

С.М. Эйзенштейн

Мемуары

Том 1

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-94
ББК 63.3-8
Э1

Э1 **Эйзенштейн С.М.**
Мемуары: Том 1 / С.М. Эйзенштейн – М.: Книга по Требованию, 2021. – 494 с.

ISBN 978-5-458-22991-3

Впервые на русском языке издается полный текст автобиографической книги Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898 - 1948), крупнейшего кинорежиссера и теоретика искусства, выдающегося педагога и блестящего рисовальщика, одного из самых знаменитых деятелей культуры XX века. Репринтное издание по технологии print-on-demand по оригиналу 1997 года.

ISBN 978-5-458-22991-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Мемуары Эйзенштейна: система координат

Впервые на русском языке издается полный текст автобиографической книги Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898 — 1948), крупнейшего кинорежиссера и теоретика искусства, выдающегося педагога и блестящего рисовальщика, одного из самых знаменитых деятелей культуры XX века.

Книга эта может поразить читателя неожиданностью материала, оригинальностью его изложения, да и самой направленностью воспоминаний. Она нетипична даже для такого исходно неканонического жанра, как мемуары, — жанра, который колеблется от скрупулезной, подкрепляемой документами реконструкции жизненного пути до лирического, нередко ретушированного автопортрета, от живописания эпохи и современников до яростной полемики с ними *post factum*, от исповеди до проповеди «на примере собственной судьбы».

Книга Эйзенштейна, в той или иной степени соприкасаясь с иными из этих тенденций, развивается в направлении не совсем характерном для мемуаров, но совершенно органичном для их автора.

К мемуаристам в наибольшей мере применим совет А.С.Пушкина: судить писателя по законам, им самим над собою признанным. Чтобы не ошибиться в понимании этих законов, а следовательно — в восприятии текста, читатель должен знать и внешние обстоятельства, при которых зарождался и воплощался замысел мемуарной книги, и внутренние устремления автора, принявшего за рассказ о себе самом.

Особенности мемуаров Эйзенштейна во многом определены временем и условиями их написания — наряду, разумеется, с исключительной оригинальностью его личности, типом его дарования и выпавшим на его долю местом в истории культуры.

Необычен прежде всего возраст мемуариста — 48 лет: воз-

раст, в нормальных обстоятельствах не располагающий к подведению итогов жизни.

И знаменательно место, где начиналась книга: так называемая Кремлевка — правительственная больница, куда Эйзенштейн с тяжелейшим инфарктом миокарда попал 2 февраля 1946 года прямо из Дома кино, с бала в честь лауреатов Сталинской премии, среди которых был и он, отмеченный высшей тогда наградой за первую серию фильма «Иван Грозный». Когда три месяца спустя, еще в больничной палате, Сергей Михайлович принялся за мемуары, он, вероятно, уже знал, что завершенная незадолго до инфаркта вторая серия «Грозного» вызвала гнев Сталина и была им лично запрещена...

Бытующая среди кинематографистов легенда гласит, будто копию второй серии повезли в Кремль в самый вечер бала лауреатов и об этом Эйзенштейну стало известно, — потому-де он с таким азартным озорством (замеченным многими) танцевал с Верой Марецкой, потому-де и не выдержало его сердце... Даже если совпадение дат есть всего лишь более позднее художественное уплотнение фактов и просмотр у Сталина состоялся на несколько дней позже — Эйзенштейн не мог не догадываться о вероятной реакции верховного заказчика фильма. Преодолевая боль в сердце, он пошел к своей «эмке», а не к вызванной из Кремлевки машине «скорой помощи» — возможно подозревая, что эти «санитарные дроги» могут не довести его живым до больницы или доставят по совсем иному адресу. Еще за две недели до инфаркта, на похоронах убитого «бандитами» Соломона Михоэлса, корифея Государственного Еврейского театра, Сергей Михайлович шепнул на ухо своему другу с детства, актеру Максиму Штрауху: «Следующий — я...»

Михаил Ромм в статье «Вторая вершина» (1957) вспоминал об устранившем коллег «дерзком» поведении Эйзенштейна накануне инфаркта:

«Вторая серия «Ивана Грозного» — это картина о трагедии тираннии.

В ней нет грубых исторических параллелей, но они ощущаются во всем строе картины, в подтексте каждого эпизода. Выразительно выпуклая, доведенная до чувственного предела атмосфера убийств, казней, разгула, тревоги, жестокости, подозрительности, лукавства, измен, предательств приводила в смятение первых зрителей картины — в смятение, смысл которого они не решались выразить словами.

