

*НАУМ
КЛЕЙМАН*

ЭТНОДЫ
ОБЪЕДИНЕНИЕ
И ПУШКИНЕ

*ЭНЕРГИЯ СЛОВА
РОЖДЕНИЕ КАДРА
ТАЙНА СТИХА*

УДК 791.633+801.73
ББК 85.373(2)
К48

Клейман, Наум.

Этюды об Эйзенштейне и Пушкине / Наум Клейман. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. — 520 с., ил.

Фильмы Сергея Михайловича Эйзенштейна «Броненосец «Потёмкин»» и «Иван Грозный», которым посвящены два первых раздела этой книги, вошли в сокровищницу мирового кино — о них написано множество книг и статей на разных языках. О романе Александра Сергеевича Пушкина «Евгений Онегин» — его автор анализирует в третьей главе — существует целая библиотека исследований и комментариев. Киновед Наум Клейман работал над собранными в издании аналитическими этюдами на протяжении пяти десятилетий. Участь у предшествующих и современных исследователей, он в то же время старался обращаться напрямую к текстам классических произведений — не только к завершённым, но и к черновым вариантам, а также к окружающим их документам и свидетельствам. Внимательное, непредубежденное и доверительное отношение к самим классикам — вместе с нашим историческим опытом — может, по убеждению автора, обеспечить новое, иногда непривычное прочтение пророческих смыслов и эстетических открытий в, казалось бы, знакомых творениях.

Редакция и автор благодарят Государственный музей А.С. Пушкина и Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ) за помощь в воспроизведении автографов и эскизов.

ISBN 978-5-9905612-0-5

© Наум Клейман, текст, 2022

© Анастасия Орлова, дизайн-макет, 2022

© Фонд развития и поддержки искусства «Айрис» /

IRIS Foundation, 2022

Все права защищены

СОДЕРЖАНИЕ

6 ...*НАУКА САМАЯ ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ*
(предисловие)

16 *ЭНЕРГИЯ СЛОВА*
**ЭТЮДЫ О ФИЛЬМЕ «БРОНЕНОСЕЦ
“ПОТЁМКИН”»**

18 Хлеб наш насущный...

44 Надо поднять голову...

66 Матери и братья

92 Взреветший лев

120 И без единого выстрела...

150 *РОЖДЕНИЕ КАДРА*
ЭТЮДЫ О ФИЛЬМЕ «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

152 Царь Иван и крестный ход

216 Путь Владимира Андреевича

250 Глаза Каварадзакки

266 Три жеста Ивана Грозного

286 Царь Иван и богомазы

332 *ТАЙНА СТИХА*
ЭТЮДЫ О РОМАНЕ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

334 Но бродят тени... (Онегин в Новгороде)

356 О кашах пренья... (Онегин в Москве)

372 Когда порой Воспоминанье...

414 Ее сестра звалась...

482 *ФОРМУЛА ФИНАЛА*
(эпилог)

514 *СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ ИСТОЧНИКОВ*

515 *ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

518 *СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ НА ШМУЦТИТУЛАХ*

... НАУКА САМАЯ ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ (предисловие)

Читатель догадался, конечно, что в заглавии — вторая часть афоризма Пушкина: «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная». В «Арапе Петра Великого» афоризм встречается в рассказе о том, чему и как учился маленький Ибрагим Ганнибал: ему император разрешил присутствовать на своих совещаниях с приближенными. В обсуждениях дел и проблем государства будущий прадед поэта постигал возможность задавать вопросы и размышлять в поисках ответов.

Вне повести афоризм обрел множество толкований и употреблений. За ним стоит медленное, внимательное чтение с желанием глубже проникнуть в смысл написанного. О нем вспоминают, стремясь постичь логику развития идеи, концепции, замысла произведения. Успех повествования в биографическом жанре обеспечен, если оно не сводится к изложению жизненных фактов, а следует за мыслями незаурядной личности — позволяет читателю наблюдать рождение проектов и творений, постигать истоки и последствия деяний...

В искусствознании есть дисциплина, которая буквально соответствует пушкинскому афоризму. В филологии ее называют текстологией и кратко определяют как науку об истории текста. Эта история подразумевает становление замысла от идеи и первого наброска до завершения или прекращения работы, варианты прижизненных и посмертных публикаций и — шире — судьбу произведения в веках. Изучаются разные авторские редакции и изменения, цензурные и редакторские вмешательства (иногда при участии самого автора, чаще — против его воли), раны, нанесенные жестоким временем, и попытки залечить их.

Термин «текст» понимается широко и относится не только к словесности. В изобразительном искусстве этим термином определяют все визуальные проявления творчества — от первобытных петроглифов и античной скульптуры до видеоарта и инсталляций. Архитектура включает в свои «тексты» не только здания, но ансамбли строений, прилегающие парки, природные или городские ландшафты... Аналог текстологии в музыке распространяется на опусы композиторов и фольклор, на записи разных интерпретаций... В кино текстологический анализ обращен ко всем формам и этапам индивидуального и коллективного творчества: от литературных сценариев и режиссерских разработок, эскизов декораций и костюмов, операторских экспликаций и снятых кадров до разных вариантов целого фильма в его эстетических и технических параметрах...

