися губами, стекланные глаза.

В произведении Якова Ильича — одна форма, одна линия кривизны чудовищного коленкорового брюха. Один, набитый дешевой ватой, объем. Да две лямки, чтобы через плечи удержать это сооружение на живом человеке.

Яков Ильич, пронзительно закашливаясь, смеется из другого угла комнаты. Оказывается, это портрет.

Яков Ильич вспомнил «одного бывшего клиента».

А было это в... 1911 году!

Клиент был купцом.

Таким именно «кособрюхим», как я чертил желаемого боярина Якову

Ильичу на какой-то из вышедших из употребления выкроек. Какая память! Какое владение анатомией! Какое воплощение такого уroda в жизнь, достойное пресловутой серии парижских купален бессмертного литографического карандаша Домье!

## ВОЛЬСКИЙ

Ошибка думать, что только протопоп Аввакум способен на призывы к самосожжению во имя идеи.

Напрасно думать, что во имя принципа одни лишь бородатые Досифеи в кругу единоверцев способны на подмостках оперных театров сгорать в декоративных избах последнего акта «Хованщины».

Это свойственно русскому человеку и без бороды.

И значительно позже эпох, примыкающих к прежде именуемым Смутными временами.

Блестящий пианист.

Концертант.

Тончайшего слуха.

И той особой тонкости проникновения в недра музыкальной формы и дух исполняемого произведения, которые характеризуют только деликатнейшего исполнителя.

Он не мог не любить Рахманинова.

А любить он может только фанатично.

Но судьба прошлась беспощадным ножом истории между композитором и его родиной.

Лишь на склоне лет голос родины и крови призвал блудного сына к примирению с родиной<sup>сссxxxiv</sup>.

И родина простила своего гениального сына за временное потемнение, за временный отход.

И добрым словом светлой памяти хранит его имя в рядах своих славных детищ.

Но в свое время был конфликт.

Разрыв.

И я понимаю драму — нет, трагедию — юного пианиста-виртуоза в тот момент, когда кумир помрачен, когда кумир в орбите враждебных сил, когда кумир отторгнут от почитателя непроходимостью социального противоречия.

Бывают мгновения в жизни, когда опускаются руки.

Бывают случаи, когда рука не подымается.

Бывают мгновения, когда роняешь руки.

И самое трагическое мгновение, когда бросаешь руки.

А иногда бросить руки — это бросить целый путь жизни.

Для пианиста-виртуоза бросить руки — это не только оставить профессию: это зачеркнуть весь абрис когда-то предначертанного себе горизонта.

Так брошены — из принципа — в ответ на великую обиду измены кумира — руки нашего пианиста.

Так социальная трагедия временного отхода Рахманинова от нас стала личной трагедией пианиста Бориса Вольского, бросившего путь виртуоза.

Так мир музыки теряет пианиста Вольского.

Но столь популярный закон сохранения энергии, кажется, и здесь находится в силе:

мир кинематографа приобретает неоценимого звукооформителя etc<sup>сссхххv</sup>.

## СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ<sup>сссхххvi</sup>

Ненаписанная страница «Метаморфоз» Овидия.

Муравей, ставший человеком.

Я думаю, муравей, ставший человеком, должен был бы стать очень страшным человеком.

Человеком с шорами.

Without any outlook<sup>190</sup>.

Двигается по раз установленным дорогам.

Только протоптанными путями.

В столкновении с моральной проблемой чудовищной ригористичности.

Очень тонко сделали баснописцы, дав в партнеры гулящей стрекозе именно хозяйственного муравья.

Из обоих всегда отрицательным считалась стрекоза.

Но насколько вреднее облик муравья — праведника, верного исполнителя прописных истин и тошнотворно добродетельного в трудах своих.

Не курить... Не плевать. Не пить сырой воды. Сходить с передней площадки.

Влезать с задней.

Переходить улицу только на углу.

Ни одного отступления от начертанного — во имя буйства — права.

Ни одного нарушения правил во имя разбега фантазии.

И самоупоение правотой своей.

Этот тип людей — гроза на производственных совещаниях.

Чума — на открытых докладах — хозяйственных и общественных организаций.

И не дай их бог в контингентах народных судов или в составе присяжных заседателей.

Но, кстати, именно они-то неизбежно оказываются в ревизионных комиссиях и в составе народных судов.

Родственные им фигуры на противоположном полушарии — те армии вдохновенных женщин, которые молотками разбивали дьявола в образе винных бутылок по питейным заведениям Америки, прежде чем добиться «сухого закона».

И самое, конечно, в них ужасное — это их правота. Бесчеловечно формальная правота.

---

<sup>190</sup> Без перспективы (англ.).

Нет страшнее, недоступнее и бесчеловечнее образа, чем [образ] абсолютно формально правого человека, исполнителя всех добродетелей, рыцарей буквы закона без страха и упрека...

Взвять можно от сожительства с подобным воплощением муравья в человека.

Но вовсе не обязательно сожительствовать. И то, что можно с трудом переносить в человеке и спутнике жизни, может быть незаменимы[ми] качествами сотрудника в работе.

Ведь бывает и хуже.

Вот Эжен Сю взял семь смертных грехов и накатал семь романов. И все романы построены на том, что разгул каждого из грехов становится основанием для торжества добра над злом.

Не будь графиня X преданной тщеславию, не будь господин Y преданным чревоугодию или мсье Z — прелюбодеянию, не совершилось бы столько и столько благих дел, описанных на страницах соответствующих повествований.

Если таково положение с семьей смертными грехами, то тем более это возможно здесь.

Здесь, где речь идет о... семи смертных добродетелях!<sup>191</sup>

Так или иначе, Фира Тобак включает в своем маленьком, хрупком тельце все пороки муравья-человека, чудодейственным образом ставшие добродетелями человека-монтажера.

Даже рост.

Даже способность — волочить из этажа в этаж коробки пленки, иногда стопкой своей превышающие ее рост.

Моральный ригоризм ее здесь, среди фильмокатов, становится кропотливой системой рационального размещения «срезков» в отличие от «обрезков» и обоих, противопоставленных систематизированным «вырезкам».

Бытово невыносимый педантизм приводит здесь к тому, что в любое мгновение как по мановению волшебного жезла из хаоса кусков пленки, свернувшихся в клубки словно затаившийся змей, вылетает именно нужный кусок, как кролик из цилиндра фокусника.

Проторенные пути рутинерства в мышлении обеспечивают систематизацию всего этого многотысячного поголовья монтажных кусков, ютящихся в круглых шкафах, прямоугольных ящиках, около стенных шкафов.

«Любой кусок в любой момент!» — не фраза, не бахвальство, — это страшный бич, ежесекундно занесенный над монтажером, имеющим горе сотрудничать с режиссером вроде того, [кого] недобрые силы бросили поперек пути маленькой беззащитной мегеры — Фиры.

Надо иметь дьявольскую память, чтобы мгновенно сообразить, где, когда, куда положен срезок фонограммы вступительных тактов такого-то

---

<sup>191</sup> Не помню, где и кто впервые обмолвился этим непочтительным обозначением для человеческих достоинств. М[ожет] б[ыть], это вывеска парижского трактира, подобная той, что визави Пер-Лашез: «Au repos des vivants» [«место успокоения живых»]. (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

музыкального пассажа; в какую сторону повернута голова в продолжение срезанного куска такого-то второстепенного персонажа из материала предыдущей серии.

Подойдет ли по размеру давно забракованный дубль в той его части, в которой актер уже перестал играть, но случайно замер в подходящем ракурсе. Все это в обстановке дикого нетерпения, злобного шипения, ядовитых комментариев, если не сразу схвачена нужная коробка или, что хуже, если на мгновение изменяет сообразительность или память!

Тяжелый хлеб у Фиры Тобак!

Но муравьиные черты нрава, вплоть до редких ответных обжигающих брызг муравьиного яда, выдерживают ее на этом тяжком и неблагодарном посту.

«Любой кусок в любой момент!» — этот лозунг над армией жестяных коробок обеспечен вредными чертами человека-муравья, ставшими добродетелями человека-монтажера.

Но не только за это терплю я уже одиннадцать лет вредный нрав самого низкорослого и драгоценного моего сподвижника.

Режиссер, с которым работает Тобак, еще очень давно провозгласил подозрительную программу математического расчета в кинопроизведениях, расчета столь же строгого и априорного, как в конструкциях мостов или заранее заведомо работающих станков<sup>сссxxxvii</sup>.

Выкрикнутым в эпоху общего увлечения машинизмом, урбанизмом, конструктивизмом и инженеризмом — этим программным лозунгам сейчас же поверили.

И поверив, почти сразу же стали брать под обстрел этот принцип инженеризма, машинизма, конструктивизма, усматривавшийся в каждом творческом проявлении прокричавшего их.

В его творениях находили холодность расчета, сухость математической предвзятости, угловатые бока конструкции, торчащей сквозь ткань живого действия.

Многим приходило в голову брать под сомнение программные пункты тезисов.

Но почему-то никто не брал под сомнение приверженность автора этих тезисов... к самым тезисам.

Уж больно часто, больно подчеркнуто, больно крикливо он выставлял их и расписывался под ними...

### [ВАЛЯ КУЗНЕЦОВА]<sup>сссxxxviii</sup>

У нее странная манера во время разговора на полуслове останавливаться и глядеть широко раскрытыми глазами чуть-чуть навывкат.

Вероятно, гарпии, сфинксы и прочая нечисть древности так же останавливали взгляд, намечая жертву, парализуя ее взором.

Поворачиваешь голову.

Так и есть.

В поле зрения Вали попала странная долговязая фигура.

Почти что хочется сказать, что остановившийся взгляд Вали Кузнецовой щелкнул затвором.

В сознании отложился силуэт. Силуэт занумеровался и зарегистрировался в памяти.

Глаз ожил и забегал, и Валя восторженно объясняет, что этот странный силуэт — «вылитый... фон Паулюс».

Черепная коробка Вали полна до отказа подобными тенями «двойников».

Иногда это двойники именуемых лиц: три двойника Паулюса, пять Герингов, один Менделеев, два Чкаловых (у одного немного подгуляла нижняя челюсть), один Репин (не только в профиль!), сколько угодно Гоголей, Лермонтовых.

Иногда безыменные «типы». Придворные. Рыцари. Стрельцы.

Дамы. Палачи. Монахи.

Кузнецы. Шуты. Китайцы.

Правда, был случай, когда одного эстонца в наклеенных усах эта хитрая Валя попробовала мне «подсунуть» и продать «за китайца» в «Александре Невском», прежде чем я довел ее до того, что она разыскала нам подлинного — профессора китайского языка на роль посланца Золотой Орды. Но это было на порах первого знакомства. И дальше не повторялось.

В Голливуде сложная карточная система и американизированная справочная картотека для этих же целей.

На Потылихе довольно беспорядочные ворохи записей, описей и пожелтевших фотографий.

Валя носит свое подобие Скотланд-Ярда в голове.

Она знает адреса каких-то странных людей сверхчеловеческого роста; ею выслежены где-то логовища, в которых ютятся особо зловещие старухи; она знает, где живет старик тряпичник с головой редкого святого XVI века, и точный адрес скромного бухгалтера, пригодного на роль юродивого.

Но страсть ее — двойники.

Двойники для иногородних артистов, часто затруднительно вызываемых; двойники к известным портретам, наконец, двойники к двойникам на случай, если и двойник где-нибудь загуляет...

## ЛУКИНА

Оркестр. Хор.

Хор! Оркестр!

Это звучит как нечто цельное, органическое. Как что-то нераздельно телесное.

Как Иван, Петр, собор, мост, монумент.

А точнее это было бы определить муравейником.

Сколько здесь самолюбий, индивидуальностей, обид, частных интересов, внемузыкальных забот, бытовых отношений, человеческих судеб и жизней, на отдельные мгновения сливающихся воедино в магические моменты исполнения

музыки.

Тогда — организм. Тело. Больше того: единая коллективная душа.

В остальное время — хаос.

Сколько людей — столько характеров. Сколько характеров — столько линий поведения.

Иногда кажется, что инструмент перерастает в человека, играющего на нем. Разве не с ног до головы трубач мой долголетний друг Юрьев?

Разве смех его, повадки, фанфаронада, демагогически острое слово, перед которым робеют все кругом, — не тот же бешеный ревущий звук его несравненной трубы, который так беспощадно, с таким блеском разрывает массивную звуковую ткань других инструментов в увертюре к «Грозному»?

И разве Иосиф Францевич Гертович глубокой человечностью и музыкальной проникновенностью не кажется плотью от плоти тех трагически рыдающих ходов мелодии, которую ведут контрабасы в удивительной музыке Прокофьева к сцене болезни Ивана?

Всех этих людей объединяет один оркестр.

Не оркестр, а люди.

И прежде чем произойдет слияние всех их в коллективном действии под водительством магической палочки дирижера, их надо собрать, согласовать, пригласить, часто — уговорить.

Индивидуальность анархически топырится — не хочется ей в слияние.

Твердость характера и мягкость обращения, мелодический ход убеждения и стакато дисциплинарного «призыва к порядку» нужны для того, чтобы свести в единый контрапункт весь этот сонм отдельных единиц, своим творчеством слагающих коллективного творца — оркестр, хор.

Кажется, что руки блестящего музыканта Лукиной продолжают виртуозно пробегать по клавишам, когда бесконечно тактично и вместе с тем непреклонно волево она сплетает оркестрантов между собой, оркестр с хором, оркестр и хор с микрофоном, исполнителей произведения с теми, кто вековечит его на пленку, дирижера со звукооператором, композитора с теми, кто его воплощает, и всех их в конце концов с режиссером, взвинченным и нервным, непримиримым и придирчиво требовательным до каприза, терзающимся каждой секундой осуществления своих конечных замыслов в слиянии стихии музыки и изображения. С таким же умением и легкостью она умеет уловить желаемый нюанс режиссерского замысла и пересказать — додумать и досказать — его армии музыкантов на «их языке» в образном ряде их представлений. То, что режиссер, не музыкант и часто не владеющий даже азбучным музыкальным «жаргоном», бессвязно и раздраженно косноязычно описательно мычит как «творческое указание».





**«СПОДОБИЛ ГОСПОДЬ БОГ ОСТРОТКОЮ...»  
(ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ОБО МНЕ СОБСТВЕННОГО МОЕГО  
ВООБРАЖАЕМОГО ВНУКА)<sup>сссxxxix</sup>**

Дед мой, Сергей Михайлович, по собственному его утверждению, был из тех молодцов, которые «ради красного словца готовы продать мать и отца».

Попросту говоря, безудержно трепаться любил мой старик.

В старике — впрочем с молодых еще его лет — сильна была скарденность — вернее: скопидомство. Не любил он того, чтобы добро из дому расходилось.

Барахло всякое копил и неохотно с ним расставался. Так же копил и всякую бумажку, тем или иным боком связанную с замыслами, подготовками и отзывами, касавшимися его не слишком многих числом творческих подвигов.

К старости скопидомство его развернулось и на собственное острословие.

Не то чтобы старику жалко стало делиться со слушателями продуктами этих своих способностей и держать язык за зубами.

Совсем нет!

Стал старик перед смертью вдруг тосковать о том, что сказанное им по поводу и без повода пропадать станет. Вот и зовет он меня к себе однажды.

Жил тогда дед после первого сердечного припадка у себя на даче в Кратове.

В верхнем этаже. Спускаясь с него только по крайней нужде, а чаще всего токмо единожды на дню и то по нужде наикрайнейшей.

Зовет меня к себе и говорит мне такое: «Слушай, — говорит, — Сережа...»

А знать вам следует, что и меня по почтительности в отношении деда окрестили Сергеем. Да и по отчеству мы с ним совпадаем оба.

Оба мы Михайловичи.

Так вот говорит он мне:

«Сережа. Пропадает одно мое имущество. Каверзные слова, в разное время мною высказанные, пропадают и подпадают не только под общественное, но и под личное мое, твоего деда, забвение. Не хозяйственное это дело.

Так вот.

Гете из меня не получилось, а потому собирателя слов и мыслей моих эккермановского типу при мне состоять не положено.

Так вот сделай милость, Сережа (дед даже, вопреки суровости своего нрава, чуть ли не Сереженькой тут меня обозвал и вроде даже привсхлипнул!), пошукай у меня в закромах слабеющей моей памяти о тех разных вредных словах, что по разному поводу я в разное время высказывал.

Посбери их, проветри, причеши, пригладь, да начни в стопочки складывать.

Коли ежели всякой записочке и любой дряни с работою моею многотрудной я старательно за весь свой век похоронил, так почему и им, тем словам, словно бабочкам лазурью крылышек на солнышке играющим (любил подлец вставлять неуместные лирические отступления), под стеклом на булабочках в сигарном ящике понаколотым не быти?

А как сподобит меня Господь Бог остроткою по какому-либо новому случаю из безудержного потока текущих событий, мы с тобою ее тут же на хвост, да на иголку, на гвоздик, на булабочку, да в коробочку, да под стеклышко.

Сам понимаешь, самому-то мне про себя собирать такое вроде не пристало и совсем, как бы сказать, вовсе даже не к лицу.

А тебе по юношескому твоему положению и внучьему к деду уважению — как бы сказать, пиетету молодого поколения перед старшим — это выходит вроде не только удобно, но даже как бы и почтенно и почтительно».

Стою я перед дедом и сам думаю: вот-вот еще выдержу минутку. Старик у меня нетерпеливый, нетерпящий, суетливый. Решит, что я заломался. И того гляди, очки снимет (к этому времени он слабоват на зрение стал, и предметы отдаленные дюже зорко изобличал, а то, что под носом у него деялось, никак не видал — так размазную одну оптическую, как бывало сам сказывал), очки снимет, — думаю, — да мне по гривеннику за каждую наколотую остротку и предложит.

Молчу, а сам гляжу.

И действительно, очки старик снимает.

Вот и рот разевать начинает.

Да не о том речь повел.

«А выражение, Сережа, — сподобил Господь остроткою — в возглавие записей своих возьмешь, хоть и выражение то и не мое, а безбожное и ко времени разгула безбожнического по Москве относится.

К миниатюрному театру, что на костях былой “Летучей мыши” в том же подвале дома Нирнзеева, что в Большом Гнездниковском, приютился и Курихина-артиста в НЭПовые годы за конферансье содержал<sup>cccxl</sup>.

Выступал тот Курихин в обличий служителя культа — так в те годы попов по-официальному называли.

“Служителями пульта” в тон этому мы в дальнейшем дирижеров оркестров называли.

(И не упомню, моего ли воображения то выражение было или иного трепача и остролова — Никишки Богословского — композитора).

Ряса на том Курихине спереду укороченная была, а сзади в два фрачных хвоста урезанная торчала и фиолетовым цветом очень убедительно вроде фрака играла.

Кудри поповские белокурые — надвое расчесаны на пробор, а борода поповская не то в эспаньолку пристрижена, не то малооформленно, вроде как у искусствоведа Федорова-Давыдова, жидкой лопаточкой ножницами обведена.

Так вот, сострив каждый раз, Курихин оный крестное знамение воспроизводил и скороговоркой присказывал: “Сподобил Господь Бог остроткою”.

Так вот, друг сердечный, Сереженька, поручаю тебе вроде как бы от своего лица и даже с некоей от меня таинственной сокровенностью те Господом Богом мне сподобленные остротки мои запиши, а за иззаглавие те курихинские слова под оными “Четьи-Минееми” и проставь.

К тому же нумерами первыми и остротки пойдут полубожественные».

Многочастне дивились москвичи тому, что на международном кинофестивале осенью 1946 года премию выдали — да еще первую — такому цветному ничтожеству, как картина «Каменный цветок» Ивана Лукича Птушко. Фестиваль был в городе Каннах<sup>cccxi</sup>.

«Чему дивитесь? — вопрошал дед. — Город уж такой. Фамилия города уж такая, вроде Каны Галилейской. А известно, чем тот город славился еще во времена, когда Господь наш Иисус Христос землю нашу грешную пресветлыми ножками своими попирал — в городе том дрянная вода... вином обращалась<sup>cccxii</sup>.

Так и нынешним Каннам удивляться нечего...»

\* \* \*

Ездил в те годы на досъемку кинокартины «Бежин луг» в Крым.

Сквозь Байдарские ворота тогда еще езда через Севастополь была.

И у самого исподножья оных ворот божья церковка многоглавая высилась.

Тая церковь в те года в ресторан преобразенная стояла.

Нарпиту посвященная.

Заместо алтаря — стена, вся бутылками спиртного содержания многоцветного изукрашенная.

По солее — столики стоят.

Взошел в церкву дед. На все четыре стороны не кланяется, а как просвещенный гражданин прямо к столику садится и официанта призывает.

Призывает и серьезно официанту говорит: «Принеси мне, братец... Тела да крови Христовых... полпорции».

Да впустую заряд дедовский пришелся.

Официант — некрещеным татаринном оказался.

Про тело и кровь Христову ему невдомек.

Пошел и привел директора.

«Непонятное что-то туристы требуют».

Взглянул дед на директора и официанта, вздохнул, с тоской человечьему непониманию огорчился и... ростбрат с луком заказал.

\* \* \*

Скорбел дед многочастне о невежестве и неосведомленности человеческой и такой случай по этому поводу на памяти своей имел.

В те поры «Ивана Грозного» снимал.

О том, как царь Иван против лютости боярской лютовать не охоч был и над постелькой жены отравленной ко господу молится: «Да минует меня чаша сия».

А снимался в той же сцене Федькою Басмановым молодой артист Кузнецов Мишка.

С виду смазливый, образованностью и умом не ахти какой далекий, да с норовом и капризами.

«Михаилом Артемьевичем» себя на съемках величать требовал.

Очень этот Михаил Артемьевич к чаше придирался.

Что такое за чаша такая?

Кто про чаши такие какие-то нынче знает?

Не слышал я об чашах таких.

И никто про ту чашу в зрительном зале ничего не поймет.

«Только Вам, Сергей Михайлович, да Господу Богу это понятно будет!» — говорит он деду.

«Что ж! — отвечает дед. — Не такая уж плохая мы вместе с ним аудитория...»

\* \* \*

А еще был случай в том же роде — только позабористей.

В те годы — тридцатые — дед еще на позициях «безгеройных» картин — «эпических полотен», как тогда говорилось, — стоял. Фильмов с центральными персонажами избегал.

Больше вроде массовые движения фотографировал.

Заправлял тогда киноделами Б. З. Шумяцкий.

И дюже они с дедом не ладили.

Неизменно оный Б. З. деду докучал — поперек дедову нраву всякое предлагал — деда на всякое неистовство провоцировал (слова-то какие тогда в ходу были!).

Вот и призывает он однажды деда к себе — в переулок Гнездниковский в отличие от Балиевского, Большого — в Гнездниковский Малый.

И говорит деду: так и так мол, Сергей Михайлович — темка у меня для вас припасена — прямо персик, лимон с виноградом позавидовать могут.

Навострил дед ушки.

Какая-то пакость, какой-то подвох ему от Б. З. Шумяцкого затевается?

Так и есть: предложение Шумяцкого стилистике дедовой как серпом по яйцам, поперек режет: «Стеньку Разина» — вам, Сергей Михайлович, снимать предлагаю! Все как есть и с княжной и «за борт ее бросает» и все такое прочее.

Осерчал дед Шумяцкой наглости, взъелся.

За стилистику свою обиделся. Провокацию разгадал. Однако же виду не кажет.

А сам сладкогласно говорит, вроде сама в замыслах Шумяцких истинность ему рисуется. С места в ответ Шумяцкому и говорит:

«Верно, — говорит, — Борис Захарович. На великие человечьи героические образы вы меня перестраиваете.

Так почто ж на полпути на Стеньке задерживаться.

Уже строить человечий монумент, так — монументальный.

Давайте ахнем-шарахнем не кого кого-нибудь, а самого в фольклоре популярного богатыря... Луку Мудищева!»

И опять мой дед впросак попал.

Недоученность людскую недоучел<sup>cccxliv</sup>.



O[LD] M[AN]<sup>cccxliv</sup>

Today I'm starting to write my «Portrait of the author as a very old man»<sup>192</sup>.

\*\*\*

Гляжу на свою библиотеку и думаю: Плюшкин, Плюшкин...

---

<sup>192</sup> Сегодня я начинаю писать свой «Портрет автора как очень старого человека» (англ.).

Одно въедается в другое. Одно разъедает другое. И вообще уже не книги, а книжная труха.

А ведь было время, когда я был только бережливым и разумным хозяином. Еще больше — Плюшкин собственных мыслей.

\* \* \*

Гляжу на писаное и ненаписанное, записанное и недописанное.

Серебряков, Серебряков, проф. Серебряков. Графоман et rien de plus!<sup>193</sup>

Так злилась на меня Мадам<sup>ccccxlv</sup>, когда общение с ней я менял на очередные записи по темам, меня когда-то волновавшим.

\* \* \*

Не зря одной из первых любимых мною сцен была сцена в ибсеновском «Пер Гюнте», где ветер гонит сухие листья, а листья те — недодуманные мысли и недоделанные дела.

\* \* \*

Гляжу на деятельность свою и думаю: не зря любимый мой с давних пор образ — тигрица в клетке, таскающая новорожденного тигренка (А романс «Тигренок» помнишь? «Струны рокочут, струны поют...» — «Друг мой...» А кто друг мне?), взяв его за шиворот, долгие, долгие часы. И полагающая, что носит его не *долго*, а уносит... *далеко*.

Так и бури мои, откровения, открытия, полемика, поправки к ненаписанному, ссылки на неизданное, приоритеты и воображаемые рукоплескания блистательным находкам.

А пока — желтеет бумага под карандашными набросками.

Трескается и сечется на сгибах.

Утопает в пыли и в паутине.

И уже ловишь себя на том, что в течение годов ищешь подтверждающие материалы к какой-то мысли, к какому-то «положению», внезапно с большой радостью их находишь, и тут же выясняешь, что абсолютно позабыл, к чему их подыскивал...

---

<sup>193</sup> — и ничего более! (*франц.*).



*P. S.*<sup>cccxlvi</sup>

*P. S. P. S. P. S.*

*Конечно — P. S.!*

*2 [февраля] этого года случился разрыв сердечной мышцы и кровоизлияние. (Инфаркт.) Непонятным, нелепым, никчемным чудом остался жив.*

*Должен был умереть согласно всем данным науки.*

*Почему-то выжил.*

*Поэтому считаю, что все, что происходит, — уже постскриптум к собственной биографии...*

*P. S...*

*\*\*\**

*И действительно — кому в сорок восемь лет приходилось о себе читать такое: «... un des plus fameux metteurs en scene de son temps...» (Ежемесячник Института des hautes etudes cinematographiques. Paris, 1946, в отделе «Critique des critiques»<sup>194</sup> касательно «Ивана Грозного») или: («La revue du cinema» I/X 1946):*

*«... La presentation d' un nouveau film d' Eisenstein suscite le meme etonnement que ferait naitre la creation d' une nouvelle piece de Comeille. On c' est tout applique a donner au cinema une histoire qu' a force de trailer les metteurs en scene de classiques il semble qu' ils soient d' un autre age...*

*... on pardonnerait volontiers a Eisenstein d' etre encore en vie s' il s' etait*

---

<sup>194</sup> — один из самых знаменитых режиссеров своего времени (Ежемесячник Института) высших кинематографических исследований. Париж, 1946 (в отделе) «Критика критиков» (франц.).

*contente de refaire Potemkine ou la Ligne Generate. Mais Ivan le Terrible vient bouleverser toutes les idees saines et simples que la critique avail facilement degage'es de l' etude des grands auteurs du muet...»<sup>195</sup>.*

*Я полагал, что так обо мне начнут писать в лучшем случае к семидесяти годам, и рассчитывал, что просто не доживу до этого!*

*И вот к сорока восьми...*

*P. S. P. S. P. S...*

---

<sup>195</sup> «... Показ нового фильма Эйзенштейна так же удивляет, как если бы была создана новая пьеса Корнеля. Было приложено столько усилий, чтобы наделить кинематограф историей, что создается впечатление, будто режиссеры, провозглашенные классиками, принадлежали иному веку... Эйзенштейну охотно простили бы то, что он еще жив, если бы он удовлетворился только повторением “Потемкина” или “Генеральной линии”. Но явился “Иван Грозный” и перевернул все здравые и простые истины, которые критика с легкостью извлекла из изучения опыта великих создателей немого кино...» (франц.).



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

[А](#) [Б](#) [В](#) [Г](#) [Д](#) [Е](#) [Ж](#) [З](#) [И](#) [К](#) [Л](#) [М](#) [Н](#) [О](#) [П](#) [Р](#) [С](#) [Т](#) [У](#) [Ф](#) [Х](#) [Ц](#) [Ч](#) [Ш](#)  
[Щ](#) [Э](#) [Ю](#) [Я](#) [А-Z](#)

- Абд эль Керим* (1881 или 1882 – 1963) — вождь рифских племен в Марокко, глава Рифской республики, в 1920 – 1926 гг. вел успешную борьбу с французскими и испанскими войсками. **2:** [109](#)
- Аберг* Александр (1881 – 1920) — эстонский атлет и борец, выступал в цирках России и за рубежом. **2:** [199](#)
- Авакум Петрович* (1620 или 1621 – 1682), протопоп — глава старообрядчества, писатель. **2:** [374](#), [426](#)
- Аверченко* Аркадий Тимофеевич (1881 – 1925) — русский писатель-юморист. **1:** [50](#), [261](#)
- Агаджанова* (Агаджанова-Шутко) Нина Фердинандовна (1889 – 1974) — советский кинодраматург, соавтор Э. по сценарию «1905 год». **1:** [84](#), [110](#), [112](#) – [117](#), [127](#), [131](#)
- Агриппа Неттесгеймский* (Генрих Корнелий Агриппа) (1486 – 1535) — немецкий философ. **1:** [290](#)
- Адлер* Альфред (1870 – 1937) — австрийский врач-психиатр и психолог, ученик З. Фрейда. **1:** [79](#), [80](#)
- Айвор* — см. [Монтегю А.](#)
- Айзеке* Джекоб (1896 – 1973) — английский ученый, преподаватель Лондонского Кингс-колледжа, возглавлял вместе с А. Монтегю английское Общество кино. **1:** [259](#), [262](#); **2:** [205](#), [330](#)
- Айзеке* Эдит — американская журналистка, редактор журнала «Theatre Arts Monthly». **2:** [125](#), [367](#)
- Аксенов* Иван Александрович (1884 – 1935) — советский поэт, переводчик, критик; в начале 1920-х гг. ближайший сподвижник В. Э. Мейерхольда, ректор ГВЫТМ в 1922 – 1923 гг.; автор первого биографического очерка об Э. **1:** [216](#), [354](#)
- Александр* Франц (1891 – 1964) — американский психолог, глава чикагской психоаналитической школы. **2:** [61](#)
- Александр I* (1777 – 1825) — российский император с 1801 г. **2:** [218](#)
- Александр II* (1818 – 1881) — российский император с 1855 г. **1:** [78](#)
- Александр III* (1845 – 1894) — российский император с 1881 г. **1:** [44](#), [45](#), [50](#), [247](#), [339](#); **2:** [97](#)
- Александр Ярославич Невский* (1220 – 1263) — князь новгородский в 1236 – 1251 гг., с 1252 г. великий князь Владимирский, организатор побед русских войск над шведами (1240) и немецкими рыцарями (1242). **1:** [23](#), [68](#); **2:** [84](#), [193](#), [263](#), [289](#), [294](#)
- Александра Федоровна* (наст. имя Алиса Гессен-Дармштадтская) (1872 – 1918) — российская императрица, жена Николая II (с 1894 г.). **1:** [46](#)

- Александров* Василий (Дуглас) Григорьевич (1925 – 1978) — сын Г. В. Александрова. **1:** [84](#)
- Александров* (наст. фам. Мормоненко) Григорий Васильевич (1903 – 1984) — советский кинорежиссер, начал свою деятельность под руководством Э. в Первом Рабочем театре Пролеткульта, сотрудник Э. по фильмам «Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь», «Старое и новое», «Да здравствует Мексика!». **1:** [40](#), [53](#), [84](#), [132](#), [138](#), [162](#), [163](#), [204](#), [207](#), [234](#); **2:** [81](#), [128](#), [129](#), [207](#), [317](#), [329](#), [396](#)
- Алланди* Рене — французский врач-психоаналитик, погиб в период 2-й мировой войны. **1:** [149](#), [151](#)
- Альберт* фон Буксгевден (1160 – 1229) — рижский епископ с 1199 по 1229 г., основатель Риги, учредитель Ордена меченосцев. **2:** [95](#)
- Альварес дель Вайо* Хулио (1891 – 1975) — испанский дипломат и политический деятель, в 1931 – 1933 гг. посол в Мексике, оказывал содействие группе Э. **1:** [111](#)
- Амаро* Хоакин (1889 – 1952) — мексиканский генерал, военный министр в 1920-х гг. **2:** [88](#) – [91](#)
- Анри-Кристоф* (1767 – 1820) — генерал, бывший раб, адъютант Туссена-Лувертюра, возглавлял восстание негров на острове Гаити против французского колониализма, с 1807 г. — правитель острова, в 1811 г. провозгласил себя императором северной части острова Гаити. **1:** [291](#); **2:** [293](#), [296](#)
- Андреа дель Сарто* (1486 – 1530) — итальянский живописец. **2:** [342](#)
- Антеиль* Жорж (Антейл Джордж) (1900 – 1959) — американский композитор, пианист, с 1936 г. жил в Голливуде, писал музыку к фильмам. **1:** [110](#), [290](#)
- Антоний*, святой (251? – 356) — отшельник, один из основателей монашества. **2:** [285](#)
- Антонов* Александр Павлович (1898 – 1962) — советский артист театра и кино, работал с Э. в Первом Рабочем театре Пролеткульта, снимался в фильмах «Стачка» и «Броненосец “Потемкин”», входил в состав «железной пятерки» ассистентов. **1:** [138](#); **2:** [129](#)
- Арагон* Луи (1897 – 1983) — французский писатель и общественный деятель, в молодости примыкал к сюрреализму. **1:** [198](#), [200](#)
- Арбэжль* Роско (экранное имя «фатти») (1887 – 1933) — американский комический киноартист. **2:** [104](#), [363](#) – [365](#)
- Арене* — советник Советского полпредства в Париже. **1:** [158](#)
- Аренский* Павел Антонович (1887 – 1941) — поэт, драматург, востоковед. **1:** [62](#), [64](#)
- Аристотель* (384 – 322 до н. э.) — древнегреческий философ и ученый. **1:** [79](#)
- Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) — древнегреческий поэт-комедиограф. **2:** [128](#)
- Арлисс* Джордж (1868 – 1946) — английский артист театра и кино. **1:** [295](#), [296](#), [300](#); **2:** [284](#)
- Арцыбашев* Михаил Петрович (1878 – 1927) — русский писатель. **2:** [185](#)
- Аттила* (ок. 406 – 453) — предводитель гуннов с 434 г. **2:** [423](#)

- Афросимов* Павел Михайлович — инженер путей сообщения в Риге. **2:** [115](#), [120](#)
- Бабанова* Мария Ивановна (1900 – 1983) — советская актриса. **1:** [81](#); **2:** [371](#)
- Бабель* Исаак Эммануилович (1894 – 1940) — советский писатель, драматург, один из авторов второго варианта сценария «Бежин луг». **1:** [84](#)
- Байар* Жан Эмиль — французский журналист. **2:** [161](#)
- Байрон* Джордж Ноэл Гордон (1788 – 1824) — английский поэт, драматург. **1:** [32](#), [113](#), [262](#); **2:** [53](#)
- Бакст* (наст. фам. Розенберг) Лев Самойлович (1866 – 1924) — русский живописец, график, театральный художник. **1:** [286](#)
- Балаш* Бела (наст. имя и фам. Герберт Бауэр) (1884 – 1948) — венгерский писатель, сценарист и теоретик кино. Критике ряда теоретических положений Балаша Э. посвятил свою статью «Бела забывает ножницы». **2:** [330](#)
- Балиев* Никита Федорович (1877 – 1936) — русский артист, режиссер, создатель театра миниатюр «Летучая мышь», с 1920 г. — за границей. **2:** [438](#)
- Бальзак* Оноре де (1799 – 1850) — французский писатель. **1:** [44](#), [194](#), [231](#), [299](#), [309](#), [342](#); **2:** [22](#), [136](#), [137](#), [342](#), [424](#)
- Банкрофт* Джордж (1882 – 1956) — американский киноартист. **1:** [241](#); **2:** [260](#)
- Барбюс* Анри (1873 – 1935) — французский писатель. **2:** [46](#), [332](#)
- Бардеш* Морис (р. 1908) — французский литературовед и искусствовед, один из авторов «Истории кино». **2:** [124](#)
- Барнум* Финеас Тейлор (1810 – 1891) — американский цирковой антрепренер, владелец крупнейшего цирка. **1:** [290](#), [357](#)
- Барримор* (наст. фам. Блайт) Джон (1882 – 1942) — американский актер. **1:** [280](#)
- Барримор* Лайонел (1878 – 1954) — американский актер. **2:** [164](#), [380](#), [382](#), [383](#)
- Барский* Владимир Григорьевич (1889 – 1936) — советский кинорежиссер, киноартист. **1:** [138](#)
- Баум* Вики (1888 – 1960) — австрийская писательница, киносценарист. **1:** [233](#)
- Бауман* Николай Эрнестович (1873 – 1905) — деятель российского революционного движения. **1:** [137](#)
- Бах* Иоганн Себастьян (1685 – 1750) — немецкий композитор и органист. **2:** [180](#), [197](#), [198](#), [415](#)
- Бахман* Дж. Г. — помощник продюсера студии «Парамаунт», первый супервайзер Э. в Голливуде. **1:** [243](#); **2:** [72](#)
- Баш* Виктор (1863 – 1944) — французский философ, деятель Лиги защиты прав человека и гражданина. **1:** [175](#), [178](#), [180](#)
- Бедный* Демьян (наст. имя и фам. Ефим Алексеевич Придворов) (1883 – 1945) — русский советский поэт. **1:** [44](#)
- Бейяи* Джеймс Антони (1846 – 1906) — американский цирковой антрепренер, компаньон и преемник Барнума. **1:** [357](#)
- Белинский* Виссарион Григорьевич (1811 – 1848) — русский литературный критик. **2:** [291](#)
- Белла* Стефано делла (1610 – 1664) — флорентийский рисовальщик и гравер. **1:** [57](#)
- Беллинг* Рудольф (1886 – 1973) — немецкий скульптор. **1:** [239](#)

- Белый* Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев) (1880 – 1934) — русский советский писатель, поэт, литературовед. **2:** [19](#), [173](#) – [175](#), [177](#)
- Бенуа* Александр Николаевич (1870 – 1960) — русский живописец, график, театральный художник, историк искусства, художественный критик, идейный руководитель художественного объединения «Мир искусства». **1:** [271](#), [281](#)
- Бергер* Людвиг (1892 – 1970) — немецкий кинорежиссер, постановщик музыкальных комедий, после 1927 г. работал также в Голливуде, Франции, Англии, Голландии. **1:** [243](#), [244](#)
- Бергнер* (наст. фам. Эттель) Элизабет (1897 – 1986) — немецкая артистка театра и кино. **1:** [85](#)
- Бергсон* Анри (1859 – 1941) — французский философ. **1:** [61](#)
- Бердслей* Обри Винсент (1872 – 1898) — английский график. **1:** [281](#); **2:** [83](#)
- Бернадетта* (Бернадетта Субиру) (1844 – 1879) — французская святая. **1:** [26](#), [169](#)
- Бернар* Сара (1844 – 1923) — французская драматическая артистка. **1:** [182](#), [233](#)
- Бернар* Эмиль (1868 – 1941) — французский живописец. **2:** [179](#)
- Берсень-Беклемишев* Иван Никитич (? – 1525) — сын боярский, дипломат; выступал против укрепления самодержавия; казнен. **2:** [419](#)
- Берталл* (наст. имя и фам. Альбер д'Арну) (1820 – 1882) — французский гравер, иллюстратор. **2:** [385](#)
- Бертельс* Алексей Остапович (Алеша) — товарищ детства Э., сын генерала О. А. Бертельса. **1:** [71](#), [87](#)
- Бертельс* Остап Андреевич — русский генерал, командующий армейским корпусом в Риге. **1:** [71](#)
- Берто* Филипп (1866 – 1934) — французский дипломат, управляющий Министерством иностранных дел Франции. **1:** [194](#), [195](#), [205](#), [211](#)
- Библиофил Жакоб* — см. [Лакруа П.](#)
- Бийч* (Бич) Сильвия (1887 – 1962) — владелица книжного магазина «Шекспир и К°» в Париже, издательница. **1:** [289](#), [290](#)
- Билс* Карлтон (1893 – ?) — американский писатель, журналист. **1:** [290](#), [291](#), [331](#)
- Би-Пи* — см. [Шульберг Б. П.](#)
- Бири* Уоллес (1889 – 1948) — американский киноартист. **1:** [292](#)
- Бирман* Серафима Германовна (1890 – 1976) — русская советская актриса и режиссер, снималась в фильме «Иван Грозный». **2:** [371](#), [390](#), [420](#), [421](#)
- Бирс* Амброс Гвиннет (1842 — ок. 1914) — американский писатель. **1:** [292](#) – [294](#)
- Блаватская* Елена Петровна (1831 – 1891) — русская писательница, теософ. **1:** [64](#)
- Блейк* Уильям (1757 – 1827) — английский поэт и художник. **2:** [23](#)
- Блок* Александр Александрович (1880 – 1921) — русский поэт. **1:** [334](#); **2:** [175](#)
- Блудов* Дмитрий Николаевич, граф (1785 – 1864) — русский государственный деятель, в 1830-х гг. — министр внутренних дел. **2:** [222](#)
- Бови* Берта (1887 – 1977) — французская актриса театра и кино. **1:** [201](#), [202](#)
- Богори второй* — см. [Зубакин Б. М.](#)
- Богословский* Никита Владимирович (р. 1913) — советский композитор. **2:** [68](#),