Когда картина была почти закончена, группа режиссеров была вызвана в министерство. Нам сказали: посмотрите картину Эйзенштейна. Быть беде! Помогите разобраться в этом деле...

Мы посмотрели и ощутили ту же тревогу и то же смутное чувство слишком страшных намеков, которые почувствовали работники министерства. Но Эйзенштейн держался с дерзкой веселостью. Он спросил нас:

— А что такое? Что неблагоприятно? Что вы имеете в виду? Вы мне скажите прямо.

Но никто не решился прямо сказать, что в Иване Грозном остро чувствуется намек на Сталина, в Малюте Скуратове — намек на Берию, в опричниках — намек на его приспешников. Да и многое другое почувствовали мы и не решились сказать.

Но в дерзости Эйзенштейна, в блеске его глаз, в его вызывающей скептической улыбке мы чувствовали, что он действует сознательно, что он решился идти напропалую.

Это было страшно»*.

Почти все близкие Эйзенштейну люди, вспоминая об этом страшном для него и для всей нашей культуры времени, отмечают тревожившую их веселость режиссера и почти нестерпимый блеск его глаз, в которых привычная ирония переходила в пугающий вызов.

Критик Иосиф Юзовский, посещавший Сергея Михайловича во время его болезни и оставивший ценнейшие записи разговоров с ним об «Иване Грозном», запомнил такой эпизод:

«Мы не касались картины, обходили ее за тридцать земель, даже как-то рассмеялись по этому поводу.

— Вы чего? — спросил я его.

— Ничего, — ответил он. — А что?

— Ничего, — сказал в свою очередь я, и мы покатались со смеху, и я даже сказал ему: — А вам так смеяться нельзя.

Он ответил:

— Из двух зол выбирают меньшее»**.

Самоубийственный смех Эйзенштейна был сродни самоубийственной решимости «идти напропалую» в замысле и постановке «Грозного». Того же рода решимость определила его решение писать мемуары.

* Ромм Михаил. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, с. 90 — 91.

** Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., «Искусство», 1974, с. 407.

Опасность для жизни заключалась вовсе не в откровенной фиксации на бумаге политических аллюзий фильма (к которому он к тому же не сводился) или в описании перипетий конфликта с властью (отнюдь не первого в биографии режиссера). Сергей Михайлович знал, что находится под наблюдением не только врачей, и даже дома, в дневниковых записях, он, по обычаям своего времени, не доверял бумаге слишком откровенные размышления и оценки происходящего с ним и вокруг него.

Опасен был сам процесс работы над книгой: врачи строго предписали не двигаться, не волноваться, не трудиться. Эйзенштейн, принявшись за мемуары, целенаправленно нарушал этот запрет. В одной из глав он признается в этом:

«Довольно сложный способ обходного типа самоубийства я однажды проделал над собой.

Интересно отметить, что исход попытки сейчас еще не ясен. Хотя дело и очень похоже на фиаско.

Не потому ли в Кремлевке одну из первых книг после инфаркта миокарда я перечитывал «Идиота».

Не из-за заглавия...

А из-за сцены неудачного самоубийства Ипполита.

...Я решил это сделать не в порядке повешения, не закуриванием динамита, не объевшись запрещенной диетой, не пистолетом и не ядом.

Я решил загнать себя насмерть работой».

За этим страшным признанием следует описание одного из самых впечатляющих лейтмотивов всего творчества Эйзенштейна — «образа неумолимого, автоматизированного, машинизированного хода» безликой и бездушной силы, которая обретает облик то шеренги карателей на Одесской лестнице в «Потемкине», то «лавины железной «свиньи» тевтонских рыцарей» в «Александре Невском», то, в «Иване Грозном», колонны «опричников, неумолимо черных, снова, как рок, снова с закрытыми лицами ведущих [князя Владимира Старицкого] траурным ходом к гибели». Лаконичное, до конца понятное лишь близким ему людям заключение этого пассажа уточняет хронологию самоубийственного «эксперимента»:

«Позже я сам в цепких лапах ожившего образа.

Запал моего намерения заложен осенью сорок третьего года.

Начало сорок шестого года снимает плоды».

Итак, решение писать мемуары было продолжением более раннего намерения — прямым следствием «запала», заложенного в разгар работы над «Иваном Грозным»...