Конечная цель текстологов — обеспечить читателю, слушателю, зрителю доступ к подлиннику: произведение должно восприниматься во всей полноте и точности авторского творения, без посторонних искажений. В результате изучения и разысканий становится возможным не только *реставрировать* произведение, залечивая повреждения от воздействия времени, но и *реконструировать* его, выявляя и устраняя искажения оригинала от вмешательств цензуры, от капризов заказчика либо от «помощи» доброжелателей, полагающих, что они лучше автора понимают запросы, потребности и вкусы публики.

Может показаться, что текстология — дисциплина сугубо прикладная, необходимая лишь для исправной публикации и качественной демонстрации произведений искусства. Меж тем она часто открывает прежде неведомые смыслы и обновляет восприятие, а иногда ведет к переоценке места и роли творений и самих творцов в истории культуры.

Известно много случаев непонимания новаторских идей современниками — неприятия ими творцов, обогнавших свою эпоху. Сколько судеб в искусстве было искалечено слепотой и глухотой профанов, предубежденностью экспертов и коллег! Сколько шедевров не было вовремя признано!

Но не менее опасен и пресловутый хрестоматийный глянец на признанной классике. Восхищение современников часто не исчерпывает авторского замысла, не передает смысловой полноты произведения. Застывая с годами в подобие аксиом, ранние оценки и характеристики

начинают мешать непосредственному восприятию: мы видим не создание художника, а прижившуюся трактовку былого, пусть и весьма авторитетного интерпретатора.

Между тем со временем классика способна раскрываться по-новому. Она будто впитывает в себя опыт истории, и образные системы, некогда созданные мастерами, поворачиваются к нам сторонами, прежде не замеченными или не понятыми.

Конечно, не всегда это связано с радикальной переоценкой забытых на века гениев — осознанием их истинной значимости в культуре, как это случилось с Андреем Рублёвым и Уильямом Шекспиром, Доменико Теотокопули, по прозвищу Эль Греко, и Иоганном Себастьяном Бахом. Постоянно уточняется, расширяется, обогащается восприятие тех произведений, которые не забыты и даже изучаются в общеобразовательных школах.

Именно поэтому историкам и теоретикам искусства необходимо почтительно, но без догматизма относиться к толкованиям предшественников: надо ценить их прозрения и понимать обусловленность выводов контекстом эпохи, общим уровнем науки и субъективной установкой исследователя. Надо возвращаться к признанным творцам и творениям: непредубежденно обращаться к источникам и подготовительным материалам, к черновикам, к вариантам и разным редакциям, к признаниям самих авторов, свидетельствам их друзей и соратников. Заново изучая процесс воплощения замысла и его результат, можно разглядеть и понять проявленные историей смыслы.

Судьба подарила мне приобщение к текстологии еще во время учебы на киноведческом факультете ВГИКа. В 1958 году, через 10 лет после смерти С.М. Эйзенштейна, был снят запрет со второй серии «Ивана Грозного». Фильм вызвал ожесточенные споры. Даже благожелательные к режиссеру критики не могли поверить, что он осознанно пошел на обличение жестокой тирании: они утверждали, что крамолу невольно, вопреки замыслу мастера, породил его природный талант. Иных гуманитариев возмутили отступления от фактов истории. Некоторых кинематографистов раздражала «неправильная» с позиций экранного жизнеподобия форма: открытая условность в изображении и сюжетном действии, в характерах и обликах персонажей, в жестах и интонациях актеров. Стилистика казалась архаичной на фоне того узнаваемого «реализма» и субъективно окрашенной «лиричности», которые в период оттепели сменили демагогию и выпренность «культового» кино.

Меня фильм потряс эмоционально и поразил последовательно проведенным через все элементы зрелища преобразованием, которое не могло быть нечаянным. Почувствовав необходимость понять замысел картины, я выбрал «Грозного» для курсовой работы и попросил кафедру киноведения помочь с допуском в Центральный (ныне — Российский) государственный архив литературы и искусства, где хранился архив Эйзенштейна¹. По правилам того времени, работа в ЦГАЛИ разрешалась аспирантам, иногда дипломникам, но не третьекурсникам.

— Почему бы тебе не пойти к Аташевой, вдове Сергея Михайловича? У нее еще много бумаг из его архива, — вдруг предложила Гита Соломоновна Авербух, заведующая Кабинетом истории советского кино. — Я позволю Пере и представлю тебя.