- Бодэ* Рудольф — автор книги «Выразительная гимнастика» (1921). **2:** [303](#)
- Боливар-и-Понте* Симон (1783 – 1830) — руководитель борьбы за независимость Южной Америки против испанского господства. **2:** [71](#)
- Бомон* Этьен Боннен де ла Бонниньер де, граф (1883 – 1956) — французский меценат, театральный художник. **1:** [187](#)
- Бонапарт* Мария, греческая принцесса (1882 – 1962) — автор книг по психоанализу, последовательница З. Фрейда. **1:** [98](#)
- Борисов-Мусатов* Виктор Эльпидифорович (1870 – 1905) — русский живописец. **1:** [271](#); **2:** [371](#)
- Боссюэ* Жак Бенинь (1627 – 1704) — французский идеолог абсолютизма. **1:** [152](#)
- Босх* (собст. ван Акен) Хиеронимус (1450 или 1460 – 1516) — нидерландский живописец, в творчестве которого нашли отражение черты средневековой фантастики и фольклорные сатирические тенденции. **1:** 1462 : [354](#)
- Боу* Клара (1905 – 1965) — американская киноартистка. **1:** [236](#)
- Бразильяк* Робер (1909 – 1945) — французский писатель, искусствовед, критик; один из авторов «Истории кино». **2:** [124](#)
- Брак* Жорж (1882 – 1963) — французский живописец. **1:** [286](#)
- Брейгель Старший*, или «Мужицкий», Питер (между 1525 и 1530 – 1569) — нидерландский живописец, рисовальщик и гравёр. **1:** [327](#); **2:** [368](#)
- Бретон* Андре (1896 – 1966) — французский писатель, поэт и теоретик искусства, один из основоположников сюрреализма. **1:** [171](#), [198](#) – [200](#)
- Брешко-Брешковский* Николай Николаевич (1874 – 1943) — русский писатель, автор бульварных романов. **2:** [85](#)
- Бриан* Аристид (1862 – 1932) — французский государственный деятель; в 1909 – 1931 гг. неоднократно занимал посты премьер-министра и министра иностранных дел. **2:** [161](#), [162](#)
- Бруно* Джордано (1548 – 1600) — итальянский философ. **2:** [206](#)
- Брусилов* Алексей Алексеевич (1853 – 1926) — русский и советский военный деятель. **1:** [357](#)
- Бруссон* Жан-Жак (1878 – ?) — секретарь А. Франса с 1902 по 1909 г., автор книг об А. Франсе, опубликовал также дневниковые записи о личной жизни писателя. **1:** [230](#), [231](#); **2:** [75](#), [76](#)
- Брэди* Никлас (наст. имя и фам. Джон Виктор Тёрнер) — американский писатель. **2:** [133](#), [142](#)
- Брюан* (Bruant) Аристид (1851 – 1925) — французский поэт, эстрадный певец, владелец поэтических кабаре, автор песен о Париже, написанных на арго, составитель «Dictionnaire de l' Argot au XX<sup>e</sup> siècle» (1901). **1:** [204](#); **2:** [136](#), [161](#)
- Брюллов* Карл Павлович (1799 – 1852) — русский художник. **2:** [223](#)
- Буайе* Шарль (1897 – 1978) — французский киноартист, с 1930 г. — в Голливуде. **1:** [189](#)
- Бунюэль* Луис (1900 – 1983) — кинорежиссер, в 1920 – 1930-х гг. работал во Франции, с 1947 г. — в Мексике, позднее во Франции и Испании. **1:** [173](#); **2:** [327](#)

*Буонарроти* — см. [Микеланджело Буонаротти](#)

*Бурже* Поль Шарль Жозеф (1852 – 1935) — французский писатель. **2:** [51](#)

*Буридан* Жан (ок. 1300 — ок. 1358) — французский философ. **1:** [309](#)

*Буссенар* Луи Анри (1847 – 1910) — французский писатель, автор популярных приключенческих романов. **1:** [315](#)

*Бутовская* Анна Васильевна — дальняя родственница Э., жена генерала А. Д. Бутовского, собирательница книг и гравюр. **1:** [56](#), [57](#)

*Бутовский* Алексей Дмитриевич (1838 – ?) — русский генерал, дальний родственник Э., собиратель книг и гравюр. **1:** [56](#)

*Бутовский* Николай Дмитриевич (1850 – 1917) — русский генерал, военный писатель, был женат на Александре Ивановне Конецкой — тете Э. **1:** [249](#)

*Буффле* Станислав Жан де, маркиз (1738 – 1815) — французский офицер и поэт, автор галантных стихов. **1:** [336](#)

*Бучма* Амвросий Максимилианович (1891 – 1957) — украинский советский актер, снимался в фильме «Иван Грозный». **2:** [421](#)

*Буш* Вильгельм (1832 – 1908) — немецкий поэт и художник-карикатурист, иллюстратор. **1:** [271](#)

*Буш* Курт Христиан Теодор (1879 – 1954) — немецкий артист оперетты и режиссер, работал в Риге в 1905 – 1911 гг. **2:** [239](#)

*Бэрли* Уильям Сесил, барон (1520 – 1598) — английский государственный деятель, с 1558 г. государственный секретарь, с 1572 г. лорд-казначей. **2:** [385](#)

*Вагнер* Рихард (1813 – 1883) — немецкий композитор. **1:** [79](#); **2:** [101](#), [134](#), [190](#), [191](#), [193](#), [195](#) – [197](#), [200](#)

*Вайян-Кутюрье* Поль (1892 – 1937) — французский писатель, редактор газеты «Юманите». **2:** [332](#)

*Ван Би* (226 – 149 до н. э.) — китайский философ. **2:** [121](#)

*Ван-Гог* Винсент (1853 – 1890) — художник, работал в Нидерландах и Франции. **1:** [147](#), [268](#) – [270](#); **2:** [122](#), [171](#), [175](#), [178](#)

*Ван-Дайн* С. С. (наст. имя и фам. Уиллард Хантингтон Райт) (1880 – 1939) — американский писатель, автор детективных романов. **1:** [98](#), [100](#); **2:** [292](#)

*Вандеркук* Джон (1902 – 1963) — американский писатель и публицист. **1:** [291](#)

*Ван-Донген* Кес (1877 – 1968) — французский художник, голландец по происхождению. **1:** [269](#)

*Ван Ксиши* (321 – 379) — китайский каллиграф. **1:** [347](#)

*Ванцетти* Бартоломео (1888 – 1927) — американский рабочий, итальянец по происхождению, совместно с Н. Сакко ложно обвиненный в убийстве и казненный на электрическом стуле. **1:** [178](#)

*Варгас* (Vargas) Альфредо — американский художник, сотрудничавший в журнале «Эсквайр» в 1940 – 1946 гг. **1:** [74](#), [237](#)

*Варки* Бенедетто (1503 – 1565) — итальянский ученый. **2:** [411](#)

*Варламов* Константин Александрович (1848 – 1915) — русский актер. **2:** [368](#)

*Вахтангов* Евгений Богратионович (1883 – 1922) — русский советский актер, режиссер, театральный деятель. **1:** [283](#), [357](#)

*Вебстер* Джон (ок. 1580 — ок. 1634) — английский драматург, автор

- «кровавых драм». **1:** [325](#)
- Вебстер* (Webster) Ноа (1758 – 1843) — американский филолог и лексикограф, составитель «Американского словаря английского языка» (1828), сочетавшего в себе толковый и энциклопедический словари. **1:** [40](#); **2:** [259](#)
- Вега Карньо* Лопе Феликс де (1562 – 1635) — испанский драматург. **2:** [375](#)
- Ведекин*д франк (1864 – 1918) — немецкий драматург. **2:** [149](#)
- Вейдле* Владимир Васильевич (1895 – 1979) — русский поэт. **1:** [283](#)
- Вейдт* Конрад (1893 – 1943) — немецкий актер театра и кино. После 1933 г. эмигрировал в Англию, с 1941 г. — в США. **1:** [196](#)
- Вейль* Давид — французский коллекционер. **1:** [172](#)
- Вейнингер* Отто (1880 – 1903) — австрийский философ. **2:** [44](#)
- Веласкес* (Родригес де Сильва-и-Веласкес) Диего (1599 – 1660) — испанский живописец. **1:** [269](#)
- Вербицкая* Анастасия Алексеевна (1861 – 1928) — русская писательница. **2:** [185](#), [187](#)
- Вербицкий* Всеволод Алексеевич (1896 – 1951) — советский драматический артист, сын А. А. Вербицкой. **2:** [185](#)
- Верлен* Поль (1844 – 1896) — французский поэт. **1:** [289](#)
- Вёрман* Карл (1844 – 1933) — немецкий искусствовед. **1:** [269](#)
- Верфель* Франц (1890 – 1945) — австрийский писатель. **1:** [26](#)
- Верхарн* Эмиль (1855 – 1916) — бельгийский поэт и драматург. **1:** [217](#)
- Верховская* Мария Васильевна — мать школьного друга Э., жена начальника службы пути в Риге А. А. Верховского. **2:** [120](#)
- Верховский* Александр (Шурик) Андреевич — школьный друг Э. **1:** [45](#)
- Веселовский* Александр Николаевич (1838 – 1906) — русский литературовед, академик Петербургской Академии наук. **2:** [135](#)
- Видор* Кинг (1894 – 1982) — американский кинорежиссер. **1:** [24](#), [71](#), [122](#)
- Виктория* (1819 – 1901) — королева Великобритании с 1837 г. **1:** [33](#), [296](#); **2:** [84](#), [249](#)
- Вилли* (наст. имя и фам. Анри Готье-Вилар) (1859 – 1931) — французский журналист, театральный и музыкальный критик, муж Колетт; именем Вилли Колетт подписывала свои первые романы. **1:** [193](#); **2:** [51](#)
- Вильгельм II* Гогенцоллерн (1859 – 1941) — германский император и король Пруссии с 1888 по 1918 г. **1:** [237](#); **2:** [122](#)
- Вильгельмина* (1880 – 1962) — королева Нидерландов в 1890 – 1948 гг. **1:** [147](#)
- Вилья* Панчо (Франсиско) (наст. имя и фам. Доротео Аранго) (1877 – 1923) — деятель мексиканской революции 1910 – 1917 гг., руководитель крестьянского движения. **1:** [292](#) – [294](#); **2:** [88](#), [296](#)
- Вильямс* Петр Владимирович (1902 – 1947) — советский театральный художник, главный художник Большого театра в 1941 – 1947 гг. **2:** [200](#)
- Вишневский* Всеволод Витальевич (1900 – 1951) — советский писатель. **2:** [377](#)
- Владимир Ильич* — см. [Ленин В. И.](#)
- Вольский* Борис Алексеевич (1903 – 1969) — звукооператор, работал с Э. на фильмах «Александр Невский» и «Иван Грозный». **2:** [403](#), [426](#), [427](#)
- Вольтер* (наст. имя и фам. Франсуа-Мари Аруэ) (1694 – 1778) — французский

писатель и философ-просветитель. **1:** [152](#), [336](#)  
*Вольф* Маврикий Осипович (1825 – 1883) — петербургский издатель и владелец книжных магазинов. **2:** [107](#)  
*Врангель* Петр Николаевич, барон (1878 – 1928) — русский генерал царской и белой армий; с 1920 г. эмигрант, организатор и председатель «Русского общевоинского союза» (РОВС). **1:** [118](#), [162](#)  
*Врубель* Михаил Александрович (1856 – 1910) — русский художник. **1:** [82](#)  
*Всеволод Эмильевич* — см. [Мейерхольд В. Э.](#)  
*Габсбурги* — династия, правившая в Австрии (с 1282 г. — герцоги, с 1453 — эрцгерцоги, с 1804 — императоры). **1:** [278](#)  
*Гаварни* Поль (наст. имя и фам. Сюльпис Гийом Шевалье) (1804 – 1866) — французский рисовальщик, график, акварелист. **1:** [19](#); **2:** [156](#), [385](#)  
*Газенклевер* Вальтер (1890 – 1940) — немецкий поэт и драматург. **2:** [78](#)  
*Гамбетта* Леон Мишель (1838 – 1882) — французский политический деятель, премьер-министр и министр иностранных дел в 1881 – 1882 гг., выдающийся оратор. **1:** [152](#)  
*Ганнибал* (247 или 246 – 183 до н. э.) — карфагенский полководец. **2:** [263](#)  
*Ганс* Абель (1889 – 1981) — французский кинорежиссер, поэт, писатель, киноартист. **1:** [188](#), [190](#) – [192](#)  
*Гарбо* (наст. фам. Густафссон) Грета (1905 – 1990) — шведская и американская киноартистка. **1:** [188](#), [244](#), [357](#)  
*Гватемоксин*, или Гуатемок (1502 – 1525) — последний монарх государства ацтеков, сдавший свою столицу испанцам и подвергнутый по приказу Кортеса жестоким пыткам. **1:** [330](#), [331](#), [333](#), [334](#); **2:** [341](#)  
*Гегель* Георг Вильгельм Фридрих (1770 – 1831) — немецкий философ. **1:** [285](#); **2:** [62](#), [416](#)  
*Гейнсборо* Томас (1727 – 1788) — английский живописец. **1:** [39](#)  
*Генрих IV* (1553 – 1610) — король Франции с 1589 г. (фактически с 1594). **1:** [309](#)  
*Генрих VIII* (1491 – 1547) — король Англии с 1509 г. **1:** [259](#), [264](#)  
*Герартс-младший* Маркус (1561 – 1635) — фламандский художник. **2:** [384](#)  
*Герасимов* Александр Михайлович (1881 – 1963) — советский живописец, в 1947 – 1957 гг. — президент Академии Художеств СССР. **2:** [371](#)  
*Герике* Отто фон (1602 – 1686) — немецкий физик. **2:** [272](#)  
*Геринг* Герман (1893 – 1946) — один из главных немецко-фашистских преступников. **2:** [430](#)  
*Герню* Анри — французский общественный деятель, член Палаты депутатов, деятель Лиги защиты прав человека и гражданина. **1:** [172](#), [175](#), [180](#)  
*Гершвин* Джордж (1898 – 1937) — американский композитор и пианист, виднейший представитель симфонического джаза. **1:** [357](#)  
*Герэн* Жюль (Guerin Jules) — деятель французской «Лиги патриотов». **2:** [260](#)  
*Гете* Иоганн Вольфганг (1749 – 1832) — немецкий писатель, государственный деятель, ученый. **1:** [20](#), [82](#), [128](#), [210](#), [228](#); **2:** [261](#), [435](#)  
*Гетье* Александр Федорович (1894 – 1937) — преподаватель бокса в ГВЫТМ. **1:** [219](#)  
*Гетье* Людмила Ивановна — советский педагог-хореограф, работала в



- ГВЫТМ, студиях Пролеткульта. **1:** [219](#), [357](#)
- Гиацинтова* Софья Владимировна (1895 – 1982) — русская советская актриса. **2:** [371](#)
- Гибсон* (Gibbson) Чарлз Дана (1867 – 1944) — американский график, создатель серии литографских открыток с женскими портретами, получивших широкое распространение в начале XX в. **1:** [74](#), [75](#)
- Гилберт* Стюарт — английский литературовед и литературный критик, комментатор Дж. Джойса. **2:** [194](#) – [196](#), [198](#)
- Гильбер* Иветт (1867 – 1944) — французская эстрадная певица. **1:** [92](#), [93](#), [210](#) – [215](#), [356](#); **2:** [161](#)
- Гильотен* Жозеф Игнац (1738 – 1814) — французский врач, изобретатель устройства для обезглавливания осужденных — гильотины. **1:** [50](#)
- Гирландайо* (наст. имя и фам. Доменико ди Томмазо Бигорди) (1449 – 1494) — итальянский художник. **2:** [367](#)
- Тис* Константин (1802 – 1892) — французский график. **2:** [385](#)
- Гитлер* (наст. фам. Шикльгрубер) Адольф (1889 – 1945) — нацистский диктатор Германии, фюрер национал-социалистической партии с 1921 г., канцлер с 1933 г., глава государства с 1934 г. **2:** [423](#)
- Глебов* Анатолий Глебович (1899 – 1964) — советский драматург. **2:** [377](#), [393](#)
- Глизер* Юдифь Самойловна (1904 – 1968) — советская драматическая артистка, с 1921 по 1928 г. — в труппе Первого Рабочего театра Пролеткульта, участница спектаклей, поставленных Э., жена М. М. Штрауха. **2:** [130](#), [358](#) – [363](#), [366](#), [368](#) – [372](#), [375](#) – [379](#), [384](#) – [386](#), [390](#) – [395](#)
- Гоген* Поль (1848 – 1903) — французский живописец. **1:** [268](#), [269](#)
- Гоголь* Николай Васильевич (1809 – 1852) — русский писатель. **1:** [307](#), [354](#); **2:** [19](#), [29](#), [31](#) – [33](#), [101](#), [107](#), [173](#) – [178](#), [182](#), [217](#), [227](#), [322](#), [413](#), [431](#)
- Гозлан* Леон (1803 – 1866) — французский писатель, драматург. **2:** [75](#)
- Гойя-и-Лусиентес* Франсиско Хосе де (1746 – 1828) — испанский живописец, гравер. **1:** [57](#), [120](#), [272](#); **2:** [16](#), [53](#), [90](#), [304](#), [354](#), [377](#), [388](#)
- Головин* Александр Яковлевич (1863 – 1930) — русский советский живописец и театральный художник. **1:** [217](#), [223](#), [283](#)
- Голсуорси* Джон (1867 – 1933) — английский писатель и драматург. **1:** [295](#), [296](#)
- Гольбейн* Ганс, Младший (1497 или 1498 – 1543) — немецкий живописец и график. **1:** [260](#), [269](#), [323](#); **2:** [167](#), [205](#), [393](#)
- Гольдшмидт* Рихард (1878 – 1958) — немецкий биолог. **2:** [150](#), [152](#)
- Гонкур*, братья: Эдмон (1822 – 1896) и Жюль (1830 – 1870) — французские писатели. **1:** [19](#); **2:** [175](#)
- Гончаров* Иван Александрович (1812 – 1891) — русский писатель. **2:** [292](#)
- Горбунов* Иван Федорович (1831 – 1895) — русский артист, автор-рассказчик, писатель. **2:** [92](#)
- Горман* Герберт Шерман (1893 – ?) — американский литературовед, историк литературы. **2:** [76](#)
- Горький* Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков) (1868 – 1936) — русский советский писатель. **2:** [185](#), [290](#), [398](#)
- Горюнов* Василий Васильевич (1908 – 1982) — художник-гример, работал с Э.

- на фильме «Иван Грозный». **2:** [418](#) – [421](#)
- Готорн* Натаниэл (1804 – 1864) — американский писатель. **1:** [175](#)
- Гофман* Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822) — немецкий писатель, композитор, художник и театральный деятель. **1:** [356](#); **2:** [17](#), [19](#) – [20](#), [150](#), [205](#), [322](#)
- Гоцци* Карло (1720 – 1806) — итальянский драматург. **1:** [283](#), [356](#); **2:** [417](#)
- Грабарь* Игорь Эммануилович (1871 – 1960) — русский советский художник и искусствовед. **2:** [281](#)
- Гравело* (наст. имя и фам. Юбер Франсуа Бургиньон) (1699 – 1773) — французский рисовальщик. **2:** [53](#)
- Гранвиль* Жан Изидор (наст. имя и фам. Жан Иньяс Изидор Жерар) (1803 – 1847) — французский график-карикатурист и иллюстратор. **2:** [235](#), [385](#)
- Гране* Марсель (1884 – 1940) — французский синолог и социолог. **1:** [346](#)
- Гревен* Альфред (1827 – 1892) — французский карикатурист, директор музея Гревена — крупнейшей в мире коллекции восковых фигур (основан в 1881 г.). **2:** [109](#), [110](#)
- Грекур* Жан Батист де (1683 – 1743) — французский аббат, автор фривольных стихов. **1:** [336](#)
- Гри* Мара — содержанка «короля жемчуга» Л. Розенталя, снялась в короткометражном фильме «Сентиментальный романс», поставленном группой Э. в Париже (1930). **1:** [162](#), [163](#), [206](#)
- Гримальди* Джозеф (1778 – 1837) — английский комический актер. **2:** [363](#)
- Грирсон* Джон (1898 – 1972) — английский кинорежиссер-документалист. **2:** [71](#)
- Гриффит* Дэвид Уорк (1875 – 1948) — американский кинорежиссер. **1:** [23](#), [32](#); **2:** [334](#) – [336](#)
- Гриша* — см. [Александров Г. В.](#)
- Гришка* **1:** [84](#) — см. [Александров Г. В.](#)
- Гришка* **1:** [46](#) — см. [Распутин Г. Е.](#)
- Трок* (наст. имя и фам. Адриен Веттах) (1880 – 1959) — клоун-эксцентрик. швейцарец по происхождению. **2:** [363](#)
- Гросс* (наст. фам. Эренфрид) Георг (1893 – 1959) — немецкий график и живописец. **1:** [237](#); **2:** [354](#)
- Грэй* Лита (р. 1908) — жена Ч. Чаплина в 1924 – 1927 гг., мать двух его старших сыновей. **2:** [228](#) – [230](#), [235](#) – [237](#)
- Гватемок* — см. [Гватемоксин](#)
- Гувер* Герберт Кларк (1874 – 1964) — президент США с 1929 по 1933 г. **1:** [189](#), [234](#)
- Гудериан* Хайнц Вильгельм (1888 – 1954) — немецко-фашистский военачальник. **1:** [302](#); **2:** [423](#)
- Гульбрансон* Олаф (1873 – 1958) — немецкий художник-карикатурист, норвежец по происхождению. **2:** [122](#)
- Гурмон* Реми де (1858 – 1915) — французский писатель, критик. **2:** [5](#), [23](#)
- Гуссар* Карл (псевд. Чарлз Пуфф) — австрийский комедийный киноартист, в 1920-х гг. жил в США. **1:** [241](#)
- Гутенберг* Иоганн (ок. 1400 – 1468) — немецкий изобретатель книгопечатания.

**2:** [268](#), [270](#)

*Гюго Виктор Мари* (1802 – 1885) — французский писатель. **1:** [49](#), [187](#); **2:** [137](#), [138](#), [161](#)

*Гюго Жан* (1894 – ?) — внучатый племянник В. Гюго, художник кино и театра. **1:** [187](#)

*Гюисманс Жорис Карл* (1848 – 1907) — французский писатель. **1:** [208](#); **2:** [233](#)

*Дажерр Луи Жак Манде* (1787 – 1851) — французский художник-декоратор, изобретатель, один из создателей фотографии. **1:** [249](#), [250](#), [253](#)

*Далькроз* — см. [Жак-Далькроз Э.](#)

*Дамьен Робер Франсуа* (1715 – 1757) — политический фанатик, обвиненный в покушении на короля Людовика XV и казненный. **2:** [92](#)

*Дан (Гурвич) Федор Ильич* (1871 – 1947) — один из лидеров меньшевизма, в 1922 г. выслан за границу. **2:** [389](#)

*Данзас Константин Карлович* (1801 – 1870) — лицейский товарищ А. С. Пушкина, его секундант на дуэли с Дантесом. **2:** [219](#)

*Данте Алигьери* (1265 – 1321) — итальянский поэт. **1:** [343](#); **2:** [123](#), [342](#), [354](#)

*Дантес Жорж Шарль, барон Геккерен* (1812 – 1895) — убийца А. С. Пушкина. **2:** [21](#)

*Дараган Иосиф Федорович* — начальник Риго-Орловской железной дороги. **2:** [119](#), [120](#), [131](#)

*Дарвин Чарлз Роберт* (1809 – 1882) — английский естествоиспытатель, создатель теории развития органического мира. **2:** [149](#)

*Дариус* — см. [Мийо Д.](#)

*Деборд Жан* (1906 – 1944) — французский романист и драматург. **1:** [201](#)

*Дебюкур Луи Филибер* (1755 – 1832) — французский художник. **1:** [193](#); **2:** [385](#)

*Дебюро Жан Батист Гаспар* (наст. имя и фам. Ян Каспар Дворжак) (1796 – 1846) — французский артист-мим. **1:** [203](#), [293](#); **2:** [226](#), [363](#)

*Дебюсси Клод Ашиль* (1862 – 1918) — французский композитор. **2:** [371](#)

*Деваль* (наст. фам. Булеран) *Жак* (1895 – 1972) — французский писатель и драматург-комедиограф. **2:** [143](#) – [146](#), [149](#)

*Дега Эдгар* (1843 – 1917) — французский живописец, график, скульптор. **1:** [206](#), [257](#), [281](#); **2:** [27](#) – [29](#)

*Декарт Рене* (1596 – 1650) — французский философ, математик, физик и физиолог. **1:** [152](#); **2:** [121](#)

*Де Квинси Томас* (1785 – 1859) — английский писатель. **1:** [21](#), [22](#)

*Де Кирико Джорджо* (1888 – 1978) — итальянский живописец, жил и работал во Франции. **2:** [253](#)

*Декобра* (наст. фам. Тессье) *Морис* (1888 – 1973) — французский писатель, автор детективных романов. **1:** [176](#); **2:** [126](#)

*Де Крайф Поль* (1890 – 1971) — американский ученый-бактериолог и писатель. **1:** [296](#)

*Делакруа Эжен* (1798 – 1863) — французский художник. **2:** [282](#)

*Делла Белла* — см. [Белла Стефано делла.](#)

*Демосфен* (ок. 384 – 322 до н. э.) — афинский оратор. **2:** [109](#)

*Демулен Камиль* (1760 – 1794) — деятель Великой французской революции. **1:**

- Дерулед* Поль (1846 – 1914) — французский поэт и политический деятель, президент «Лиги патриотов». **2:** [260](#)
- Джамбул* Джабаев (1846 – 1945) — казахский поэт-акын. **1:** [298](#)
- Джей* — см. [Лейда Дж.](#)
- Джером Джером* Клапка (1859 – 1927) — английский писатель-юморист. **1:** [132](#)
- Джиллет* Кинг Кэмп (1855 – 1932) — американский фабрикант, изобретатель безопасных бритв. **1:** [22](#)
- Джойс* Джеймс Августин Алоизий (1882 – 1941) — ирландский писатель. **1:** [20](#), [60](#), [174](#), [280](#), [289](#); **2:** [175](#), [194](#) – [198](#), [200](#), [342](#)
- Джолсон* Ол (наст. имя и фам. Иосиф Розенблатт) (1883 – 1950) — американский эстрадный певец и киноартист, снимавшийся в первом звуковом фильме «Певец джаза». **1:** [357](#)
- Джонсон* Бен (Бенджамин) (1572 – 1637) — английский драматург. **1:** [281](#), [285](#)
- Джотто ди Бондоне* (1266 или 1267 – 1337) — итальянский живописец. **2:** [176](#)
- Диас* Порфирио (1830 – 1915) — президент Мексики в 1877 – 1880 гг., вновь став президентом в 1884 г., установил диктаторский режим, свергнут в 1911 г. **2:** [344](#)
- Дидро* Дени (1713 – 1784) — французский философ, писатель. **1:** [336](#)
- Дизраели* Бенджамин, граф Биконсфилд (1804 – 1881) — английский государственный деятель, писатель. **1:** [296](#); **2:** [326](#), [394](#)
- Диккенс* Чарлз (1812 – 1870) — английский писатель. **1:** [259](#); **2:** [282](#)
- Дикс* Отто (1891 – 1969) — немецкий художник. **2:** [354](#)
- Димитров* Георгий Михайлович (1882 – 1949) — деятель болгарского и международного коммунистического движения; участник лейпцигского процесса коммунистов, ложно обвиненных в поджоге Рейхстага (1933). **2:** [329](#)
- Диоген* Синопский (ок. 400 — ок. 325 до н. э.) — древнегреческий философ. **2:** [323](#)
- Дисней* (Disney) Уолт (наст. имя Уолтер Элиас) (1901 – 1966) — американский кинорежиссер-мультипликатор. **1:** [73](#), [282](#); **2:** [121](#)
- Дитерле* Вильгельм (Уильям) (1893 – 1972) — актер и кинорежиссер, начал работать в Германии, с 1930 г. — в США. **1:** [179](#), [278](#)
- Дитрих* Марлен (наст. имя и фам. Мария Магдалена фон Лош) (1901 – 1992) — киноартистка, начала сниматься в Германии в 1922 г., с 1930 г. — в Голливуде. **1:** [188](#), [239](#), [240](#), [357](#)
- Дмитрий Донской* (1350 – 1389) — великий князь московский и владимирский, возглавил вооруженную борьбу русского народа против монголо-татарского ига. **2:** [289](#)
- Дмитрий Прилуцкий* (ум. 1391) — русский церковный деятель, основатель Спасо-Прилуцкого монастыря под Вологдой. **1:** [67](#)
- Добужинский* Мстислав Валерианович (1875 – 1957) — русский живописец, график, театральный художник. **1:** [271](#), [281](#)
- Добгалеvский* Валериан Савельевич (1885 – 1934) — советский

- государственный деятель, дипломат, полпред СССР во Франции с 1927 по 1934 г. **1:** [158](#) – [160](#)
- Довженко* Александр Петрович (1894 – 1956) — советский кинорежиссер. **1:** [112](#), [152](#); **2:** [215](#), [321](#) – [324](#)
- Дойл* Артур Конан (1859 – 1930) — английский писатель. **1:** [104](#); **2:** [228](#)
- Дольфус* Энгельберт (1892 – 1934) — австрийский политический деятель, канцлер и министр иностранных дел с 1932 по 1934 г. **2:** [117](#)
- Домье* Оноре (1808 – 1879) — французский график, живописец и скульптор. **1:** [19](#), [48](#), [85](#), [211](#), [240](#), [241](#), [260](#), [270](#), [272](#), [284](#); **2:** [106](#), [137](#), [204](#), [386](#), [425](#)
- Доре* Гюстав (1832 – 1883) — французский график, иллюстратор. **1:** [343](#)
- Дос Пассос* Джон Родериго (1896 – 1970) — американский писатель. **1:** [78](#)
- Достоевская* Анна Григорьевна (1846 – 1918) — жена Ф. М. Достоевского. **1:** [66](#), [249](#)
- Достоевский* Федор Михайлович (1821 – 1881) — русский писатель. **1:** [59](#), [96](#) – [98](#), [174](#), [249](#), [301](#); **2:** [19](#), [36](#), [82](#)
- Драйзер* Теодор Герман Альберт (1871 – 1945) — американский писатель, встречи Э. с Драйзером состоялись в Москве в конце 1927 г. и в США в 1931 г. **1:** [24](#), [40](#), [44](#), [78](#), [242](#), [243](#), [301](#); **2:** [293](#)
- Дранков* Александр Осипович (1880 — после 1945) — русский кинодеятель, кинопредприниматель. **1:** [192](#)
- Дрейер* Карл Теодор (1889 – 1968) — датский кинорежиссер. **1:** [187](#); **2:** [328](#)
- Дрейфус* Альфред (1859 – 1935) — офицер французского Генерального штаба, несправедливо обвиненный в шпионаже в пользу Германии в 1894 г. **1:** [172](#), [175](#), [178](#), [179](#); **2:** [260](#), [331](#)
- Дузе* Элеонора (1858 – 1924) — итальянская драматическая артистка. **1:** [182](#); **2:** [347](#)
- Дункан* Айседора (1878 – 1927) — американская танцовщица, в 1921 – 1924 гг. жила в СССР. **1:** [216](#), [217](#); **2:** [308](#), [347](#)
- Дэвис* Мэрион (1898 – 1961) — американская киноартистка. **2:** [226](#), [227](#), [238](#)
- Дюбарри* (наст. имя и фамилия Жанна Бекю), графиня (1743 – 1793) — фаворитка французского короля Людовика XV. **2:** [91](#)
- Дюк* — см. [Ришелье А. Э. дю Плесси](#)
- Дюма* Александр (A. Dumas-père) (1802 – 1870) — французский писатель. **1:** [48](#), [49](#), [309](#); **2:** [48](#), [92](#), [108](#), [327](#)
- Дюма* (Дюма-фис) Александр (1824 – 1895) — французский писатель. **2:** [51](#), [200](#)
- Дюпон* Эвальд Андреас (1891 – 1956) — немецкий кинорежиссер, с конца 1920-х гг. работал также в Голливуде, Англии. **1:** [122](#)
- Дюрер* Альбрехт (1471 – 1528) — немецкий живописец, график и теоретик искусства. **1:** [313](#); **2:** [227](#), [387](#)
- Евгения* (Мария де Монтихо де Гусман) (1826 – 1920) — французская императрица, с 1852 г. жена Наполеона III, после Парижской коммуны жила в Англии под именем графини Пьерфон. **1:** [293](#); **2:** [324](#)
- Евреинов* Николай Николаевич (1879 – 1953) — русский режиссер, драматург, теоретик и историк театра; основатель и руководитель Старинного театра в Петербурге, с 1910 по 1917 г. — главный режиссер театра «Кривое

- зеркало». **1:** [77](#), [355](#); **2:** [23](#), [78](#), [186](#), [233](#)
- Еголин Александр Михайлович* (1896 – 1959) — советский литературовед, в 1940 – 1948 гг. работал заместителем начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП (б). **2:** [154](#), [155](#), [168](#)
- Екатерина II Алексеевна* (немецкая принцесса Софья Фредерика Августа Анхальт-Цербстская) (1729 – 1796) — российская императрица с 1762 г. **1:** [213](#), [242](#)
- Елизавета I Тюдор* (1533 – 1603) — королева Англии с 1558 г. **1:** [33](#); **2:** [84](#), [384](#), [385](#)
- Елизавета Сергеевна* — см. [Телешова Е. Е.](#)
- Ермолова Мария Николаевна* (1853 – 1928) — русская актриса. **2:** [386](#)
- Есенин Сергей Александрович* (1895 – 1925) — русский советский поэт. **1:** [199](#), [228](#)
- Есенина Татьяна Сергеевна* (р. 1918) — дочь З. Н. Райх и С. А. Есенина. **1:** [225](#), [227](#)
- Жак-Далькроз Эмиль* (наст. имя и фам. Якоб Далькес) (1865 – 1950) — швейцарский музыкант, педагог, композитор; создатель системы музыкально-ритмического воспитания; основанная им ритмическая гимнастика получила широкое распространение в учебных заведениях. **2:** [130](#)
- Жанна д'Арк*, Орлеанская дева (ок. 1412 – 1431) — народная героиня Франции. **1:** [169](#)
- Жемье Фирмен* (1869 – 1933) — французский актер и режиссер. **2:** [390](#)
- Жерико Теодор* (1791 – 1824) — французский живописец и график. **1:** [287](#)
- Живокини Василий Игнатьевич* (1805 – 1874) русский актер. **2:** [368](#)
- Животовский Сергей Васильевич* (псевд. Пьер-О) (1869 – ?) — русский журналист и художник-иллюстратор. **1:** [54](#)
- Жиль Андре* (1840 – 1885) — французский художник-карикатурист. **1:** [48](#); **2:** [161](#)
- Жип* (наст. имя и фам. Сибилла де Рикетти де Мирабо, графиня Мартель) (1850 – 1932) — французская писательница. **2:** [51](#)
- Жозефина* (1763 – 1814) — жена Наполеона I Бонапарта с 1796 по 1809 г. **2:** [109](#), [110](#)
- Жувенель Анри де* (1876 – 1935) — французский государственный деятель, сенатор, дипломат, журналист. **1:** [166](#), [193](#)
- Жувенель Бертран де* (1903 – ?) — французский писатель, журналист, старший сын А. де Жувенеля. **1:** [193](#)
- Жувенель Рено де* — французский журналист, участник движения Сопротивления, младший сын А. де Жувенеля. **1:** [166](#), [193](#)
- Задгер Изидор* — австрийский филолог, последователь З. Фрейда. **1:** [277](#); **2:** [139](#)
- Закс Ганс* (1871 – 1947) — немецкий психоаналитик, в 1929/30 г. — сотрудник Берлинского психоаналитического института. **1:** [277](#); **2:** [139](#)
- Заксл Фриц* — немецкий артист драмы, оперы и оперетты, в 1900 – 1910-х гг. работал в Риге. **2:** [239](#), [240](#)
- Закушняк Александр Яковлевич* (1879 – 1930) — русский советский

- драматический артист, чтец. **1:** [217](#)
- Захава* Борис Евгеньевич (1896 – 1976) — советский драматический артист и режиссер. **1:** [219](#)
- Захер-Мазох* Леопольд (1836 – 1895) — австрийский писатель, автор эротических романов, с патологическими мотивами которых связан термин «мазохизм». **1:** [213](#); **2:** [55](#), [85](#)
- Збышко-Цыганевичи*, братья: Станислав и Владислав — борцы-профессионалы, по национальности поляки. **2:** [119](#)
- Звегинцов* Николай Александрович — губернатор в Риге в начале 1900-х гг. **2:** [116](#) – [118](#)
- Зигфельд* Флоренц (1867 – 1932) — американский театральный деятель, создатель особого вида театральных представлений — ревю. **1:** [356](#)
- Зинаида* — см. [Райх З. Н.](#)
- Золя* Эмиль (1840 – 1902) — французский писатель. **1:** [44](#), [49](#), [87](#), [110](#), [172](#), [175](#), [178](#) – [180](#), [201](#), [306](#); **2:** [324](#)
- Зубакин* Борис Михайлович (1894 – 1938) — археолог, поэт-импровизатор. **1:** [61](#) – [63](#)
- Зуев-Инсаров* — графолог. **2:** [321](#)
- Зуттер* Джон Август (1803 – 1880) — швейцарский эмигрант, основатель одной из колоний в Калифорнии, где в 1848 г. было найдено золото. **1:** [250](#), [251](#), [256](#); **2:** [202](#), [204](#), [294](#), [295](#)
- Ибаррури* (псевд. Ла Пасионария) Долорес (1895 – 1987) — деятель испанского и международного рабочего движения. **2:** [118](#), [378](#)
- Ибсен* Генрик (1828 – 1906) — норвежский драматург. **1:** [81](#), [316](#); **2:** [440](#)
- Иван IV Грозный* (1530 – 1584) — великий князь с 1533 г., первый русский царь с 1547 г. **1:** [33](#), [42](#), [59](#), [275](#); **2:** [12](#), [13](#), [113](#), [225](#), [281](#), [282](#), [284](#), [285](#), [289](#), [294](#), [384](#), [429](#)
- Иванова* Ольга Ивановна — советская артистка театра и кино, в 1920-х гг. — в труппе Первого Рабочего театра Пролеткульта. **2:** [81](#)
- Иванов* Иван Иванович (1862 – 1929) — русский историк литературы, в 1913 – 1917 гг. — профессор Московского университета. **1:** [79](#)
- Ивенс* Йорис (1898 – 1989) — голландский кинорежиссер-документалист. **1:** [172](#); **2:** [328](#)
- Игнатий* — см. [Лойола И.](#)
- Ильинский* Игорь Владимирович (1901 – 1987) — советский актер и режиссер. **1:** [81](#)
- Ильф* (наст. фам. Файнзильберг) Илья Арнольдович (1897 – 1937) — советский писатель-сатирик. **1:** [104](#)
- Иммерман* Карл Леберехт (1796 – 1840) — немецкий писатель, драматург, театральный деятель. **1:** [308](#)
- Иоанн Кронштадтский* (в миру Иван Ильич Сергиев) (1829 – 1908) — протоиерей Андреевского собора в Кронштадте. **1:** [351](#)
- Иосиф Волоцкий* (в миру Иван Санин) (1439/40 – 1515) — русский церковный писатель и публицист, основатель и игумен Иосифо-Волоколамского монастыря. **1:** [59](#)

