

Ефим Левин
ОБ ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ¹

Мы начинаем публикацию подготовительных заметок к предполагаемому фундаментальному исследованию нашего коллеги и сотрудника журнала, рано ушедшего из жизни Ефима Левина, посвятившего долгие годы изучению творческого наследия Сергея Эйзенштейна.

«Композиционный облик кинематографического человека идет от расшифровки его внутреннего содержания» — так учил Эйзенштейн своих студентов.

Трудность систематического изложения его теории — в динамизме, непрерывном изменении и обсуждении исходных принципов, фундаментальных понятий, в смене одной «универсальной» системы другой, причем обнаруживается относительная универсальность этих систем — одной за другой, и они входят одна в другую частным случаем, пока С.М.² не приходит к полифонии как драматургически-монтажной форме внутреннего монолога, который и есть адекватное воплощение творческого акта и художественного сознания в единстве процесса и результата. Но и этот итог — не конец, а этап, он открыт для развития и включения в рамки более общей системы.

Поэтому лучше излагать эстетику С.М. не как результат, не как итоговые идеи, а в их развитии, ветвлении, почкованиях, прорастаниях в другие области, то есть историко-генетически и типологически, в том, как они перешли в будущее и идут в него дальше; прогноз так же важен, как и ретроспекция. Надо показать широкий фронт идей С.М., их смысл и необходимость, неизбежность разброса и продуктивность. Надо показать, как мысль С.М. отражала не только движение кинопроцесса, но и его ускорение, потенции ускорения, внутреннее опережение самого себя. Внутренний монолог, полифония.

Категоричность каждой новой из ранних концепций С.М., их догматизм — и яркий антидогматизм движения его мысли. В 30-е годы и концепции антидогматичны все более и более. Возникает понимание системности теории кино и связи ее разделов.

Противоречие исследовательского метода С.М.: отдельный факт, явление искусства объясняются проявлением общей закономерности, однако для ее доказательства привлекаются все новые и новые факты, причем их ряд принципиально бесконечен, ибо нет объективной меры достаточного количества примеров. Поэтому С.М. стремится к полноте описания, хотя она противоречит его исходному убеждению в том, что достаточно одного примера для доказательства закономерности. Но кто доказывает слишком много, тот не доказывает ничего.

С.М. не закончил ни одной крупной работы, ни одной книги — не случайно. Ему не хватило метода доказательства. Он выстраивал типологические ряды, но ему нужен был научный аппарат типологического анализа. Он разрабатывает его в 30-е и 40-е годы. Ему помогает Гегель, его эстетика, его учение о

¹ Опубликовано в «Искусстве кино» № 5 за 1996 г.

² С.М. — Сергей Михайлович Эйзенштейн.

стадиальности развития искусств и художественных форм. Подтвердить закономерность, охватывающую типологический ряд явлений, может не ссылка на общие законы диалектики, а генезис этих явлений, их история, взаимосвязь, взаимозависимость, взаимопорождаемость, взаимообусловленность. Показав, что явления исторически, объективно связаны и порождают друг друга, что такова объективная картина развития, С.М. доказывает наличие общей, сквозной закономерности. В других случаях он только описывает родственные явления и высказывает гипотезу о наличии общего закона.

Гегелевский закономерный ряд ступеней развития, являющийся также и объективным критерием оценки (ибо стадиальное развитие прогрессивно), дает С.М. методологический ключ к созданию теории монтажа, к иерархии монтажных форм («Четв[ертное] измерение в кино»). Есть некое общее содержание, которое развивается то прогрессивно, то регрессивно, и вот тут-то зарыта тайна диалектики. Чтобы ее открыть, надо не только сопоставить похожие явления, а установить их историческую преемственность, генезис и стадиальную отнесенность.