Звонок оказался путевкой на всю жизнь. В первый визит к Пере Моисеевне на Гоголевский бульвар я увидел эскизы и заметки к «Ивану Грозному», лишь малая часть которых была тогда опубликована, и понял, что их изучение — дело на долгие годы. Ко второму приходу мне приготовили рукопись теоретической книги «Неравнодушная природа», над которой Сергей Михайлович работал, когда «Грозный» еще снимался. Курсовая работа естественно переросла в дипломную: я попытался на примере фильма и еще не изданной книги Эйзенштейна изложить теорию кинематографической полифонии, определявшей дух, строй и стиль «трагедии о Русском Ренессансе XVI века».

В 1961 году редколлегия будущего шеститомника трудов Эйзенштейна во главе с Сергеем Иосифовичем Юткевичем доверила мне публикацию во втором томе глав незавершенной книги «Монтаж» (1937). Затем вместе с Леонидом Козловым, выпускником филфака МГУ, пришедшим к Пере Моисеевне Аташевой на год раньше меня, мы начали подготовку текста «Неравнодушной природы» для третьего тома. С тех пор на протяжении шести десятилетий вместе с российскими и зарубежными коллегами я принимаю участие в обнародовании книг и статей, рисунков и документов из необъятного архива Эйзенштейна. Не только новые публикации меняют общую картину жизненного и творческого пути режиссера, теоретика, графика, педагога — многие его идеи, устремления, проекты стали иначе восприниматься в меняющейся панораме истории, в открывающихся контекстах и соотношениях культуры XX века, в связях с наследием прошлых веков и в утопических устремлениях к будущему.

В Отечественном отделе Госфильмофонда, где в том же 1961-м я начал работать после окончания института, одним из видов научной работы стало восстановление дореволюционных и ранних советских фильмов, полученных из фильмотеки ВГИКа, со студийных и прокатных складов страны. Многие ленты хранились некомплектными, в разных копиях недоставало разных кадров, сцен и целых частей, отсутствовали интертитры, пленка находилась в плачевном техническом состоянии. Зная мою причастность к редколлегии шеститомника, начальник отдела Константин Павлович Пиотровский поручил мне реконструкцию немых фильмов Эйзенштейна, начиная с самого знаменитого и, как выяснилось, самого искаженного — «Броненосец «Потёмкин»». Его негатив вернулся в СССР из Германии перемонтированным по требованиям тамошней цензуры, ни одной копии в авторском монтаже у нас не сохранилось.

Здесь не место описывать проблемы и сложности, с которыми мы тогда столкнулись, пытаясь вернуть в фильм все вырезанные кадры. На первых порах мы допускали ошибки и неточности из-за неразвитости кинотекстологии — от неосознанности нами ее принципов и законов. Только в канун 1975 года, когда фильму исполнялось 50 лет, Госкино и «Мосфильм» приняли предложение Комиссии по творческому наследству Эйзенштейна восстановить и выпустить в прокат озвученную музыкой версию «Броненосца». Нам удалось, наконец, выписать из зарубежных киноархивов хранившиеся там старые копии. Пополняя дубль-негатив почти всеми некогда утраченными кадрами, мы старались вернуть и авторский монтаж картины. Но кое-что исправить тогда не удалось. Лишь к 2005 году наш мюнхенский коллега Энно Паталас, обнаружив в Британии полную узкоплечную копию фильма, вставил последние пропавшие изображения, восстановил титры в подлинной графике, вернул эпиграф, дважды смененный цензурой.

Сравнивая монтаж в разных копиях фильма и стараясь понять, какая из них ближе к оригиналу, поневоле задаешься вопросом об авторском замысле. Еще в Госфильмофонде, потом на Мосфильме, я то и дело обнаруживал в «Потёмкине» мотивы и темы, которые не укладывались в прокрустово ложе утвердившихся трактовок его смысла и стиля. С момента премьеры в Большом театре нас уверяли, что «Броненосец» призывает к революции, воспекает ее и учит ей. Той же трактовкой, основанной просто на материале событий 1905 года, «подрывной» фильм был запрещен во многих государствах, либо цензура требовала смягчить его, вырезая и переклеивая кадры. Чем полнее при реконструкции оказывалось изображение, чем точнее выстраивался его монтажный порядок, тем яснее становилось, что фильм несет с экрана в жизнь совсем иную весть.

Ее, впрочем, сразу уловили наиболее проницательные зрители. Одним из них был виднейший кинокритик и сценарист Веймарской Германии Вилли Хаас. В рецензии на «Потёмкина», напечатанной журналом *Film Kurier* 30 апреля 1926 года, сразу после премьеры в Берлине, он утверждал:

«Строгое соблюдение единственного, вполне всеобщего, вполне общечеловеческого мотива; но не того, что понимают под “мотивом” американцы, что опять-таки есть рассказ, фабула, а того вполне общечеловеческого побуждения, которое пронизывает плоть и кровь каждого человека, пусть даже самого темного. Это здесь присутствует. Оно называется: исполненное ненависти противодействие принуждению, братание в этом экзотическом бунте против серого, придушенного, скованного существования. Разве в этом есть что-то общее с коммунизмом? Наверяд ли. Коммунизм — это дисциплина. Сущность этого побуждения можно с тем же успехом использовать и против коммунизма. Это наверняка не пропагандистский советский фильм, и если он был задуман как таковой, то как таковой не удался. Он сделан из той материи, из которой делается всякий мятеж. И каждый человек в какой-то складочке своего сердца — мятежник против принуждения. Поэтому каждый человек, без исключения, мог бы творчески участвовать в создании такого фильма»².

