**ЖИВАЯ КЛАССИКА**

**С. М. Эйзенштейн**  
Мемуары

Издание осуществлено к 100-летию со дня рождения Сергея Михайловича Эйзенштейна

**Сергей Михайлович**

**Эйзенштейн**

*Мемуары*

**Том второй**

Истинные пути изобретания  
Профили

Москва  
Редакция газеты “Труд”  
Музей кино  
1997

|  |
| --- |
| **Содержание** |

5 [Автобиография](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F)  
6 [Обезьянья логика](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9E%D0%B1%D0%B5%D0%B7%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%8C%D1%8F%20%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%BA%D0%B0)

[**Истинные пути изобретания**](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#%D0%98%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%BF%D1%83%D1%82%D0%B8%20%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F)

11 [[Почему я стал режиссером]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%9F%D0%BE%D1%87%D0%B5%D0%BC%D1%83%20%D1%8F%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%20%D1%80%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BC])  
26 [История крупного плана](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F%20%D0%BA%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B0)  
41 [Вот и главное](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%92%D0%BE%D1%82%20%D0%B8%20%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D0%B5)  
45 [[Раздвоение Единого]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%95%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE])  
48 [Pre-natal experience](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#Pre-natal%20experience)  
50 [Monsieur, madame et bebe](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#Monsieur,%20madame%20et%20bebe)  
67 [“Светлой памяти маркиза”](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#%E2%80%9C%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BB%D0%BE%D0%B9%20%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D0%B8%20%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B8%D0%B7%D0%B0%E2%80%9D)  
115 [Как я учился рисовать](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9A%D0%B0%D0%BA%20%D1%8F%20%D1%83%D1%87%D0%B8%D0%BB%D1%81%D1%8F%20%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D1%8C) (Глава об уроках танца)  
133 [О фольклоре](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9E%20%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%B5)  
154 [[Перевертыши]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%8B%D1%88%D0%B8])  
170 [Цвет](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%A6%D0%B2%D0%B5%D1%82)  
172 [[“Мастерство Гоголя”]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%E2%80%9C%D0%9C%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D0%93%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8F%E2%80%9D])  
179 [Атака на кипарисы](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%90%D1%82%D0%B0%D0%BA%D0%B0%20%D0%BD%D0%B0%20%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%8B%28%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%B5%20%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%BE%20%D0%BE%20%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B5%29) (Первое письмо о цвете)  
185 [Ключи счастья](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#%D0%9A%D0%BB%D1%8E%D1%87%D0%B8%20%D1%81%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%8F%28%D0%92%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B5%20%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%BE%20%D0%BE%20%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B5%29) (Второе письмо о цвете)  
211 [Три письма о цвете](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%A2%D1%80%D0%B8%20%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%B0%20%D0%BE%20%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B5)  
215 [[Запретная любовь]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%97%D0%B0%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F%20%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%8C])  
217 [Любовь поэта [“Неотправленное письмо”]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%E2%80%9C%D0%9B%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%8C%20%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%B0%E2%80%9D]%28%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D1%82%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%BE%29)  
226 [Мэрион](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9C%D1%8D%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%BD)  
239 [Принцесса долларов](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B0%20%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2)  
241 [Катеринк](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B8)  
246 [После дождика в четверг](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9F%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B5%20%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D0%B2%20%D1%87%D0%B5%D1%82%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B3)  
252 [Истинные пути изобретания](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%98%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%BF%D1%83%D1%82%D0%B8%20%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F2)  
252 [Торито](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%A2%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE)  
262 [Сказка про Лису и Зайца](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%A1%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%20%D0%9B%D0%B8%D1%81%D1%83%20%D0%B8%20%D0%97%D0%B0%D0%B9%D1%86%D0%B0)  
276 [Цветовая разборка сцены “Пир в Александровской слободе” из фильма “Иван Грозный”](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#%D0%A6%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F%20%D1%80%D0%B0%D0%B7%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%BA%D0%B0%20%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%8B%20%E2%80%9C%D0%9F%D0%B8%D1%80%20%D0%B2%20%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%B4%D0%B5%E2%80%9D%20%D0%B8%D0%B7%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%B0%20%E2%80%9C%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%20%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D1%8B%D0%B9%E2%80%9D) (Постаналитическая работа)  
284 [[Премия за “Грозного”]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F%20%D0%B7%D0%B0%20%E2%80%9C%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%E2%80%9D])  
288 [[Формулы жизни]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%A4%D0%BE%D1%80%D0%BC%D1%83%D0%BB%D1%8B%20%D0%B6%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B8])  
291 [Автор и его тема](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%20%D0%B8%20%D0%B5%D0%B3%D0%BE%20%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0)  
291 [Двадцать лет спустя](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#%D0%94%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%86%D0%B0%D1%82%D1%8C%20%D0%BB%D0%B5%D1%82%20%D1%81%D0%BF%D1%83%D1%81%D1%82%D1%8F%281925%20%E2%80%94%201945:%20%D0%BE%D1%82%20%E2%80%9C%D0%91%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%86%D0%B0%E2%80%9D%20%D0%BA%20%E2%80%9C%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%83%E2%80%9D%29) (1925—1945: от “Броненосца” к “Грозному”)  
295 [Единство](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%95%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE)

[**Профили**](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%B8)

301 [[О Мейерхольде]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%9E%20%D0%9C%D0%B5%D0%B9%D0%B5%D1%80%D1%85%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%B5])  
306 [В. В.](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%B2.%D0%B2.)  
310 [Немчинов мост](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9D%D0%B5%D0%BC%D1%87%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%20%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82)  
316 [25 и 15](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#25%20%D0%B8%2015)  
320 [[Рождение мастера]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%A0%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%BC%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0])  
325 [Товарищ д'Артаньян](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%A2%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%89%20%D0%B4%27%D0%90%D1%80%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%8C%D1%8F%D0%BD)  
334 [[Гриффит, Чаплин, Флаэрти]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%93%D1%80%D0%B8%D1%84%D1%84%D0%B8%D1%82,%20%D0%A7%D0%B0%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D0%BD,%20%D0%A4%D0%BB%D0%B0%D1%8D%D1%80%D1%82%D0%B8])  
338 [Прометей (Опыт)](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%B9%28%D0%9E%D0%BF%D1%8B%D1%82%29)  
347 [Вечер с Крэгом](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%92%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%80%20%D1%81%20%D0%9A%D1%80%D1%8D%D0%B3%D0%BE%D0%BC)  
349 [Мы встречались...](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9C%D1%8B%20%D0%B2%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%8C)  
358 [Юдифь](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%AE%D0%B4%D0%B8%D1%84%D1%8C)  
396 [Лауреат Сталинской премии (Об Иване Пырьеве)](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#%D0%9B%D0%B0%D1%83%D1%80%D0%B5%D0%B0%D1%82%20%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9%20%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B8%28%D0%9E%D0%B1%20%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%20%D0%9F%D1%8B%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B5%29)  
399 [ПРКФ](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9F%D0%A0%D0%9A%D0%A4%D0%92)  
418 [Люди одного фильма](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%B8%20%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%B0)  
418 [Ломовы и Горюнов](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9B%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D1%8B%20%D0%B8%20%D0%93%D0%BE%D1%80%D1%8E%D0%BD%D0%BE%D0%B2)  
421 [Я. Райзман и Н. Ламанова](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#%D0%AF.%20%D0%A0%D0%B0%D0%B9%D0%B7%D0%BC%D0%B0%D0%BD%20%D0%B8%20%D0%9D.%20%D0%9B%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0)  
426 [Вольский](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%92%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9)  
427 [Стрекоза и муравей](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%20%D0%B8%20%D0%BC%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%B9)  
430 [[Валя Кузнецова]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#[%D0%92%D0%B0%D0%BB%D1%8F%20%D0%9A%D1%83%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%BE%D0%B2%D0%B0])  
431 [Лукина](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%9B%D1%83%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0)  
434 [“Сподобил Господь Бог остроткою...”](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#❜3馤1) (Из воспоминаний обо мне собственного моего воображаемого внука)  
440 [O[ld]M[an]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#O[LD]%20M[AN])  
442 [P.S.](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#P.S.)

445 [Комментарии](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%202%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem2.html#%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B8)

502 [Указатель имен](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%202%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem2.html#%D0%A3%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%20%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD)

Составление, предисловие и комментарии Н.И.Клейман  
Подготовка текста В.II. Коршунова, Н.И. Клейман  
Редактор В.В.Забродин Художник А.А. Семенов  
Иллюстрации из фондов Музея-квартиры С. М. Эйзенштейна и Российского государственного архива литературы и искусства  
В оформлении использованы рисунки из детских тетрадей С. М. Эйзенштейна и рисунки к фильму “Иван Грозный”   
Форзацы: С. М. Эйзенштейн с человеческим эмбрионом. Кадр кинохроники. Цюрихская женская клиника, 1929 г.   
Фронтиспис: фотопортрет С. М. Эйзенштейна работы Джек Лейды. Москва, 1934 г.

Автобиография

*Автобиография?  
Это значит — писать про себя.  
Пишу я по вопросам кино лет двадцать*1 *и, по совести говоря,  
в основном больше всего именно на эту самую тему — про себя.  
Точнее, про то, что приходилось и приходится самому делать  
на экране. Затем стараешься это как-то обобщить. Как го-  
ворил Реми де Гурмон, возводить в закономерности личный  
свой опыт — это стремление каждого человека, когда* (*если*) *[он] искренен.  
Это не от радости и не от хорошей жизни.  
А скорее от бедности* (*если не считать известного процента  
эгоцентризма*)*.  
Правда, от бедности не собственной, а от бедности крити-  
чески анализирующих работ. В нашем кино сложилось дело  
так, что вся основная работа в исследовательской области  
почти неизменно ложилась на самих же производителей. А  
потому в этой области приходится быть на самообслужива-  
нии: каждый сам себе в основном — свой собственный теоре-  
тический кафетерий.*

*Пытаешься о своей работе писать “со стороны*”*, так как со  
стороны мало кто забирается в анализ того, что делаешь.  
А получается неминуемо — про себя, о себе, изнутри — слиш-  
ком. лично, подробно, интимно и чаще всего... восторженно!  
То же самое предстоит и сейчас. На этот раз хотя бы узако-  
ненно и обоснованно. Дело идет не об объективно-теорети-  
ческой статье. А об автобиографии.  
А автобиография, как известно, — это про себя.*

Обезьянья логика

Калоши хлопают.  
Издают засасывающий звук.  
Вязнут в грязи.  
Отстают от ног.

Грязь — помесь размокшей глины с первым снегом.  
Совершенно пустой зоосад.  
Алма-Ата.

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

Безрогий олень с черными влажными громадными глазами,  
похожий на самого моего спутника (режиссера Козинцева).  
Бессмысленно ворочающийся медведь.  
Поразительный барс.

Страшный хвост реагирует на малейшее наше движение. Он  
похож на толстую, нажравшуюся волосатую змею.  
Все тело лениво неподвижно.  
Глаза — то закрыты...  
то внезапно раскрыты во всю ширину своей зеленовато-серой  
бездонности.

В ней — еле заметная секундная стрелка вертикально сужен-  
ного зрачка.

Барс абсолютно неподвижен под потолком своей клетки.  
Только кончик хвоста неустанно и нервно реагирует на каж-  
дое наше движение.

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

Бушидо — кодекс чести самурая — не позволяет японцу от-  
борной касты (а в дальнейшем традиция переходит на всех  
японцев вообще) реагировать лицом на что бы то ни было.  
Лицо японского атташе абсолютно неподвижно.  
Но вот промчались по небу истребители нового типа.

ОБЕЗЬЯНЬЯ ЛОГИКА *7*

Лицо неподвижно.  
Руки за спиной.

Но боже, что делается с руками!

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

Так же — хвост барса.

При полной неподвижности уставившегося на пас глаза.  
Назавтра я пошлю Мишу Кузнецова изучать глаза барса для  
роли Федьки Басманова.

Серые глаза Кузнецова вполне для этого годятся.  
Ему нужно суметь поймать взгляд.  
А сейчас идем дальше — в крытое помещение.  
Острый запах мочи.  
Черный дог.

Стаи зеленых попугаев — энсепараблей\*. Таких попугаев я ви-  
дел на свободе в пальмовых зарослях мексиканских тропиков.  
Пеликанов — тоже.  
От льва пахнет псиной.  
От тигра — мышами.  
Подходим к обезьянам.  
Павианы отдельно...  
Бросаю кусок моркови.  
Обезьяна отрывается от занятия.  
Она, конечно, искала блох.

В три прыжка, не отрываясь глядя на морковь, она соскакива-  
ет вниз.

Но вот в поле зрения ее попадает кусок белой бумажки в сто-  
роне от моркови.

Белое впечатление резче, чем тускло-рыжее.  
И морковь забыта.  
Обезьяна двинулась к бумажке.

Но вот где-то рядом — острый вскрик и характерное свистя-  
щее щелканье зубами.

Обезьяна отвернулась от бумажки в сторону крика.  
Глаз упал на качающуюся ветку.  
Движущийся предмет привлекательней неподвижного.  
Прыжок — и обезьяна уже ухватилась за ветку.  
Наверху заверещал партнер обезьяны.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Речь идет о попугаях-неразлучниках; от inseparable— неразлучным  
*(франц*.).

8

И обезьяна уже услужливо вновь погружена в шерсть партне-  
ра.

Живой сожитель, конечно, еще привлекательней, чем просто  
подвижный предмет.  
Забыть! ветка, бумажка, морковка.  
...Разница между мной и алма-атинской обезьяной только в  
одном.

Я так же прыгаю от предмета к предмету, как только в памяти  
подвернется новый.

Но. в отличие от обезьянки, я все же иногда возвращаюсь об-  
ратно, к первоначальному.

Ход сюжета в этих записках я посвящаю безыменной сестре  
моей — обезьяне из алма-атинского зоосада...

|  |
| --- |
| Истинные пути изобретания |

[Почему я стал режиссером]

Всякий порядочный ребенок делает три вещи: ломает предме-  
ты, вспарывает животы кукол или животики часов, чтобы уз-  
нать, что там внутри, мучает животных. Например, из мух де-  
лает если не слонов, то собачек во всяком случае. Для этого  
удаляется средняя пара ног (остаются — четыре). Вырывают-  
ся крылья: муха не может улететь и бегает на четырех ногах.  
Так поступают порядочные дети. Хорошие.  
Я был ребенком скверным. Я в детстве не делал ни первого, ни  
второго, ни третьего. На моей совести нет ни одних развин-  
ченных часов, ни одной замученной мухи и ни одной злонаме-  
ренно разбитой вазы... И это, конечно, очень плохо. Ибо, ве-  
роятно, именно потому я и был вынужден стать кинорежиссе-  
ром.

Действительно, хорошие дети, о которых я пишу вначале, удов-  
летворяют зуд любознательности, примитивную жестокость и  
агрессивное самоутверждение сравнительно безобидными вре-  
мяпрепровождениями, перечисленными выше.  
Зуд проходит с детством. И никому из них не приходит в голо-  
ву в зрелом возрасте производить нечто аналогичное. Совсем  
иное дело с “хорошим” мальчиком, в отличие от общеприня-  
того “сорванца”.

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

Он лихорадочно ищет сферу приложения, где [смог бы] мак-  
симально безопасно проявлять свои аппетиты.  
И не может не стать в конце концов режиссером, где так осо-  
бенно легко реализовать все эти в детстве упущенные возмож-  
ности.

Своевременно не разобранные часы стали во мне страстью *ко-  
паться* в тайниках и пружинах “творческого механизма”.

12

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

Жестокость, не нашедшая своего приложения к мухам, стре-  
козам и лягушкам, резко окрасила подбор тематики, методики  
и кредо моей режиссерской работы.  
Действительно, в моих фильмах расстреливают толпы людей,  
дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в зем-  
лю, после того как их изловили в лассо (“Мексика”), давят де-  
тей на Одесской лестнице, бросают с крыши (“Стачка”), дают  
их убивать своим же родителям (“Бежин луг”), бросают в пы-  
лающие костры (“Александр Невский”); на экране истекают  
настоящей кровью быки (“Стачка”) или кровяным суррогатом  
артисты (“Потемкин”); в одних фильмах отравляют быков  
(“Старое и новое”), в других — цариц (“Иван Грозный”); при-  
стреленная лошадь повисает на разведенном мосту (“Ок-  
тябрь”), и стрелы вонзаются в людей, распластанных вдоль  
тына под осажденной Казанью. И совершенно не случайным  
кажется, что на целый ряд лет властителем дум и любимым ге-  
роем моим становится не кто иной, как сам царь Иван Василь-  
евич Грозный.

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

Именно в сценарии, так как из [некоторых] соображений сце-  
ны детства Грозного в фильм не вошли1.  
В сценарии показано, как сумма детских впечатлений способ-  
ствует формированию социально (или исторически) полезно-  
го дела тогда, когда эмоциональный комплекс, созданный эти-  
ми впечатлениями, совпадает по *чувствам с* тем, что в порядке  
*разумных* и *волевых* поступков надлежит совершать взросло-  
му. Другими словами, ряд острых детских впечатлений и со-  
путствующих им чувств: “Берегись яду, берегись бояр” — из  
уст умирающей отравленной матери, тоска по полоненным ис-  
тинно русским прибалтийским городам (в песне няньки), про-  
дажность бояр около престола московского князя — опреде-  
ляют собою ту страстную эмоциональную окрашенность пос-  
тупков, которые в порядке прогрессивных государственных ме-  
роприятий приходится в дальнейшем проводить взрослому  
Ивану. (Ликвидация феодализма и завоевание Балтийского по-  
бережья.)  
Когда ряд детских травм *совпадает* по эмоциональному при-

13 [ ПОЧЕМУ Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ]

знаку с задачами, стоящими перед взрослым, — тогда “добро  
зело”.

Таков случай Ивана.

Я считаю, что н этом смысле и мне в моей биографии повезло!  
Я оказался нужным своему времени, на своем участке, именно  
таким, как определилась моя индивидуальность.  
Я забыл добавить, что в детстве я еще был очень послушным.  
Это не могло не обернуться в дальнейшем резко выраженной  
“строптивостью” взрослого.

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

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

форма, прием и метод — не более как результат основной осо-  
бенности нашего кино. Наше кино — не умиротворяющее сред-  
ство, а боевое действие.

Наше кино прежде всего — оружие, когда дело идет о стол-  
кновении с враждебной идеологией, и прежде всего — орудие,  
когда оно призвано к основной своей деятельности — воздей-  
ствовать и пересоздавать.

Здесь искусство поднимается до самосознания себя как одно-  
го из видов насилия,

страшного орудия силы, когда оно использовано “во зло”, и  
сокрушающего оружия, пролагающего пути победоносной  
идее2.

Годы нашей жизни — годы неустанной борьбы.  
И годы подобной титанической борьбы не могли не вызвать к  
жизни и разновидности подобного агрессивного искусства и  
своеобразной “оперативной эстетики” искусствопонимания3.  
И поле приложения агрессивности в моей работе уходило да-  
леко за пределы ситуаций фильма — в область методики воз-  
действия фильма согласно с режиссерским кредо волевого ка-  
чала в построении кинокартины, волевого начала, подчиняю-  
щего зрителя теме.

Вопросы управления психикой зрителя неизбежно влекли за  
собой углубление в изучении внутренних механизмов воздей-  
ствия.  
Так развилось экспериментаторство.

Мемуары14

И нередко случался парадокс: картины, экспериментируя над  
методикой воздействия, подчас... забывали воздействовать!  
Часы разбирались на колесики, но переставали ходить!

\*

Из многообразия элементов спектакля всегда есть особенно  
любимые режиссером. Кто любит массовые сцены, кто — на-  
пряженные диалоги, кто — декоративность жизни, кто — игру  
света, кто — жизненную правду словесных балансировок,  
кто — бесшабашное веселье сценических положений.  
Я больше всего любил в театре — мизансцену.  
Мизансцена в самом узком смысле слова — сочетание про-  
странственных и временных элементов во взаимодействиях лю-  
дей на сцене.

Сплетение самостоятельных линий действия со своими обособ-  
ленными закономерностями тонов своих ритмических рисун-  
ков и пространственных перемещений в единое гармоническое  
целое всегда увлекало меня.

Мизансцена оставалась не только любимой, но становилась  
всегда исходной не только для выражения сцены, которая для  
меня вырастает из мизансцены, затем разрастаясь во все со-  
ставляющие части, — но гораздо дальше этого.  
Через анализ конфликтующей игры мотивов, запечатленных  
графическим росчерком мизансцены, я шел к [определению]  
выразительного движения как свернутой на человеке мизан-  
сцены.

Перерастая в новое качество из театра в кино, мизансцена пе-  
ревоплощалась в закономерность мизанкадра (под которым  
надо понимать не только *размещение внутри кадра,* но и *вза-  
имное соразмещение кадров между собой*) *—* переходила в объ-  
ект нового увлечения — монтаж.  
Усложняясь в одну сторону, дело шло в звукозрительный кон-  
трапункт звукового кинематографа. Видоизменяясь в другую,  
мизансцена вырастала в область драматургии, где те же спле-  
тения и пересечения строились между отдельными лицами или  
между отдельными чертами и мотивами отдельного персонажа.  
Ортодоксальная графическая мизансцена “старого письма”  
простейших пространственных начертаний, окованных отчет-  
ливой сеткой ритмического расчета времени, всегда оставалась

[ПОЧЕМУ Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ] 15

исходным прообразом для движения сквозь самые усложнен-  
ные ходы контрапункта, особенно сложного в кино, ввиду не-  
обходимости сводить здесь воедино несоизмеримые элемен-  
ты — начиная противоречивой парой — изображения и звука.  
Откуда же пришли первые ощущения, навсегда увлекшие лю-  
бовью к звукозрительным построениям и пространственно-вре-  
менным сочетаниям?

Ижора. Река Нева. Семнадцатый год. Школа прапорщиков  
инженерных войск. Понтонный мост.  
Как сейчас помню жару,  
свежий воздух,  
песчаный берег реки.

Муравейник свежепризванных молодых людей, двигающихся  
размеренными дорожками, разученными движениями и сла-  
женными действиями выстраивающих безостановочно расту-  
щий мост, жадно пересекающий реку.  
Где-то среди муравейника двигаюсь я сам. На плечах кожаные  
квадратные подушки. На них краями упирается настил. И в за-  
веденной машине мелькающих фигур, подъезжающих понто-  
нов, с понтона на понтон перекидывающихся балок, перил, об-  
растающих канатами, — легко и весело подобием перпетуум  
мобиле носиться с берега по все удлиняющемуся пути ко все  
удаляющемуся концу моста.

Строго заданное время наводки, распадающееся в секундах  
отдельных операций, медленных и быстрых, сплетающихся и  
переплетающихся. И как бы отпечатан этап ритмической сет-  
ки времени, расчерченной линиями пробегов по выполнению  
отдельных операций, слагающихся в общее дело. Все это соче-  
талось в удивительное оркестрово-контрапунктическое пере-  
живание процесса во всем разнообразии в своей гармонии.  
А мост растет, растет.  
Жадно подминает под себя реку.  
Тянется к противоположному берегу.  
Снуют люди,  
Снуют понтоны.  
Звучат команды.  
Бежит секундная стрелка...  
Черт возьми, как хорошо!

Нет, не на образцах классических постановок, не по записям  
выдающихся спектаклей, не по сложным оркестровым парти-  
турам и не в сложных эволюциях кордебалета, — впервые ощу-

16 Мемуары

тил я упоение прелестью движения тел, с разной быстротой  
снующих по графику расчлененного пространства, игру пере-  
секающихся орбит, непрестанно меняющуюся динамическую  
форму сочетания этих путей — сбегающихся в мгновенные за-  
тейливые узоры с тем, чтобы снова разбежаться в несводимые  
ряды.

Понтонный мост, врастающий в необъятную ширину Невы с  
песчаного берега Ижоры, впервые открыл мне прелесть этого  
увлечения, никогда уже меня не покидавшего.  
Неотразимость впечатления объясняется просто — оно попа-  
дает в поле восприятия как раз в тот период, когда увлечение  
предметами искусства у меня претерпевает известный сдвиг.  
Сдвиг достаточно решительный — от увлечения *восприятием*произведений к смутному влечению... *производить самому.*Несколько особенно острых театральных впечатлений незадо-  
лго до этого (“Маскарад”, “Дон Жуан” и “Стойкий принц” в  
бывшем Александрийском театре4), социальный сдвиг от фев-  
ральской революции к Октябрьской, полный переворот в пред-  
ставлениях, как бы подсказавших возможность своевольного  
изменения раз намеченного жизненного пути (я шел в инжене-  
ры), неожиданное приобщение вплотную к малознакомым и не-  
ожиданным областям искусства (японцы, Жак Калло, Хогарт,  
Гойя) — толкало и двигало пробовать свои силы в новом на-  
правлении. Пока на бумаге, в замыслах, в мечтах.  
И всякое новое впечатление в этот период вплеталось в фор-  
мирующуюся индивидуальность человека, шедшего к работе в  
искусстве. Одни впечатления направлялись [в сторону] фор-  
мального интереса, другие — тематического.  
Котел гражданской войны и военно-инженерная работа на ее  
фронтах втягивали в острое переживание судеб России и ре-  
волюции, увлекали переживанием свершающейся истории, от-  
кладывались впечатлениями размаха и широтой народных су-  
деб, откладывались эпическими устремлениями, потом вопло-  
тившимися в тематике будущих фильмов “монументального  
письма”.

Крупные и глубокие впечатления откладывались на годы.  
Непосредственные — вплетались [в] самый процесс становле-  
ния. В таких условиях естественную тягу к закономерности и  
гармонии — до степени пламенной страсти — могло воспла-  
менить мимолетное, по существу, впечатление от наводки пон-  
тонного моста.

[ПОЧЕМУ Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ] 17

Может быть, за мост я хватался так устремленно потому, что  
подобной же закономерности и своеобразной стройности ис-  
торического процесса — н хаосе окружающей гражданской  
войны --- мне еще не было дано увидеть?  
Существуют же точки зрения, согласно которым орнамент  
родится у дикаря в результате его растерянности перед дей-  
ствительностью, которую он охватить не может, как первая  
попытка упорядочить случайное вокруг себя.  
Так или иначе, “ушиб” размеренностью коллективных дейст-  
вий в условиях строгого графика остался неизгладимым.  
Ведь так же двигаются небесные светила — не задевая друг за  
Друга,

так свершаются приливы и отливы,  
сменяются дни и ночи и времена года...  
Так проходят, определяя судьбы друг друга, люди сквозь свои  
и чужие биографии...

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

Кто шел зигзагами, кто восьмерками, кто по росчерку парабо-  
лы влетал из неизвестности на сценическую площадку с тем,  
чтобы снова умчаться в неизвестность после короткого стол-  
кновения с героем. Особенно патетична была история с люби-  
мой девушкой, которая в самый момент сближения с героем  
уходила от него “согласно графику” предначертанной ей кри-  
вой.

Самым страшным был момент, когда герой, так гордившийся  
прямолинейностью своего хода, разрезавшего вертлявые си-  
нусоиды и лемнискаты партнеров, вдруг начинает обнаружи-  
вать, что и его путь — не путь свободного выбора и что прямо-  
линейность его пути — не более как дуга окружности (пусть и  
довольно отдаленного центра), но столь же обреченного, как  
и пути остальных персонажей.  
Пантомима кончалась всеобщим парадом-алле перекрещива-  
ющихся геометрических перемещений, под которые тихо схо-  
дит с ума главный герой.

Чего здесь больше? Понтонного моста, шопенгауэровского  
пессимизма (в эти годы я знакомлюсь с его философией) или  
гофмановской фантастики? Одно очевидно: абстрактный, ка-

18 Мемуары*.*

залось бы, геометризм прежде всего старался обслуживать  
смысл и эмоцию темы.

\*

С какого времени я стал суеверным, я не припомню.  
Жить это мешает очень.

Черная кошка, перебежавшая дорогу... Нельзя проходить под  
лестницей... Пятница... Тринадцать... Не класть шапку на стол —  
денег не будет... Не начинать дел в понедельник...  
Сколько добавочных хлопот среди повседневного обихода!  
Однако, если вдуматься, то это очень похоже на [проявление]  
одной очень важной черты внутри работы. А может быть, даже  
предпосылка к тому, что сама эта черта и образовалась?!  
Что общего у всех суеверий?

Одно обстоятельство, а именно: что предмет или явление по-  
мимо своего непосредственного *бытия* имеет еще некое *зна-  
чение.*

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

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

Со мной спорят очень много. Очень давно и по всякому пово-  
ду. И по тому, как я пишу сценарии, и по тому, как я работаю с  
артистами, и по тому, как я монтирую.  
Меньше всего нападают на то, как я вижу и строю кадры. По  
этой линии ко мне наиболее благосклонны.  
И я думаю, что происходит это оттого, что кадры я всегда строю  
по принципу... черной кошки, перебегающей дорогу.  
*Предметно* и *композиционно я* стараюсь никогда не ограни-  
чивать кадра одной *видимостью* того, что попадает на экран.  
Предмет должен быть *выбран* так, *повернут* таким образом и  
*размещен* в поле кадра с таким расчетом, чтобы помимо изо-  
бражения родить комплекс ассоциаций, вторящих эмоциональ-  
но-смысловой нагрузке куска. Так создается *драматургия* кад-

19 [ПОЧЕМУ Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ]

pa. Так *драма* врастает в *ткань* произведения. Свет, ракурс,  
обрез кадра — все подчиняется тому, чтобы не только *изобра-  
зить* предмет, но *вскрыть* его в том смысловом и эмоциональ-  
ном аспекте, который воплощается в данный момент через дан-  
ный предмет, поставленный перед объективом. “Предмет”  
здесь надо понимать широко. Это отнюдь не только вещи, но в  
равной мере и предметы: страсти (люди, натурщики, артисты),  
постройки, пейзажи или небеса в перистых или иных облаках.  
Веер вертикальных облаков вокруг Ивана Грозного под Ка-  
занью — это меньше всего изображение метеорологического  
феномена, а больше всего — образ царственности, а искажен-  
ный гигантский силуэт астролябии над головой московского  
царя— меньше всего прочитывается световым эффектом, а не-  
вольно своими пересекающимися кругами кажется подобием  
кардиограммы, составленной из хода мыслей задумавшегося  
политика.

Здесь это наглядно и осязательно, но можно изъять почти что  
любой кадр и, разобрав его, доказать, что скрещения и пере-  
крещения его графического облика, взаимная игра тональных  
пятен, фактуры и очертания предметов толкуют *своеобразный*сказ, подымающийся над просто изобразительной задачей.  
Здесь приятно отметить то, что подобная тенденция восходит  
к литературной традиции лучших образцов русской классики.  
Мне немало приходилось говорить и писать о сходстве мон-  
тажных представлений нашего кино с традицией пушкинского  
письма5.

То, что я привожу здесь касательно драматургии кадра, отчет-  
ливо перекликается с тем, что у Гоголя (или у Достоевского)  
может обозначаться термином “сюжет в деталях”.  
Термин принадлежит Андрею Белому, и ошеломляющему оби-  
лию примеров двусмысленности (двуосмысленности) предме-  
тов и образов, казалось бы лежащих в обыкновенном бытовом  
сказе, посвящена одна из самых удивительных глав “Мастер-  
ства Гоголя” (ГИХЛ, 1934). Мне кажется, что, начиная с ногтя  
большого пальца Митеньки при аресте его в Мокром6 вплоть  
до образной концепции романа в целом, [можно] ставить  
“Братьев Карамазовых” совершенно в ряд таких же явлений,  
которые так мастерски вскрывает Белый на Гоголе.  
Так с черной кошкой сотрудничали веянья Гоголя и Достоевско-  
го, помогал анализ Белого в осознании собственного метода.  
Вероятно, где-то между теми и другими мелькал и образ гоф-

20 Мемуары

мановского Линдхорста с его необыкновенным бытием коро-  
ля эльфов за банальной видимостью архивариуса в цветистом  
халате, разгоравшемся огненными цветами.  
Образность кадра, как видим, имеет сложный пантеон пред-  
ков...