С.М. блистательно применил и, возможно, развил исторический принцип гегелевской эстетики в своих зрелых работах, показав объективную содержательность художественных форм и их эволюцию в кино, смысл этой эволюции. Произошло это не сразу. Дело не в том, хорошо ли знал и понимал ли глубоко Гегеля С.М. в 20-е годы. Может, да, а может, нет. Важно другое. В тот период на повестке дня одним из вопросов был вопрос о возможности изложения теории и идеологии на образном языке или заменяющем его символическом. Это прекрасно объяснил М.Лифшиц в предисловии к «Эстетике» Гегеля, что «революционный кризис художественной культуры на пороге будущего» порождает нехудожественные, необразные способы выражения содержания прямо, непосредственно художественной формой, на первый план выходит публицистика, ораторство, декламация, агитки, плакат, все способы прямого, непосредственного общения с аудиторией.

С.М. выступил теоретиком и идеологом этого течения общественной мысли, будучи одновременно – парадокс! – просветителем и участником антикультурного движения (просветительство тогда было сложным, от духовного до вульгарного, и С.М. был как раз вульгарным просветителем, как и ранний Брехт, о чем отдельный разговор).

Он был прав, утверждая, что для «изложения теоретического знания в образной форме», как пишет М.Лифшиц, а еще более в безобразной, искусство должно выйти из своих границ и перестать быть искусством в собственном смысле слова. М.Лифшиц пронизательно замечает, что задачу эту можно отчасти решить на путях *патоса* (пафоса). Правда, он оказывается неистинным – холодным, натужным, декламационным (сепаратор в «Старом и новом».) Его бессилие выполнить роль искусства привело С.М. к духовному кризису на переходе к 30-м годам. Здесь С.М. не дорос до Гегеля, читал он его или не читал, полагая, что новое, интеллектуальное искусство должно быть воплощением, реализацией идей, абстракций, теоретического знания. Позже он дорос до Гегеля или понял его, пошел по дороге его мысли и традиции к

неповторимости живого содержания, порождающего закономерно обусловленную, стадияльно определенную художественную форму. Своим творчеством он подтвердил верность этой теории, она его объясняет. (Наум Клейман в архиве С.М. на одном листке к «Любви поэта» нашел запись: «Опера без пения». Отсюда вырастает «Иван Грозный». Верно! Но — какая тут закономерность? Почему в тот период задумана опера без пения? Что привело к этой форме, насколько она прогрессивна?) С.М. продолжил великую гегелевскую традицию, самостоятельно найдя сочетание истории и системы в изучении искусства и кино, поняв историю искусства как систему, то есть закономерность, а систему — как историю, то есть генетически.

Гегель, таким образом, может рассматриваться как источник (один из) теоретической мысли С.М., определивший во многом ее развитие.

«Всегда старайтесь, — говорил Эйзенштейн своим студентам, — идти начиная с чисто человеческих элементов, а уже потом уходя в элементы формальные. Иначе у вас никогда не будет живой здоровой основы»³.

Проблемы истоков и влияний. Их редко различают. А творчество художника, взятое в целом, нельзя понять, не выяснив его истоков, корней, подпочвы и влияний, которые он испытывал. Потому что влияния не случайны: они вызваны — обусловлены — найдены истоками. Истоки формируют тип мышления, основной его стиль и его колебания, включают художника в систему историко-культурных координат, сопрягают его с современностью, обуславливают направленность исканий внутри традиции и в сочетании с влияниями определяют эволюцию творчества. Процесс этот не следует понимать упрощенно, он очень сложен, не все его составляющие могут быть выяснены и описаны, а только сквозные, устойчивые, многое тут гипотетично. Но без такого изучения анализ творчества в целом невозможен — он заменится описанием, констатацией.

Вот набор — беспорядочный — явлений, имеющих прямое отношение к С.М.: Мейерхольд, Византия, Вагнер, Фрейд, Пушкин, Бехтерев, комедия дель арте, Золя, Эль Греко, миф — ряд можно продолжить. Что здесь влияние, а что истоки? Не установив этого, мы не создадим общую теорию творческого пути С.М., непротиворечиво, без произвольных допущений объясняющую всю его интеллектуальную и творческую деятельность. А без такой теории мы С.М. не поймем как следует — останемся на поверхности фильмов и текстов, но в глубь С.М. как явления культуры не проникнем.

С.М. и Фрейд.