В 1975 году я не знал этой статьи. Но занятия текстом самого фильма — каждой монтажной склейкой, каждым кадром и любым движением в нем — подталкивали к аналогичным выводам. И когда журнал «Искусство кино» в канун полувекowego юбилея пригласил меня написать о «Броненосце», я принес в редакцию, не очень надеясь на публикацию, текстологический этюд «Надо поднять голову». К моему изумлению, главный редактор журнала Евгений Данилович Сурков, обычно нещадно правивший статьи, внес единственную поправку — заменил название на «Только 15 кадров», — и этюд появился в 3-м номере за 1976 год.

Однако мысль о приблизительности текстологических правил и обычаев в кино не давала покоя. Это касалось не только реконструкции фильмов, но и издания теоретического, мемуарного, публицистического наследия. Произвол редакторов, публикаторов, составителей сборников часто был следствием не злой воли, а незрелости кинотекстологии как полноценной дисциплины. Нам мог помочь опыт наук о «старших» искусствах, в частности филологии. В науке о литературе самым развитым и авторитетным в России направлением была пушкинистика.

Сергей Михайлович Бонди, крупнейший авторитет в области пушкинской текстологии, вел семинар на филфаке МГУ. Робея попросить у него разрешения присутствовать на занятиях, я зайцем пробрался в старое здание университета на Моховой в надежде услышать рецепты текстологической премудрости. Профессор раскрыл томик Пушкина и два академических часа читал — почти без пояснений, лишь повторяя с разными интонациями некоторые слова или стихи, — вторую главу «Евгения Онегина». В заключение он произнес сентенцию, звучавшую примерно так: «Пушкина надо читать медленно и внимательно — и вы найдете у него то, что вам необходимо». После паузы, пожевав губами мысль, Бонди добавил: «И еще что-нибудь неожиданное!»

Это и был, как вскоре мне стало понятно, главный мудрый урок семинара по текстологии. Но меньше всего я мог тогда предположить, что сам буду время от времени посильно заниматься рукописями Пушкина.

В 1977 году вышла в свет книга Анны Андреевны Ахматовой «О Пушкине». В ней была напечатана статья «Пушкин и Невское взморье» с анализом отрывка «Когда порой воспоминанье...». В его тексте Анна Андреевна распознала приметы онегинской строфы, и это текстологическое наблюдение задело мое любопытство. В то время мой коллега и товарищ Александр Тархов работал над комментариями к «Евгению Онегину» для «Школьной библиотеки» издательства «Художественная литература». Он часто захаживал в Научно-мемориальный кабинет Эйзенштейна, где я работал, и мы обменивались мнениями о множестве загадок романа в стихах. В разговоре с Сашей возникла идея взглянуть на фотокопию автографа «таинственного отрывка», хранившуюся в литературном Музее А.С. Пушкина.

Черновая рукопись поэта оказалась просто недоступной для прочтения, и я приравнял текстологов, расшифровавших ее, к волшебникам или по меньшей мере к великим криминалистам. Но визуально мой глаз, воспитанный на разглядывании кинокадров, поразился двум деталям автографа (см. с. 376):

- рисунок в конце наброска — лодка под высоким небом на спокойной воде — совсем не соответствовал предпоследнему стиху, который расшифровывали и печатали как «Сюда погода волновая»;
- окончание же этого стиха (слово, прочитанное как *волновая*) явно *рифмовалось графически* с последним словом следующего, заключительного стиха — «челнок».

Могу ныне признаться в случившихся дисциплинарных нарушениях рабочего дня: иногда я приходил в Музей А.С. Пушкина и учился там разбирать почерк поэта по рукописям известных стихотворений. Меня отчасти оправдывает, что в застойные годы «наверху» решили, будто издается «слишком много Эйзенштейна», — его неопубликованные тексты можно было изредка печатать только в периодике или в академических сборниках.

Осенью 1977 года я рискнул выступить на конференции в Большом Болдине с сообщением о возможности несколько иначе, чем принято, читать и понимать загадочный отрывок, заново вынесенный Анной Ахматовой в поле внимания и изучения. Благожелательная реакция пушкинистов и публикация этюда в «Болдинских чтениях» поддержали мои текстологические опыты с автографами поэта. Не претендуя на смену профессии и оставаясь, как большинство россиян, читателем и почитателем Пушкина, я убеждался в том, что в его творениях все еще ждут нашего внимания неразгаданные тайны.

Мое глубокое уважение к текстологам-пушкинистам не поколеблено и по сей день, несмотря на множество вопросов и даже недоумений, накопившихся за почти полвека учебы у них. Благодаря их кропотливым трудам и вдохновенным прозрениям многослойное море пушкинских рукописей, включая трудночитаемые черновики, стало доступно читателю.