Сергей Прокофьев, навестивший Эйзенштейна в Кремлевке, услышал от него: «Жизнь кончена, остался лишь постскриптум». Вспоминая об этом Мирра Мендельсон-Прокофьева утверждала: «Сергей Сергеевич, глубоко опечаленный болезнью друга и вполне понимавший, что значит для него невозможность заниматься любимым делом, тут же начал горячо уговаривать Эйзенштейна писать воспоминания — с одной стороны, «постскриптум» будет заполнен, с другой — Эйзенштейну в самом деле есть что вспомнить, и это будет интересная и нужная работа»*.

Не столь уж важно, сам ли режиссер признался своему соратнику в намерении заняться мемуарами, а позже жену композитора подвела характерная абберация памяти, или Прокофьев на самом деле подтолкнул Сергея Михайловича заполнить (или, по тайному намерению Эйзенштейна, сократить) «постскриптум» именно автобиографической книгой.

Важно то, что 1 мая 1946 года, когда за окнами Кремлевской больницы Москва полыхала кумачом, наводнялась колоннами демонстрантов, воспоминания унесли Эйзенштейна в казавшееся ему «доисторическим» рижское детство, и под его карандашом появился набросок первой мемуарной главки. Книга «завязывалась» без какого-либо предварительного плана, с почти случайных деталей, выхваченных памятью из прошлого. Впрочем, на протяжении всего года попытки наметить некую последовательность мотивов ни к чему не приводили: в процессе письма ассоциации «выплескивали» на бумагу неожиданные для самого автора темы, имена, сопоставления.

Эту особенность начатой книги он осознал сразу. Декларировав 5 мая в «Предисловии» свое желание «профланировать по собственному прошлому» без всякой «нравственной цели или поучительного прицела», он уже через четыре дня замечает: «Это столько же... чтение, сколько и писание! Начиная страницу, раздел, а иногда фразу, я не знаю, куда меня поведет продолжение».

Некогда, в 1928-м, Эйзенштейн попробовал для самоана-

* С.С.Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 376.

лиза (не без влияния Джойса, сюрреалистов и психоаналитиков) «автоматическое письмо» — немедленную, без выстроенных фраз, без логических связок и знаков препинания, запись всего, что приходит в голову. И даже поставил на себе эксперимент: обычно не употреблявший спиртного, он выпил рюмку-другую — дабы «расковать подкорку».

В 1946-м, в ситуации реально опасного для жизни эксперимента, Эйзенштейн выбрал принципом письма не «автоматический», а свободный «бег мыслей», за которым едва поспевал карандаш. В процессе своего «писания-чтения» он неоднократно будет иронизировать над зигзагами воспоминаний и прихотливым рисунком их изложения, даже сделает шутовское посвящение «сестре своей» — обезьянке из алма-атинского зоопарка, но вовсе не будет стараться выстраивать более стройную систему или хотя бы хронологическую последовательность. Совершенно очевидно, что стихия вольных ассоциаций ему дороже логической конструктивности — и не как стилистический прием, а как само условие работы, ее внутренний закон.

Вряд ли мы ошибемся, если предположим, что свобода композиции мемуаров была для Сергея Михайловича такой же возможностью вырваться из «цепких лап» безликих, бездушных, машинизированных сил, как и его страшное тайное намерение, на которое он отважился осенью 1943 года.

В одном из предназначавшихся для книги «Метод» эссе Эйзенштейн объяснял всеобщую привлекательность рисованных фильмов Уолта Диснея чувством счастья от «омnipотентности» — возможности превращений всего во все, которая достигается с помощью движения амебообразных («протоплазматических») графических контуров. По его утверждению, зрителю доставляют радость не только комедийные «гэгги», но и переживаемое ощущение свободы, присущее (онтогенетически и филогенетически) любой особи, развивающейся из органической клетки, а потому бессознательно знакомое каждому человеку. Эйзенштейн по личному опыту знал, о чем теоретизировал: он сам с детства рисовал легким замкнутым контуром, который под его пером или карандашом был готов принять и передать любую форму, фигуру, композицию. Графика была для него — и по сюжетам, и по методу — самой свободной областью творчества.

Не ту же ли «протоплазматичность» избрал он в Кремлев-

ке как принцип написания своих мемуаров? Не той же ли свободы метаморфоз и действий, хотя бы в воспоминаниях, жаждал — в своем отважном движении навстречу неумолимому «машинизированному ходу» судьбы, но вместе с тем и попереку ему?

Была, на мой взгляд, еще и третья координата, определявшая развитие автобиографической книги Эйзенштейна.