*Кавальканти* (наст. фам. де Альмейда-Кавальканти) Альберто (1897 – 1982) — бразильский кинорежиссер, критик, продюсер. **1:** [191](#); **2:** [328](#)

*Кадоганы* — династия английских политических деятелей, занимавших видные государственные посты в Великобритании в XVIII – XIX вв. **2:** [206](#)

*Кадочников* Валентин Иванович (1911 – 1942) — советский кинорежиссер и художник объемных мультипликационных фильмов, ученик Э. по ВГИКу. **2:** [247](#)

*Казанова* Джованни Джакомо (1725 – 1798) — итальянский писатель, автор широко известных «Мемуаров» (1791 – 1798). **1:** [18](#), [336](#)

*Калинин* Михаил Иванович (1875 – 1946) — председатель ВЦИК с 1919 по 1946 г. **2:** [212](#)

*Калло* Жак (1592 или 1593 – 1635) — французский гравер и рисовальщик, крупнейший мастер офорта. **1:** [57](#), [272](#), [309](#); **2:** [16](#), [87](#), [93](#), [262](#), [367](#), [424](#)

*Кальвин* Жан (1509 – 1564) — деятель Реформации, основатель кальвинизма. **1:** [152](#)

*Кальдерон де ла Барка* Педро (1600 – 1681) — испанский драматург. **1:** [218](#), [356](#)

*Кан* Отто Херманн (1867 – 1934) — американский банкир, меценат. **1:** [37](#) – [39](#), [41](#) – [43](#), [244](#), [287](#)

*Кант* Иммануил (1724 – 1804) — немецкий философ. **2:** [234](#)

*Капабланка-и-Граупера* Хосе Рауль (1888 – 1942) — кубинский шахматист, чемпион мира с 1921 по 1927 г. **2:** [21](#)

*Капица* Петр Леонидович (1894 – 1984) — советский физик, в 1921 – 1934 гг. работал в Кембриджском университете. **1:** [85](#); **2:** [104](#)

*Кашинский* Михаил Яковлевич (1892 – ?) — директор московской Первой фабрики Госкино в 1924 – 1925 гг., позднее работал в ВУФКУ. **1:** [84](#), [135](#)

*Караваджо* (наст. фам. Меризи) Микеланджело да (1573 – 1610) — итальянский живописец. **1:** [281](#)

*Карамзин* Николай Михайлович (1766 – 1826) — русский писатель, историк. **2:** [214](#), [221](#), [222](#)

*Карамзина* Екатерина Андреевна (1780 – 1851) — жена историка Н. М. Карамзина. **2:** [214](#), [215](#), [221](#), [222](#)

*Карл IX* (1550 – 1574) — король Франции с 1560 г. **1:** [171](#)

*Карл X* (1757 – 1836) — французский король с 1824 по 1830 г., свергнут Июльской революцией 1830 г. **2:** [161](#)

*Карлотта* (Мария Шарлотта) (1840 – 1927) — мексиканская императрица, жена эрцгерцога Максимилиана Габсбурга. **1:** [278](#)

*Карнера* Примо (1906 – 1967) — итальянский боксер. **1:** [279](#), [357](#)

*Карранса* Венустиано (1859 – 1920) — в 1914 – 1917 гг. — временный президент Мексики, в 1917 – 1920 гг. — президент Мексики. **2:** [344](#)

*Карсавина* Тамара Платоновна (1885 – 1978) — русская артистка балета. **1:** [357](#)

*Качалов* (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875 – 1948) — русский советский артист. **1:** [199](#), [228](#); **2:** [386](#)

*Кент* Рокуэлл (1882 – 1971) — американский художник, писатель. **1:** [280](#)

*Керенский* Александр Федорович (1881 – 1970) — русский политический деятель. **1:** [44](#), [50](#), [55](#), [316](#), [317](#); **2:** [389](#)



- Кертес* Андре (1894 – 1985) — венгерский фотограф, с 1925 г. — в Париже, с 1936 г. — в США. **1:** [206](#)
- Кидд* Уильям (1650 – 1701) — капитан британского флота, ставший пиратом. **1:** [316](#)
- Кики* (наст. имя и фам. Алиса Ирин) — популярная в 1920-х гг. французская натурщица. **1:** [203](#), [204](#)
- Кинг* Генри (1886 – 1982) — американский кинорежиссер. **1:** [176](#)
- Киплинг* Редьярд (1865 – 1936) — английский поэт и писатель. **1:** [63](#), [158](#); **2:** [72](#)
- Кирико* (Chirico) — см. [Де Кирико Дж.](#)
- Катаев* Зиновий Наумович (1899 – 1976) — советский пианист-аккомпаниатор, в 1920-х гг. — пианист Первого Рабочего театра Пролеткульта. **2:** [129](#)
- Китаев* Павел Иванович — дамский портной в Петербурге в 1910-х гг. **1:** [45](#)
- Китон* Бестер (наст. имя Джозеф Френсис) (1896 – 1966) — американский актер и кинорежиссер. **2:** [363](#), [364](#)
- Киш* Эгон Эрвин (1885 – 1948) — чешско-австрийский журналист и писатель, автор книги «Неистовый репортер» (1925). **1:** [164](#), [165](#), [242](#)
- Клара Гасуль* — см. [Мериме П.](#)
- Клейст* Генрих фон (1777 – 1811) — немецкий писатель и драматург. **1:** [308](#)
- Клемансо* Жорж (1841 – 1929) — французский политический и государственный деятель, премьер-министр в 1906 – 1909 и 1917 – 1920 гг. **1:** [175](#), [176](#), [180](#)
- Клодт* Петр Карлович (1805 – 1867) — русский скульптор. **1:** [45](#)
- Клопфер* Эжен (1886 – 1950) — деятель кинопроката Франции. **1:** [181](#)
- Клуэ*: Жан Младший (1486 – 1541) и Франсуа (1515 – 1572) — французские художники. **1:** [270](#)
- Кнопф* Альфред А. (1892 – ?) — американский издатель. **1:** [24](#)
- Коваленская* Нина Григорьевна (1888 – ?) — русская драматическая артистка. **1:** [217](#)
- Козинцев* Григорий Михайлович (1905 – 1973) — советский кинорежиссер. **1:** [112](#), [283](#); **2:** [6](#)
- Козлов* Петр Кузьмич (1853 – 1935) — русский советский путешественник и исследователь Центральной Азии. **1:** [317](#)
- Коклен* Бенуа Констан (Коклен-Старший) (1841 – 1909) — французский драматический артист и теоретик театра. **1:** [203](#)
- Кокто* Жан (Cocteau Jean) (1889 – 1963) — французский писатель, поэт, драматург, театральный деятель, живописец, кинорежиссер, сценарист, либреттист и музыкальный критик. **1:** [195](#) – [198](#), [200](#), [201](#), [203](#) – [205](#); **2:** [73](#), [76](#)
- Колдуэлл* Эрскин (1903 – 1987) — американский писатель. **1:** [163](#)
- Колетт* Сидони Габриэль (1873 – 1954) — французская писательница, драматург, артистка, выступала как танцовщица, мимистка и драматическая актриса. **1:** [188](#), [192](#) – [194](#), [205](#); **2:** [51](#)
- Коллинз* Джимми (1904 – 1936) — американский летчик. **2:** [350](#) – [354](#), [356](#), [357](#)
- Колумб* Христофор (1451 – 1506) — мореплавател. **1:** [122](#)
- Колридж* Сэмюэл Тейлор (1772 – 1834) — английский поэт и литературный

критик. **1:** [261](#)

*Комиссаржевский* Федор Федорович (1882 – 1954) — русский режиссер, педагог, теоретик театра; с 1919 г. жил за границей. **1:** [283](#)

*Конан Дойл* — см. [Дойл А. К.](#)

*Коненков* Сергей Тимофеевич (1874 – 1971) — русский советский скульптор. **2:** [148](#), [149](#)

*Конецкая* Ираида Матвеевна — бабушка Э. со стороны матери, владела буксирным пароходством в Петербурге. **1:** [23](#); **2:** [51](#), [250](#)

*Коно* Ториси — камердинер Ч. Чаплина с 1916 по 1934 г. **2:** [228](#), [235](#), [236](#), [238](#)

*Коновалов* Александр Иванович (1875 – 1948) — текстильный фабрикант, министр торговли и промышленности во Временном правительстве 1917 г. **2:** [389](#)

*Константин Сергеевич* — см. [Станиславский К. С.](#)

*Кончаловская* Наталья Петровна (1903 – 1988) — советская писательница. **2:** [388](#)

*Коонен* Алиса Георгиевна (1889 – 1974) — русская советская актриса. **2:** [386](#)

*Корелли* Мэри (1864 – 1924) — английская писательница. **2:** [288](#)

*Корнелл* Кэтрин (1898 – 1974) — американская драматическая артистка, режиссер, антрепренер. **1:** [356](#)

*Корнель* (Corneille) Пьер (1606 – 1684) — французский драматург. **1:** [202](#); **2:** [242](#)

*Корнилов* Лавр Георгиевич (1870 – 1918) — генерал, верховный главнокомандующий русской армией в июле-августе 1917 г., один из организаторов Добровольческой армии. **1:** [55](#), [313](#); **2:** [97](#)

*Коровин* Константин Алексеевич (1861 – 1939) — русский художник. **2:** [421](#) – [423](#)

*Кортес* Эрнан (1485 – 1547) — испанский конкистатор, завоеватель Мексики. **1:** [41](#), [316](#), [330](#), [333](#); **2:** [171](#)

*Коуард* Ноэл Пирс (1889 – 1973) — английский драматург, артист и режиссер театра и кино. **1:** [45](#)

*Краус* Вернер (1884 – 1959) — немецкий актер театра и кино. **2:** [79](#)

*Крафт-Эбинг* Рихард (1840 – 1902) — немецкий врач-психиатр. **2:** [55](#)

*Крижановский* Сигизмунд Доминикович (1887 – 1950) — советский писатель, литературовед. **2:** [292](#)

*Кроммелинк* Фернан (1888 – 1970) — бельгийский драматург. **1:** [301](#)

*Кронин* Арчибалд Джозеф (1896 – 1981) — английский писатель. **1:** [71](#)

*Кросс* Виктория (псевд. Вивиан Кори) — американская писательница. **2:** [288](#)

*Крукшенк* Джордж (1792 – 1878) — английский график, книжный иллюстратор. **2:** [386](#)

*Круль* Жермен (1897 – 1985) — французский фотограф. **1:** [172](#), [206](#)

*Крылов* Иван Андреевич (1769 – 1844) — русский писатель-баснописец, драматург. **1:** [237](#); **2:** [92](#)

*Крэг* Эдвард Гордон (1872 – 1966) — английский режиссер, художник и теоретик театра. **1:** [24](#), [249](#), [293](#), [308](#); **2:** [347](#)

*Крюзе* Джеймс (1884 – 1942) — американский кинорежиссер. **1:** [122](#)

*Крюков* Алексей П. — старший администратор и помощник режиссера в

- съемочных группах фильмов «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь», «Старое и новое». **1:** [120](#)
- К. С.* — см. [Станиславский К. С.](#)
- Ксанроф* Л. (Xanrof; наст. имя и фам. Леон Фурно) (1867 – 1953) — французский юморист, драматург, шансонье, сочинитель песен для И. Гильбер. **1:** [214](#); **2:** [161](#)
- Куган* Джекки (1914 – 1984) — американский киноартист, начал сниматься в кино с раннего детства, прославился в роли Малыша в одноименном фильме Ч. Чаплина. **1:** [241](#), [242](#), [357](#)
- Кузнецов* Михаил Артемьевич (1918 – 1986) — советский киноартист, исполнитель роли Федора Басманова в фильме «Иван Грозный». **2:** [7](#), [438](#)
- Кузнецова* Валентина Владимировна — ассистент режиссера, работала с Э. на картинах «Александр Невский» и «Иван Грозный». **2:** [430](#), [431](#)
- Кулешов* Лев Владимирович (1899 – 1970) — советский кинорежиссер, педагог, теоретик кино. **2:** [31](#), [32](#)
- Кульвен* Пьер (наст. имя и фам. Августина Фавр де Кульвен) (1838 – 1913) — французская писательница. **2:** [51](#)
- Купер* Гэри (наст. имя Фрэнк) (1901 – 1961) — американский актер. **1:** [239](#)
- Купер* Джеймс Фенимор (1789 – 1851) — американский писатель. **1:** [44](#), [175](#)
- Курбский* Андрей Михайлович, князь (1528 – 1583) — русский военный и политический деятель, писатель; в 1564 г. бежал в Литву, участвовал в войне с Россией. **1:** [275](#); **2:** [113](#), [114](#)
- Курихин* Федор Николаевич (1882 – 1951) — русский советский актер, конферансье театра «Кривое зеркало», один из организаторов Московского Театра Сатиры. **2:** [436](#)
- Куропаткин* Алексей Николаевич (1848 – 1925) — генерал, русский военный деятель. **1:** [357](#)
- Куртиус* Эрнст Роберт (1886 – 1956) — немецкий историк литературы, комментатор Дж. Джойса. **2:** [195](#), [196](#), [198](#)
- Кутепов* Александр Павлович (1882 – 1930) — русский генерал, с 1920 г. эмигрант, с 1928 г. председатель РОВС. **1:** [158](#)
- Кутузов* Михаил Илларионович, светлейший князь Смоленский (1745 – 1813) — русский полководец. **1:** [158](#)
- Кьяпп* Жан (1878 – 1940) — префект полиции в Париже с 1927 по 1934 г. **1:** [31](#), [148](#), [149](#), [155](#), [157](#), [208](#), [211](#)
- Кэрролл* Льюис (наст. имя и фам. Чарлз Лутвидж Доджсон) (1832 – 1898) — английский писатель. **1:** [281](#), [294](#)
- Лабши* Эжен (1815 – 1888) — французский комедиограф. **1:** [180](#); **2:** [199](#)
- Лакруа* Поль (псевд. Библиофил Жакоб) (1806 – 1884) — французский писатель. **1:** [308](#), [309](#)
- Ламанова* Надежда Петровна (1861 – 1941) — художник по костюмам. **2:** [421](#), [423](#), [424](#)
- Ламбалль* Мария Тереза Луиза (1749 – 1792) — французская принцесса, приближенная Марии Антуанетты, казненная незадолго до нее. **2:** [110](#)
- Ламур* Филипп (1903 – 19 ) — французский общественный деятель, адвокат. **1:**

[172](#), [174](#), [207](#)

*Ланвен Жанна* (1867 – 1946) — основательница модной швейной фирмы в Париже. **1:** [206](#)

*Ланг Фриц* (1890 – 1976) — немецкий кинорежиссер, с 1935 по 1958 г. работал в США. **2:** [134](#)

*Ланжевен Поль* (1872 – 1946) — французский физик, общественный деятель. **1:** [172](#), [175](#)

*Лао Цзы* (Ли Эр) — древнекитайский философ, живший, согласно преданию, в VI в. до н. э. **1:** [178](#), [346](#)

*Лаппо-Данилевская Мария Львовна* (1866 – 1956) — русская провинциальная артистка. **1:** [185](#)

*Лаппо-Данилевская Надежда Александровна* (1875/76 – ?) — русская писательница, автор бульварных романов. **2:** [185](#)

*Ларусс Пьер* (1817 – 1875) — французский лексикограф и педагог, основатель издательства, выпускающего энциклопедические словари. **1:** [200](#)

*Ласкер Эммануил* (1868 – 1941) — немецкий шахматист, чемпион мира в 1894 – 1921 гг. **2:** [21](#)

*Ласки Джесси Л.* (1880 – 1958) — американский кинодеятель, вице-президент фирмы «Парамаунт», пригласивший Э. в Голливуд. **1:** [232](#), [233](#), [236](#)

*Лебедев Иван Владимирович* (1879 – 1950) — русский атлет, арбитр чемпионатов борьбы, деятель цирка, литератор. **2:** [199](#)

*Леви Альбер* — французский издатель. **1:** [179](#); **2:** [331](#)

*Леви Элифас* (наст. имя и фам. Альфонс Луи Констан) (1810 – 1875) — французский теолог, автор мистических сочинений. **1:** [63](#)

*Леви-Брюль Люсьен* (1857 – 1939) — французский этнограф и психолог. **1:** [167](#), [342](#)

*Левитан Исаак Ильич* (1860 – 1900) — русский живописец. **2:** [422](#)

*Левитан Юрий Борисович* (1914 – 1983) — диктор Всесоюзного радио. **2:** [422](#)

*Левицкий Александр Андреевич* (1885 – 1965) — советский кинооператор. **1:** [133](#)

*Левченко Николай* — матрос Черноморского флота, помогавший группе Э. при съемках фильма «Броненосец “Потемкин”». **1:** [138](#)

*Леже Фернан* (1881 – 1955) — французский художник. **2:** [345](#)

*Лейбниц Готфрид Вильгельм* (1646 – 1716) — немецкий философ, математик, физик, языковед. **1:** [274](#)

*Лейда Джей* (1910 – 1988) — американский киновед, ученик Э. по ВГИКу, переводчик трудов Э. на английский язык, друг Э. **1:** [281](#), [282](#)

*Леммле Карл* (1867 – 1939) — американский кинопредприниматель. **1:** [235](#)

*Ленен братья:* Антуан (ок. 1588 – 1648), Луи (ок. 1593 – 1648) и Матьё (ок. 1607 – 1677) — французские живописцы. **1:** [60](#)

*Ленин* (наст. фам. Ульянов) Владимир Ильич (1870 – 1924) — основатель советского государства. **1:** [357](#); **2:** [309](#), [398](#)

*Леонардо да Винчи* (1452 – 1519) — итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый. **1:** [260](#), [276](#); **2:** [205](#), [215](#), [251](#), [297](#), [324](#), [332](#), [387](#)

*Леонидов* (наст. фам. Вольфензон) Леонид Миронович (1873 – 1941) — русский

- советский актер. **2:** [386](#)
- Леонов Леонид Максимович* (1899 – 1994) — советский писатель. **2:** [375](#), [393](#)
- Лермонтов Михаил Юрьевич* (1814 – 1841) — русский поэт. **2:** [107](#), [431](#)
- Леру Гастон* (1868 – 1927) — французский романист и журналист. **1:** [98](#), [100](#), [102](#); **2:** [46](#)
- Лесков Николай Семенович* (1831 – 1895) — русский писатель. **2:** [46](#), [374](#)
- Лессинг Готхольд Эфраим* (1729 – 1781) — немецкий драматург, теоретик искусства. **2:** [83](#)
- Лианозов Степан Георгиевич* (1872 – 1951) — русский нефтепромышленник. **2:** [323](#)
- Ливанов Борис Николаевич* (1904 – 1972) — советский актер. **2:** [389](#)
- Ливрайт Горацио (Хорэс)* (1886 – 1930) — американский издатель, театральный продюсер, с 1930 г. — в Голливуде. **1:** [40](#), [41](#), [243](#), [244](#)
- Линдберг Чарлз Огастус* (1902 – 1974) — американский летчик, [20](#) – [21](#) мая 1927 г. перелетел из Нью-Йорка в Париж. **2:** [352](#)
- Линдер Макс* (наст. имя и фам. Габриэль Левьель) (1883 – 1925) — французский комический киноартист. **2:** [232](#), [316](#)
- Линкольн Авраам* (1809 – 1865) — президент США в 1861 – 1865 гг. **1:** [251](#); **2:** [41](#), [204](#)
- Лин Ютан (Lin Yu Tung)* (1895 – 1976) — китайский писатель. **1:** [346](#), [348](#)
- Лир Эдвард* (1812 – 1888) — английский художник, поэт и путешественник. **1:** [294](#)
- Лист Франц (Ференц)* (1811 – 1886) — венгерский композитор, пианист, дирижер, музыкальный деятель. **1:** [51](#)
- Литвиновы:* Максим Максимович (наст. имя и фам. Макс Баллах) (1876 – 1951) — советский государственный и партийный деятель, дипломат; Айви Вальтеровна (урожд. Лоу) (1889 – 1977) — его жена, переводчица. **1:** [228](#)
- Ллойд Джордж Дэвид* (1863 – 1945) — английский политический деятель. **1:** [357](#)
- Лойола Игнаций* (1491 – 1556) — религиозный деятель, основатель ордена иезуитов. **1:** [168](#)
- Ломов* — бутафор, работал с Э. на фильме «Иван Грозный». **2:** [418](#), [419](#)
- Ломова Лидия Алексеевна* — портниха, работала с Э. на фильме «Иван Грозный». **2:** [418](#), [419](#)
- Лонги Пьетро* (1702 – 1785) — итальянский живописец. **1:** [272](#)
- Лонгфелло Генри Уодсворт* (1807 – 1882) — американский поэт. **1:** [88](#)
- Лондон Джек* (наст. имя Джон Гриффит) (1876 – 1916) — американский писатель. **1:** [324](#); **2:** [292](#), [396](#)
- Лондр Альбер* (1884 – 1932) — французский журналист, писал о французских каторжных тюрьмах, лагерях и поселениях. **1:** [230](#)
- Лопе де Вега* — см. [Вега Карпильо](#)
- Лотар Эли* (1905 – 1969) — французский фотограф и оператор. **1:** [206](#)
- Лотрек* — см. [Тулуз-Лотрек А.](#)
- Лоуренс Дэвид Герберт Ричарде (Lawrence D. H.)* (1885 – 1930) — английский писатель. **1:** [174](#), [279](#), [280](#), [282](#), [343](#)

- Лоуренс* Томас Эдуард (1888 – 1935) — английский разведчик, работавший на Ближнем и Среднем Востоке. **2:** [200](#), [206](#)
- Луи Бонапарт* — см. [Наполеон III](#)
- Луи Диссет* — см. [Людовик XVII](#)
- Луи Сэз* — см. [Людовик XVI](#)
- Лукина* Раиса Александровна — музыкальный редактор, работала с Э. на фильме «Иван Грозный». **2:** [431](#), [432](#)
- Лукомский* Георгий Крескентьевич (1884 – 1952) — русский художник, архитектор, историк искусств, занимался изучением театральной архитектуры. **1:** [54](#)
- Лукулл* (ок. 117 — ок. 56 до н. э.) — римский полководец. **1:** [296](#)
- Луначарский* Анатолий Васильевич (1875 – 1933) — советский государственный и партийный деятель, писатель, критик; нарком просвещения с 1917 по 1929 г. **2:** [237](#), [376](#)
- Лундт* Альфред (1892 – 1977) — американский актер. **1:** [356](#)
- Лурих* Георг (1876 – 1920) — эстонский атлет и борец, гастролировал в Европе и Америке. **2:** [199](#)
- Лурия* Александр Романович (1902 – 1977) — советский психолог, один из основателей нейропсихологии, друг Э. **2:** [150](#)
- Льюис* [Гарри] Синклер (1885 – 1951) — американский писатель. **1:** [296](#)
- Любич* Эрнст (1892 – 1947) — немецкий кинорежиссер, с 1923 г. — в Голливуде. **1:** [24](#), [240](#)
- Любке* Вильгельм (1826 – 1893) — немецкий историк искусства. **2:** [344](#)
- Людовик XIV* (1638 – 1715) — король Франции с 1643 г. **1:** [32](#), [315](#); **2:** [340](#)
- Людовик XV* (1710 – 1774) — король Франции с 1715 г. **2:** [92](#)
- Людовик XVI* (Луи Сэз) (1754 – 1793) — король Франции с 1774 по 1792 г., казнен во время Великой французской революции. **1:** [44](#), [50](#); **2:** [110](#)
- Людовик XVII* (Луи Диссет) (1785 – 1795) — сын Людовика XVI, после казни которого был провозглашен королем, также казнен. **2:** [110](#)
- Люксембург* Роза (1871 – 1919) — деятель германского, польского и международного рабочего движения. **2:** [378](#)
- Лютер* Мартин (1483 – 1546) — деятель Реформации в Германии. **2:** [218](#), [339](#)
- Майзель* Эдмунд (1874 – 1930) — немецкий композитор, автор музыки к фильмам Э. «Броненосец “Потемкин”» и «Октябрь». **2:** [96](#) – [98](#), [200](#)
- Маклаков* Василий Алексеевич (1869 – 1957) — лидер партии кадетов, депутат 2 – 4-й Государственной Думы. **1:** [205](#)
- Маклаков* Николай Алексеевич (1871 – 1918) — министр внутренних дел России в 1912 – 1915 гг. **1:** [205](#)
- Маковский* Константин Егорович (1839 – 1915) — русский художник, работал в жанровой, портретной и исторической живописи. **1:** [94](#)
- Максимилиан I* Габсбург (1832 – 1867) — австрийский эрцгерцог, в 1864 г. во время англо-франко-испанской интервенции в Мексику был провозглашен императором Мексики, после ухода французских войск казнен. **1:** [278](#), [299](#)
- Малевич* Казимир Северинович (1878 – 1935) — русский советский художник. **1:** [84](#), [114](#); **2:** [306](#), [311](#) – [315](#), [371](#)

- Малларме* Стефан (1842 – 1898) — французский поэт. **1:** [211](#)
- Мальро* Андре (1901 – 1976) — французский писатель и государственный деятель. **1:** [172](#), [174](#), [175](#)
- Мандро* Элен де — владелица замка в Ла-Сарра в Швейцарии, где проходил Конгресс независимой кинематографии в 1929 г. **2:** [327](#), [328](#), [330](#), [331](#)
- Манн* Томас (1875 – 1955) — немецкий писатель. **1:** [205](#)
- Мантенья* Андреа (1431 – 1506) — итальянский живописец и гравер. **1:** [260](#); **2:** [367](#)
- Маньяско* Алессандро (1667 – 1749) — итальянский живописец. **1:** [268](#), [270](#) – [272](#)
- Марат* Жан Поль (1743 – 1793) — деятель Великой французской революции, один из вождей якобинцев. **1:** [48](#)
- Маринетти* Филиппо Томмазо (1876 – 1944) — итальянский писатель, глава футуризма. **1:** [173](#), [199](#); **2:** [328](#), [371](#)
- Мария Антуанетта* (1755 – 1793) — королева Франции, жена (с 1770 г.) Людовика XVI, казнена в период Великой французской революции. **1:** [44](#); **2:** [110](#)
- Мария Стюарт* (1542 – 1587) — королева Шотландии с 1542 (фактически с 1561) по 1567 г.; по приказу Елизаветы I была заключена в тюрьму и казнена. **1:** [33](#), [180](#); **2:** [385](#)
- Мария Федоровна* (принцесса Вюртембергская) (1759 – 1828) — российская императрица, жена (с 1776 г.) императора Павла I, создала ряд благотворительных организаций (Мариинское ведомство). **1:** [93](#)
- Мария Федоровна* (урожд. Мария Дагмара, принцесса Дании) (1847 – 1928) — российская императрица, жена Александра III. **1:** [45](#)
- Марке* Мари (1895 – 1979) — французская артистка театра и кино. **1:** [196](#), [198](#), [205](#), [209](#)
- Марков* Андрей Мелентьевич (Андрюша) — школьный товарищ Э. **1:** [86](#), [87](#); **2:** [119](#)
- Марков* Мелентий Феодосиевич — начальник Риго-Орловской железной дороги в 1910-х гг. **1:** [86](#); **2:** [119](#)
- Маркс* Карл (1818 – 1883) — основоположник научного коммунизма. **2:** [117](#)
- Маркс* Джулиус Генри (экранный псевдоним Граучо) (1890 – 1977) — американский комический артист театра и кино, один из братьев Маркс — музыкальных эксцентриков. **1:** [106](#)
- Марло* Кристофер (1564 – 1593) — английский драматург. **1:** [180](#)
- Массалитинова* Варвара Осиповна (1878 – 1945) — русская советская драматическая артистка. **1:** [58](#)
- Мата* Хари (наст. имя и фам. Гертруд Маргарете Целле) (1876 – 1917) — датская танцовщица и, возможно, немецкая шпионка периода первой мировой войны. **1:** [188](#)
- Матисс* Анри (1869 – 1954) — французский живописец, график, мастер декоративного искусства. **1:** [269](#); **2:** [185](#)
- Матиссен* Франсис Отто (1902 – 1950) — американский литературовед. **1:** [282](#)
- Матюшенко* Афанасий Николаевич (1879 – 1907) — унтер-офицер

- Черноморского флота, один из организаторов восстания на броненосце «Князь Потемкин Таврический». **1:** [138](#)
- Маяковский* Владимир Владимирович (1893 – 1930) — русский советский поэт. **1:** [27](#), [77](#), [135](#), [200](#), [356](#); **2:** [175](#), [306](#) – [309](#), [396](#), [398](#)
- Мейербер* Джакомо (наст. имя и фам. Якоб Либман Бер) (1791 – 1864) — немецкий композитор. **2:** [372](#)
- Мейер-Грефе* Юлиус (1867 – 1935) — немецкий искусствовед. **1:** [269](#)
- Мейерхольд* Всеволод (наст. имя Карл) Эмильевич (1874 – 1940) — русский советский режиссер, артист, театральный деятель; учитель Э. по ГВЫТМ, Э. был ассистентом Мейерхольда по спектаклю «Смерть Тарелкина» (1922). **1:** [80](#) – [83](#), [131](#), [215](#) – [223](#), [226](#), [227](#), [283](#), [352](#) – [354](#), [356](#); **2:** [75](#), [130](#), [247](#), [301](#) – [305](#), [307](#), [321](#)
- Мелвилл* (Melville) Герман (1819 – 1891) — американский писатель. **1:** [175](#), [281](#), [282](#); **2:** [64](#)
- Меллер* Ракель (наст. имя и фам. Франциска Маркес Лопес) (1888 – 1962) — испанская эстрадная певица и артистка. **1:** [357](#)
- Меллер-Закомельский* Александр Николаевич — прибалтийский генерал-губернатор в 1900-х гг. **2:** [57](#)
- Мельес* Жорж (1861 – 1938) — французский кинорежиссер, автор первых «феерических» фильмов, в которых применял различные трюки. **1:** [23](#), [164](#), [250](#); **2:** [109](#), [189](#), [232](#)
- Менделеев* Дмитрий Иванович (1834 – 1907) — русский ученый. **2:** [430](#)
- Менкен* Генри (1880 – 1956) — американский филолог, литературный критик, автор книги «Американский язык» (1919). **2:** [136](#)
- Менухин* Иегуди (р. 1916) — американский скрипач и музыкально-общественный деятель. **1:** [357](#)
- Мериме* Проспер (1803 – 1870) — французский писатель. **1:** [196](#)
- Меркуров* Сергей Дмитриевич (1881 – 1952) — советский скульптор. **1:** [25](#)
- Мерод* Клео де (наст. имя Диана Клеопатра) (1881 – 1966) — французская артистка балета. **1:** [93](#)
- Мессершмитт* Вилли (1898 – 1978) — немецкий авиаконструктор. **2:** [423](#)
- Метерлинк* Морис (1862 – 1949) — бельгийский драматург, поэт. **1:** [22](#), [305](#), [315](#); **2:** [372](#)
- Меттерних* (Меттерних-Виннебург) Клеменс, князь (1773 – 1859) — австрийский государственный деятель. **2:** [117](#)
- Мизраки* — владелец книжного магазина в Мексико-Сити. **1:** [290](#), [291](#)
- Мийо* Дариус (1892 – 1974) — французский композитор, дирижер, музыкальный критик. **1:** [286](#), [287](#); **2:** [212](#)
- Микеланджело* Буонаротти (1475 – 1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт. **2:** [215](#), [324](#), [421](#), [424](#)
- Миклашевский* Константин Михайлович (1866 – 1944) — русский театровед, кинорежиссер, артист. **1:** [215](#)
- Мильеран* Александр (1859 – 1943) — французский политический деятель, в 1920 – 1924 гг. — президент Франции. **1:** [175](#)
- Мильтон* Джон (1608 – 1674) — английский поэт и политический деятель. **2:** [29](#)



- Минье* (Mignet) Франсуа Огюст Мари (1796 – 1884) — французский историк. **1:** [47](#); **2:** [108](#), [110](#)
- Мирабо* Оноре Габриель Рикети (1749 – 1791) — писатель, деятель Великой Французской революции. **2:** [75](#)
- Мирбах* Вильгельм, граф (1871 – 1918) — немецкий дипломат. **1:** [51](#)
- Мирбо* Октав (1850 – 1917) — французский писатель. **2:** [55](#), [85](#)
- Мистенгет* (наст. имя и фам. Жанна Буржуа) (1872 – 1956) — французская эстрадная певица, играла в кино. **1:** [356](#)
- Митчелл* (Mitchell) Маргарет (1900 – 1949) — американская писательница. **1:** [256](#)
- Михин* Борис Александрович (1881 – 1965) — кинорежиссер, в начале 1920-х гг. был директором Первой Московской кинофабрики. **2:** [316](#), [317](#)
- Мишель* Луиза (1830 – 1905) — французская революционерка, деятель Парижской коммуны. **2:** [108](#), [378](#)
- Молдин* Уильям (р. 1921) — американский художник. **2:** [110](#)
- Мольер* (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) (1622 – 1673) — французский драматург. **1:** [203](#)
- Монзи* Анатолий де (1876 – 1947) — французский государственный деятель, сенатор. **1:** [166](#), [167](#)
- Моннье* Адриенна (1892 – 1955) — французская поэтесса, мемуаристка, владелица книжного магазина в Париже. **1:** [289](#)
- Монозон* Лев Исаакович (1890 – 1938) — председатель «Амкино». **2:** [350](#), [353](#)
- Монтегю* Айвор (1904 – 1984) — английский публицист, киносценарист, режиссер, критик; соавтор Э. по сценариям «Золото Зуттера» и «Американская трагедия». **1:** [279](#); **2:** [226](#) – [228](#), [329](#)
- Монтегюс* (наст. имя и фам. Гастон Брунвик) (1872 – 1952) — французский певец-шансонье. **1:** [357](#)
- Монтенегро* Роберто (1885 – 1968) — мексиканский художник, портретист, иллюстратор. **1:** [41](#)
- Монтпен* Ксавье де (1823 – 1910) — французский писатель, журналист. — **1:** [315](#)
- Монтойа* Мария Тереза (1902 – ?) — мексиканская артистка театра и кино. **1:** [182](#), [183](#)
- Моор* (наст. фам. Орлов) Дмитрий Стахивич (1883 – 1946) — русский советский график, мастер плаката, сатирического рисунка. **2:** [122](#)
- Мопассан* Ги де (1850 – 1893) — французский писатель. **1:** [62](#), [106](#); **2:** [51](#)
- Моран* Поль (1889 – 1976) — французский писатель и дипломат. **2:** [260](#)
- Морзе* Сэмюэл Финли Бриз (1791 – 1872) — американский изобретатель. **2:** [408](#)
- Моро* Жан Мишель (прозвище Моро Младший) (1741 – 1814) — французский рисовальщик и гравер. **1:** [56](#); **2:** [53](#)
- Морозов* Арсений Абрамович — купец, коллекционер. **2:** [128](#), [129](#), [316](#)
- Москвин* Иван Михайлович (1874 – 1946) — русский советский актер. **2:** [368](#), [386](#)
- Мочалов* Павел Степанович (1800 – 1848) — русский драматический артист. **1:** [340](#); **2:** [368](#)

- Моцарт* Вольфганг Амадей (1756 – 1791) — австрийский композитор. **2:** [371](#), [372](#)
- Музыкант* Вера Г. — артистка Первого Рабочего театра Пролеткульта, участница спектаклей, поставленных Э. **2:** [102](#)
- Муне-Сюлли* Жан (1841 – 1916) — французский драматический артист, с 1872 г. — в труппе «Комеди франсэз». **2:** [232](#)
- Мунк* Эдвард (1863 – 1944) — норвежский живописец и график. **2:** [185](#)
- Муратов* Павел Павлович (1881 – 1950) — русский писатель, переводчик, искусствовед. **1:** [97](#)
- Мурзук* — борец-негр, выступал на чемпионатах мира в начале XX в. **2:** [199](#)
- Мурнау* (наст. фам. Плюмпе) Фридрих Вильгельм (1889 – 1931) — немецкий кинорежиссер. **1:** [211](#), [244](#)
- Муссилак* Леон (1890 – 1964) — французский кинодеятель, историк театра и кино; друг Э. **1:** [149](#), [179](#), [193](#); **2:** [326](#), [327](#), [329](#) – [333](#)
- Муссолини* Бенито (1883 – 1945) — фашистский диктатор Италии в 1922 – 1943 гг. **1:** [166](#)
- Мутер* Рихард (1860 – 1909) — немецкий искусствовед. **1:** [269](#); **2:** [344](#)
- Мэй Ланьфан* (1894 – 1961) — китайский артист, педагог, театральный и общественный деятель. **1:** [346](#); **2:** [150](#), [370](#)
- Мэри* — см. [Пикфорд М.](#)
- Мюссе* Альфред де (1810 – 1857) — французский писатель, поэт, драматург. **1:** [32](#); **2:** [215](#)
- Нагородская* Евдокия Аполлоновна (1866 – 1930) — русская писательница. **2:** [185](#)
- Назимова* (наст. фам. Левентон) Алла Александровна (1879 – 1945) — русская и американская артистка театра и кино. **1:** [356](#)
- Наполеон I* (Наполеон Бонапарт) (1769 – 1821) — французский император (1804 – 1814 и март-июнь 1815). **1:** [34](#), [48](#), [139](#), [158](#), [168](#); **2:** [109](#), [110](#), [422](#)
- Наполеон III* (Луи Наполеон Бонапарт) (1808 – 1873) — французский император в 1852 – 1870 гг., племянник Наполеона I. **1:** [49](#), [104](#), [149](#), [172](#), [204](#), [293](#), [299](#); **2:** [230](#), [324](#)
- Негри* Пола (наст. имя и фам. Барбара Аполлония Халупец) (1894 – 1987) — артистка немецкого и американского кино, по национальности полька. **1:** [248](#)
- Незлобин* (наст. фам. Алябьев) Константин Николаевич (1857 – 1930) — русский антрепренер, режиссер, драматический артист, держал антрепризу в Риге и др. городах Прибалтики, в 1909 – 1917 гг. работал в Москве. **1:** [217](#), [283](#), [356](#)
- Некрасов* Николай Алексеевич (1821 – 1878) — русский поэт. **2:** [193](#)
- Некрасов* Николай Виссарионович (1879 – 1940) — один из лидеров левых кадетов. В 1917 г. — министр Временного правительства. **2:** [389](#)
- Нелидов* Анатолий Павлович (1879 – 1949) — русский советский драматический артист, **1:** [217](#), [356](#)
- Немирович-Данченко* Владимир Иванович (1858 – 1943) — русский советский режиссер, театральный деятель, педагог, драматург. **1:** [82](#); **2:** [247](#)

*Немчинов* Тарас — литературный псевдоним Г. В. Александрова и Э. **1: [84](#)**

*Нерваль* (наст. фам. Лабрюни) Жерар де (1808 – 1855) — французский поэт и писатель. **1: [193](#)**

*Нерон* (37 – 68) — римский император с 54 г. **1: [55](#)**

*Нейтон* Керри Э. (урожд. Керри Эмилия Мур) (1846 – 1911) — общественный деятель США. **1: [291](#)**

*Нибло* Фред (наст. имя и фам. Федерико Нобиле) (1874 – 1948) — американский кинорежиссер. **1: [122](#)**

*Никитин* Леонид Александрович (1896 – 1942) — советский художник, совместно с Э. оформил спектакли «Мексиканец» и «Лена» в Первом Рабочем театре Пролеткульта. **1: [348](#)**

*Николай I* (1796 – 1855) — российский император с 1825 г. **1: [340](#); 2: [221](#)**

*Николай II* (1868 – 1918) — последний российский император (1894 – 1917). **1: [44](#) – [46](#), [50](#), [310](#), [357](#); 2: [389](#)**

*Николай Кузанский* (Николай Кребс) (1401 – 1464) — церковно-политический деятель, теолог, математик. **1: [345](#)**