С.М. много раз описывал и объяснял свой метод — от отдельного явления, от частного случая, к обобщению, к поиску закономерности или к ее гипотетированию, анализ этой закономерности как частного случая общедиалектических законов etc! Исходный момент — обоснование отдельного явления как выражения общей закономерности — таков и для Фрейда, о чем и сам он не раз прямо писал. Сходство налицо. Случайно ли оно? И

³ Лекция 5 марта 1947 года. (Архив кабинета режиссуры ВГИКа.)

только ли здесь сходство? Может, родство? Какие причины его обусловили? С.М. и Фрейд во всем противоположны на первый взгляд. Но есть и общее. Оба стремились до конца, исчерпывающе объяснить каждое явление, мотивировать мельчайшую деталь: оговорку и блик в кадре. Оба – систематики, рационалисты, доходящие до плоского, вульгарного рационализма и вываливающиеся за его пределы, в мистику бессознательного и в мистику линий, в мистику соотношений. Оба видели мир как строгую систему закономерностей, где случайности нет места – она, случайность, пока не объяснена. Оба видели мир как всеобщий и постоянный конфликт.

Важные идеи Фрейда прямо и косвенно повлияли в 20-е годы на С.М., некоторые вошли в его сознание (садистический комплекс, архетипы – через Юнга, двуслойность сознания). Роль «оно» в структуре сознания у Фрейда соответствует роли пралогики в структуре художественного сознания у С.М. Защитные механизмы у Фрейда соответствуют структурно этапам рождения художественного замысла у С.М. Аффективное состояние у Фрейда соответствует пафосной композиции – «невротической», «выход из себя» – у С.М. Наконец, в круге идей Фрейда находится эйзеновская концепция искусства как насилия, агрессии, художника как психотерапевта, психиатра даже. Надо изучить эти соответствия, объяснить их. Тогда станет понятнее, как время формировало сознание С.М., что и как он воспринимал, каково его мироощущение и миропонимание, в какой традиции он рос и развивался, в какой струе культуры.

Еще важно вот что.

1. У Фрейда – противоречие между неуправляемым, спонтанным, стихийным «оно» и абсолютной детерминированностью каждого элемента сознания и поведения вплоть до мельчайших. У Эйзенштейна – противоречие между интуитивностью, спонтанностью творчества, с его основой – пралогическим мышлением и абсолютной обусловленностью, обдуманностью каждого художественного решения или с абсолютной его внутренней закономерностью, обнаруживаемой постанализом.

2. В 20-е годы – острый интерес С.М. к Фрейду, демонологии, мистике – и инженеризм, конструктивизм, теория конфликта, идея дезэстетизации искусства, замены его бытом, интерес ко всему пралогическому, первобытному – и схематизация всего и вся, доходящая до крайностей.

3. Фрейдовский «символический язык бессознательного» – параллель к теории интеллектуального кино, которое есть не что иное, как «символический язык сознательного». На нем С.М. собирался изложить весь социум, а зрители должны, зная код, расшифровать сообщение.

Описание Фрейдом закономерностей индивидуальной судьбы и психики сопоставимо с описанными С.М. закономерностями развития художественной формы! Необычайно интересно.

4. Кризис С.М. на переломе десятилетий, описанный Наумом Клейманом и Леонидом Козловым, объясняется крахом системы мышления мистико-схоластического, интуитивистско-рационалистического, вульгарно-позитивистского и иррационального и поисками системы мышления диалектического. Это был сразу и кризис Духовной структуры, нравственно-психологического типа

личности, кризис определенного мировосприятия, мировоззрения, кризис определенного типа самосознания. А именно: рушился человек, полагающий, что обладает истиной в последней инстанции, которую он имеет полное право объяснять другим, растолковывать, навязывать; человек, рассматривающий мир только через себя, как средство личностной реализации, как сырую материю, цены не имеющую без вторжения в нее, без ее преобразования; человек, упоенный своими знаниями и уверенный, что мир исчерпаем, исчислим, формализуем и каталогизируем, что в нем можно навести полный порядок, чистоту и разумный режим; человек, не понимающий, что такое духовность, интуиция, что есть своя правда и красота, свое право у неупорядоченности, стихии, непознаваемости; человек, доводящий материализм до солипсизма, чей атеизм становится фанатичной верой; человек, полагающий, что морали нет, а есть обстоятельства классовой борьбы; человек, искренне самоуверенный и наивно самодовольный, решивший, что он раз и навсегда оседлал верного коня; человек, не знающий, что он обязан думать и решать самостоятельно и не должен плыть по течению, растворяться в веселом беге времени; человек, не видящий корней противоречий, чей исторический оптимизм оказался наивным, неглубоким, куцым. Крах этого оптимизма был началом социально-политического отрезвления, расставания с иллюзиями, началом трезвого, реалистического взгляда на мир и трагического мировосприятия. Это был путь к собственному мнению, к совести и ответственности, к выбору и решению.