В одной из мемуарных глав он перечисляет «ряд представлений, устремлений и «идеалов»... имевших несомненно глубокое... влияние» на него в юности. Наиболее примечательна среди них легенда «о некоем силаче, будущем богатыре, с детства имевшем призвание к свершению чего-то очень великого». В ответ на издевательские требования каких-то кожевников «будущий витязь, сберегая силы для будущего, покорно стелется под ноги их — в грязь». Изложение легенды завершается загадочной фразой: «Этот эпизод с кожевниками, неслыханное самообладание и жертва всем, вплоть до самолюбия, в целях достижения и осуществления изначально положенного и возложенного, меня ужасно пленил».

Что же полагал Эйзенштейн для себя «изначально положенным и возложенным»?

Соблазн простого ответа подсказывает: уж не для того ли шел он на «подвиги самоуничуждения», чтобы дожидаться возможности отказать грозному вождю в благословении, подобно герою своему, митрополиту Московскому Филиппу? Очевидно ведь, что центральная сцена второй серии «Ивана Грозного» — разыгрываемая в Успенском соборе Кремля мистерия «Пещное действо» о чуде спасения трех невинно осужденных отроков, с ее открытым обличением владыки мирского владыкой духовным — разительно соответствует ситуации показа самого фильма Эйзенштейна в кремлевских покоях Сталина!

Соблазн романтического дополнения к «простому ответу» связан с мемуарной главой «*Le bon Dieu*» («Добрый боженька») — с прикрытым иронией, но по сути весьма для тех времен рискованным признанием о своей причастности к «ордену розенкрейцеров». Уж не для того ли российский «епископ» ордена, профессор Борис Михайлович Зубакин, объявил Эйзенштейна «странствующим рыцарем» и «отпустил в мир», чтобы тот в урочный час свершил «положенное и возложенное»? Может быть, не случайно Михаил Александрович Чехов, «рыцарствовавший» вместе с Эйзенштейном, из далекой эмигра-

ции разглядел, один из немногих, уже в первой серии «Грозного» великий трагедийный замысел режиссера?!

Думается, «категорический императив» своей судьбы Сергей Михайлович видел все же не в области политики, а в сфере искусства и искусствовопонимания.

Эйзенштейн родился всего на два года с небольшим позже Люмьерова кинематографа и, как все его поколение, чувствовал себя причастным к формированию нового вида искусства. Судьба подарила ему рождение и воспитание в России эпохи «серебряного века», с ее культом культуры и учености, с ее вселенскими утопиями и универсалистскими идеями. Природа наградила его редким сочетанием творческих и аналитических сил: среди кинематографистов Эйзенштейн был в наибольшей степени наделен способностью теоретически осмысливать процессы и результаты экранных экспериментов — не на уровне «бегающих картинок», а в контексте многовекового опыта мирового искусства, новейших открытий науки, откровений психологии, потрясений социальной истории. Эта награда осознавалась им как долг и призвание, ради которых он готов был жертвовать всем, вплоть до прокатного успеха своих фильмов, до всемирной славы, до личного счастья.

В разгар постановки мексиканского фильма, 9—10 мая 1931 года, Сергей Михайлович пишет о самоощущении в Москву Максиму Штрауху:

«Ты да Пера (Аташева, жена Эйзенштейна. — Н.К.), пожалуй, единственные, которые знают, что я вовсе не только «броненосец» (не в смысле крейсера, а есть такие ящерицы, между обыкновенной и черепахой, из которых здесь делают «изящные» корзиночки: втыкая хвост в глотку и потроша внутренности, заменяя их алым или небесно-голубым шелком. Иногда из них делают мандолины, стонущие особенно жалостливо). Нежнейший мой двойник сочится кровью ежечасно, и приходится очень завинчивать броню, чтобы... не развинтиться! Не в пример Пудовкину — я не воспитываю его, не в пример В.В.[Маяковскому], не седлаю его. На диалектическом пересечении «крови» и «железа» — тонус нашего так называемого творчества! Чудовищно это только в моменты соскока с деятельности и в моменты... передышки. «О! если бы можно было производить без передыху!» Но у меня есть еще — тройник. Собственно, он, я думаю, основной: между «Летучим голландцем» и конквистадором Америк, и этакой «жертвой вечерней»,

мочащейся кровью и слезами. Это — тихий кабинетный ученый с микроскопом, вонзенным в тайны творческих процессов и явлений, туго поддающихся анализу»*.