*Нил Сорский* (в миру Николай Майков) (ок. 1433 – 1508) — русский церковный деятель, основатель и глава нестяжательства. **1: [59](#)**

*Нилендер* Константин Карлович — учитель рисования в Рижском городском реальном училище. **2: [126](#)**

*Нильсен* Аста (1883 – 1972) — датская киноартистка. **1: [110](#)**

*Ницше* (Nietzsche) Фридрих (1844 – 1900) — немецкий философ. **1: [158](#), [285](#), [342](#), [344](#)**

*Ноай* Анна-Елизавета де (1876 – 1933) — поэт, хозяйка салона, часто посещавшегося Жаном Кокто. **2: [76](#)**

*Ноай* Матьё де, виконт — французский меценат, финансировал фильмы Л. Бунюэля и Ж. Кокто. **2: [73](#), [76](#)**

*Нунэ* — см. [Агаджанова Н. Ф.](#)

*Ньепс* Жозеф Нисефор (1765 – 1833) — французский изобретатель, один из создателей фотографии. **1: [253](#)**

*Ньютон* Исаак (1643 – 1727) — английский ученый. **2: [263](#), [264](#)**

*Оболенский* Леонид Леонидович (1902 – 1992) — советский кинорежиссер, киноартист, в 1930-х гг. — ассистент Э. по кафедре режиссуры ВГИК. **2: [127](#), [128](#)**

*Овидий* (Публий Овидий Назон) (43 до н. э. – ок. 18 н. э.) — римский поэт. **2: [427](#)**

*Озол* А. М. — курьер, камердинер М. О. Эйзенштейна. **1: [76](#), [93](#); 2: [82](#), [83](#), [116](#)**

*Олеша* Юрий Карлович (1899 – 1960) — советский писатель, драматург. **1: [121](#)**

*Ольвера* Фелис — исполнитель роли пеона в фильме «Да здравствует Мексика!». **2: [89](#), [90](#), [92](#)**

*О'Нейл* (О'Нил) Юджин Гладстоун (1888 – 1953) — американский драматург. **1: [356](#); 2: [78](#)**

*Ориоль* Жан Жорж (1907 – 1950) — французский журналист и кинодеятель, основатель и редактор журнала «Revue du cinéа». **2: [330](#)**

*Орлеанская девственница* — см. [Жанна д'Арк.](#)

- Орленев* (наст. фам. Орлов) Павел Николаевич (1869 – 1932) — русский актер. **2:** [386](#)
- Орлов* Дмитрий Николаевич (1892 – 1955) — советский актер. **2:** [272](#), [273](#), [275](#), [276](#)
- Ороско* Хосе Клементе (1883 – 1949) — мексиканский живописец. **1:** [327](#); **2:** [338](#) – [342](#), [344](#), [345](#), [354](#)
- Островский* Александр Николаевич (1823 – 1986) — русский драматург. **2:** [308](#), [320](#)
- Остужев* (наст. фам. Пожаров) Александр Алексеевич (1874 – 1953) — русский советский актер. **2:** [386](#)
- Отеро* Каролина (1868 – 1965) — французская артистка варьете, балерина и певица. **1:** [93](#)
- Отто* Эч. — см. [Кан О. Х.](#)
- Оффенбах* Жак (наст. имя и фам. Якоб Эбершт) (1819 – 1880) — французский композитор, один из основоположников классической оперетты. **1:** [160](#)
- Пабст* Георг Вильгельм (1885 – 1967) — кинорежиссер, начал свою деятельность в Австрии, затем работал в Германии, Франции, США, снова в Австрии и Италии. **1:** [192](#); **2:** [72](#)
- Павел Андреевич* — см. [Аренский П. А.](#)
- Павленко* Петр Андреевич (1889 – 1951) — советский писатель, кинодраматург, соавтор Э. по сценариям «Александр Невский» и «Большой ферганский канал». **2:** [263](#), [265](#), [289](#)
- Павленков* Флорентий Федорович (1839 – 1900) — русский книгоиздатель. **1:** [307](#)
- Парацельс* (наст. имя и фам. Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм) (1493 – 1541) немецкий врач, естествоиспытатель и химик. **1:** [290](#)
- Парнах* (наст. фам. Парнок) Валентин Яковлевич (1891 – 1951) — советский поэт, переводчик, историк балета, артист. **2:** [127](#), [129](#)
- Парни* Эварист Дезире де (1753 – 1814) — французский поэт. **1:** [336](#)
- Паскен* Жюль (наст. имя и фам. Джулиус Пинкас) (1885 – 1930) — американский художник, в 1920-е гг. жил в Париже. **1:** [195](#)
- Пастернак* Борис Леонидович (1890 – 1960) — русский советский поэт, писатель, переводчик. **2:** [286](#), [287](#)
- Пате* Шарль (1863 – 1957) — французский кинопромышленник, владелец крупной кинофирмы. **2:** [55](#)
- Паулюс* Фридрих (1890 – 1957) — немецко-фашистский военачальник. **2:** [430](#)
- Пачеко* Хуан (1874 – ?) — мексиканский художник. **1:** [327](#)
- Пейч* Сергей Николаевич — инженер, начальник военного строительства, в котором служил Э. **1:** [95](#); **2:** [44](#)
- Пеллико* Сильвио (1789 – 1854) — итальянский писатель, карбонарий, [15](#) лет провел в крепости. **1:** [178](#)
- Пенлеве* Жан (1902 – 1989) — французский кинорежиссер, постановщик научно-популярных фильмов. **1:** [163](#) – [165](#)
- Пенлеве* Поль (1863 – 1933) — французский математик и государственный деятель, в 1917 и 1925 гг. — премьер-министр, в 1917 и 1925 – 1929 гг. —

- военный министр. **1:** [164](#) – [166](#)
- Перельман* Сидней Джозеф (1904 – 1979) — американский писатель-юморист и художник. **1:** [294](#)
- Перов* Василий Григорьевич (1834 – 1882) — русский живописец. **2:** [416](#)
- Петр I* (1672 – 1725) — русский царь (с 1682, правил с 1689 г.), первый российский император (с 1721 г.). **1:** [68](#), [357](#)
- Петров* (наст. фам. Катаев) Евгений Петрович (1903 – 1942) — советский писатель-сатирик, драматург. **1:** [104](#)
- Петроний* Гай (ум. [66](#) до н. э.) — римский сатирик, придворный Нерона. **2:** [186](#)
- Петэн* Анри Филипп (1856 – 1951) — французский политический деятель, глава капитулянтского правительства Франции, затем коллаборационистского режима в 1940 – 1944 гг., был приговорен к пожизненному заключению. **1:** [188](#)
- Пиз* Фрэнк — организатор фашистских выступлений в США. **1:** [234](#), [330](#); **2:** [99](#)
- Пикассо-и-Руис* Пабло (1881 – 1973) — французский художник и общественный деятель, испанец по происхождению. **1:** [173](#), [197](#), [269](#), [286](#), [287](#); **2:** [371](#), [416](#)
- Пикфорд* (наст. фам. Смит) Джек (1896 – 1933) — американский артист театра и кино, брат М. Пикфорд. **1:** [242](#), [247](#)
- Пикфорд* Мэри (наст. имя и фам. Глэдис Смит) (1893 – 1979) — американская киноартистка. **1:** [31](#), [32](#), [238](#), [242](#), [247](#); **2:** [336](#)
- Пимен* (ум. 1571) — русский церковный деятель, новгородский архиепископ. **1:** [59](#)
- Пиранделло* Луиджи (1867 – 1936) — итальянский писатель и драматург. **1:** [36](#) – [39](#), [357](#)
- Пиранези* Джованни Баттиста (1720 – 1778) — итальянский гравёр. **1:** [286](#)
- Платон* (428 или 427 – 347 до н. э.) — древнегреческий философ. **1:** [79](#); **2:** [46](#)
- Плевицкая* (наст. фам. Винникова) Надежда Васильевна (1884 – 1941?) — русская эстрадная певица. **1:** [357](#)
- По* Эдгар Аллан (1809 – 1849) — американский писатель. **1:** [98](#) – [100](#), [175](#); **2:** [28](#), [29](#), [46](#), [205](#), [234](#)
- Погодин* (наст. фам. Стукалов) Николай Федорович (1900 – 1962) — советский драматург. **2:** [377](#)
- Поксон* (наст. имя и фам. Джон Банни) (1863 – 1915) — американский комический киноартист. **2:** [232](#), [316](#)
- Помпадур* Жанна Антуанетта Пуассон, маркиза (1721 – 1764) — фаворитка Людовика XV. **2:** [91](#)
- Помпеи Великий* Гней (106 – 48 до н. э.) — римский полководец. **1:** [219](#)
- Понсон дю Террайль* Пьер Алекси (1829 – 1871) — французский писатель, автор авантюрных романов. **1:** [188](#)
- Попова* Любовь Сергеевна (1889 – 1924) — русский советский художник. **1:** [216](#), [217](#)
- Посада* Хосе Гуаделупе (1851 – 1913) — мексиканский график. **1:** [85](#), [327](#); **2:** [124](#), [167](#), [168](#), [345](#), [354](#)
- Потемкин* Григорий Александрович, светлейший князь Таврический (1739 –

- 1791) — русский государственный и военный деятель, фаворит Екатерины II. **1:** [242](#), [243](#)
- Прамполини Энрико* (1894 – 1956) — итальянский скульптор, архитектор, художник. **1:** [198](#); **2:** [328](#), [329](#)
- Преображенская Ольга Ивановна* (1881 – 1971) — советский кинорежиссер, драматическая артистка. **2:** [251](#)
- Пристли Джон Бойнтон* (1894 – 1976) — английский писатель и драматург. **2:** [128](#)
- Прокофьев Сергей Сергеевич* (1891 – 1953) — русский советский композитор, автор музыки к фильмам Э. «Александр Невский» и «Иван Грозный». **1:** [131](#); **2:** [96](#), [101](#), [130](#), [208](#), [220](#), [319](#), [371](#), [399](#) – [410](#), [412](#) – [417](#), [432](#)
- Промер Станислав Максимилианович* (1855 – 1931) — издатель газеты «Биржевые ведомости» (Петербург) с 1880 по 1917 г. **1:** [54](#) – [56](#)
- Пруст Марсель* (1871 – 1922) — французский писатель. **1:** [19](#), [20](#), [187](#)
- Прутченко Сергей Михайлович* — попечитель Рижского учебного округа в 1900 – 1910-х гг. **1:** [71](#), [72](#)
- Прэнс* (наст. имя и фам. Шарль Пренс Ригаден) (1872 – 1933) — французский киноартист. **2:** [232](#), [316](#)
- Птушко Александр Лукич* (1900 – 1973) — советский кинорежиссер и художник. **1:** [73](#); **2:** [436](#)
- Пудовкин Всеволод Илларионович* (1893 – 1953) — советский кинорежиссер, актер, теоретик кино. **1:** [112](#), [152](#), [191](#); **2:** [207](#), [215](#), [321](#), [323](#), [324](#)
- Пушкин Александр Сергеевич* (1799 – 1837) — русский поэт. **1:** [32](#), [221](#), [260](#), [336](#); **2:** [19](#), [21](#), [29](#), [30](#), [33](#), [34](#), [74](#), [107](#), [134](#), [193](#), [206](#), [214](#) – [217](#), [219](#), [221](#) – [223](#), [294](#), [295](#), [321](#)
- Пушкина* (урожд. Гончарова) Наталья Николаевна (1812 – 1863) — жена А. С. Пушкина. **2:** [219](#), [221](#), [222](#)
- Пырьев Иван Александрович* (1901 – 1968) — советский кинорежиссер, в юности актер Первого Рабочего театра Пролеткульта, участник спектаклей Э., снялся в первом фильме Э. «Дневник Глумова». **2:** [102](#), [396](#) – [398](#)
- ПЭМ* (наст. фам. П. П. Матюнин) — русский художник-карикатурист, сотрудник газет «Новое время» и «Вечернее время». **2:** [122](#)
- Рабинович Исаак Моисеевич* (1894 – 1961) — советский театральный художник. **2:** [239](#)
- Рабле Франсуа* (1494 – 1553) — французский писатель. **1:** [214](#), [231](#), [263](#), [285](#), [292](#); **2:** [46](#), [128](#), [227](#), [234](#), [342](#), [368](#)
- Райзман Яков Ильич* (ум. 1944) — художник по костюмам, работал с Э. на фильме «Иван Грозный». **2:** [421](#) – [425](#)
- Райх Зинаида Николаевна* (1894 – 1939) — советская драматическая артистка, ученица и жена В. Э. Мейерхольда, с 1921 по 1938 г. — в труппе театра его имени. **1:** [216](#), [217](#), [227](#)
- Райх Николай Андреевич* (1862 – 1942) — отец З. Н. Райх. **1:** [225](#), [227](#)
- Ранк Отто* (Rank Otto) (1884 – 1939) — австрийский психоаналитик. **1:** [98](#), [277](#); **2:** [61](#), [62](#), [139](#)
- Расин Жан* (1639 – 1699) — французский поэт, драматург. **1:** [202](#)

- Расине* Альбер Шарль Огюст (1825 – 1893) — французский рисовальщик, автор книги «История костюма». **1:** [308](#)
- Распутин* (наст. фам. Новых) Григорий Ефимович (1872 – 1916) — фаворит Николая II и императрицы Александры Федоровны. **1:** [46](#), [66](#)
- Растрелли* Варфоломей Варфоломеевич (1700 – 1774) — русский архитектор. **2:** [318](#)
- Рафаэль* Санти (1483 – 1520) — итальянский художник. **2:** [215](#), [324](#)
- Рахманинов* Сергей Васильевич (1873 – 1943) — русский композитор. **2:** [426](#), [427](#)
- Режан* Габриэль (наст. имя и фам. Габриэль Шарлотта Режю) (1856 – 1920) — французская драматическая артистка. **1:** [182](#)
- Резерфорд* Эрнест (1871 – 1937) — английский физик. **1:** [85](#)
- Рейнхардт* (наст. срам. Гольдман) Макс (1873 – 1943) — немецкий режиссер, артист, педагог; в 1933 г. эмигрировал из Германии. **1:** [110](#), [357](#)
- Рейхерт* — школьный товарищ Э. **2:** [96](#), [98](#)
- Ремарк* Эрих Мария (наст. имя и фам. Эрих Пауль Крамер) (1898 – 1970) — немецкий писатель. **2:** [71](#)
- Рембо* Артюр (1854 – 1891) — французский поэт. **1:** [155](#)
- Рембрандт* Харменс ван Рейн (1606 – 1669) — голландский художник. **1:** [39](#), [266](#), [287](#); **2:** [176](#)
- Репин* Илья Ефимович (1844 – 1930) — русский художник. **2:** [272](#), [389](#), [416](#), [422](#), [431](#)
- Ржешевский* Александр Георгиевич (1903 – 1967) — советский писатель, киносценарист, автор сценария «Бежин луг». **2:** [106](#)
- Рибера* Диего (1886 – 1957) — мексиканский живописец и общественный деятель. **1:** [294](#), [324](#), [327](#); **2:** [123](#), [124](#), [338](#), [339](#), [341](#) – [345](#)
- Ривьер* Жорж-Анри (1897 – ?) — основатель и заместитель директора Музея Человека в Париже. **1:** [171](#) – [173](#), [203](#)
- Рид* Джон (1887 – 1920) — американский писатель, журналист. **1:** [292](#)
- Римский-Корсаков* Николай Андреевич (1844 – 1908) — русский композитор. **2:** [180](#), [272](#)
- Рихтер* Ганс (1888 – 1976) — немецкий кинорежиссер, один из основоположников авангардистского направления киноискусства в Германии. **2:** [328](#)
- Ришелье* Арман Жан дю Плесси, кардинал (1585 – 1642) — французский политический деятель. **1:** [148](#), [149](#), [152](#), [154](#)
- Ришелье* Арман Эммануэль дю Плесси (на русской службе — Эммануил Осипович), герцог (1766 – 1822) — генерал-губернатор Новороссийского края и градоначальник Одессы в 1805 – 1814 гг. **1:** [134](#)
- Робеспьер* Максимилиен (1758 – 1794) — деятель Великой французской революции. **1:** [48](#)
- Робида* Альбер (1848 – 1926) — французский художник-иллюстратор и писатель-юморист. **1:** [211](#)
- Робсон* Поль (1898 – 1976) — американский певец, драматический артист и общественный деятель. **1:** [291](#)

- Роден* Огюст (1840 – 1917) — французский скульптор. **1:** [167](#)
- Роза* Сальваторе (1615 – 1673) — итальянский живописец, гравёр, поэт-сатирик, драматург и драматический артист. **1:** [272](#); **2:** [424](#)
- Розенталь* Леонард — французский миллионер, занимался продажей и экспортом жемчуга. **1:** [161](#) – [163](#), [176](#), [286](#), [287](#)
- Роллан* Ромен (1866 – 1944) — французский писатель, драматург, музыковед. **1:** [194](#)
- Ромней* (Ромни) Джордж (1734 – 1802) — английский живописец, портретист. **1:** [287](#)
- Роом* Абрам Матвеевич (1894 – 1976) — советский кинорежиссер. **2:** [103](#)
- Росси* Карл Иванович (1775 – 1849) — русский архитектор. **1:** [337](#)
- Ротшильды* — финансовая группа в Западной Европе. **2:** [349](#)
- Рошфор* Виктор Анри де (1831 – 1913) — французский публицист и политический деятель, издатель журнала «Лантерн», автор блестящих памфлетов против Наполеона III. **1:** [104](#), [152](#), [285](#), [293](#)
- Рошфор* Николай Иванович, граф — русский инженер. **1:** [104](#), [105](#)
- Ртищева* Маргарита Ивановна — русская артистка эстрады, чтица, рассказчица, выступала с имитациями шансонеток различных национальностей. **2:** [74](#)
- Рубенс* Питер Пауль (1577 – 1640) — фламандский художник. **1:** [260](#)
- Рубинштейн* Ида Львовна (1885 – 1960) — танцовщица и драматическая артистка-любительница, с 1910 г. постоянно жила в Париже. **1:** [353](#); **2:** [376](#)
- Рублев* Андрей (ок. 1360 – [70](#) — ок. 1430) — русский живописец. **2:** [416](#)
- Руденко* Жорж (наст. имя Петр Корнеевич) (1887 – ?) — русский артист цирка, воздушный гимнаст, вольтижер. **2:** [127](#)
- Рудольф II* (1552 – 1612) — император Священной Римской империи с 1576 по 1612 г., австрийский эрцгерцог. **2:** [113](#)
- Рузвельт* Теодор (1858 – 1919) — 26-й президент США (1901 – 1909). **2:** [350](#)
- Рузвельт* Франклин Делано (1882 – 1945) — американский политический деятель, президент США с 1933 по 1945 г. **1:** [31](#), [189](#), [234](#), [235](#)
- Рурк* (Rourke) Констанс (1885 – 1941) — американский литературовед, историк культуры. **1:** [154](#), [281](#)
- Руссо* Анри (прозвище Таможенник) (1844 – 1910) — французский живописец-примитивист. **1:** [254](#)
- Руссо* Жан Жак (1712 – 1778) — французский философ и писатель. **2:** [82](#)
- Рустем* — слуга Наполеона I. **2:** [109](#)
- Рутковская* Бронислава Ивановна (1880 – 1969) — русская советская драматическая артистка. **1:** [356](#)
- Рутман* Вальтер (1887 – 1941) — немецкий режиссер документального кино. **2:** [328](#)
- Рыжая Бэсс* — см. [Елизавета I Тюдор](#)
- Рэй* Ман (наст. имя и фам. Эммануэль Реденски) (1890 – 1976) — американский художник, фотограф, кинорежиссер. **1:** [206](#); **2:** [238](#)
- Савонарола* Джироламо (1452 – 1498) — настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции; выступал против тирана Медичи, обличал папство, осуждал



- гуманистическую культуру; был отлучен от церкви и сожжен как еретик. **1:** [152](#); **2:** [339](#)
- Сад* Донасьен Альфонс Франсуа де, маркиз (1740 – 1814) — французский писатель, с именем которого связано понятие садизма. **2:** [73](#), [75](#), [76](#), [82](#)
- Садандзи* Итикава (1880 – 1940) — японский актер, руководитель театра Кабуки. **2:** [199](#)
- Сада* Якко (1872 – 1946) — японская драматическая артистка. **2:** [109](#)
- Сакс* Ганс (1494 – 1576) — немецкий мейстерзингер, драматург. **1:** [254](#)
- Сакко* Николо (1891 – 1927) — американский рабочий, итальянец по происхождению, вместе с Б. Ванцетти ложно обвиненный в убийстве и казненный на электрическом стуле. **1:** [178](#)
- Саламонский* Альберт (1839 – 1913) — цирковой предприниматель и артист цирка (наездник); в 1888 – 1889 гг. построил здание рижского цирка. **2:** [127](#)
- Самосуд* Самуил Абрамович (1884 – 1964) — советский дирижер, в 1936 – 1943 гг. — главный дирижер Большого театра. **2:** [200](#)
- Санд* Жорж (наст. имя и фам. Люси-Аврора Дюпен, баронесса Дюдеван) (1804 – 1876) — французская писательница. **2:** [215](#)
- Сандрар* Блез (наст. имя и фам. Фредерик Заузер) (1887 – 1961) — французский поэт и писатель. **1:** [251](#); **2:** [202](#), [206](#), [295](#)
- Сансон* — династия палачей в Париже в XVII – XIX вв.: Шарль Анри (1740 – 1793), гильотинировал Людовика XVI; Анри, его сын (1767 – 1840), гильотинировал Марию Антуанетту. **2:** [111](#)
- Сапата* Эмилиано (1879 – 1919) — деятель мексиканской революции 1910 – 1917 гг., предводитель крестьянских масс. **1:** [292](#), [294](#); **2:** [296](#), [341](#)
- Сапунов* Николай Николаевич (1880 – 1912) — русский живописец, театральный художник. **1:** [356](#)
- Сарду* Викторьен (1831 – 1908) — французский драматург. **1:** [92](#); **2:** [200](#)
- Сарсе* Франсис (наст. имя и фам. Франсуа Сарсе де Сутьер) (1827 – 1899) — французский театральный критик, писатель. **1:** [214](#)
- Сартр* Жан-Поль (1905 – 1980) — французский писатель, философ, публицист. **1:** [20](#)
- Сашка*, царица — см. [Александра Федоровна](#)
- Сашко* — см. [Довженко А. П.](#)
- Свифт* Джонатан (1667 – 1745) — английский писатель-сатирик. **2:** [156](#)
- Сезанн* Поль (1839 – 1906) — французский живописец. **1:** [287](#)
- Сейер* Эрнест Антуан Эме Леон (1866 – 1955) — французский социолог, публицист, критик. **1:** [285](#)
- Секойя* — индейский вождь. **1:** [65](#)
- Селин* (наст. фам. Детуш) Луи Фердинанд (1894 – 1961) — французский писатель. **1:** [20](#)
- Сен-Жан де ла Круа* — см. [Хуан де ла Круа](#)
- Сеннет* Мак (наст. имя и фам. Майкл Синнот) (1880 – 1960) — американский киноартист и кинорежиссер, создавший жанр короткометражного комического фильма. **1:** [249](#)
- Сен-Санс* Шарль Камиль (1835 – 1921) — французский композитор, пианист,

- дирижер, музыкальный критик. **2:** [167](#)
- Сен-Симон* Клод Анри, граф (1760 – 1825) — французский мыслитель, социалист-утопист. **1:** [315](#)
- Сен-Симон* Луи, герцог де Ровруа (1675 – 1755) — французский политический деятель, мыслитель, автор многотомных мемуаров. **1:** [214](#), [315](#)
- Сент-Терез* де Лизьё — см. [Тереза де Лизьё](#)
- Сера Жорж* (1859 – 1891) — французский живописец. **1:** [185](#)
- Серафим Саровский* (Прохор Исидорович Мошнин) (1759 – 1833) — один из самых почитаемых святых в Русской православной церкви. **1:** [59](#)
- Сергий Радонежский* (Варфоломей Кириллович) (1314 – 1392) — русский религиозный деятель, основатель и игумен Троицкого монастыря (впоследствии Троице-Сергиева лавра). **1:** [67](#)
- Серебрякова* Зинаида Евгеньевна (1884 – 1967) — русская художница. **1:** [271](#)
- Серов* Валентин Александрович (1865 – 1911) — русский живописец и график. **1:** [45](#), [271](#), [353](#); **2:** [376](#), [422](#)
- Сидней* Сильвия (наст. имя и фам. Софья Косова) (р. 1910) — американская артистка театра и кино. **1:** [236](#)
- Сикейрос* (Альфарио Сикейрос) Давид (наст. имя Хосе) (1898 – 1974) — мексиканский живописец и общественный деятель. **1:** [231](#), [327](#); **2:** [346](#)
- Сильвия* — см. [Бийч С.](#)
- Симеон-Столпник* (356 – 459) — основатель столпничества. **2:** [287](#)
- Синицын* Владимир Андреевич (1893 – 1930) — русский советский драматический артист. **1:** [356](#)
- Синклер* Эптон (1878 – 1968) — американский писатель, возглавлял группу лиц, финансировавших съемки фильма «Да здравствует Мексика!». **1:** [77](#)
- Сислей* Альфред (1839 – 1899) — французский живописец. **1:** [185](#)
- Сковорода* Григорий Саввич (1722 – 1794) — украинский философ, поэт, педагог. **2:** [46](#)
- Скриб* Огюстен Эжен (1791 – 1861) — французский драматург. **2:** [199](#), [370](#), [375](#), [585](#), [392](#)
- Скэнк* Джо (Шенк Джозеф) (1878 – 1961) — американский продюсер, в начале 1930-х гг. президент кинокомпании «Юнайтед артистс». **1:** [247](#), [248](#)
- Смолин* Иван Фролович (1893 — 1938) — русский драматический артист. **1:** [62](#)
- Смышляев* Валентин Сергеевич (1891 – 1936) — советский драматический артист, режиссер, педагог, театровед; сорежиссер Э. по постановке спектакля «Мексиканец» в Первом Рабочем театре Пролеткульта. **1:** [64](#), [290](#); **2:** [396](#)
- Соломко* Сергей Сергеевич (1867 – ?) — акварелист, иллюстратор журнала «Нива». **2:** [397](#)
- Сомов* Константин Андреевич (1869 – 1939) — русский художник. **2:** [371](#)
- Софокл* (ок. 496 – 406 до н. э.) — древнегреческий драматург. **1:** [80](#)
- Спенсер* Герберт (1820 – 1903) — английский философ и социолог. **1:** [78](#)
- Спиридонова* Мария Александровна (1884 – 1941) — русский политический деятель, в 1917 – 1918 гг. один из лидеров партии левых эсеров. **2:** [378](#)
- Стайн* Гертруда (1874 – 1946) — американская писательница. **1:** [173](#)

- Сталин* (наст. фам Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879 – 1953) — советский партийный и государственный деятель, с 1922 по 1953 г. — генеральный секретарь ЦК ВКП (б). **2:** [396](#) – [398](#)
- Станиславский* (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938) — русский советский режиссер, актер, педагог, теоретик театра. **1:** [63](#), [81](#) – [83](#), [279](#), [356](#); **2:** [199](#), [247](#), [386](#)
- Стасевич* Абрам Львович (1907 – 1971) — советский дирижер и композитор, участвовал в работе над фильмами «Александр Невский» и «Иван Грозный». **2:** [402](#)
- Стейг* Уильям (р. 1907) — американский художник и гравер. **1:** [294](#)
- Стейнберг* (Steinberg) Сол (р. 1914) — американский художник-карикатурист. **1:** [294](#), [337](#)
- Стейнлен* Теофиль (1859 – 1923) — французский график. **1:** [214](#)
- Стендаль* (наст. имя и фам. Анри Мари Бейль) (1783 – 1842) — французский писатель. **1:** [17](#), [34](#); **2:** [390](#), [399](#)
- Стерн* Лоренс (1713 – 1768) — английский писатель. **2:** [234](#)
- Стивенсон* Роберт Льюис (1850 – 1894) — английский писатель, эссеист и поэт. **1:** [315](#)
- Стравинский* Игорь Федорович (1882 – 1971) — русский композитор. **2:** [371](#), [390](#), [391](#)
- Стриндберг* Юхан Август (1849 – 1912) — шведский писатель, драматург. **1:** [305](#)
- Стэн* Анна Петровна (1910 – 1993) — русская киноартистка, с 1934 г. — в США. **2:** [128](#)
- Суворов* Александр Васильевич, граф Рымникский, князь Италийский (1730 – 1800) — русский полководец, генералиссимус. **1:** [60](#)
- Сурбаран* Франсиско (1598 – 1664) — испанский живописец. **2:** [112](#)
- Суриков* Василий Иванович (1848 – 1916) — русский художник. **2:** [388](#)
- Сухомлинов* Владимир Александрович (1848 – 1926) — русский генерал, военный министр в 1909 – 1915 гг., в 1916 г. арестован за неподготовленность русской армии к первой мировой войне и приговорен к пожизненному заключению; умер в эмиграции, **1:** [357](#)
- Сю* Эжен (наст. имя Жозеф Мари) (1804 – 1857) — французский писатель. **1:** [167](#); **2:** [137](#), [428](#)
- Табарен* (наст. имя и фам. Антуан Жирар) (1584 – 1633) — французский артист народного театра, разыгрывал сценки собственного сочинения. **1:** [309](#)
- Тадор* (Тхакур) Рабиндранат (1861 – 1941) — индийский писатель и общественный деятель. **1:** [37](#)
- Тальберг* Ирвинг Грант (1899 – 1936) — американский продюсер, вице-президент фирмы «Метро-Голдвин-Майер». **1:** [236](#)
- Тамерлан* (Тимур) (1336 – 1405) — среднеазиатский государственный деятель, полководец, эмир с 1370 г. **2:** [71](#), [294](#), [296](#)
- Танеев* Сергей Иванович (1856 – 1915) — русский композитор, пианист, автор музыкально-теоретических трудов по проблемам полифонии. **2:** [198](#)
- Тардьё* Андре (1876 – 1945) — французский политический и государственный

- деятель, премьер-министр в 1929 – 1930 гг. и 1932 г. **1:** [31](#), [159](#), [160](#), [180](#), [196](#), [209](#)
- Татлин* Владимир Евграфович (1885 – 1953) — советский живописец, график, художник-конструктор, театральный художник. **2:** [371](#)
- Тейлор* Закари (1784 – 1850) — участник войны с Мексикой (1846 – 1848), президент США с 1849 по 1850 г. **1:** [181](#), [182](#)
- Телешова* Елизавета Сергеевна (1892 – 1943) — русская драматическая артистка, режиссер, педагог; снималась в фильме «Бежин луг», консультант Э. по работе с актерами в фильме «Александр Невский». **2:** [247](#), [251](#), [440](#)
- Тербер* Джеймс Гровер (1894 – 1961) — американский писатель-сатирик и художник-карикатурист. **1:** [294](#)
- Тереза* де Авила, или Тереза де Хесус (урожд. Тереза де Сенед-и-Аумада) (1515 – 1582) — испанская религиозная деятельница и писатель, мистик. **1:** [168](#); **2:** [233](#), [234](#)
- Тереза* де Лизьё (урожд. Тереза Мартен) (1873 – 1897) — французская святая. **1:** [168](#), [170](#); **2:** [74](#)
- Терещенко* Михаил Иванович (1886 – 1956) — сахарозаводчик, в 1917 г. — министр финансов, затем министр иностранных дел Временного правительства. **2:** [389](#)
- Теруань де Мерикур* (Анна Жозеф Теруань) (1762 – 1817) — деятельница Великой французской революции, сторонница жирондистов, куртизанка и артистка. **2:** [111](#)
- Тешнер* Рихард (1879 – 1948) — австрийский художник, скульптор, рисовальщик, гравер и создатель марионеток. **2:** [151](#)
- Тизенгаузен*, барон — школьный приятель Э. **2:** [100](#)
- Тиссэ* Эдуард Казимирович (1897 – 1961) — советский кинооператор, снимавший все фильмы Э. **1:** [132](#), [163](#), [183](#), [207](#), [234](#), [305](#), [306](#), [329](#); **2:** [316](#) – [319](#), [329](#), [330](#)
- Тихон Задонский* (в миру Тимофей Кириллов) (1724 – 1783) — русский церковный деятель и церковный писатель. **1:** [59](#)
- Тициан* (Тициано Вечеллио) (ок. 1477 или ок. 1490 – 1576) — итальянский живописец. **1:** [269](#); **2:** [424](#)
- Тобак* Эсфирь Вениаминовна — монтажер, работала с Э. на картинах «Бежин луг», «Александр Невский», «Иван Грозный». **2:** [428](#), [429](#)
- Толлер* Эрнст (1893 – 1939) — немецкий писатель, драматург. **1:** [85](#)
- Толстой* Алексей Николаевич (1882 – 1945) — русский советский писатель, драматург. **1:** [73](#), [321](#); **2:** [284](#) – [286](#)
- Толстой* Лев Николаевич, граф (1828 – 1910) — русский писатель. **1:** [78](#), [94](#), [265](#); **2:** [22](#), [36](#), [117](#), [221](#)
- Трауберг* Леонид Захарович (1902 – 1990) — советский кинорежиссер. **1:** [112](#)
- Третьяков* Сергей Михайлович (1892 – 1939) — советский писатель; его пьесы «Слышишь, Москва?!» и «Противогазы» были поставлены Э. в Первом Рабочем театре Пролеткульта; его переделка пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» также поставлена Э. **2:** [308](#)
- Третьяковы*, братья: Павел Михайлович (1832 – 1898) — собиратель

- произведений русской живописи, основатель Третьяковской галереи в Москве и Сергей Михайлович (1834 – 1892) — собиратель произведений западноевропейской живописи, передавший их в дар Москве. **1:** [356](#)
- Трубецкой* Павел (Паоло) Петрович (1866 – 1938) — русский скульптор. **1:** [44](#), [46](#)
- Труцци*, Вильям (1889 – 1931) — артист цирка (наездник). **2:** [102](#)
- Труцци* — семья цирковых артистов и деятелей цирка; с 1899 г. цирк бр. Труцци возглавлял Рудольфе Труцци (1860 – 1936) — наездник, режиссер. **2:** [127](#)
- Трэси* Спенсер (1900 – 1967) — американский киноартист. **2:** [164](#), [381](#) – [383](#)
- Тугендхольд* Яков Александрович (1882 – 1928) — русский советский историк искусства и художественный критик. **1:** [268](#)
- Тулуз-Лотрек* Анри де (1864 – 1901) — французский график и живописец. **1:** [195](#), [211](#); **2:** [29](#), [53](#), [161](#)
- Тургенев* Иван Сергеевич (1818 – 1883) — русский писатель. **1:** [249](#)
- Туссен-Лувертюр* Франсуа Доминик (1743 – 1803) — один из руководителей освободительной борьбы гаитянского народа против английских и французских колонизаторов, военный и политический деятель, фактический правитель острова Гаити с 1801 г. **2:** [296](#)
- Тцара* Тристан (наст. имя и фам. Сами Розеншток) (1896 – 1963) — французский поэт и драматург, лидер дадаизма. **1:** [173](#)
- Тцутия* Моитиро — японский кинодеятель. **2:** [330](#)
- Тынянов* Юрий Николаевич (1894 – 1943) — советский писатель, литературовед, переводчик. **1:** [33](#); **2:** [29](#), [212](#), [214](#) – [216](#), [221](#), [294](#), [295](#)
- Тюаль* Ролан (1904 – 1956) — французский кинодеятель, продюсер, критик. **1:** [166](#), [168](#), [172](#), [175](#), [180](#)
- Тюдоры* — королевская династия в Англии в 1485 – 1603 гг. **2:** [205](#)
- Турпин* Бен (1874 – 1940) — американский комический киноартист. **2:** [104](#)
- Тюссо* Мари (1761 – 1850) — скульптор, по национальности француженка, создательница музея восковых фигур в Лондоне. **1:** [44](#)
- Тюссо* Франсис, сын Мари Тюссо (1800 – 1873) — скульптор. **1:** [44](#)
- Уайльд* Оскар Фингал О’Флаэрти Уиллс (1856 – 1900) — английский поэт, писатель, драматург и эссеист. **1:** [76](#), [177](#), [278](#), [290](#), [326](#); **2:** [83](#), [371](#)
- Удар* — чиновник парижской префектуры. **1:** [164](#), [166](#), [167](#), [208](#)
- Уитмен* Уолт (Уолтер) (1819 – 1892) — американский поэт. **1:** [175](#), [237](#), [254](#), [285](#)
- Ульянов* Николай Павлович (1875 – 1949) — советский живописец и график. **1:** [217](#)
- Уолси* (Вулси) Томас (1473 – 1530) — английский государственный деятель, канцлер в 1515 – 1529 гг., архиепископ Йоркский с 1514 г., кардинал с 1515 г. **1:** [261](#)
- Утамаро* Китагава (1753 или 1754 – 1806) — японский художник. **2:** [387](#)
- Утесов* Леонид Осипович (1895 – 1982) — советский артист эстрады, руководитель театрализованного джаза. **2:** [68](#)
- Уточкин* Сергей Исаевич (1876 – 1916) — один из первых русских авиаторов; в 1910 – 1911 гг. совершал публичные полеты во многих городах России. **1:**

- Уэллс* Герберт Джордж (1866 – 1946) — английский писатель. **1:** [92](#)
- Уэльский*, принц — см. [Эдуард VIII](#).
- Уэстон* Эдвард (1886 – 1958) — американский фотограф. **2:** [339](#)
- Файко* Александр Михайлович (1893 – 1978) — советский драматург. **2:** [370](#)
- Фарадей* Майкл (1791 – 1867) — английский физик. **2:** [263](#)
- Фарг* (Fargue) Леон-Поль (1898 – 1947) — французский поэт. **1:** [289](#)
- Фатти* — см. [Арбэклъ](#)
- Феваль* Поль (1817 – 1887) — французский романист и драматург, автор «бульварных» романов. **1:** [188](#), [309](#)
- Федоров-Давыдов* Алексей Александрович (1900 – 1969) — советский историк искусства. **2:** [436](#)
- Фелис* — см. [Ольвера Ф.](#)
- Фельдман* Константин Исидорович (1881 – 1968) — критик, драматург, участник событий 1905 г. в Одессе и съемок фильма «Броненосец “Потемкин”». **1:** [128](#), [129](#)
- Фендер* Ганс — немецкий артист драмы и оперы, в 1910-х гг. работал в Риге. **2:** [239](#), [240](#)
- Феофан Грек* (ок. 1340 — после 1405) — живописец, родом из Византии; работал на Руси во 2-й половине XIV – начале XV вв. **2:** [277](#), [415](#)
- Ференчи* (Ференци) Шандор (1873 – 1933) — венгерский врач-невропатолог, ученик и последователь З. Фрейда. **2:** [62](#), [139](#), [149](#)
- Фернандец* Мартин — пеон, исполнитель роли Себастьяна в фильме «Да здравствует Мексика!». **2:** [252](#)
- Фигнер* Вера Николаевна (1852 – 1942) — деятель российского революционного движения; с 1884 по 1904 г. находилась в заключении в Шлиссельбургской крепости. **1:** [178](#)
- Физ* (наст. имя и фам. Хэблот Найт Браун) (1815 – 1882) — английский книжный иллюстратор. **2:** [386](#)
- Филипп Эгалите* — герцог Орлеанский Луи Филипп Жозеф (1747 – 1793) — представитель младшей ветви династии Бурбонов, деятель Великой французской революции, во время которой, отказавшись от титула, принял имя Эгалите. **1:** [194](#)
- Фиртель* Бертольд (1885 – 1953) — режиссер театра и кино, сценарист, писатель, работал в Германии, США, Великобритании. **1:** [244](#)
- Фиртгель* Залка (1889 – 1978) — жена режиссера Б. Фиртеля. **1:** [244](#)
- Фиш* Гамильтон — американский сенатор, в 1930-х гг. возглавлял Комиссию по цензуре фильмов. **1:** [235](#)
- Фишер* Куно (1824 – 1907) — немецкий историк философии, автор восьмитомной «Истории новой философии». **1:** [285](#)
- Фламарион* Камиль (1842 – 1925) — французский астроном и писатель. **2:** [231](#), [232](#), [234](#), [236](#)
- Флаэрти* Роберт (1884 – 1951) — американский кинорежиссер. **2:** [334](#), [336](#), [337](#)
- Флобер* Гюстав (1821 – 1880) — французский писатель. **2:** [324](#)
- Фокин* Михаил Михайлович (1880 – 1942) — русский артист балета и

