



Л.В. Егорова

Вологодский государственный университет

«СЛОВЕСНЫЕ ПОРТРЕТЫ» СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА. ФОРМЫ ВИДЕНИЯ

Ничего мимолетного.
Ничего случайного.
Все отчетливо, точно, совершенно.

С. Эйзенштейн

На словесных портретах С. Эйзенштейна – характерный отпечаток его тяготеющей к эксперименту личности. Он подчеркивал, что не любил психологическое искусство, и его в большей мере интересовал макрокосм – не микрокосм. В статье рассматривается специфика его взгляда на К. Малевича, В. Маяковского, И. Аксенова, С. Прокофьева, Э. Тиссэ, Ч. Чаплина и некоторых других, с кем свела его жизнь, чье видение мира ему хотелось понять – разгадать «тайну взгляда», «тайну глаз» этого человека. Словесные портреты написаны в стилистике самих героев, включая музыкальную, изобразительную, отсюда специфичность литературно-аналитических портретов с их выразительностью.

Словесные портреты, Сергей Эйзенштейн, Наум Клейман, формы видения, формализм, Казимир Малевич, Владимир Маяковский, Иван Аксенов, Сергей Прокофьев, Эдуард Тиссэ, Чарли Чаплин.

Конрад Фидлер (1841–1895), немецкий философ-эстетик, основоположник формалистической «теории видения» и «формотворчества» (*Gestaltung*), отмечал, что «искусство может быть познано лишь на его собственных путях» [12, с. 24]. Именно такое познание – «на собственных путях» искусства – мы видим в «Словесных портретах». Книгу подготовил (подбор материалов, составление, комментарии, вступительная статья) Наум Ихилович Клейман, крупнейший специалист по творчеству Эйзенштейна. В разножанровых текстах (очерках, эссе, статьях, тезисах) Клейман увидел галерею словесных портретов друзей и современников Эйзенштейна и предложил их нашему вниманию. Он свидетельствует, что, судя по архиву, Эйзенштейн «не раз замыслил заняться независимой от кино словесностью» [1, с. 8].

Словесные портреты Эйзенштейна часто созданы в стилистике самого героя – вне зависимости от того, была ли она словесной, музыкальной или изобразительной: поколение формального метода воспринимало культуру синтетически. Красноречиво само обозначение жанра – словесный портрет. О Казимире Малевиче, например, Эйзенштейн пишет: «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 шит из дерюжных мужицких штанин. Сейчас он стоит наклоненно. Кулак его уперся в землю. Громадный волосатый кубический кулак» [10, с. 131]. Это из новеллы «Немчинов Пост» (29 апреля 1939 года). Н.И. Клейман поясняет, что Эйзенштейн неоднократно встречался с Малевичем на московской квартире Кирилла Шутко и Нины Агаджановой, а также у них на даче в поселке Немчи-

нов пост во время работы с Ниной Фердинандовной над сценарием «1905 год».

Для Эйзенштейна характерно единство создаваемого им видимого облика и образного обобщения. О Малевиче он говорит как о супрематисте, при этом знает, что тот «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 заполучить восторг и сияние солнечного дня в разноцветные полосы масляной краски <...> Темперамент был большой. Цвета яркие. Живописно это было дерзко и чуть-чуть грубовато. Сам же был он сравнительно тщедушен и буйствовал в основном на палитре» [10, с. 132, 133]. Как произошел переход к супрематизму? Эйзенштейн углубляется в драму того дня, «когда группа проходивших мимо деревенских парней подняла его на смех» [10, с. 132]. Не оттуда ли и стимул, и реакции?

С выразительных описаний Эйзенштейн легко переходит к оригинальным формулировкам: «Укрощать светоспектр – одно. Разгонять цвета по холсту и укрощать их непреложностью ритма – одно. Претворять на мольберты формы природы согласно своей воле – одно» [10, с. 133]. Он мудр и знает жизнь: «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 <...> воображение рисует его в течение этого месяца с зубами, не разжатыми ни разу» [10, с. 133].