Брехт и С.М.

Важная и даже ключевая проблема. Общность многих исходных позиций – общественных, эстетических, психологических.

Леваки и авангард. Люмпенский комплекс. Спасение – в революции, в служении массам. Пафос отрицания старого. В этом пафосе – антикультурные, антидуховные тенденции.

Пафос просветительства, учительства. Задачи ликбеза как задачи искусства в целом. «Песталоцци» – Брехт. Брехт знает истину абсолютную и объясняет ее массам, не спрашивая их, уверенный, что это им нужно. Сам он истину не ищет как художник, она ему дана общественным сознанием. Искусство – социальная терапия, образовательная идеологическая и политическая школа, наглядное пособие, самостоятельной ценности почти не имеющее. Творчество, вдохновение и пр. – идеалистические понятия. Творчества нет, а есть игровая популяция окончательных истин. Минутное чувство зрителя – через рефлексы прямо к разуму. Неосознанно предполагается, что идеи правят миром: как только массы просветятся, осознают, все будет хорошо. Поэтому нужно *вдалбливать*. Насильственным путем, агрессивно. Нет понимания того, что культура в целом – это диалог, что и искусство – тоже диалог художника с собой и с миром, с современностью и вечностью, диалог, в ходе которого обе стороны равны и взаимно познаются, взаимно отражаются, растут.

Понимание искусства как пропагандистского насилия – продукт революционной эпохи, преувеличивающей значение субъективного фактора и склонной абсолютизировать ближайшие задачи и методы их решения.

Для понимания истоков «левого» искусства у нас важно: дадаисты и К⁰.

«Показательна книга «Петух и Арлекин» (1918), представляющая собой своеобразный манифест поэта, художника и музыкального критика Жана Кокто, выступившего глашатаем конструктивизма и сюрреализма. Кокто призывал «низвергнуть Вагнера», отречься от «туманов, облаков», импрессионистического искусства, а также от всех серьезных музыкальных жанров, чтобы не мешать преуспеянию мюзик-холльной музыкальной практики и практики кафе-концертов. С особой решительностью он настаивал на необходимости создавать «музыку повседневности», или — по выражению его единомышленника, композитора Сати — «обстановочную» («для мебели») и добиваться упрощения музыкального языка»³⁴.

Противоречия. С одной стороны, демократизм, ориентация не на филармоническую, а кинематографическую публику, выход в новые аудитории, отказ от элитарности вольной и невольной. С другой — бескультурье и отказ от воспитания вкуса публики, от перспективы приобщения ее к высокой классике, хунвейбинство и неуважение к публике как к потребителю увеселений. В целом — расчистка пути для нового искусства и тут же загромождение его новыми предрассудками.

Интерес к иероглифике. Вызван у С.М. общим и все растущим до конца 20-х годов интересом к миру идей, которые можно логико-математизировать. Теория интеллектуального кино должна была обосновать нечто такое, что заменит искусство и что будет иметь дело с чистыми понятиями, с абстракциями, лишенными конкретной жизненной плоти. Им нужно будет подыскать изображения — и показывать их зрителю в определенном порядке. Весь реальный мир человеческого существования и деятельности исчезает за ненадобностью, остаются лишь идеограммы, которые нужно вдолбить пассивному, безликому, нулевому зрителю самым простым и коротким путем. С.М. не мог противиться общей политизации, идеологизации всех сфер жизни, подлинно живого человека без рапповских кавычек. Почему? Потому что в то время он испытывал влияния, но не осознал еще, не нашел своих корней. Они его питали, но он их не осознал и блуждал около.