- балетмейстер, реформатор балетного театра. **1:** [357](#)
- Фонтенн* Линн (1887 – 1983) — американская актриса. **1:** [356](#)
- Фореггер* (наст. фам. Грейфентурн) Николай Михайлович (1892 – 1939) — советский режиссер и балетмейстер, руководитель «Мастфора» — Мастерской Фореггера, где был поставлен спектакль-буффонада «Хорошее отношение к лошадям», оформленный Э. и С. Юткевичем. **1:** [197](#)
- Франс* Анатолий (наст. имя и фам. Анатолий Франсуа Тибо) (1844 – 1924) — французский писатель. **1:** [77](#), [175](#), [180](#), [231](#), [326](#); **2:** [75](#), [76](#), [371](#)
- Франц-Иосиф* (1830 – 1916) — император Австрии и король Венгрии с 1848 г., с 1867 г. — император Австро-Венгрии. **1:** [237](#)
- Франциск Ассизский* (наст. имя и фам. Джованни Бернардоне) (1181 или 1182 – 1226) — итальянский религиозный деятель, основатель ордена францисканцев. **1:** [59](#), [256](#), [273](#), [294](#); **2:** [203](#), [233](#), [340](#)
- Фредерик-Леметр* (наст. имя и фам. Антуан Луи Проспер Леметр) (1800 – 1876) — французский актер. **2:** [363](#)
- Фрейд* Зигмунд (1856 – 1939) — австрийский врач-психиатр и психолог, создатель теории психоанализа. **1:** [79](#) – [81](#), [85](#), [276](#) – [279](#), [343](#); **2:** [44](#), [76](#), [79](#)
- Фридрих II* (1712 – 1786) — прусский король с 1740 г. **2:** [209](#)
- Фрэзер* Джеймс Джордж (1854 – 1941) — английский ученый-этнолог, исследователь истории религии. **1:** [294](#); **2:** [135](#), [146](#), [147](#)
- Фэрбенкс* Дуглас (наст. имя и фам. Дуглас Элтон Томас Ульман) (1883 – 1939) — американский киноартист. **1:** [31](#), [242](#), [246](#), [247](#), [357](#)
- Фюллер* Лой (1869 – 1928) — американская танцовщица. **2:** [53](#)
- Хаггард* Генри Райдер (1856 – 1925) — английский писатель. **1:** [317](#)
- Хазби* — ученик Эйзенштейна. **2:** [247](#)
- Хальс* Франс (между 1581 и 1585 – 1666) — голландский живописец. **2:** [424](#)
- Ханжонков* Александр Алексеевич (1877 – 1945) — русский кинодеятель. **1:** [192](#)
- Харлоу* Джин (наст. имя и фам. Харлин Карпентер) (1911 – 1937) — американская киноартистка. **1:** [249](#)
- Хауз* Эдуард Манделл (1858 – 1938) — американский политический деятель, дипломат, советник президента В. Вильсона. **1:** [176](#)
- Хейс* Уильям Гаррисон (1879 – 1954) — американский кинодеятель, председатель ассоциации продюсеров и прокатчиков США, фактически осуществлял цензуру в Голливуде. **1:** [235](#)
- Хенкин* Владимир Яковлевич (1883 – 1953) — советский драматический и эстрадный артист. **2:** [127](#)
- Хеопс* (Хуфу) — египетский фараон IV династии (27 в. до н. э.). **1:** [200](#)
- Херст* Уильям Рэндольф (1863 – 1951) — американский миллионер, газетный монополист. **2:** [227](#), [237](#), [238](#)
- Хлебников* Велимир (Виктор Владимирович) (1885 – 1922) — русский поэт. **2:** [403](#)
- Хмелев* Николай Павлович (1901 – 1945) — советский драматический артист, режиссер. **2:** [247](#), [284](#), [390](#)
- Хогарт* Уильям (1697 – 1764) — английский живописец, график и теоретик

- искусства. **1:** [57](#); **2:** [16](#)
- Хокусай* Кацусика (1760 – 1849) — японский живописец, график, мастер цветной ксилографии. **2:** [27](#), [387](#)
- Холмс* Филиппе (1907 – 1942) — американский киноартист. **1:** [242](#)
- Хониг* Эрвин — немецкий журналист. **1:** [207](#)
- Хуан де ла Крус*, или Хуан де Авила (наст. фам. Иепес) (1542 – 1591) — церковный деятель, богослов, поэт-мистик. **1:** [167](#)
- Хуарес* Бенито Пабло (1806 – 1872) — национальный герой Мексики, глава правительства в 1858 – 1861 гг., президент в 1861 – 1872 гг. **1:** [278](#)
- Худеков* Сергей Николаевич (1837 – 1927) — русский журналист, историк балета; в 1871 – 1917 гг. — редактор-издатель «Петербургской газеты». **1:** [24](#), [51](#), [52](#), [55](#)
- Худини* Хэрри (наст. имя и фам. Эрих Вайс) (1874 – 1926) — венгерский киноартист, иллюзионист. **1:** [277](#)
- Хэммонд* Луи, граф (псевд. Киру) — автор книг по хиромантии. **1:** [177](#), [278](#), [279](#)
- Хэррис* Фрэнк (наст. имя Джеймс Томас) (1856 – 1931) — английский писатель, журналист и издатель. **1:** [18](#), [290](#)
- Цвейг* Стефан (1881 – 1942) — австрийский писатель; встречался с Э. в Москве в 1928 г. **1:** [24](#), [78](#), [79](#), [83](#), [85](#), [277](#), [279](#)
- Циклоп* (наст. имя и фам. Франц Беньковский) — борец и гиревой атлет, по национальности поляк, выступал во многих цирках. **2:** [199](#)
- Цуккерио* Федерико (1542 – 1609) — итальянский художник. **2:** [384](#)
- Чайковский* Петр Ильич (1840 – 1953) — русский композитор. **2:** [22](#)
- Чан Кайши* (1887 – 1975) — глава (с 1927 г.) гоминьдановского режима в Китае, свергнутого народной революцией в 1949 г., возглавлял правительство на острове Тайвань. **1:** [346](#)
- Чаплин* (Charlin) Чарлз Спенсер (1889 – 1977) — американский актер, кинорежиссер, сценарист. **1:** [31](#), [32](#), [77](#), [111](#), [240](#), [241](#), [244](#), [246](#) – [248](#), [250](#), [356](#); **2:** [22](#), [89](#), [104](#), [215](#), [226](#) – [231](#), [235](#) – [238](#), [302](#), [334](#), [336](#), [343](#), [363](#)
- Челлини* Бенвенуто (1500 – 1571) — итальянский скульптор, ювелир, писатель. **2:** [411](#), [424](#)
- Чемберлен* Невилл (1869 – 1940) — английский политический деятель, премьер-министр Великобритании в 1937 – 1940 гг. **2:** [393](#)
- Черкасов* Николай Константинович (1903 – 1966) — советский артист театра и кино, исполнитель заглавных ролей в фильмах «Александр Невский» и «Иван Грозный». **1:** [272](#); **2:** [390](#), [402](#), [419](#) – [421](#)
- Черная маска* (наст. имя и фам. Иван Чуфистов) — русский борец, выступал в цирках под черной маской. **2:** [199](#)
- Черчилль* Уинстон Леонард Спенсер (1874 – 1965) — английский государственный деятель, писатель; в 1940 – 1945, 1951 – 1955 гг. премьер-министр Великобритании. **2:** [394](#)
- Честертон* Гилберт Кит (1874 – 1936) — английский поэт, писатель и эссеист. **1:** [62](#), [274](#); **2:** [139](#), [140](#)
- Чехов* Антон Павлович (1860 – 1904) — русский писатель. **2:** [324](#), [422](#)
- Чехов* Михаил Александрович (1891 – 1955) — русский артист театра и кино,



- режиссер, педагог. **1:** [64](#), [357](#)
- Чаурели* Михаил Элишерович (1894 – 1974) — советский кинорежиссер. **2:** [287](#)
- Чимабуэ* (наст. имя Ченни де Пепо) (ок. 1240 — ок. 1302) — итальянский живописец. **2:** [416](#)
- Чинизелли* Эрнесто (1855 – 1925) — цирковой предприниматель, режиссер и артист цирка (наездник, дрессировщик лошадей); возглавлял многие цирковые труппы на северо-западе России. **2:** [127](#)
- Чкалов* Валерий Павлович (1904 – 1938) — советский летчик-испытатель. **2:** [381](#), [430](#)
- Чуковский* Корней Иванович (наст. имя и фам. Николай Васильевич Корнейчуков) (1882 – 1969) — русский советский писатель, литературовед. **1:** [88](#)
- Шаляпин* Федор Иванович (1873 – 1938) — русский певец. **1:** [192](#), [212](#), [356](#); **2:** [72](#), [368](#), [386](#)
- Шатцов* Яков — сотрудник фирмы съемочных аппаратов «Дебри» в Берлине. **2:** [72](#)
- Шебуев* Николай Георгиевич (1874 – 1937) — русский писатель и художник, издатель сатирических журналов. **1:** [351](#)
- Шевалье* Морис (1888 – 1972) — французский эстрадный певец, артист театра и кино. **1:** [243](#)
- Шекспир* Уильям (1564 – 1616) — английский драматург и поэт. **1:** [180](#), [259](#), [344](#); **2:** [101](#), [141](#), [348](#), [375](#), [385](#), [392](#), [417](#)
- Шелли* Перси Биши (1792 – 1822) — английский поэт. **1:** [262](#)
- Шерман* Рафаэль — немецкий графолог. **1:** [176](#), [177](#)
- Шерман* Уильям Текумсе (1820 – 1891) — американский генерал, в период Гражданской войны 1861 – 1865 гг. командовал армией северян; в 1869 – 1883 гг. — командующий армией США. **1:** [65](#)
- Шиллер* Иоганн Кристоф Фридрих (1759 – 1805) — немецкий поэт, драматург и эстетик. **2:** [375](#), [385](#)
- Шильдкраут* Джозеф (1895 – 1964) — американский киноартист. **2:** [92](#)
- Шкловский* Виктор Борисович (1893 – 1984) — советский писатель, литературовед, автор книги «Эйзенштейн» (1973). **1:** [221](#)
- Шмелинг* Макс (1905 – ?) — немецкий боксер, чемпион мира в 1930 – 1932 гг. **1:** [357](#)
- Шопен* Фридерик (1810 – 1849) — польский композитор и пианист, с 1831 г. жил в Париже. **2:** [215](#)
- Шопенгауэр* Артур (1788 – 1860) — немецкий философ. **1:** [23](#), [308](#), [322](#); **2:** [17](#)
- Шостакович* Дмитрий Дмитриевич — советский композитор. **2:** [180](#)
- Шоу* Джордж Бернард (1856 – 1950) — английский драматург, писатель и критик. **1:** [24](#), [213](#), [249](#), [356](#); **2:** [46](#), [290](#), [362](#)
- Шпенглер* Освальд (1880 – 1936) — немецкий философ. **2:** [352](#), [353](#)
- Штаде* — владелец книжной лавки в Голливуде. **1:** [291](#), [292](#), [294](#), [295](#)
- Штейнгард* Лоуренс А. (1892 – 1950) — американский дипломат, посол в СССР с 1939 по 1942 г. **1:** [296](#)

- Штейнер* Рудольф (1861 – 1925) — немецкий философ, основатель и руководитель Антропософского общества. **1:** [64](#)
- Штеккель* Вильгельм (1868 – 1940) — австрийский психолог, ученик и последователь З. Фрейда. **1:** [79](#), [80](#)
- Штернберг* Джозеф (наст. имя Йонас) фон (1894 – 1969) — американский кинорежиссер. **1:** [24](#), [40](#), [188](#), [238](#) – [242](#), [246](#), [247](#)
- Штраух* Максим (Мака) Максимович (1900 – 1974) — советский артист театра и кино, режиссер, друг детства Э.; работал под руководством Э. в Первом Рабочем театре Пролеткульта, входил в состав «железной пятерки» ассистентов в 1925 – 1928 гг. **1:** [88](#); **2:** [101](#), [309](#), [361](#), [373](#), [386](#) – [391](#)
- Штреземан* Густав (1878 – 1929) — немецкий политический деятель, министр иностранных дел с 1923 по 1929 г. **1:** [176](#), [177](#)
- Штрогейм* Эрих Освальд фон (1885 – 1957) — американский кинорежиссер и киноартист. **1:** [24](#)
- Шуб* Эсфирь Ильинична (1894 – 1959) — советский кинорежиссер документального кино. **2:** [215](#)
- Шульберг* Б. П. (1892 – 1957) — американский кинопредприниматель, работал в фирме «Парамаунт» с 1925 по 1932 г. **1:** [235](#), [236](#)
- Шумяцкий* Борис Захарович (1886 – 1938) — советский государственный деятель; с 1930 по 1937 г. — начальник Главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) при Совнаркомe СССР. **2:** [438](#), [439](#)
- Щепкин* Михаил Семенович (1788 – 1863) — русский актер. **2:** [368](#)
- Щукин* Сергей Иванович (1854 – 1937) — фабрикант, коллекционер. **1:** [268](#)
- Эврил* Джейн (ум. 1943) — французская танцовщица. **2:** [53](#)
- Эггелинг* Викинг (1880 – 1925) — шведский художник и режиссер-мультипликатор. **2:** [328](#)
- Эдуард* — см. [Тиссэ Э. К.](#)
- Эдуард VIII* (1894 – 1972) — король Великобритании в январе-декабре 1936 г., отрекся в пользу брата Георга VI. **1:** [279](#), [357](#)
- Эйзен* Шарль (1720 – 1778) — французский рисовальщик и гравер. **2:** [53](#)
- Эйзенштейн* Дмитрий Осипович (дядя Митя) — брат отца Э. **1:** [35](#)
- Эйзенштейн* Михаил Осипович (1868 – 1920) — инженер-архитектор, отец Э. **1:** [35](#), [46](#), [48](#), [66](#), [67](#), [73](#), [75](#) – [77](#), [89](#), [90](#), [92](#) – [94](#), [109](#), [211](#), [307](#), [332](#), [333](#), [337](#), [339](#) – [341](#), [350](#) – [353](#); **2:** [22](#), [26](#), [48](#), [52](#), [66](#), [82](#), [83](#), [85](#), [92](#), [102](#), [106](#), [115](#) – [118](#), [127](#), [253](#)
- Эйзенштейн* (урожд. Конецкая) Юлия Ивановна (1875 – 1946) — мать Э. **1:** [36](#), [45](#), [66](#), [67](#), [71](#) – [73](#), [75](#), [76](#), [92](#), [307](#), [333](#), [351](#); **2:** [26](#), [48](#), [50](#), [51](#), [54](#), [55](#), [66](#), [84](#), [85](#), [115](#) – [117](#), [120](#), [127](#), [138](#), [246](#) – [251](#), [374](#)
- Эйфель* Александр Гюстав (1832 – 1923) — французский инженер, строитель Эйфелевой башни в Париже (1889). **1:** [200](#)
- Эккерман* Иоганн Петер (1792 – 1854) — личный секретарь Гете, автор воспоминаний о писателе. **2:** [435](#)
- Эль Греко* (наст. имя и фам. Доменико Теотокопули) (1541 – 1614) — испанский живописец, по происхождению — грек. **1:** [39](#), [60](#), [269](#), [270](#), [272](#); **2:** [27](#), [28](#), [112](#), [416](#), [421](#)

- Элюар* Поль (наст. имя и фам. Эжен Грендель) (1895 – 1952) — французский поэт. **1:** [198](#), [200](#) – [202](#)
- Энгельс* Фридрих (1820 – 1895) — один из основоположников научного коммунизма. **2:** [124](#)
- Энгр* Жан Огюст Доминик (1780 – 1867) — французский живописец и рисовальщик. **1:** [270](#)
- Энсор* Джеймс (1860 – 1949) — бельгийский живописец и график. **1:** [146](#)
- Эренбург* Илья Григорьевич (1891 – 1967) — русский советский поэт, писатель, общественный деятель. **1:** [324](#)
- Эрмлер* Фридрих Маркович (1898 – 1967) — советский кинорежиссер. **1:** [145](#), [146](#)
- Эрнст* Макс (Максимилиан) (Ernst Max) (1891 – 1976) — немецкий художник, писатель; работал во Франции и США. **1:** [173](#); **2:** [254](#)
- Эрскин* Джон (1879 – 1951) — американский романист, педагог, музыковед. **2:** [233](#)
- Эскин* Михаил Матвеевич (1903 – 1925) — советский артист, работал с Э. в Первом Рабочем театре Пролеткульта. **2:** [128](#), [129](#)
- Юго* Ж. — см. [Гюго Ж.](#)
- Южин* (наст. фам. Сумбатов) Александр Иванович (1857 – 1927) — русский актер, театральный деятель, драматург. **2:** [386](#)
- Юзовский* Ю. (наст. имя Иосиф Ильич) (1902 – 1964) — советский театральный и литературный критик, театровед, литературовед. **2:** [284](#)
- Юлия Ивановна* — см. [Эйзенштейн Ю. И.](#)
- Юнг* Карл Густав (1875 – 1961) — швейцарский психолог и философ, ученик З. Фрейда. **1:** [79](#), [80](#)
- Яннингс* Эмиль (наст. имя и фам. Теодор Фридрих Эмиль Яненц) (1884 – 1950) — немецкий киноартист. **1:** [241](#) – [243](#)
- Янукова* Вера Дмитриевна (1904 – 1939) — советская артистка театра и кино; работала с Э. в Первом Рабочем театре Пролеткульта. **2:** [129](#)
- Dayot, Armand Pierre Marie* (1857 – ?) — французский искусствовед, составитель иллюстрированных альбомов (увражей), посвященных изобразительному искусству, истории и т. д., в том числе альбома «L' Invasion. La siècle 1870. La Commune 1871». **2:** [92](#)
- Disher Maurice Willson* (1893 – ?) — английский театральный критик и кинокритик. **2:** [146](#)
- Geiger Benno* — немецкий искусствовед, антиквар, исследователь творчества А. Маньяско. **1:** [272](#)
- Hellman Lilian Florence* (1905 – 1984) — американский драматург. **1:** [282](#)
- Messac Regis* — французский литературовед, профессор. **1:** [281](#)
- Püricaud Louis* (1835 – 1909) — французский искусствовед, артист и драматург. **1:** [293](#)
- Rosenberg* — владелец художественной галереи в Париже. **1:** [286](#)
- Sedgwick William Ellery* (ум. 1942) — американский литературовед. **1:** [282](#)

В указатель внесены имена, встречающиеся в основном тексте

«Мемуаров». При этом составители старались отделить реальных исторических деятелей от персонажей художественных произведений, как-то: Ивана Грозного — российского государя от героя фильма «Иван Грозный», французского писателя Эмиля Золя от персонажа драм и кинофильмов о нем и т. д. Из бытового окружения С. М. Эйзенштейна включены лица, сыгравшие заметную роль в его жизни или особо памятные мемуаристу.

Надо отметить, что в тексте Эйзенштейна составители старались сохранить авторское написание имен и фамилий (что передает как аромат времени, так и индивидуальные особенности литературной манеры автора); в указателе же написание имен и фамилий по возможности приближено к современным нормам.

Указатель составила В. П. Коршунова. При подготовке к изданию в его доработке принимали участие В. В. Забродин, Е. А. Мисаланди; В. Н. Румянцева.

## КОММЕНТАРИИ

<sup>i</sup> Текст не датирован, но относится к 1946 г. и написан, скорее всего, в июне — июле.

<sup>ii</sup> Первую статью о кино Э. написал в 1922 г. совместно с Сергеем Юткевичем — «Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине» («Эхо», 1922, № 2). Первой теоретической статьей о своем творчестве в кино был написанный в 1924 г. «Монтаж киноаттракционов», который с искажениями и без указания авторства Э. напечатан в 1925 г. в книге А. Беленсона «Кино сегодня». Подлинный текст Э. опубликован в сб. «Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна» (М., ВНИИК, 1985, с. 6 – 36).

<sup>iii</sup> Глава написана 22.VI.1946 в Барвихе.

<sup>iv</sup> Рукопись текста не сохранилась; печатается по авторизованной машинописи без заглавия и даты. По всей вероятности, текст написан в 1944 г. в ответ на предложение издательства, которое готовило в это время коллективный сборник статей «Как я стал режиссером» (М., Госкиноиздат, 1945). Но в сборнике был опубликован совсем другой текст: как ныне установлено, начало исследования «Grundproblem». Видимо, первоначальный вариант не устроил редакторов и Э. срочно заменил его фрагментом незавершенного исследования, озаглавив его «О себе» и приписав 10 октября 1944 г. небольшое предисловие. Этот фрагмент из «Grundproblem», значительно сокращенный, впоследствии не раз издавался под названием «Как я стал режиссером». Статья же, которой по праву принадлежит это заглавие, была посмертно напечатана в 1-м томе Избранных произведений в шести томах под названием «Сергей Эйзенштейн» (имя автора в начале текста было ошибочно принято за заголовок). В «Мемуары» текст 1944 г. включен потому, что в планах и набросках 1946 г. упоминается ряд его мотивов, на которые также есть ссылки в других главах. Название в данной публикации слегка перефразирует последнюю строку третьего абзаца текста.

<sup>v</sup> Согласно сценарию сцены детства Ивана снимались как пролог к первой серии, но Комитет по делам кинематографии предложил Э. начать фильм сразу с эпизода «Венчание на царство», сочтя пролог «слишком мрачным». Однако для режиссера были принципиально важны сцены детства царя, из которых становились ясны «психологические травмы», сыгравшие определяющую роль в формировании характера Ивана, — истоки его подозрительности, жестокости, мстительности. Несколько сократив бывший пролог, Э. ввел сцены детства во вторую серию фильма — как «воспоминания» Ивана в разговоре его с митрополитом Филиппом.

<sup>vi</sup> Этот пассаж об «агрессивности искусства» как «одного из видов насилия» восходит к первому манифесту Э. — «Монтаж аттракционов» («Леф», 1923, № 3). На нем, несомненно, лежит тень идеологических установок художников и теоретиков, группировавшихся вокруг ЛЕФа, и

терминологических заострений, типичных для всего «левого фронта искусств» в Советской России 20-х гг. Подобные декларации давали критикам Э. основание для обвинений его как в партийной ангажированности, так и в «манипулировании» зрителем. Не вдаваясь здесь в полемику с упрощенным и вульгарным толкованием эйзенштейновских концепций искусства, сошлемся на другую его автохарактеристику — в главке «Стрекоза и муравей» очерка «Люди одного фильма» (см. ниже): «Многим приходило в голову брать под сомнение программные пункты тезисов. Но почему-то никто не брал под сомнение приверженность автора этих тезисов... к самим тезисам».

<sup>vii</sup> «Оперативной эстетикой» Э. называл систему своих теоретических концепций, которые направлены на анализ и практическое использование выразительных и воздействующих («аттрагирующих») элементов искусства. Как пояснял Э. на лекциях во ВГИКе и в набросках к книге «Метод», классическая эстетика понимается как «наука о прекрасном», в то время как «оперативная эстетика» рассматривает искусство за пределами категории прекрасного — «не против, а вне» этого понятия. В такой эстетической установке сказался не только опыт искусства XX в. (в частности, экспрессионизма) и влияние новейших школ психологии (от Фрейда до Выготского), но и позиция Э., совмещавшего в одном лице режиссера-практика, теоретика нового вида искусства и педагога.

<sup>viii</sup> Все три спектакля Императорского Александринского театра были поставлены Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом: «Маскарад» (по драме Лермонтова) — в 1917 г., «Дон Жуан» (по Мольеру) — в 1910-м, «Стойкий принц» (по Кальдерону) — в 1915-м. Э. вновь не упускает возможности отдать дань памяти Учителю, имя которого тогда в печати не упоминалось.

<sup>ix</sup> Э. неоднократно обращался к строю поэзии Пушкина как образцу «монтажного мышления». Наиболее известные его анализы — раздел «Пушкин-монтажер» в книге «Монтаж» (1937), примеры в статье «Монтаж 1938» и в лекциях на режиссерском факультете ВГИКа. В 1939 г. Э. задумал книгу «Пушкин в кино», но успел написать к ней лишь предисловие. Примеры «монтажной» поэзии Пушкина см. также ниже, в главе [«История крупного плана»](#).

<sup>x</sup> Речь идет о следующем эпизоде романа (часть III, книга 9, глава 6 — «Прокурор поймал Митю»): «Ему было нестерпимо конфузно: все одеты, а он раздет, и, странно это, — раздетый, он как бы и сам почувствовал себя перед ними виноватым... <...> А главное, он сам не любил свои ноги, почему-то всю жизнь находил свои большие пальцы на обеих ногах уродливыми, особенно один грубый, плоский, как-то загнутый вниз ноготь на правой ноге, и вот теперь все они увидят».

<sup>xi</sup> Для сатирической комедии «МММ», оставшейся непоставленной, Э. написал сценарий и даже начал пробы актеров — текст сценария и некоторые рисунки опубликованы в альманахе «Из истории кино» (М., «Искусство», 1978, вып. 10). В упоминаемом эпизоде шахматной партии Э.-режиссер должен был играть против сценариста, то есть против себя же.

<sup>xii</sup> По свидетельству друзей поэта, петербургская гадалка Кирхгоф предсказала Пушкину в 1819 г., что «он проживет долго, если на 37-м году возраста не случится с ним какой беды от белой лошади, или белой головы, или белого человека (weisser Ross, weisser Kopf, weisser Mensch), которых и должен он опасаться» (цит. по воспоминаниям Сергея Соболевского «Таинственные приметы в жизни Пушкина»). Убийца поэта, бывший шуан («белый») барон Жорж Дантес-Геккерн, оказался блондином и кавалергардом, чья парадная форма тоже была белой.

<sup>xiii</sup> Принцип *pars pro toto* (часть вместо целого) сказался у Э. в использовании крупного плана не как простого «приближения» к снимаемому объекту, а как метафорического или метонимического замещения целого объекта его деталью. Классическим изложением этого принципа в его кинематографическом проявлении является статья «Диккенс, Гриффит и мы». Психологическое обоснование *pars pro toto* как одного из самых действенных в искусстве механизмов древнего пралогического мышления дается в книге «Метод». См. также ниже главу «История крупного плана».

<sup>xiv</sup> Лев Толстой в повести «Юность» посвятил «идеалу *comme il faut*» ироническую главу (XXXI), где, в частности, писал: «*Мое comme il faut* состояло, первое и главное, в отличном французском языке и особенно в выговоре... Второе условие *comme il faut* были ногти — длинные, отчищенные и чистые; третье было умение кланяться, танцевать и разговаривать; четвертое, и очень важное, было равнодушие ко всему и постоянное выражение некоторой изящной, презрительной скуки».

<sup>xv</sup> «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним, до появления зари; и увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его, и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним» (Бытие, 32, 24 – 25). По мнению некоторых толкователей Библии, Иаков во сне боролся не с ангелом, а с Богом.

<sup>xvi</sup> Это признание Э. направлено против попыток некоторых критиков представить его лишь как исполнителя «социального заказа». При этом освобождение от «силы почти всегда с адресом, и уж непременно с именем, отчеством и фамилией» подразумевает не только существование определенных «прототипов» у персонажей или мотивов в фильмах Э., но и рыцарский «вызов на турнир» художникам, творчество которых производило на него сильное впечатление. Так, например, фильм «Да здравствует Мексика!» во многом был полемическим ответом на «Нетерпимость» Гриффита — одного из главных для Э. авторитетов.

<sup>xvii</sup> В эпизоде оплакивания царем своей умершей жены архиепископ Пимен использует 68-й псалом Давида, чтобы принудить царя к покаянию; известие об измене князя Курбского выводит Ивана из депрессии, и в ответ на строки псалма («Поношение сокрушило сердце мое...») царь, «как раненый зверь, взревел на весь собор: “Врешь!.. Не сокрушен еще Московский царь!..”» Анализ киноструктуры этого эпизода Э. дал в книге «Неравнодушная природа» (1945 – 1947).

<sup>xviii</sup> Текст создавался 26.VI.1946 в Барвихе. Он не вполне завершен. В

частности, Э. оставил в рукописи пробелы для примеров, приведенных им ранее в разных статьях и исследованиях. В данной публикации цитируются некоторые выдержки из этих работ, наиболее существенные для понимания общего смысла. Конец главы (от слов «Это было в другое время...») взят из рукописи книги «Метод».

<sup>xix</sup> Эйзенштейн имеет в виду свою работу над исследованием «История крупного плана сквозь историю искусств», вчерне законченным в 1943 г., к которому он продолжал делать заметки до октября 1947 г. Часть исследования под названием «Диккенс, Гриффит и мы» была опубликована Эйзенштейном в сб. «Гриффит» (М., Госкиноиздат, 1944), однако пока еще не напечатан раздел о крупном плане в живописи — «Перипетии *pars pro toto*».

<sup>xx</sup> Э. имеет в виду картину «Падение Икара» нидерландского художника Питера Брейгеля-старшего (1525 – 1569) и, скорее всего, какую-либо картину французского живописца Клода Лоррена (1600 – 1682).

<sup>xxi</sup> Неточность памяти: в рассказе Эдгара По «Сфинкс» фигурирует не медведка, а бабочка «мертвая голова».

<sup>xxii</sup> Исследование «Эль Греко и кино» было написано в 1937 г. как приложение к книге «Монтаж» и два года спустя выделено Э. в самостоятельное эссе. Опубликовано полностью пока лишь в переводе на французский язык в книге: *Eisenstein S. M. Cinйmatisme. Peinture et cinйma. Bruxelles, 1980, p. 15 – 104.*

<sup>xxiii</sup> Примеры из поэмы Пушкина «Полтава» приведены в статье «Монтаж 1938». Для англоязычной редакции этой статьи (напечатанной под названием «Word and Image» в сб. «The Film Sense») Э. подобрал примеры из поэмы Мильтона «Потерянный рай».

<sup>xxiv</sup> В статье «Безыменная любовь», на которую Э. ниже прямо ссылается, Ю. Н. Тынянов утверждает: «Любовные элегии Пушкина послелицейского периода — проявление непосредственного поэтического реализма, и в этом смысле и значение их для всего творчества Пушкина и их конкретная, фактическая основа — вне сомнений. Не только закрепление внешних фактов и обстоятельств, но и прежде всего внутренних отношений доведено здесь до такой поэтической точности, поэзия до того конкретна и освобождена от общих мест, что можно с уверенностью говорить о конкретных жизненных обстоятельствах и лицах элегии» (цит. по: *Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1968, с. 209.*)

<sup>xxv</sup> Этот фрагмент анализа стихов из поэмы Пушкина «Полтава» введен сюда, согласно помете Э., из исследования «Пушкин-монтажер» (1937). Подробный анализ того же примера см. в статье «Монтаж 1938».

<sup>xxvi</sup> Дальнейший текст сопоставления сцены из повести Гоголя «Тарас Бульба» с режиссерской разработкой ее в учебнике Л. Кулешова «Основы кинорежиссуры» (1941) взят из неоконченного исследования Э. «Монтаж в литературе» (1941).

<sup>xxvii</sup> Американское издание двух исследований Э. «Монтаж 1938» и «Вертикальный монтаж» в переводе его ученика по ВГИКу Джея Ленды и под



общим названием «The Film Sense» (New York, 1942) было единственной теоретической книгой Э., изданной при его жизни. Проблеме сочетания и единства звука и изображения в кино посвящено второе из этих исследований, написанное в 1939 – 1940 гг. Идеи «вертикального монтажа» были существенно развиты Э. в книге 1945 – 1947 гг. «Неравнодушная природа».

<sup>xxviii</sup> Имеется в виду Натаниэль Бумпо — герой эпопеи американского писателя Джеймса Фенимора Купера (1789 – 1851). В третьем из пяти романов эпопеи, посвященной этому персонажу, первопроходцу лесов и степей Америки, он носит прозвище Следопыт. Э. называет сыщика Шерлока Холмса «внучатым племянником» охотника-следопыта Бумпо не просто за мастерское умение по детали воссоздавать целое: в книге «Метод» он утверждает, что детективный жанр, созданный в литературе целой плеядой писателей XIX – XX вв. (в частности, англичанином Артуром Конан Дойлом, автором новелл о Шерлоке Холмсе), опирается на древний «охотничий инстинкт» читателя и связанные с ним механизмы мышления, унаследованные современным человеком от первобытных предков.

<sup>xxix</sup> Здесь сделана купюра в тексте, чтобы избежать повтора описания строительства моста под Петроградом в гражданскую войну.

<sup>xxx</sup> Рукопись главы датирована 28.VI.1946.

<sup>xxxi</sup> Основная концепция книги Отто Вейнингера «Пол и характер», необычайно популярной в начале века в России, как и во всей Европе, состояла в обосновании природной андрогинности каждой человеческой особи — при различных пропорциях в сочетании мужского и женского начал. Проблема андрогинности, философская трактовка которой восходит к диалогу Платона «Пир», волновала Э. с юности. Она отразилась в его рабочих тетрадях, рисунках, теоретических трудах, в частности в материалах к «Методу».

<sup>xxxii</sup> Недатированный фрагмент, заглавие которого дано составителем исходя из «ключевых» терминов текста, а также используя «формульное» название этюда, написанного Э. в 1940 г. Этот этюд о единстве мужского и женского начал в соответствии с древнекитайской философской оппозицией первоэлементов Инь и Ян предназначался для исследования «Монтаж 1940», затем в переработанном виде был внесен в книгу «Неравнодушная природа», после чего Э. вынул его для книги «Метод» (текст напечатан в сб.: «Восток — Запад». М., «Наука», 1988, с. 258 – 278).

<sup>xxxiii</sup> Тайная полиция в королевской Румынии.

<sup>xxxiv</sup> «Встань, если хочешь, на ровном месте и вели поставь вокруг себя сотню зеркал. В то время увидишь, что один твой телесный болван владеет сотнею видов, а как только зеркала отнять, все копии сокрываются. Однако же телесный наш болван и есть едина токмо тень истинного человека. Сия тварь, будто обезьяна, образует лицевидным деянием невидимую и присносущную силу и божество того человека, коего все наши болваны суть аки бы зеркаловидные тени» (неточная цитата у Лескова из «Диалога, или Разглагола о древнем мире» Григория Сковороды).

<sup>xxxv</sup> Езиды (*франц.* yesidis) — одна из многочисленных сект, возникших в

мусульманстве после смерти Магомета, в верованиях которой совместились представления ислама, манихейства и древнеперсидского зороастризма.

<sup>xxxvi</sup> На автографе дата — 5.VII.1946. Весьма вероятно, что этот короткий текст был написан как введение к какому-то извлечению из материалов «Метода», где подробно говорится о ранних формах «поведения и мышления» и их пережитках «внутри нашего сознания, мышления и поведения».

<sup>xxxvii</sup> Текст писался в два приема. Дата на первой странице — «14 июля 1946, Кратово» — относится, возможно, ко времени правки.

<sup>xxxviii</sup> Реминисценция «голубого» и «розового» периодов в творчестве раннего Пикассо.

<sup>xxxix</sup> Эйзенштейн неточен: роман «Полудевы» принадлежит перу Марселя Прево.

<sup>xl</sup> Проблема патетического построения, органичная для революционного искусства 20-х гг., особенно заинтересовала Э. после успеха фильма «Броненосец “Потемкин”». В фильме «Генеральная линия» он поставил целью патетизировать «в себе не патетический» (деревенский) материал. Первой попыткой теоретического обобщения этого опыта стало исследование «Как делается пафос» (1929), впоследствии переработанное в «Пафос» (1945 – 1947) — раздел книги «Неравнодушная природа».

<sup>xli</sup> Э. иронически называет так свое пристрастие 20-х гг. к семантическому и этимологическому анализу терминов, употребляющихся в теоретических исследованиях искусства. Этот анализ способен, тем не менее, наглядно продемонстрировать «динамическую формулу» процесса или явления.

<sup>xlii</sup> Свои поиски выразительности в студии Пролеткульта Э. обобщил, написав вместе с Сергеем Третьяковым статью «Выразительное движение» (1923), где был дан также критический обзор иных современных концепций выразительности человека и актера. Статья, однако, осталась неопубликованной. Другим вариантом изложения этой концепции стала статья Э. «Монтаж киноаттракционов» (1924).

<sup>xliii</sup> См., в частности, статью «Перспективы» (1929) и учебник «Режиссура. Искусство мизансцены» (1933 – 1935).

<sup>xliv</sup> Имеется в виду первая половина книги «Неравнодушная природа»: переработанная в 1946 г. статья «О строении вещей», «Пафос» и «Еще раз о строении вещей» (1940).

<sup>xliv</sup> Религиозная секта, возникшая в России в середине XVII в. и веровавшая, будто при совершении определенных экстатических обрядов («хождение по кругу», «радение») происходит вечное возрождение и перевоплощение Христа в человека. Самобичевание хлыстом (откуда название секты) во время «радения» призвано было «изгонять нечистых духов из тела человека».

<sup>xlvi</sup> Речь идет о статье американского психоаналитика Франца Александера, напечатанной в международном журнале «Imago», который издавался Венским психоаналитическим обществом.

<sup>xlvii</sup> В материалах книги «Метод», где много внимания уделено проблеме «глубинного» воздействия искусства, в частности связанного с

«Mutterleibversenkung», среди режиссерских средств анализируются ритм (пространственный и временной), свет и тень, аудиовизуальные сочетания, диалектический «скачок из состояния в состояние» и т. д. Показателен такой пример. Читая 31 января 1947 г. статью д-ра Рихарда Штерба «К анализу готики» (*Slerba Richard. Zur Analyse der Gotik.* — «Imago», 1924, Heft 4, S. 367 – 373), Э. подчеркнул, в частности, следующие утверждения: «Изменение формы арки в готике опять есть проявление древнего вытеснения, и в стройности арки, в ее грациозной узости проявилась отмена женственности и стремление к мужественности ее выразительности... Как раз многообразие подходов к отрыву от Матерински-Женственного заставляет нас подозревать интенсивность вытеснения... Впрочем, вытесненное из форм одновременно нашло себе прибежище в том возвышенном символе материнского лона, который узнавался через приток психической энергии уже в чудовищном строительстве и через то поразительное увеличение размеров, которое сопутствует готике. Этот символ — сам собор». К журналу со своими пометками Э. приложил записку с автокомментарием к эпизоду «Убийство Владимира Старицкого» — финалу 2-й серии «Ивана Грозного»: «Ср[авни] Собор в убийстве Владимира — точно заданный Москвину для светорешения как Mutterleib [материнское лоно. — нем.]. Использовать для вопроса о Mutterleibversenkung anschliessend Nirvana etc [погружении в материнское лоно, включая нирвану и т. д. — нем.]. Хорошо сопоставление готики и барокко, как loslosende Tendenz und hineintauchende [тенденции разделяющей и взаимопроникающей. — нем.]». Помимо задания А. Н. Москвину «светить Успенский собор как утробу» Э. предложил художнику И. А. Шпинелю закруглить в декорации собора углы стен, а композитору С. С. Прокофьеву — обработать «в ритме родовых схваток» хор опричников, сопровождающих Владимира к месту покушения. Использование «глубинных слоев» зрительного восприятия во многом обеспечило эмоциональную воздействие этого эпизода, ставшего одним из высших достижений режиссерского искусства Э.

<sup>xlviii</sup> Текст написан, скорее всего, 15 и 16.VII.1946. Поначалу, возможно, он мыслился как вставка в главу «Monsier, madame et бйбй», однако в процессе работы разросся в самостоятельную главу, впрочем не совсем законченную.

<sup>xlix</sup> «Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, найдя одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее» (Евангелие от Матфея, 13, 45).

<sup>i</sup> Речь идет о виконте Матьё де Ноай, муже поэтессы Анны-Элизабет де Ноай, чей салон посещали Жан Кокто, Колетт и другие законодатели литературных вкусов Парижа. В конце 20-х гг. виконт де Ноай увлекся кинематографом и финансировал постановку таких фильмов, как «Кровь поэта» Жана Кокто и «Золотой век» Луиса Бунюэля.

<sup>ii</sup> Реминисценция из стихотворения Николая Некрасова «Коробейники», ставшего народной песней. Его первые строки: «Эх, полным-полна моя коробочка, Есть и ситец и парча...»

<sup>iii</sup> Точный текст этой дарственной надписи: «Вот Вам на дорогу книжечка!