Эйзенштейн излагает лаконично, пишет зримо. Последующие месяцы Малевич много тренировался,

его «руки познали общение с штангами, булавами, гириями... Приходила виртуозность. Виртуозность коварной игры жонглирования пудовиками» [10, с. 134]. Мастерски выбраны и смонтированы детали при описании тщательно подготовленной мести, причем Эйзенштейн интересуется и отмщением обидчикам, и трансформация героя. «В статутах рыцарских орденов, относимых к IX–XII векам, значилось, что лишь однажды избитый способен стать полноценным рыцарем» [10, с. 132]. Эйзенштейн отзывается на эту тему. За счет искусного монтажа понимаешь не только, кому и чему Малевич обязан силой, но и как могло произойти движение в направлении супрематизма. Эйзенштейн трансформирует жизненный материал в конструкцию, разлагает, по выражению Г.Г. Шпета, «смутно заданную материю в идеальную формальность» [7, с. 102], мастерски осуществляет перенос привлекшего его ключевого драматического события на словесный холст. На рукописи Эйзенштейн помечает: «Литературный опыт № 1».

Словесный портрет Владимира Маяковского составляют две работы. Статья «В. В.» (5 апреля 1940) написана к 10-летию гибели поэта. Эйзенштейн начинает с зарисовки «странного провинциального города» – Витебска 1920 года: «По кирпичным его стенам прошла кисть Казимира Малевича.

“Площади – наши палитры”, – звучит с этих стен» [10, с. 43]. Показав геометрию разного цвета фигур – «супрематическое конфетти, разбросанное по улицам ошарашенного города», он переходит к «цветовой агитстрочке, разящей сердце и мысль», и к своему герою: «Маяковского я впервые увидел сквозь “Окна РОСТА”» [10, с. 44].

Словесная образность описания первой встречи – в манере плакатов Маяковского: «...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» [10, с. 45]. На этот раз знакомства не было (их, проникших в чужой театр, выгнали), но скоро оно состоялось. Через несколько предложений (Эйзенштейн в изложении событий динамичен) показана репетиция в пролеткультовском театре и характерное: «“Ах вот вы какой”, – говорит громадный детина, широко расставив ноги. Рука тонет в его ручище» [10, с. 45].

Автор ценит детали: отмечает, что Маяковский первым поздравил бутылкой шампанского премьеру его «Мудреца» (1923). Проникновенность воспоминаний венчается зримыми формулами: «Громкий голос. Челюсть. Чеканка читки. Чеканка мыслей. Озаренность Октябрем во всем» [10, с. 46]. Эйзенштейн блестяще владел короткими, «рублеными» фразами.

Следующий кадр, который он приблизит к читателю, – мексиканский: «Арена громадного цирка. Бой быков в полном разгаре. Варварское великолепие этой игры крови, позолоты и песка меня дико увлекает. “А вот Маяковскому не понравилось”, – говорит мне товарищ мексиканец, водивший В. В. на это же зрелище...» [10, с. 47].

Монтаж неизменно искусен. Эйзенштейн упоминает письмо из Москвы от Максима Штрауха с сообщением, что Маяковский «с громадным увлечением» смотрел «деревенский» фильм Эйзенштейна «Старое

и новое», «посвященный тоже быкам, но... племенным», проникся им, собирался послать за океан телеграмму. «Телеграмма не пришла: Маяковского не стало» [10, с. 47]. Финал – с многозначительным умолчанием: «О бое быков мы думали по-разному.

Об иных боях – одинаково» [10, с. 48].

Тезисы к выступлению на вечере памяти Маяковского в библиотеке Алма-Аты написаны 19 апреля 1942 года. Эйзенштейн планировал говорить «как старый знакомый Влад[имира] Влад[имировича] еще по “ЛЕФу” первого разлива – 1923», – говорить о том, «как мы его ощущали, любили и чувствовали» [10, с. 48].