И самый близкий из них — увлечение двуосмысленностью ми-  
зансценного хода — гротесково-осязательно (и именно гро-  
тесково, потому что осязательно!) возникавшего уже в малень-  
кой “геометрической” пантомиме, описанной выше.  
Однако обычно в творческом хозяйстве ничто не пропадает.  
И маленькая пантомимка — нет-нет да и воскреснет.  
В тридцать втором году я носился с планами делать комедию7.  
И одним из центральных мест был момент, когда клубок чело-  
веческих отношений и ситуаций так запутывается, что драма-  
тического выхода никакого нет.  
Аппарат отъезжает.

Кафельный белый с черным пол оказывается шахматной до-  
ской.

На ней вперемешку стоят томящиеся действующие лица, ищу-  
щие выхода из общей путаницы действия. А над доской, тере-  
бя волосы, сидят автор и режиссер и стараются распутать ла-  
биринт человеческих отношений.  
Решение найдено!  
Действие продолжается.

Пути действующих лиц плавно сплетаются и расплетаются.  
Сплетаются и расплетаются отношения.  
Комедия несется дальше.  
Фильм снят не был...

И, может быть, именно потому много лет спустя, в “Иване Гроз-  
ном”, вновь появляется шахматная доска на экране.  
Мудрый план московского царя обойти блокаду Балтийского  
моря морем Белым иллюстрируется шахматным ходом по шах-  
матной доске. По доске, которую царь Иван шлет в подарок  
“Рыжей Бэсс”, королеве аглицкой Елизавете.  
Но, конечно, шахматы гораздо полнее представляют собой  
образ хода самого сюжета “Грозного” сквозь сценарий.  
На каждый ход бояр — контрход Грозного.  
На каждое мероприятие Грозного — контрход бояр.  
Ходы царя — благородные, не себялюбивые, а направленные  
на государственное дело — пересекаются ходами всех оттен-  
ков корысти, себялюбивой завистью Курбского, родовой ал-

[ПОЧЕМУ Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ] 21

чностью Старицкой, казнокрадством старика Басманова, соб-  
ственничеством Пимена и т.д.

Любопытно, что в отношении хвалы и хулы сценария хваля-  
щие и хулящие его прибегают к одному и тому же образу.  
Одни хвалят сценарий за то, что здесь перед зрителем с совер-  
шенной точностью разыграна шахматная партия, безошибоч-  
но приводящая к разрешению намеченной задачи,  
другие говорят — блестящие шахматы, но... и только.  
Должно быть, правы и те, и другие.

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

Каждому человеку, вероятно, отпущена определенная доза  
контрапунктических увлечений.

Шахматы — наиболее доступное средство превратить эти дрем-  
лющие желания в реальность.

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

И лавры Ласкера и Капабланки оставляют меня в покое.  
Однако жаловаться, так жаловаться. Несколько выше я жало-  
вался на черную кошку.  
Но дело еще гораздо хуже.

Не только паук утром, днем или вечером, не только встречен-  
ный гроб или белая лошадь, которым сам бог велел быть зна-  
мением и предуведомлением (еще Пушкина пугала цыганка —  
“бойся белого”— и военная форма Дантеса все-таки оказа-  
лась белой!8), беспокоят мирное течение моей жизни.  
*Всякое,* почти бытовое явление непременно разрастается в мно-  
гозначительное обобщение.

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

И все полное самых острых переживаний.  
Любая мелочь почти мгновенно лезет в обобщение.  
Оторвалась пуговица — и уже сознаешь себя оборванцем. За-  
был чью-то фамилию — уже кажется, что наступил “распад  
сознания” и потеря памяти, и т. д.  
Со стороны это, вероятно, очень смешно.  
Жить с этим — ужасно беспокойно.

22 Мемуары

А в профессии это определило:

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

ловкость в выборе той частности, которая особенно остро за-  
ставляет возникать в окружениях образ целого.  
Пенсне с успехом заменяет “целого” врача в “Потемкине”, а  
само явление pars pro toto9 (часть вместо целого) занимает гро-  
мадное место в разборе и осознавании методики работы в ис-  
кусстве.

Характерен и этот факт: частный случай наблюдения мгновен-  
но мчится к обобщению, к желанию установить общие законо-  
мерности, для которых данный частный случай — одно из воз-  
можных проявлений этой всеобщей закономерности.  
Повторяю, в быту это очень неудобно.  
Утешаюсь, что нечто аналогичное нахожу у Чайковского и  
Чаплина.

О первом знаю, из его биографии, что для него было достаточ-  
но какого-либо дела, назначенного на вечер, чтобы всмятку  
сминался бы весь предшествующий день.  
А о втором знаю лично, что при малейшем денежном беспо-  
койстве Чарли впадает в ужас перед возможным разорением и  
нищетой.

То, что я утешаюсь Чайковским и Чаплином, тоже не случайно.  
Если прибавить сюда еще тот факт, что я в свое время целую  
зиму работал только по ночам, обязательно в халате и непре-  
менно упиваясь при этом черным кофе, и все это только пото-  
му, что мое воображение было задето подобным поведением...  
Бальзака, то мы найдем еще одну черту характера, определив-  
шую мой путь к искусству.

Святость понятия comme il faut, в самом толстовском смысле  
слова10, в обстановке моей юности и всего вышеизложенного  
совершенно ясна.

Достаточно взглянуть на мою фотографию с косым пробором  
и ножонками в третьей позиции, чтобы понять, что такие “до-  
стижения” возможны только при достаточно тираническом  
нраве родителя и строго продуманной системе гувернанток.  
Такая система не может не породить бунта.  
При достаточно грозном характере отца подобный бунт обыч-  
но принимает форму внутреннего единоборства с любым вы-  
шестоящим. Сюда же относится и богоборчество, чему и я от-  
дал немалую дань.

[ПОЧЕМУ Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ] 23

Возникает любопытный стимул: “Чем я хуже?”  
Тяга к искусству, необходимость работать в искусстве, призва-  
ние — вероятно, таятся где-нибудь, вероятно, где-то глубоко.  
Внешним поводом послужил лозунг “не боги горшки обжига-  
ют”.

Я наговорил лекций на всех языках в очень многих зарубеж-  
ных и заокеанских странах. И все только потому, что меня ког-  
да-то “задело”, что кто-то из наших общественных деятелей в  
свое время умел равно изъясняться на разных языках.  
Меня еще совсем на заре моей деятельности “задели” четыре  
громадных альбома, переплетенных в серый холст, на полках  
библиотеки Н.Н. Евреинова в Петрограде, четыре альбома вы-  
резок и отзывов, касавшихся его постановок и работ.  
Я не мог успокоиться, пока объем вырезок, касающихся меня,  
не превзошел тех четырех серых альбомов.  
Я не имел покоя, пока не вышла моя книжка “The Film Sense”,  
излагающая довольно законченный абрис системы представ-  
лений о кинематографе.

Наконец, я нагромождаю горы и горы выводов и наблюдений  
над методикой искусств, ибо, конечно, без собственной *систе-  
мы* в этой области я вряд ли соглашусь спокойно улечься под  
могильные плиты!  
Чего здесь больше?  
Того ли, о чем говорят слова Реми де Гурмона:

“Возводить в закономерность плоды своих личных наблюде-  
ний — неизбежное устремление человека, если он искренен”.  
Или того, что в поэме “Иерусалим” пишет удивительный ан-  
гличанин XVIII века Уильям Блейк: “I must create a System, or  
be enslav'd by another Man's”\*.

Так или иначе — импульс громадный, но я упоминаю здесь об  
этом опять-таки с тем, чтобы показать, как и эта особенность  
в совершенно неожиданном аспекте отражается уже не на вы-  
боре деятельности, на строптивости нрава или на импульсе в  
сторону новаторства (как средства сшибать авторитеты), а на  
самих особенностях почерка и манеры.  
Дело в том, что несомненно интенсивный стимул этот несет в  
самом себе и свои торможения.  
Всякое “достижение” есть не только (а может быть, не столь-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Я должен сотворить Систему или быть порабощенным Системой  
другого человека” (*англ*.).

Мемуары24

ко) разрешение поставленной перед собой практической зада-  
чи, но каждый раз еще “борьба с призраком”, борьба за осво-  
бождение от когда-то “задевшего” явления со стороны пос-  
торонней силы.

Отнюдь не... по-ту-сторонней силы, наоборот, силы почти всег-  
да с адресом, и уж непременно с именем, отчеством и фами-  
лией! И тем не менее это всегда подобие борьбы библейского  
Иакова с ангелом11 — дело частное, ночное, насчитывающее  
свои вывихи ног (чего не причинял ангел Иакову) и проходя-  
щее где-то в стороне и позади основного разрешения постав-  
ленных себе задач своего времени12.  
Я на редкость небрежен к судьбе сделанных мною вещей. Раз  
достигнув, и притом очень часто по внутреннему личному сче-  
ту, “преодоления” своего внутреннего противника, ущемляв-  
шего меня авторитета — “ангела”! — вещь сама по себе от меня  
отделяется, и внешняя ее судьба меня волнует значительно  
меньше, чем могла бы.

Отсюда я безжалостно готов ее резать. Но не это интересно.  
Интересно здесь то, что эта особенность “моей палитры” на-  
ходит себе отражение и в известной специфике композиции  
внутри самих вещей.

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

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

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

Напряжение солдатских ног, идущих по ступеням Одесской  
лестницы. И взревевшие львы.  
Осада Зимнего и штурм (“Октябрь”).  
Ожидание капли молока из сепаратора (“Старое и новое”).  
Атака “свиньи” в “Александре Невском”.  
Иван у гроба Анастасии и “Врешь!”, взрывающее нагнетание  
атмосферы покорения себя судьбе13, и т. д.  
Что же касается самого стимула “чем я хуже”, то ему повез-  
ло.  
Кругом в стране звучало: “Догнать и перегнать”.

[ПОЧЕМУ Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ] 25

И личный импульс сплетается с лозунгом и импульсом време-  
ни. А небрежение к сущности и интерес лишь к сведению соб-  
ственных счетов с раз “задевшими” впечатлениями — конеч-  
но, лишь игра воображения.

Автор, подписывающий эту статью, — автор “своей темы”. И  
хотя, казалось бы, тематика его вещей на протяжении двух де-  
сятилетий скачет по областям вовсе несоизмеримым — от Мек-  
сики до молочной артели, от бунта на броненосце до венчания  
на царство первого всероссийского самодержца и от “Вальки-  
рии” до “Александра Невского”, — это еще автор к тому же  
своей единой темы.

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

В этом творческое счастье.

И для этого нужно только одно: чтобы “своя” тема принадле-  
жала бы к строю тем своего времени, своей эпохи, своей стра-  
ны, своего государства.

Но об этой своей теме творчества — в другом месте.  
Пределы настоящей статьи определены другой темой, темой о  
том, как автор пришел к режиссуре.  
Я уже расширил эту тему, попытавшись попутно рассказать,  
как автор пришел еще и к некоторым особенностям в своей ре-  
жиссуре.

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

История крупного плана

Ветка сирени.  
Белой,  
махровой.

В сочной зелени листьев.  
Погруженная в ослепительный луч солнца.  
Она вливается в комнату через окно.  
Качается над подоконником.

И входит первым воспоминанием в круг моих детских впечат-  
лений.

Крупный план!

Крупный план белой сирени покачивался первым детским впе-  
чатлением над моей колыбелью.

Впрочем, это уже не колыбель. Это маленькая белая кроватка  
с четырьмя никелированными шариками на столбиках и белой  
вязаной сеткой между ними, чтобы я не выпал.  
Из колыбельного возраста я уже вышел.  
Мне уже целых три или четыре года!  
Мы с родителями живем на даче,  
на Рижском взморье,

в нынешнем Майори, которое тогда называлось Майоренгофом.  
Ветка белой сирени в косом срезе солнечного луча заглядыва-  
ет в окно.

Качается надо мной.  
Первое мое сознательное впечатление — крупный план.

**\***

Так под веткой сирени просыпалось сознание.  
Потом много, много лет подряд под такую же ветку оно ухо-  
дило в дремоту.

ИСТОРИЯ КРУПНОГО ПЛАНА 27

Только ветка была уже не живая, а писаная, наполовину рисо-  
ванная, наполовину вышитая шелком и золотой нитью.  
И была она на японской трехстворчатой ширме.  
Глядя на эту ветку, я много, много лет подряд засыпал.  
Когда ее начали ставить около изголовья моей кровати, я не  
помню.

Но кажется, что она там стояла всегда.  
Ветка была пышная и изогнутая.  
На ней — птички.

И очень далеко за ней — сквозь нее — были нарисованы тра-  
диционные детали японского ландшафта.  
Маленькие хижины.  
Заросли камыша.  
Мостики через ручьи.

Остроносые лодочки, нарисованные в два штриха.  
Ветка была уже не только крупным планом.  
Ветка была типичным для японцев — первым планом, сквозь  
который рисовалась даль.

Так до знакомства с Хокусаи, до увлечения Эдгаром Дега при-  
общался я к прелести первопланной композиции.  
В ней мелкая деталь на первом плане взята в таком масштабе,  
что доминирует над всей глубиной.  
Потом как-то ширму пробили в двух местах стулом.  
Помню ее с двумя пробоинами.  
Потом ее не стало.

Я думаю, что эти две ветки связали с одно общее живое впе-  
чатление два понятия: понятие о крупном плане и понятие о  
первопланной композиции как органически и стадиально свя-  
занных между собой.

И когда я много лет спустя пустился в поиски исторических  
предшественников крупного плана в кино\ я невольно стал их  
искать не в изолированном портрете или натюрморте, а в увле-  
кательной истории того, как из общего организма картины на-  
чинает выдвигаться на первый план отдельный ее элемент. Как  
из общего плана пейзажа, где иногда невозможно обнаружить  
падающего Икара или Дафниса и Хлою2, фигуры начинают  
сперва в рост приближаться к плоскости, а затем постепенно  
становятся так близко, что срезаются краем картины, как в  
“Эсполио” Эль Греко и затем — прыжком через три столетия —  
у французских импрессионистов под сильным впечатлением  
японского эстампа.

28 Мемуары

А традицию первопланной композиции подхватили для меня  
два Эдгара.

Эдгар Дега и Эдгар По.  
Первым Эдгаром был Эдгар Аллан По.  
Живое впечатление от писаной японской ветки, вероятно, оп-  
ределило остроту впечатления, которое на меня произвел рас-  
сказ о том, как По глядит в окно и внезапно видит гигантское  
чудовище, ползущее по вершинам горного хребта вдали3.  
Затем выясняется, что это вовсе не допотопных размеров чу-  
дище, а скромная медведка, проползающая по стеклу.  
Оптическое совмещение этого крупного первого плана с даль-  
ней горной цепью и создает пугающий эффект, так великолеп-  
но описанный Эдгаром По.

Интересно отметить, что вымысел По не мог строиться на не-  
посредственном впечатлении: человеческий глаз не может од-  
новременно “взять на фокус” столь сильно выдвинутый впе-  
ред первый план и отчетливую обрисовку горного хребта вда-  
ли.

Это может сделать только кинообъектив, и то только один из  
них — “28”, который к тому же обладает чудесным качеством  
преувеличенно искажать первый план, искусственно преувели-  
чивая его размер и форму.

Некоторые предположения о том, как могло возникнуть у Эд-  
гара По подобное зрительное представление, я решаюсь изло-  
жить в маленькой работе, касающейся кинематографических  
элементов в творчестве Эль Греко4.  
Но я думаю, что скрещение ветки белой сирени с пластичес-  
ким описанием из страшного рассказа Эдгара По, вероятно,  
как-то определило собой наиболее эффектные мои, особенно  
резко выраженные первопланные композиции.  
Это черепа и монахи, маски и карусели “Дня мертвых” в мек-  
сиканской картине.

Пятно белой ветки сирени становится белым черепом на пер-  
вом плане.

А жуть рассказа Эдгара По становится группой монахов в чер-  
ных рясах в глубине.

И все вместе приходит католическим аскетизмом иезуитов,  
налагающих железную пяту костра и крови на чувственное ве-  
ликолепие тропической красавицы Мексики.  
Карусели “Дня смерти” повторяют эту же самую трагическую  
тему иронически.

ИСТОРИЯ КРУПНОГО ПЛАНА 29

Здесь выброшены на первый план почти до осязаемости вы-  
двинутые опять-таки белые черепа.  
Но черепа картонные — маски черепов.  
А за ними в полный размер крутятся карусели и вертикальные  
колеса смеха, мелькая сквозь пустые глазницы масок, застав-  
ляя их подмигивать, как бы говоря о том, что смерть — не бо-  
лее чем пустой картонаж, сквозь который все равно и всегда  
будет неустанно пробиваться вихрь жизни.  
Другой хороший образец — это совмещение профиля девушки  
племени майя и всей пирамиды из Чичен-Итцы в одном и том  
же кадре. Вообще же тип этой композиции особенно обстоя-  
тельно разрабатывался мною еще в “Старом и новом”.  
Несравненные композиции второго Эдгара — Эдгара Дега —  
и иногда еще более острые построения Тулуз-Лотрека снова  
возвращают нас в лоно чисто пластических произведений.  
Но само сплетение этих описательных и непосредственно зри-  
тельных впечатлений имело для меня совсем особенное значе-  
ние.

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

Тут были первые ростки того, чтобы зрительно, пластически и  
монтажно прочитывать Пушкина, а когда понадобился пере-  
вод на английский язык, и Мильтона5.  
В общении с Пушкиным, а в дальнейшем и с Гоголем, ощуще-  
ние этой связи углублялось.

Если у Эдгара По мы видели, по существу, зрительную карти-  
ну, подробно описанную именно как зрительную картину и  
даже как оптический феномен, то у Пушкина мы встречаемся с  
описанием самого события или явления, однако сделанным с  
такой абсолютной строгостью и точностью, что возможно поч-  
ти целиком воссоздать зрительный образ, конкретно проно-  
сившийся перед глазами нашего поэта.  
Именно “проносившийся”, что доступно динамике литератур-  
ного описания там, где пасует неизбежно неподвижный холст  
картины.

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

Тынянов писал о конкретности пушкинской лирики. О том, что  
лирические стихи Пушкина — не игра условно лирическими

30 Мемуары

формулами, но всегда запись подлинных лирических ^состоя-  
ний души” и эмоциональных переживаний, всегда имеющих  
точный адрес и совершенно реальный источник6.  
Разбор пушкинских поэм (и прозы) доказывает совершенно  
такую же точность описания совершенно реальных зритель-  
ных образов, которые можно восстановить, воссоздать по его  
изложениям.

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

< “ Тогда-то свыше вдохновенный

Раздался звучный глас Петра:

“3а дело, с Богом!” — Из шатра,

Толпой любимцев окруженный,

Выходит Петр”.

Постепенность “подачи” Петра замечательна. Сперва— это  
голос. Затем — это толпа, среди которой уже Петр, но Петр  
еще незримый... И только потом раскрывается Петр как тако-  
вой, или, вернее, “весь как Божия гроза”7.>  
Не менее удивителен и пушкинский “микромонтаж”, то есть  
сочетание отдельных элементов внутри единой рамки кадра.  
Здесь в расставе слов внутри фразы повторяется то же самое.  
И если взять за правило, что последовательность размещения  
слов определяет их положение от переднего плана “кадра” в  
глубину (что достаточно естественно), то почти каждая фраза  
Пушкина совпадает с совершенно точно очерченной схемой  
пластической композиции.

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

Этот “решающий костяк” может быть облачен в любые част-  
ные живописные разрешения.

И это дает возможность, сохраняя строгость авторского за-  
мысла, по-своему его интерпретировать каждому, кто взялся  
бы за пластическое воссоздание литературного описания.  
Здесь и предпосылки, и предел творческой интерпретации тво-  
рений автора, как в любом аспекте режиссуры.

31 ИСТОРИЯ КРУПОГО ПЛАНА

\*

Хорошим примером того, как развивается авторский компо-  
зиционный замысел и ход и как можно, проморгав его, уте-  
рять этот строй, дает сопоставление подлинного отрывка из  
Гоголя с трафаретной киноинтерпретацией его. Пример взят  
из книги Кулешова (начало атаки из “Тараса Бульбы”, появле-  
ние Андрия)8:

< “Записывая кадры к этому куску, мы должны подумать о том,  
как будем показывать Андрия, несущегося на коне. Если Анд-  
рий проскачет на коне на общем плане, зритель не увидит до-  
статочно подробно лица Андрия, выражения его глаз, черных  
кудрей, вылетающих из-под шлема, и т.д. Снимая Андрия сред-  
ним и крупными планами, мы также не дадим возможности ви-  
деть Андрия нужное количество времени в кадре — конь и всад-  
ник мгновенно промелькнут на экране.  
Поэтому кадры “несущегося на коне Андрия” необходимо сни-  
мать “с движения”— аппаратом, двигающимся параллельно  
скачущему всаднику (съемка с тележки, автомобиля и т.п.).  
Запишем кадры к куску:

4 м. 3. Ср. Впереди полка несется Андрий. Андрий всех бойчее  
и всех красивее. Он весь в золоте. (Снять с движения.)  
Звук — музыка атаки. Блеск золота.  
4 м. 4. Кр. поясной. Андрий. Летят черные волосы из-под его  
шлема. Вьется на руке Андрия дорогой шарф. (Снять с движе-  
ния.)

Звук — музыка атаки. Блеск золота.  
6 м. *5.* Ср. дальний. Крепостная стена. Выходит полячка.  
Звук — музыка атаки. Тема полячки.  
3 м. 6. Кр. поясной. Полячка на стене.  
Звук — музыка атаки. Тема полячки.  
“Андрий всех бойчее, всех красивее”.  
“Дорогой шарф — подарок полячки”.  
Андрий увидел полячку. Покажем красоту Андрия, покажем  
шарф полячки.

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

“...Вился завязанный на руке дорогой шарф...”  
Покажем полячку, смотрящую на Андрия.  
Запишем кадры:

2 м. 7. Кр. Летят черные кудри из-под шлема Андрия. (Снять с

32 *Мемуары*

движения.) Звук — музыка атаки. Тема полячки.

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

Звук — музыка атаки. Тема полячки.

4 м. 9. Кр. поясной. Смотрит полячка.

Звук — музыка атаки. Тема полячки”.

(Л.В.Кулешов. “Основы кинорежиссуры”. М., Госкиноиздат,

1941, с. 66-67.)

Читаешь разбор и обоснования Л.В. Кулешова и не можешь не

согласиться с его доводами.

Все — логически верно и обстоятельно.

И только где-то свербит ощущение того, что неужели Гоголь

так тривиально кинематографичен.

Вот эти девять кадров.

Берешь соответствующее место из описания и видишь:  
уже с самых первых строк — резкое расхождение с Гоголем.   
И не поверхностное, а принципиальное.   
Где Л. Кулешов обстоятельно показывает с самого начала сце-  
ны Андрия, как *Андрия* в бою (съемка в движении — кадр 3,   
кр. поясной план — кадр 4 и т. д. специально для этого предназначены),   
там у Гоголя сделана совсем иная подача:  
“...Отворились ворота, и вылетел оттуда гусарский полк, кра-  
са всех конных полков. Под всеми всадниками были все, как   
один, буры аргамаки. Впереди перед другими понесся витязь   
всех бойчее, всех красивее. Так и летели черные волосы из-под   
медной его шапки; вился завязанный на руке дорогой шарф,   
шитый руками первой красавицы...” (с. 142 тома II Полного   
собр. соч. Н.В. Гоголя, изд. Академии Наук СССР, 1937 г.).   
Где здесь сказано, что это Андрий? Где показано, что это Анд-  
рий?

И случайно ли не назван и не показан Андрий в начале?   
Нет конечно. Следующая же фраза раскрывает нам намерение автора:

“...Так и оторопел Тарас, когда увидел, что это был Андрий...”   
Раскрытие того, что этот удивительный рыцарь — именно   
Андрий, по замыслу автора, должно произойти через глаза Тараса.   
Вместе с Тарасом нужно, чтобы “оторопел” и зритель. По замыслу   
автора, это — сперва некий сверкающий сказочный воин, внезапно   
оказывающийся Андрием. У Гоголя и рубить Андрий начинает не сразу.   
Много строк описания — сравнения с молодым борзым псом — отдано сперва

33 ИСТОРИЯ КРУПНОГО ПЛАНА   
  
на лихой и сверкающий его скок, прежде чем он с жадностью врежется в рубку.

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

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

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

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

(И кстати сказать, какой великолепный контраст этого появления   
солнечного рыцаря с концом его в словах Тараса двумя страницами выше:  
“Пропал, пропал бесславно, как подлая собака!”)   
Интересно, что так же не “персонифицировано” здесь “обозначена”   
и полячка— “шарф, шитый руками *первой красавицы..*..”!

Этот тип подачи — не сразу “в открытую” — чрезвычайно любит и Пушкин.  
Так сделан выход Петра из шатра в “Полтаве” или выход Истоминой в   
“Евгении Онегине”. Здесь же он связан еще и с тем, чтобы зритель узнал   
Андрия вместе с Тарасом. (Это тоже глубоко связано с тем обстоятельством,   
что зритель должен эмоционально быть “с Тарасом”   
— носителем патриотической идеи — во всем, до конца и вместе!)

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

Гоголевское — “кудри” etc. “видел перед собою” — она все же не решает.

И здесь, конечно, надо было выработать музыкальный лейтмотив,   
резко вплетая эту тему пьянящей и дурманящей страсти, которою   
одержим Андрий и в бою, и особенно в смерти, где

34 Мемуары

эта тема в музыке, собираясь, уже шла бы вразрез укрупняю-  
щимся надписям и отчетливо проступала бы, сливалась с про-  
изнесением ее имени Андрием перед смертью.  
Это дало бы пример разверстки темы не только в пластичес-  
кую, но и в звуковую, и, наконец, в область взаимосвязи зву-  
козрительной.>

**\***

Конечно, и в этом направлении самые любопытные образцы  
дают китайцы, у которых единство живописного и литератур-  
ного письма одинаково растет из первичного зрительного вос-  
приятия и его специфических особенностей, тем самым опре-  
деляя неожиданность особенностей и форм как того, так и дру-  
гого письма.

Я думаю, что как пушкинский словорасстав оказался для меня  
дальнейшим стимулом от первых впечатлений, так сам Пуш-  
кин оказался ступенью к наиболее меня увлекающей теме зву-  
козрительного контрапункта.

Дело в том, что в характер создания зрительного эквивалента  
к словорасставу Пушкина очень часто вплетается интонаци-  
онный и мелодический ход самой фразы.  
Мелодический график настолько отчетлив и настолько совпа-  
дает со словесно обрисованным предметом сцены, что иногда  
он кажется контуром действующих деталей или мизансценой  
поступков или неподвижных соразмещений всего того, что ох-  
вачено полем зрения.

И отсюда уже шаг к тому случаю, когда конкретный предмет  
исчезает, оставляя за собой лишь контур и ткань интонацион-  
ного хода, характерного для него.  
Мелодика стиха перескользнула в музыку.  
Рождается проблема звукозрительного сочетания из возмож-  
ностей звукозрительного соответствия и единства.  
<Этому посвящена главная часть моей пока единственной книги  
“The Film Sense”9. И незачем здесь повторяться.>  
Здесь мне интересны прежде всего пути и перепутья, которы-  
ми я шел и подходил к центральным проблемам, волновавшим  
меня в разных разделах моей творческой практики.  
Сладкий яд отравы звукозрительного монтажа пришел позже.  
В немом кино дело касалось монтажа и роли крупного плана.

35 ИСТОРИЯ КРУПНОГО ПЛАНА

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

Я вспоминаю, как в двадцать седьмом году, снимая Зимний дво-  
рец в октябрьскую ночь (для фильма “Октябрь”), я добивался  
того, чтобы пластически создать впечатления раската выстре-  
ла с “Авроры” по анфиладам дворца. Эхо прокатывается по  
залам и докатывается до комнаты в белых чехлах, где закутан-  
ные в шубы министры Временного правительства ждут роко-  
вого для них мгновения — установления советской власти.  
Система “ирисовых” диафрагм в правильно уловленном рит-  
ме открываний и закрываний видов на пустые залы старалась  
уловить этот дышащий ритм эха, пробегающего по залам.  
Более удачно получился и хорошо запомнился зрителям пере-  
звон дворцовых хрустальных люстр в ответ на пулеметную  
дробь на площади.

Здесь кроме зрительного и двигательного эквивалента качаю-  
щихся хрустальных подвесок была еще ассоциация чисто пред-  
метная. Методологически интереснее была, конечно, попытка  
уловить графический эквивалент эха!

**\***

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

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

Дневное зрение глубоко отлично от ночного.  
Дневное — в смысле бодрствования.  
Ночное — в смысле видения во сне.  
В нормальном дневном зрении сплетение деталей и общего вида  
настолько гармонично, что нужна либо искусно выработанная  
специальная сноровка — глаз Следопыта10 или его внучатого

36 Мемуары

племянника Шерлока Холмса, либо неожиданно острое раз-  
дражение внимания, для того чтобы из этого гармоничного  
целого внезапно выхватывать островки крупных планов.  
Нужна особая аналитическая воспитанность глаза, чтобы  
уметь выхватывать деталь.

Нужна особая синтезирующая способность мышления, чтобы  
из этих данных анализирующего зрения суметь разглядеть ре-  
шающую деталь, характерную деталь, деталь, способную в ос-  
колке целого воссоздавать представление о целом.  
Интересно, что в состоянии сна целое и часть также гармонич-  
но сплетены, но как-то так, что и то [и] другое равно заметны.  
Трудно найти лучшее описание этого, чем у... Достоевского в  
разговоре Ивана Карамазова с чертом, где так характерно  
обозначены рядом “высшие проявления” и “последняя пуго-  
вица на манишке” (да еще к тому же упомянут Лев Толстой —  
равно блестящий в необъятных батальных полотнах и “неожи-  
данных подробностях” завитков волос на шее Анны Карени-  
ной) и сказано, что подобные вещи во сне видят даже и “со-  
всем заурядные люди”, что есть такие, для которых в бодрству-  
ющем состоянии “целое”, конечно, некая вязкая комплексная  
и недифференцированная картина.  
Но наиболее интересны промежуточные состояния: ни сон, ни  
явь.

Перескок из одного состояния в другое как бы расщепляет как  
ту, так и другую гармонию: фрагменты восприятия или впечат-  
лений от воспринятого встряхиваются, как игральные кости, и  
перетасовываются, как колода карт.  
Именно на рубеже обоих состояний я и узрел упомянутую выше  
сарабанду пляски крупным планом.  
Это не было пляской на Лысой горе.  
Ни даже вовсе на горе.

А на вытоптанной площадке перед несколькими мощными из-  
бами где-то в бывшем Холмском уезде бывшей Псковской гу-  
бернии.

Это было в другое время.

В эпоху гражданской войны, совершенно неожиданным обра-  
зом забросившей меня техником в военное строительство и  
почему-то в город Холм Псковской губернии, хотя город Холм  
отстоит от одной железной дороги на девяносто пять, а от дру-  
гой на семьдесят километров...  
Мы строили там укрепления: окопы, блиндажи, блокгаузы.

37 ИСТОРИЯ КРУПНОГО ПЛАНА

Хотя вовсе и совершенно непонятно, против кого это дела-  
лось...

В дальнейшем выяснилось, что в Холм забросил нас небеско-  
рыстный каприз начальника военного строительства, в даль-  
нейшем при отступлении под Двинском или Полоцком очутив-  
шегося по ту сторону оставленных позиций: где-то в районе  
Холма располагались бывшие имения его супруга-  
Начальник сей был примечателен безумною ездой на мотоцик-  
ле, блестящими познаниями в области военно-инженерного ис-  
кусства и тем, пожалуй, что, приходя к нему утром с докладом  
в кабинет, можно было застать его делающим стойку на руч-  
ках собственного начальнического кресла.  
А в самодеятельных спектаклях военного строительства во  
время расположения в окрестностях Великих Лук сей инже-  
нер блистательно играл безмолвного слугу с салфеткой в иг-  
равшемся по памяти скетче “Двойник” из репертуара довоен-  
ного театра миниатюр (кажется, Литейного).  
*(То* было одной из самых первых проб пера на почве любитель-  
ской режиссуры...) [...]11

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

И нуждалось всего лишь — в очень узенькой скамейке.  
Деревенской гармошке.