Может быть, скуки ради почитаете и улыбнетесь. Она XVIII века. И кто знает, может быть, А. С. Пушкин держал ее в своих руках и листал эти пожелтевшие страницы! 19.08.29».

<sup>liii</sup> Маркиз де Сад провел 30 лет в тюрьмах, в том числе в Бастилии, по обвинению в преступлениях на сексуальной почве.

<sup>liv</sup> Имеется в виду книга американского литературоведа Герберта Шермана Гормана «Невероятный маркиз» («The incredible Marquis», 1929).

<sup>lv</sup> «Дьяболо» — игра, состоявшая в том, что волчок с двумя головками раскручивали, подбрасывали и ловили на струну, укрепленную на двух палочках, которые играющий держал в руках.

<sup>lvi</sup> Э. часто пользовался метафорическим (идушим, вероятно, от графологии) обозначением «левого» как более раннего, более первичного, а «правого» как более позднего и более развитого. См., например, в лекциях: «Слева — выразительный жест, справа — выразительная мизансцена».

<sup>lvii</sup> «И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись...» (Евангелие от Матфея, 27, 51).

<sup>lviii</sup> Имеется в виду разгром в 1588 г., во время Англо-испанской войны, «Непобедимой Армады», отправленной Филиппом II на завоевание Англии; Англией правила в это время Елизавета Тюдор.

<sup>lix</sup> Купюра — буквальный повтор текста главы «Музеи ночью».

<sup>lx</sup> Народное восстание 1899 – 1901 гг. в Китае против иностранного империализма, поднятое тайным обществом «И-хэ-туань» («Кулак во имя справедливости и согласия») и поэтому прозванное на Западе «боксерским».

<sup>lxi</sup> Э. подчеркивает, что его фильм «Que viva Mexico!» («Да здравствует Мексика!»), из материала которого был смонтирован в Голливуде фильм «Буря над Мексикой» («Thunder over Mexico», 1933), вышел на экраны на год раньше, чем американский фильм о гражданской войне в Мексике «Вива Вилья» («Viva Villa», 1934, реж. Джек Конвей), где были частично использованы некоторые мотивы эйзенштейновской эпопеи.

<sup>lxii</sup> По первоначальному сценарию «Да здравствует Мексика!» после новеллы «Магей», завершавшейся казнью восставших пеонов и уходом «будущего мстителя», должна была следовать новелла «Солдадера» — о революции и гражданской войне 1910 – 1917 гг. Когда Э. был вынужден прервать съемки и вернуться на родину, он предложил новый вариант композиции по реально снятому материалу, где основной сюжет фильма заканчивался бы «Магеем», за которым следовал бы эпилог — «День мертвых».

<sup>lxiii</sup> Имена всесильных фавориток короля Людовика XV, графини Мари Жанны Бекю Дюбарри (1743 – 1793) и Жанны Антуанетты Пуассон, маркизы Помпадур (1721 – 1764), стали нарицательными для наложниц властителей разного ранга.

<sup>lxiv</sup> Э. имеет в виду орудие инквизиторской пытки — «железную деву» («Eiserne Jungfrau»): сделанный из железа «шкаф» в виде горожанки XVI в., внутренняя поверхность которого была усеяна острыми длинными гвоздями, пронзавшими казнимого. Одна из самых известных «дев» находилась в

Нюрнберге.

<sup>lxxv</sup> Э. подразумевает свои фильмы «Александр Невский» (1938) и недоснятую третью серию «Ивана Грозного», значительную часть которой должна была занимать война Ивана с Ливонским орденом (1558 – 1583) за выход России к Балтийскому морю.

<sup>lxxvi</sup> В доме № 7 по Малому Гнездниковскому переулку — в особняке, который некогда принадлежал фабриканту Лианозову, после революции расположился руководящий орган национализированной кинематографии, на протяжении десятилетий много раз менявший название: Всероссийское Фотокинообъединение (ВФКО) — Центральное государственное кинопредприятие (Госкино) — Совкино и т. д., ныне — Государственный комитет кинематографии Российской Федерации (Роскомкино).

<sup>lxxvii</sup> Американские фашисты.

<sup>lxxviii</sup> «Соизмеримостью» Э. называл гармонизацию разных выразительных средств киноискусства, в частности развивающихся во времени изображения и звука. Анализ сочетания движущегося линейного контура кадровой композиции и мелодики музыкального сопровождения дан в упоминавшемся исследовании «Вертикальный монтаж» и в книге «Неравнодушная природа» (см. примеч. 9 к главе «История крупного плана» [В электронной версии — [27](#)]).

<sup>lxxix</sup> Дачный поселок на Рижском взморье, ныне — Дзинтари.

<sup>lxxx</sup> Э. указывает на начало работы над спектаклем, премьера которого состоялась в апреле 1923 г.

<sup>lxxxi</sup> Александр Ржешевский, автор сценария «Бежин луг», был наиболее последовательным адептом концепции «эмоционального сценария»; его стиль отличался приподнятой, патетической интонацией и обилием тропов (эпитетов, метафор, сравнений и т. п.). Основная коллизия сценария опиралась на документальный факт: убийство пионера Павлика Морозова родственниками (в сентябре 1932 г. на Северном Урале) за то, что мальчик рассказал в сельсовете о спекуляциях отца подложными документами для беглых кулаков. Однако у Ржешевского герой фильма Степок предупреждал поджог кулаками колхозного хлеба, и его убивал собственный отец. В незавершенном фильме (1935 – 1937) по этому сценарию Э. насытил основную ситуацию историко-культурными параллелями (в частности, ветхозаветным жертвоприношением Исаака Авраамом, новозаветной коллизией Бога-Сына и Бога-Отца, рядом мотивов древнегреческой мифологии). В сцене переоборудования церкви в клуб были также парадоксально использованы некоторые мифологические образы.

<sup>lxxxii</sup> Речь идет о библейском Самсоне.

<sup>lxxxiii</sup> Абд эль Керим — вождь риффских племен в Марокко, вел борьбу с французскими и испанскими войсками в 1920 – 1926 гг. Однако Э., скорее всего, имеет в виду не его, а арабского эмира Абд эль Кадира (1807 – 1883), который прославился борьбой в Алжире против французских колонизаторов в 1830 – 1840-х гг.

<sup>lxxxiv</sup> Описка Эйзенштейна: он явно имел в виду не афинского оратора и

политического деятеля Демосфена (384 – 322 до н. э.), а философа-киника Диогена Синопского (ок. 412 – 323 до н. э.).

<sup>lxxv</sup> Речь идет о Марии Антуанетте, которая была дочерью австрийского государя Франца I и Марии Терезии.

<sup>lxxvi</sup> «Вязальщицами» в период террора называли женщин, которые заранее занимали лучшие места и, ожидая казни, вязали.

<sup>lxxvii</sup> Э. называет современным словом «концлагеря» места, в частности пригород Версаля Сатори, куда победители-версальцы сгоняли десятки тысяч сторонников Парижской коммуны после ее поражения в мае 1871 г.

<sup>lxxviii</sup> На рукописи дата — 17.VII.1946.

<sup>lxxix</sup> Эти испанские имена происходят от слов *encarnación* — воплощение, *felicidad* — блаженство, счастье, *soledad* — тоска, одиночество.

<sup>lxxx</sup> В библиотеке Э. хранится экземпляр книги А. А. Петрова «Ван Би. Из истории китайской философии» (М.-Л., Изд-во Академии наук СССР, 1936) с вложенными в нее рукописными заметками режиссера. Среди них — справка: «Ван Би (226 – 249) — китайский философ, ранний диалектик типа Гераклита. Трактат “Основные принципы Книги Перемен”» (комментарии и толкования Книги Перемен — И Цзин, IX – VII вв. до н. э.). Э. также выписал несколько цитат из трактата, в том числе: «Что представляет собою линия? Линия говорит об изменчивости» (гл. II, § 1) и «Линия — это то, что изменяется соответственно времени» (гл. III, § 1).

<sup>lxxxii</sup> Э. весьма дифференцированно относился к творчеству «передвижников» — членов русского художественного объединения «Товарищество передвижных выставок» (1870 – 1922). Например, высоко ценя картины В. И. Сурикова, он довольно критически относился к большинству произведений И. Е. Репина. Особую критику у него вызывало стремление многих передвижников подменить подлинно живописное искусство социально-критическим сюжетом (деградировавшим вскоре до бытового «анекдота») и фотографическим натурализмом. В юности Э., не без влияния папеньки, увлекся творчеством тогда популярного, но весьма посредственного живописца Владимира Маковского (1846 – 1920).

<sup>lxxxiii</sup> В архиве Э. сохранился пригласительный билет на вечер в честь лауреатов Сталинских премий 1945 г., который состоялся 2 февраля 1946 г. (Э. был отмечен премией за первую серию фильма «Иван Грозный»); в билет вложена записка: «Вот тут-то, во время танца в объятиях Марецкой, ночью, и случился инфаркт миокарда».

<sup>lxxxiiii</sup> В черновом наброске к главе сохранился план вставки «О перерыве в рисовании»: «Остановка была — и очень правильно! — в 1916 году. Минна Ивановна и художник Тырса: “Грош цена”. Бросил». В «рабочих тетрадях» Э. есть запись от 11 апреля 1942 г., расшифровывающая этот набросок: «Пришло сообщение из Ленинграда: среди иных прочих умер художник Тырса. Любопытно — из-за этого человека я не стал профессиональным художником! Он учил живописи мою кузину Ниточку Бутовскую. И в “семейном порядке” ему были показаны на консультацию мои рисунки (тот период был периодом

плохого подражания Бенуа и Добужинскому). Он очень обложил те рисунки. Сказал, что я — “не вижу, а *знаю*”. А это — не художник. В общем, после разговора с ним я сгреб все свои рисунки, завернул их в синюю бумагу. Запечатал сургучом. В сургуч вlepил — грош: “Грош им цена”. И бросил художническое дело. Перенес окончательно интерес в сторону *природы* театра, а не работы декоратора. В дальнейшем — уже сквозь режиссуру — доводил режиссерский замысел до художнически прикладной стадии. То же делаю и по сейчас... Никак не припомню только, когда это было: по-видимому, до революции, но на самом ее рубеже (по-моему, в период работы в отделе промышленности — мой первый трудовой хлеб — с видом на командировку в Лондон. Ибо с этими впечатлениями сплетена Минна Ивановна Пинкертон — мой первый шеф по столу иностранных заказов)». Однако Э., несмотря на «приговор» Тырсы, не вовсе бросил тогда рисование. В 1917 г. он начал вновь рисовать — сначала политические карикатуры, потом эскизы костюмов и декораций к воображаемым, а затем (в красноармейской самодеятельности, в Пролеткульте, Мастерской Фореггера и школе Мейерхольда) к реальным театральным постановкам. Большой перерыв в рисовании начался с переходом к самостоятельной режиссерской работе в 1923 г. и продолжался восемь лет.

<sup>lxxxiv</sup> Э. обыгрывает названия эпических поэм Джона Мильтона «Потерянный Рай» (1667) и «Возвращенный Рай» (1671).

<sup>lxxxv</sup> В «рабочих тетрадах» Э. неоднократно писал о выразительных возможностях «чистой математической линии» в своей графике, а также вообще в изобразительном искусстве и мультипликации. Часть этих заметок опубликована вместе с исследованием «Дисней» (1940 – 1947), где эта тема связывается с художественно-философской проблематикой метода искусства в целом (см. сб.: Проблемы синтеза в художественной культуре. М., «Наука», 1985, с. 205 – 284).

<sup>lxxxvi</sup> Э. цитирует по памяти; вот точные слова Энгельса во Введении к «Анти-Дюрингу»: «... мы видим сперва общую картину, в которой частности пока более или менее стушевываются, мы больше обращаем внимания на ход движения, на переходы и связи, чем на то, что именно движется, переходит, находится в связи» (Энгельс Ф. Анти-Дюринг. Госполитиздат, 1938, с. 18).

<sup>lxxxvii</sup> В «Истории кино» Мориса Бардеша и Робера Бразильяка об Э. сказано: «Никогда еще никто не направлял на мир столь точную и своевольную камеру. Ни один из романтиков (ибо он — романтик) не был к самому себе столь строг, ни один из людей чувственных (ибо он — наиболее чувственный человек в кино) не располагал столь основательным рассудком. Абстрагирование и чувственность соединяются в нем, как в самых крупных творцах» (Bardecbe M. et Brasillach R. Histoire du cinйma. Paris, 1935, p. 285).

<sup>lxxxviii</sup> «Автоматическое письмо» — применявшийся сюрреалистами и дадаистами прием написания текста без размышления и обработки, часто без знаков препинания, для выявления скрытых в подсознании образов. Психоаналитики-врачи также используют «автоматическое письмо» своих пациентов для диагностики психических заболеваний и травм.

<sup>lxxxix</sup> Речь идет о фильме «Торговцы славой» (1929) по мотивам пьесы М. Паньоля и П. Нивуа. А. Стэн сыграла в нем роль Ивонн.

<sup>xc</sup> Персонажи древнеримской народной комедии (I в. до н. э.), чьи изображения с натуралистическими атрибутами сохранились на древних вазах и в скульптурах.

<sup>xc<sup>i</sup></sup> В особняке, построенном на ул. Воздвиженка для миллионера-текстильщика С. Т. Морозова, в 1923 – 1924 гг. располагался Первый Рабочий театр Пролеткульта, где Э. ставил свои спектакли. В 30-е гг. здесь разместился ВОКС (Всесоюзное общество культурных связей с заграницей, ныне — Дом дружбы с народами зарубежных стран).

<sup>xc<sup>ii</sup></sup> Английский писатель и драматург Джон Бойнтон Пристли приезжал в СССР в 1945 г. Э. высоко оценил его драматургическое мастерство в рецензии на спектакль «Вы этого не забудете» по пьесе Пристли «Инспектор пришел...», поставленный в том же году С. И. Юткевичем с труппой Ленинградского театра комедии и показанный в Москве на сцене филиала МХАТ.

<sup>xc<sup>iii</sup></sup> Вид эстрадного театра, получивший развитие в начале 20-х гг.; скетчи, «литературные монтажи» и другие номера «Синей блузы» посвящались актуальным проблемам международной и внутренней политики и носили характер инсценированной («живой») газеты. Костюмы участников этих представлений — синие блузы — генетически связаны с «прозодеждой» театра Мейерхольда, а на сам тип спектакля оказал большое влияние эйзенштейновский «монтаж аттракционов» в «Мудреце».

<sup>xc<sup>iv</sup></sup> В спектакле «Слышишь, Москва?!» (по «агитгильолю» Сергея Третьякова, 1923) на верблюде въезжала на сцену эксцентричная кокотка Марго.

<sup>xc<sup>v</sup></sup> На автографе дата — 19.VII.1946, Кратово. Согласно пометке автора в середину главы введен (с купюрами) фрагмент из рукописи «Метода».

<sup>xc<sup>vi</sup></sup> Цикл из 16 стихотворений, написанный Пушкиным в 1833 г. и опубликованный в 1835-м. Большая часть их является вольным переложением текстов из пастиша Проспера Мериме «Гузла», якобы основанного на сербско-хорватском фольклоре. Наряду со стилизациями французского писателя Пушкин использовал некоторые подлинные песни и сюжеты сербско-хорватского и чешского фольклора, а два стихотворения сочинил сам. Современное пушкиноведение рассматривает этот цикл не как «обработку», а как самостоятельное произведение русского поэта.

<sup>xc<sup>vii</sup></sup> В 1929 – 1936 гг. издательством «Academia» было выпущено около 30 названий памятников фольклора — см. каталог «Academia 1922 – 1937. Выставка изданий и книжной графики» (М., «Книга», 1980, с. 64 – 67). В 1934 г., в частности в серии «Скандинавские саги», была издана «Сага о Волсунгах» — прозаический вариант сказания о Сигурде (Зигфриде).

<sup>xc<sup>viii</sup></sup> Двухсерийный фильм немецкого режиссера фрица Ланга «Нибелунги» (часть I: «Зигфрид», часть II: «Месть Кримхильды», 1923/1924) шел с большим успехом во всем мире, в том числе и в СССР, и ныне признан классическим произведением киноискусства, несмотря на некоторую тяжеловесность и



помпезность конструкции. Ироническое отношение к этому фильму не помешало, однако, Э. при постановке «Александра Невского» вступить с Фрицем Лангом в своеобразный турнир, переосмысливая, но и используя некоторые открытия немецкого коллеги. Так же ответом на фильм Ланга «Метрополис» был эйзенштейновский замысел фильма-антиутопии «Стеклянный дом» (1926 – 1930).

<sup>xcix</sup> Имеется в виду опера Рихарда Вагнера «Валькирия», поставленная Э. в 1940 г. в Большом театре.

<sup>c</sup> Корантен — агент тайной полиции, доверенное лицо Фуше, персонаж романов Бальзака «Шуаны», «Темное дело», «Блеск и нищета куртизанок»; Вотрен — бывший разбойник Жак Коллен, раскаявшийся и ставший полицейским, персонаж многих романов и повестей «Человеческой комедии», наиболее значительные из которых — «Отец Горио», «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок».

<sup>ci</sup> Замысел спектакля по повести Бальзака «Кузина Бетта» впервые возник у Э. в 1933 г. для постановки в Театре Революции; главная роль предназначалась Юдифи Глизер (см. [посвященный ей очерк в разделе «Профили»](#)).

<sup>cii</sup> Изида (Исида) — в египетской мифологии богиня плодородия, воды и ветра, сестра и супруга Озириса (Осириса), бога производительных сил природы и царя загробного мира. По одной из версий мифа, Осириса убил его младший брат Сет, злой бог пустыни, и его тело, разрубленное на 14 частей, было разбросано по всей земле. Исида собрала тело Осириса и погребла его.

<sup>ciii</sup> Э. ссылается на эссе Г. К. Честертона «Защита детективного рассказа» («Defence of the detective story») в сб. «Обвиняемый» («The Defendant»), изданном в Лондоне в 1901 г.

<sup>civ</sup> Э. отсылает читателя к книге, которую он высоко ценил и неоднократно цитировал: «Shakespeare's imagery and what it tells us» by Caroline F. E. Spurgeon, Cambridge, 1935.

<sup>cv</sup> Далее в рукописи «Метода» (раздел «Grundproblem»), откуда, согласно помете Э., взят данный фрагмент текста, идет пространное отступление, необходимое в теоретической книге, но неуместное в мемуарной.

<sup>cvi</sup> Доклад Э. на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 г. был опубликован в том же году в сборнике под названием «За большое киноискусство».

<sup>cvii</sup> В своей статье о великом актере Пекинской оперы Мей Ланьфане «Чародею Грушевого Сада» (1935) Э. пояснял: «Воспитанники Грушевого Сада — старинное название, даваемое китайским актерам, воспитывавшимся в соответствующей части императорского дворца. Официальный титул Мей Ланьфана — Первый из Грушевого Сада — означает, что он занимает высшее положение среди актеров Китая».

<sup>cviii</sup> Имеется в виду первый том учебника «Режиссура» — «Искусство мизансцены», основную часть которого занимает подробная разработка сценического этюда на тему: «Пришел солдат с фронта и застал жену с грудным младенцем». Этот этюд решается последовательно в

мелодраматическом, в патетическом и в комическом «ключе», с анализом разных вариантов конкретных решений и питающих их ассоциаций.

<sup>cix</sup> Глава создавалась 30.VII.1946. К рукописи была приколота записка с перечислением основных тем главы и двумя заметками «для себя». Одна из них касается места главы в «Мемуарах»: «Probably to follow “Skeletons”...» — то есть Э. размышлял о возможности поместить этот текст после главы «На костях». Однако по материалу «Перевертыши» тесно связаны с «грундпроблематикой» и потому оставлены в цикле июльских глав. Другая заметка отражает недовольство литературным качеством текста: «Написано мятым паром — здорово плохо — [нужно] много стилистической правки». На автографе нет заглавия, оно дано составителем по упоминанию в одном из планов.

<sup>cx</sup> В «Илиаде» Гомера два разных героя носят имя Аякс — оба участники Троянской войны и соискатели руки Елены: Аякс Оилид, царь Локриды, и Аякс Телемонид, царь Саламина.

<sup>cx<sup>i</sup></sup> Речь идет о книге Эмиля Байара «Quartier la tin, hier et aujourd’hui» (1924).

<sup>cx<sup>ii</sup></sup> См. главу «[Встреча с Мексикой]» (т. 1 наст. изд.).

<sup>cx<sup>iii</sup></sup> Из материалов мексиканского фильма, в розницу распроданного разным фирмам, были смонтированы следующие картины: продюсером Солом Лессером — «Буря над Мексикой» («Thunder over Mexico», 1933), «Эйзенштейн в Мексике» («Eisenstein in Mexico», 1933) и «День смерти» («Death day», 1934); английской журналистской Мэри Ситон и Полом Барнфордом — «Время под солнцем» («Time in the sun», 1939); фирмой «Белл и Хауэлл» — «Мексиканская симфония» («Mexican symphony», 1940). Попытку реконструкции авторского замысла предпринял в 1979 г. Григорий Александров на киностудии «Мосфильм».

<sup>cx<sup>iv</sup></sup> Речь в главе шла об А. М. Еголине.

<sup>cx<sup>v</sup></sup> Текст создавался, вероятно, в первых числах августа 1946 г.

Последние предложения написаны на отдельной странице (под заголовком «Первая встреча») и в другое время — возможно, как связка этого текста с циклом глав об «освоении цвета». Здесь дано очень точное цветовое описание трех комнат квартиры Э. на Потылихе, стены которых были покрашены в желто-лимонный (кабинет), синий (библиотека) и малиновый (спальня) цвет.

<sup>cx<sup>vi</sup></sup> Э. посетил музей Ван-Гога в Амстердаме (а не Гааге, как он ошибочно пишет) во время своей поездки в Голландию с лекциями 14 – 20 января 1930 г. Однако холсты, созданные «великим безумцем» во время его жизни на юге Франции, в Арле (с февраля 1888 по май 1889 г.), он мог видеть в разных городах Европы и США, в том числе в Лондоне, где находится знаменитый «Автопортрет с отрезанным ухом» (на фоне японского эстампа), и в Чикаго, где хранится его вариант («с трубкой»).

<sup>cx<sup>vii</sup></sup> Мориски — испанские мусульмане-сарацины, в XVI в. насильно обращенные в католицизм. Во время съемок фильма «Да здравствует Мексика!» Э. обнаружил, что некогда завезенная колонизаторами

полукарнавальная «мистерия», которая изображала битву испанцев и сарацинов за господство на Пиренеях, переосмыслена индейцами: «сарацины» представлены в облачении ацтеков и майя, которые цветами и танцами встречают вооруженных мечами «испанцев» в масках. Эти «полуритуальные пляски» были сняты Э. как одна из трех народных мистерий («Страсти Господни», «Битва испанцев с сарацинами» и «Коррида») для новеллы «Фиеста» его мексиканского фильма. Маску одного из «испанцев» Э. привез в Москву.

<sup>схviii</sup> Автограф без даты и заглавия. Не исключено, что текст был написан еще в 1940 г. для незавершенной статьи «Монтаж 1940». Однако более вероятно, что это — глава, созданная в начале августа 1946 г. Во всяком случае, Э. хотел рассказать в «Мемуарах» о своей встрече с Андреем Белым и о впечатлении от его книги «Мастерство Гоголя».

<sup>схix</sup> Речь идет о подмосковном селе — владении бояр Стрешневых (XVII – нач. XVIII в.), князей Голицыных (XVIII в.), Толстых (с конца XVIII в.), а затем — князей Трубецких. С 1922 г. — санаторий Академии наук СССР.

<sup>схx</sup> В «Мастерстве Гоголя» Андрей Белый пишет: «Плавный жест движения “Вечеров” со второй фазы разложен на ломаные отрезки; и — “abcd” подано как ab+bc+cd; групповое движение не сжато короткою фразой; и выглядит комбинированным (что делает *a*, что делал *b*, что делал *c*): момент *a* “дверь затрещала, и передняя половина Ивана Никифоровича высадилась в присутствие, остальная оставалась... в передней... Иван Никифорович завязнул в дверях... не мог сделать ни шагу”; насильственный перерыв на полужесте воспринимаем толчком; одновременно — “судья кричал... чтобы кто-нибудь... выпер сзади”; и — “один из канцелярских “уперся”... коленом в брюхо Ивана Никифоровича”; далее отдельно данные моменты того же группового жеста 1) как дверь открылась, 2) как Иван Никифорович ввалился, 3) как рухнул в кресло, 4) как пот струился дождевою водою; система моментов *a*, *b*, *c*, *d* и т. д.; меж ними толчки и прорывы; система — боковой ход от фабулы (явился-то подать жалобу)». Э. отчеркнул эту фразу в своем экземпляре книги и написал на полях: «Кино».

<sup>схxi</sup> Премьера спектакля (инсценировка М. А. Булгакова, постановка К. С. Станиславского) состоялась 28 ноября 1932 г. Доклад Андрея Белого «Гоголь и “Мертвые души” в постановке Художественного театра» состоялся 11 января 1933 г.

<sup>схxii</sup> Э. был председателем на вечере Андрея Белого в московском Политехническом музее 11 февраля 1933 г.

<sup>схxiii</sup> Текст создавался в конце июня 1946 г. как «первое письмо о цвете» и поначалу предназначался для приложения к книге «Неравнодушная природа» (см. ниже главу [«Три письма о цвете»](#)). Этим объясняется его теоретический характер и стиль. Название дает понять, что автор не завершил «первое письмо»: изложив исходные установки, он не дошел до того наглядного примера «творческого воления художника, цветово пересоздающего мир», каким была для него живопись Ван-Гога. Ибо, скорее всего, именно пейзажи

«великого безумца», в частности его «Звездная ночь» (1889) или «Дорога с кипарисами» (1890), были для Э. образцами творческой «атаки» на натуралистическое понимание цвета. Во многих письмах Ван-Гога присутствует тема его «атаки на кипарисы» как живописный мотив. Так, в письме к брату Тео от 25 июня 1890 г. художник писал: «Кипарисы все еще увлекают меня. Я хотел бы сделать из них нечто вроде моих полотен с подсолнечниками; меня удивляет, что до сих пор они не были написаны так, как их вижу я. По линиям и пропорциям они прекрасны, как египетскийobelisk. И какая изысканная зелень! Они — как черное пятно в залитом солнцем пейзаже, но это черное пятно — одна из самых интересных и трудных для художника задач, какие только можно себе вообразить. Их надо видеть тут, на фоне голубого неба, вернее, в голубом небе». В феврале того же года Ван-Гог писал критику Альберту Орье о кипарисах: «До сих пор я не мог написать их так, как чувствую: эмоции, охватывающие меня при соприкосновении с природой, иногда вызывают у меня обмороки, и в результате я по две недели бываю не в состоянии работать». (Пер. П. В. Мелковой. Цит. по изд.: Ван-Гог. Письма. Л.-М., «Искусство», 1966, с. 477 и 582).

<sup>сxxxiv</sup> Этот мотив цветового эпизода «Пир в Александровой слободе» из второй серии «Ивана Грозного» развернут ниже, в тексте «Цветовой разработки...»

<sup>сxxxv</sup> Речь идет об опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1907).

<sup>сxxxvi</sup> Реминисценция мотива из фильма Уолта Диснея «Белоснежка и семь гномов» (1938), быть может, не случайна: Э., высоко ценя мастерство Диснея в сочетании музыки и графических трансформаций изображения, считал цветовое решение знаменитых мультфильмов о Белоснежке и Бэмби, близкое к стилю олеографий, «цветовой катастрофой».

<sup>сxxxvii</sup> На рукописи в начале главы дата — 3.VII.1946, вторая половина текста датирована 3 августа, вставка о постановке оперы Вагнера «Валькирия» написана, вероятно, еще позже.

<sup>сxxxviii</sup> Имеется в виду актер Всеволод Алексеевич Вербицкий (1896 – 1951).

<sup>сxxxix</sup> Н. Н. Евреинов в трех книгах, объединенных названием «Театр для себя» (1915), утверждал, что каждый человек, обладая врожденным инстинктом игры, способен преобразовать повседневную жизнь в театральное представление, а себя — в актера и зрителя одновременно.

<sup>сxxx</sup> Э. подробно писал о черно-серо-белом кино как стадии цветового экрана еще в 1940 г., в статье «Не цветное, а цветное» (см.: *Эйзенштейн С. М. Избранные статьи*. М., «Искусство», 1956, с. 306 – 310).

<sup>сxxxxi</sup> В мае 1939 г. П. А. Павленко, соавтор Э. по сценарию «Александр Невский», рассказал режиссеру о проекте массового строительства оросительного канала в Ферганской долине Узбекистана. В июне — июле Э. вместе с Э. К. Тиссэ, Павленко и директором группы Зайонцем проехал около полутора тысяч километров — от Ташкента через Коканд, Самарканд, Бухару, Ходжент до Уч-Кургана, — изучая не только места будущих съемок, но и

древнюю культуру ирригации, среднеазиатские предания, рукописи и миниатюры. Либретто фильма «Большой ферганский канал» было принято Комитетом по делам кинематографии 21 июля 1939 г., 3 августа был завершён режиссерский сценарий (см. его текст и автокомментарий к нему в сб.: Вопросы киносценарии. Вып. 3. М., «Искусство», 1959, с. 291 – 353). Композиция фильма в трех «новеллах» — о трех исторических эпохах, объединенных фигурой певца Тохтасына, во многом воспроизводила принцип строения незавершенной мексиканской картины. Первая новелла — о завоевании Средней Азии Тамерланом — должна была показать экологическую катастрофу (наступление пустыни на некогда плодородные орошаемые земли) как прямой результат войны и жестокой тирании диктатора. Когда Кинокомитет предложил Э. отказаться от этой новеллы, ограничившись двумя частями — о феодальном гнете и о современном строительстве, — режиссер немедленно прекратил дальнейшую работу, хотя уже были сняты документальные кадры стройки. Запрет первой части триптиха осклапывал весь фильм, с чем и связана горькая шутка Э.: «Мне вырезали Тамерлана».

<sup>сxxxii</sup> «Валькирия» является второй частью тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга»: ей предшествует «Золото Рейна», за ней следуют «Зигфрид» и «Гибель богов». Во время постановки «Валькирии» Э. увлекся мыслью воплотить всю тетралогия и сделал наброски ко всем ее частям.

<sup>сxxxiii</sup> 2 апреля 1923 г., в Большом театре, на торжественном вечере, посвященном 25-летию сценической деятельности Всеволода Мейерхольда, был показан отрывок («Жоффри в поход собрался») из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты».

<sup>сxxxiv</sup> Наряду с «Искусством фуги» Иоганна Себастьяна Баха Э. имеет в виду теоретический труд выдающего русского композитора и педагога Сергея Ивановича Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909).

<sup>сxxxv</sup> В исследовании «О строении вещей» Э. привел цитату из книги Э. К. Розенова «И.-С. Бах и его род» (М., 1911, с. 72): «... по сведениям, дошедшим до нас через учеников Баха, он учил их смотреть на инструментальные голоса как на личности, а на многоголосое инструментальное сочинение как на беседу между этими личностями, причем ставил за правило, чтобы каждая из них “говорила хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то лучше бы молчала или ждала, пока до нее дойдет очередь”...»

<sup>сxxxvi</sup> Имеются в виду гастроли в СССР в 1928 г. театра Кабуки.

<sup>сxxxvii</sup> Персонажи популярного в старой России представления «Действо о царе Максимилиане...», истоки которого восходят к Византии.

<sup>сxxxviii</sup> Замысел фильма «Престиж империи» — об английском разведчике и писателе Томасе Эдварде Лоуренсе, который действовал на Ближнем и Среднем Востоке, принимая участие в движении мусульманских народов против колонизаторов, — возник у Э. в 1940 г., когда он узнал о сценарии писателя Л. Р. Шейнина на эту тему. Яркая личность Лоуренса, фактически спровоцировавшего восстание арабов в 1916 – 1918 гг., его увлекательная, но

циничная книга «Семь столпов мудрости» (1926) заинтересовали Э., но дальше предварительных обсуждений темы дело не пошло. Впоследствии английский режиссер Дэвид Лин создал фильм «Лоуренс Аравийский» («Lawrence of Arabia», 1962).

<sup>сxxxix</sup> Этот проект, тоже датированный 1940 г., ограничился докладной запиской в Комитет по делам кинематографии. Однако есть основания предполагать, что тема чумы (а не холеры или тифа, как иронизирует ниже Э.) в средневековой Европе была не так уж случайна: ср. весьма распространенное обозначение фашизма и нацизма как «коричневой чумы». В ситуации пакта между СССР и Германией и начала второй мировой войны тема смертельного распространения чумы и противостояния ей обрела актуальную метафоричность.

<sup>cxl</sup> Э. посетил Кабардино-Балкарию в 1933 г., во время лечения в Кисловодске. Сохранился его незавершенный очерк об этом путешествии — «Приключение на курорте» (частично опубликован — «Творчество», 1971, № 11), в котором Э. дает выразительный портрет сопровождавшего его в поездке Бетала Калмыкова, тогдашнего руководителя автономной республики (репрессированного в 1937 г.), и подвергает резкой критике архитекторов, внедрявших псевдоклассический стиль при строительстве города Нальчика.

<sup>cxli</sup> Неточность: французский астроном Урбэн Леверье (1811 – 1877) вычислил в 1846 г. существование и орбиту планеты Нептун — по ее воздействию на орбиту Урана.

<sup>cxlii</sup> Творческая декларация «Будущее звуковой фильма. Заявка» за тремя подписями, напечатанная в 1928 г. одновременно в журналах «Советский экран» (№ 32) и «Жизнь искусства» (№ 32), получила широкий резонанс во всем мире.

<sup>cxliiii</sup> Э. переиначивает строфу Н. Некрасова:

«Беспокойная ласковость взгляда,  
И поддельная краска ланит,  
И убогая роскошь наряда —  
Все не в пользу ее говорит».

<sup>cxliv</sup> Написано 20.VIII.1946 на даче в Кратове.

<sup>cxlv</sup> «Неравнодушная природа» была задумана сначала как исследование о «музыке пейзажа и судьбах монтажного контрапункта на новом этапе» и предназначалась для сборника о «Броненосце “Потемкин”», который должен был выйти в 1945 г., к 20-летию фильма. Однако исследование разрасталось, вбирая в себя все новые темы, и превратилось в одну из важнейших теоретических книг Э.

<sup>cxlvi</sup> Ю. Н. Тынянов скончался от рассеянного склероза 20 декабря 1943 г. в Москве. В 1941 г., уже тяжело больной, он был эвакуирован из Ленинграда в Пермь, где, преодолевая страдания, продолжал работать над биографическим романом «Пушкин».

<sup>cxlvii</sup> 17 февраля 1939 г. в Кремле состоялось награждение орденами и медалями работников искусств. Э. получил орден Ленина за постановку фильма

«Александр Невский», Тынянов был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

<sup>cxlviii</sup> Член Президиума Верховного Совета СССР М. И. Калинин умер 3 июня 1946 г.

<sup>cxlix</sup> Недатированный и неозаглавленный фрагмент был написан как вступление к изложению замысла фильма о Пушкине до главы «Мэрион», то есть до 28 июня 1946 г.

<sup>cl</sup> См. очерк [«Рождение мастера»] в разделе «Профили».

<sup>cli</sup> В конце 1829 г. поэт записал в альбом своих московских приятельниц сестер Ушаковых два столбца женских имен — «предметов» своих любовных увлечений. Этот перечень впоследствии получил известность как «донжуанский список Пушкина».

<sup>clii</sup> Реминисценция первой строки («Глядя на луч пурпурного заката...») старинного русского романса «Забыли Вы» (слова П. Козлова, музыка Андрея Оппеля).

<sup>cliii</sup> Рукопись не датирована и не озаглавлена. Судя по последней фразе, текст был написан в 1944-м или в первой половине 1945 г. — до того, как Э. получил возможность снять на трофейной немецкой киноплёнке сцену «Пир в Александровой слободе» для второй серии «Ивана Грозного». В основе изложения цветовой концепции задуманного в 1940 г. фильма «Любовь поэта» — текст письма Э. к Ю. Н. Тынянову, написанного в Алма-Ате в конце декабря 1943 г. (оно напечатано в сб.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый (серия «Жизнь замечательных людей»). М., «Молодая гвардия», 1966, с. 176 – 181). Возможно, он предназначался поначалу для «Метода», над которым Э. урывками работал в 1944 г., а затем был перенесен в «Неравнодушную природу» — сама идея сделать «приложение о цвете» в форме «трех писем» родилась, скорее всего, именно благодаря этому «неотправленному письму». Однако работа над другими «письмами» привела все три в «Мемуары». Не исключено, что переработка реального письма в «теоретическое» была обусловлена возродившимся желанием Э. поставить фильм о Пушкине после завершения «Ивана Грозного»: по воспоминаниям актера Михаила Кузнецова, исполнявшего в «Грозном» роль Федьки Басманова, Э. намеревался попробовать его в роли поэта.

<sup>cliv</sup> Далее в рукописи фраза: «Вот краткие данные об этом» — и пробел. По всей вероятности, Э. собирался привести выдержки из книги Андрея Белого «Мастерство Гоголя», где, в частности, отмечено: «В “Веч[ерах на хуторе близ Диканьки]” цвета чисты, от радуги; тенденция цвета — вспыхнуть, дать отстверк... От “Веч[еров]” до первого тома “М[ертвых] д[уш]” краски гаснут, как будто выцветая и в тень садясь...» (с. 123). Во втором томе «Мертвых душ» преобладают, по наблюдению писателя, белый и черный цвета.

<sup>clv</sup> Пребыванием Пушкина в Одессе в 1823 – 1824 гг. завершился период его «южной ссылки» (с 1820 г. — в Кишиневе), которую царь заменил второй — «северной ссылкой» в имение матери — село Михайловское Псковской губернии. Черная Речка — пригород Петербурга, где 27 января (8 февраля по

европейскому стилю) 1837 г. — состоялась роковая дуэль Пушкина с кавалергардом бароном Дантесом-Геккерном.

<sup>clvi</sup> Монолог Бориса Годунова «Достиг я высшей власти...» (откуда Э. цитирует заключительную строку) из трагедии Пушкина был «раскадрован» 4 марта 1940 г. — поначалу как набросок к возможной экранизации «Бориса Годунова». Видимо, в тот же день на первой странице этой разработки рядом с рисунками вступительных кадров появилась запись: «NB. Much better for “Pushkin”» [Нота бене. Гораздо лучше для «Пушкина». — *англ.*]. Два дня спустя, 6 марта, была записана первая схема («A first outline») биографического фильма о поэте, где сочинение сцены из «Годунова» заняло место первой трагедийной кульминации. Через год раскадровка монолога царя Бориса в значительной мере определила собой не только стилистику, но и проблематику собственной кинотрагедии Э. — «Иван Грозный». Раскадровка напечатана («Искусство кино», 1959, № 3, с. 111 – 130).

<sup>clvii</sup> Александр I был возведен на престол в 1801 г. группой заговорщиков, задушивших (с ведома наследника) его отца, императора Павла I. Боярин Борис Годунов был избран царем в 1598 г. после смерти сына Ивана Грозного, царя Федора, при котором он фактически правил Россией; молва приписывала ему убийство другого сына Ивана, подростка Дмитрия — единственного законного наследника Федора. Пушкин, приняв в сюжете своей трагедии эту исторически не доказанную, но весьма правдоподобную версию, не ограничивался лишь аллюзией на Александра I, но касался острой и цензурно опасной темы пути к трону через убийство.

<sup>clviii</sup> «Борис Годунов» был окончен Пушкиным в июле 1825 г., за полгода до смерти Александра I, воцарения Николая I и восстания, поднятого 14 декабря заговорщиками (получившими историческое название «декабристов»). Двойным анахронизмом является и следующий момент: рисунок виселицы с пятью казненными (13 июля 1826 г.) руководителями восстания был сделан Пушкиным на полях черновика поэмы «Полтава» в 1828 г. Текст приписки к рисунку: «И я бы мог как шут...», «И я бы мог...»

<sup>clix</sup> 28 августа 1826 г. Николай I подписал резолюцию о немедленном доставлении Пушкина из Михайловского в Москву, и в сопровождении фельдъегеря тот был привезен 8 сентября к царю, который формально освободил Пушкина от ссылки и даже цензуры, но фактически поставил его под жандармский надзор и лично стал цензором всех произведений поэта.