Обычно Эйзенштейн органично переходит из обыденного в универсальное (часто библейское), на этот раз – шекспировское: «С Маяковским случилось нечто схожее с тем, что однажды случилось с... Шекспиром.

У Шекспира [есть] удивительное качество.

Тема пронизывает [его пьесу] насквозь.

Вплоть до образного строя речи, метафор и сравнений» [10, с. 48–49]. Эйзенштейн легко вовлекает в профессиональный литературный разговор – сфера его интересов предельно широка. В данном случае его занимают подмены, происходившие с Шекспиром и Маяковским: тем, кем они были, и – последующим восприятием, отношением к ним. Он ассоциативно свободен в изложении ясных мыслей: «И дорог Маяковский нам как искатель и мятежник, как человек Раннего Советского Ренессанса» [10, с. 50].

Иван Аксенов (1884–1935) был педагогом школы Мейерхольда – Государственных высших режиссерских мастерских, где они подружились с Эйзенштейном – тогда студентом.

В «Эссе об эссеисте» (1935) предложения традиционно лаконичны, характеристики памятливы: «Его сравнительно мало любили.

Он был своеобразен, необычен и неуютен.

И имел злой язык и еще более злой юмор.

Притом юмор своеобразный и не всегда доступный.

Как шутки в пьесах Шекспира, совершенно несоизмеримые с нашими представлениями, неизбежно не удающиеся в наших постановках. Но полагается полагать их смешными.

В отношении Аксенова это положение положением не было.

Он оставался несвойственным. Юмор – непонятным. Сам Аксенов – непонимаемым. И, как сказано, его не любили.

Я Аксенова любил очень.

И за злой язык, и за злой юмор, и за неуютность.

Может быть, потому, что я понимал его лучше.

Блистательный знаток Шекспира. Не поверхностно социологически. А изнутри – творчески. Конструктивно и методологически» [10, с. 53].

Глубинно и функционально Эйзенштейн говорит и о елизаветинцах: «В елизаветинцах прекрасна их несправедливость. Их частность. Диспропорция и асимметрия» [10, с. 54]. И уже прицельнее, по намеченному – об Аксенове: «Он был односторонен, асимметричен. И субъективен. Это делало его чуждым по тенденции.

Он был изолирован. Потому что на фоне общего движения к объективности познаваемого он культивировал манеру эссеиста» [10, с. 55]. Принципиально важна здесь и третья нить – об эссе: «В эссе же субъективная односторонность и личное искажение оригинальностью и парадокс[ом] ценятся выше объективной истины или степени приближения к ней» [10, с. 55]. В искусном сплетении нитей – специфика творческого подхода Эйзенштейна.

В его врезающихся в память портретах – запечатленное время. Особенно горька трагичность судеб. То, что удавалось сделать несмотря ни на что, уничтожалось карательной системой. Происшедшее с Аксеновым – не исключение. «Последней работой, которой он был занят до самых последних дней своей жизни, было то, что он написал обо мне», – отмечает Эйзенштейн [10, с. 55]. Н.И. Клейман не оставляет иллюзий, сообщая, что перед кончиной Аксенов «успел сдать обширное эссе об Э. в Госкиноиздат, но его издание было прервано, а набор рассыпан после запрета и уничтожения фильма Э. “Бежин луг”» [10, с. 57].

Чарльза Чаплина Эйзенштейн считал «самым интересным человеком в Голливуде» [10, с. 172]. Его словесный портрет состоит из двух частей. Статья «Чарли Чаплин» (апрель 1939) была написана к 50-летию Чаплина, но, как отмечает Наум Клейман, в печать пошла не она, а короткое приветствие «Hello, Charlie!».