Сергей Михайлович Бонди изложил в книге «Новые страницы Пушкина» фундаментальный принцип текстологии:

«Задача исследователя — не успокоиться на буквальном воспроизведении “наброска”, но проникнуть в его смысл, вскрыть замысел. Это задача трудная, но необходимая.

Сейчас текстолог, даже прочтя все отдельные слова черновика, не может считать его вполне прочитанным, если он не понял смысла и значения в общей связи целого всех вариантов, всех слов и обрывков слов. Просто *прочесть* — мало, надо *понять*, истолковать прочитанное»³.

Случалось не раз, что интуиция ученого, вернувшегося к автографу давно известного и многоразды изданного текста, преодолевала господствующее мнение, то есть привычную и потому кажущуюся бесспорной трактовку, и новое чтение текста давало возможность приблизиться к замыслу поэта. Рассеивалась тьма незнания, связанная с неразборчивостью букв и многократной авторской правкой — следствием невероятной вариативности пушкинской работы со словом. Или же высветлялась мгла полупонимания — результат не только инерции устарелого восприятия, но и, по определению Ахматовой, «головокружительной краткости» и не менее головокружительной емкости текстов Пушкина.

В редкие свободные часы я обращаюсь к пушкинским черновикам, стараясь расшифровать слова рождавшихся стихов и смысл правки поэта.

Текстология кино — дисциплина, столь важная для его истории и теории, — до сих пор все еще нуждается в разработке и обобщении накопившегося в разных странах опыта.

В этой книге собраны свидетельства моей учебы — текстологические этюды об Эйзенштейне и Пушкине. Но оба имени стоят рядом вовсе не только потому, что много лет я занимался параллельно, хотя и в разной степени, творческим наследием Сергея Михайловича и Александра Сергеевича.

«Эйзенштейн и Пушкин» — тема обширная и значимая для нашей культуры вообще и для кинокультуры в частности. Она была затронута мной в статье «...Начнем с Пушкина», которую в феврале 1987 года напечатал журнал «Искусство кино»⁴. Позволю себе изложить здесь несколько ее основных положений.

Естественен вопрос: зачем соотносить двух художников, на первый взгляд столь разных, что их сопоставление представляется произвольным, а кое-кому и кощунственным. Дабы прибавить славы одному или чести другому?

Ни Пушкин, ни Эйзенштейн в прибавлениях не нуждаются.

Но, если быть откровенным, сложилось парадоксальное положение. Внутри нашей культуры нелепо доказывать величие Пушкина, но все еще необходимо обосновать «законнорожденность» Эйзенштейна. За рубежами России Эйзенштейн признан как один из полномочных посланцев ее культуры, но приходится объяснять, почему именно «Пушкин — наше все», когда есть Толстой, Достоевский, Чехов...

Прежде чем объяснять, не худо бы самим уяснить, в чем и как продлевается, преображаясь, культурная традиция — особенно при переходе из одного искусства в другое.

Проблема эта волновала самого Эйзенштейна. В 1944 году в Алма-Ате, параллельно со съемками «Ивана Грозного» и работой над книгой «Метод», он начал статью «Советское кино и русская культура».

Вряд ли случайно, что в наброске предисловия к ней первое имя в ряду национальных гениев — Пушкин. Поэт подразумевается тут еще чаще, чем упоминается. В конце предисловия — отчетливое эхо пророческой речи Достоевского на открытии памятника Пушкину: Эйзенштейн повторяет мысль о «всемирной отзывчивости» как о признаке подлинной национальной самобытности и залогом ее мировой общезначимости. И если бы нам пришлось ограничиться только этой чертой передовой российской культуры, генетически восходящей к Пушкину, — никто не смог бы отрицать, что она проявилась в Эйзенштейне во всей полноте и чистоте.

Однако принадлежность Сергея Михайловича к роду Пушкина сказала, конечно, не только на таком обобщенном уровне.

24 мая 1942 года режиссер купил в Алма-Ате академический сборник 1941 года «Пушкин — родоначальник новой русской литературы» и, видимо, в тот же день читал его. На странице 287, в статье Бориса Викторовича Томашевского «Поэтическое наследие Пушкина», он отчеркнул карандашом слова:

«...случаи обращения к темам и мотивам Пушкина в самых разнообразных формах (цитат, реминисценций, вариаций, так называемых “пародий”, продолжений и окончаний незавершенных произведений) наблюдаются на всем протяжении русской литературы до наших дней и свидетельствуют о жизненности пушкинских произведений, составляющих одну из составных частей литературного богатства, входящего в сознание каждого русского писателя. Рассматривать эти явления надо в порядке изучения индивидуального творчества каждого писателя, унаследовавшего от Пушкина тот или иной запас литературных впечатлений, отразившихся в его творчестве».