Небрежение к быту вело к небрежению отдельным, частным, если оно не работало в выявленной закономерности. Корень общий — исторический тип сознания. Индивидуальное не важно. Важен синтез — Станиславского и Мейерхольда. Отдельное маломощно, односторонне — и только. Надо решать общие задачи и синтезировать усилия. Самоценность отдельной односторонности не понималась. Синтез мистифицировался.

Эйзенштейн как «лапутянин». Корни стремления не называть, а показать предметы, не воссоздавать процессы, а изображать их законами, идеограммами. Стремление заменить эстетическую систему и ситуацию знаковой системой и ситуацией. Не объяснять, а вдалбливать; не мыслящий зритель, а запоминающий; не просвещение, а натаскивание. Вместо искусства — набор средств наглядной пропаганды и агитации. Если идти по этой дорожке до конца, то — упразднение искусства и замена его кирпичиной или

³⁴ См. предисловие В. Н. Александровой к книге «Я — композитор» Л, 1963, с 4.

той «показательной станцией», о которой писал Эйзен в «Монтаже аттракционов», собираясь заменить ею театр (театр здесь — синоним искусства).

В 20-е годы «лапутизм» С.М. выразился в разных формах и концепциях. Важно установить не только его эстетические корни и причины, но и общекультурные; более того — без вторых нельзя понять первые. «Лапутизм» Эйзена вплоть до интеллектуального кино и «Мексики», со следами в «МММ» и в замыслах первой половины 30-х годов и в работах теоретических этого же периода, «лапутизм» Эйзена, приведший его к тяжкому кризису начала 30-х годов, — должен рассматриваться на широком историко-культурном фоне, как часть общественного движения и идейно-эстетических исканий того времени.

Всякая подлинно массовая революция сопровождается, как известно, более или менее широким и глубоким антикультурным движением — от отрицания культуры вообще до ненависти к ней и к искусству, к творчеству, к художеству (Брик и К⁰). Это антикультурное движение не случайно, у него глубокие корни, и они тем глубже, чем шире участие непросвещенных масс в революции, чем активнее идеологи непросвещенности превращают наличное состояние духовно обездоленных миллионов в идеальное состояние. Нет ничего опаснее такой позиции, враждебной массам, прогрессу, будущему. Теоретики бездуховности и бескультурья, конечно, в разной степени и автобиографичны: некоторые из них обладали определенными способностями в отдельных областях, но подлинными творцами не были, осознавали эту свою неполноценность, и происходило обострение позиции, включение личной ненависти, зависти, «сальеризма» (но это уже другая проблема).

Эйзен (как и Брехт) был активным участником этого антикультурного движения в 20-е годы — на его левом фланге: он требовал замены театра сначала внетеатральным зрелищем, затем кинематографом, понимаемым сперва как культурфильм (так он задумал «Стачку»), потом как интеллектуальное кино. Он упорно хотел заменить искусство чем-то иным, что вкладывало бы в голову зрителя идеологическую программу, действуя прямо и однозначно на его инертное, пассивное, темное сознание. Исходная позиция здесь — зритель вне культуры, без нее, вне культурной ситуации, и он должен вне ее оставаться. У него нет духовных запросов — и не надо их зарождать, нет эстетических потребностей — и не надо их развивать; он не мыслит самостоятельно — и не надо его этому учить; он существо бессознательное, бездуховное, внеличностное, и все, на что он способен, это запоминать добытые Другими окончательные истины, непогрешимые выводы — и таким путем приобретать идеологию, которая представляется суммой абсолютных формул. Задача — изложить их наиболее просто, понятно, доступно, не ввергая лишнего мысли и души зрителя в умственный процесс и в душевные переживания. Отсюда — эйзеновские и брехтовские поиски форм подачи материала и поиски самого материала, отсюда пафос политграмоты, политпросвета и агитпропа, пафос популяризации и упрощения, мания сводить всю общественную жизнь к идеологии и к политике, жажда отождествлять духовное производство с материальным. Эйзен настойчиво ищет

внеэстетические средства обработки материала — и находит новые художественные средства. Борьба идет жестокая и плодотворная. (И при этом видно, что С.М. гений не потому, что делал великие открытия, а и потому, что гениально заблуждался. Так, неверно понимая зрителя, абсолютизируя действительную темноту и отсталость миллионов, он совершенно верно основным элементом театра сразу объявил именно зрителя.) Внутри антикультурного движения он создает новое искусство, ведомый чутьем художника. Его концепции 20-х годов — это эстетические теории с отрицательным знаком. В замыслах фильмов и в их воплощении он шире.