Эйзенштейн рассказывает о том, как в 1930 году, волнуясь, ехал из Нью-Йорка в Лос-Анджелес, думал о встрече с Чаплиным: «В то отдаленное время я еще не до конца изжил в себе формализм, а потому меня больше всего интересовал вопрос: *как* – в какой форме произойдет наша первая встреча?» [10, с. 172]. Возможно ли «изжить в себе формализм»?.. Горькая шутка. Еще в 1932 году Эйзенштейн написал статью «В интересах формы», в 1935-м обработал свой доклад на совещании кинематографистов, назвав статью «Киноформа: новые проблемы». В 1949 году, посмертно, в США вышел сборник статей «Film Form» [11]. Особенно вызывающе для своего времени звучала основная мысль его книги «Метод» (издана только в 2002 году) о том, что «форма есть конечное содержание искусства». Заключительная глава недописанной книги называлась «Содержание формы» [8].

Эйзенштейн фиксирует детали их первой встречи – в бане Фэрбенкса: «Подобно Богу Саваофу, из клубов облаков и пара из парильного отделения вылетает маленькая поджарая фигурка. Она похожа на экранного Чаплина, но это, конечно, не Чаплин, ибо даже детям известно, что экранный глупый брюнет Чаплин не похож на седого в жизни Чарли. Но не успевает эта мысль пронестись в голове, не успеваешь сообразить, что он выкрашен для “Огней большого города”, как фигурка уже торжественно нам представлена...» [10, с. 175]. Традиционно блестящий монтаж зримых моментов – в стилистике главного героя.

К эссе «Charlie the Kid» (Чарли – ребенок) Эйзенштейн возвращался на протяжении ряда лет (1939–1943). Н.И. Клейман справедливо называет этот портрет одним из «самых глубоких и тонких литературных портретов и в то же время теоретических иссле-

дований о природе творчества» [10, с. 220]. Эйзенштейн углубляется в живневосприятие героя. Ему «хочется разгадать: чьими глазами глядит на жизнь Чарли Чаплин?» [10, с. 178].

Вопрос предварен двумя примерами, поясняющими, что он имеет в виду. Первый – о видении зайца: в результате того, что «поля зрения двух заячьих глаз пересекаются за его затылком», заяц «видит позади себя. Обреченный больше убежать, чем преследовать, он на это не жалуется. Но поля зрения его не пересекают друг друга спереди. Впереди у зайца – невидимый для него кусок пространства. И заяц с разбегу может налететь на встречное препятствие.

Заяц видит мир иначе, чем мы». Второй пример – о видении овцы: «У овцы глаза посажены так, что поля зрения вовсе друг друга не перекрывают. Овца видит два мира – правый и левый, зрительно не совпадающие в единство». За этими выразительными примерами следует вывод: «Иное видение влечет за собой и иные картинно-образные результаты этого видения. Не говоря уже о высшей переработке этого видения во взгляд и далее в воззрение...» [10, с. 177].

Учитывая «человека во всем окружении социальных факторов, окончательно сводящих все это в мировоззрение», Эйзенштейн формулирует проблемный вопрос: «Как посажен глаз – в данном случае глаз мысли,

как смотрит этот глаз – в данном случае глаз образа мысли;

как видит этот глаз, глаз необычайный,

глаз Чаплина,

глаз, способный увидеть Дантов ад или гоиевское капрично темы “Новых времен” в формах беззаботной веселости?» [10, с. 177–178].

Ответ Эйзенштейн дал сразу, чтобы затем перейти к постепенному рассмотрению сопутствующих моментов: «Особенность Чаплина состоит в том, что при седых волосах он сохранил “детский взгляд” и непосредственность восприятия любых явлений.

Отсюда его свобода от “оков морали” и возможность видеть в комическом аспекте такое, от чего у других дерет мороз по коже.

Подобная черта во взрослом человеке именуется “инфантильностью»» [10, с. 178].