<sup>clx</sup> В рукописи сделан пропуск для реплики Пушкина. Возможно, Э. хотел точно процитировать диалог Пушкина со своим секундантом в тот момент, когда их сани направились в сторону Петропавловской крепости (где после восстания были заключены декабристы и где свершилась казнь пятерых): «На Неве Пушкин спросил Данзаса шутя: не в крепость ли ты везешь меня? — Нет, — отвечал Данзас, — через крепость на Черную речку самая близкая дорога» (из воспоминаний Константина Данзаса, записанных А. Аммосовым).

<sup>clxi</sup> Пушкин называл красавицу жену своей мадонной, но иногда, шутя — «косой мадонной», так как взгляд ее слегка косил.



<sup>clxii</sup> Э. ссылается на подготовительные материалы Льва Толстого к повести «Хаджи Мурат» и на XV главу повести, не без влияния которых появилась среди разработок к фильму «Любовь поэта» сцена бала-маскарада (наброски от 18 декабря 1940 г.).

<sup>clxiii</sup> «Маленькая трагедия» Пушкина называется «Каменный гость» (1830). Ниже Э. упоминает двух героинь этой трагедии — донну Анну, жену Командора, и актрису Лауру.

<sup>clxiv</sup> Цитата из восьмой главы «Евгения Онегина»: последняя реплика Татьяны влюбившемуся в нее герою романа.

<sup>clxv</sup> Не совсем верное утверждение Э. Еще до ссылки на юг, в Царскосельском лицее и в Петербурге, Пушкин создал ряд стихотворений и поэму «Руслан и Людмила», которым суждено было войти в литературную классику. На юге, во время посещения Кавказа и Крыма (1820), а затем в Молдавии и Одессе (1821 – 1824), начался лишь новый — «романтический» — период его творчества. Поэма «Цыгане», отчасти навеянная недолгим пребыванием Пушкина в таборе бессарабских цыган, была начата в Одессе и окончена в октябре 1824 г. уже в селе Михайловское.

<sup>clxvi</sup> По воспоминаниям современников, острота Пушкина, намекавшая на то, что Одесса страдает летом от засухи, а зимой — от грязи.

<sup>clxvii</sup> Первая строка стихотворного «рапорта», якобы поданного Пушкиным генерал-губернатору Воронцову, который отправил поэта в бессмысленную экспедицию против саранчи. Этот рапорт, взбесивший Воронцова, состоял, по воспоминаниям современников, из четырех строк: «Саранча летела, летела / И села / Сидела, сидела — все съела / И вновь улетела».

<sup>clxviii</sup> Каламбур Пушкина периода бессарабской ссылки, где поэт объединил свою проказливость («бес») и свою негритянскую (по линии матери) родословную (в старой России негров называли *аранами*).

<sup>clxix</sup> Вновь двойной анахронизм: стихотворение «Бесы» было написано в 1830 г., в «северную ссылку» из Одессы Пушкин был отправлен не зимой, а в августе 1826 г.

<sup>clxx</sup> В Михайловском Пушкин находился под надзором настоятеля соседнего монастыря, и этот монах, возможно, действительно послужил одним из прототипов образа невежественного монаха-бродяги Варлаама в «Борисе Годунове».

<sup>clxxi</sup> Видимо, имеется в виду крепостная девушка Ольга Калашникова, у которой от Пушкина родился ребенок. Она не была племянницей няни поэта.

<sup>clxxii</sup> Точнее, Полотняный Завод — имение Гончаровых, родителей жены Пушкина.

<sup>clxxiii</sup> Знаменитая «бунтовщическая» и «пророческая» реплика Евгения, героя поэмы Пушкина «Медный всадник», обращенная к грозной статуе Петра Первого. Она звучала тем более вызывающе, что в эпоху Николая I утвердился культ «царя-преобразователя», а придворные льстецы подчеркивали некоторое внешнее сходство императора с пращуром. Э. хотел построить эпизод Пушкина на Сенатской площади (где в декабре 1825 г. происходили трагические

события) как «бунт Поэта».

<sup>clxxiv</sup> Цитата из поэмы «Цыгане», строка из песни Земфиры, утверждающей право на свободу в любви. Весь эпизод Пушкина с цыганами на Черной речке является выдумкой. Исторически достоверен другой вечер с цыганами — в Москве в 1831 г., накануне женитьбы Пушкина, когда известная певица-цыганка Таня пела поэту народные песни, одна из которых вызвала у него мрачные предчувствия.

<sup>clxxv</sup> Поводом к первому вызову Дантеса на дуэль (4.XI.1836) был присланный Пушкину и его друзьям анонимный пасквильный «диплом» об избрании «коадьютором [заместителем] великого магистра Ордена Рогоносцев и историографом ордена».

<sup>clxxvi</sup> Царь и полиция не без основания опасались массового проявления волнений по поводу гибели Пушкина, поэтому назначенную для отпевания церковь неожиданно переменили на другую, куда гроб перенесли ночью; 1 (13) февраля состоялось отпевание, а в полночь 3 (15) февраля гроб в сопровождении друга Пушкина, Александра Тургенева, и жандарма был на простых санях отправлен в Псковскую губернию, в Святогорский монастырь, где состоялись похороны.

<sup>clxxvii</sup> Глава написана 28.VI.1946 в Барвихе. Финальные фразы текста, зачеркнутые в рукописи, восстановлены, ибо являются переходом к следующей главе. Самая последняя фраза читается предположительно: «И полдень мне (?) кажется пылающим (?) закатом». В изложении Э. есть некоторые фактические неточности. Так, брак Чаплина с Литой Грэй был расторгнут не сразу после венчания (24 ноября 1924 г. в Эмпальме мексиканского штата Сонора), а в 1927 г., после рождения двоих детей.

<sup>clxxviii</sup> Характерная для Э. игра слов: *crap shooting* (игра краплеными картами) сопоставляется с *crepe* (крепом), знаком траура.

<sup>clxxix</sup> Имеется в виду фарс «Частная жизнь Елены Троянской» (1925).

<sup>clxxx</sup> Речь идет о романах Торна Смита «Топпер» (1926) и «Топпер отправляется в путешествие» (1932), экранизированных в Голливуде Норманом Маклеодом соответственно в 1939 и 1940 гг.

<sup>clxxxi</sup> Эту не очень удачную фразу следует понимать так: «автор», стремясь рассказать свою биографию, из-за множества отступлений доходит в конце книги лишь к началу своей жизни — к моменту своего рождения.

<sup>clxxxii</sup> Отсылка к сказке Льюиса Кэрролла «Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье», вышедшей в свет в декабре 1871 г. как продолжение «Алисы в Стране чудес» (1865/66).

<sup>clxxxiii</sup> Это мнение Эдгар По изложил в своих «Marginalia» — «заметках на полях», которые были написаны в разное время и печатались в американских журналах в 1844 – 1849 гг.

<sup>clxxxiv</sup> В учебнике «Режиссура», в разделе, посвященном комедийному решению этюда «Пришел солдат с фронта», Э. дает критический обзор нескольких концепций природы комического. В частности, о концепции Иммануила Канта он пишет: «Категорический логизм Канта в философии

закрепляет и возводит в исчерпывающую систему один этап познаний действительности: элемент логической дифференциации. [...] Самое глубокомысленное и солидное [определение “неожиданности”] принадлежит Канту: “Die plötzliche Auslösung einer Erwartung in ein Nichts” [...] Для формальной логика Канта подобное неминуемо должно быть... алогичным, то есть находиться в его категориях смешного» (Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах, т. 4, с. 431, 531).

<sup>clxxxv</sup> Имеется в виду концепция французского философа-интуитивиста Анри Бергсона (1859 – 1941), изложенная в книге «Смех в жизни и на сцене» («Le Rire. Essai sur la sygnification du comique»). По мнению Э., «Бергсон снова возрождает “воинствующий идеализм”. Великих материалистов XIX века с Марксом, Энгельсом, Дарвином должны были, по его намерениям, смести “метафизика”, “интуиция”, “йлан vital” (“жизненный порыв”). [...] Своего непосредственного злейшего врага Бергсон видел в механических концепциях и позитивизме. [...] Поэтому бергсоновское объяснение смеха есть не столько полная расшифровка вопросов комического, сколько прежде всего полемическое сочинение, блестящий памфлет» (Там же, с. 457).

<sup>clxxxvi</sup> Принципиальное изложение своей трактовки комического Э. сделал впервые в упоминавшемся разделе (глава XI) учебника «Режиссура». Впоследствии на протяжении ряда лет он собирал примеры и вел записи к специальному исследованию «Комическое», которое осталось ненаписанным.

<sup>clxxxvii</sup> «Дочери американской революции» — реакционная пуританская организация США, появившаяся в 1890 г.

<sup>clxxxviii</sup> На автографе дата — 28.VI.1946. Глава осталась недописанной, к основному сюжету ее Э. вернулся позже в другом тексте — «Катеринки».

<sup>clxxxix</sup> Сценограф Исаак Рабинович оформил постановку оперы Чайковского «Евгений Онегин» в Большом театре в 1933 г.

<sup>схс</sup> Глава с описанием этой травмы осталась, видимо, ненаписанной. Сохранился ее план от 8 мая 1946 г.: «Глава “The case of the Ugly Duckling who never became a Swan” [“Сказка о Гадком Утенке, так и не ставшем Лебедем”. — *англ.*]. We start with sorry to use it for myself and not as pin into some opponents else! И далее the tragic love story of a young fanatical *future* artist towards a lovely little girl with bad teeth, who preferred a most stupid engineer. О “Музыкальной драме” Лапицкого. О магии рампы. О — first meeting people of the stage. Of the elder sister [who] hooks on her back la ballerina. О later encounter with Lapitzky (“Contes de Hoffmann”, 1920). Quinze jours a Florence. Leonardo. Коснулся божественный глагол “Гадкого Утенка” on the stage at Вожега». [«Мы начнем с сожаления об использовании этого заглавия для самого себя, а не как укол какому-нибудь оппоненту! (И далее) о трагической любовной истории юного фанатичного *будущего* художника к милой маленькой девушке с плохими зубами, которая предпочла более глупого инженера»]. [...] О первой встрече с людьми сцены. О старшей сестре-балерине. О последующей встрече с Лапицким («Сказки Гоффмана», 1920). Пятнадцать дней во Флоренции. Леонардо. — *англ., франц.* Кое-что из этого наброска расшифровывается на

основании документов и воспоминаний современников, многое остается пока загадочным. Имя младшей сестры — Наталья (?), старшей — Мария Ждан-Пушкина, которая в юности была балериной петроградского Театра музыкальной драмы. Лапицкий Иосиф Михайлович (1876 – 1944) — оперный режиссер, работавший в Москве, Ленинграде и в провинции. Упоминание о Флоренции и Леонардо связано, вероятно, с книгой Павла Муратова «Образы Италии» (т. 1 – 1911, т. 2 – 1912), которую Мария Ждан-Пушкина подарила Э. при расставании и которую он вернул ей в день ее свадьбы с надписью: «Любезной М. П. Ждан-Пушкиной, отныне Зеленской. Да заполнится этими образами произвольный антракт между сегодняшним радостным событием и свадебным путешествием в эту самую Италию (“Останкина подальше”), куда не откажите взять меня с собой на запятки Вашей дорожной кареты. Москва, 15 мая 1921 года».

<sup>схci</sup> На автографе дата — 8.VIII.1946. Этот текст, написанный на английском, французском и русском языках, представляет собой третью попытку рассказать о своей трагической любви к девушке, имя которой пока остается неизвестным для биографов Э. Первой попыткой (если не считать ненаписанной «Сказки о Гадком Утенке», где мог прозвучать тот же мотив) была глава «Принцесса долларов». Неделю спустя, 4 июля, Э. начал писать главу «От Катринки до Катлинки», которую, впрочем, тут же прервал. Лишь более чем через месяц он вернулся к этому сюжету, придав воспоминаниям форму «изобретения» романтической любовной истории. Как видно из текста, он написал свою «сказку» в два приема. Рядом с датой он сделал помету: «Вверху страницы: Facsimile старого сторублевого банкнота». Эта ассигнация дореволюционного времени называлась в просторечии «Катеринка» из-за изображения на ней императрицы Екатерины II. Вероятно, этот образ — не столько «иллюстрация» к богатству «принцессы долларов», сколько намек на ее имя (Кэтлин?) и имя другой девушки, которой «Строитель Соборов» увлекался (как следует из наброска от 4 июля) семнадцатью годами раньше (Екатерина?). Таинственность имени «принцессы» и форма рассказа Э. вызвали у некоторых биографов режиссера сомнение в подлинности самой «утаенной любви». Однако весь цикл глав о «любви поэта» — о гипотетической любви Пушкина к Е. А. Карамзиной, о любви Чаплина к Мэрион Дэвис и о своей любви к «принцессе долларов», а также тон и некоторые детали данной главы заставляют поверить рассказу Э. Так, два из псевдонимов действующих тут лиц расшифровываются относительно легко: под «графом Венчеславом» может скрываться Вячеслав Молотов, в конце 20-х гг. — секретарь ЦК ВКП (б), в 1930 – 1941 гг. председатель Совета Народных Комиссаров, «огненноволосая супруга которого» — «Жемчужина Востока» — звалась Полина Жемчужина (подлинная фамилия — Перельман). Имена других персонажей, как и время действия, остаются пока загадкой. Это не снижает ценности образа, примененного Э. к самому себе: «Строитель Соборов».

<sup>схcii</sup> На рукописи дата — 9.VIII.1946. Эту по сути дневниковую запись, сделанную сразу после смерти матери, Э. сам предназначил к включению в

«Мемуары».

<sup>схсiii</sup> Речь идет о Елизавете Сергеевне Телешевой, актрисе и режиссере Московского Художественного театра, «гражданской» жене Э. (брак его с Перой Аташевой, оформленный 27 октября 1934 г., не был официально расторгнут). Она была ассистентом Э. по работе с актерами на фильмах «Бежин луг» (второй вариант) и «Александр Невский», а также во ВГИКе.

<sup>схсiv</sup> Инициалы Е. С. Телешевой вписаны над строкой вместо зачеркнутого «Юлии».

<sup>схсv</sup> Этот заголовок, давший название всему второму тому «Мемуаров», стоит над рукописью текста, появившегося 14 октября 1946 г. и посвященного работе над «Александром Невским». Слово «Например», начинающее текст, многочисленные пробелы с авторскими пометами о необходимых вставках и надпись «Том I» рядом с датой свидетельствуют о связи данного автографа с разделом «Торито» из первой части учебника «Режиссура» — книги «Искусство мизансцены», над которой Э. работал в 1933 – 1934 гг. и к которой неоднократно затем возвращался (см. т. 4 Избранных произведений в шести томах). Однако в «Мемуарах», в конце главы «О фольклоре», Э. обещает показать процесс рождения кинообраза на примере кадра с «торито» (картонным бычком) из своего «мексиканского» фильма. Так появилось предположение, что «глава» об «Александре Невском» — не столько поздняя вставка в учебник «Режиссура», сколько продолжение фрагмента из него — «Торито», который предполагалось извлечь для «Мемуаров». Прямым «сюжетом» этих текстов является основная тема второй части «Мемуаров» — часто непредсказуемые, но по-своему закономерные истоки и пути творческого процесса. Это позволяет понимать заглавие «Истинные пути изобретения» как название цикла, а не только второй части (получившей здесь заголовок из чернового плана).

<sup>схсvi</sup> Эта фраза, скорее всего, является отсылкой к задуманной Э. в 1932 – 1933 гг. книге «Несделанные вещи», в которой он хотел напечатать и прокомментировать сценарии своих непоставленных фильмов, в частности «Да здравствует Мексика!».

<sup>схсvii</sup> Ссылка на повесть Николая Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

<sup>схсviii</sup> Гете в разговоре с Эккерманом от 18 января 1825 г. сказал: «Что мною написано, то мое! А взял ли я это из жизни или из книг — все равно; мое дело было употребить это кстати!»

<sup>схсix</sup> Э. ошибся: по преданию, прыгающая крышка чайника навела на мысль о паровом двигателе Джеймса Уатта (1736 – 1819).

<sup>сc</sup> Карфагенский полководец Ганнибал (247 – 183 до н. э.) разгромил армию римлян под Каннами в 216 г.

<sup>сci</sup> Л. Н. Толстой описал как дом Ростовых особняк на Поварской улице, где в 1934 г. обосновалось Правление Союза писателей.

<sup>сcii</sup> Книга «Заветные сказки», собранная известным русским историком и фольклористом Александром Афанасьевым (1826 – 1871) и изданная анонимно в Женеве в 60-е гг. XIX в., была подарена Э. Виктором Шкловским.

<sup>ссiii</sup> Орден кордельеров, игравший большую роль в жизни Европы до XVIII в., был разновидностью монашеского ордена францисканцев, основанного Франциском Ассизским в XIII в.

<sup>ссiv</sup> Экс-ла-Шапелл — французское название Аахена. В Аахене находились могила Карла Великого и собор VIII в., где хранились «пелена Иисуса Христа», «покрывало Иоанна Крестителя» и другие реликвии, которые показывались паломникам раз в семь лет.

<sup>ссv</sup> Видимо, Э. имеет в виду оперу «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.

<sup>ссvi</sup> Эту поговорку Э., по его признанию в «рабочих тетрадях», нашел в архиве Вс. Э. Мейерхольда.

<sup>ссvii</sup> Эта «постаналитическая работа» была написана 16 ноября 1946 г. К этому времени Э. уже сделал наброски к исследованию «Цвет», но первые связные тексты он написал в конце декабря 1946 – начале 1947 г. 17 апреля 1947 г. было написано продолжение «Цветовой разработки...» (после «... etc.») в контексте «Цвета». Однако постанализ и хронологически, и тематически завершает цикл мемуарных глав о первых встречах с цветом и об «истинных путях изобретания», что позволяет ввести его с дополнением также и в состав данной книги.

<sup>ссviii</sup> Современное искусствоведение полагает, что фрески церкви Федора Стратилата в Новгороде выполнены не самим Феофаном Греком, а его учениками.

<sup>ссix</sup> Прочитированные слова принадлежат не самому Игорю Эммануиловичу Грабарю (1871 – 1960), живописцу и историку искусства, а П. П. Муратову, автору очерка «Русская живопись до середины XVII века» в томе VI «Истории русского искусства», вышедшей под редакцией Грабаря.

<sup>ссx</sup> Глава составлена из двух разновременных фрагментов. Первый — о смерти актера Николая Хмелева и писателя Алексея Толстого в процессе работы над образом Ивана Грозного — был написан в середине июня 1946 г. внутри какой-то другой главы, но затем вынут: на линии разреза бумаги, перед начальной фразой данного текста, сохранилось несколько слов предыдущего предложения. Второй фрагмент, имеющий заголовок «Премия за “Грозного”», помечен датой 28.VI.1946.

<sup>ссxi</sup> Николай Хмелев играл роль Отца во второй версии фильма «Бежин луг» (1936 – 1937), заменив Бориса Захаву — исполнителя этой роли в первом варианте (1935 – 1936).

<sup>ссxii</sup> Хмелев скончался 1 ноября 1945 г., за несколько дней до премьеры спектакля «Трудные годы» — второй части драматической дилогии А. Н. Толстого «Иван Грозный» (1941 – 1943).

<sup>ссxiii</sup> Писатель умер 23 февраля 1945 г., в период переделок спектакля «Орел и орлица» (первой части его дилогии) на сцене Малого театра. Премьера спектакля в первой редакции — 18.X.1944, во второй редакции — 3.III.1945.

<sup>ссxiv</sup> Набросок от 15 августа 1946 г., переходящий в конце текста в план.

Заглавие дано составителем.

<sup>ссхv</sup> В заметке «Величайшая творческая честность» (1936) Э. пишет о встрече с писателем: «Это было ранним летом 1934 года. В очень тесном кругу очень близких Горькому людей Алексей Максимович делился с нами сценарным наброском для фильма о детях прошлого, детях гражданской войны и о перевоспитании беспризорных. Имевшиеся налицо картины вызывали суровое его осуждение, и вместо критики он хотел ответить иным, полноценным произведением». Сценарий о беспризорных под названием «Преступление» создавался Горьким в 1932 г. В «Летописи жизни и творчества А. М. Горького» зафиксирована встреча его с Э. в январе 1935 г., однако, вероятно, они встречались и ранее.

<sup>ссхvi</sup> В предисловии к «Мемуарам» и в некоторых главах, а также в набросках и планах книги Э. обещает рассказать о «сквозной теме» своего творчества. В его архиве сохранилась незавершенная автобиографическая статья, датированная 27 октября 1944 г. с названием «Автор и его тема» и подзаголовком «Двадцать лет спустя (1925 – 1945: от “Броненосца” к “Грозному”)». Той же темы Э. касается и в одном из фрагментов книги «Метод», над которой он работал тогда же. Монтаж двух этих текстов, может заменить так и не написанную специально главу.

<sup>ссхvii</sup> См.: «Искусство кино», 1939, № 9, с. 8 – 20.

<sup>ссхviii</sup> Имеются в виду орнаменты в виде переплетенных ветвей деревьев, которыми Леонардо да Винчи в 1498 г. украсил потолок замка герцогов Сфорца в Милане.

<sup>ссхix</sup> Впервые полностью публикуемые заметки были написаны в Мексике между маем и июлем 1931 г., когда из-за дождей пришлось надолго прервать съемки фильма «Que viva Mexico!». Слухи о смерти Всеволода Эмильевича Мейерхольда, дошедшие до Э., вскоре были опровергнуты (столь же ошибочными слухами о смерти Ильи Эренбурга!), и текст этого «преждевременного некролога» остался необработанным. Некоторые мысли «некролога» Э. развил и конкретизировал в письме от 17 сентября того же года в Москву своему другу и соратнику по театру и кино, актеру Максиму Штрауху: «Все, что ты пишешь за старика, меня нисколько не удивляет. Тебя бы тоже не должно было бы. О “театре актера”, как противоположности моей установке, я вам вещал еще в Пролеткульте. Мейерхольд никогда не делал “цельного” спектакля, вспомни совершенно зрительно невыносимого “Рогоносца”, а всегда серию трюково-игровых кусков. И об иллюзиях я вам толковал, что ему достаточно самому сыграть за актера и совсем не важно, сделает ли исполнитель именно так, как надо. [...] Насчет же “единства и цельности”, то здесь не вопрос МХАТа, а вопрос диалектики.

Очень забавно — сюда дошел слух, что старик помер (потом выяснилось, что это — Эренбург!), и я набросал... некролог! (не говори ему — умрет от одной мнительности!!). И мысленно сводя то, что я знаю о Мейерхольде, я пришел к убеждению, что Мейерхольд любопытнейший тип “адиалектика” — совершеннейший облик “дуалиста” (что для театра есть основной доминион психологии).

Причем дуалиста, дошедшего до крайнего предела к скачку в монистическую диалектику и... не перескочившего. Между Мейерхольдом (в развитии, концепциях, трактовках, даже личном отношении к людям) и диалектикой есть та еле уловимая разница, которая есть между “единством противоположностей” и... “контрастом”, что на практике есть — пропасть. Контраст есть суррогат, единство противоположностей “для бедных”. Так же как дуализм есть просто механическое понимание двуполярного мира» (Цит. по сб.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., «Искусство», 1974, с. 79 – 80).

Фрагменты «преждевременного некролога» были использованы Л. К. Козловым в статье «Гипотеза о невысказанном посвящении» (Вопросы киноискусства. Вып. 10. М., «Наука», 1970, с. 109 – 133), согласно которой отношение Э. к Учителю отразилось на трактовке образа Ивана Грозного.

<sup>ссхх</sup> Утверждение, характерное для раннего периода творчества Э. В полемической статье «Два черепа Александра Македонского» (1926) он писал: «... кино — это сегодняшний этап театра. Очередная последовательная фаза». Там же о судьбе собственно сценического зрелища Э. провозглашал: «Пределы его поступательного движения и развития известны. Их стараются не перейти, а избежать. [...] Форма в театре перестала ночевать. И не случайно. Нелепо совершенствовать соху. Выписывают трактор». Последняя метафора отсылает к нашумевшему утверждению Э., что задача искусства «перепаживать сознание зрителя» и наиболее эффективным «орудием» для этого является кино, причем не сюжетно-актерское («сфотографированный театр»), а типажно-монтажное, первым образцом которого является его «Стачка» (см. статью «К вопросу о материалистическом подходе к форме», 1925). В серии статей 1928 – 1929 гг. («Перспективы», «ИА-28», «За кадром» и др.), связанных с постановкой «Октября» и замыслом фильма «Капитал», Э. провозгласил концепцию «интеллектуального кино», которое должно было бы «научить рабочего диалектически мыслить». Однако в 1931 г., еще испытывая влияние утопических идеи и словаря этой концепции, он уже начал переходить к гораздо более глубоким представлениям о задачах и методах искусства, в том числе о взаимоотношениях театра и кино (см. его уже упоминавшиеся работы «Режиссура. Искусство мизансцены», «Чародею Грушевого Сада», 1935, «Воплощение мифа», 1940 и др.).

<sup>ссхxi</sup> Театр-Студия под руководством Мейерхольда и Станиславского, основанная в 1905 г. при Московском Художественном театре для поисков и проверки новых сценических решений, положила начало многочисленным отпочкованиям от театра коллективов, развивавших (а отчасти и оспаривавших) идеи «системы Станиславского». В 1913 г. под руководством Л. А. Сулержицкого начала работу Первая студия МХТ. Вторая студия МХТ (бывшая школа Массалитинова) переросла под руководством М. А. Чехова в театр МХАТ Второй, студия Евгения Вахтангова (бывшая Мансуровская студия) стала театром его имени, оперная студия самого Станиславского привела к созданию Музыкального театра им. К. С. Станиславского и



В. И. Немировича-Данченко.

<sup>ссxxii</sup> Основным теоретическим трудом раннего Мейерхольда был сборник статей «О театре» (СПб., «Просвещение», 1913), где провозглашены фундаментальные принципы «условного театра». Ряд его важных статей того же периода опубликован в издававшемся им журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914 – 1915). После революции статьи Мейерхольда о театральной культуре и новых концепциях сценического творчества печатались в журналах «Вестник театра», «Новый зритель», «Советский театр» и других периодических изданиях. Многие из них, а также ненапечатанные при жизни Мейерхольда тексты, стенограммы и записи его выступлений воспроизведены в двухтомном издании: *Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы*. М., «Искусство», 1968.

<sup>ссxxiii</sup> Доктор из Болоньи («Болонский доктор») — один из персонажей итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*), пародийное воплощение схоластики и ученого педантизма. Доктор Дапертутто — псевдоним Мейерхольда, под которым он издавал журнал «Любовь к трем апельсинам».

<sup>ссxxiv</sup> Имеется в виду известный диспут в Театре актера 15 мая 1922 г., который был посвящен премьере спектакля по фарсу Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец», созданного силами Вольной мастерской В. Э. Мейерхольда при ГВЫТМ. Мейерхольд впервые продемонстрировал тут новые принципы постановки: биомеханику в игре актера, сценический конструктивизм (отказ от иллюзионистской декорации во имя «станка для игры») и «прозодежду» (замена индивидуализированного театрального костюма почти одинаковыми для актеров и актрис синими комбинезонами).

<sup>ссxxv</sup> Книга Рудольфа Бодэ «Выразительная гимнастика» (*Bode Rudolf. Ausdrucks-gymnastik*. München, 1921) была для Э. одним из источников его концепции актерского жеста и мизансцены, которую он изложил (совместно с С. М. Третьяковым) в 1923 г. в не опубликованной пока статье «Выразительное движение», а затем — сокращенно — в статье 1925 г. «Монтаж киноаттракционов». Основой этой концепции было явление в движении «противоречивое реагирование», что дало основание Э. назвать свою методику «бимеханикой» — в противовес «биомеханике» Мейерхольда. В 1926 г. в Берлине Э. смог увидеть упражнения по гимнастической системе Бодэ.

<sup>ссxxvi</sup> В Императорском Александринском театре в Петербурге с 1908 по 1917 г. Мейерхольд поставил ряд выдающихся спектаклей — от «У царских врат» по К. Гамсуну до «Маскарада» по М. Ю. Лермонтову.

<sup>ссxxvii</sup> Спектакль «Горячее сердце» по пьесе А. Н. Островского, о котором пишет Э., был поставлен К. С. Станиславским во МХАТе в 1926 г.

<sup>ссxxviii</sup> Имеется в виду финал постановки комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (1926) — «немая сцена», в которой Мейерхольд незаметно подменял актеров манекенами.

<sup>ссxxix</sup> Автограф датирован 5.IV.1940. В тот же день после репетиции первого акта «Валькирии» в Большом театре Э. отметил в «рабочей тетради»: «Написал воспоминания о Маяковском “В. В.” для “Правды”. По-моему, удачно,

принимая во внимание наши отношения с покойным. Я один не гнул спину в “Лефе” перед ним. И отношения были запальчиватые. Монтаж — великое дело. Факты скомпонованы хорошо». Запись от 11 апреля в той же тетради: «Воспоминания о Маяковском, конечно, в “Правду” не взяли. Сознаться — это, конечно, скорее воспоминания обо... мне!» Написанная к 10-летию гибели В. В. Маяковского, статья впервые была напечатана (с купюрами) только в 1958 г. в журнале «Искусство кино» (№ 1, с. 73 – 75) и более исправно — в 5-м томе Избранных произведений в шести томах (с. 432 – 437). Однако при обеих публикациях редакторы отвергли авторское название текста, сочтя его, видимо, недостаточно почтительным, и заменили на нейтральное «О Маяковском».

<sup>ссxxx</sup> Казимир Малевич с ноября 1918 по май 1922 г. жил и работал в Витебске: руководил мастерской в Народном художественном училище, организовал и возглавил в 1920 г. объединение Уновис («Утвердители нового искусства»). Именно в это время он расписал стены многих домов Витебска супрематистскими («беспредметными») композициями.

<sup>ссxxxі</sup> Ставшие эмблематическими для всего «левого фронта» искусств строки из стихотворения В. В. Маяковского «Приказ по армии искусств» (1918): «Улицы — наши кисти. Площади — наши палитры».

<sup>ссxxxіі</sup> В Витебске Э. мог быть между июлем и сентябрем 1920 г., когда он, переехав из Могилева в Смоленск, занял должность художника-декоратора театральной части Политотдела Западного фронта, а затем, перебравшись в Минск, стал художником фронтовых групп.

<sup>ссxxxііі</sup> Рисунки (со стихотворными подписями) Маяковского на агитационно-пропагандистских плакатах РОСТА (Российского телеграфного агентства) сочетали традиции русского (в частности, военного) лубка со стилистическими новациями футуристической и супрематистской графики.

<sup>ссxxxііv</sup> «Мистерию-буфф» Маяковского Мейерхольд ставил дважды: в 1918 г. в петроградском Театре Музыкальной драмы и в 1921 г. в Москве в Театре РСФСР Первом, куда Э. (видимо, вместе с М. М. Штраухом) тайком пробрался на репетицию. Ниже в тексте этого очерка постановщик спектакля не назван, так как в апреле 1940 г. Мейерхольд был уже арестован. Однако Э. дал самую яркую примету режиссера — знаменитую красную турецкую феску, которую любил носить Мейерхольд.

<sup>ссxxxv</sup> К объединению ЛЕФ Э. был близок в 1922 – 1925 гг., в период работы в Первом Рабочем театре Пролеткульта и съемок «Стачки». Уже в 1926 г. начались его расхождения с объединением — не только из-за нежелания «гнуть спину» перед Маяковским, но из-за неприятия некоторых догматических лозунгов и тенденций ЛЕФа.

<sup>ссxxxvі</sup> Манифест «Монтаж аттракционов», сопровождавший постановку комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», в задиристой форме излагал ряд новаторских идей Э., из которых впоследствии вырос весь его постановочный и теоретический метод (см.: Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 269 – 273).

<sup>ссxxxvii</sup> Э. вновь вынужден прибегнуть к анонимной отсылке: «один из левовцев» — Сергей Михайлович Третьяков, «обработавший» текст «Мудреца», был, как и Мейерхольд, репрессирован. Показательно, что Э., который легко мог бы избежать упоминаний об арестованных соратниках, не хочет полного умолчания, принятого тогда в отношении к «исчезнувшим», и хотя бы намеком напоминает о них читателю.

<sup>ссxxxviii</sup> Новый ЛЕФ — литературная организация, образованная после распада ЛЕФа.

<sup>ссxxxix</sup> Маяковский был в Мексике в 1925 г.

<sup>ссxli</sup> Эссе создано 29.IV.1939. На рукописи помета: «Литературный опыт № 1». Из нескольких упоминаний в планах «Мемуаров» явствует, что Э. намеревался заново написать о Малевиче, с которым он неоднократно встречался в 20-е гг., в частности на московской квартире Кирилла Ивановича Шутко и Нины Фердинандовны Агаджановой и на их даче в поселке Немчинов пост во время работы над сценарием «1905 год». К сожалению, новый текст о художнике не был написан, и это позволяет включить в «Профили» текст более раннего «литературного опыта».

<sup>ссxlii</sup> Легкая ирония, проявившаяся в написании на немецкий лад слова «философ», отражает неоднозначное отношение Э. к теории супрематизма, о которой он в дневниковой записи 1929 г. отозвался как о «среднем между мистикой и мистификацией». Между тем Э. сам испытал влияние теоретических взглядов и художественных открытий К. С. Малевича, в особенности его сценографических идей. Так, в 1922 г., разрабатывая «внепортальную сценическую конструкцию» для комедии Бернарда Шоу «Дом, где разбивают сердца», он приходит к идее возможности «беспредметного театра». Следы влияния Малевича видны и в некоторых монтажных построениях в фильмах «Октябрь» и «Генеральная линия».

<sup>ссxliii</sup> Тамплиеры (от франц. *templiers*) — члены католического духовно-рыцарского ордена, основанного в Иерусалиме около 1118–1119 г. и упраздненного в 1312 г. Иоанниты (или госпитальеры) — члены другого духовно-рыцарского ордена, который был также основан в Палестине в начале XI в. и назван по месту их первоначальной резиденции — Иерусалимскому госпиталю (дому для паломников) св. Иоанна. В XVI в. на его основе возник Мальтийский орден.

<sup>ссxliv</sup> Статья была написана к 25-летию творческой деятельности Э. К. Тиссэ и напечатана в газете «Кино» 23 мая 1939 г. Она интересна не только как выразительный «профиль» одного из ближайших друзей и сотрудников Э., но и как автобиографическое свидетельство о важных моментах творческого пути, не нашедших отражения в основном тексте мемуаров 1946 г.

<sup>ссxlv</sup> Режиссер Борис Александрович Михин (1881–1965), который в начале 20-х гг. возглавлял Московскую кинофабрику, писал в своих воспоминаниях о знакомстве с театральным режиссером Эйзенштейном и о его переходе в кино: «Коллектив Эйзенштейна, его, так сказать, “труппа”, мне понравился. После долгих раздумий и обсуждений я решил добиться

привлечения Эйзенштейна вместе с его коллективом на работу в кино... В первую очередь надо было решить вопрос о подходящем операторе, близком по духу к Эйзенштейну. Это должен был быть человек молодой, но опытный, мастер своего дела. Оператор Э. Тиссэ показался мне удовлетворяющим всем этим условиям» (*Михин Борис*. Первое знакомство. — В сб.: Мосфильм. Вып. 1. М., 1959, с. 317 – 324).

<sup>ccxlv</sup> Текст был написан в 1939 г. и напечатан в журнале «Искусство кино» (1940, № 1 – 2, с. 94 – 95). Первый показ «Звенигоры» А. П. Довженко в Москве состоялся 23 декабря 1927 г. Атмосфера просмотра и «приемки» фильма, живо переданная в этом фактически мемуарном очерке, была характерна лишь для короткого периода «бури и натиска» в советском кино (1924 – 1927 гг.), о котором в «Мемуарах» 1946 г. Э. хотел, судя по планам, рассказать подробнее, чем он успел это сделать.

<sup>ccxlvii</sup> Не совсем точно: Московский Художественный театр открылся 14 (26) октября 1898 г. в театре «Эрмитаж» на Каретном ряду спектаклем по трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Постановкой «Чайки» А. П. Чехова в том же году театр утвердил свое новаторское, а затем и лидирующее место среди сценических коллективов России того времени.

<sup>ccxlviii</sup> Еще одна попытка напомнить о В. Э. Мейерхольде, арестованном в том же, 1939 г.

<sup>ccxlviii</sup> В архиве Э. сохранились черновые наброски к этой статье.

<sup>ccxlix</sup> Фильм «Звенигора» был создан на Одесской кинофабрике ВУФКУ, «Арсенал» снимался на Киевской кинофабрике (ныне — Киностудия им. А. П. Довженко).

<sup>cccl</sup> Текст написан 15.XII.1946 — видимо, как вступительная статья к предполагавшемуся изданию на русском языке книги Леона Муссиака «Переходный возраст кино» (*L'âge ingrat du cinéma*. Paris, 1946), чем объясняется оттенок публицистичности в стиле рассказа. Мемуарный характер статьи, посвященной, по сути, не столько Муссиаку, сколько Конгрессу независимой кинематографии в швейцарском замке Ла-Сарраз (правильнее — Ла-Сарра, *La Sarraz*), настолько силен, что она была по праву включена П. М. Аташевой в публикацию «автобиографических записок» Э. на страницах журнала «Знамя» в 1960 г. и в первом томе его шеститомника — под названием «Товарищ Леон». В настоящем издании восстановлено авторское заглавие текста, сохранившееся в автографе.

<sup>cccli</sup> Э. обыгрывает название популярной немецкой музыкальной кинокомедии «Конгресс танцует» («*Der Kongress tanzt*», 1931, реж. Эрик Чаррелл). Любопытно, что одна из более поздних повторных экранизаций этого сюжета о Венском конгрессе 1814 – 1815 гг. именно так и называлась — «Конгресс забавляется» («*Der Kongress amüsiert sich*» — «*Le Congrés s'amuse*», ФРГ — Австрия — Франция, 1965, реж. Геза фон Радвани).

<sup>ccclii</sup> В кинопрограмму Конгресса были включены, среди прочих авангардистских фильмов, три короткие кинокартины снимавшего тогда в Париже бразильского режиссера-экспериментатора Альберто Кавальканти:

«Только время» («Rien que les heures», 1926), «На рейде» («En rade», 1928) и «Красная Шапочка» («Le petit Chaperon Rouge», 1929), а также фильм жившего во Франции американского фотографа, живописца и режиссера Ман Рэя «Морская звезда» («L'Etoile de mer», 1927).

<sup>ccliii</sup> Немецкий режиссер и художник Ганс Рихтер демонстрировал в Ла-Сарразе три «абсолютных» (абстрактных и дадаистских) фильма: «Инфляция» («Inflation», 1927), «Призрак перед полуднем» («Vormittagsspuk», 1927/28) и «Этюд форм» («Etude des formes»), его соотечественник Вальтер Руттманн — документальный фильм «Берлин — Симфония большого города» («Berlin — Die Symphonie der Grossstadt», 1927). Из экспериментальных работ шведа Викинга Эггелинга был показан ролик «Горизонтально-вертикальная выставка (или месса)» («Horizontal-Vertikal Messe», 1919).

<sup>ccliv</sup> Голландский документалист Йорис Ивенс был представлен в ЛаСарразе фильмами 1928 – 1929 гг.: «Мост» («De Brug») и «Дождь» («Regen»).

<sup>cclv</sup> В ответ на организованный Г. Герингом в 1933 г. в Лейпциге судебный процесс над болгарским коммунистом Георгием Димитровым английская «левая» интеллигенция устроила в Лондоне контрпроцесс, на котором была разоблачена нацистская провокация с поджогом рейхстага как поводом для запрета компартии Германии.

<sup>cclvi</sup> Леон Муссиак приезжал в Москву и Ленинград в ноябре 1927 г. на празднование 10-летия Октябрьской революции в составе делегации французских коммунистов и деятелей культуры.

<sup>cclvii</sup> Э. имеет в виду книгу Муссиака «Театральная декорация» («La décoration théâtrale», 1922).

<sup>cclviii</sup> В 1947 г. сборник переводов работ Муссиака о кино не был напечатан. Публикация их на русском языке (в несколько ином составе и другом переводе) состоялась в 1981 г.: *Муссиак Леон. Избранное*. М., «Искусство» (предисловие Жоржа Садуля). В этом сборнике была впервые напечатана и переписка Э. и Муссиака.