Паре промокших ног, вынудивших, “чтоб согреться”, хлебнуть  
какого-то деревенского самогонно-спиртового изделия.  
Переезде через реку туда, где пляшут дивчины.  
До этого — плотной закуске в доме еще не раскулаченной  
семьи, готовой на любые изъявления дружбы, лишь бы сохра-  
нили ей единственного сына десятником на участке военного  
строительства, где наравне с прочим начальством начальником  
является и техник из студентов.

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

Мечтательный закат.

И вредная закатная дрема на очень узкой скамейке вдоль за-  
валинки избы.

38 Мемуары

Пока пляшут девчата.  
Пока разоряется гармонь.

И прочие участники нашего “похода” разоряются кренделями  
ног по вытоптанной площадке перед просторной избою над  
илистой рекой, попахивающей тинистой водой, над которой  
качается слегка протекающая лодка (отсюда — промокшие  
ноги), постукивая цепочкой и уключинами...  
Я в жизни дремал очень часто.  
И в очень разной обстановке.

Умирая от жары, в плоскодонной лодке среди острохвостых  
скатов в лагунах птичьих заповедников Кампече.  
Среди врастающих в узкие водяные рукава с верха деревьев (!)  
корневищ, жадно всасывающих влагу из этих прожилок, что  
щупальцами запускает Тихий океан в непроходимые леса паль-  
мовых массивов Оахаки. Вдали поблескивает глаз крокодила,  
лежащего верхней челюстью на глади вод.  
Дремал, укачиваемый самолетом, несясь из Вера-Круса в Про-  
гресо над голубизною вод Мексиканского залива. Розовыми  
стрелками между нами и изумрудной поверхностью залива  
проскальзывали плавным лётом фламинго.  
Томила дремота среди выжженных солнцем кустарников ок-  
рестностей Итуамала, кустарников, растущих из расселин меж-  
ду бесчисленными километрами камней с причудливой резь-  
бой, некогда гордыми городами древних тольтеков. Как бы оп-  
рокинутых и рассыпанных рукою гневного великана.  
Меня клонило ко сну и за клетчатыми красными скатертями  
негритянских кабаков предместий Чикаго.  
Слипались глаза и на “бал-мюзеттах” парижских танцулек —  
“Лё Жава”, “Буль Бланш”, “О Труа Колонн”...\* — где так не-  
подражаемо вальсируют молодые рабочие, только что вышед-  
шие из возраста юных Гаврошей, прижимая подруг и вертясь,  
не отрываясь от пола.

Но почему-то именно только тогда, давно, после обильной  
пищи семейства Пудяковых, в прохладно-сыроватом закате над  
безымянной речкой, я ощутимо испытал это странное появле-  
ние перед глазами в причудливой фарандоле — то гигантского  
одиноко существующего носа, то живущего самостоятельной  
жизнью картуза, то целой гирлянды пляшущих фигур, то чрез-  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Le Java”, “Boule Blanche”, “Aux Trois Colonnes”— “Ява”, “Белый  
Шар”, “У Трех Колонн” (*франц*.).

39 ИСТОРИЯ КРУПНОГО ПЛАНА

мерно преувеличенной пары усов, то одних крестиков вышив-  
ки на вороте чьей-то русской расшитой рубахи, то дальнего  
вида деревни, заглатываемой темнотой, то снова сверхкрупной  
голубой кисти шелкового шнура вокруг чьей-то талии, то серь-  
ги, запутанной в локон, то румяной щеки...  
Интересно, что пяток с лишним лет спустя, [когда я] впервые  
взялся за крестьянско-колхозную тему, это живое впечатле-  
ние не было мною утеряно. Ухо и шейная складка затылка ку-  
лака — размером во весь экран, носище другого — размером в  
избу, ручища, беспомощно-сонно повисшая над жбаном ква-  
су, кузнечик, по масштабу равный косилке, — беспрестанно  
вплетались в сарабанду пейзажей и жанровых деревенских кар-  
тин фильма “Старое и новое” [...]  
Последнее — и, пожалуй, самое узко-пластически к тому же и  
чисто орнаментное — зрительное впечатление я испытал в ус-  
ловиях разреженно-горного воздуха Алма-Аты, когда перед  
переутомленными глазами (или в мозгу?) внезапно разорвалась  
целостность зрительного поля, часть которого (нижняя слева)  
“пошла” яркими зигзагами — веером из резко-белых, темно-  
синих и густо-коричневых полос.  
По цветовой гамме и рисунку совершенно в стиле росписей  
перуанской керамики, так поражающей своим рисунком имен-  
но потому, что в степени ее графической и цветовой застили-  
зованности совершенно невозможно ухватить источники внеш-  
них впечатлений, их породивших...  
Пусть исходно зрительная, пусть производственно отправная  
(законы плетения, орнаментально перенесенные на округлую  
форму сосудов) — все равно вне помноженности на зритель-  
ные “сдвиги” в видениях сумеречных состояний никогда не  
могла бы осуществиться подобная причудливость орнамен-  
тальных форм.

Здесь — на низшей ступени — как везде на всевозрастающих  
стадиях культурного повышения — всюду и всегда мы нахо-  
дим это сплетенное соединение двух форм видения и воспри-  
ятия — отражения действительности, преломленной через со-  
знание, и отражения ее же через призму чувственного мышле-  
ния.

На низших ступенях развития [это проявляется] примитивно и  
непосредственно — в самом изображении и ранних стилиза-  
ционных попытках оформления изображенного; на более вы-  
соких — более изысканно, вплетая ту же органическую дву-

40 Мемуары

единость восприятия во все усложняющиеся проблемы фор-  
мы, вплоть до той стадии, когда отдельные случайные появле-  
ния формальных разрешений и “открытий” синтезируются в  
индивидуальные манеры стиля и даже раскрываются как сла-  
гающие элементы учения о методе искусства и [элементы] са-  
мого метода искусств.

Вот и главное

Есть чудные русские выражения:

“Хорошо, кому не для себя”,  
“Как сказать, чего не знаешь”,  
“Вот и главное”.  
Самое хорошее из них,  
самое удобное, конечно, “вот и главное”.  
Оно пригодно для всех случаев жизни.  
Для тех случаев жизни, когда надо поддержать разговор, ни-  
чего при этом не говоря.

Такого же типа знаменитый отзыв Авраама Линкольна на од-  
ной книге:

“Для тех, кто любит такие книги, эта книга окажется такою,  
какие они любят”.

Разговор на “вот и главное” строится совершенно так же.  
Он очень удобен.

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

“Вот советская власть, — говорит, хитро щурясь, рыжий му-  
жичишка, — а соли-то нема? А?”  
“Вот и главное”, — деловито произносишь в ответ.  
“Говорят, белые копошатся на юге”, — говорит другой с наив-  
ным видом, а сам краем глаза следит за тобой.  
“Вот и главное”, — произносишь со вздохом.  
“Плохо вы жизнь нашу знаете, что на окопы ваши нас отрыва-  
ете, когда косить надобно”.  
“Вот и главное”, — говоришь сокрушенно.  
Чем более скользкое замечание, чем более провокационный  
вопрос, тем более сокрушенное, сочувственное или деловитое  
“вот и главное” в ответ.

42 Мемуары

Испробуйте сами, и вы, конечно, согласитесь со мною.  
“Вот и главное” заходит в мой обиход в городе Холме.  
Город Холм прорезает широкая река. Ловать. Вдоль реки Ло-  
вать строятся позиции, роются окопы. Здесь проходит глубо-  
кий тыл.

Такой глубокий, что строить здесь укрепления надо по гораз-  
до более глубоким мотивам, нежели стратегическим.  
Как всякая добрая русская река, Ловать имеет два берега.  
Один — высокий, другой — низкий.  
Учебники географии ставят это явление природы в связь с вра-  
щением земли.

Вода, дескать, отстает и не может угнаться за опережающим  
ее высоким берегом.

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

Низкий берег — след реки, неустанно спешащей за высоким бе-  
регом.

Это, видимо, типично русская речная черта.  
На берегах Колорадо я этого не замечал.  
Впрочем, там реки так торопятся просверлить свое дно в глу-  
бину между отвесными скалами, что им совершенно некогда  
заботиться о разнице высот обоих берегов.  
В Большом Каньоне оба берега необъятно высоки, если счи-  
тать из глубины проевшейся ущельем реки,  
и совершенно плоски, если считаться с общей поверхностью  
пустыни, над которой они не поднимаются ни на фут.  
На высокий берег реки Ловать ведет вверх бесконечно длин-  
ная крутая деревянная лестница.  
Лестница поднимается вверх зигзагом с перилами.  
По лестнице девушки волокут вверх полные ведра — по два на  
коромысле.

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

Парням — развлеченье.

Девушке дают дойти до верхней ступеньки.  
Затем выворачивают ведра...

Непременно стараясь при этом еще и облить визжащую девицу.  
На высоком берегу раскинулось жилье Шеляпиных.  
Шеляпиных много, и раскинуто их жилье вдоль всего высоко-  
го берега.

43 ВОТ И ГЛАВНОЕ

Шеляпины — это местные богачи.  
Мукомолы и лабазники.

Впрочем, есть Шеляпины самые разнообразные.  
Городские и деревенские.  
Бедные и богатые.  
Столбовые и побочные.

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

Через реку живут Красильниковы.  
Этих мало.

Одна семья на одном пивоваренном заводе.  
Он же производит и квас.

Глава фирмы — молодой Красильников — типично то, во что  
вырастают мальчики, в детстве считающиеся “скверными”.  
К двадцати годам он успел “взять от жизни все”.  
Даже попытку в детстве быть изнасилованным местным пред-  
водителем дворянства.

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

Он мог и не стараться поддерживать честь фирмы обесценен-  
ными бумажками.

Его заводик еще не национализирован.  
Но будет, конечно.

Может быть, это задерживает тот факт, что у нас в военном  
строительстве работает военный инженер Эглит.  
Эглит — упитанный латыш с розово-серым налетом на коже.  
Бритоголовый, сероглазый, в мягкой коричневой кожаной кур-  
тке с бархатным воротником.  
Эглит женат на сестре Красильникова.  
У Эглитов — дочь.  
Зовут ее “доча”.

С “дочиной” мамой живет мой прораб — Саша Строев.  
От него я узнал выражение “Вот и главное”.  
Еще имеется дедушка Красильников.  
Впрочем, его не очень видно.  
Он выжил из ума.

И целыми днями пропадает в сером надворном сортире.  
Там он бесцельно растрачивает остатки мужеской силы, глядя  
в щелку на играющих на солнце девочек.

44 Мемуары

Несколько раз в день Красильников или Красильникова бьют  
его по рукам крапивой.  
Крапива помогает плохо.

Вероятно, даже напротив: поощряет возбуждение.  
“Не правда ли, это читается как дислокация для возможного  
рассказа или романа?”  
Река.

На разных берегах Красильниковы и Шеляпины.  
В Холм вступает революция.  
Въезжает военное строительство.  
У Строева служит Эглит.  
Строев спит с женой Эглита.  
Эглит об этом знает.

Однако Саша Строев — это сейчас неприкосновенность пив-  
ного завода. Завод производит еще и квас.  
Парни выливают ведра воды на девок.  
А дедушка Красильников с белой бородой безработного ле-  
том деда Мороза смотрит в щелку на маленьких девочек.  
“Край чудесный, край прелестный, чисто русский край”, — как  
напевает военный инженер Пейч, закинувший участок военно-  
го строительства в эту глушь.  
Однако романов и рассказов я не пишу.  
Для чего же все это описано?  
Для чего?

“Вот и главное”...

В Холме я читаю Отто Вейнингера.  
Я уже основательно знаком с Фрейдом.  
Поэтому “Пол и характер” не производят того впечатления,  
которое могли бы1.

**[Раздвоение Единого]**

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

Это занятно иллюстрировалось активностью Господа Бога в  
течение первой седмицы его беспокойного бытия, когда он из  
хаоса лепил Вселенную.  
Действительно, от света он отделяет тьму.  
От тверди — океан.

И, наконец, от Адама отделяет Еву (из Адама выделяет Еву).  
Хаос начинает приобретать некоторый пристойный вид.  
Мало того — в него, благодаря этому, вселяется еще и некая  
динамическая потребность к новому воссоединению, новому  
слиянию того, что вышнею волею было разъято и разделено  
надвое.

Наиболее полно осуществить эту тенденцию удается Адаму и Еве.  
С наиболее последовательно ощутимыми результатами в виде  
Каина, Авеля и Сифа, которые, за исключением пострадавше-  
го в нежном возрасте Авеля, восторженно несут опыт родите-  
лей в практику потомков.

По мере сил и возможностей пытаясь слиться в единстве, про-  
никают друг в друга и другие разъятые противоположности, в  
процессе этого творя многообразие явлений природы и прояв-  
лений ее сил.

Древний Иегова, который до подобного рода деятельности  
носится над первичным Хаосом, не более чем персонифициро-  
ванный деятельный агент того, что само происходит с еще бо-  
лее на восток удаленным таинственным Дао, которое, соглас-  
но китайским поверьям, само раздвоилось на противополож-  
ные начала, так же неизменно стремящиеся друг к другу и в  
этом стремлении порождающие все явления, процессы и пред-  
меты природы.

46 Мемуары

И есть даже большие подозрения по поводу того, что именно  
из среды китайских поверий ведут историю своего происхож-  
дения и легенда об Адаме и Еве, и в равной степени пленитель-  
ные сказания Платона о сросшихся спинами живых сущест-  
вах, в дальнейшем отделенных друг от друга и обреченных ис-  
кать подходящую половинку с тем, чтобы завершить круг зем-  
ной своей юдоли в образе, так колоритно обозначенном Рабле  
под названием зверюги “о двух спинах” (“la bete a deux dos”)...  
О равной значительности и необходимости “раздвоя” не ме-  
нее, чем единения, в этом занятном процессе можно найти пре-  
лестное доказательство от обратного.  
Ужас неразделенности или — что то же — перманентного со-  
стояния слитости или сближенности без возможности разой-  
тись, чтобы вновь сойтись.

Есть среди “Правдивых рассказов” Анри Барбюса о зверствах  
сигуранцы1 такой рассказ — “Вдвоем”. Любящие существа —  
мужчина и женщина — связываются лицом к лицу друг с дру-  
гом на неограниченное время. “Побудьте вместе”. Ужас этого  
положения и переход от сочувствия и сострадания друг к дру-  
гу через мучительность в звериную ненависть.  
Рассказ мне тогда показался странным среди прочих — непод-  
дельно реалистически звучавших других.  
Даже формулой своей он напоминал мне когда-то давно про-  
чтенный в “Мире приключений”, где злодеи-инквизиторы об-  
рекают человека на то, чтобы “побыть с самим собою”: его  
сажают в комнату из одних зеркальных стен. Такая же комна-  
та есть и в “Призраке Большой оперы” Гастона Леру. В любом  
западном парке аттракционов. И, наконец, как философский  
образ-дериватив у... Сковороды (см. эпиграф к “Заячьему ре-  
мизу” Лескова2). А отец этого стиля вообще, конечно, Эдгар  
По в “Колодце и маятнике”.

Так или иначе, спросил Барбюса (с которым очень дружил),  
неужели и этот рассказ — тоже правдивая история.  
Автор рассмеялся и сказал, что, конечно, это выдумка.  
Тем лучше! Это оказывается психологическим экскурсом в про-  
блему — что было бы со стремлением к единству, если б не было  
раздвоя, — решенным здесь на классическом “примитиве” про-  
тивоположностей — мужчине и женщине.  
(У Бернарда Шоу есть где-то иронический пассаж по поводу  
мечты никогда не расставаться и навечно остаться в объятиях  
друг друга — и “неудобствах”, если бы это произошло.)

47 [РАЗДВОЕНИЕ ЕДИНОГО]

Интересно, что “ужас” перед подобной неразделенностью (ли-  
шающей возможности единяться противоположностям!) — но  
в космическом аспекте — есть в индусском фольклоре: в сказ-  
ке о зловредном шакале, хотевшем обвенчать, то есть снова  
воссоединить, небо и землю. К счастью, удалось откупиться  
от этой его затеи — ценою оказались все вещи мира (как из-  
вестно, возникшие из разделения — раздвоения единого, со-  
гласно восточным повериям: и даосизма, и иудаизма, и инду-  
изма, и езидизма3 etc).

Contrepart[ie]\* к этому — миф маори о разрезании единого  
Неба-Земли, между которыми томятся ее сыновья, рвущиеся к  
свету и жизни.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Противоположность (*франц*.).

**Pre-natal experience\***

“...Il fut nourri par une chevre et con-  
serva longtemps des allures brusques et  
sautillardes de sa nourrice...”

***A. Dumas-pere.*** “Eugene Sue”  
(“Les morts vont vite”, II, 1)\*\*.

И только подумать!  
Всего, всего этого могло и не быть!  
Ни мучений, ни исканий, ни разочарований, ни спазматичес-  
ких моментов творческого восторга!  
И все потому, что на даче Огинских в Майоренгофе играл ор-  
кестр.

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

Папенька, схватив револьвер, перебежал Морскую улицу во-  
дворять порядок.

А маменька, бывшая в это время брюхата мною, смертельно  
перепугалась, чуть не разрешилась раньше времени.  
Несколько дней прошло под страхом возможности fausses  
couches\*\*\*.

Но дело обошлось.

Я появился на свет божий в положенное мне время, хотя и с  
некоторым опережением на целых три недели.  
Некоторая торопливость и любовь к выстрелам и оркестрам с  
тех пор остались у меня на всю жизнь.  
И ни одна из моих кинокартин не обходится без убийства.  
Трудно, конечно, предположить, что это приключение avant la  
lettre \*\*\*\* могло бы оставить на мне след впечатлений.  
Но факт остается фактом.

Интерес к пре-натальной стадии бытия у меня всегда был очень  
силен.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Здесь: опыт, унаследованный, накопленный до рождения (*франц*.).\*\*“...Он был вскормлен козой и надолго сохранил норовистость своей  
кормилицы и ее склонность к прыжкам...”  
*А. Дюма-отец.* “Эжен Сю” (“Мертвые торопятся”, II, 1). (*Франц.*)\*\*\* *—* преждевременных родов (*франц*.).\*\*\*\*Здесь: до того, как я появился на свет (*франц*.).

49 PRE-NATAL EXPERIENCE

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

Стали интересовать стадии биологического развития, предшес-  
твующие стадии человека!

Не останавливаясь на этом, круг интересов стал охватывать  
ранние формы общественных отношений — до-классовое пер-  
вобытное общество, особые формы поведения и мышления.  
И все эти области интересовали меня в разрезе пережитков всех  
этих стадий внутри нашего сознания, мышления и поведения.

Monsieur, madame et bebe\*

В Петербурге маменька живут на Таврической улице, 9.

Парадное во дворе.

Лифт.

Белый мраморный камин внизу.

Весело трещит в нем огонь.

Для меня здесь всегда зима:

я бываю здесь из года в год только на Рождество.  
Камин неизменно весело трещит.  
Вверх по лестнице бежит красный мягкий ковер.  
Будуар маменьки обит светло-кремовым штофом. По светло-  
му фону разбросаны крошечные розовые веночки.  
Такие же портьеры.

Ковер — в тон веночкам — блекло-розовый.  
Будуар — одновременно спальня.

Это скрывают две портьеры, отделяющие маменькину постель.  
Портьеры в таких же веночках.

Много лет спустя — уже студентом, уже на постоянном житье  
у маменьки — я здесь хвораю вторичной корью.  
Окна завешены.  
Сквозь шторы бьет солнце.  
Комната погружена в ярко-розовый свет.  
Жар ли это?

Не только жар: подкладка у штор тоже розовая. Солнечные  
лучи, пробиваясь сквозь подкладку, розовеют.  
Таким розовым светом просвечивают руки между пальцами,  
когда держишь их против лампы, или закрытые веки, когда по-  
ворачиваешь голову к солнцу.

Такой же теплый розовый свет чудится, когда думаешь о девя-  
тимесячном блаженстве пребывания в утробе...

Мсье, мадам и младенец (*франц*.).

51 MONSIEUR, MADAME ET BEBE

Розовый свет комнаты сливается с жаром и бредом болезни.  
Спальня бабушки — я помню себя в ней совсем маленьким —  
была вся голубая.

Голубой бархат на низких креслах и длинные голубые драпри.  
У бабушки голубой период?  
У маменьки розовый?1

Сейчас драпри и мебель из маменькиного будуара доживают  
свой век на даче.  
Веночков почти не видно.  
Обивка стала серой.

Бахрома у кресел местами вырвана, и низ их кажется верхни-  
ми челюстями, из которых местами выбиты зубы.  
Серый период?

По диванчикам, козеткам, бержеркам — и как их только не на-  
зывают! — там и сям разбросаны книжки.  
Чаще всего это желтые томики издательства Кальман-Леви.  
Книги из библиотеки дамы решительных и независимых взгля-  
дов.

На первом месте: “Nietzscheenne”\*.  
Потом неизменный “Sur la branche”\*\* Пьера Кульвена (Pierre  
Coulevain).

И, конечно, “Полудевы” Бурже2, сменившие “Полусвет”  
Дюма-фиса.

Под эти желтые обложки я не заглядываю.  
Но вот вовсе неожиданно из цикла тематики о “полудевах”  
откуда-то выныривает книжечка “Les etapes du vice”\*\*\*.  
Это не более не менее как жалостливая история скромной де-  
ревенской девушки, попадающей сперва на парижский “тро-  
туар”, а затем в “закрытый дом” (maison close).  
Обстановка. Быт. Нравы.

Книжечка интересна тем, что полна фотографий.  
Таких фотоиллюстраций, которыми um die Jahrhundertwen-  
de\*\*\*\* (как говорят немцы) полны любые издания Мопассана,  
Колетт и Вилли, Жип.

Прелестно по своей нелепости позированные, они показыва-  
ют этих барышень в ожидании “гостей”, этих барышень, засы-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Ницшеанка” (*франц*.).\*\*“На веточке” (*франц*.).\*\*\*“Этапы порока” (*франц*.).\*\*\*\* *—* на рубеже столетия (*нем*.).

52 Мемуары

пающих в своих жалких мансардах после “работы”, барышень  
за утренним шоколадом, барышень за туалетом.  
Тут же несколько документальных фотографии — роскошные  
кровати с нагло оголенными золочеными амурами с четырех  
концов.

Фотоиллюстрации девятисотых годов я люблю с пеленок.  
У папеньки были вороха парижских альбомов.  
Особенно много — связанных со Всемирной парижской вы-  
ставкой 1900 года.

Мою “Exposition universelle”\* я знал наизусть от доски до до-  
ски не хуже “Символа веры” или “Отче наша”!  
Это были, пожалуй, первые фотомонтажи, которые я держал  
в руках.

Принцип этих иллюстраций состоял в том, что “в розницу”  
позировавшие фигуры фотографировались в отдельности, а  
потом вклеивались вместе в соответствующий подходящий фон.  
Иногда это был фотофон. Иногда рисованный.  
Это были “Кулисы кафешантана”, и фигурки тогда представ-  
ляли собой популярных этуалей в чрезвычайно откровенных  
костюмах цариц ночи, кошечек с пушистыми ушками, жокея  
или маркиза.

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

Или это было “Le foyer de 1'Opera”\*\*, в котором толпились муж-  
чины в цилиндрах (hauts de forme), а великосветские дамы были  
одеты в шелковые накидки с морем кружевных оборок.  
Иногда это бывал “Карнавал”, и тогда все были в масках.  
Или — общий вид фейерверков на Выставке.  
Тогда фигурки восторгались, и особенно отчетливо было вид-  
но, что освещение на них не совпадало с источником света, а  
взгляды совершенно не попадали туда, куда, по общему замыс-  
лу, они должны были бы глядеть.  
“Монтажи” эти были отпечатаны в разных тонах:

бледно-оранжевые, фиолетовые, нежно-шоколадные, резеда.  
Может быть, интерес к монтажу начинал прокладываться у  
меня отсюда, хотя сам тип составной картинки значительно  
более древний.  
Двадцатые и тридцатые годы прошлого столетия знают преле-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “Всемирную выставку” (*франц*.).\*\*“Фойе Оперы” (*франц*.).

53 MONSIEUR, MADAME ЕТ ВЕВЕ

стные образцы картинок, составленных из вырезанных гравюр.  
Этим путем обычно украшались створчатые ширмы или плос-  
кие экраны перед каминами.

Такие ширмы сороковых годов, я помню, были еще в 1927 году  
среди немузейной части обстановки Зимнего дворца.  
Такие же ширмы — с портретами лучших английских актеров  
в лучших ролях — когда-то стояли у лорда Байрона.  
Само же развлечение составлять эти составные картинки на-  
равне с искусством вырезать силуэты тянется к нам из сердце-  
вины “дизютьем сьекля”\* и Моро ле Жена, Эйзена и Гравело.  
Это занятие называлось декупажем, и сохранились картинки с  
дамами, занятыми этим делом.

Другой тип фотоальбомов строился по иному признаку.  
В отличие от “Paris la Nuit”, “Le Moulin Rouge”, “Le Casino”\*\*  
и т. д. с Лой Фюллер, Джейн Эврил, кек-уоком, матчишем, с  
канканом и пр. сестрами этих фотосверстников плакатов и ли-  
тографий Тулуз-Лотрека, другие альбомы носили название “Le  
Reve”, “Le Rendez-vous”\*\*\* и т. д. и т. п.  
Эти альбомы были уже чистым кинематографом.  
Здесь страница за страницей показывалась девушка — в пос-  
тели.

Девушка просыпается.  
Потягивается.  
Мечтает.  
Вот она моется.

Вот накинула нарядную рубашку.  
Вот надевается корсет.  
И т. д., и т. д.

Вот она ждет кавалера.  
Вот кавалер не пришел.

Здесь событие так же разложено на последующие фазы, как в  
удивительной серии из шести маленьких полотен Гойи, рисую-  
щих историю разбойника Маргоротто.  
Вот разбойник нападает на беззащитного монаха.  
Вот внезапно монах оказывает неожиданное сопротивление.  
Вот еще более неожиданно монах сшибает разбойника с ног.  
Разбойник взят под стражу...  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Dix-huitieme siecle — восемнадцатый век (*франц*.).\*\*“Париж ночью”, “Мулен-Руж”, “Казино” (*франц*.).\*\*\*“Мечта”, “Свидание” (*франц*.).

54 Мемуары

По принципу вторых альбомов сделаны фотокартинки в “Les  
etapes du vice”.

“Les etapes du vice” входят в круг неизгладимых впечатлений.  
(По этому же принципу делаются и книжечки “Comment on  
nous vole, comment on nous tue”\*, где такими же фотоинсцени-  
ровками показаны способы обкрадывания клиентов “par ces  
demoiselles”\*\*, а также элегантные приемы убиения легкомыс-  
ленных представителей “de ces messieurs”\*\*\* посредством кус-  
ка свинца, заложенного в пятку чулка!)  
И “Les etapes du vice” беспокоят воображение, пока на ощупь  
в “Rue Blomet” в Париже, у “Madame Aline” в Марселе и, на-  
конец, в “Maison des Nations”\*\*\*\* на Рю Шабанне не убежда-  
ешься, к своему несказанному удивлению, что в жизни все об-  
стоит именно так.

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

И в золотой резьбе кроватей “Дома наций” можно увидеть  
двоюродных братцев бесстыжих “бамбино”, которые смеялись  
вам в детстве с картинок упомянутой книжки.  
Впрочем — не совсем.

Исчезли корсеты и взбитые прически с валиком над лбом.  
Исчезли ослепительные чулки с широкими полосами... попе-  
рек.

И ушли в забытье неуклюжие белые pan-pans\*\*\*\*\* до колен.  
Впрочем, это... технические детали.  
Среди маменькиных диванов и козеток попались еще две книги.  
В эти заглядывалось.  
Не раз.

Но с беспокойством.  
С известным волнением.  
Даже с... боязнью.

И эти книги старательно запихивались между спинкой и си-  
деньем кресел и диванов.

Для верности еще прикрывались подушками — маменькиного  
рукоделия в манере ришелье.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Как нас обкрадывают, как нас убивают” (*франц.*\*\* *—*“этими девицами” (*франц*.).\*\*\* *—* “этих господ” (*франц*.).\*\*\*\* *—* “Доме наций” (*франц*.).\*\*\*\*\* *—* панталончики (*франц*.).

55 MONSIEUR, MADAME ЕТ ВЕВЕ

(Прорезные рисунки, части которых сдерживались друг с дру-  
гом посредством системы тоненьких лямочек. Сколько таких  
узоров я калькировал для маменьки из журналов! Сколько поз-  
же сам комбинировал или сочинял самостоятельно!)  
Прятались эти книжки не то от неловкости, не то из страха  
перед тем, что было в них,

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

В книжках этих было чем напугать.  
Это были — “Сад пыток” Октава Мирбо и... “Венера в мехах”  
Захер-Мазоха (вторая даже с картинками).  
Это были, сколько я помню, первые образчики “нездоровой  
чувственности”, попавшие мне в руки.  
Крафт-Эбинг попал в эти руки несколько позже.  
Но к первым двум книгам у меня осталось до сих пор чувство  
болезненной неприязни.

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

И мне кажется, что это не от недостатка предрасположения.  
Скорее, наоборот.  
Иногда “боишься испугаться”.  
Это бывало у меня в детстве.

Я не боялся темноты, но я боялся того, что, проснувшись в тем-  
ноте, я могу испугаться!

По той же причине я обхожу кругами область азартных игр.  
Я боюсь, что, раз прикоснувшись к ним, я удержу уже знать не  
буду.

Я очень хорошо помню, как среди обстановки этого бело-ро-  
зового с веночками будуара я лихорадочно следил за бирже-  
выми сводками, когда маменьке вздумалось небольшой суммой  
“свободных денег” поиграть на бирже...  
Мирбо и Мазоха, тянувших к себе, я избегал не зря.  
Тревожная струна жестокости была задета во мне еще раньше.  
Как странно, — живым впечатлением. Но живым впечатлени-  
ем с экрана!

Это была одна из очень ранних, увиденных мною картин. Ве-  
роятно, производства Пате.  
В доме кузнеца — военный постой.  
Эпоха — наполеоновские войны.

Молодая жена кузнеца изменяет мужу с молодым “ампирным”  
сержантом.

56 Мемуары

Муж узнает.  
Ловит сержанта.  
Сержант связан.  
Брошен на сеновал.  
Кузнец раздирает его мундир.  
Обнажает плечо.

И... клеймит его плечо раскаленным железом.  
Как сейчас помню: голое плечо, громадный железный брус в  
мускулистых руках кузнеца с черными баками и белый дым (или  
пар), идущий от места ожога.  
Сержант падает без чувств.  
Кузнец приводит жандармов.

Перед ними — человек без сознания с оголенным плечом.  
На плече... клеймо каторжника.  
Сержант схвачен как беглый.  
Его водворяют обратно в Тулон.  
Финал был героико-сентиментальный.  
Горит кузница.

Бывший сержант спасает жену кузнеца.  
В ожогах исчезает “позорное клеймо”.  
Когда горит кузница? Много лет спустя?  
Кого спасает сержант: самого кузнеца или только жену?  
Кто милует каторжника?  
Ничего не помню.

Но сцена клеймения до сих пор стоит неизгладимо в памяти.  
В детстве она меня мучила кошмарами.  
Представлялась мне ночью.  
То я видел себя сержантом.  
То кузнецом.

Хватался за собственное плечо.  
Иногда оно мне казалось собственным.  
Иногда чужим.

И становилось неясным, кто же кого клеймит.  
Много лет белокурые (сержант был блондин) или черные баки  
и наполеоновские мундиры неизменно вызывали в памяти са-  
мую сцену. Потом развилось пристрастие к стилю ампир.  
Пока, подобно морю огня, поглотившему клеймо каторжника,  
океан жестокостей, которыми пронизаны мои собственные  
картины, не затопил этих ранних впечатлений злополучной  
кинокартинки и двух романов, которым он несомненно кое-  
чем обязан...