Эйзенштейна интересует не столько сам «инфантильный прием» («это не единственный прием Чаплина

и приемы эти не только Чаплину свойственны»), но «тайна его глаз» – «тайна его взглядов как колыбели, из которой могут расти любые приемы» [10, с. 178]. Он углубляется в связанные с «тайной» другие проблемы: показывает особенности американского юмора и Чаплина как «наиболее американского из американских юмористов», размышляет о «регрессе в инфантильное», о разности американского и советского мировосприятий. Осветив эти вопросы, возвращается к центральному для него: «как смотрит и видит» Чаплин, «когда он погружается “во вдохновение”» [10, с. 196]; «какими глазами надо глядеть на мир, чтобы увидеть его так, как он видится Чаплину» [10, с. 197].

Неподражаемость и величие Чаплина, тайна его глаз – в видении (даже самых страшных, самых жал-

ких, самых трагических явлений) глазами смешливого ребенка: «Быть в состоянии видеть образ этих явлений непосредственно и внезапно – вне морально-этического их осмысления, вне оценки и вне суждения и осуждения, так, как на них смотрит во взрыве смеха ребенок...» [10, с. 198].

«Способность *детски видеть*» [10, с. 199] для Эйзенштейна первична. Все профессиональное вторично: «Приложение и применение.

Разработка и аранжировка.

Сознательная или бессознательная.

Отделимая или неотделимая от первичного “запала”.

Целенаправленная или безотносительная.

Одновременная или последующая...» [10, с. 199].

Вторично – ибо это доступно, изучимо, достижимо [10, с. 199]. Тайна видения – индивидуальна: «Так видеть мир и иметь мужество так его показывать с экрана присуще только гению» [10, с. 200].

В какой-то момент Эйзенштейн оговаривает: «Может быть, я слишком настаиваю на этом пункте!

Возможно!

Мы люди “сознательной задачи”» [10, с. 200]. Это именно формалистическое видение, формалистическая постановка вопроса. Подход Эйзенштейна всегда функционален: «Чаплин работает “на пару” с действительностью.

И то, что сатирик обязан двупланно вводить внутрь самого произведения, то комик Чаплин делает однопланно. Он смеется непосредственно. Сатирическое опосредствование создается из наплыва гримасы Чаплина обратно на условия, ее создавшие» [10, с. 203]. Разговор идет, с одной стороны, ремесленный: как это работает? На уровне трактовок, методик и т.п. Теория проговаривается по ходу.

С другой стороны, разговор перерастает в профессионально-гражданский. Эйзенштейна в равной степени интересует инфантилизм торжествующий (продуктивный для художника) и инфантилизм побежденный (необходимый для Большого человека). Он разводит эти полюса при обсуждении фильма «Диктатор», где, по его мнению, Чаплин впервые «не во власти своего метода и зрения, но метод и целенаправленный волевой показ – в его взрослых руках» [10, с. 217]. «Ибо здесь инфантильно *не само отношение* к этой язве человечества, но впервые инфантильна *только форма изложения*, того клеймщего осуждения, которое лежит в основе этого отношения» [10, с. 218]. (Эссе подтверждает, что изжить в себе формализм равносильно отсечению способности видеть функционально.) Отныне *Charlie the Kid* будет *Charlie the Grown-up* (Чарли взрослым).

Это же внимание к видению – и в эссе «Мы встречались» (1 мая 1941). Главный герой – Джимми Коллинз (1904–1936), американский летчик и писатель. Эйзенштейна интересует желание человека, «удивительно неспокойного существа», глядеть на мир сверху. Речь идет о Нью-Йорке, видении «каменных гигантов» и статуи Свободы, в частности. Эйзенштейн пишет о трех способах восприятия статуи:

- «снизу она кажется гигантской и мощной»;

- при движении по винтовой лестнице изнутри – «начинаешь терять к ней почтение»; «его [символа]

пустотелость берет под сомнение и его содержательность»;

- «...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...» [10, с. 224]. Изменение перспективы принципиально важно.