<sup>cclix</sup> Публикуемый здесь текст — центральная часть статьи, напечатанной 5 декабря 1938 г. в газете «Кино» в связи с «годовщиной Сталинской Конституции» под названием «Мы и они». Эта часть в первой публикации отделена «звездочками» от «вступления» и «заключения», выдержанных в обычном для заказных юбилейных статей той эпохи безликом, казенно-риторическом стиле. Автограф, к сожалению, не сохранился, и сейчас невозможно проверить степень редакторской правки текста. Во всяком случае, основная часть содержит уникальное свидетельство о встрече с Гриффитом (о чем Э. в предисловии к «Мемуарам» обещал рассказать) и о дружбе с великим режиссером-документалистом Робертом Флаэрти, а также дополнительные детали о Чаплине.

<sup>cclx</sup> Э. много раз писал о ключевой роли этих трех американских режиссеров в формировании его собственных представлений о кино и в самоопределении киноискусства во всем мире, в том числе и нашей стране. Фильм Гриффита «Нетерпимость» («Intolerance», 1916), совершивший переворот в понимании

сюжетосложения, монтажа, кадра, декорационного искусства, оказал решающее влияние на советских режиссеров-новаторов: Кулешова, Вертова, Пудовкина, Козинцева и Трауберга, самого Э. (см. об этом его статью «Диккенс, Гриффит и мы»). Роль Чаплина в самоопределении кино и в утверждении его популярности общепризнана (Э. писал об этом в статьях «Хэлло, Чарли», 1939, «“Диктатор”, фильм Чарли Чаплина», 1941, «Charlie the Kid», 1942). фильм Роберта Флаэрти «Нанук с Севера» (1920) покорила зрителей всего мира и стал решающим аргументом в признании равноправия документального и игрового кино. В 1943 г. в интервью журналистке Эрнестине Эванс Э. заявил: «Мы, русские, учились на “Нануке” больше, чем на любом ином иностранном фильме. Мы затерли его, изучая. В некотором смысле это было наше начало» (цит. по: *Evans Ernestine. Flaherty and the Future.* — «National Board of Review», 1943, № 13, p. 4 – 7).

<sup>cclxi</sup> Гриффиту все же удалось в 1931 г. поставить фильм о «сухом законе» и алкоголике — «Борьба» («The Struggle»), но это стало его последней работой в кино.

<sup>cclxii</sup> Именно Флаэрти подарил Э. мысль снять фильм о Мексике.

<sup>cclxiii</sup> «Нанук с Севера» был снят на деньги нью-йоркской фирмы «Revillon Freres», скупавшей на севере Канады пушнину.

<sup>cclxiv</sup> Эссе о великих художниках Диего Ривере и Хосе Клементе Ороско Э. писал в Мексике в 1931 г. по-английски — возможно, для публикации в каком-то американском журнале. С таким предложением к нему могла обратиться жившая в Мексике и подружившаяся с Э. американская писательница Анита Бреннер, чья книга «Идолы за алтарями» («Idols behind altars», New York, 1929) оказала серьезное влияние на формирование замысла фильма «Да здравствует Мексика!». В тот момент, когда Э. затеял сравнительный анализ образных систем этих крупнейших мастеров фресковой живописи XX в., он хорошо знал Риверу, но не был еще лично знаком с Ороско. Однако он по фрескам почувствовал в Ороско родственную душу и насколько возможно более деликатно отдавал ему пальму первенства. Работа над рукописью оборвалась буквально на полуслове: помешали, скорее всего, внешние обстоятельства. Некоторое время спустя в записной книжке появилась заметка (уже по-русски, но явно «отыгрывающая» английский текст) о третьем из славной когорты мексиканских «муралистов» — Давиде Альфаро Сикейросе.

Судя по неровному почерку, Э. писал в поезде или в автомобиле — возможно, на обратном пути из города Таско, куда он ездил навещать сосланного художника. Эта заметка тоже осталась незавершенной. В 1932 г. в Нью-Йорке, на обратном пути из Мексики на родину, он встретился наконец с Ороско. Об обстоятельствах знакомства Э. сделал лаконичную запись три с половиной года спустя: «Встреча в индусском ресторане. Еда как бритва. И как бритва ланцет Ороско». Запись была связана с тем, что 22 октября 1935 г. Э. получил из США от своего ученика Джея Лейды рекламный буклет Помона-колледжа (расположенного в калифорнийском городке Клэрмонте) с фотографиями росписей Ороско — в частности той фрески «Прометей» (1930),

которая когда-то дала Э. ключ к сопоставлению Ороско и Риверы. 25 октября Э. в один присест написал короткую публицистическую статью «Ороско», завершающуюся призывом: «Ороско надо к нам!» Разумеется, стиль художника совершенно не соответствовал духу и стилю тогда торжествовавшего «социалистического реализма», и эта статья Э. не была опубликована. Она напечатана сорок два года спустя в журнале «Латинская Америка» (1977, № 2, с. 190 – 196). Первое же эссе увидело свет только в переводе на французский язык в сб.: *Eisenstem S. M. Cinйmatisme. Peinture et cinйma. Bruxelles, 1980.* Выразительность запечатленных в 1931 г. «профилей» художников, о которых Э. собирался рассказать в «Мемуарах», дает основание включить эссе «Прометей» в данное издание. Первая его часть, написанная на английском языке вчерне (со всеми характерными для Э. невольными неологизмами, орфографическими, синтаксическими и стилистическими особенностями импровизации на чужом языке, с явными галлицизмами и влияниями русского построения фраз), дается в переводе А. Сумеркина и В. Румянцевой.

<sup>cclxv</sup> Э. познакомился с Диего Риверой в ноябре 1927 г., когда художник приехал в Москву на празднование 10-летия Октябрьской революции. Ривера провел в СССР несколько месяцев, намереваясь расписать стены Дома Красной Армии, Клуба металлургов и других общественных зданий, но ни один из этих проектов не был осуществлен. Э. и Ривера (вместе с архитекторами Весниными, художниками Моором и Дейнекой и другими деятелями культуры) подписали в 1928 г. декларацию художественного объединения «Октябрь» — одной из группировок, пытавшихся противостоять официально-нормативной эстетике АХРР (Ассоциации художников революционной России) и РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей).

<sup>cclxvi</sup> Сопоставление аполлонического (гармонизирующего) и дионисийского (экстатического) начал в искусстве распространилось в европейской эстетике после трудов Фридриха Ницше и стало особенно популярным в начале XX в. В статье 1935 г. об Ороско Э. так развивал это сопоставление: «Смешно говорить об Аполлоне, глядя на раблезианский облик жирного Диего, телесами вылезавшего из слишком узких штанов и жиром — из кажущейся слишком узкой кожи лица и брюха. Трудно толковать о Дионисе в связи с человеком Прометеевой скованности (недаром [Прометей] — тема одной из его фресок), засаженной за громадные круглые очки такого толстого стекла, каким был снабжен, вероятно, подводный корабль “Наутилус” фантастического капитана Немо из фантастических рассказов Жюль Верна. Может быть, трудно и смешно. Но тривиальная антитеза Аполлон — Дионис в самой своей, быть может, парадоксальной паре тем не менее воплощена во фресковом неистовстве этих двух колоритных фигур. И неистовство их различно. Количественное у Диего. Оно — качественно у Ороско. Квадратные километры поверхности у одного. И кванты взрывной энергии у другого».

<sup>cclxvii</sup> Э. пользуется здесь образами классического романа эпохи Возрождения «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле не только в силу внешнего сходства Диего Риверы с плотоядными, жизнерадостными

литературными персонажами. Ниже он привлекает для сравнения имена других персонажей той же эпохи — шекспировского Фальстафа, церковного реформатора Мартина Лютера, флорентийского проповедника Савонаролы. Такая образность соответствует самоощущению новаторского искусства первой трети XX в. как «Нового Ренессанса».

<sup>cclxviii</sup> Имеется в виду самый известный фотопортрет Ороско, работа американского журналиста и фотографа Эдварда Уэстона. Через год в Нью-Йорке художник подарил его режиссеру с надписью: «Другу моему Серхио Эйзенштейну. Хосе Клементе Ороско».

<sup>cclxix</sup> Диего Ривера работал в 1923 – 1929 гг. над росписями стен Министерства просвещения («Эдукасьон») в Мехико-сити, создав монументальные фрески на темы древней истории и современности Мексики. Мотивы некоторых из этих фресок — «Купальщицы и прачки», «Танец в Техуантепеке (Сандунга)», «Праздник маиса», «Праздник мертвых в деревне», «Праздник мертвых в городе» — оказали влияние на новеллу «Сандунга» и эпилог «День мертвых» в фильме Э. «Да здравствует Мексика!»

<sup>cclxx</sup> Препаратория — Национальная подготовительная школа в Мехико-сити, бывш. Королевский колледж св. Ильдефонса. В этом здании XVIII в. благодаря директору Препаратории Васконселосу впервые получили возможность создать настенную живопись Ривера, Сикейрос, Ревуэльтас, Шарло и другие, впоследствии прославленные мексиканские художники. Самые значительные фрески Препаратории создал Ороско, получивший в свое распоряжение в 1923 – 1927 гг. северные лоджии Большого двора. Среди этих росписей такие шедевры, как «Материнство», «Пир богатых», «Троица», «Разрушение старого порядка», «Страшный Суд». фрески «Окоп», «Возращение к работе» и «Мир» (как и живописные «Солдадеры» Ороско) определили сюжет и образность новеллы «Солдадера» в мексиканском фильме Э. На лестнице Препаратории Ороско написал упоминаемую Э. ниже фреску «Францисканец и индеец», на которой изображен св. Франциск Ассизский, целующий прокаженного.

<sup>cclxxi</sup> Капелла Чапинго в одной из старейших в Мексике католических церквей, построенных на фундаменте ацтекской пирамиды, принадлежала Национальной школе земледелия. Ривера расписал ее в 1923 – 1927 гг., используя во фресках мотив обнаженной женской фигуры для образов Земли, Стихий, Жизни. Упоминаемые ниже «Спящая и Пробуждающаяся Земля» — фрески «Мать-Земля» и «Освобожденная Земля». На одной из фресок изображены покоящиеся под землей Эмилиано Сапата и Эзекиель Монтес, вожди восставших крестьян эпохи революции 1910 г.

<sup>cclxxii</sup> Изображение Риверой на фреске в Министерстве просвещения канала в столичном парке Сочимилко стало прообразом финала новеллы «фиеста» в фильме Э. «Да здравствует Мексика!».

<sup>cclxxiii</sup> Гуатемок — правитель ацтеков, замученный конкистадорами на раскаленной железной решетке. Э. предугадал развитие темы завоевания Мексики Кортесом в творчестве Ороско: одной из вершин его искусства стал



цикл фресок «Конкиста» в Приюте Кабаньяса в Гвадалахаре (1938 – 1939).

<sup>cclxxiv</sup> Кецалькоатль — верховный бог древних мексиканцев, владыка воздуха и воды. Ороско изобразил его на фреске «Прибытие Кецалькоатля» в Дартмутском колледже в США (1932 – 1934) и на фреске «Смещение религий» в Приюте Кабаньяса (1938 – 1939).

<sup>cclxxv</sup> На фреске Диего Риверы «Завтрак эстетов» в Министерстве просвещения изображено лежащим на полу первое издание романа Джеймса Джойса «Улисс», бывшего в конце 20-х гг. символом новаторского и преследуемого (цензурой, консерваторами и салонными эстетам) искусства.

<sup>cclxxvi</sup> Игра слов: фамилия героя «Улисса» и его жены — Блум; bloom (англ.) — цвет, цветение.

<sup>cclxxvii</sup> Рихард Мутер и Вильгельм Любке — авторы академически ориентированных трудов по истории искусства. Э. называет их «порфиристами», имея в виду мексиканского генерала Порфирио Диаса (1830 – 1915), установившего в стране жестокую диктатуру, завершившуюся революцией 1910 г.

<sup>cclxxviii</sup> Дон Венустиано Карранса (1859 – 1920) — временный президент в 1914 – 1917 гг., затем президент Мексики, установивший жестокий режим власти; свергнут в результате переворота и убит.

<sup>cclxxix</sup> Фреску «Похороны рабочего», о которой пишет Э., Давид Альфаро Сикейрос начал в 1923 г. в заднем дворе Препаратории. Работа была прервана «студенческим бунтом в Препаратории» против росписей, в результате которого многие фрески пострадали.

<sup>cclxxx</sup> Сикейрос, входивший (как и Ривера) в Исполнительный комитет Коммунистической партии Мексики, был уличен в террористической деятельности и арестован в 1930 г., а в 1931 г. сослан в город Таско.

<sup>cclxxx1</sup> Миниатюра о встрече с великим английским режиссером Эдвардом Гордоном Крэгом записана в «рабочей тетради» б.IV.1940, через пять лет после реального вечера. Крэг пригласил Э. 19 апреля 1935 г. на ужин в ресторан гостиницы «Метрополь», где он остановился. Э. захватил с собой на встречу книгу Крэга «Генри Ирвинг», купленную им еще в Голливуде, и Крэг написал посвящение: «To S. M. Eisenstein from Gordon Craig & all the rest of it!..» [«С. М. Эйзенштейну от Гордона Крэга и всего, что от этого осталось!..»], а ниже нарисовал горизонт и (заходящее?) солнце. Присланные затем Э. письма Крэга из Италии напечатаны в кн.: *Эдвард Гордон Крэг. Воспоминания, статьи, письма*. М., «Искусство», 1988. Судя по предисловию к «Мемуарам», Э. собирался в 1946 г. заново описать свою встречу с Крэгом, но не сделал этого.

<sup>cclxxxii</sup> Мемуары Айседоры Дункан вышли на русском языке под названием «Моя жизнь» (М., 1930, пер. Я. Яковлева).

<sup>cclxxxiii</sup> Крэг был приглашен в Москву директором Малого театра С. И. Амаглобели для постановки «любой шекспировской пьесы». Посмотрев по приезду один из спектаклей Малого театра, он остался недоволен им и на следующий день выступил перед труппой театра с речью об «актере-сверхмарионетке». Полное несовпадение творческих принципов Малого театра

и Крэга сделало их сотрудничество невозможным, однако Крэг оставался гостем Москвы почти полтора месяца: посмотрел за это время много спектаклей (и особо высоко оценил «Короля Лира» в постановке и исполнении С. М. Михоэлса), подружился с Вс. Э. Мейерхольдом, С. Г. Бирман, встретился с рядом писателей и театральных деятелей, в том числе с Э.

<sup>cclxxxiv</sup> Об известном американском летчике и писателе Джимми Коллинзе Э. написал 1.V.1941 — как введение к запланированному изданию записи фильма Виктора Флеминга по сценарию Лауренса Винсента и Юнга Уолдермара «Летчик-испытатель» (1938). Книга эта (запись П. Аташевой и Ш. Ахушкова, перевод диалогов Т. Цейтлина) вышла в 1942 г. в Госкиноиздате, но с предисловием М. Блеймана: эссе Э., вероятно, показалось редакции «слишком субъективным». Э. называл Коллинза среди тех, о ком он хотел бы написать в «Мемуарах». Возможно, он собирался использовать этот очерк.

<sup>cclxxxv</sup> Имеется в виду книга Коллинза «Летчик-испытатель» (русский перевод издан в 1938 г. с предисловием М. Водопьянова).

<sup>cclxxxvi</sup> Председатель «Амкино» Лев Исаакович Моносзон (1890 – 1938) оказывал Э. неизменную поддержку в переезде из Европы в США, в переговорах с «Парамаунтом», в делах по мексиканскому фильму. Нет сомнения, что Моносзон защищал Э. перед московскими властями, когда они начали выражать свое недовольство его пребыванием в Америке, Неожиданное снятие его с должности и отзыв в Москву сыграли не последнюю роль в трагическом завершении «мексиканской эпопеи». Письма Э. к Моносзону опубликованы Р. Н. Юрневым в сб.: Прометен. Т. 9. М., «Мол. гвардия», 1972, с. 185 – 199.

<sup>cclxxxvii</sup> Имеется в виду основной труд Освальда Шпенглера — «Закат Европы» («Der Untergang des Abendlandes», 1918 – 1922).

<sup>cclxxxviii</sup> Далее лист автографа оборван и часть текста утрачена.

<sup>cclxxxix</sup> Ночлежный дом в Москве, в районе Каланчевской улицы у «трех вокзалов».

<sup>ссxc</sup> Очерк об актрисе Юдифи Самойловне Глизер, написанный в марте 1947 г., — один из лучших образцов литературного творчества Э. Созданный после того, как прервалась регулярная работа над «Мемуарами», он сохранил достигнутую в них свободу рассказа, емкость и точность характеристик, яркую живописность в передаче атмосферы времени. Мемуарная ценность этого очерка состоит не только в «профилях» блестящих актеров, его друзей и учеников по Пролеткульту, Глизер и М. М. Штрауха, но и в «коллективном портрете» коммунальной квартиры в доме на Чистых прудах, где Э. жил в 1920 – 1935 гг.

<sup>ссxci</sup> Первой настоящей ролью Глизер у Э. была роль кокотки Марго в постановке пьесы Сергея Третьякова «Слышишь, Москва?!», премьера которой в Первом Рабочем театре Пролеткульта состоялась 7 ноября 1923 г.

<sup>ссxcii</sup> Фредерик-Леметр (1800 – 1876) — один из крупнейших французских актеров эпохи романтизма, создатель классического образа финансиста-преступника Робера Макера, вдохновившего Оноре Домье на серию

сатирических рисунков. Э. высоко ценил традицию Леметра в исполнительском искусстве. Творческому методу Леметра посвящена глава «Лев в старости» в разделе «Пафос» книги «Неравнодушная природа».

<sup>ссxciii</sup> Имеется в виду короткометражная комедия «The Bell Boy» (1919).

<sup>ссxciv</sup> Серия гравюр Жака Калло «Balli di Sfessania» с острым гротеском обыгрывает положения и облик персонажей итальянской комедии масок. По гиперболичности образов и озорной непристойности она напоминала Э. роман Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Для интерьерера своей квартиры на Потылихе Э. «смонтировал» 24 оттиска из этой серии в четыре «монтажные фразы».

<sup>ссxcv</sup> Голем — по средневековой легенде, глиняный человек, созданный пражским раввином Левом и оживленный его магическими заклинаниями. Робот — ставшее нарицательным обозначение человекоподобного автомата из фантастической пьесы «P. U. P.» чешского писателя Карела Чапека (1890–1938).

<sup>ссxcvi</sup> Корифей Пекинской оперы Мей Ланьфан гастролировал в Москве в 1935 г. Э. посвятил ему статью «Чародею Грушевого Сада», напечатанную в сб.: Мей Лань-фан и китайский театр. М.-Л., 1935. О японском театре Кабуки, приезжавшем в 1928 г., Э. написал статью «Нежданный стык» для журнала «Жизнь искусства» (1928, № 34).

<sup>ссxcvii</sup> Героиня драмы Лопе де Вега «Фуэнте овехуна» («Овечий источник»).

<sup>ссxcviii</sup> Цезарина де Мирмон — персонаж комедии Скриба «Товарищество, или Лестница славы», поставленной М. М. Штраухом в Театре Революции в 1936 г.

<sup>ссxcix</sup> Королеву Елизавету в драме Шиллера «Мария Стюарт» Глизер сыграла в 1940 г. в Театре Революции (реж. С. А. Майоров).

<sup>ссс</sup> Дезассент (или Дез Эссент) — аристократ, бегущий от прозы жизни в мир изощренной чувственности, протагонист декадентского романа французского писателя голландского происхождения Йориса Карла (Жориса Шарля) Гюисманса «Наоборот» («A rebour», 1884).

<sup>ссси</sup> Юлия Ивановна Эйзенштейн стала одним из прототипов образа Констанции Львовны, созданного Глизер в постановке пьесы Леонида Леонова «Обыкновенный человек» в Театре Революции в 1945 г.

<sup>ссsii</sup> Эпизодический персонаж последних глав повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» — каторжанка солдатка Фиона.

<sup>ссsiii</sup> Героиня одноименного романа Эмиля Золя, парижская кокотка.

<sup>ссsiv</sup> Взятая Э. из Чистопрудной «коммуналки» в квартиру на Потылихе в качестве домоправительницы, П. П. Заборовская стала знаменита в среде кинематографистов как «тетя Паша».

<sup>ссsv</sup> Муж Нины Максимовны Штраух, сестры Максима Максимовича.

<sup>ссsvi</sup> Эпизодический персонаж (начальница гимназии) в пьесе Анатолия Глебова «Власть», поставленной в Первом Рабочем театре Пролеткульта в 1927 г.

<sup>ссsvii</sup> Сирано де Бержерак — герой одноименной романтической драмы

Эдмона Ростана.

<sup>сссviii</sup> «После бала» Н. Погодина была поставлена в Театре Революции Алексеем Поповым (1934).

<sup>сссix</sup> Роль юного летчика в фильме «Парень по имени Джо» (по сценарию Дальтона Трамбо) сыграл Вэн Джонсон.

<sup>сссx</sup> Парадный портрет Елизаветы I для королевского замка Хэмптон-Корт был написан фламандским живописцем Маркусом Герартсом-младшим (1561 – 163?).

<sup>сссxi</sup> Пьеса Натана Зархи «Улица радости» была поставлена М. М. Штраухом в Театре Революции в сезон 1932/33 г. Глизер сыграла роль Кикси. Сам Штраух исполнил роль старого еврея-портного Рубинчика.

<sup>сссxii</sup> Здесь перечислены спетые и сыгранные Ф. И. Шаляпиным роли: Олоферна в опере Серова «Юдифь», Бориса в «Борисе Годунове» Мусоргского, Дона Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини, Дон Кихота в «Дон Кихоте» Массне, Досифея в «Хованщине» Мусоргского, Ивана Сусанина в «Жизни за царя» Глинки, князя Галицкого в «Князе Игоре» Бородина. В 1933 г. Шаляпин сыграл роль Дон Кихота в фильме, снятом во Франции Г. В. Пабстом.

<sup>сссxiii</sup> Выдающийся французский театральный режиссер Фирмен Жемье писал о Глизер в роли мадам Скобло, что у актрисы «наблюдается необыкновенная сила, сдержанная фантазия, тонкие изобразительные нюансы, умение владеть создаваемым ею образом».

<sup>сссxiv</sup> Одно из центральных понятий книги Стендаля «О любви» (1822): «Под угрозой показаться непонятным с первых же страниц необходимо было убедить публику принять новое слово *кристаллизация*, предложенное мною с целью образно определить ту совокупность странных фантазий, которые представляются правдивыми и даже не подлежащими сомнению относительно любимого существа» (Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., «Правда», 1959, с. 359).

<sup>сссxv</sup> Очерк о И. А. Пырьеве был написан в 1946 г. — вероятно, в связи с присуждением ему Сталинской премии за фильм «В шесть часов вечера после войны» и, скорее всего, по просьбе возродившегося после войны журнала «Искусство кино». Автограф не сохранился, основой публикации является машинописная копия из архива Э. В 1955 г. была предпринята попытка обнародовать этот текст в составе первого на русском языке сборника Э. (Избранные статьи. Сост. Р. Н. Юренев. М., «Искусство»), однако по требованию могущественного тогда Пырьева, уловившего иронию своего бывшего учителя, из уже готового тиража была произведена выдирка печатного листа со статьей, что задержало на год выход книги в свет. Пырьев весьма ревниво и нервно относился к Э. и его славе. Так, узнав в Алма-Ате, что Э. собирается после «Ивана Грозного» сделать фильм по «Братьям Карамазовым», он немедленно подал заявку на постановку «Идиота» (впоследствии он экранизировал оба романа Ф. М. Достоевского — в 1958 и 1968 гг.). Именно Пырьев взялся за новую — «идейно правильную» — трактовку эпохи и личности Ивана Грозного, когда вторая серия фильма Э. была запрещена

(осуществлению этой, уже подготовленной постановки помешала смерть Сталина). Впервые напечатать этот текст Э. удалось лишь в 5-м томе его шеститомника, но без авторского названия — здесь восстановленного.

<sup>сссхvi</sup> Характерный пример иронии Э. Он явно имеет в виду не только исполнявшуюся Г. В. Александровым в «Мудреце» роль Голутвина, который «уходил за границу» (со сцены на балкон) по проволоке, натянутой над головами зрителей. После возвращения из Мексики творческие и жизненные пути Э. и Александрова все больше расходились — по мере роста конформизма второго: он «безупречно балансировал на проволоке», натянутой между голливудской стилистикой музыкальных комедий и официозным мифотворчеством.

<sup>сссхvii</sup> Пырьев получал Сталинские премии за фильмы «Трактористы» (1941), «Свинарка и пастух» (1942), «Секретарь райкома» (1943), «В шесть часов вечера после войны» (1946) и (уже после смерти Э.) за «Сказание о земле Сибирской» (1948) и «Кубанские казаки» (1951). Александров был удостоен Сталинских премий за фильмы «Цирк» (1941) и «Встреча на Эльбе» (1950). В скобках указаны годы присуждения премий.

<sup>сссхviii</sup> Александров как актер был занят практически во всех театральные постановках Э., играл эпизодические роли в «Стачке» (мастер) и в «Потемкине» (офицер Гиляровский). Пырьев исполнял роли революционера Риверы в «Мексиканце» и фашиста Горедулина (по Островскому — Городулина) в «Мудреце», а также небольшие роли в скетчах театра Пролеткульта.

<sup>сссхix</sup> В «Дневнике Глумова» Пырьев — Горедулин исполняет «канкан со свастикой» и фигурирует в «трио клоунов», выпрашивающих деньги.

<sup>сссхx</sup> Первоначальный вариант литературно-аналитического портрета Сергея Сергеевича Прокофьева Э. написал в ноябре 1942 г., в период их совместной интенсивной подготовки к фильму «Иван Грозный». В 1944 г. он записал «детективную новеллу» о методе работы Прокофьева — «Телефон-изобличитель», введенную им сначала в книгу «Неравнодушная природа», а в 1947 г. — во второй вариант статьи о композиторе, которая была переработана и существенно расширена. Прокофьев был не только конгениален Э., но и пользовался его полным доверием: он был одним из немногих, с кем Э. был «на ты». Их творческая и дружеская близость сулила кроме «Александра Невского» и «Ивана Грозного» еще несколько шедевров. Прокофьев мечтал о том, чтобы Э. поставил оперу «Война и мир», и режиссер уже делал наброски ее сценического решения. Э. излагал замысел фильмов «Большой Ферганский канал» и «Любовь поэта» («Пушкин») с точным указанием характера будущей музыки Прокофьева. После смерти Э. Прокофьев отказывался от всех предложений киностудий, заявляя, что считает свою работу в кино оконченной.

<sup>сссхxi</sup> Э. обыгрывает название новеллы Эдгара По «Сердце-обличитель» (1843), высоко им ценимой.

<sup>сссхxii</sup> Имеются в виду теоретические исследования Э. «Вертикальный монтаж» (1939), анализирующий звукозрительный синтез в «Сцене рассвета»

из «Александра Невского», и «Неравнодушная природа» (1945 – 1947), где прослежены разные типы аудиовизуального контрапункта в «Иване Грозном».

<sup>сссxxiii</sup> «Музыку пейзажа» Э. исследует в «Неравнодушной природе».

<sup>сссxxiv</sup> Цитируемое Э. письмо итальянского скульптора, ювелира и медальера Бенвенуто Челлини написано 28 января 1546 г. и адресовано тосканскому ученому Б. Варки в ответ на вопрос последнего, какое искусство — живопись или скульптура — важнее. Иной перевод этого письма, выполненный В. К. Шилейко по изд.: *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini per cura di Carlo Milanese* (Firenze, 1857, p. 272 – 275), напечатан во втором томе семитомной хрестоматии «Мастера искусства об искусстве» (М., «Искусство», 1966, с. 223 – 224).

<sup>сссxxv</sup> Песня «Океан-море, море синее...» была написана Прокофьевым для пролога («Детство Ивана») к первой серии «Ивана Грозного» и финала третьей серии. После того как Комитет по делам кинематографии потребовал выбросить из фильма пролог как «слишком мрачный», Э. включил сцены детства Ивана во вторую серию (как «воспоминания царя» в сцене встречи с Филиппом Колычевым), но вынужден был по соображениям ритма сократить песню. Полный вариант пролога сохранен Э. В. Тобак и находится сейчас в Госфильмофонде России.

<sup>сссxxvi</sup> Э. называет здесь эпизоды из крупнейших сценических творений Прокофьева — оперы «Любовь к трем апельсинам» (1919) по пьесе Карло Гоцци, балета «Ромео и Джульетта» (1935 – 1936) по трагедии Шекспира и оперы «Война и мир» (1941 – 1952) по роману Льва Толстого.

<sup>сссxxvii</sup> В учебнике «Режиссура. Искусство мизансцены» Э. приводит следующую цитату из «Курса эстетики, или Науки изящного» Гегеля: «... истинная оригинальность в артисте и в произведении искусства состоит в том, чтобы быть проникнуту и воодушевлену идеей, которая составляет основание сюжета, истинного в себе самом; вполне усвоить себе эту идею, не изменять ее, не разрушать, примешивая к ней посторонние частности, взятые внутри или извне... истинная оригинальность в искусстве поглощает всякую случайную частности, что даже необходимо, дабы артист мог совершенно предаться величию своего гения, совершенно вдохновенному, исполненному одного сюжета; и чтобы, не предаваясь фантазии и капризу, с которыми все пусто, представил в полной истине вещь, которую усвоил себе, проявил себя и все истинное в себе. Поэтому единственный великий прием есть — не иметь никакого приема, и в сем-то исключительном смысле Гомер, Софокл, Рафаэль, Шекспир должны быть названы оригинальными гениями».

<sup>сссxxviii</sup> Первые страницы этого «коллективного портрета» съемочной группы «Ивана Грозного» датированы 10.V.1946, то есть временем начала работы над «Мемуарами». Возможно, они поначалу и предназначались для книги воспоминаний. Э., несомненно, хотел воздать должное своим соратникам по запрещенному фильму, самоотверженно работавшим с ним в трудных условиях войны и эвакуации: группа Э. была на «Мосфильме» образцом взаимопонимания, взаимоуважения и творческой инициативы в рамках единого

режиссерского замысла. В марте 1947 г. Э. вернулся к очеркам о «грозненцах», но успел лишь вчерне, с разной степенью подробности изложения, записать несколько портретов. Так, судя по планам, очерк о звукооператоре Б. А. Вольском должен был называться «Миллиметры музыки» и содержать много деталей о работе этого великолепного профессионала, с которым Э. сотрудничал еще на фильме «Александр Невский». Только начаты были очерки об ассистенте по работе с актерами В. В. Кузнецовой и музыкальном редакторе Р. А. Лукиной. Некоторые «профили» вообще не были написаны: в архиве оператора А. Н. Москвина обнаружен план очерка «Бурса» — об осветителях группы. Тем не менее «Люди одного фильма» — выразительное свидетельство содружества и творческой этики, принятых за закон в группе «Ивана Грозного», и тем самым косвенная автохарактеристика Э. — режиссера.

<sup>сссxxxix</sup> Видимо, Э. имеет в виду Ивана Никитича Берсеня-Беклемишева, боярина и дипломата, жившего в конце XV – начале XVI в., который был обвинен во враждебных высказываниях в адрес царя Василия III и казнен в 1525 г.

<sup>сссxxx</sup> Стоглавом называли состоящую из ста глав книгу «Царские вопросы и церковные ответы о многоразличных церковных чинах», в которой содержались постановления церковного собора, созванного Иваном Грозным в 1551 г.

<sup>сссxxxi</sup> Творческий путь Н. К. Черкасова начинался с исполнения эксцентрического танца «Пат, Паташон и Чарли Чаплин» (вместе с Б. П. Чирковым и П. П. Берёзовым). В Ленинградском ГЮЗе он создал образы Дон Кихота в инсценировке романа Сервантеса, Сильвестра в «Проделках Скапена» Мольера, Шерифа в «Похождениях Тома Сойера» по М. Твену, выступал в Ленинградском и Московском мюзик-холлах, в репертуаре театра «Комедия». Фильмографию Черкасова также начинают комедийные роли: парикмахер Шарль («Поэт и царь», 1927), Длинный клоун («Его превосходительство», 1928), Колька Лошак («Горячие денечки», 1935), Жак Паганель («Дети капитана Гранта», 1936) и др.

<sup>сссxxxii</sup> Н. П. Ламанова (совместно с Н. Макаровой) делала модели костюмов для фильма «Александр Невский».

<sup>сссxxxiii</sup> До революции Ламанова была одним из самых известных в России модельеров и мастеров светского женского платья (большая коллекция ее изделий, созданных для императорского двора, хранится ныне в Эрмитаже). В последние годы жизни она работала как художник-костюмер во МХАТе.

<sup>сссxxxiv</sup> Б. А. Вольский уточнил, что его кумиром в молодости был не Сергей Васильевич Рахманинов, а Александр Константинович Глазунов, также эмигрировавший из России в 1928 г. Глазунов умер в Париже в 1936 г., не дожив до эпохи второй мировой войны, когда Рахманинов, как и многие другие русские эмигранты, старался материально и морально помочь родине в борьбе с нацистским нашествием. Это не означало, однако, примирения с общественным строем, господствовавшим в России.

<sup>сссxxxv</sup> Далее в рукописи черновой текст: «Наш с ним культ Сергея

Сергеевича [Прокофьева]. Вольский на записи (в будке). Вольский и расстановка микрофонов. Вольский и порезанные ноты на мовиоле. Музыка — на миллиметры. Как я дергаю Вольского. (Short insight into my method of mougging Heaven and Hell [краткое разоблачение моего метода сочетания Неба и Ада. — *англ.*]) — музыки и изображения. Oppose [противопоставить. — *англ.*] Вольского — Блоку (without naming [не называя. — *англ.*] Давида Семеновича) — для которого just another music [просто еще одна музыка. — *англ.*] — “мой квинтетик не хуже Кабалевского”. “А что особенного?” (about let us say [ну, скажем, о. — *англ.*] Прокофьеве!)».

Прочитав этот набросок, Борис Алексеевич Вольский так прокомментировал одну из его тем: «Прокофьев, как и пишет Эйзенштейн, был до секунды точен в музыке к смонтированным эпизодам. Но иногда окончательный монтаж делался после того, как музыка была сочинена и записана, иногда же приходилось делать на пленке вынужденные купюры. Как быть с музыкой? Я боготворил Прокофьева, резать его музыку было для меня кощунством, да и он бы за это по головке не погладил. Но однажды было безвыходное положение, надо было сокращать музыкальную фонограмму. Я разложил ноты и стал искать такой вариант, чтобы и великолепная мелодика Прокофьева не пострадала, и тональности двух кусков сошлись. Резать надо было с точностью до миллиметра. Я из трусости сделал это тайком от Прокофьева: вдруг не заметит, и все сойдет. Он, конечно, заметил на перезаписи, повернулся ко мне и говорит: “Вот вам я разрешаю резать мою музыку!” Надо ли говорить, как я был горд и счастлив!» (запись рассказа сделана Н. Клейманом в 1967 г. во время монтажа фотофильма «Бежин луг», озвученного музыкой С. С. Прокофьева при участии Б. А. Вольского).

<sup>сссxxxvi</sup> Название этой главки об ассистенте по монтажу Эсфири Вениаминовне Тобак дается по плану очерка. В рукописи сохранилось еще одно название: «Фира — человеко-единица, хотя ростом полуединица!» Э. В. Тобак работала с Э., начиная с «Бежина луга».

<sup>сссxxxvii</sup> Э. заявлял в своем первом манифесте «Монтаж аттракционов» (1923): «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего...» Идея расчета композиции фильма как конструкции моста или станка проходит через многие из ранних его статей о кино. Однако уже к концу 20-х гг. призывы Э. становятся менее эпатажными и техницистскими, вместо «инженерной» лексики, конструктивистских лозунгов и «математических» метафор приходят представления об «органичности» как самого творческого процесса, так и его результатов. Сделанные в очерке «Стрекоза и муравей» признания вносят серьезные коррективы в понимание соотношений между теоретическими гипотезами и художественными произведениями Э.

<sup>сссxxxviii</sup> В одном из планов очерка глава о Валентине Владимировне



Кузнецовой обозначена как «Шотланд-Ярд для актеров Москвы».

<sup>сссxxxix</sup> Шутливые «воспоминания воображаемого внука» Э. написал в декабре 1946 г., как бы пародируя свои мемуары и одновременно дополняя их важными для его личности и жизненного пути автохарактеристиками: чувством юмора, острословием, озорством. В среде кинематографистов до сих пор живут некоторые (иногда весьма едкие) шутки и речения Э., иные из них вошли в кинематографический фольклор, потеряв авторство. Современники вспоминают о потешавших Москву состязаниях «трех остряков»: певца Л. О. Утесова, композитора Н. В. Богословского и Э. В «воспоминаниях воображаемого внука» Э. использовал стилизованный под старину язык, напоминающий псевдославянизмами и инверсиями диалоги «Ивана Грозного», что окрашивает текст горькой иронией. К сожалению, глава осталась неоконченной.

<sup>сссxl</sup> Театр миниатюр «Летучая мышь» под руководством театрального деятеля, режиссера и конферансье Никиты Федоровича Балиева (1877/1886? — 1936) возник из «капустников» МХТ и с 1908 по 1920 г. работал как театр-кабаре в доме Нирзее в Большом Гнездиновском переулке. Упоминаемый Э. как автор выражения «сподобил Господь Бог остроткою» Федор Николаевич Курихин (1881 – 1951) до революции играл в Петрограде в «Веселом театре» под рук. Н. Н. Евреинова и в знаменитом кабаре «Кривое зеркало», в 1924 г. стал одним из организаторов Московского театра сатиры.

<sup>сссxli</sup> На Международном кинофестивале в Канне (1946) первую премию — «Золотую Пальмовую ветвь» — завоевал французский фильм «Битва на рельсах» (реж. Рене Клеман), а фильм А. Л. Птушко «Каменный цветок» получил приз за лучшее цветное решение.

<sup>сссxlii</sup> См.: Евангелие от Иоанна, 2, 1 – 11.

<sup>сссxlili</sup> На этом рукопись обрывается. Из рассказа П. М. Аташевой известно продолжение истории с «остроткою». Советуя тогдашнему руководителю Главного управления кинематографии Б. З. Шумяцкому экранизировать эротическую поэму Ивана Баркова «Лука Мудищев», Э. открыто дерзил ему, но действительно не учел, что «киноминистр» не знает даже о существовании знаменитой поэмы. Шумяцкий вызвал в кабинет своего секретаря и попросил принести из библиотеки рекомендуемую Э. книгу. Последовавшее прояснение ситуации не способствовало улучшению отношений режиссера с руководством.

<sup>сссxliv</sup> Дневниковая запись от 24 декабря 1946 г. отразила намерение написать «портрет автора как очень старого человека». Э. явно обыгрывал тут название первого романа Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» («A portrait of the artist as a young man»). В это время ему не было еще и сорока семи лет. Сравнения с гоголевским Плюшкиным, с чеховским профессором Серебряковым, с ибсеновским Пером Гюнтом отражали душевный кризис в бесперспективной ситуации с запрещенным фильмом, неизданными трудами, отлученностью от собственной мастерской во ВГИКе. За полгода до этого, 30 июля 1946 г., он записал свою грустную остроту в беседе с бывшим директором киностудии «Межрабпом-Русь» Моисеем Никифоровичем

Алейниковым: «Говорим с Алейниковым о судьбе “Ивана”», о моем *laissez-faire* [будь что будет. — *франц.*] (его слова) в этом деле. Отвечаю: «*Et laissez se faire — Et laissez Fesaire* (ЛСФСР)». Вместе с тем, называя свою запись «Старик», Э. не мог не помнить о том, что это было его прозвище в дни молодости — в Театре Пролеткульта, не мог не ощущать своего огромного, еще не использованного потенциала. 19 октября 1947 г. из-под его карандаша появился цикл рисунков «*Les dons*» («Дары»), в котором как бы вернулась тема предисловия к «Мемуарам»: жизнь не прожита, а только пригублена — и вместе с тем все еще прекрасна и привлекательна. «Портрет автора как очень старого человека» так и остался ненаписанным.

<sup>сссхlv</sup> Имеется в виду Елизавета Сергеевна Телешова.

<sup>сссхlvi</sup> «Постскриптум», написанный в декабре 1946 г., остался незавершенным. На этом тексте оборвалась регулярная работа Э. над книгой мемуаров, хотя он и собирался написать по крайней мере еще несколько глав и отредактировать написанное.