57 MONSIEUR, MADAME ЕТ ВЕВЕ

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

И есть сколько угодно более страшных и жестоких впечатле-  
ний вокруг — разгул реакции и репрессий Меллер-Закомель-  
ских и иже с ними.

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

**\***

“Monsieur, madame et bebe”.

Вот еще одно заглавие книги, очень популярной в эти же годы.  
Но тут уж простите!

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

Кажется, она была слегка скандальна или un peu risque\*, во вся-  
ком случае.

Знал я ее только по заглавию.

Этим заглавием мне захотелось отбить запись некоторых моих  
настроений, что мучают меня последние дни.  
Уж очень оно к ним подходит!

Но, конечно, как всегда, название книги потянуло за собою  
окружение книг, из которого оно вырывается.  
Книги потянули за собой столики и кресла, по которым они  
были разбросаны.  
Под кресла раскатились ковры.  
По бокам прочертились окна.  
Окна завесились шторами.  
Сквозь шторы засияло солнце.

И целое погрузилось в розовую теплую мглу воспоминаний.  
Розовый свет среди затянутых занавесок вызвал к жизни об-  
раз материнского лона.

И как ни странно — только именно это, да заглавие — “Mon-  
sieur, madame et bebe” — оказываются точно к месту о том, о  
чем я хотел написать.

<А прежде чем написать о том, о чем я хотел — о “monsieur,  
madame et bebe” — применительно к себе, я захотел сказать о  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — немного рискованной (*франц.*).

*58* Мемуары

том же применительно к... экстазу.  
К вопросу об экстазе я пришел через вопрос о пафосе3.  
К проблеме пафоса — стараясь осмыслить работу по “Потем-  
кину”.  
Формула сложилась как-то быстро и сама собой:

пафос — это когда все составляющие элементы находятся в со-  
стоянии экстаза.

По-русски экстаз — “ek-stasis” — дословно означает “ис-ступ-  
ление” — “выход из себя”.  
Я тогда очень увлекался орфографизмом4.  
Полагал (и вполне разумно), что истинная динамическая кар-  
тина явления обыкновенно (очень часто) закрепляется в сло-  
весном обозначении, которое давалось самому явлению.>  
Это началось с анализа механической формулы динамики вы-  
разительного движения5.  
Здесь это положение подтверждается точно.  
Потому что обозначение, которое мы привыкли считать пере-  
носно-отвлеченным, само по себе продолжает оставаться тем  
двигательным обозначением, которое запечатлело динамичес-  
кий процесс этого выразительного движения.  
Когда нужно проанализировать двигательную (общую “алгеб-  
раическую”) формулу, отвечающую данному эмоционально-  
му состоянию, достаточно “прочесть буквально” то обозна-  
чение, которое человечество “переносно” закрепило словес-  
ным обозначением за данным состоянием.  
“Отвращение” имеет сквозь все “арифметические” оттенки  
частных случаев сквозную “общую” формулу двигательного  
процесса, который выражает это состояние вовне — “от-вра-  
щение” (так же и, конечно, неминуемо так же a-version, Ab-  
scheu\*), “за-нос-чивость”, “пре-зрение” и т. д.  
Выразительное движение, перехлестывающее за пределы “че-  
ловеческой системы” в пространство, становится мизансценой.  
Мизансцена — это такое пространственное метафорическое  
начертание, которое должно обратно прочитываться смыслом.  
“Слежка” выразится пространственно сохранением одного и  
того же расстояния между шпиком и объектом слежки.  
Неизменяемость расстояния даст представление о “привязан-  
ности”, “прикованности” одного к другому — и отсюда пере-  
носное чтение о “неотрывности” второго от первого.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* (*Франц., нем.*)

59 MONSIEUR, MADAME ЕТ ВЕВЕ

NB. Неизменяемость расстояния может быть грубо примитив-  
ной — буквальной. Но “верным” решением здесь будет, конеч-  
но, динамически постоянное расстояние: то есть некоторое  
неизменное *среднее* между меняющимися физическими интер-  
валами.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Не: | **\_\_\_\_\_\_\_\_\_** | а: | **\_\_\_\_** |
| **\_\_\_\_\_\_\_\_\_** | **\_\_\_\_\_ \_\_** |
| **\_\_\_\_\_\_\_\_\_** | **\_\_\_\_\_ \_\_** |
| **\_\_\_\_\_\_\_\_\_** | **\_\_\_\_\_** |

Для анализа путь первый.

Для “сочинения” отсюда путь второй: правильно “обозвать”,  
а затем “развернуть” формулу в конструкцию.  
Верно “обозвать” можно, только *точно* почувствовав, *точно*пережив и т. д. и т. д.

Все это описано и изложено в соответствующих местах6.  
Этот же метод перескальзывает дальше во все вопросы формы.  
Наконец, сама форма начинает прочитываться как “букваль-  
ное” чтение формулы “содержания”.  
И этот же прием этимологического анализа — возвращение аб-  
страгированного термина в динамическую картину, его поро-  
дившую, я с полным пылом прилагаю к разбору таких явлений,  
как, например, “экстаз”.  
Рядом идет практика.

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

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

Это все подробно изложено в трех очерках “О строении вещей”7.  
Для порядка вещей сюда можно было бы дать цитату:

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

Пользуясь более красивыми словами, мы могли бы сказать, что  
воздействие пафоса произведения состоит в том, чтобы при-  
водить зрителя в экстаз. Нового такая формулировка не при-  
бавит ничего, ибо тремя строками выше сказано точно то же

60 Мемуары

самое, так как ex-stasis (из состояния) означает дословно то  
же самое, что наше “выйти из себя” или “выйти из обычного  
состояния”.

Все приведенные признаки строго следуют этой формуле. Си-  
дящий — встал. Стоящий — вскочил. Неподвижный — задви-  
гался. Молчавший — закричал. Тусклое — заблестело. Сухое —  
увлажнилось. В каждом случае произошел “выход из состоя-  
ния”, “выход из себя”.

Но мало этого: “выход из себя” не есть “выход в ничто”. Вы-  
ход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто  
иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (не-  
подвижное — в подвижное, беззвучное — в звучащее и т. д.).  
Таким образом, уже из самого поверхностного описания эк-  
статического эффекта, который производит пафосное постро-  
ение, само собой явствует, каким основным признаком долж-  
но обладать построение в пафосной композиции.  
В этом строе *по всем его признакам* должно быть соблюдено  
условие “выхода из себя” и непрестанного перехода в иное  
качество.>

Однако это только часть проблемы — наиболее мне нужной —  
“оперативной”.

Свою “систему эстетики”, которую я, может быть, когда-ни-  
будь и соберу, я назову *эстетикой оперативной.*Как делать.

Как “делать” пафос — ясно.

Но полная картина экстаза требует еще и отчетливости, ска-  
жем, в вопросе того, каким психологическим состоянием яв-  
ляется экстаз.

Достаточно правильно назвать *процесс поведения,* связанного  
с экстазом, чтобы сейчас же найти если не полный ответ, то  
совершенно точное указание, в каком направлении искать.  
Мы непременно говорим— “погружение” в экстаз, “погру-  
зиться” в экстаз.

И это несмотря на чувство “воз-несения” и “вос-хищения”,  
которое наполняет самого экстатика.  
Конечно, одного орфографического анализа здесь недостаточ-  
но.

И чтобы понять, насколько исчерпывающе точно глагольное,  
сопутствующее экстазу процессуально динамическое обозна-  
чение, нужно сперва сделать громадный объезд через творе-  
ния великих мастеров “самопогружения” в экстаз.

61 MONSIEUR, MADAME ЕТ ВЕВЕ

Психологическая рецептура, сведенная в комментариях к ду-  
ховным экзерцициям; знак равенства между механизмом пси-  
хической медитации и основой физической системы в практи-  
ке хлыстов8, дервишей или мексиканских дансантес. Сопостав-  
ление западной практики с восточной. Индусские экстатики,  
Будда и нирвана. Экстаз пророков древней Иудеи и лурдского  
массового психоза. И т. д. и т. д.

На нирвану и истолкование ее как психического состояния  
возврата в утробное состояние я натыкаюсь довольно быстро.  
Время уходит, скорее, на всесторонность рассмотрения, чем  
на освоение самого феномена.  
Спасибо и психоаналитикам на этом пути.  
Здесь и ключ, который держит к прочтению явления глагол  
“погрузиться”.

Здесь же ключ к правильному прочтению самого глагола!  
Возврат в утробное состояние!

Вот где основа психической картины самоощущения в экстазе.  
Однако в экстазе интересно не инертное безжизненное состо-  
яние.

А интересен момент... “озарения”.  
Значит, не длительность “пребывания”.  
Но вспышка свершения.  
Становления.

Экстаз очень быстро формулируется как соучастие в мгнове-  
нии “становления” так, как его понимает диалектика: *момент*перехода количества в качество, *момент* возникновения (ощу-  
щения) единства в многообразии, *момент* свершения единства  
противоположностей.

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

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

Эта точка, естественно, выпихивается к самому первому мгно-  
вению утробного бытия — к низшему и внутри его порогу.  
К моменту внедрения будущей человеко-единицы в утробу.  
О погружении в утробу написано не так уж мало (например, д-р  
Александер о нирване в “Imago”9).  
О “выходе на свет” прекрасно пишет Rank в “Das Trauma der  
Geburt”.

62 Мемуары

Но о божественности of the first spark\* я что-то ничего не могу  
припомнить.

Между тем “озарение” — момент в пределах личного опыта,  
конечно, здесь. И именно здесь в одном мгновении “в момен-  
те”... monsieur, madame et bebe.

Monsieur et madame, по Гегелю, уничтожают “свою самость” и  
сливают противоположности в единство.  
И в этом мгновении возникает физический носитель этого един-  
ства — bebe.

Вопрос “озарения” (а все экстатики говорят и *вспоминают* об  
ослепительном свете) объясняется с элегантной простотой.  
Эта — самая первая — травма неминуемо сливается в созна-  
нии (предсознании?), в ощущении (предощущении?), в памяти  
(предпамяти?) со второй капитальной травмой — с травмой ро-  
ждения, с травмой выхода на свет. (Об этой травме — исчер-  
пывающе см. у Rank'a.)

Травмы сливаются воедино: в течение расстояния в девять ме-  
сяцев утробного бытия ведь нет еще представления о времени!  
И точка начала совпадает с точкой конца!  
(Я выше забыл еще упомянуть самого замечательного из авто-  
ров — Ференчи, излагающего все это в “Versuch einer Genital-  
theorie”\*\* и добавляющего сюда еще вопрос о тенденции к смер-  
ти. Так же и регресс сквозь “виды” одушевленной природы до  
стадии... неодушевленной!)

Пафос очень быстро прочитывается *как степень.*Не как нечто эволюционно не связанное с другими менее ин-  
тенсивными видами состояния поэтического материала.  
Но как органически непрерывное, отличное *градусом* и неиз-  
бежной качественной новизной на определенном уровне ко-  
личественной интенсивности.  
Отсюда сейчас же выводы.

Патетический взлет, патетическая вспышка, мгновенность —  
это только сведенность в узел тех черт, которые, в legato\*\*\* раз-  
веденные, определяют всякую вообще воздейственность.  
И степени разведенности прямо пропорциональной окажется  
интенсивность.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — первой искры жизни (*англ*.).\*\* *—*“Опыте теории пола” (*нем*.).\*\*\* *—* легато (*итал.*)*;* в музыке — переход от одного звука к другому без  
перерыва.

63 MONSIEUR, MADAME ET BEBE

Масса переживает единство в мгновении (патетическом) по-  
рыва — патетически.

Но единство массы (например, народа) может выступать по-  
степенно, как вывод (а не как взрыв!) из объемистого труда ис-  
тории.

Сознание единства будет и тут и там.  
Эмоциональная окрашенность этого сознания и ощущения бу-  
дет одного и того же порядка.  
Но градус состояния — глубоко различен.  
Такое же положение будет и в области средств и методики.  
И постепенный перевод, скажем, из противоположности в про-  
тивоположность будет такой же необходимой основой вездей-  
ственности, но будет протекать не в виде (не в форме) дух за-  
хватывающего “скачка” в патетическом произведении, но  
“плавно” снижаясь по степени непосредственной интенсивнос-  
ти в формах от романа к повести и хронике, от трагедии к дра-  
ме и пьесе...

Мультипликаторный скач через нормальный темп к замедлен-  
ности slow motion\* в средствах динамики кинематографа — как  
бы пластическое отражение того, чем служат эти степени сни-  
жающейся интенсивности.

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

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

Но ответный взрыв чувств в одном (первом случае) и плавно  
воспринимающее созерцание в другом (третьем).  
В приемах же и средствах — вопрос степени погруженности,  
вопрос степени регресса, вопрос степени возврата к “нулевой”  
точке.

И взрыв кажется пущенным обратным ходом аппарата снова к  
начальной точке. Ибо только через возврат к этому нулю воз-  
можен его новый взлет. И чем ближе к нулю, тем полнее и со-  
крушительнее его всеобъемлющий взлет!  
Средства воздействия *как сколки* со строя все ниже и ниже  
лежащих слоев сознания (предсознания).  
*Нейтральная форма —* со слоев сознания сегодняшнего уровня.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Здесь: ускоренная киносъемка (рапид), создающая эффект “медленного  
движения” (*англ*.).

64 Мемуары

Произведения лишены подспудной хватки — того grip, кото-  
рый характерен для произведений, не апелдирующих к lower  
layers\* сознания и чувств.

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

*Патетическая форма —* зарывающаяся в profbundest layers\*\* ,  
заходящие дальше пределов чувственного мышления в область  
инстинкта, вазомоторных, электрических, химических, физи-  
ческих явлений.

(A noter\*\*\*! Форма здесь обнимает и понятие сюжета как од-  
ного из первых средств материализации желания выразиться.  
Для третьего случая, например, тематическим примером мо-  
жет служить Revenge Tragedy как воплощение первичного фи-  
зического закона действия, равного противодействию. А сце-  
на погони — из области инстинктов — охотничьего инстинк-  
та.)  
Как великолепно говорит Herman Melville в “Moby Dick'e”:

“...for I believe that much of a man's character will be found beto-  
kened in his backbone. I would rather feel your spine than your  
skull, whoever you are...”

Глава об “actual taking of the sperm vil from a whale's head”\*\*\*\*.  
И я атакую гарпуном моего воздействия именно эти слои.  
И стараюсь проникнуть в них глубже и глубже.  
Но средства мои — сколки с этих слоев10, ибо только через  
сколки их могу я заставить вибрировать слои эти в унисон с  
моим волеизъявлением.

Но слои “backbone\*\*\* \*\* и “spine\*\*\* \*\*\* — это слои уровня пре-  
бывания в утробе, повторяющего общий график развития ви-  
доизменения и произрастания друг из друга форм и видов.  
Так на путях и в видах оперативной эстетики.  
Но, может быть, так и в абрисе самой психологии?  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — глубинным слоям (*англ*.).\*\* *—* глубочайшие слои (*англ*.).\*\*\*Обратить внимание (*франц*.).\*\*\*\*Герман Мелвилл (в) “Моби Дике”: “...ибо я считаю, что значительная  
часть характера человека заложена уже в его спинном хребте. Кто  
бы вы ни были, я скорее стал бы прощупывать ваш позвоночник,  
нежели ваш череп...” (Глава о) “вычерпывании спермацета из головы  
кита” (*англ*.).\*\*\*\*\* *—* “спинного хребта” (*англ*.).\*\*\*\*\*\* *—* “позвоночника” (*англ*.).

65 MONSIEUR**,** MADAME ET BEBE

Может быть, слияние — законное, натуральное, решающее —  
monsieur, madame et bebe — в решающее мгновение становле-  
ния мистерии бытия — в моменте зачатия — тоже может про-  
тянуться дальше, тоже легативной протяженностью выплыть  
далеко за рамки мгновенья — в медленное течение биографии?  
И вот к чему и шел витиеватый ход изложения.  
That is how I feel\*!  
Это возможно и расово.

Возможно и индивидуально-психологически.  
Дорогая мне “раса де бронсе” — бронзовая раса мексиканско-  
го индио — именно такова.

Мужественная ярость нрава, женственная мягкость очертаний,  
скрывающая стальную мускулатуру в обтекающих формах  
внешних покровов мышц, незлобивость и вместе с тем детская  
капризность ребенка — это сочетание черт в мексиканском ин-  
дио делает его или ее — muchacho или muchacha\*\* — как бы на  
длительность продолжившимся единством monsieur, madame  
et bebe.

Взрослые и сложившиеся женщины и мужчины, они кажутся  
расой отроков и отроковиц в отношении других рас, расой юно-  
шества, где юноша еще не утерял первичной женственности, а  
девушка — мальчишеского озорства, и оба — одинаковой пре-  
лести детскости.

Я имею в виду, конечно, идеальный, сквозной, собирательный,  
синтетический тип и лучшие образцы женщин и мужчин, юно-  
шей и девушек, которые проходили перед моим аппаратом и  
передо мною в долгие месяцы моих скитаний по странной и  
причудливой, жестокой и нежной, детски прелестной Мексике.  
Иногда мне кажется, что и сам я tout a la fois\*\*\* — monsieur,  
madame et bebe.

Увы, не только в мгновения патетического взлета.  
Но и в редкие дни трудолюбивой производительности, когда,  
уйдя в обличье пытливого ребенка, я решительной рукой хозя-  
ина врубаюсь в тяжелые пласты тайн нашего дела и я же рука-  
ми хлопотливой хозяйки стараюсь собрать и сберечь осколки  
вырубленной породы, чтобы кубиками сложить их в концеп-  
цию.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Именно так мне все это и представляется! (*англ*.).\*\*— мальчика (или) девочку (*исп*.).\*\*\* *—* все сразу, все вместе (*франц*.).

66 Мемуары

Кирпичами или кубиками?  
В серьезное дело или в детские игрушки?  
Но чаще я тоскую в инфантильности перезрелого ребенка, не-  
лепого и беспомощного, жалкого и ничтожного в столкнове-  
нии с жизнью.

Навечно прикованного к папе и маме (опять же я сам) — двум  
смертельно надоевшим друг другу, зажившимся друг с другом  
супругам, супругам, которым ни царь, ни бог и ни герой не мо-  
гут дать свободы и освобождения друг от друга; которые даже  
убить друг друга не могут и навсегда обречены расплачиваться  
тусклыми буднями неразрывного тройного портрета, monsieur,  
madame et bebe — этим отражением в кривом зеркале божест-  
венного мгновения слияния тройной природы человека в мо-  
менте вспышки экстаза...

**“Светлой памяти маркиза”**

“У нас блины сегодня”.  
“А к нам солдат пришел”.  
“А у нас блины сегодня!”  
“А к нам солдат пришел!”

Так долго и упорно друг перед другом выхвастываются двое  
мальчишек из старого рассказа.  
“У нас блины сегодня!”  
“А к нам солдат пришел!”  
Хвастаются долго.  
Хвастаются упорно.

Пока один не выдерживает и начинает реветь.  
Такое хвастовство — типично мальчишеская черта.  
А поскольку мы условились вначале, что во мне до сих пор не  
умер еще мальчишка,

совершенно неудивительно, что все эти страницы неизменно —  
подспудно или явно — не могут не быть полны хвастовства.  
На одной странице я хвастаюсь, что у нас блины сегодня.  
На другой — тем, что к нам солдат пришел.  
Хвастаюсь не только удачами и “достоинствами”,  
но совершенно так же невзгодами и изъянами.  
Чем только не хвастают люди!  
Медалью на груди отца.  
Деревянной ногой кузена.

Баками дяди. Бородой дедушки. И стеклянным глазом тети  
Нади.

Отрезанным пальцем.  
Вырванным зубом.  
Вырезанным аппендицитом.

И часто ругательной рецензией не меньше, чем похвальным  
отзывом.  
Иногда это делается с расчетом.

68 Мемуары

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

И право участия в этом почтенном занятии будет им дорого  
продаваться ораве завистливо глядящих ротозеев-сверстников.  
Иногда — от ужасной внутренней необходимости посредством  
бахвальства отогнать от себя призрак собственной неполно-  
ценности, у большинства из нас только ожидающий случая вце-  
питься нам в душу строем мелких зубов из целлулоида, какие  
бывают на меховых горжетках.

Вспоминаю одного из наших самых хлестких зубоскалов — Ни-  
киту Богословского, который, кроме того, пишет музыку. Coup  
de grace\*, или, вернее, le mot, qui tue\*\* — нанес ему я.  
“Все люди похожи на зверей. Кто на медведя. Кто на лисицу.  
Кто на паука.

А Никита на... горжетку”.

Это было настолько похоже, что он даже не смог разозлиться,  
хотя это, конечно, и очень обидно.  
Утесова я в свое время “срезал” перевертышем.  
Он как-то сказал:

“Эйзенштейн — половой мистик”.

“Лучше быть половым мистиком, чем мистичковым... поло-  
вым”, — гласил (и к собственному моему удивлению) мгновен-  
ный ответ.

Хвастанув образцами собственного остроумия, перейду к тому,  
чтобы побахвалиться “неосуществленными предложениями”.  
Это — в отличие от “неосуществленных постановок”, то есть  
таких, которые были не только задуманы и предложены, но уже  
и “тронуты” разработкой и какой-то работой по ним.  
Последующий же список касается только таких тем и предло-  
жений, которые в лучшем случае на день, на два в порядке пред-  
ложений или переговоров занимали наше внимание с тем, что-  
бы потом совершенно выпадать из поля зрения.  
Некоторые будут и без этого неизменно и неизбежно всплывать  
в самых разнообразных контекстах, но забавно постараться  
свести наиболее пестрые и неожиданные из них в одном месте.  
Большинство из них по вполне понятной причине возникают с  
момента, когда мы в 1929 году выезжаем в Берлин, имея целью  
поездку в САСШ.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* -Удар, который убивает (*франц*.).\*\* *—* слово, которое убивает (*франц*.).

69 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

Самым роскошным предложением было, пожалуй, самое пер-  
вое из них.

У нас появился необычайно высокий худощавый спортивного  
склада мужчина.

Шеф пропаганды швейцарской фирмы “Нэстле” (молочные  
продукты), и [его] основная специальность — сгущенное мо-  
локо.

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

Предложение: реклам-фильм для его фирмы.  
Материал: кругосветное путешествие.  
Сюжет: какой угодно или вовсе никакой.  
Обязательное условие: показать, как дети Африки, Индии,  
Японии, Австралии, Гренландии и т. д. и т. д. — пьют сгущен-  
ное молоко фирмы “Нэстле”.  
Разошлись, кажется, на размере... суточных.  
(Но “расхождение”, конечно, гораздо глубже: не для того вос-  
питала меня советская власть... кинематографистом!)  
На Rue d'Astor в Париже помещается наше торгпредство.  
В торгпредстве нет — в 1929 году — киноотдела.  
Зато есть отдел продажи и распространения уральских кам-  
ней и алмазов.

Этим отделом ведал угрюмый и смертельно скучный товарищ.  
Ему в порядке совместительства вручена и продажа наших  
фильмов.

В коммерческой судьбе наших фильмов он барахтается совер-  
шенно беспомощно... хотя в своем деле, кажется, ему принад-  
лежит заслуга изобличения одной из самых злостных и неожи-  
данных форм вредительства.  
Так или иначе — дело в следующем.  
Суеверие давно упразднено в нашей стране и в лучах материа-  
листического мировоззрения давно растворилось и отошло в  
далекое и недоброе прошлое.

Однако это не имеет ничего общего с интересами экспортной  
коммерции.

И если есть народы и нации, которые полагают, что семь умень-  
шающихся по размеру слоников из камня даже такой матери-  
алистически настроенной страны, как наша, способны им при-  
носить цветочки буржуазного счастья, то почему же отказы-  
вать им в этом и не экспортировать подобные “porte-bon-

70 Мемуары

heur'ы”\* в обмен на валюту (особенно в тридцатых годах, ког-  
да валюты у нас так мало, что при заграничном паспорте, неза-  
висимо от срока поездки, выдается всего-навсего... 25 долла-  
ров. Как я объезжал в течение двадцати восьми месяцев Зем-  
ной шар за 25 долларов — это рассказ для другого раздела!).  
Семерки слоников старательно точатся из малахита, нефрита,  
халцедона, горного хрусталя или раухтопаза.  
Бережно пакуются.

В утлых трюмах флотилий Совторгфлота развозятся по стра-  
нам мира.

А вредные слоники... не продаются.  
В чем дело?

Не продаются, да и только.  
Сперва их не берут покупатели в магазинах.  
Потом перестают брать сами магазины.  
И, наконец, от них отказываются и магазинные поставщики.  
Может быть, их не берут, потому что они советские?  
Но на них, кажется, даже нет национальной марки!  
Может быть, они не приносят счастья?  
Но их не берут, даже не проверив наличия или отсутствия у  
них чудодейственной силы.  
Просто не берут.

В то же время рядом, с тех же полок сотнями комплектов рас-  
ходятся семерки слонов голландских и немецких, мейсенских  
и — копенгагенских...  
Что за чертовщина?

Горы точеных слоников растут и множатся.  
Запружают собою пакгаузы и склады.  
Хоть мостовые ими мости!  
И вдруг выясняется, в чем дело.  
Дело в хоботах.

Как оказывается, счастье приносят только слоники, снабжен-  
ные хоботом, лихо... задранным кверху!  
Грустно опущенный книзу — ни радости, ни счастья не прино-  
сит...

А советский экспортный слоник упорно вывозится с хоботом  
книзу.

Образец злополучных слоников перестраивается, и “переко-  
ванный” слоник, торжествующе задрав победоносный хобот,  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* — амулеты (*франц*.).

71 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

успешно побивает на мировых рынках слонов голландских и  
копенгагенских, мейсенских и дрезденских!  
Калибр боевых слонов эпохи нашествия Тамерлана уменьшил-  
ся, но агрессивность между слонами прежняя...  
В один прекрасный день товарищ, торгующий алмазами, мне  
передает официальное предложение.  
Я считаюсь специалистом по историческим полотнам.  
Исполняется сто лет независимости... Бельгии.  
И бельгийское правительство желало бы видеть юбилейный  
фильм своего столетия выполненным моими руками.  
После этого меня, конечно, уже гораздо меньше удивляет —  
чем могло бы без этого! — приглашение приехать в... Венесуэ-  
лу и снять тоже юбилейный фильм славной памяти борца за  
независимость Южной Америки — Боливара.  
Интересно, что в Лондоне, через Грирсона, мне делается пред-  
ложение от Колониального управления империи.  
Предлагается снять... Африку.

Единственное требование — показать, как колониальное вла-  
дычество Англии способствует культурному росту и благосос-  
тоянию негров!!!

У Грирсона хватает такта не передать мне это предложение!  
Я узнаю о нем позже и сожалею о том, что у Грирсона оказа-  
лось больше такта, чем... чувства юмора: помилуй бог, что бы я  
отколол в ответ на эдакое предложение!  
Когда я сижу значительно позже на границе в Нуэво-Ларедо,  
как между двух стульев, между Мексикой и Соединенными  
Штатами Америки, куда меня не впускают обратно в течение  
целых шести недель, я получаю предложение снимать исто-  
рию... штата Техас с заверением, что местные владельцы ранчо  
мне предоставят сколько угодно лошадей.  
(Об этом, “к слову”, я подробно рассказываю в другом мес-  
те — в порядке “отступления” в моей “парижской эпопее”.)  
Первой темой, предложенной мне в Голливуде, было “Муче-  
ничество отцов-миссионеров ордена св. Иисуса от руки крас-  
нокожих в Северной Америке”, последними темами — “Еврей  
Зюсс” и “Возвращение” Ремарка.  
Дальше разговоров дело не пошло.  
Гак же как и с “Гранд-отелем”, и “Жизнью Золя”, на которые  
меня уговаривал “Парамаунт” еще в Париже при подписании  
контракта.

В Париже же ко мне тайно, через третьи руки (одного из юве-

72 Мемуары

лиров на Рю де ла Пе, из тех ювелиров, которые, наподобие  
библейского купца, продают все и приобретают одну-един-  
ственную жемчужину1 и выставляют у себя в окне среди тем-  
ного бархата занавесок один несравненный бриллиант) посту-  
пает предложение от... Шаляпина поставить с ним “Дон Кихо-  
та”.

“Федор Иванович очень волнуется перед работой в кино и хо-  
тел бы попробовать все-таки с русским...”.  
Фильм ставит в дальнейшем Пабст, и Федор Иванович здесь на  
экране столь же неубедителен, сколь великолепен он в этой  
роли на театре.

В Юкатан, в Мериду, в разгар съемок “Que viva Mexico!” при-  
ходит предложение моего бывшего супервайзера у “Парама-  
унта” снимать с ним “Ким” Киплинга в... Индии!  
Бедный мистер Бахман, вероятно, никогда не слышал о такой  
вещи, именуемой визой, или о джентльмене, занимающем пост  
вице-короля Индии.

Этот курьез вызывает в памяти другой курьез.  
В Берлине жил наш приятель Яша Шатцов.  
В качестве герра Шатцова он представительствует в фирме  
съемочных аппаратов “Дебри” на всю Европу.  
С Шатцовым осенью 1929 года мы совершенно серьезно деба-  
тируем вопрос о фильме для... собак.  
Его это интересует — а инициатива в этом деле его —- с ком-  
мерческой стороны, принимая во внимание пламенную любовь  
и берлинок, и берлинцев к собакам и колоссальный собачий  
процент населения города Берлина.  
Если одно из самых живописных кладбищ Парижа — собачье  
кладбище в Отей, то почему бы Берлину не иметь своего пре-  
лестно обставленного собачьего кинематографа?!!  
Меня мысль, конечно, занимает под углом зрения чисто реф-  
лекторной проверки целого ряда кинематографических элемен-  
тов. (Степень суггестивности, вопросы темпа, ритма, “образа”,  
отделенного от нашей привычной системы мышления и пред-  
ставления и т. д.)

Проект, конечно, остается проектом и идет не дальше двух раз-  
говоров: [одного] в чудной домашней бильярдной Шатцова и  
одного в каком-то из ночных кабаков Вестена.  
Куда бы, казалось, дальше?

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

73 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

Венец всех предложений подносится мне весной 1930 года по-  
этом Жаном К. в Париже.

Предложение поставить и снять. И где? — В самом Марселе! —  
Что? — “Такой” фильм, какой в Марселе только и снимать!  
Са, c'est ie соmble!\*

Интересно, что из всех предложений это было, кажется, са-  
мым “реальным”, обеспеченным деньгами! Финансировать с  
большим энтузиазмом хотел это дело виконт де Н.2Ну**,** здесь, конечно, дело не доходит даже до переговоров.  
Даже до знакомства с виконтом не дошло.  
Впрочем, виконт еще одновременно безумно занят другим де-  
лом.

Виконт де Н. прямой потомок знаменитого маркиза де С. Не  
то по дамской линии, не то по мужской.  
И отель виконта буквально затоплен изданиями творений свет-  
лой памяти маркиза, его предка.

Впрочем, память о маркизе отнюдь не светлая, а совсем даже  
вовсе наоборот. Она очень мрачная.  
И виконт поставил себе целью... реабилитировать память сво-  
его знаменитого и славного предка.  
Поэтому гостиные и будуары особняка виконта утопают в из-  
даниях “Жюстины” и “Жюльетты”, “Философии в будуаре”  
и бесчисленных “Ночей Содома”.

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

Содержание этих строк потом взволнованно комментируется  
на кухне. И я так и вижу гладко выбритого лакея с чуть-чуть  
синеватыми щеками, пронзительно роняющего в ответ на вы-  
крики кухарок и судомоек: “Ну это что!.. Вот у нас в дерев-  
не...”

В них тычутся, кажется, и дети, несомненно поражаясь при-  
чудливым мизансценам на гравюрках карманных нидерланд-  
ских изданий XVIII века.

Дети еще слишком юны, чтобы по-своему, в тон взрослому ла-  
кею, презрительно отзываться о картинках: “Ну, это что!.. Вот  
У нас в гимназии!..”  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* Дальше некуда! (*франц*.).