Вот отсюда можно объяснить Эйзена того периода полностью, без произвольных допущений, вплоть до мелочей. И эволюцию его вплоть до «Грозного» и статей о цвете. Как известно, хороша та теория, которая объясняет возможно больше разнообразных фактов, внешне часто никак не связанных. (См. высказывание А.Эйнштейна.) Так, одна причина у просветительства раннего Брехта и у его же брутальности.

Кстати — об истории антикультурных движений: ненависть «народа земли» к «книжникам и фарисеям» никогда не была такой сильной и четкой, как в период широкого и глубокого социального брожения в Палестине римского периода, что прямо отражено в Новом завете.

Общая позиция Эйзена в культуре 20-х годов и его личная ситуация, его нравственно-психологический тип полностью объясняют все его творчество той поры, а эволюция этой позиции и ситуации, эволюция его личности так же полно объясняют эволюцию его творчества и освещают возможные его пути, перспективу. На этом уровне надо рассматривать и все специальные проблемы, ибо киноведческий анализ оказывается недостаточным. Мы все спорим, кто первый сказал «Э!» и что оно означает. И не можем договориться: каждый частично прав. А ведь надо установить, почему сказано именно «Э», что его породило, тогда выяснится, что же оно значит — конкретно-исторически — и что оно закономерно сказано, ибо носилось в воздухе, и многие его говорили, выговаривали, хотели сказать etc. Надо восстановить реальное движение культуры, коллективную работу мысли, систему историко-культурных координат, в которую все были вписаны и с которой двигались.

Так, например, Леонид Козлов в Риге не смог доказать, что Эйзен не был в «Монтаже аттракционов» теоретиком манипуляции массовым сознанием. Он утверждал, что Эйзен им не был, во-первых, потому, что манипуляторы не нуждаются в теории, так как руководствуются «рыночной ситуацией». Это, конечно, совсем не довод. Теория может существовать у них неписаная, эмпирически найденная и зафиксированная не в виде доктрины, а в виде практического руководства — словом, ситуация Эйзена, где вместо прозы теория. Но друг наш не прав и фактически: у манипуляторов такая теория есть (хотя так и не называется), прекрасно разработанная опытными кадрами. Эйзен не был теоретиком манипуляции потому, во-вторых, говорил Л.Козлов, что для него обработка сознания зрителя была актом внесения передового мировоззрения. И это, увы, не довод. Ну и что? Ведь речь не о содержании вколачиваемых идей в данном случае, а в технике вколачивания, в механике воздействия, в отношении к зрителю как

к пассивному, бессознательному и бездуховному, безличностному, внеиндивидуальному потребителю-запоминателю готовых формул, клише, шаблонов, стереотипов. (Мао позже скажет, что массы и человек – это «чистый лист бумаги»; предтеча такого понимания – идея «табула rasa», но она совсем в ином историко-культурном контексте и с манипулированием ничем общим не имеет, по-видимому, хотя – надо подумать.) Так вот, эту проблему в принципе нельзя ни поставить, ни решить как чисто киноведческую. Если взглянуть на нее шире, то станет ясно, что С.М. был одним из первых теоретиков манипуляции массовым сознанием, если брать его теорию на ее абстрактном, алгебраическом уровне. И понятно, почему так произошло! Иначе и быть не могло – такова была общая его позиция по отношению к культуре и к воспринимающим ее массам: они понимались только как сырой материал обработки, только как объект культурного воздействия, которое было однонаправленным; не предполагалось, что у масс есть свой жизненный и политический опыт, пусть зачаточный, свои духовные запросы, эстетические потребности, своя (народная) культура, свое отношение к миру, пусть элементарное, но самосознание и что все это в совокупности меняет ситуацию, ибо самый непросвещенный зритель мыслит и чувствует, имеет установку и критерии, аксеологичен и выступает субъектом культуры, а не только объектом. Иначе, к слову, его сознанием нельзя было бы и манипулировать, если бы оно было мертво, пассивно, вроде мешка, куда надо сыпать идеи.