О собственном журналисту Михаилу Розенфельду (1906–1942) угле зрения Эйзенштейн говорит в очерке «Око за око» (1935): «Этот угол – изнутри. И поэтому он такой объемлющий, и потому в его очерках бьется настоящий пульс и по строчкам его пробегает действительная жизнь и действительность» [10, с. 250]. Неожиданно, но закономерно учитывать не только многовариантность внешнего, но и внутреннего – с богатым разнообразием пульса и теплоты живого (ритма и энергетики).

Отмечу и то, что наличие своего видения – не непременно, но в противном случае будет ли о чем говорить: что разгадывать? Эйзенштейн взыскателен в знакомствах. Он умел сохранять дистанцию. Об Иване Пырьеве его, скорее всего, отмечает Н.И. Клейман, просили написать для журнала «Искусство кино», возродившегося после войны [10, с. 294]. Эйзенштейн написал очерк «Лауреат Сталинской премии» (1946), но опубликуют его только в 1968-м – слишком ироничным получился этот заказной портрет: «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» [10, с. 290].

Самое пристальное внимание – к ближайшим соратникам. К литературно-аналитическому портрету Сергея Прокофьева Эйзенштейн обращался несколько раз. Как пишет Н.И. Клейман, первоначальный вариант был написан в 1942 году, в период их совместной подготовки к съемкам «Ивана Грозного». 31 декабря 1944-го он записал «детективную новеллу» (!) о методе работы Прокофьева «Телефон-изобличитель». Он ввел ее в книгу «Неравнодушная природа» и в 1947-м – во второй (переработанный и расширенный) вариант статьи о композиторе [10, с. 282–283].

В отношении Прокофьева Эйзенштейна интересовала «тайна» становления музыкального образа, его подход к «структурной тайне явления». Эйзенштейн считал Прокофьева «самым мудрым из современных композиторов» и ценил его «горячее сердце» [10, с. 262].

При совместном творчестве над музыкой к фильму один из исходных вопросов – кто работает первым: композитор ли пишет музыку по еще не смонтированным кускам изображения, чтобы режиссер, исходя из нее, строил монтаж, или, наоборот, режиссер монтирует сцену, и под нее композитор пишет музыку. Эйзенштейн не скрывал, что они по этому поводу «всегда долго торгуются»: «на долю первого выпадает *основная творческая трудность*: сочинить ритмический *ход сцены*» [10, с. 266]. Он отмечал, «как поразительно “монтажен” Прокофьев в построении своих музыкальных образов» [10, с. 272]: «...с двух (макси-

мум 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» [10, с. 268].

В «детективной новелле» Эйзенштейн рассказывает о подсмотренном им в просмотровом зале: как «по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие, длинные пальцы Прокофьева». Отбивает ли Прокофьев такт? – предварял он вопрос. «Нет. Он “отбивает” гораздо большее.

Он в отступе 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» [10, с. 269]. Эйзенштейн и Прокофьев – ценившие друг друга виртуозы. Их доверие было полным. Н.И. Клейман обращает внимание на то, что Прокофьев – один из немногих, с кем Эйзенштейн был на «ты».

Понимая, какие актуальные для времени вопросы затрагивал Эйзенштейн, отмечаешь уровень разговора – кардинально отличавшийся от типичного. «Прокофьев глубоко национален.

Но национален он не квасом и щами условно русского псевдорреализма.

Национален он и не «водой и духом» детали быта и кисти Перова или Репина.

Прокофьев национален строгостью традиций <...> Вот почему так прекрасно звучит в Прокофьеве древность – не через архаизм или стилизацию, но сквозь самые крайние и рискованные изломы ультра-современного музыкального письма» [10, с. 280].

Зрение в корень – и в разговоре об интернациональности: «И через “гегелевскую” оригинальность – первичность – глубоко национальный Прокофьев интернационален. <...> 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» [10, с. 280]. На космическую свободу Эйзенштейна справедливо указывал В. Шкловский [6].

Эйзенштейн обнажал идеалы, ориентиры: «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 приближительности мазка или размазанного цветового “пятна”.

Не произвол кисти, но ответственность объектива чудится в его руках» [10, с. 281].