74 Мемуары

Кстати, с одним таким томиком у меня был немалый курьез во  
время поездки по зарубежным странам.  
К моменту отъезда, в 1929 году, на вокзал мне принесла пре-  
лестная бывшая опереточная актриса Ртищева крошечную ко-  
робочку — “в дорогу”.

В коробочке были не “ситец и парча”3, а ветка винограда и зо-  
лотистая перезрелая груша из породы дюшес.  
Под веткой и округлостью сочного плода скрывался крошеч-  
ный томик.

“Подумайте только! Ведь эту книжечку мог когда-то в руках дер-  
жать Пушкин!” — было написано рукою Ртищевой на форзаце4.  
А на шмуцтитуле значилось на французском диалекте “Новая  
Жюстина, иди Преследуемая добродетель”.  
Это был разрозненный томик из восьми-, кажется, томного  
полного издания “Жюстины”, в течение многих лет ходивше-  
го “под прилавками” (а не по прилавкам) московских букинис-  
тов по средней стоимости в две тысячи рублей за комплект.  
Были в нем и гравюрки, на три четверти залитые кофе.  
Самая смешная из них была та, где герой подгадывает собствен-  
ную разрядку к... взрыву подожженного им корабля, что со-  
здает неповторимый эффект синхронизации к его безобидно-  
му развлечению.

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

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

Можете себе представить, *как* я похолодел.  
Но свершилось чудо: странички книги услужливо слиплись как  
раз по обе стороны каждой из гравюрок и, заключенные в эти  
как бы конвертики, как автор их когда-то между стенами Бас-  
тилии^, они абсолютно благополучно проскочили сквозь поле  
зрения носителя недреманного ока, чьи пальцы старательно  
листали книжечку.

В описаниях парижских моих похождений есть отступление на  
тему о чуде “маленькой святой” — св. Терезы де Лизьё.  
Там описано, как “маленькая святая” нас услужливо выручи-  
ла бензином.

75 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”  
  
Можно ли назвать происшествие на пограничном пункте в  
Столбцах “чудом святой Жюстины”?!  
Светлой памяти маркиз — атеист и богохульник — с востор-  
гом бы приветствовал такое название!  
Жан-Жак Бруссон как личность и как литератор существо,  
конечно, весьма ничтожное,

Хотя его “Анатоль Франс в халате”, написанный под “Бальза-  
ка в туфлях” Леона Гозлана — одна из самых очаровательных  
книг, способных попасть в руки читателя.  
Я не согласен с сущностью оценки ее, данной этому творению  
Бруссона кем-то из французов, хотя сама оценка блистатель-  
на по образности и стилю. Цитирую по памяти:

“...Одному человеку было поручено выносить ночные горшки  
другого. Вместо этого он бережно копил их содержимое. А  
затем, разбавив собственной мочой, опубликовал. Вот что та-  
кое “Анатоль Франс в халате” господина Бруссона...”  
“Путешествие в Буэнос-Айрес” гораздо слабее, но в графе  
зигзагов моей биографии оно играет такую существенную роль,  
что я на нем задерживаюсь в другом месте очень обстоятельно.  
Менее, конечно, известен сборник маленьких новелл Бруссо-  
на. И, кстати сказать, они ничем особенного внимания и не за-  
служивают.

Забавна среди них только одна, и представляет собою, вероят-  
но, литературно достаточно посредственный пересказ “бута-  
ды”, когда-либо отпущенной самим мэтром.  
(Мэтр в первой книге Бруссона был мне особенно привлекате-  
лен, вероятно, еще и потому, что уж очень он характером по-  
ходил на моего собственного мэтра — Всеволода Эмидьевича!)  
Герой этой новеллы — маркиз. Освобожденный из Бастилии,  
уже преклонного возраста, он попадает в один из тех “паради-  
зов”, которые содержит мадам NN, а посещают Пейксотты,  
прославленные страусовыми перьями и маленьким etui de na-  
cre\*, и Мирабо, известный своим “Journal d'un Debauche”\*\*.  
“Учитель! Научи нас!” — став на коленки, хором произносят  
“магдалины”, воспитанные на творениях своего великого и  
нежданного клиента.  
Мэтр пытается это сделать.  
Но у мэтра ничего не получается.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — перламутровым футляром (*франц*.).\*\* *—* “Дневником Распутника” (*франц*.).

76 Мемуары

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

...Но ничто не мешает виконту и виконтессе заниматься реаби-  
литацией предка (de leur illustre ancetre\*).  
Поэта, виконтессу и виконта я оставлю скрытыми за полумас-  
кой инициалов.

Знаменитый предок в этом не нуждается.  
Раскинутые по отелю его увражи говорят за себя.  
Славный предок, конечно, — маркиз де Сад.  
Правда, очень может статься, что он только духовный предок  
виконта, а сам виконт в действительной жизни носит другой  
титул.

Но здесь я хочу заняться не столько описанием несостоявшейся  
“творческой” встречи с праплемянником, сколько вопросом  
моего долголетнего “творческого содружества” с самим прадя-  
дюшкой, кстати сказать, так остроумно оправдываемым г-ном  
Горманом в его биографии6, называющей маркиза ученым пред-  
шественником доктора Фрейда и объясняющей его романы как  
единственную доступную для XVIII века форму изложения  
историй психических болезней и патологических портретов оп-  
ределенного уклона!

Однако история этого содружества требует нескольких всту-  
пительных объяснительных строк.  
Некоторые любители завещают свои скелеты ученым учреж-  
дениям.

“С научной целью”.

Другие — большая часть — с целью меркантильной: скелет “за-  
гоняется” за соответствующую мзду при жизни, деньги про-  
живаются, а чаще, ввиду скудости оплаты, пропиваются; пос-  
ле смерти за продавца отдуваются его собственные кости, вмес-  
то уютного пребывания в земле обреченные стоять в стеклян-  
ном шкафу с тоненькими проволочками и пружинками, скреп-  
ляющими отдельные костяшки и косточки в отменно препари-  
рованный скелет.

Но в основе того и другого импульса, конечно, третий.  
Экс-ги-би-ци-о-низм!

Пусть в очень неожиданной и своеобразной форме — эксги-  
биционизм.

— их прославленного предка (*франц.*)

77 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

И в такой уж степени, что дальше ехать некуда.  
Эксгибиционизм до мозга... костей.  
Буквально.

Впрочем, есть, конечно, еще большая его степень.  
Выставлять “напоказ” не обнаженную свою “костную струк-  
туру”, а закоулки своей психической конструкции.  
Эксгибиционизм не костный, а... психологический!  
За это и просил бы считать все помещаемое ниже.  
Недаром же мой любимый анекдот не совпадает ни с одним из  
помещаемых в таких сборниках, как “Favorite jokes of famous  
people”\*, хотя, конечно, именно этот анекдот наиболее полно  
выразил бы особенно тех, кто блистает в созвездии кинозвезд.  
Кстати же, кинозвезды мужеского пола рассказик этот и ка-  
сается.

“Звезда” однажды угощал ужином очаровательную подругу.  
Проговорив весь ужин только о себе, к десерту он опомнился  
и снисходительно и благосклонно, внимательно и участливо  
сказал, наклоняясь к своей маленькой подруге:

“Я все говорил о себе.  
Поговорим теперь о вас:

Что *бы* обо *мне* думаете?”

**\***

Мой монолог не нарушается ничьим присутствием.  
Воспользуемся же этим.  
Злоупотребим!

И двинемся бесстыдно дальше.

Будем сами себе и рупором, и граммофоном, и пластинкой.  
Кстати же, что касается до граммофона, то на моих собствен-  
ных глазах он — граммофон — проходит три отчетливые фазы  
совершенно различного общественного к нему отношения.  
Ранний — с гигантским рифленым раструбом, голубым, розо-  
вым или зеленым, — он торжествующе проходит технической  
и дорогостоящей новинкой через годы детства.  
Затем он клеймится пошлостью и мещанством, и пластинки с  
“Тарарабумбией” или “Пупсиком*”* хрипло ревут в граммофон-  
ные раструбы в одних лишь дешевых дачных местах, в Озерках  
\_\_\_\_\_\_  
\* — “Любимые шутки знаменитых людей” (*англ*.).

78 Мемуары

или Парголове, гордо именовавших себя Финляндией, ибо по-  
езд на них отходил с того же Финляндского вокзала, что и на  
Гельсингфорс, Выборг, Келомякки или Куоккалу.  
Наконец, наступает “третий век”, и победоносно вплывает в  
обиход уже патефон — этот меньшой брат граммофона, отки-  
нувший его цветистый раструб, словно мамонт, освободивший-  
ся от излишка бивней и ставший домашним слоном.  
Старшее поколение моих современников иногда еще путается  
в этих рубриках классификации “хорошего тона”.  
И мой сосед по комнате на Чистых прудах — почтенный инже-  
нер путей сообщения, профессор и позже лауреат — возмуща-  
ется не шумом “фоксов”, привезенных вместе с флексатоном  
(dernier сri\* моды 1926 года) и патефоном из Берлина, но фактом  
моего пристрастия к “мещанской забаве — граммофону”...  
Так когда-то гремела, устрашая, интригуя, волнуя, пугая и при-  
влекая — вслед “изм”ам в искусстве (импрессионизм, экспрес-  
сионизм, футуризм, дадаизм etc., etc.), — спущенная с цепи тор-  
можений новая свора совсем иных “изм”ов, натравленная на  
озадаченную публику одним венским профессором и рьяными  
его коллегами и учениками.

Инфантилизм, нарциссизм, садизм, мазохизм, эксгибиционизм  
и т.д. и т.д. — эти странные слова, сперва передававшиеся ше-  
потом друг другу на ухо, потом полонили собой страницы спе-  
циальных изданий специальных издательств, затем — более об-  
ширную арену медицинской и психологической литературы с  
тем, чтобы еще позже вломиться в беллетристику и театр: на  
смену арлекинам и коломбинам эры “возрожденной театраль-  
ности” забегали по сцене в “Mord'e”\*\* Газенклевера или в “Re-  
union in Vienna\*\*\* уже не болонские доктора, но доктора-пси-  
хоаналитики, а в “Strange interlude” \*\*\*\* О'Нейл тяжеловесно  
и обстоятельно повторил на американской сцене то, что ког-  
да-то очень давно — забавно, безобидно, а главное — легко —  
делалось в евреиновском театрике “Кривое зеркало” (на Ека-  
терининском канале) в пьеске “Что говорят — что думают”.  
Как ни странно, в кинематографе расцвет этой моды пережи-  
вается с очень большим опозданием, если не считать “Geheim-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — последний крик (*франц*.).\*\* *—* “Убийстве” (*нем*.).\*\*\* *—* “Встрече в Вене” (*англ*.).\*\*\*\* *—* “Странной интерлюдии (*англ*.).

79 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

nis einer Seele”\* с Вернером Краусом (Берлин, 1926). Настоя-  
щая кино-vogue\*\* этой проблематики на экране совпадает со  
второй мировой войной, принося нам “Spellbound”, “Seventh  
veil”\*\*\* в середине сороковых годов, a “Lady in the dark”\*\*\*\*  
несколько раньше.

Потом после общего сверхпризнания, сменившего “верх пре-  
зрения” к психоанализу, “мода” внезапно обрывается.  
Очень немногое отложилось в методику лечения, еще мень-  
шее — в общий вклад в науку о внутренней психической жизни  
человека, а из области приложения к вопросам, касающимся  
искусства, эта тема выпадает почти вовсе.  
В 1932 году закрылось Венское психоаналитическое издатель-  
ство, и в массовой распродаже разбрелись запасы соответству-  
ющей литературы.

Слова на “изм” стали выходить из употребления, и вскоре упо-  
минания самих “комплексов”, прикрываемых этими термина-  
ми, из обстановки “файв-о-клоков” и салонов перекочевали  
на свалку “дурного тона”, куда-то рядом с рифлеными розо-  
выми раструбами былых граммофонов, с корсетами девятисо-  
тых годов, двух- и трехместными велосипедами-“тандемами”,  
развлечением, именовавшимся “diabolo”7, от которого все схо-  
дили с ума до войны 1914 года, или “скэтинг-рингами”, на ко-  
торых выбивали себе об асфальт коленные чашечки вскоре  
после революции пятого года и русско-японской войны.  
Я не знаю, можно ли ожидать (и следует ли ожидать) широко-  
го “возрождения” в обновленном и очищенном виде принци-  
пов и элементов учения фрейдовской школы.  
Она мне всегда рисовалась несколько “транзитарной” — “про-  
межуточной станцией” к достижению гораздо более широких  
и глубоких основ, для которых сексуально окрашенный сек-  
тор не более как частная область.  
Область, пусть и наиболее общедоступная, щекочущая любо-  
пытство, она же одновременно и очень ограниченная. И это не  
только в отношении “правого” крыла, куда поступательно вы-  
страиваются социально-прогрессивные циклы развития чело-  
вечества, но и “влево”8 — то есть в область биологических ста-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* - “Тайны одной души (*нем*.).\*\* - мода (*франц*.).\*\*\* - “Завороженного”, “Седьмое покрывало” (*англ*.).\*\*\*\* — “Леди в темноте” (*англ*.).

80 Мемуары

дий, предшествующих маленькому счастливому “парадизу”  
индивидуально-эротического блаженства, в пределах, отведен-  
ных “человеческой особи”.

Что же касается самого психоаналитического “жаргона” двад-  
цатых годов и самых общих представлений, которые они обоз-  
начают, то они сейчас настолько уже приобретают за дав-  
ностью лет ту степень “обаяния”, чем овеяно все отошедшее в  
прошлое, что я не боюсь их пользовать здесь, подобно тому  
как старые вояки не стесняются говорить о редутах и флешах,  
старые моряки — о борт-брамселях и старые дамы — о тур-  
нюрах, аккрошкерах\* , стеклярусе или китовом усе, среди ко-  
торых они росли.

**\***

О “Потемкине”, не кичась, можно сказать, что видали его мно-  
гие миллионы зрителей.

Самых разнообразных национальностей, рас, частей Земного  
шара.

У многих, вероятно, перехватывало горло в сцене траура над  
трупом Вакулинчука. Но, вероятно, никто из этих миллионов  
не усмотрел и не запомнил крошечного монтажного куска в  
несколько клеток в этой самой сцене.  
Собственно, не в ней, а в той сцене, когда траур сменяется гне-  
вом и народная ярость прорывается гневным митингом про-  
теста вокруг палатки.

“Взрыв” в искусстве, особенно “патетический” взрыв чувств,  
строится совершенно по такой же формуле, как взрыв в об-  
ласти взрывчатых веществ. Когда-то я изучал это в школе пра-  
порщиков инженерных войск по классу “минное дело”.  
Как там, так и здесь сперва усиленно нагнетается напряжение.  
(Конечно, различны сами средства, и никак не общая схема!)  
Затем — разрываются сдерживающие рамки. И толчок разме-  
тает мириады осколков.

Интересно, что эффект не получается, если не “проложить”  
между нагнетением и самой картиной разлетающегося в сто-  
роны непременного “акцентного” куска, точно “прорисовы-  
вающего” разрыв. В реальном взрыве такую роль играет кап-  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* Accroche-coeur — завиток на виске (*франц*.).

81 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

сюль — детонатор, одинаково необходимый как в тыльной час-  
ти винтовочного патрона, так и в пачке пироксилиновых ша-  
шек, подвешенных к ферме железнодорожного моста.  
Такие куски есть в “Потемкине” везде.  
В начале “лестницы” — это крупно врезанный титр *со словом —*ВДРУГ! — потом сразу же подхваченный “толчково” смонти-  
рованным из трех коротких (“клеточных”) кусков мотанием  
одной головы в три размера.

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

Здесь это, кроме того, дает еще ощущение как бы внезапно  
“разрывающего” тишину залпа винтовок.  
(Фильм — немой, и среди немых средств воздействия — это то,  
что заменяет собой грохнувший бы “за кадром” первый залп!)  
Взрыв пафоса финала “лестницы” дан через вылет снаряда из  
жерла — первый разрыв, играющий для восприятия роль “де-  
тонатора”, прежде чем разнестись решетке и столбам ворот  
покинутой дачи на Малом Фонтане, воплощающим второй и  
окончательный “самый взрыв”. (Между обоими встают львы.  
Эти соображения сами по себе неплохо иллюстрируют тему о  
метафорической роли композиционной конструкции. И в та-  
ком виде им абсолютно место в статье “О строении вещей”,  
касающейся композиции “Потемкина”.)  
Такой же акцент есть и в “перескоке” траура на берегу в ярость  
матросов, сбегающихся на митинг на палубе броненосца.  
Крошечный кусок, вероятно, воспринимается даже не как  
“предмет”, а только как чисто динамический акцент — одно-  
значный росчерк по кадру, без того чтобы особенно успеть раз-  
глядеть, что фактически там происходит.  
А происходит там следующее:

именно в этом куске молодой парень в пароксизме ярости раз-  
дирает на себе рубашку.

Кусок этот как кульминационный акцент помещен в нужной  
точке между ярящимся студентом и взлетающими, уже взле-  
тевшими и сотрясающимися в воздухе кулаками. (В записи кад-  
ров по фильму “Потемкин” этот кусок значится в третьей час-  
ти под номером 761.)

Гнев народа на набережной “взрывается” в гнев митинга мат-  
росов на палубе, и сейчас взовьется красный флаг над “По-  
темкиным”.  
Однако меня сейчас здесь занимает не вьющийся флаг, а кусок

82 Мемуары

раздираемой рубахи.

И не как акцент, традиционный настолько, что его применили  
даже для завесы храма в кульминационный момент очень древ-  
ней трагедии, разыгравшейся среди трех крестов на Голгофе9.  
А как элемент из личной биографии.  
Дело в том, что садизм у меня, как я уже упоминал где-то рань-  
ше, “книжный”.

Я о “садизме” узнал не из обстановки детских игр, как это,  
например, очаровательно случается в биографии Неточки Не-  
звановой Достоевского, вслед подобным же “первым впечат-  
лениям” Давида Копперфилда, Николаса Никльби и прочих  
страдающих детей сладчайшего Диккенса.  
Первые впечатления от садизма были “книжными” в том смыс-  
ле, что первыми наводящими ситуациями были не живые и не-  
посредственные, а “отраженные” и “преломленные”.  
Говорят, что, неразлучный брат невроза, связанного со светлой  
памятью маркиза де Сада, мазохизм Жан-Жака Руссо связан  
с поркой, которой его подвергала некая мадемуазель в том уже  
возрасте, когда на первое место выдвигается, как выражаются  
немцы, “das lustbetonte Gefuhl”\*, а не просто чувство боли.  
Достаточно экс-ги-би-ци-о-нистски Жан-Жак описывает его  
в своих “Confessions”\*\*, хотя он еще и не располагает всем ро-  
скошным набором обозначений, которыми располагаем мы.  
Так или иначе, не из аналогичной ситуации идет у меня “das  
lustbetonte Gefuhl”, сопутствующее жестокости.  
Хотя, сколько помню, в детстве меня тоже драли.  
Правда, только дважды.

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

Я был очень маленьким, но все детали “окружения” остались в  
памяти очень ярко.

На первом месте “крупным планом” зеленые суконные обшлага  
и петлицы Озолса — папенькиного курьера, державшего меня  
за ноги. (Я лежал вдоль скамейки “пюпитра”, недавно мне по-  
даренного.)

Озолса я привык видеть чаще за вовсе другим занятием.  
Папенька восседал в кресле с громадным реестром в руках, а  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — ощущение сладострастия (*нем*.).\*\* *—* “Признаниях” (“Исповеди”) (*франц*.).

83 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

Озолс лазил над верхушкой платяного шкафа, где было соору-  
жено странное подобие крольчатника с бесчисленными квад-  
ратными гнездами.

Новейшее сооружение этого типа, выгодно (нет, не выгодно!)  
отличающееся от него своим размером, но дающее полное  
представление об общем его характере, это — гостиница “Мос-  
ква”, обезобразившая поэтический Охотный ряд Грибковых и  
прочих маринадников, которых в пору нэпа я еще застал в  
Москве наискосок от Иверских ворот и Иверской же чудо-  
творной (здесь особенно бойко торговали с рук всем, чем угод-  
но, от спичек и подвязок до детских кукол и кокаина).  
Каждая ячейка сооружения — а ячеек было не то двадцать че-  
тыре, не то тридцать шесть, не то сорок восемь — вмещала от-  
дельно помещенную пару лакированных черных ботинок.  
Папенька носил только черные тупоносые лаковые ботинки.  
Иных — не признавал.

И имел громадный набор их “на все случаи жизни”.  
К ботинкам имелся реестр, где отмечались особые приметы:

“новые”, “старые”, “с царапиной”.  
От времени до времени ботинкам делался смотр и проверка.  
Тогда Озолс скользил вниз и вверх, широко раскрыв дверцы  
этого ботиночного гаража.  
Сейчас эти же руки держат меня.

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

Имена Саломея и Минна настолько плотно связались у меня в  
памяти с услужающим персоналом, что на долгие годы “Мин-  
на фон Барнхельм” Лессинга была для меня неотрывна от шпи-  
ната с яйцами и куриными “штучками” (так дома называли блю-  
до, состоящее из куриных желудочков и сердечек).  
С “Саломеей” было еще хуже: стоило немалых трудов изоли-  
ровать творение Уайльда и рисунки Бердслея (я где-то недавно  
вычитал о ненависти Обрея к Оскару, выразившейся будто бы  
в том, что иллюстрации к “Саломее” были им сделаны... паро-  
дийно!) от образа нашей поджарой кухонной чародейки.  
Второй раз меня секли немножко позже, но тоже в дошколь-  
ном возрасте и с гораздо меньшей помпой.  
Помню здесь “половинное заголение” — были спущены толь-  
ко верхние штанишки.

84 Мемуары

Помню и “орудие” — втрое сложенный ремешок, на котором  
в обычное время водили гулять мою собачонку — крошечного  
пса Тойку— модной в те годы породы той-терьеров (“игру-  
шечных” терьеров).  
Экзекутором была маменька.  
А эффекта не было вовсе никакого.  
Я нагло обсмеял всю церемонию, хотя как раз за наглость и  
должен был подвергнуться коррекции.  
Я безбожно нахамил своей француженке (или англичанке?) во  
время прогулки по Стрелковому саду.  
Итонским мальчикам хуже.

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

Дортуары без простынь и матрацев.  
Полчища крыс под полами комнат.  
Когда в 18\*\* году для ремонта подняли пол одного из помеще-  
ний, под ним оказался целый слой костей.  
Не пугайтесь!

Не человеческих. Костей зверей и птиц — остатков обедов,  
утаскивавшихся крысами в подполье.  
Звериными костями мостили площади Новгорода, в частности  
Вечевую на Торговой стороне. Но не забудем, что это было не  
при королеве Виктории, а при Александре Невском в XIII веке.  
Сейчас от былой обстановки осталось лишь то, что в окнах пер-  
вого класса, как при королеве Елизавете, нет стекол, а закры-  
ваются они только... железными ставнями.  
Эту же “систему”, правда ставней деревянных, но перед таки-  
ми же незастекленными окнами, я видел в домах негритянской  
бедноты в САСШ справа и слева от широченной бетонной ав-  
тотрассы — “дороги миллиардеров” — из Нью-Йорка во Фло-  
риду в тех ее частях, где она прорезает “черный пояс” (“the  
black belt”) негритянских штатов.

Зато столбы и парты самого помещения сделаны из подлин-  
ных мачт и бушпритов... “Испанской армады”, пожертвован-  
ных Рыжей Бэсс этому древнему учебному заведению10.  
Колупая перочинным ножом в щели внутри одного из столбов,  
какой-то юноша — накануне каникул, в которые мы посетили  
школу, вытащил какую-то записочку, подлинным елизаветин-  
ским почерком написанную на настоящем елизаветинском пер-  
гаменте.[...]11

85 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

Тут же склад... розог.

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

И внизу в классной комнате, под железными створками одно-  
го из незастекленных окон, стоит маленькая деревянная трех-  
ступенчатая приступочка.

На нее на коленки ставится покорно перегибающийся наказу-  
емый.

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

Согласно этой же инструкции после экзекуции родителям на-  
казанного на дом посылается счет за выдачу сыну “школьного  
лекарства”.

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

И первые впечатления от жестокости были, как сказано, впе-  
чатлениями отраженными, книжными.  
Впрочем, чисто книжным впечатлениям — роману Октава Мир-  
бо (смотрите! и сейчас мне не хочется выписывать самое за-  
главие “Сад пыток”, совершенно так же, как я, наоборот, пред-  
почитаю писать второе заглавие “Венера в мехах”, а начерта-  
ние имени Захер-Мазох требует некоторого преодоления внут-  
ренних торможений!) — предшествовали впечатления от кино.  
Однако где-то между Октавом Мирбо и несчастной судьбой  
французского экранного сержанта слагалась под этим же зна-  
ком еще целая цепочка впечатлений.  
Вспоминаю три, вероятно особенно острых.  
Первое — была заметка из “Дневника происшествий”.  
Вероятно, из “Петербургской газеты”, которую регулярно  
получал папенька и в которой я регулярно каждое утро до от-  
правки ее в папенькину спальню успевал прочесть ужасающе  
бульварный фельетон Брешко-Брешковского.  
Заметка касалась зверской расправы группы мясников с кон-  
торским сидельцем, не то сообщившим хозяину об их злоупот-  
реблениях, не то только пригрозившим это сделать.  
Так или иначе, пьяные мясники затащили его в заднюю комна-  
ту пустовавшего магазинного помещения.  
Раздели. За ноги подвесили к крючку в потолке.  
А затем крюком — двусторонним, посредством какого веша-  
ют мясные туши, стали клочьями рвать с него кожу.

86 Мемуары

Чем окончилось “происшествие” для молодого человека, при-  
влекли ли его крики соседей, какую ответственность понесли  
“изверги”, — этого я ничего не помню.  
Я думаю, просто потому, что дальше этого места я заметку вряд  
ли читал...

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

Внезапно передо мной рисовалась эта картина, и книга, учеб-  
ник или лобзик (я в то время занимался еще выпиливанием) ва-  
лились из рук.

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

Интересно отметить, что я при этом никогда “не видел” крови.  
Куски кожи и тела отрывались, как воск, оставляя кровавые  
полосы, но не заливаясь кровью.

В дальнейшем это впечатление, вероятно, определило некото-  
рое подчеркнутое пристрастие мое к образу св. Себастьяна.  
Св. Себастьян этот— сиделец из “Дневника происшествий”,  
поставленный с головы на ноги (!), — частый посетитель стра-  
ниц моего творчества.

Св. Себастьяном очень часто оформляются мои почти автома-  
тические рисунки.

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

Святыми Себастьянами, на этот раз к тому же пронизанными яв-  
ственно бутафорскими стрелами, виснут на тынах пленные тата-  
ры перед осажденной Казанью в “Иване Грозном”. (Впрочем,  
этот эпизод имеет еще и свои особые корни, о которых ниже.)  
Но прежде чем реализоваться в образы собственного творчест-  
ва, воображаемые картины волнующей судьбы сидельца под-  
крепляются реальными впечатлениями от целой серии внеш-  
них реальных зрительных впечатлений.  
Эти впечатления — бесчисленные... обломки “Пинкертонов”,  
“Пещеры Лейхтвейса”, “Похождений” Ника Картера или Эй-  
тель Кинг.

Кроме как у газетчиков, торговавших этой литературой на каж-  
дом углу и в Риге, как полагалось всякому культурному горо-

87 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

ду моего детства,

в Риге был еще один книжный магазин, который для этой раз-  
новидности “belles lettres”\* имел отдельную специальную вит-  
рину.

Витрина была горизонтальной и была повешена низко — на  
уровне, не превышающем роста среднего второклассника, —  
предусмотрительно и целесообразно!  
На этой витрине еженедельно сменялся изысканный набор не-  
мецких изданий “Пинкертонов”.  
Газетчики торговали русскими.  
Немецкие отличались форматом и яркостью красок.  
На первом месте шел Ник Картер.

Это был период особенно пышного расцвета “антикитайской”  
полосы детективного фольклора — отзвуки шумевших в то вре-  
мя “битв” между отдельными шайками в China town'ax\*\* Нью-  
Йорка и Сан-Франциско и почти заглохших воспоминаний о  
“зверствах” боксерского восстания12.  
Поэтому среди обложек почти еженедельно фигурировали  
злодеи с косами в разных эпизодах безвыходных положений,  
в которых периодически оказывался Ник.  
Обложки имели пугающую притягательную силу.  
И я помню, как я подолгу, не отрываясь, глядел на эти застек-  
ленные ужасы.

Страшнее китайских были другие обложки.  
Я помню сверкавшую цветами радуги обложку, на которой сто-  
ит подобие саркофага, наполненного расплавленным оловом.  
Над ним висит Ник Картер; он подвешен за связанные руки и  
ноги — в том виде, как подвешены для “эстрапады”\*\*\* прови-  
нившиеся солдаты на офортах Калло.  
В стороне — растрепанная женщина в короткой (нижней?) юбке  
и в расстегнутом лифе.  
Она протягивает руку и прицеливается.  
Под картинкой подпись:  
*если Ник не сообщит ей какие-то данные, она... перестрелит  
веревку...*

Олово гостеприимно клокочет в ожидании злосчастного Ника  
Картера.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* —изящной словесности (*франц*.).\*— китайских кварталах (*англ*.).\*\*\*Estrapade — пытка на дыбе (*франц*.).

88 Мемуары

Другая обложка еще фантастичнее.  
Здесь в подземелье целый парк каких-то орудий истязания.  
Вдоль стен — ошейники.

Каждый ошейник плотно охватывает шею по пояс обнаженно-  
го молодого человека.

Все они аккуратно расчесаны на пробор.  
А единственная деталь костюма — брюки — идеально выгла-  
жены в складу.

Что-то страшное ожидает этих молодых людей.  
Цвет обложки — бледно-сиреневый.  
Не отстает от Ника Картера и серия выпусков маленького фор-  
мата об энергичной и торопливой женщине-сыщике Эйтель  
Кинг.

Вот она успевает накрыть злодеев около муравейников, куда  
они головами вниз погружают свои жертвы. Один еще привя-  
зан ногами к столбу.

Другой, уже, видимо, переполненный муравьями, лежит при  
последнем издыхании в углу картинки.  
Вот она вламывается — на этот раз вместе... с пулеметом! —  
сквозь потолок операционной залы.  
На столе прикрученная ремнями жертва злодеев, и группа их  
старательно наносит мелкие ножевые раны на его обнажен-  
ный атлетический торс.

Из-под ножей змеятся струйки красной крови...  
Эта сцена забавным образом перекликается с полудостовер-  
ным рассказом об одноглазом генерале Амаро, одно время при  
нас бывшем военным министром.

Мексиканцы очень охотно с самым искренним видом плетут  
преувеличения и легендарные рассказы и, вероятно, искренне  
верят в то, что они рассказывают!

Так или иначе, генерал Амаро, выходец из пеонов, послужил  
прообразом для того мальчика, который видит казнь родного  
отца в начале фильма “Viva Vilia!” и клянется мстить всю жизнь  
и подвергнуть помещика той самой смерти, которой он под-  
верг своего пеона.

В картине этот мальчик впоследствии вырастает всесильным и  
страшным Панчо Вильей.

В действительности так было с генералом Амаро, выдвинув-  
шимся в гражданскую войну до высоких командных постов и  
расправившимся с хасиендадо, зверски убившим его отца. Го-  
ворят, что, поклявшись отомстить, мальчик Амаро вдел себе в

89 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

ухо металлическое кольцо, которое обещал не вынимать, пока  
не рассчитается с помещиком.  
Убив помещика, он якобы вырвал кольцо.  
Находятся люди, которые утверждают, что сейчас еще виден  
шрам на ухе Амаро-генерала.