«Тихий кабинетный ученый» не только превращал непосредственное творчество художника в эксперимент и научную рефлексию. Он не только делал кино инструментом познания общих закономерностей искусства. «Тройник» Эйзенштейна стремился как бы деперсонализировать и его «двойника», используя «кровь, железо и слезы» как материал для исследования «процессов и явлений, туго поддающихся анализу». Чем откровеннее становился «двойник» в мемуарах, тем глубже «тройник» вонзал скальпель анализа в сугубо личные воспоминания и признания — в свою очередь напоминая о своих гипотезах, наблюдениях, обобщениях.

Так в «свободной книге» о себе стал возрастать удельный вес научных идей и объем прямых цитат, выписок, отсылок к другим текстам. «Мемуары» все больше сливались с теоретическими книгами, начатыми Сергеем Михайловичем еще до инфаркта, до «Грозного», до войны...

Однако в этой экспансии «тройника» и заключалось исполнение рано осознанной жизненной миссии Эйзенштейна — осуществление ему «положенного» и на него «возложенного». В 40-е годы, как и в 20-е, его самоосознание оставалось неразрывным с самопознанием самого Кинематографа.

Именно «тройник» Эйзенштейна определял — на пересечении «крови», «слез» и «железа» — третью координату пространства его мемуаров.

Похоже на то, что «тихий кабинетный ученый» в конце концов одержал верх над мемуаристом, собиравшимся свободно профланировать по своему прошлому. Летом, немного окрепнув после больницы и санатория, Эйзенштейн вернулся к рукописям «Неравнодушной природы», «Метода», «Режиссуры». Правда, мемуарист не сразу сдался и иногда брал реванш: влиял обретенной легкостью стиля на изложение теоретических идей или перетягивал в свою книгу целые главы из «серьезных исследований» (следы этого единоборства читатель «Мемуаров» встретит в иронических автокомментариях Сергея Михайловича).

Впрочем, борьба «второго» и «третьего» Эйзенштейнов

* Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 73.

ничуть не смягчала, а, наоборот, подтверждала тайное намерение «первого»: работа шла на износ. Особенно после аудиенции у Сталина, снизошедшего на просьбы Николая Черкасова, который в фильме играл Ивана Грозного.

...Сталин начал разговор с прямого обращения к режиссеру: «Вы историю хоть немного читали?» Неписанный этикет повелевал молчать и слушать. Эйзенштейн ответил: «Немного читал». С этого момента вождь обращался только к актеру.

Вспоминал ли Сергей Михайлович во время аудиенции визит сюда, в «сердце Москвы», вместе с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом — свою последнюю встречу с Учителем, вскоре арестованным, расстрелянным, замалчиваемым?

«Прощай» — так он назвал в сентябре 1944 года вдруг вырвавшееся на бумагу воспоминание: таинственное описание их встречи в Кремле с кем-то, кто унизил Учителя и, видимо, решил его судьбу. В тот же день он записал еще одну главку своей жизни — письменно признался в «государственном преступлении»: в спасении Сокровища (о том, что архив «врага народа» Мейерхольда спрятал у себя он, Сергей Эйзенштейн, не знали даже его близкие). А еще за год до того он написал мемуарный очерк «Учитель»: это было той осенью 1943-го, когда был «заложен запал» его страшного намерения.

...Осенью 1947-го мудрые руководящие указания вождя завершились разрешением переделать вторую серию «Ивана Грозного», соединив некоторые ее сцены с эпизодами Ливонского похода из третьей серии, которые еще предстояло снимать. Эйзенштейн не торопился на съемочную площадку, отговариваясь нездоровьем. Зато преподавал во ВГИКе, ставил балетные номера и писал — почти круглосуточно.

В ночь с 10 на 11 февраля 1948 года его за письменным столом настиг новый, на сей раз смертельный, инфаркт. На столе лежали рукописи о цвете в кино, о Пушкине и Гоголе. На полках, среди бесчисленных папок, лопавшихся от неизданных книг и материалов к ним, были и мемуары — незавершенные, несложженные, с пробелами на многих страницах.

Первые опыты публикации автобиографических записок — в журнале «Знамя» (1960) и в первом из шести томов «Избранных произведений» С.М.Эйзенштейна (1964) — были поневоле фрагментарными. Понадобилось еще 15 лет, чтобы понять соотношения между главами и набросками, а также то, как их совокупность связана с текстами других рукописей и с контек-