Эйзенштейну ли было не знать, что пушкинское богатство давно вышло за пределы словесности и что в его собственных постановках, не говоря уже о его лекциях и статьях, множество сознательных, полуосознанных, естественных, как дыхание, «цитат, реминисценций, вариаций»

из Пушкина. Художник не обязан публично анализировать истоки своих решений. Если Эйзенштейн постоянно возвращался к постанализу собственных постановок, то не из эгоцентризма, а от невнимательности критиков. Незамеченными оставались даже лежащие на поверхности переключки с общеизвестными пушкинскими образами. На некоторые режиссер сам указал⁵, многие все еще ждут осмысления.

Прерву пересказ давней статьи, дабы покаяться в собственном нерадении: у меня руки так и не дошли до подробного исследования или хотя бы беглого, но системного изложения генетических связей творчества Эйзенштейна и Пушкина.

Представленные в настоящем издании этюды о «Броненосце» и «Иване Грозном» лишь упоминают некоторые из экранных мотивов, коренящихся в пушкинских образах.

Другая постоянно волновавшая Эйзенштейна тема — Пушкин и кино. Именно так он хотел назвать книгу, начатую в 1939 году. В предисловии к ней обозначена цель изучения пушкинских творений:

«Нужно учиться читать.

Научиться надо этому, чтобы писать. <...>

В кинописи ответственность растет несказанно.

Величие Пушкина. Не для кино. Но как кинематографично!

Поэтому начнем с Пушкина»⁶.

Проблема «Пушкин и кино» — органичный «кинематизм» («киношность») образного мышления поэта и его мастерства, равно как анализ поэтического строя в кино, — тоже не были целью этюдов, вошедших в этот сборник.

Непредубежденно читая рукописи и публикуемые тексты Пушкина, я стремился лишь осваивать навыки текстологии, что, безусловно, снабжало опытом и ориентирами в анализе фильмов Эйзенштейна. Но меня не могли не радовать переключки режиссера с поэтом — не всегда цитаты и реминисценции, а часто — проявления общности творческих тенденций. Они не были случайны. В наброске от 4 сентября 1944 года была намечена *Final ditto* («Заключительная мысль») статьи «Советское кино и русская культура»:

«*Не заимствование*, даже не столько явственное влияние, сколько единство духа, непрерывность внутренней традиции, единого органического развития»⁷.

Соседство этюдов об Эйзенштейне и Пушкине под одной обложкой, надеюсь, позволит читателю почувствовать это единство духа художников одной культуры.

Должен назвать имя еще одного поэта, ставшего для меня поводом в текстологических лабиринтах: Данте Алигьери.

В том же 1975 году, когда я работал над первым из этюдов о «Броненосце» — «Надо поднять голову», — для комментария к одной из книг Эйзенштейна мне пришлось читать «Пир» (*Il Convivio*) Данте. В этом трактате, написанном в 1303–1306 годах, утверждалось, что истинное произведение искусства в принципе многосмысленно и требуется многократное обращение к нему для понимания и усвоения многослойного авторского замысла и его воплощения.

Первый человек Нового времени, Данте перенес на восприятие светского искусства те требования, которые предъявлялись средневековыми богословами к толкованиям Священного Писания:

«...Надо знать, что писания могут быть поняты и должны с величайшим напряжением толковаться в четырех смыслах. Первый называется буквальным [и это тот смысл, который не простирается дальше буквального смысла вымышленных слов — таковы басни поэтов. Второй называется

аллегорическим]; он таится под покровом этих басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью... <...>

Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам. <...>

Четвертый смысл называется анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается [истинным] также и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе... <...>

Объясняя все это, смысл буквальный всегда должен предшествовать остальным, ибо в нем заключены и все другие и без него невозможно и неразумно добиваться понимания иных смыслов, в особенности же аллегорического. <...> Поэтому невозможно достигнуть познания других значений, минуя познания буквального. <...>

А потому, если другие смыслы, кроме буквального, менее понятны, а они, как это вполне очевидно, менее понятны — было бы неразумным приступать к их обоснованию прежде, чем будет обоснован буквальный⁸.

Рекомендации Данте я применил к реконструкции «Броненосца», в котором мы старались восстановить «буквальный уровень». И вдруг рассмотрел сквозь них эпизод на юте, о котором писал статью. Меня поразило, как точно и полно Дантово четырехуровневое толкование раскрыло смыслы композиции Эйзенштейна. Оно оказалось столь же эффективным при анализе примеров из каждого акта и фильма в целом. Оно же убедительно объясняло назначение и образность полифонической структуры «Ивана Грозного».

Совет «сурового Данта» помог мне и в осознании строя и смысла хорошо знакомых нам, как мы полагали, пушкинских произведений. Знал ли Александр Сергеевич Дантов «Пир»? В любом случае тут решающую роль играли те же «единство духа, непрерывность внутренней традиции, единого органического развития» — на этот раз мировой культуры.