Общая неверная позиция привела С.М. к антикультурной концепции искусства и зрителя, к убеждению, что просветитель во имя светлых идей может обращаться со зрителями по своему усмотрению, ибо ведь он-то знает, что ему нужно, а зритель думать сам не должен. Так просветительство без верного понимания культуры и человека связывается с высокомерием, своеобразным аристократизмом, с презрением к массе, в сущности, с навязыванием идей, с тиранической нетерпимостью к другим идеям, с провозглашением исключительности своей концепции: единственно верная, научная, etc., а прочие – вранье, баяки, бред, заблуждение и меньшевистствующий идеализм, скажем. Почва и ситуация были для такой позиции оптимальными, и это ее усиливало. Диктатура, перенесенная в сферу культуры как результат бескультурья (не путать с необразованностью!), неизбежно изнутри разрушает культуру тоталитарностью однообразия, а культура – это прежде всего традиция, многообразие, терпимость и уважение к духовной самостоятельности личности. Вот почему долгие годы С.М. рассматривал искусство как насилие!

Это не только в духе времени: дух тут куда более коренной, традиционный, историко-типологический. Агрессивность была для С.М. сущностью нового искусства не по эстетическому недомыслию, а по общему пониманию социума, где насилие в ходе классовой борьбы вне всяких сомнений считалось единственной и универсальной формой существования, естественной системой отношений и законченной системой всех ценностей. Но ведь так понимали историю и современность тогда не все. Почему же С.М. не поднялся над временем, а весело растворился в нем, совпал с ним? Именно

потому, что он был участником антикультурного движения. А почему он им стал? Причин много. И не последняя: склад характера, бунт против патриаршества в широком смысле, садистический комплекс, отсутствие художественных корней и личной позиции в культуре, честолюбие, желание выдвинуться, играть первую роль, лидерствовать — и все это вперемежку с пламенным энтузиазмом, с верой в народ и в революцию, с желанием творить для миллионов, раствориться в них, с поисками своих корней, родственных традиций. Сыграл роль и случай — Штраух, театр Пролеткульта, среда. Мог ведь попасть сразу в МХТ! Или в Малый! Но ушел бы — ибо лапутянин! Склад мышления — предметно-чувственный и математически-конструктивный. Тип мышления — не последняя спица в колесе. Он сыграл в биографии С.М. большую роль, а не только в творчестве. Противоречие между предметно-чувственным и абстрактно-логическим, между индивидуализацией и схематизацией, между материалом и конструкцией, между стремлением к полноте материала, к безграничности, и жадой систематизации, упорядочения, между целостностью Истории и фрагментом данной истории — это противоречие изначально, изнутри определяло все творчество С.М. — режиссера, теоретика, педагога. Оно же вело его по тому пути, который мы теперь изучаем. Он стремился быть и Маяковским, и Пастернаком, так сказать, и всегда быть на поверхности и впереди, нести знамя и бить в барабан — и одновременно в тиши кабинета разрабатывать вроде бы абстрактную, академическую теорию искусства. Он всегда хотел быть сразу и Моцартом, и Сальери! Не случаен его интерес к ним — и к Пушкину, который вроде бы без труда воплотил это единство (от мудрого С.М. не ускользнула автобиографичность пушкинских Моцарта и Сальери, и он первый, кажется, понял, что их противостояние не абсолютно, что они друг друга дополняют и порознь не существуют, так что проблема не в том, кто хорош и кто прав, а в другом — в том, достижима ли гармония и к чему ведет дисгармония в одну из сторон, иными словами — что такое искусство и художник в движении, в амплитуде «гений-злодейство»). Характер С.М. — его судьба. Резкий критик киносистемы в целом, он становится худруком «Мосфильма»! Понимая убожество тогдашнего ГИКа, идет в него преподавать: все и везде хочет реформировать, веря в это — но работая для будущего.

Публикация Л. Прус