Такая же фигура, порожденная теми же рассказами, имеется  
и в моем мексиканском фильме.  
(Он снимался и вышел раньше, чем “Вива Вилья!”13.)  
В моем мексиканском фильме эта фигура мальчика — свидетеля  
казни своих старших товарищей — стояла в конце фильма14.  
Он уходил будущим мстителем вдаль сквозь поля магея, зата-  
ив обиду, злобу и отмщение до иных дней...  
Этот внешне схожий с Чаплином финал (и глубоко противопо-  
ложный [ему] по своему смыслу) был связан с мыслью о том,  
что революция в Мексике еще не окончена и что день расплаты  
за бесправие, унижение и обездоленность пеона далеко впере-  
ди-  
Кстати, мальчугана Фелиса Ольверу, игравшего этого мальчи-  
ка, в последний период съемок нам приводили под конвоем.  
Деревенский полицейский садился в тени агавы, лениво курил  
дешевый табак, небрежно держа винтовку между колен, а с  
заходом солнца уводил юного Ольверу обратно за тюремную  
решетку.

Молодой Фелис увлекся видом старомодного крупнокалибер-  
ного пистолета образца 1910 года, который участвовал у нас в  
съемках.

Юных Фелис не устоял против соблазна. Однажды пистолет  
пропал.

Никто бы ничего не узнал, если бы злосчастный мальчуган не  
вздумал похвастаться пистолетом перед сестрой.  
В пистолете были боевые патроны. В этот день мы снимали  
крупные планы перестрелки помещичьих холуев с группой вос-  
ставших пеонов, окруженных ими в высоком кусте агавы.  
Пули попадают в мясистое тело магея, и он, раскинув свои  
жирные лопасти, как крылья распятия, израненный и простре-  
ленный, истекает кровью прежде, чем жестокое лассо и гру-  
бые веревки не стянут своими узлами обреченных беглецов,  
возглавляемых... Себастьяном.  
Фелис Ольвера застрелил родную сестру.  
И совсем как пеоны в моем фильме, обезумев от страха, бежал  
в бескрайние плантации магеев.

90 Мемуары

Была отчаянная погоня.  
Хозяйские “вакерос”\*, подымая столбы пыли, гонялись меж-  
ду кустами магея.

Ревели старухи над убитой девушкой.  
Ревели девушки, опасаясь за судьбу юного бронзового Фелиса.  
На закате, в косых лучах солнца, привязав веревкой к седлу,  
Фелиса, как волчонка, приволокли обратно в хасиенду.  
Из виска текла кровь.

Это ударом пистолета сшиб его с ног гордо восседавший на  
коне рядом с ним Паолино, чья страшная, изрытая оспой мор-  
да с редкими зубами и черными баками казалась сбежавшей с  
творений Гойи.

Носитель страшного облика — Паолино — был добрейшей  
души человек, по профессии местный брадобрей, но лицо его,  
пылавшее азартом погони да еще подрумяненное лучами зака-  
та, поистине было страшно.  
Избить Ольверу мы не дали.

А через несколько дней “смазав” депутадо — административ-  
ного хозяина округа, нам удалось ежедневно “получать” бед-  
ного Фелиса на съемки.

Это обходилось в несколько добавочных песос сопровождав-  
шему его полицейскому.

В праздничные дни Фелиса Ольверу нам не выдавали.  
Согласно древнему обычаю, в этот день он наравне с другими  
арестантами... прислуживал за столом у местного всесильного  
административного магната этого крошечного административ-  
ного района.

Этот же депутадо совершенно серьезно предлагал нам через  
хозяина нашей хасиенды, если понадобится (а “газеты все пи-  
шут о реализме ваших фильмов, мои сеньоры”)... пристрелить  
кого-нибудь, выдать нам для этой цели пару-другую преступ-  
ников из той же самой тюрьмы, куда позже попал наш друг  
Ольвера!

Самое любопытное в том, что преступников этих можно было  
бы взять, спокойно “укокать”, и никогда бы это никого бы не  
побеспокоило.

И это возвращает нас к рассказу о генерале Амаро.  
Снимая праздник цветов на каналах между плавучими остро-  
вами Сочимилько (сейчас есть опасения, что эти сады начина-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Здесь: слуги (*исп*.).

91 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

ют тонуть), мы наряжали в особенно драгоценные гребни и  
кружевные мантильи и мантоны одну черноокую, сверкающую  
плотоядной красотой “сеньориту” не слишком нравственных  
правил.

Сеньорита эта не простая.

И именно с нею связана легендарная (или, быть может, нет?)  
сплетня о генерале Амаро.

Она довольно долго состояла “маркизой Помпадур” и “ма-  
дам Дюбарри” при всесильном генерале15.  
Тайком от него грешила.  
Генерал об этом знал.  
Но не подавал виду.

В один прекрасный день в порыве мнимого великодушия гене-  
рал преподнес своей фаворитке новую, только что отстроен-  
ную виллу в роскошном загородном парке.  
Наша героиня переезжает в свой новый загородный дом.  
Жизнь течет по-прежнему.  
Те же тайные грешки.

Та же скука, когда по вечерам заняты оба — генерал Амаро и  
нелегальный друг сердца.  
Тогда — прогулка по парку.  
Бесцельные прогулки по дому.  
А дальше — вроде как в “Синей Бороде”.  
Маленькая дверь.

Правда, никакого запрета заглядывать в нее.  
Да, по-видимому, и вовсе не предусмотрено, что сеньорита не  
только заглянет в нее, но вообще ее обнаружит.  
Дверь заперта.

Однако нет таких дверей...

И перед глазами оцепеневшей в ужасе сеньориты где-то со-  
всем глубоко в подвалах собственного ее дома — идеально обо-  
рудованная... операционная зала.  
Сверкает кафель.

Блестит набор хирургических инструментов.  
Приготовлены хлороформ, резиновые перчатки. Приготовле-  
ны белые халаты...

Дальше поступательный ход сюжета от меня ускользает.  
Сохраняется в памяти картина панического бегства сеньориты.  
Это происходит хотя и случайно, но очень вовремя и кстати.  
Как раз в эту ночь по распоряжению генерала злосчастной  
сеньорите должны были со всеми предосторожностями, по пос-

92 Мемуары

леднему слову хирургической техники и вовсе безболезненно...  
ампутировать обе руки, правую и левую, начиная от кисти по  
самые плечи!

Я не стал бы присягать на достоверность рассказа о генерале и  
его даме, но общая обстановка в этой дивной стране, детали  
судьбы бедного Фелиса и фигура депутадо, любезно предла-  
гавшего нам для расстрела “подлинных” арестантов, придают  
самой легенде-сплетне удивительный колорит правдоподобия...  
(Интересно, что и эпизод с муравьями потом оказался в “Вива  
Вилья!”, когда Вилья мажет медом лицо Джозефа Шильдкра-  
ута, играющего столь типичного офицера-мерзавца из полу-  
аристократической клики мексиканской военщины.)  
Глубокий рейд в сторону от “обложечного” Сан-Франциско в  
подлинную сердцевину Мексики мы начали вбок от операци-  
онного стола Эйтель Кинг.

К обложкам Эйтель Кинг и Ника Картера может еще примкнуть  
другая обложка.  
Эту я имел дома.

Она была переплетена в годовом томе “The boy's own paper”.  
И здесь несчастный сиделец мясной давки был изображен в  
третьем аспекте: уже не подвешенным за ноги, уже не притя-  
нутым железным ошейником к каменной стенке подвала, но  
растянутый в лежку какими-то экзотическими дикарями сре-  
ди страшных резных деревянных идолов.  
Фоном проходили впечатления китайских казней из “Борьбы  
миров” Уэллса, тогда печатавшихся в “Мире приключений” в  
порядке бесплатного приложения к журналу “Природа и  
люди”, в эти же годы вносившего в семьи жадных мальчишек  
творения Александра Дюма.

Да, пожалуй, еще подробности казни Дамьена, пытавшегося  
убить одного из Людовиков, по древним гравюрам, воспроиз-  
веденным в большом увраже, касавшемся преступлений и каз-  
ней.

Этот увраж я раскопал где-то в книжных шкафах у папеньки,  
позади роскошных изданий Горбунова, “Басен” Крылова и “Ве-  
черов на хуторе близ Диканьки”.

Вместе с “Историей коммуны” (издания Dayot) этот увраж стал  
одним из наиболее интересовавших и интриговавших меня.  
Расправа с Дамьеном была представлена во всех деталях.  
И особая система ремней и цепей, которыми его притягивали к  
койке, с которой ему не давали встать.

93 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”.

И подробности того, как четверо коней никак не могли разо-  
драть его на четыре части.

И как надрубали ему жилы с тем, чтобы лошади могли упра-  
виться со своей задачей.

И сера, и олово, которые заливали ему в раны, и т. д. и т. д.  
Однако наиболее острым впечатлением оставалась растянутая  
среди экзотических божков белая фигура молодого англича-  
нина — сына колонизатора.

Острота всех этих впечатлений постепенно перестала удовлет-  
воряться зрительными представлениями, проносившимися пе-  
ред сознанием.

Острота впечатлений начинает заставлять меня воспроизводить  
эти сцены.

Товарищи и партнеры в это дело не вовлекаются.  
Поэтому стирается грань между объектом и субъектом жес-  
токости.

Нет точной “разверстки” ролей.

И, интересуясь ощущением боли, вынужден боль наносить себе  
сам.

И, с другой стороны, интересуясь ощущением причинять боль,  
не находишь иного субъекта, чем опять-таки самого себя.  
Так или иначе, помню себя (не в самые светлые и радужные  
страницы моей детской биографии) то лежащим врастяжку на  
полу с ногами, заправленными в нетопленный, правда, камин, —  
сочетание молодого англичанина с офортом Калло на тему  
chauffeurs'ов\* XVI века, поджаривавших жертвам пятки с целью  
вымогать деньги. (В это время Калло как Калло я еще не знаю,  
и он мне знаком по каким-то случайным сюжетам.)  
Индусской доски из гвоздей я никогда не воспроизводил, ве-  
роятно за недостатком гвоздей. Нюрнбергской девой16 бредил.  
А на практике ограничивался тем, что под спину при этом под-  
кладывались два-три полена. Поленья трехгранные, и острый  
край попадает под спину. Это делалось с чисто реалистичес-  
кой целью, ибо придавало в остальном чисто декоративной  
ситуации некоторую долю реального ощущения боли.  
В дальнейшем такие трехгранные полешки увлекали меня в дру-  
гом приложении:

именно из так обтесанных полешек в Троице-Сергиеве (ныне  
Загорске) резали кукол. При этом “гусар”, “дама”, “кормили-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — кочегаров (*франц*.).

94 Мемуары

ца”, строго сохранившие костюмный и нормальный канон двад-  
цатых годов прошлого столетия, сохранили и правило, соглас-  
но которому профиль фигуры направлялся в острую грань —  
ту самую, что в старших братьях этих полешек ложилась под  
позвонки “юного англичанина”.

В других случаях я помню себя подвесившимся “под Ника Кар-  
тера” на крючках бережно снятых качелей, в обычное время  
висевших в дверях между столовой и детской.  
А иногда, наконец, и висящим... вверх ногами, прикрутившись  
к никелированному шару фамильной кровати, перешедшей в  
мое владение — в мою комнату!

Очень забавно, что из цикла “ник-картеровских” видений было  
и мое первое эффективное эротическое сновидение.  
Это было какое-то странное, очень реально ощутимое казни-  
мое существо, схваченное кем-то за косу.  
Помню ракурс спины, плеча и головы вполоборота с косою,  
высоко вздернутой кверху.

В цирке еще в те времена выступали китайцы, летавшие под  
куполом подвешенными за косы и работавшие ловиторами для  
остальных членов труппы.

Эти полеты, были, конечно, еще гораздо эффектнее, чем поле-  
ты на трапециях, и распластанная в воздухе крестом темно-  
синего шелка фигура, порхавшая под почти незримой черной  
косой в лучах прожекторов и на фоне “люксов”, была зрели-  
щем весьма пленительным.

В это же время меня пленили куплеты Вун-Чхи из “Гейши”,  
тоже касавшиеся китайской косы.

“Chin — chin  
Chinamann  
1st ein armer Tropf.  
Jed — jed  
Jedermann  
Zupft ihn gern an Zopf!”\*  
Но сонные видения — эта помесь китайца, косы и жестокос-  
ти — все-таки, вероятнее всего, сбежали фрагментом с облож-  
ки каких-нибудь “Драконов Сан-Франциско”, где косы на го-  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Кит-кит-китаец  
Горемыка.  
Всяк-всяк-всякий  
Охотно дергает его за косу” (*нем.*)

95 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

ловах таинственных ориентальных убийц взвивались кверху,  
как гремучие змеи, вставшие на кончики собственных хвостов!  
Обычно всяческие, пусть по-разному окрашенные зарядки по-  
добного рода быстро находят расширение и развитие с момен-  
та, когда ребенок поступает в школу.  
В среде школьных товарищей обычно находятся родственные  
склонности, и многие школьные встречи стягиваются узами  
дружбы на почве одинаковых склонностей и вкусов.  
Со мною этого не произошло.

В этом плане школа оставалась маловпечатляющим пустым  
местом.

И это оттого, что я был ужасно примерным мальчиком.  
Безумно прилежно учившимся.

К излишним “демократическим” знакомствам не допускавшим-  
ся.

К тому же в школе была гораздо в более неприкрытой форме  
та национальная вражда отдельных групп населения, к кото-  
рым принадлежали родители учеников.  
Я принадлежал к “колонизаторской” группе русского чинов-  
ничества, к которой одинаково недружелюбно относились как  
коренное латвийское население, так и потомки первых его по-  
работителей — немецких колонизаторов.  
Надо не забывать, что Рига была в свое время местопребыва-  
нием епископа Альберта, и вокруг нее группировались рыцари  
Ливонского и Тевтонского орденов, с чьими “тенями прошло-  
го” я воюю на экране уже с добрый десяток лет!17Со школьной скамьи я так и не вынес ни одной настоящей друж-  
бы.

Хотя при очень большой пристальности и можно разглядеть  
некоторую “полагающуюся”, хотя и очень мимолетную сен-  
тиментально окрашенную склонность к одному товарищу, бо-  
лее молодому и хрупкому, чем я, и к другому — более сильно-  
му, рослому, отменному гимнасту и отчаянному хулигану.  
Первый был братом обильного количества сестер, всех — рав-  
но как и отец — одного с ним роста, ходивших в одинаковых  
ворсистых пелеринах темно-зеленого защитного цвета с цепоч-  
ками в виде застежек.

Был он тип отвлеченно-кабинетного склада. Очень бледный  
лицом.

Прекрасно учившийся, особенно по сложным разделам мате-  
матики, и [разбиравшийся] в таких витиеватых проблемах исто-

96 Мемуары

рии, как, например, происхождение имен днепровских порогов.  
Второй был чернявым мускулистым атлетом. Бездомным “пан-  
сионером”, жившим с двумя-тремя другими на полном панси-  
оне у учителя французского языка младших классов — рыже-  
го господина Гёртхена, с рыжими усами и неправильным про-  
изношением “игрека”. (Он произносил французское “игрек”  
как французское “ю”. До сих пор помню, как меня коробило в  
его устах заглавие типичного “урока” из французского учеб-  
ника “Le cygne et la cygogne”\* . Он произносил его “ле сюнь э  
ла сюгонь” — “лебедь и аист”.)

Звали его Рейхертом, и был он великолепным гимнастом.  
К этому искусству у меня лично никогда не только не было  
склонности, но самая резко выраженная идиосинкразия.  
Помню, как еще в самом раннем детстве, еще в дошкольные  
годы, я часами ревел, прежде чем против воли (и как против  
воли!) идти на уроки гимнастики в рижскую Turnhalle\*\*.  
Занимался с нами там, как позже и в самом реальном училище  
(гимнастический зал и училище выходили на один общий двор),  
один и тот же лысый немец в очках — господин Энгельс, хро-  
мавший на одну ногу.

Единственное светлое воспоминание о “херр Энгельсе” было  
то, что именно от него я узнал, кажется, первые два образца  
неизменяемых “перевертышей” на немецком языке, когда я  
заинтересовался игрою слов.

Как сейчас помню, это были имя и фамилия Relief Pfeiler и фра-  
за: “Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie”. Каждый из них  
читается совершенно одинаково и “туда” и “обратно”.  
Этого рода игрою слов очень увлекается Сергей Сергеевич  
Прокофьев, и целым набором французских образцов я обязан  
его изумительной памяти на подобные вещи.  
Что же касается случая “обратной музыки”, неодинаковой  
“туда” и “обратно”, то у меня был такой случай с композито-  
ром Майзелем, который писал музыку: превосходную — к “По-  
темкину” и весьма относительную — к “Октябрю”.  
В то время как он писал ее — он для этого приезжал на период  
монтажа фильма в Москву, — в просмотровом зале чинили цен-  
тральное отопление и стоял невероятный стук по всему зда-  
нию на Малом Гнездниковском, 718.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* Во втором слове ошибка, правильно — cigogne.  
\*\* — гимнастический зал (*нем*.).

97 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

Я потом дразнил Эдмунда тем, что он вписал в партитуру не  
только зрительные впечатления с экрана, но и стук водопро-  
водчиков.

Партитура давала полное основание так о ней выражаться!  
В ней же был и “трюк” с обратной музыкой.  
Дело в том, что картина начинается с полусимволических кад-  
ров свержения самодержавия, представленного в виде опро-  
кидывания памятника Александру III, что восседал рядом с  
храмом Христа Спасителя.

(Сейчас и памятника, и храма давным-давно уже нет на месте,  
а орлы с подножия трона много лет вверх тормашками валя-  
лись внутри ограды сквера перед Музеем им. Пушкина.)  
Для этого из папье-маше был в 1927 году воссоздан в натураль-  
ную величину памятник, очень забавно разваливавшийся и оп-  
рокидывавшийся по частям.

Это “распадение” памятника было одновременно же снято и  
“обратной съемкой”: кресло с безруким и безногим торсом  
задом взлетало на пьедестал. К нему слетались руки, ноги, ски-  
петр и держава. Тупо глядя перед собою, вновь нерушимо вос-  
седала фигура Александра III.

Было это заснято для сцены наступления Корнилова на Пет-  
роград осенью 1917 года, и эти кадры воплощали мечту всех  
реакционеров, связывавших возможную удачу генерала с вос-  
становлением монархии.  
В таком виде эта сцена и вошла в фильм.  
Вот к ней-то Эдмунд Майзель и записал в обратном порядке ту  
же самую музыку, которая была “нормально” написана для  
начала.

Зрительно сцена имела большой успех. Обратные съемки всег-  
да очень развлекательны, и где-то я вспоминаю о том, как со-  
чно и густо этим приемом пользовались первые старые коми-  
ческие фильмы.

Может быть, в этом малопочтительном обращении с фигурой  
царя отдавалась дань первым ранним детским впечатлениям!  
Но музыкальный “трюк” вряд ли до кого-либо дошел.  
В дальнейшем отношения с Майзелем у нас испортились.  
Конечно, не из-за этого случая и даже не из-за того, что он  
завалил общественный просмотр “Потемкина” в Лондоне  
осенью 1929 года, пустив темп проекции фильма в угоду музы-  
ке без согласования со мною — несколько медленнее нормы!  
Этим нарушилась вся динамика ритмических соотношений до

98 Мемуары

такой степени, что эффект “вскочивших львов” единственный  
раз за все время существования “Потемкина” вызвал смех.  
Была нарушена та единственная длительность, при которой ус-  
певает произойти слияние трех разных львов в одного, но не ус-  
певает осознаться трюк, посредством которого это достигнуто.  
Причиной раздора с композитором была его супруга — фрау  
Элизабет, не только не сумевшая скрыть, но в порядке непо-  
нятного порыва покаявшаяся мужу в известных шашнях, су-  
ществовавших между нею и... режиссером, для которого Май-  
зель писал музыку...

В остальном мой хромой учитель гимнастики кончил плохо.  
Должен сознаться, что, к большому моему удовольствию, он  
оказался не более не менее, как фельдфебелем германской во-  
енной службы, и помимо преподавания гимнастики имел в Риге  
целый ряд побочных занятий информационного порядка.  
С начала войны 1914 года господин Энгельс оказался изъятым  
из гимнастического и прочего обихода.

В отношениях с Рейхертом были все предпосылки к настоящей  
дружбе, если судить хотя бы по тому, сколько раз мы с ним  
совершенно неистово ссорились.

Однако дружбе, конечно, развиться довольно сложно, если  
общение ограничивается часами в школе да разговорами по  
пути домой и у подъездов.

Принимать у себя дома “дурного мальчика” мне не разреша-  
лось, а тем более принимать участие в похождениях группы  
мальчуганов, где он был одним из “заводил”.  
Между тем эти развлечения были как раз такого порядка, ко-  
торые меня особенно привлекали и к участию в которых он меня  
неизменно звал накануне весенних воскресений.  
Ребята, разбившись на две шайки, играли по воскресеньям во  
враждующих разбойников, неизменно для этого выезжая за  
город в чудесное предместье на берегу озера Штинтзее, в ро-  
скошных сосновых лесах того, что тогда называлось Кайзер-  
вальд (Царский парк).

Иногда и я с фрейлейн и моими товарищами из “хороших се-  
мейств” с бутербродами и пирожными чинно и благовоспитан-  
но выезжали туда на пикники.

Сейчас эта местность называется “Межа парк”, и в ней сосре-  
доточены лучшие загородные дома жителей Риги.  
Игра в разбойников состояла в том, что члены одной шайки  
ловили членов другой и пойманные беспощадно “вешались”.

99 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”.

Вешались они, конечно, не за шею, а подвешивались к соснам  
за веревку, пропущенную под мышками пленника.  
Это были кульминационные моменты этой игры погонь и пре-  
следований, драк и удираний в кустарник на берегу озера [меж-  
ду] стройными стволами соснового бора.  
Понятно, как мне хотелось участвовать именно в этих играх!  
Понятно, как совершенно ausgeschlossen\* был даже намек на  
мое участие в подобных играх при строгом нашем домашнем  
режиме.

И далеко не доказано, что это было наиболее правильным спо-  
собом воспитания.

Вместо того чтобы дать волю инстинктам, а носителю их — воз-  
можность перебеситься, комплекс всяческих впечатлений не  
отбрасывался, не раскрепощался через игры и затеи, не испа-  
рялся, не оставляя следов, а в лучших случаях мимолетные вос-  
поминания, впечатления — и не только эти — оседали, застре-  
вали, задерживались, сплетались с другими и через много-мно-  
го лет — видоизмененные и переработанные — выходили на-  
ружу неожиданными образами, уклонами, стилистикой и осо-  
бенностями индивидуального почерка и жанра, заставивших  
моих американских хозяев первой темой по вступлении моем  
на калифорнийские земли — предложить... биографии муче-  
нически погибших от руки краснокожих миссионеров-иезуи-  
тов, а фашиствующих американских потомков старых ку-  
клукс-кланщиков и предшественников “серебрянорубашечни-  
ков”19 вопить в воззваниях майора Пиза о том, чтобы выслали  
обратно из Соединенных Штатов этого “садиста” и “красную  
собаку” Эйзенштейна, чье присутствие в Америке “опаснее  
многотысячного вражеского десанта”!  
Впрочем...

Всякая задержанная реакция, не сразу же отброшенная вос-  
торженным “ах!” или подобным же непосредственным действи-  
ем, и есть, в конце концов, то самое, что, набираясь, набухая,  
клубясь внутри нас, только ждет подходящего внешнего толч-  
ка, повода, чтобы разразиться бурей, потоком или градом об-  
разов, организующей волей собираемых в целенаправленную  
непреодолимость сознательно создаваемого произведения...  
Был ли когда-либо налет жестокости на играх моих с товари-  
щами внешкольными?  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* — исключен (*нем.*

100 Мемуары

Из “реконструкций” обложек Ника Картера очень смутно пом-  
ню только один, кажется единственный, случай.  
Было это в Бильдерлингсгофе на Рижском взморье или даже  
еще дальше — в Буллене, где была дача родителей моего при-  
ятеля барона Тизенгаузена.

При даче был еще маленький домик, кажется прачечная с ка-  
кими-то котлами и трубами.

Среди труб и котлов в “моей постановке” двигался в кепке об-  
наженный по пояс сын барона, изображая, кажется, пленника  
какого-то жестокосердного злодея, вынужденного “из-под  
палки” печатать фальшивые ассигнации.  
Игры, однако, никакой не получилось, так как, раз восстано-  
вив абрис, относительно схожий с описанной выше сиреневой  
обложкой, я абсолютно удовлетворился видом самой сцены, в  
сюжет же изображенной на обложке истории я никогда не  
только не вчитывался, но вообще ее не читал!  
И этим я уже касаюсь черты, которая вообще достаточно ха-  
рактерна для меня.

Я необычайно остро вижу перед собою то, о чем я читаю, или  
то, что приходит мне в голову.

Здесь сочетается, вероятно, очень большой запас зрительных  
впечатлений, острая зрительная память с большой трениров-.  
кой на day dreaming\*, когда заставляешь перед глазами, слов-  
но киноленту, пробегать в зрительных образах то, о чем дума-  
ешь, или то, о чем вспоминаешь.

Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что “обво-  
жу” рукой как бы контур рисунков того, что непрерывной лен-  
той зрительных образов и событий проходит передо мной.  
Эти острозрительные прежде всего впечатления до боли ин-  
тенсивно просятся на воспроизведение.  
Когда-то единственным средством и объектом и субъектом  
подобной “репродукции” был я сам!  
Сейчас у меня для этой цели бывает добрых три тысячи под-  
ручных “человеко-единиц”, разведенные городские мосты, эс-  
кадры, табуны и пожары.

Но некоторый налет “общности” остается: мне очень часто  
совершенно достаточно воссоздать тревожащий меня обще-  
зрительный — хотя не во всех деталях — образ, чтобы на этом  
успокоиться.  
\_\_\_\_\_\_  
\* — сон наяву (*англ*.).101 **“**СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

Это во многом определяет, конечно, особую зрительную ин-  
тенсивность моего мизансцена или кадра.  
Но часто это же служит “барьером” для других выразитель-  
ных элементов, не успевающих попасть в столь же интенсив-  
ную творческую магистраль, как та, которой подчиняется зри-  
тельная сторона моих opus'ов.

Музыка — особенно Прокофьева и Вагнера — входит под зна-  
ком этой номенклатуры тоже в зрительный раздел (или пра-  
вильнее его назвать “чувственным”?).  
Недаром же я столько расходую чернил на бумаге и вдохнове-  
ния на пленке в поисках путей установления соизмеримости  
изображения и звука!20

И, с другой стороны, так целиком предан вопросам “чувствен-  
ного” мышления и чувственным основам формы.  
Слово и “подтекст” — это то, что часто остается у меня вне  
фокуса обостренного внимания.

Диспропорция интенсивности моего интереса к разным элемен-  
там композиции и построения несомненна и очевидна.  
Однако я предпочитаю подобный “дизэквилибризм”\* класси-  
ческой строгости сбалансированных элементов и готов платить  
за прелесть чрезмерности и остроты одной области — изъяна-  
ми и неполноценностью в другой!

Однако вовсе не значит, что звукозрительный “примат” в моих  
работах есть предпочтение формы... содержанию, как мог бы  
здесь подумать иной идиот.

Звукозрительный образ есть крайний предел самораскрытия  
вовне основной движущей темы и идеи творения...  
Это соответствует тому, как в классике — где *не игнорируют-  
ся и все промежуточные звенья —* “сюжет” [у] Гоголя, напри-  
мер, врастает в самую “словесную ткань” произведения или в  
метафорический строй текстов [у] Шекспира, как это извест-  
но любому шекспироведу.

Здесь же вспомню еще одно лето, когда в обстановке благо-  
пристойного “пансиона” фрау Коппитц в Эдинбурге21, где мы  
познакомились с Максимом Штраухом, я тоже попытался “вы-  
звать к жизни” еще одно бледное воссоздание игрищ моих  
школьных товарищей — на этот раз их игру в разбойников в  
Кайзервальде, к чему я не допускался.  
Внешним толчком была безудержная “феодальная” война с со-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* От лат. aequilibrium (равновесие) — разбалансировка.

102 Мемуары

седним пансионом, где жила другая орава мальчишек во главе  
с хилым, но отчаянным головорезом с широко оттопыренны-  
ми ушами и широковещательной кличкой... Прыгающий Мор-  
доворот.

Как раз очень незадолго до этого — зимою — я видел в цирке  
номер, очень отчетливо отложившийся у меня в памяти.  
Я с колыбельных дней люблю “рыжих”.  
И всегда немного стеснялся этого.

Папенька тоже любил цирк, но его увлекал “высший класс вер-  
ховой езды” и “группа дрессированных лошадей” Вильяма  
Труцци.

Свое пристрастие к “рыжим” я старательно скрывал и делал  
вид, что и меня безумно интересуют... лошади!  
В 1922 году я вволю “отыгрался”, буквально “затопив” мой  
первый самостоятельный спектакль (“Мудрец”)22 всеми оттен-  
ками всех мастей цирковых рыжих и белых клоунов.  
Мамаша Глумова — рыжий.  
Глумов — белый.  
Крутицкий — белый.  
Мамаев — белый.  
Все слуги — рыжие.  
Турусина — тоже рыжий и т. д.

(Машенька — “силовой акт”, исполнявшийся девицей мощно-  
го телосложения — соплеменницей из города Риги — Веркой  
Музыкант.

Курчаев — “трио” гусар в розовом трико и “укротительских”  
мундирчиках.

Городулин — его играл Пырьев — это стоило трех рыжих!)  
Так вот один “импортный” рыжий (а импортными — загранич-  
ными — номерами были в то время большинство номеров), ра-  
ботавший “пятым” в труппе на турниках, делал очень забав-  
ный номер.

Он закидывал через турник петлю. Затем опускал ее до земли.  
Всовывал в нее голову так, что на веревку ложился затылок.  
Затем, опираясь плечами в песок арены, поднимал ноги квер-  
ху, слегка сгибая их в коленях (близко к тому, что в акробати-  
ке называется “группировкой”). После этого он брался обеи-  
ми руками за свободный конец веревки и, быстро перебирая  
ими, подымал собственную фигуру кверху.  
Достигнув турника, он протягивал руки, чтобы схватиться за  
него, естественно, отпускал для этой цели свободный конец

103 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

веревки и... камнем летел в песок, падая на спину.  
Полет меня интересовал меньше, но очень увлекала “техника”  
подъема.

Эту “технику” я потом упростил: я садился в петлю и, переби-  
рая руками свободный конец веревки, взбирался до древесных  
сучьев, через которые я закидывал конец веревки с петлей!  
Обстановку игры я тоже вспоминаю смутно. “Казнь” в ней  
фигурировала, причем на дерево подымали “казнимых” имен-  
но в сидячем положении, но детали всего этого занимают меня  
весьма мало — по-моему, вся затея была выстроена вокруг  
того, чтобы “мотивировать” собственные “подъемы” на дере-  
во и сделать первые попытки “проекции” ситуации вовне. Пом-  
ню только, что одна из гувернанток, некоторое время погля-  
дев на наши затеи, укоризненно покачала головой, сказав:

“А ведь, дети, вы играете во что-то очень жестокое”.  
Постепенно, перейдя на работу в искусство, я стал замечать,  
что оно имеет одно большое преимущество перед прочими ви-  
дами “игры”.

Здесь была возможность гораздо последовательнее и полнее  
давать “полный сколок” с мучивших меня видений.  
Часть из них проецировалась вовне самостоятельно, как про-  
стая “чисто художественная” потребность.  
Часть из них умышленно “камуфлировалась” иносказанием.  
И, наконец, часть из них “выбрасывалась” физически непос-  
редственно.

“Lustbetontheit”\* очень многих деталей тянется, конечно, от  
самых первых постановочных опытов.  
О “сублимационных” механизмах я знал достаточно подробно  
по книгам, но как-то мало применял это к самонаблюдению.  
Первым толчком к этому было резко неприязненное впечатле-  
ние от первой картины Абрама Матвеевича Роома “Гонка за  
самогонкой”.

Там была тошнотворно неприятная сцена: какие-то люмпены,  
совершенно по-свински измазывая себя и друг друга, жрали  
помидоры...

Это, конечно, одна из самых неаппетитных форм возвращения  
себя в инфантильную ситуацию.