Впрочем, спустимся с классических вершинок на толкучий рынок нашего времени. В его изменчивой атмосфере дело, не сулящее значительной прибыли и скорого успеха, нуждается, как парусный корабль, в попутном ветре. И тут на помощь, как мифический владыка ветров Эол, приходит благодетельная поддержка родных, друзей и коллег. Без нее было бы невозможно не только издание, но и само написание моих статей. Составившие этот сборник этюды посвящены тем, с кем мне посчастливилось обсуждать предположения, идеи и сами тексты. Но помогавших вниманием, подсказками, критикой гораздо больше — перечисление имен заняло бы очень много места. Трудно выразить словами мою благодарность им. Здесь я поименно назову лишь тех, кто помог издать эту книгу. Реальностью ее сделали директор Музея современного искусства «Гараж» Антон Белов, шеф-редактор издательской программы музея Ольга Дубицкая, менеджер издания Марина Сидакова, редакторы Ирина Щеглова и Антон Парамонов, дизайнер Анастасия Орлова и координатор типографского цикла Данила Стратович.

Я искренне благодарен и Вам, любезный и требовательный Читатель.

Вполне сознаю дискуссионность многих из высказанных мною гипотез и трактовок. Вы вольны пройти теми же путями и прийти к иным выводам о замыслах и творениях Пушкина и Эйзенштейна.

Смею заверить, что *следование за мыслями великого человека* не уступает по *занимательности* ни научному познанию тайн природы, ни работе знаменитых следователей и дешифровщиков, ни чтению детективных романов и просмотрам приключенческих фильмов.

1 При ссылках на архивные материалы, хранящиеся в РГАЛИ, в личном архиве С.М. Эйзенштейна (ф. 1923), указывается номер описи, единицы хранения и листа.

2 Хаас В. Броненосец «Потёмкин» / пер. С.Е. Шлапоберской // Киноведческие записки. М., 2002. № 59. С. 47–48.

3 Бонди С.М. Новые страницы Пушкина. Стихи, проза, письма. М.: Мир, 1931. С. 5.

4 Клейман Н. ...Начнем с Пушкина // Искусство кино, 1987. № 2. С. 65–74.

5 Укажу хотя бы на раздел «Пушкин-монтажер» в книге «Монтаж» (1937), где Эйзенштейн анализирует описание боев в поэмах Пушкина «Руслан и Людмила» и «Полтава». По более позднему признанию, образность и строение этих описаний повлияли на строение эпизода «Ледовое побоище» в фильме «Александр Невский» (1938).

6 Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 311.

7 РГАЛИ, 1923-1-1408, л. 72.

8 Данте Алигьери. Малые произведения / Изд. подготовил [и примеч. сост.] И.Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1968. С. 135–137 (Литературные памятники / АН СССР). Перевод трактата «Пир» А.Г. Габричевского. В примечаниях И.Н. Голенищева-Кутузова указано: «Слова, помещенные в тексте в скобках, представляют реконструкцию издателей “Societa Dantesca Italiana”. Бесспорен только конец восстановленного текста: “второй называется аллегорическим”».

ЭНЕРГИЯ СЛОВА

ЭТЮДЫ О ФИЛЬМЕ

«БРОНЕНОСЕЦ “ПОТЁМКИН”»

ХЛЕБ НАШ НАСУЩНЫЙ... 18

НАДО ПОДНЯТЬ ГОЛОВУ... 44

МАТЕРИ И БРАТЯ 66

ВЗРЕВЕВШИЙ ЛЕВ 92

И БЕЗ ЕДИНОГО ВЫСТРЕЛА... 120

ХЛЕБ НАШ НАСУЩНЫЙ...

Я царь – я раб – я тервь – я бог!

Г.Р. Державин. Бог. 1784

Революция, произведенная Эйзенштейном, не столько связана с развитием техники фильма... Она является скорее шагом вперед в понимании общих законов развития этого искусства, чем собиранием отдельных приемов, – они представляют развитие скорее философского порядка, чем технического.

Эйзенштейна можно сравнить с Галилеем, значение которого в истории науки не столько базируется на новых наблюдениях (хотя и значительных, сделанных им), сколько доказывает важность точности в построении физической науки. Что делает новую школу советского кинематографа столь важной не только для искусства, но и для современной культуры и философии в целом, – это то, что она вводит новое в само понимание творческого процесса и в создание новых образных ценностей. В известной степени революция, проводимая Эйзенштейном, воспроизводит ту революцию, через которую прошла живопись эпохи квадротенно, когда математический расчет был введен в творческий процесс живописца.

Из статьи Д.П. Святополк-Мирского «Советские фильмы» в журнале The Virginia Quarterly Review за октябрь 1931 года (выписано и переведено С.М. Эйзенштейном)



Леониду Козлову
и Якову Бутовскому

МНОГОТОЧЕЧНОСТЬ СЪЕМКИ

Классическим образцом многоточечной съемки — этого базисного условия детализированной монтажной композиции — признана «Одесская лестница» в четвертом акте «Броненосца».