Н.И. Клейман напоминает, что их совместные замыслы, кроме «Александра Невского» и «Ивана Грозного», реализованы не были. Прокофьев мечтал о том, чтобы Эйзенштейн поставил оперу «Война и мир», и режиссер уже делал наброски ее сценического решения. Эйзенштейн излагал замысел фильмов

«Большой Ферганский канал» и «Любовь поэта» («Пушкин»), точно указывая характер будущей музыки. После смерти Эйзенштейна Прокофьев отказывался от всех предложений киностудий: он считал свою работу в кино оконченной [10, с. 283].

Удался Эйзенштейну и портрет оператора Эдуарда Тиссэ – с ним он снял все свои фильмы. Статья «25 и 15» написана к 25-летию творческой деятельности Тиссэ и 15-летию их совместной работы. Точно определены их отношения – максимальной внутренней близости: «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» [10, с. 115].

Отдельные моменты статьи, как часто у Эйзенштейна, напоминают манифест – столь четки формулировки: «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» [10, с. 116].

В его памяти живы прежние «дискуссионные» времена, но ситуация кардинально изменилась: «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...» [10, с. 117–118].

Им с Тиссэ повезло встретить друг друга и третьего союзника – С. Прокофьева. Триумвират стал творческой радостью для каждого из них и – мощным двигателем развития.

Н.И. Клейман отмечает, что творческие дневники, письма Эйзенштейна еще ждут текстологической расшифровки, научного изучения, комментирования, публикации [1, с. 10], и это радует. Читая, проникаешься спецификой взгляда Эйзенштейна, привыкаешь к передаче мысли его «квалифицированным словом», к интенсивности его детали. «Барокко, жизнь интенсивной детали не порок, а свойство нашего времени», – отмечал Виктор Шкловский [5, с. 7]. Интенсивность и качество детали у них, безусловно, индивидуальны.

Валери Познер в «Истории плодотворного непонимания» пишет, что Шкловский и Эйзенштейн в двадцатые годы с напряженным вниманием следили за деятельностью, теоретическими выступлениями и фильмами друг друга. Не просто следили, но принимали их в расчет в собственной работе, «хотя и со знаком минус, стремясь на их фоне уточнить собственные теоретические и эстетические позиции» [4]. Учитывая, насколько активно в последнее время выходят книги, посвященные Эйзенштейну [2; 3], осмысление интересует многих. За разъяснением соотношения «формальной школы», в частности В.Б. Шкловского и С.М. Эйзенштейна, я обратилась к

Н.И. Клейману, и он дал развернутый ответ в письме от 8 января 2017 года.

Наум Ихильевич не скрывает, что формулировка Валери Познер не кажется ему «ключевой»: он не стал бы настаивать на *непонимании* (даже плодотворном) и «приятии взглядов друг друга со знаком минус»:

«Так, Э. не принимал подход к идее “искусства как приема” и сомневался в универсальности “отстранения”, но очень позитивно воспринимал трактовку Шкловским многих явлений и понятий, в частности, прозаической композиции. А Шкловский (очень многое в фильмах Э. понявши и одоблив первым), не принял гипотезу об «интеллектуальном кино», но ухватил при этом роль “вещизма” в “Октябре”. Однако позднее, работая над монографией “Эйзенштейн” для издательства “Искусство” (она вышла в серии “Жизнь в искусстве” в 1973 и получила Государственную премию), Виктор Борисович переосмыслил свои упреки конца 20-х годов, назвал этот “вещизм” реализованным “языком Лапуты”. В 20-е годы он сравнивал экспериментальные и теоретические идеи Э. со “стадом коров, в целом идущих в верном направлении”. Прочитав главные труды С. М., изданные после его смерти, Шкловский все же увидел системное единство теории и практики Э. В 30-е и 40-е гг. Эйзенштейн постоянно прибегал к остроумным наблюдениям В. Б., время от времени “фехтовал” с ним, а Шкловский с любовью “сочинял” образ Сергея Михайловича и догадывался о таких сторонах личности и свершений Э., которые не всякий академический исследователь открывает.