Дети при еде безбожно мажутся и на своей стадии развития  
при этом очень... обаятельны...  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Чувственная окрашенность (*нем*.).  
104 Мемуары

Сколько очаровательных крупных планов негритят, объедаю-  
щихся арбузами, нам показывала на экране серия “Our gang”\*.  
Однако, выведенная за рамки отведенного ей возраста, эта  
форма поведения, натуральная для детства, пересаженная во  
взрослый возраст, действует крайне неприятно.  
Один из самых традиционных шаблонов оформления этой тен-  
денции, очень широко распространенной у многих и многих лю-  
бителей фильмов, — это, конечно... сливочные торты, которые  
запускают друг другу в лицо герои и участники классического  
американского slapstick'a\*\* старшего поколения (Бен Тюрпин,  
ранний Чаплин, “Фатти” Арбэкль и т. д.).  
Здесь дело спасает темп и параллельное “ведущее” впечатле-  
ние: драка, комическая ситуация и т. д.  
С Петром Леонидовичем Капицей мы познакомились впервые  
в Кембридже.

Он был тогда членом Тринити-колледжа и ходил в черной мантии.  
Он показывал мне свою лабораторию, где я ничего, конечно,  
не понял, кроме двух вещей.

Во-первых, того, что там имелась электромашина, способная  
осветить что-то вроде половины Лондона, и что вся эта энер-  
гия была направлена на поле действия размером в несколько  
миллиметров.

Машина эта имела, кажется, какое-то отношение к ранним опы-  
там расщепления частиц материи.  
Но не в машине дело и не в самой материи.  
Дело в одном соображении о роли времени, которое мне разъ-  
яснял Петр Леонидович.

А именно: о краткости времени! — как средстве уберечься от  
действия неимоверной температуры, неизбежно сопутствую-  
щей такому колоссальному приложению энергии.  
Действие этой энергии включается на столь короткое мгнове-  
ние, что может реализоваться только “основное” ее действие,  
в котором заинтересован экспериментатор, а сопутствующие  
явления — как, например, чудовищно высокая температура —  
“не успевают” вступить в действие.  
Я не уверен в том, что я точно передаю само описание, но са-  
мый “принцип” был мною уловлен именно в таком виде, и его  
не сумели вытеснить из памяти ни торжественность последо-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Haшia шайка” (*англ*.).\*\*Slapstick — кинокомедия затрещин (*англ*.).

105 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

вавшего за сим обеда “High table”\* за одним столом с профес-  
сурой и ректором, под высокими, уходящими во мрак сводами  
готических нефов обеденного зала, ни латинские антифонно,  
на два голоса, читавшиеся молитвы перед принятием пищи, ни  
всякие прочие причуды и обаятельные детали моих трех дней в  
обстановке колледжей Кембриджа.  
Мне кажется, что правильность подобного же timing'a\*\*, ко-  
торый американские кинокомики в своем мастерстве считают  
высшей формой добродетели, имеет место и здесь.  
Этот антифон, общая обстановка и общая атмосфера всей сце-  
ны остались тоже впечатлением достаточно сильным, чтобы  
через очень много лет “всплыть” сперва на экране моих вос-  
поминаний, а затем в экранных образах “Ивана Грозного”: в  
антифонном чтении Псалтыря и донесений о боярской измене  
сплетающимися голосами Пимена и Малюты в сцене Ивана  
Грозного над гробом Анастасии.  
Включение и выключение строя инфантильного переживания  
через ассоциации, связанные с “оральной” зоной, так быстры  
и мгновенны, что они не успевают “заболотиться” в тине пси-  
хологического “застоя” и не дают восприятию “zu schwelgen”,  
чем немцы очень хорошо обозначают комплекс всяческих эмо-  
циональных ощущений, в которых проявляет себя всякое фи-  
зиологическое смакование, вызывающее удовольствие.  
Конечно, здесь дело в соблюдении “баланса”, и такая резкая  
характеристика, конечно, уместна только для случаев полного  
“порабощения” художника целиком единственным “закулис-  
ным” мотивом.

Другая крайность — полное отсутствие, игнорирование или  
“репрессия” в отношении всяких “закулисных” мотивов — не-  
минуемо обрекает сцену, эпизод, деталь на стерильность: в них  
будет отсутствовать необходимый градус авторского кипения.  
Надо только суметь удержать его от перекипания — в этом слу-  
чае неминуемо ошпаришься.

И, с другой стороны, — избегать чрезмерной близости к нулю.  
Как мы видели, этот элемент совершенно необязательно огра-  
ничивается образами узкочувственными, то есть окрашенны-  
ми эротикой или инфантильностью, хотя бы и в любой степени  
разбавленности.  
\_\_\_\_\_\_  
\* — “за почетным столом” (*англ*.).\*\* *—* расчета времени (*англ*.).

106 Мемуары

Слишком резко выраженная сцепленность с впечатлением, ста-  
рающимся “отброситься” в то, что делает художник, — ver-  
kampft ihn\* — какого [бы] рода оно ни было.  
И в результате художник непременно попадает в неорганичес-  
кую стилизованность, то есть насильное распяливанье мате-  
риала на чуждую колодку иного “истинного” мотива.  
Я сам знаю на своем пути ряд таких неудач.  
Цикл библейских ситуаций очень фундаментален, и в памяти  
впечатлительных мальчиков, вынужденных в детстве изучать  
Ветхий завет, они остаются очень отчетливыми образами.  
Риторическая манера письма Ржешевского и ситуации “Бежи-  
на луга”23 не могли не всколыхнуть всего пантеона подобных  
образов и впечатлений.

Они устремились в картину таким интенсивным потоком, воз-  
главляемым к тому же особенно меня тревожащей на протя-  
жении всего моего opus'a темой “отца и сына”, что совершен-  
но “смяли” объективную тематику борьбы за колхозный строй,  
погрузив и тему, и сюжет, и стилистику вещи в лоно чисто субъ-  
ективной “закулисной” тематики.

Фигуры и ситуации сейчас же “закостенели” в библейскую сти-  
лизацию: по экрану задвигалось среднее между Авраамом и  
Исааком и Рустемом и Зорабом, а рослый верзила, опрокиды-  
вающий иконостас, стал перепевом атлетического слепца из  
Газы24.

И социальная ценность фильма целиком захлестнулась в изви-  
вах “личной” тематики и клубке впечатлений автора.  
Такая же неудача постигла если не целое, то один из эпизодов  
“Октября” несомненно.

Это — зверское избиение дамскими зонтиками молодого ра-  
бочего в дни 3 — 5 июля 1917 года.  
У меня в памяти очень остро остались детские впечатления о  
Парижской коммуне. Великолепный альбом, в котором я впер-  
вые увидел репродукции пленившего меня Домье и фотогра-  
фии опрокинутой Вандомской колонны, попался мне в руки в  
шкафах папенькиной библиотеки.

Мне до сих пор непонятно, как у папеньки, “без лести предан-  
ного” вере, царю и отечеству, могло оказаться подобное “кра-  
мольное” сочинение.  
Но факт остается фактом.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — одерживает над ним верх (*нем.*)

107 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

К Парижской коммуне (и в наиболее впечатляющей форме —  
картинок, остро подчеркнутой карикатуры и портретов эпо-  
хи) я приобщился очень рано. Мало того — это повело за со-  
бою и очень раннее довольно подробное знакомство и с Вели-  
кой французской революцией.

Я как сейчас помню себя в кремовом костюмчике с какими-то  
нашивками — узорами серебристо-белого галуна и в белых ту-  
фельках около елки, сияющей свечками и паутиной серебрис-  
то-золотого “Engelshaar”\*, — так назывались потоки узких  
полосок золотой и серебряной фольги, спадавших с елки, пе-  
ресекая гирлянды сверкающих бус или колец из золотой бума-  
ги, опоясывающих елку по кругу.

Ножка елки, наглухо вбитая в большую белую обтесанную  
крестовину, украшалась ватой, обсыпанной нафталином, [ко-  
торая] и была обычно причиной очень частых пожаров.  
Догорающие свечи очень охотно кувырком летели в вату, и пе-  
ресохшая елка мгновенно становилась пылающим кустом “не-  
опалимой купины”!  
Вокруг елки — игрушки.  
По-видимому, это сочельник.

Прежде чем ехать “на елку” в семью Венцелей, имевших моно-  
полию на этот вечер, так как он совпадал с днем именин хозяй-  
ки дома Евгении Модестовны, меня только что “впустили” в  
столовую к подаркам.  
Тут и какие-то маски.  
И игрушечные солдаты.

И игрушечный цирк из клоуна, кресла и осла, так называемый  
Humpty-Dumpty-circus\*\*, отличавшийся тем, что у его артис-  
тов сгибались все сочленения и они могли принимать любые  
формы и комбинации движений.

Из года в год к первоначальному комплекту могли прикупать-  
ся все новые и новые фигурки: шпрехшталмейстер, дрессиров-  
щик во фраке, слон, лев, тигр, лошади.  
Тут же непременно один из однотомников издательства Воль-  
фа — Пушкин, Лермонтов или Гоголь.  
Их тоже дарили из года в год, начиная, кажется, с Пушкина.  
Помню, как много осложнений у меня было как-то на следую-  
щее утро, когда я наткнулся на стихотворение “Под вечер осе-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “ангельского волоса” (*нем*.).\*\* — цирк Шалтая-Болтая (*англ*.).

108 Мемуары

ни ненастной...”, в котором я никак не мог понять, что такое  
“плод любви несчастной”, который молодая женщина береж-  
но несла в руках.

Но ни клоун, ни маски, ни какие-то пушки и сабли не могут  
оторвать кудрявого мальчугана от двух французских томиков  
в традиционных желтых обложках.  
Томики эти — “Histoire de la Revolution Franchise”\* сочинения  
господина Mignet.

Вероятно, с этого вечера могучим образом призывы к револю-  
ции, которые я тут же вычитал, навсегда врезались в память, —  
le tocsin sonna\*\*.

Через несколько лет на проглоченную мною историю наплыли  
романизированные картины этой эпохи. В 1913 году журнал  
“Природа и люди” стал еженедельно приносить подписчикам  
томики Полного собрания сочинений Дюма — исторические  
картины Минье расцвели фантастикой страниц “Анжа Питу”,  
“Ожерелья королевы” и всей серией “Жозефа Бальзаме”.  
Из эпизодов Коммуны запомнились особенно отчетливо со-  
гретые симпатией Луиза Мишель и “петролезы”\*\*\* и страшные  
эпизоды Версальского концлагеря, где дамы выкалывали зон-  
тиками глаза плененным коммунарам.  
Впрочем, для интереса к Великой французской революции были  
и еще более ранние наводящие впечатления.  
Лет восьми (в 1907 году) меня возили в Париж (после револю-  
ции пятого года было слишком неспокойно выезжать на дачу!).  
Париж я помню не очень подробно и по типично детским при-  
знакам.

Темные обои и громадные пуховые подушки в отеле “Дю Эль-  
дер” на Рю дю Эльдер!

Шахту лифта, вероятно первого, который я видел в жизни.  
Могилу Наполеона.

“Пью-пью”\*\*\*\* в красных штанах в казарменных помещениях  
вокруг.

Гадкое вкусовое ощущение горячего глинтвейна, которым мне  
испортили впечатление от Булонского леса (я страдал дизен-  
терией, и меня поили “в лечебном порядке”).  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “История французской революции” (*франц*.).\*\* *—* ударил набат (*франц*.).\*\*\*Petroleuse — поджигательница (*франц*.).\*\*\*\*Pioupiou — пехотинец, солдатик (*франц*.).

109 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

Серые суконные платья и белые наколки девушек в любимом  
папенькином ресторане.

фильмы Мельеса, о которых я пишу в другом месте.  
Jardin des plantes\*.

И черные коленкоровые рукавчатые фартучки-чехлы, которые  
надевали на девочек, игравших в серсо в Тюильрийском саду.  
Ужасную обиду за то, что мне не объяснили, что мы находим-  
ся именно в Нотр-Дам, когда мы посещали этот собор, о кото-  
ром я бредил по химерам, которых знал по фотографиям!  
И, конечно, прежде всего, больше всего и сильнее всего — mu-  
see Grevin.

Музей Гревен — это, конечно, ничем не превзойденное впечат-  
ление.

Торжественный вынос папы на кресле под опахалами из стра-  
усовых перьев, представленный десятками восковых, в рост че-  
ловека, фигур, заполняющих центральный зал.  
Садо-Якко в натуральную величину среди японских вееров и  
бесчисленных маленьких “сцен”, расположенных по бокам.  
Абд эль Керим, сдающийся французам — в другой25.  
Темные переходы, в которых внезапно справа и слева из тем-  
ноты появляется подземная арка, сквозь которую виден быт  
ранних христианских катакомб.  
Вот молятся.

Вот кого-то крестят, и серебристая вода стоит застывшей в  
воздухе между рукой с чашей и головой новообращенного.  
Вот лежат растерзанные под лапой льва около железной ре-  
шетки.

Вдали — панорама цирка.

А на первом плане страшные римские воины хватают группу  
христиан, сгрудившихся в ужасе вокруг старца-проповедника.  
На ступеньках вверх вам встречается Демосфен с фонарем,  
Демосфен, безуспешно ищущий человека26.  
Вы подымаетесь выше и проходите через наполеоновскую эпо-  
пею, представленную приемом в Мальмезоне.  
Тут и Жозефина, и экзотичный Рустем, и сам Бонапарт, свер-  
кающий мундиром и звездами, и блистательное парижское об-  
щество.

У колонны, около шнура, отделяющего наполеоновский блеск  
от будничной современности, стоит седой усатый француз,  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Ботанический сад (*франц*.).

110 Мемуары

крепко прижав маленькую черную собачку.  
Господин не может оторваться от зрелища.  
Вы проходите раз.  
Проходите два.

Старик все глядит на то, как элегантным жестом Жозефина  
протягивает кому-то золотую чашечку чаю.  
Старик не сводит с нее глаз.

Но старик вовсе не фанатик славного века Наполеона.  
Старик — один из восковых персонажей, для мистификации  
разбросанных среди зрителей около “сцен” и по скамеечкам  
музея.

Мой кузен Модест под предлогом проверки дергает за косу  
живую французскую барышню...

Но самым сильным впечатлением остается раздел “террора”,  
размещенный где-то над “катакомбами” первых христиан с яв-  
ным желанием установить между ними “контекст”.  
Удачнее контекст с катакомбами устанавливает... Билл Мол-  
дин.

На одном из его чудных рисунков, посвященных американс-  
ким “poilus”\* на итальянском фронте во вторую мировую вой-  
ну, он изображает двух солдат, безнадежно ищущих ночлега  
среди римских отелей, целиком отданных под офицеров и ты-  
ловые учреждения.  
Рядом — местный житель.

“Не says we kin git a room in th'Catacombs. They use to keep Chris-  
tians in'em” (p. 164. Bill Mauldin. “Up Front”)\*\*.  
В цикле “террора” и маленький злосчастный Луи Диссет у  
пьяного сапожника.

И Мария Антуанетта в Консьержери.  
И сам Луи Сэз в камере, куда за ним приходят патриоты.  
И более ранняя сцена, когда “Австриячка”27 (1'Autrichienne —  
“1'autre chienne”\*\*\* — одна из первых игр слов, которая мне  
очень понравилась) падает в обморок, увидев за окном про-  
цессию, несущую пику с головой принцессы де Ламбалль.  
От судьбы отдельных персонажей революции, представленных  
в музее Гревен, я перехожу к жизни масс на страницах Минье.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — солдатам (*франц*.).\*\*“Он говорит, что мы можем получить комнату в катакомбах. Раньше  
там держали христиан” (с. 164. Билл Молдин. “Там, на фронте”) (*англ*.).\*\*\*Австриячка — “другая сучка” (*франц*.).

111 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

Но одновременно же и к гораздо большему: к первым пред-  
ставлениям об исторических событиях, обусловленных соци-  
альным бесправием и несправедливостью.  
Пышные панье и гигантские белые парики, фигура Сансона и  
камзолы аристократов, колоритность вязальщиц28 или Теру-  
ань де Мерикур, и даже щелканье треугольного ножа гильоти-  
ны, и даже зрительное впечатление от, вероятно, первой “двой-  
ной экспозиции”, которую я тоже в незапамятные времена ви-  
дел на экране — Калиостро, в графине воды показывающий  
Марии Антуанетте ее восхождение на гильотину, — яркостью  
впечатлений не могло “забить” образа социального ада пред-  
революционной Франции XVIII века.  
Из сцен Парижской коммуны особенно остро в памяти оста-  
лись сцены, когда в концлагерях Версаля29 дамы выкалывали  
пленным коммунарам глаза.

Образ этих зонтиков не давал мне покоя, пока я его “рассудку  
вопреки” не “вкатил” в сцену избиения молодого рабочего в  
июльские дни 1917 года.

Себя я избавил этим путем от назойливой картины, но совер-  
шенно бесцельно загрузил свое “полотно” сценой, ни по ко-  
лориту, ни по существу никак не подходившей к эпохе 1917 года!  
Имей я несколько больше времени на монтаж, я бы, вероятно,  
вырезал эту сцену, гораздо более уместную в “истории болез-  
ни” автора, нежели в истории событий великой эпохи!  
Впрочем... я думаю, что сами зонтики здесь были “вторичным”  
образом.

До экзекуции на бедном парне... рвали рубашку.  
После экзекуции на гранитных ступенях оставался полусвис-  
ший в Неву, исколотый торс молодого человека.  
И дамам, вооруженным зонтами, не так уж далеко до... Эйтель  
Кинг с пулеметом, совершенно так же наклоненной над “муче-  
ником”, хотя и с другой задачей для оружия, которое она дер-  
жит в руках.

Пути, по которым происходит слияние образов, странны, не-  
ожиданны и причудливы.  
Однако...

Половинки разорванной рубашки парня на гранитных ступе-  
нях около сфинксов Египетского моста в Петрограде 1917 года,  
собираясь обратно воедино, возвращают нас к началу статьи —  
к юноше, разрывающему свою рубашку в кадре 761-м в “По-  
темкине”.

112 Мемуары

Что это не просто деталь, но “навязчивый мотив”, мы поста-  
рались изложить со всей возможной убедительностью.  
Сличив мгновенную “сублимированную” уместность его в не-  
скольких клетках куска в “Потемкине” с “размазанным” эпи-  
зодом в “Октябре”, мы получим еще одно подтверждение на  
тему о том, как следует и как не следует обращаться с навязчи-  
выми представлениями.

Неудача в “Октябре” здесь станет в ряд с эпизодом из “Гонки  
за самогонкой”, а “взрывной” акцент в “Потемкине” может с  
полным правом стать в ряд “очищенных” образов.  
“Бесстыдно” выраженные до конца и вместе с тем взятые в  
жестокую узду выразительных форм, к тому же вписанные в  
острую ситуацию — где *они* работают на ситуацию, а не ситу-  
ация *на них\ —* эти образы определили собою очень сильную и  
удачную “пеонскую Голгофу” казни трех батраков в помещичь-  
ем эпизоде в “Que viva Mexico!”

Систему пластических образов, в которых разрешалась эта  
драма своеобразных “трех бронзовых отроков” среди полей  
жестокого магея, очень хвалили, пользуя для этого имена Эль  
Греко и Сурбарана.

Меня радовало не столько это, сколько то, что подчеркива-  
лось не сходство, влияние или воссоздание, но “родственность”  
по трагическому “духу”, которым проникнуты и образы, и сце-  
на.

Но вот пример на достаточное — если, может быть, и не пол-  
ное — фиаско из круга тех же образов.  
Режиссура “застыдилась”.  
Недосказала.  
Недоговорила.

Недолепила систему живых тел для схожей сцены в первой се-  
рии “Ивана Грозного”.  
Осада Казани.

Курбский выводит пленных татар к передним тынам.  
Полуобнаженные пленные прикручены канатами к столбам и  
кольям.

“Кричи: Казань, сдавайся!” —  
кричит им Курбский.  
Татары молчат.

Железная перчатка бьет наотмашь.  
Упорно молчат татары.  
Но вот двое-трое сдаются.

113 “СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МАРКИЗА”

Пронзительно и жалобно раздается их крик:

“Казань,сдавайся!”

“Лучше вам погибнуть от наших рук, чем от гяуров необрезан-  
ных!” — кричит со стены казанской мулла.  
И град стрел со свистом летит на пленников и гвоздит их к сте-  
нам.

Под свист стрел влетает Грозный.  
Он в черных латах и горит гневом.  
На черных латах его — солнце.  
На серебряных Курбского — месяц.  
(Кому из зрителей придет в голову, что это намек на то, что  
Курбский светит лишь отраженным светом^  
“Лютость бесцельная — глупость!” — кричит Грозный.  
И в очень невразумительных фразах излагает лозунг о том, что  
жестокость допустима, но только в условиях целесообразнос-  
ти.

Такую мысль действительно высказывал Иван Васильевич.  
Только делал он это в вовсе иной обстановке — в письме к им-  
ператору Рудольфу и применительно к Варфоломеевской ночи,  
которую он полагал нецелесообразной по такому незначитель-  
ному поводу, как религиозные разногласия...  
(Думаю, что Грозный видел более глубокие пружины этого “пе-  
чального события” и, имея свои соображения на неодобритель-  
ный отзыв, облек их в подобную формулу “веротерпимости”,  
хотя в собственной своей политике “великий государь” сам  
придерживался этого же принципа во всех тех случаях, когда  
это способствовало укреплению его многонациональной, до-  
статочно чресполосой и пестрой державы.)  
Первая часть сцены имеется среди исторических преданий.  
Мне она казалась очень благодарным фоном для резкого стол-  
кновения характеров и “жестокости разумной” с “жесто-  
костью, лишенной смысла”.

Обвинения Курбским Грозного в жестокости на страницах пе-  
реписки и в его “Истории” с чисто человеческой стороны —  
гнуснейшее ханжество.

В деяниях Грозного это было жестокой необходимостью жес-  
токой поры, когда выковывалось единодержавие.  
“Житие” же князя Курбского на Волыни открывает нам ис-  
тинный облик этого “старателя милосердия” в тех случаях,  
когда перед ним гарантия безнаказанности и безответствен-  
ности.

114 Мемуары

Тогда биография князя Андрея украшается эпизодом с креди-  
торами, засаженными князем в яму с пиявками, откуда подо-  
спевшие королевские эмиссары сумели извлечь только сплош-  
ную кровавую кашу.  
Еще благодарнее рисовалась эта сцена чисто зрительно:

**Как я учился рисовать  
(Глава об уроках танца)**

Начать с того, что рисовать я никогда не учился.  
А рисую вот почему и как.

Кто в Москве не знает Карла Ивановича Когана — мага и ча-  
родея стоматологии и остеологии?  
Кто не носил к нему свои потрепанные зубы?  
Кто не щеголял отменными новыми челюстями, вышедшими из-  
под его рук?

Возьмите Карла Ивановича.  
Заставьте его очень похудеть.  
Если нос от этого недостаточно вытянется сам — удлините его  
немного.

Резко выгните ему фигуру, заставив торчать то, что в Риге на-  
зывали “мадам сижу”.

Оденьте его в сюртук инженера путей сообщения.  
Дайте ему под ручку супругу с самым высоким шиньоном в Риге.  
И перед вами будет седой инженер путей сообщения Афроси-  
мов.

Инженеру Афросимову я обязан тем, что в меня вселилась без-  
удержная охота и потребность рисовать.  
У маменьки, как у всякой светской дамы, бывали “четверги”.  
Кроме того, маменька с папенькой в дни собственных тезо-  
именитств устраивали вечерние приемы-монстр.  
Тогда раздвигался обычно круглый обеденный стол на все две-  
надцать досок.

Он занимал столовую во всю длину.  
И ломился от обильного ужина.

Сейчас он стоит у меня дома на Потылихе, снова круглый, как  
в [первый] день мироздания, — в том, что [я] называю своей  
“библиотекой”. Этим она фактически и была до того, как, вы-  
ступив из предначертанных берегов, книги не затопили собой  
все комнаты и вся квартира не превратилась в подобие внут-

116 Мемуары

ренностей книжного шкафа!  
...В стороне от большого стола стоял стол закусок.  
Ужинали после карт и легкого музицирования на рояле.  
Общество бывало избранное.

Почетным гостем — сам губернатор. Его высокопревосходи-  
тельство Звегинцов.  
Он восседал от маменьки направо.  
Папенька — у противоположного конца стола.  
Иногда столы были привозные и ставились в столовой “поко-  
ем” — буквой “П”.

Где тогда сидел папенька, не помню, но помню, что к этому  
времени за стол сажали уже и меня — внутрь “покоя”, прямо  
против маменьки.

До этого меня к столу только подводили — заспанного и сон-  
ного.

Еще раньше — укладывали спать до прихода гостей.  
И видел я только накрытый стол, горевший серебром и хруста-  
лями.

Вокруг стола суетились [горничная] Минна и папенькин курь-  
ер Озолс, наряжавшийся для этих случаев парадно.  
(В тот единственный раз, когда меня пробовали выдрать, Озодс  
держал меня за ноги. Тогда он не был в парадном обличье.)  
Сперва мне стол только показывали.  
Потом стали лакомить с закусочного стола.  
Любил белые грибы в маринаде. Свежую икру. К семге отно-  
сился отрицательно. Устриц не понимал.  
После развода папеньки с маменькой приемов уже не было:  
“дом распался”.

К тому же сильно пошатнулись папенькины дела.  
Да и принимать было бы не на чем.  
Маменька увезла с собой обстановку и мебель — свое прида-  
ное.

Я относился к этому весьма легко и даже весело.  
Прекратились невыносимые домашние, чаще всего ночные,  
скандалы.

И я развлекался тем, что из конца в конец катался на велоси-  
педе по опустевшим гостиной и столовой.  
В этом было даже какое-то торжество.  
Грозный папенька держал меня в большой строгости.  
В гостиную меня, например, просто не пускали, а так как сто-  
ловая с гостиной соединялись аркой, то арка заставлялась от

117 КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

меня шеренгой стульев, по которым я ползал, заглядывая из  
столовой в обетованную землю гостиной.  
Позже я лихо колесил по этой земле, ставшей похожей на Nie-  
mandsland\*, когда увезли диваны, кресла, столики, лампы и горы  
Nippsachen\*\* — и главным образом копенгагенского фарфора,  
который своим молочно-голубоватым цветом и размытым се-  
рым рисунком пленял обтекаемыми формами любителей изящ-  
ного тех счастливых лет.

...Но сейчас будущая пустыня кишит людьми.  
Ими полна гостиная. Маменькин будуар. Папенькин кабинет.  
Вот-вот все это хлынет в столовую ужинать.  
А пока располагается за ломберными столиками.  
Я в том возрасте, когда меня уже пускают к гостям, но за стол  
еще не сажают.

Я хожу между гостями. Запоминаю гостей.  
Вот губернатор. Породистая голова с орлиным взглядом из-  
под густых бровей.

Но в остальном он то, что называется “Tischriese” — “застоль-  
ный великан”.

Великан — только по пояс, если считать сверху.  
Ногами не вышел — рост мал.

А потому величествен только за столом и разочаровывает, ког-  
да встает в полный рост.  
Таким был Лев Толстой.  
Таким же был и Карл Маркс.

Покойный австрийский канцлер Дольфус был просто карли-  
ком.

Очаровательно, что его называли “Милли-Меттерних” и пи-  
сали о том, что в Австрии выпускаются почтовые марки с пор-  
третом канцлера в рост и в... натуральную величину.  
У губернатора великолепная голова великолепно, слегка на-  
искось, всажена в великолепные широкие плечи.  
Так же, слегка наискось, головы держат мексиканские пели-  
каны, когда стрелой ныряют из неба за рыбой в янтарную бух-  
ту в Акапулько.

Взгляд действительного тайного советника Звегинцова — ор-  
линый.  
Совершенно черные [глаза] из-под седых бровей.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — ничейную землю (*нем*.).\*\* *—* фарфоровых безделушек (*нем.*)

118 Мемуары

Он должен парить над полями сражений.  
И, уж во всяком случае, поверх голов подчиненных и вверен-  
ных ему.

Однако это невозможно, даже если бы вверенные и подчинен-  
ные склонились бы почти до земли.  
Как сказано, губернатор очень маленького роста.  
Из дам помню почему-то только молодых.  
Дочь вице-губернатора мадемуазель Бологовскую.  
И то, вероятно, потому, что ее — Надежду — все зовут по-  
французски Esperance — Эсперанс Бологовская.  
Это выходит вроде на испанский манер, где так распростране-  
ны Энкарнасион, Фелисидад, Соледад — все имеющие не утра-  
ченный еще смысл1.

В пятидесятилетие Долорес Ибаррури (1945) я построю на этом  
мое приветственное ей послание. Я напишу о том, что на сле-  
дующие пятьдесят лет я желаю ей сменить имя Долорес (“стра-  
дание”) на имена: Виктория (“победа”), Глория (“слава”) и Фе-  
лисидад (“счастье”).

Кроме Эсперанс почему-то отчетливо помню всю в голубом  
Мулю Венцель и всю в розовом — Тату.  
Третью сестру моего друга Димы — Жуку Венцель — по мало-  
летству тоже еще не допускают.

Почему из всего цветника и созвездия я помню только окра-  
шенных цветом абажуров сестер Венцель?  
Оказывается, что вовсе не зря.

Сестры в памяти по всем правилам “агглютинации”\* сливают-  
ся с абажурами. Между абажурами и вечерними платьями тех  
лет нет большой разницы.  
Такие же буфы, рюши, оборки и кружева.  
И вот сестры Венцель совсем уже не сестры Венцель, а сест-  
ры... Амеланг.

Две молоденькие сестрички, по-воскресному одетые именно  
так, что отличить платья от абажуров почти совсем невозмож-  
но.

А папенькина гостиная, полная народу, уже вовсе не папень-  
кина гостиная, а совсем другая гостиная.  
Пустая. С ослепительно начищенной жуткой пустотой паркета.  
Сейчас, сводимый спазмами страха, я должен буду двинуться  
вальсом по этой паркетной пустыне...  
\_\_\_\_\_\_  
\* - склеивания (*лат*.).

119 КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

Я еще моложе.

И это — наш первый танцкласс.

Мальчики и девочки, мы сидим на стульчиках и глядим на этот  
страшный паркет.

Громадная эта гостиная в доме другого инженера путей сооб-  
щения — начальника Риго-Орловской железной дороги Дара-  
гана.

Здесь мы учимся танцевать.

В гостиной закатаны ковры, а пальмы отодвинуты совсем  
вплотную к окнам.

Через несколько лет седовласый господин Дараган с видом  
праведника или схимника с иконы уедет из Риги.  
На его место вступит отец другого моего друга детства — Ан-  
дрея Мелентиевича Маркова — Марков Мелентий Федосеевич,  
с резиденцией в Питере, в самом здании Николаевского вокзала.  
У Андрюшиного папаши страшное рябое, в складках, лицо, во-  
лосы ежом

и странно бледные глаза на фоне темной кожи.  
А у самого Андрюши на антресолях комнаты, что расположе-  
на рядом с аркой левого выезда из вокзала, колоссальная элек-  
трифицированная модель железной дороги.  
Игрушечный паровозик бегает по рельсам, переезжает мосты.  
Функционируют семафоры и стрелки.  
Кругом разбит песочный пейзаж.

И реки из голубой бумаги покрыты кусочками стекла для пол-  
ной иллюзии и блеска.

В определенном возрасте мы здесь часами играем с Андрюшей.  
Его увлекает паровозное хозяйство и операции.  
Меня — больше какой-то нелепый игрушечный персонаж, ко-  
торого я заставляю опаздывать на поезд и в виде циркового  
рыжего бегать между рельсами и путаться между стрелками.  
Неподалеку настоящие паровозы дают свистки, и даже изред-  
ка доносится железнодорожный колокол.  
Звуки реальных поездов синхронизируются с игрушечной же-  
лезной дорогой, и игра выигрывает в своей иллюзорности.  
В другом возрасте, уже в период войны, тот же Андрюша бу-  
дет совершенно безнадежно обучать меня играть в преферанс.  
А потом будет водить меня как посторонний человек (Мелен-  
тий Федосеевич уже помер) в зал первого класса Николаев-  
ского вокзала и будет показывать мне, как выглядят прости-  
тутки.