В большинстве аналитических работ рассматривается, как в этом эпизоде благодаря непрерывным переносам камеры на всё новые точки съемки и ее возвратам на прежние позиции растягивается время действия. Как именно эта многоточечность позволяет запечатлеть подробности жестокой расправы Режима с Гражданами, приветствующими идеалы Свободы. Как благодаря ей у зрителя создается впечатление, что он — очевидец трагедии — находится сразу во всех точках, видит одновременно и общую картину социальной трагедии, и детали человеческого страдания. И как нарастающее напряжение превращает зрителя из наблюдателя в сострадающего человека, союзника жертв репрессий².

Подчеркивается и смена крупности планов, что позволяет сочетать на экране общую панораму социальной трагедии с индивидуализацией страдающей массы.

Кроме «Лестницы», по тому же принципу многоточечной съемки (чаще последовательной, иногда — симультанной, двумя и даже тремя камерами одновременно) построены все основные эпизоды фильма: протест матросов на палубе у гнилого мяса в первом акте, попытка их усмирения и бунт во втором, траур по Вакулинчуку и митинг одесситов в третьем, подготовка к встрече с эскадрой в пятом акте.

Процесс, который в жизни кажется непрерывным, представляется на экране как дискретное единство.

Секвенция с офицерской тарелкой выглядит как сконцентрированная во времени и пространстве формула этого стилистического принципа: действие разложено на фазы и элементы, снято на киноплёнку с разных точек и *монтажно воссоздано* на экране.

Многоточечность съемки объекта и монтажное представление действия не были, разумеется, открытием фильма «Броненосец «Потёмкин»». Им пользовались и американские, и французские кинематографисты.

У самого Эйзенштейна прямым предварением такого построения был эпизод из «Стачки»: разгон демонстрации бастующих водой. В нем кадры пожарных с брандспойтами и руководящего ими агента полиции сталкиваются с общими и крупными планами разгоняемых рабочих, перебиваясь кадрами водяных струй — то их общими планами на фоне домов и людей, то укрупнениями потоков до почти абстрактных диагоналей и вертикалей.

Александр Лёвшин, актер из «Стачки» и один из «железной пятерки» ассистентов в «Потёмкине», спросил Сергея Михайловича, как удалось придумать столь впечатляющее построение. Ответ поразил неожиданностью — Эйзенштейн назвал источником американский криминальный сериал, который они вместе смотрели в кинотеатре «Малая Дмитровка». В конце одной из серий таинственный убийца снимал скрывающий его лицо капюшон с прорезью для глаз, и зритель ждал, что сейчас узнает, кто из персонажей — преступник. Рука убийцы начинала тянуть ткань... Пальцы сжимали складку... Ткань скользила по одежде... капюшон сползал с затылка... Прорези сдвигались с глаз... Казалось, что маска снимается бесконечно долго. Когда же капюшон наконец был снят, — под ним оказывалась... другая маска. Вот это якобы и подсказало структурное решение разгона демонстрации в «Стачке»³.

Первый десятиминутный ролик фильма «Броненосец «Потёмкин»» — первый из пяти «актов», имеющих собственные названия, — озаглавлен «Люди и черви».

Смысл этого названия зритель усваивает во втором эпизоде первого акта: утром матросы, после тяжелой ночи в душном кубрике, после оскорбительного обращения боцмана с новобранцем и взрыва возмущения его жесткостью обнаруживают червей в мясе, привезенном на обед, и отказываются от сваренного для них борща.

Первый акт заканчивается короткой, но запоминающейся сценкой: трое дневальных в камбузе моют посуду офицеров, благополучно съевших свой обед; на одной из офицерских тарелок новобранец-дневальный замечает слова «Хлеб наш насущный даждь нам днесь» — часть молитвы «Отче наш» — и в гневе разбивает тарелку.

Многие зрители уверены, что видели своими глазами осколки тарелки.

Монтажная последовательность фотограмм показывает: нет ни одного кадра разбитой тарелки — на съемках она явно осталась цела.

Казалось бы, ничто не мешало «монтажно» подменить драгоценную тарелку (вероятно, одолженную на время съемки с гарантией возврата) и показать на экране крупным планом эффектно разлетающиеся фаянсовые обломки...

Вместо такого элементарного трюка режиссер счел необходимым разбить жест Молоденького (персонаж дебютанта Ивана Боброва) на отдельные кадры: замах руки с тарелкой, ее взлет и резкое движение вниз перебиты кадрами разворота торса, крупными планами лица и плеча...

Кинематографическая оригинальность такого финала эпизода (и всего акта) не осталась незамеченной. Много лет спустя Эйзенштейн процитировал чей-то отзыв о себе: «Никому до него не приходило в голову снять разбивание тарелки с двенадцати точек зрения...»¹

Однако эта монтажная секвенция, одна из самых авангардных в мировом кино, почему-то не привлекала к себе достаточного внимания. Между тем равно интересны и ее стилистика, и образный смысл, и функция в общей композиции фильма.