Мне кажется, одно из фундаментальных различий обоих крылось в том, что Шкловский – в широком смысле *прозаик*, а Эйзенштейн – *поэт* (и в их теории, и в художественной практике). В этом смысле Э. был гораздо ближе Ю.Н. Тынянову, хотя тот о С. М. не писал, и виделись они крайне редко. Тема “ОПОЯЗ и Эйзенштейн” требует очень серьезного изучения и

обсуждения – и не только “скопом”, но и дифференцированно: Э. и Тынянов, Э. и Шкловский, С. М. и Эйзенбаум (например, сопоставление “внутреннего монолога” Эйзенштейна и “внутренней речи” Эйзенбаума), С. М. и Роман Якобсон... Об этом писал Вячеслав Всеволодович Иванов, но из его трудов видно, сколько еще остается вопросов и лакун».

Литература

1. Клейман, Н. Эйзенштейн-литератор / Н. Клейман // Эйзенштейн, С. Словесные портреты. – Москва: КоЛибри, Азбука-аттикус, 2016. – С. 7–10.
2. Кушников, М.А. Эйзенштейн / М. Кушников. – Москва: Молодая гвардия, 2016. – 399 с. (Жизнь замечательных людей).
3. О’Махоуни, Майк. Сергей Эйзенштейн / Майк О’Махоуни. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 224 с. (Критические биографии).
4. Познер, В. Шкловский [Электронный ресурс] / В. Познер. – Эйзенштейн – двадцатые годы. История плодотворного непонимания. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/586/>.
5. Шкловский, В. За 60 лет: работы о кино / В. Шкловский. – Москва: Искусство, 1985.
6. Шкловский, В. Эйзенштейн / В. Шкловский. – Москва: Искусство, 1973. – С. 115.
7. Шпет, Г.Г. Эстетические фрагменты. II / Г.Г. Шпет. – Петроград, 1923.
8. Эйзенштейн, С.М. Метод / С.М. Эйзенштейн. – Москва: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. – Т. 2. Тайны мастеров. – 688 с.
9. Эйзенштейн, С.М. Наш «Октябрь» (По ту сторону игровой и неигровой) / С.М. Эйзенштейн // Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения. – Москва: Искусство, 1967. – Т. 5. – С. 34.
10. Эйзенштейн, С. Словесные портреты / С. Эйзенштейн. – Москва: КоЛибри, Азбука-аттикус, 2016. – 320 с.
11. Eisenstein, Sergei. Film Form. Essays in Film Theory / Sergei Eisenstein; edited and translated by Jay Leyda. – New York and London, 1949.
12. Fiedler, K. Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst / K. Fiedler. – Berlin: [Б. и.].

L.V. Yegorova

LITERARY PORTRAITS BY SERGEI EISENSTEIN. THE FORMS OF VISION

Literary portraits embody experimental approach characteristic of Sergei Eisenstein. Eisenstein pointed out that he did not like psychological art and was attracted by the mysteries of macrocosm rather than microcosm. The article discusses the specifics of his view on Kazimir Malevich, Vladimir Mayakovsky, Ivan Aksenov, Sergei Prokofiev, Eduard Tisse, Charlie Chaplin and some others whose lives and ‘the mystery of the eyes’ were of special interest to Eisenstein. His literary portraits are made in accord with the stylistics of the heroes of the essays and the spheres of their talent – literature, music, art. The choice of the details (their quality and intensiveness), montage are characteristic of Eisenstein, hence the specifics of his literary-analytical portraits with their highly memorable expressiveness.

Literary portraits, Sergei Eisenstein, Naum Kleiman, forms of vision, formalism, Kazimir Malevich, Vladimir Mayakovsky, Ivan Aksenov, Sergei Prokofiev, Eduard Tisse, Charlie Chaplin.