120 Мемуары

Зал первого класса вокзала Николаевской (ныне Октябрьской)  
железной дороги — штаб-квартира самых дешевых “жриц люб-  
ви”. Здесь они сидят в буфете с одним стаканом чаю на весь  
вечер.

Впрочем, не на весь вечер, а до прихода клиента...  
В Мексике иначе.

Девушка сидит перед маленькой каморкой на улице.  
Напротив, в пивной,— ее сутенер.  
Сутенер пьет пиво.

Столько кружек, сколько к девушке заходит клиентов.  
Чтобы не сбиться со счету, он стопкой складывает картонные  
круги, которые ставятся под кружки.  
По этим же кругам высчитывается, сколько кружек он выпил.  
Коты петербургских дам фланируют где-то по Лиговке.  
...Однако пока что я цепенею перед паркетом квартиры семей-  
ства Дараган.

И цепенею я, вероятно, в особенности из-за этих сестер — ба-  
рышень Амеланг.  
Они значительно старше меня.  
Англичанки.

Они даже, кажется, близнецы.

И отличаются друг от друга только нюансировкой в цвете  
платьев.

Они танцуют в парах с более взрослыми мальчиками.  
На мою долю остаются мечтательная Нина и плотоядная  
Оля — младшие дочки семейства Дараган.  
Но влюблен я, и совершенно безумно, в недосягаемых сестер  
Амеланг.  
В обеих сразу.  
Благо они близнецы...

И обучение танцам у меня ужасно не клеится.  
...Однако маменькиных гостей мы оставили в момент, когда они  
еще не уселись за карточные столы.  
Вернемся к нашим гостям.

Тем более что за один из карточных столиков уселся господин  
Афросимов.

Сейчас к столику подсядет, шурша шелками, Мария Васильев-  
на Верховская с самым вздернутым в Риге носом и толстыми —  
в палец — накрашенными бровями.  
Из другого конца гостиной я поспешно уже тут как тут.  
Потому что тонко заостренным белым мелком, оклеенным

121 КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

бледно-желтой бумагой с крошечными звездочками, господин  
Афросимов в ожидании игры на темно-синем сукне ломберно-  
го стола...  
мне рисует!

Он рисует мне зверей.  
Собак. Оленей. Кошек.

Особенно отчетливо помню верх моих восторгов — толстую  
раскоряченную лягушку.

Белый остро прорисованный контур резко выделяется на тем-  
ном суконном фоне.

“Техника” не допускает оттушевок и иллюзорно наводимых  
теней.

Только контур.

Но мало того, что здесь штриховой контур.  
Здесь, на глазах у восторженного зрителя, эта линия контура  
возникает и движется.

Двигаясь, обегает незримый контур предмета, волшебным пу-  
тем заставляя его появляться на темно-синем сукне.  
Линия — след движения.

И, вероятно, через года я буду вспоминать это острое ощуще-  
ние линии как динамического движения, линии как процесса,  
линии как пути.

Много лет спустя оно заставит меня записать в своем сердце  
мудрое высказывание Ван Би ([III] век до): “Что есть линия?  
Линия говорит о движении”2.

Я с упоением буду любить в Институте гражданских инжене-  
ров сухую, казалось бы, материю Декартовой аналитической  
геометрии: ведь она говорит о движении линий, выраженных  
загадочной формулой уравнений.

Я отдам многие годы увлечению мизансценой — этим линиям  
пути артистов “во времени”.

Динамика линий и динамика “хода” — а не “пребывания” как  
в линиях, так и в системе явлений и перехода их друг в друга —  
остается у меня постоянным пристрастием.  
Может быть, отсюда же и склонность, и симпатия к учениям,  
провозглашающим динамику, движение и становление своими  
основоположными принципами.

И, с другой стороны, я навсегда сохраню любовь к Диснею и  
его героям от Микки-Мауса до Вилли-Кита.  
Ведь их подвижные фигурки — тоже звери, тоже линейные, в  
лучших своих образцах без тени и оттушевки, как ранние тво-

122 Мемуары

рения китайцев и японцев, — состоят из реально бегающих ли-  
ний контура!

Бегающие линии детства, своим бегом очерчивающие контур и  
форму зверей, — здесь они вновь оживают реальным бегом ре-  
альных линий абриса мультипликаторного рисунка.  
И, может быть, в силу этих же детских впечатлений я с таким  
вкусом и удовольствием беспрестанно рисую мелом на черной  
доске во время моих лекций, развлекая и увлекая моих слуша-  
телей-студентов самими набросками и стараясь привить им  
восприятие линии как движения, как динамического процесса.  
Вероятно, потому именно чисто линейный рисунок остается для  
меня особенно любимым, и почти только им или им в основном  
я и пользуюсь.

Пятна света и тени (в набросках, рассчитанных на экранное  
воплощение) раскидываются по ним почти как запись желае-  
мых эффектов.

Так в письмах к брату на набросках предполагаемых картин  
Ван-Гог записывает словами название красок в тех местах, где  
им предполагается быть.

Впрочем, на первых порах умом владеет не Ван-Гог. Кстати, не  
линейная ли графика его цветового мазка и незамазанность  
отчетливо сохраненного образа их бега вызвали во мне первые  
к нему симпатии?

Ван-Гога я еще не вижу и не знаю.

На первых порах — здоровое влияние — острый обнаженно-  
контурный рисунок Олафа Гульбрансона.  
И горы графической шушеры и дряни, вроде сухого ПЭМа из  
“Вечернего времени”, особенно гремевшего в мировую войну  
сборниками “Война и ПЭМ”, полными скучных Вильгельмов,  
совершенно напрасно меня пленявших.  
Впрочем, в эту же пору я начинаю увлекаться лубками Моора.  
Здесь уже какое-то ощущение штриха и контура, и очень час-  
то — сплошная цветовая заливка поверхностей, очерченных  
этим контуром.

В этот период я рисую ужасно много и очень плохо, засоряя  
первоначальный правильный источник вдохновения плеядой  
низкопробных образцов и “передвижническим” увлечением  
сюжетами3, вместо “подвижнического” искания форм (чем так  
же рьяно, в ущерб первому, буду заниматься позже, в период  
“артистической” уже биографии).  
Рисованию почему-то не обучаюсь.

123 КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

А когда попадаю “на гипс”, “чайники” и “маску Данте” в шко-  
ле, у меня совершенно ничего не получается...  
И здесь оказывается, что воспоминания о первых уроках тан-  
цев, хотя и прокравшиеся сюда вслед за сестрами Амеланг, го-  
раздо уместнее, чем могло бы показаться.  
Собственно говоря, не столько самые уроки, сколько полная  
моя неприспособленность к обучению этим делом.  
До сих пор не могу осилить вальса, хотя фоке, в резко выра-  
женном негритянском аспекте, откалывал с большим успехом  
даже в... Гарлеме и вовсе недавно допрыгался до свалившего  
меня на эти месяцы инфаркта миокарда4.  
В чем же здесь дело и где же связь?  
Рисунок и танец, конечно, растут из одного лона, и [они] —  
только две разновидности воплощения единого импульса.  
Уже значительно позже, после отказа от рисования5 и нового  
возвращения к рисунку, [после] “потерянного и вновь обре-  
тенного рая графики”6 (что случилось со мною в Мексике), я  
удостоился первого (и единственного!) в печати отзыва о моих  
графических талантах.

Такой же единственный отзыв есть у меня и о моем... актер-  
ском исполнении.  
Я им безумно горжусь.

Только подумать! В нем не только сказано, что “все исполни-  
тели (в том числе и я) безбожно переиграли”, но и то, что “они  
все (а я к тому же еще и был постановщиком-любителем этого  
спектакля) превратились в цирковых эксцентриков”!  
Было это в конце девятнадцатого года с любительским спек-  
таклем из инженеров, техников и бухгалтеров нашего военно-  
го строительства, квартировавшего в Великих Луках.  
Отзыв был в великолукской местной газете.  
Отзыв о рисунках был полтора десятка лет спустя и в... “Нью-  
Йорк Тайме”.

И случилось это вот как и почему.  
В Мексике, как сказано, я вновь начал рисовать.  
И уже в правильной линейной манере.  
В этом влияние не столько Диего Риверы, рисующего жирным  
и прерывистым штрихом, а не милой моему сердцу “математи-  
ческой” линией, способной на все многообразие выразитель-  
ности, которой она достигает только изменяющимся бегом не-  
прерывных очертаний7.  
В ранних киноработах меня тоже будет увлекать математичес-

124

ки чистый ход бега монтажной мысли и меньше — “жирный”  
штрих подчеркнутого кадра.

Увлечение кадром, как ни странно (впрочем, вполне последо-  
вательно и естественно — помните у Энгельса: “Сперва при-  
влекает внимание *движение,* а потом уже то, *что* двигается!”8)  
приходит позже.

И как раз в той самой Мексике, где рисунок переживает этап  
внутреннего очищения в своем стремлении к математической,  
абстрагированной, чистой линии.

Особенно остр эффект от того, когда посредством этой от-  
влеченной (“интеллектуализированной”) линии рисуются су-  
губо чувственные соотношения человеческих фигур, обычно в  
каких-либо особенно мудреных и заумных ситуациях!  
Особенно сильно выраженный сенсуализм в сочетании со спо-  
собностью к самому отвлеченному абстрагированию Бардеш  
и Бразильяк считают основным признаком моих творческих  
особенностей, что мне очень льстит и очень меня устраивает  
(см. “Histoire du cinema”9).

Здесь влияние, повторяю, не столько Диего Риверы, хотя из-  
вестным образом и вобравшего в себя до известной степени  
синтез всех разновидностей мексиканского примитивизма: от  
барельефов Чичен-Итцы, через примитивные игрушки и роспи-  
си утвари, до неподражаемых листов иллюстраций Хосе Гуа-  
далупе Посады к уличным песням.

Здесь, скорее, само влияние этих примитивов, которые я жад-  
но в течение четырнадцати месяцев ощупываю руками, глаза-  
ми и исхаживаю ногами.

И, может быть, даже еще больше сам удивительный линейный  
строй поразительной чистоты мексиканского пейзажа, квад-  
ратной белой одежды пеона, круглых очертаний соломенной  
его шляпы или фетровых шляп дорадос.  
Так или иначе, в Мексике я рисую очень много.  
Проездом через Нью-Йорк встречаюсь с хозяином “Бекер-Га-  
лери” (кажется, Бекер).

Он заинтересовывается рисунками и просит их оставить ему.  
Они достаточно бредовы по сюжетам, например “циклы” Са-  
ломеи, пьющей соломинкой из губ отрезанной головы Иоанна  
Крестителя.

В два цвета — двумя карандашами.  
“Сюита” на тему “боя быков”, где в самых разных сочетаниях  
эта тема сплетается с темой святого Себастьяна.

125 КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

Причем то это мученичество матадора, то... быка.  
Есть даже рисунок... распятого на кресте быка, пронзенного  
стрелами, как святой Себастьян.  
Я здесь ничем не виноват.

Это Мексика в одной стихии воскресного празднества смеши-  
вает кровь Христову утренней мессы в соборе с потоками  
бычьей крови в послеобеденной корриде на городской арене; а  
билеты на бой быков украшены образом мадонны де Гуадалу-  
пе, четырехсотлетие которой знаменуют не только многоты-  
сячными паломничествами и десятками южноамериканских  
кардиналов в багряно-красных облачениях, но и особенно пыш-  
ными корридами “во славу Божьей Матери” (“de la madre de  
Dios”).

Так или иначе, рисунки вызывают любопытство мистера Беке-  
ра (или Брауна?).

А когда на экраны выходит злополучный оскопленный вари-  
ант [фильма] “Que viva Mexico!”, чьими-то нечистыми руками  
обращенного в жалкий бред “Thunder over Mexico”\*, “пред-  
приимчивый янки”, как сказали бы у нас в “Вечерке”, выста-  
вил эти рисунки в маленьком боковом фойе одного из театров.  
Таким образом заметка о рисунках попадает в газету.  
И один рисунок — даже в продажу.  
До меня доходит перевод на... 15 долларов.  
Я сильно подозреваю, что купила рисунок миссис Айзеке, ибо  
один рисунок из серии “боя быков” позже я увидел на страни-  
цах “Theatre arts magazine”\*\* (до того как он стал именоваться  
просто “Theatre arts”\*\*\*).

Если я разыщу в ворохах печатной кинематографической сла-  
вы эту пожелтевшую единственную рецензию обо мне — гра-  
фике, я непременно подошью ее здесь к этому месту.  
Но помню я из нее главное, и именно то, что к месту мне здесь  
нужно.

А именно отзыв о легкости, с которой они набросаны на бума-  
ге, “словно протанцованы”.

Рисунок и танец, вырастающие из лона единого импульса, здесь  
встречаются.  
И линия моего рисунка прочитывается как след танца.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “Бури над Мексикой” (*англ*.).\*\*“Ежемесячника театральных искусств” (*англ.*\*\*\*“Театральные искусства” (*англ*.).

126 Мемуары

Здесь, я думаю, и ключ к “тайне” одинаковой моей неудачли-  
вости как в обучении танцам, так и в обучении рисунку.  
Гипсы, которые я рисую на конкурсном экзамене в Институте  
гражданских инженеров и на первом курсе института, еще бо-  
лее отвратительны, чем то, что я кропал в реальном училище.  
Бр-р-р! Мне вспоминается еще чучело орла, терзавшего меня  
месяцами в классе рисунка господина Нилендера не хуже при-  
кованного Прометея.

Кстати, тема Прометея и орла — тоже одна из тем, неизменно  
возвращающаяся под перо и карандаш, когда я начинаю гир-  
лянду страница за страницей заполняемых рисунками, особен-  
но охотно на листах отельной бумаги.  
(Где-то я вспоминаю о том, что Морис Декобра принципиаль-  
но пишет свои романы на увезенной отельной бумаге и пред-  
почтительно в пульмановских или иных... sleeping'ax\*.)  
Надо будет когда-нибудь проанализировать и ход “тематики”  
моих рисунков.

Впрочем, здесь больше дыр, чем сыру.  
Наиболее показательные и беззастенчиво откровенные беспо-  
щадно рвутся в клочки почти тут же, а жаль — они почти авто-  
матическое письмо10. Но боже мой! До какой же степени не-  
пристойное!!

Упрямый, тупой и мертвый гипс мне совсем не по духу!  
Может быть, и тем, что в законченном рисунке здесь полага-  
ется объем, тень, полутень и рефлекс, а на графический костяк  
и линию ребер наложено запретное “табу”.  
Но еще больше потому, что в методе рисования с гипса такой  
же нерушимо железный канон, как и на строгости “па” всех  
этих танцев моего детства и юности — падепатинер, когда бе-  
рутся ручками крест-накрест, падеспань, где предлагается  
“чувствовать себя испанцем”. Это кричит уже другой учитель  
танцев в реальном училище, господин Каулин, латыш с фабре-  
ной бородкой и усами, [с] ватой подбитыми плечами, во фраке  
и коротких атласных штанах над черными чулками и туфлями.  
Да-да-да, представьте!

В четырнадцатом году. Я это хорошо помню, потому что из  
окон его “танцкласса” я вижу первое патриотическое факель-  
ное шествие с ревом, криком и портретом государя.  
Еще танцуются кикапу, хиавата (по формуле “Hacken — Spitz-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — спальных вагонах (*англ*.).

127 КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

chen — eins-zwei-drei”\*) и неизменные венгерка и чардаш.  
Теперь я точно знаю, что тормозило меня тогда — сухость не-  
нарушимой формулы и канон как движений танца, так и ри-  
сунка.

А понял я это тогда, когда в двадцать первом году стал сам  
обучаться у щуплого, исходящего улыбкой Валентина Парна-  
ха фокстроту, обучать которому моих актеров я пригласил его  
в мою студию при московском Пролеткульте.  
Тут же учил и “технике комического рассказа” до слез рас-  
троганный Владимир Хенкин, когда я пригласил его читать  
столь “академический” курс.

Акробатику — у compris\*\* технику полетов — там преподавал  
Петр Кронидович Руденко — глава несравненного “Трио  
Жорж”, своими полетами в золотисто-желтых трико восхи-  
щавшего меня еще в детстве под куполом цирка Саламонского  
на Паулуччиштрассе в Риге.  
Паулуччиштрассе. Паулуччиштрассе.  
Не скажу, чтобы она была бы памятна.  
Родился я уже на Николаевской улице.  
Но... медовый месяц мои родители проводили в бывшей холос-  
тяцкой квартире папеньки.

На улице Паулуччи, рядом с цирком Саламонского (или Труц-  
ци? В Питере был Чинизелли. Где же тогда Саламонский?).  
На занятиях по “фоксу” я понял основное: в отличие от тан-  
цев моей юности со строго предписанным рисунком и чередо-  
ванием движений здесь имелся “вольный танец”, сдерживае-  
мый только строгостью ритма, на костяке которого можно  
расшивать любую вольную импровизацию движений.  
Вот это меня устраивало!

Вновь здесь обретался вольный бег пленяющей меня линии,  
подчиненной лишь внутреннему закону ритма через вольный  
бег руки.

К чертям неэластичный и ломкий гипс, пригодный больше все-  
го оковывать поломанные члены на период сращивания кос-  
тей!

По этой же причине я никак не мог одолеть чечетки. Я долбил  
ее добросовестно и безнадежно под руководством несравнен-  
ного и очаровательного Леонида Леонидовича Оболенского,  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “пятка — носочек — раз-два-три” (*нем*.).\*\* *—* включая (*франц*.).

128 Мемуары

тогда еще танцора-эстрадника и еще не кинорежиссера пре-  
словутых “Кирпичиков” и “чего-то” с Анной Стэн11, еще не  
неизменного ассистента моих курсов режиссуры во ВГИКе (на-  
чиная с ГТК в 1928 году), и никогда не предполагавшего стать...  
монахом в Румынии, куда его занесло вслед [за] побегом из  
немецкого концлагеря, после того как в 1941 году он сорвался  
с грузовика, стараясь заскочить в него при отступлении наших  
[войск]из-под Смоленска!

Только моя совершенная неспособность постигнуть тайну тех-  
ники чечетки лишает мои воспоминания страницы о том, как я  
отстукивал чечетку, стоя в очереди разгоряченных самцов,  
ожидающих допуска в спальню мадам Брюно, в постановке “Ве-  
ликодушного рогоносца”.  
...Как вольны были в те годы постановщики!  
И разве сам я в “Мудреце” об эти же годы не вклинивал в спек-  
такль аристофановски-раблезианскую деталь — нет, деталь (по  
крайней мере масштабами!), превосходившую атрибутами “ми-  
мов ателлан”12, когда заставлял взбираться мадам Мамаеву на  
“мачту смерти”— “перш”, торчавший из-за пояса генерала  
Крутицкого, на высоту до балкона бального зала морозовско-  
го особняка на Воздвиженке13, где игрались безумные спектак-  
ли “моего” Театра московского Пролеткульта?  
Много лет спустя, совсем недавно, там же, в этом зале, давал-  
ся объединенный банкет в честь приехавшего Пристли14, юби-  
лея “Британского союзника” и отъезда британской военной  
миссии.

Боже мой! Я сижу за столом почетных гостей, стоящим на месте  
наших маленьких портативных подмостков — играли мои ар-  
тисты перед ними на круглом ковре, обшитом широкой крас-  
ной полосой условного циркового барьера.  
И сижу я точно на месте, откуда тянулся — от крючка в пар-  
тере наискосок через зрительный зал к балкону в другом кон-  
це зала — стальной трос.

По тросу вверх, балансируя оранжевым зонтом, в цилиндре и  
фраке, под музыку движется Гриша Александров.  
Без сетки.

А ведь был случай, когда верхняя часть троса оказалась в ма-  
шинном масле.

(От колесика, держась за которое после него обратно сверху  
вниз по тому же тросу съезжал Мишка Эскин, погибший уже  
за пределами нашего театра. В какой-то поездке “Синей блу-

129 КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

зы”15 ему на железнодорожных путях отрезало обе ноги. Ка-  
кой ужасный конец для акробата! А каким прекрасным акро-  
батом и эксцентриком был Мишка!)  
Гриша потеет, пыжится, пыхтит. Ноги на тонкой лосиновой  
подметке, хотя и с отделенным большим пальцем, обнимаю-  
щим трос, скользят немилосердно вспять.  
Зяма Китаев — наш пианист — начинает повторять музыку.  
Ноги скользят.  
Грише не добраться.

Наконец кто-то, разобрав, в чем дело, протягивает ему с бал-  
кона трость.

На этот раз Гриша благополучно водворен на балкон!  
Кажется, что это было вчера.

Что вчера еще я бегал, затыкая уши, по подвалам морозовско-  
го особняка, [по] кухням в голубых кафелях, стараясь не ду-  
мать о том, что Верка Янукова сейчас взлетает на перш, а Саша  
Антонов (Крутицкий) не совсем трезв в этот вечер.  
Мертвая тишина.

Все застыло наверху во время смертельного номера.  
Затем грохот аплодисментов, глухо отдающихся в кухне.  
Это Верка — Верочка! — кончила номер и лихо прокричала:

“Voila!”.

И боже мой, как это было давно!

..Л стараюсь под столом разглядеть более светлый кусок пар-  
кета, заделавший место, где когда-то был крюк для троса.  
И сознаю, как это было давно, только тогда, когда в порядке  
светской беседы сидящий рядом со мной английский генерал с  
седеющими сталью висками — он глава отъезжающей британ-  
ской миссии— заводит со мной разговор о... воспитании де-  
тей.

“Я воспитывал своих сыновей (один из них — громадина в за-  
бавном британском мундире танцует тут же неподалеку, по  
тому самому паркету, где я когда-то учился у Парнаха) в со-  
знании того, что, взойдя на гору, и сухую корку хлеба станешь  
есть с радостью...”

Боже мой! Неужели я уже так стар и должен выслушивать та-  
кие речи и на том же самом месте, где я когда-то воспитывал —  
и вовсе иначе — целую ораву молодых энтузиастов, с этой са-  
мой точки, где сидим сейчас мы, восходивших совсем не в пу-  
ританских лозунгах на горы, а по наклонным тросам — на бал-  
кон, кувыркавшихся здесь на матах, любивших друг друга по

130

ночам на свернутых коврах, под сохнущими плакатами деко-  
раций и вводивших в этот самый зал... живого верблюда через  
всю Москву из Зоологического сада для участия в одном из  
моих спектаклей16.

На нем въезжала и поныне здравствующая заслуженная ар-  
тистка Юдифь Самойловна Глизер в одной из своих [ролей] —  
и в первой гротескной своей роли, безусловно.  
...Еще хуже, чем с чечеткой, обстояло дело с ритмикой.  
По ритмике — я назвал бы это праздное занятие, преподавае-  
мое последышами порочной системы Далькроза, метрикой —  
я просто и неизменно “просыпался” как на вступительных эк-  
заменах, так и на зачетах в блаженной памяти Режиссерских  
мастерских Мейерхольда на Новинском бульваре.  
Хорошо, что у меня находились иные достоинства, спасавшие  
меня от того, чтобы вылетать на улицу после каждой прове-  
рочной сессии.

Кто поверит этому после того, как в связи с “Потемкиным”  
писалось в Америке, что я открыл миру глаза на ритм в кине-  
матографе, и ритм действительно был и оказывался одним из  
самых сильных средств в моих киновещах?  
Впрочем, кто поверит тому, не убедившись сам, что чудодей-  
ственный мастер ритмов С.С.Прокофьев, танцуя (опять тан-  
цы!) в гостиной, совершенно безнадежно не может попасть в  
такт и нещадно оттаптывает ноги своим дамам!  
Итак, мы договорились — дописались — до того, что обнару-  
жили в основе у себя давнишний конфликт между вольным то-  
ком all'improviso\* текущей линии рисунка или вольного бега  
танца, подчиненных только законам внутреннего биения орга-  
нического ритма намерения, и рамками и шорами канона и твер-  
дой формулы.

Собственно говоря, упоминать здесь формулу не совсем к месту  
и не совсем справедливо.

Формула именно имеет своей прелестью то, что, формулируя  
сквозную закономерность, она дает простор вольному тече-  
нию сквозь нее потоку “частных чтений”, частных случаев и  
величин.

В этом же прелесть учения о функциях, теории пределов и диф-  
ференциалах.  
Этим мы коснулись одной из основных сквозных тем, тоже  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* — экспромтом (*итал*.).

131 КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

формулой — в таком понимании — проходящей сквозь все поч-  
ти основные этапы моих теоретических исканий, в которых она  
неизменно повторяет исконную эту пару и конфликт соотно-  
шения ее составляющих.

Меняются только “частные чтения” в зависимости от пробле-  
матики.

Будет ли это выразительное движение  
или принцип строения формы.  
И это не случайно.

Ибо в этом конфликте заключен сквозной конфликт соотно-  
шения противоположностей, на котором стоит и движется все  
старое как мир.

И древнее, как символы китайских Ян и Инь, которых я так  
люблю.

Так движется и моя работа.  
Капризным произвольным потоком в картинах.  
И в попытках сухим отстуком “метронома” расчленять поток  
потом “по закономерностям”.

Но и тут я всюду ищу подвижность метода, а не несгибаемость  
канона, а самой любимой темой и областью моих исканий ос-  
тается вопрос об исходном “протоплазматическом” элементе  
в творениях, произведениях и роли его в строении и осознании  
формы явлений.

Этот же поток захлестывает меня в теоретических моих писа-  
ниях, когда я ему даю волю в мириадах отступлений от глав-  
ной темы,

и безнадежно сушит их, как гипс в рисовальном классе или [как]  
спазмы оцепенения при встрече с сестрами Амеланг в танцклас-  
се Дарагана или Каулина, когда он изгоняется с их страниц.  
В угоду этому первичному току я начал писать эти воспомина-  
ния с единственной (? — может быть, но с основной — безус-  
ловно) целью — дать себе полную волю барахтаться в вихрях и  
завихрениях любых ассоциаций, всплывающих по ходу этих из-  
ложений!

А правка и редактура того, что следует сдавать в печать, по-  
зорно, преступно и унизительно, недвижным гипсом лежит  
рядом, и все потому, что так не хочется мне “темперировать”  
то, что и там, в черновиках, лилось потоком вне рамок и огра-  
ничений!

Удовольствие писать это еще и в том, что тут я свободен и от  
категории времени, и от категории пространства. Я не вынуж-

132Мемуары

даю себя быть последовательным ни в развертывании картин  
событий, ни в размещении их по признакам географии.  
Свободен я также и от их синтезирующего брата — строгости  
логической, переносящей принцип последовательности в об-  
ласти суждения и дисциплинирования мышления.  
И затем, что может быть увлекательнее совершенно бессты-  
жего нарциссизма, ибо что эти страницы, как не бесчисленный  
набор зеркал, в которые можно смотреться, и в ответ будешь  
глядеть сам, при этом любого и самого разнообразного воз-  
раста.

Не потому ли так щепетильно [и] беспрестанно котируются год  
и место в этом каскаде издевательства над последователь-  
ностью времени, непрерывностью сменяющихся мест действия  
и доброй логикой направленности и назначения!  
И освобожденность от всех трех разом!  
Что может быть прекраснее?!

Не это ли... рай как сколок со счастливейшего этапа нашей  
жизни, еще прекраснее, чем обеспеченное детство, — тот бла-  
гостный этап, когда, свернувшись калачиком, первым калачи-  
ком нашего бытия, мы дремлем, мерно покачиваемся, защищен-  
ные и недоступные агрессии, в теплом лоне наших матушек?!

**О фольклоре**

Если бы я позировал больше, чем я позирую.  
Или если бы я вздумал разыграть мой материал в стиле детек-  
тивного романа.  
Я начал бы так.

Был дождливый июльский день лета 1946 года в дачной мест-  
ности Кратово по Казанской железной дороге.  
Я сижу и читаю относительно свежий детективный роман 1944  
года — о похождениях детектива Лена Вайатта в борьбе его с  
деятелями черной биржи и нацистскими шпионами.  
Перипетии погони не отвлекают и не увлекают меня настоль-  
ко, чтобы не замечать красот стиля даже в таких книгах, как  
этот opus Николаса Брэди, хотя сам автор, вероятно, меньше  
всего претендует на это.

Однако авторы подобных сочинений либо очень удачно под-  
хватывают в свои произведения хорошие образцы подлинного  
slang'a\*, или хорошо стилизуются под эту красочную манеру  
создавать новые и выразительные фигурные обороты речи, вы-  
ражения и слова.

Создание сленговых выражений, образов и оборотов речи —  
это такое же коллективное, безымянное и народное творчест-  
во, как в прошлом любые иные виды фольклора, столь же бе-  
зымянного, коллективного, народного и массового.  
Каждое личное остроумие вносит свой анонимный вклад в об-  
щее дело, и то выражение, которое задевает наиболее глубо-  
кие чувственные пружины остальных, выживает, вступает в  
оборот и не пропадает из обихода на долгое время.  
Если образ, а выражения всегда образны, целит прямо в глу-  
бинные слои чувственных восприятии, а случается это с ним  
лишь только тогда, когда само оно [выражение] естественно и  
\_\_\_  
\* — жаргона (англ.).

134 Мемуары

органически растет именно из таких же слоев своего “созда-  
теля”, они — и образ, и выражение — имеют все шансы задер-  
жаться в обиходе и доставлять громадное удовольствие рядо-  
вым слушателям и тем, кто любительски охотится за подобны-  
ми выражениями современного народного поэтического твор-  
чества.

Увлечение фольклором давно уже укрепилось как признак хо-  
рошего тона среди широких слоев советской интеллигенции,  
литераторов и литературоведов.

Должен сознаться, что меня всегда несколько смущало это  
чрезмерное увлечение.

Оно мне всегда — за исключением очень немногих энтузиас-  
тов — казалось не совсем искренним и скорее позой, нежели  
искренним пониманием. Скорее цитатным увлечением тем, что  
входило в понятие литературоведческого “comme il faut”.  
Может быть, я не совсем справедлив в этом, и, может быть, это  
не более как отражение моего собственного отношения к этой  
“моде”.

Я никогда не мог увлекаться образами “Калевалы”, хотя -меня  
старались приобщить к ней.

Болгарский эпос и “Песни западных славян”1 даже в обработ-  
ке Пушкина меня никогда не прельщали.  
Нужно сознаться, что это меня даже огорчало.  
Как-никак первичные основы народной души и народного духа  
здесь воплощены несомненно.

Припадание к этим первичным истокам столько раз на протя-  
жении истории искусств оказывалось плодовитым и плодоно-  
сящим, что волей-неволей приходилось задумываться над тем,  
почему у меня так упорно не “лежала душа” к несчетному оби-  
лию образцов фольклора, так кругом превозносимого и так  
обильно издаваемого издательством “Academia”2 в период  
особенно восторженного увлечения этими творениями народ-  
ного сказа.

Конечно, были и исключения: “Слово о полку Игореве” я глу-  
боко люблю со школьной скамьи.

“Миракли Божьей Матери” — этот средневековой фольклор —  
цикл самых любимых моих произведений.  
“Нибелунгов” я любил с детства, пока мне не испортили их  
фильмы Фрица Ланга3.

Поправил дело в дальнейшем Вагнер4, но вернул не к увлече-  
нию германизированным эпосом, а открыл собой увлечение

135 о фольклоре

нордической “Эддой”, древом Игдразил и всей причудливой  
космогонией “в лицах” глубокого скандинавского Севера.  
Еще больше увлечений отдано безымянным дикарям — клиен-  
туре фрэзеровской “Золотой ветви”, и, в меньшей степени, —  
им же у Веселовского, ибо у него они — эта “меньшая бра-  
тия” — представлены меньше и менее колоритно, чем у сэра  
Джошуа.

И вообще, как они сами, так и их фольклор — бушменский, по-  
линейзийский, австралийский, североамериканский или мекси-  
канский — у нас в загоне и в полупочете, сравнительно с зали-  
занными образцами более популярных фольклоров.  
Между тем эти виды гораздо увлекательнее, ибо в них на жи-  
вую ощупь ощущаешь становление образного мышления, ви-  
дишь колыбель будущих представлений и как бы соучаствуешь  
в динамике образования концептов, а самые образцы творчес-  
тва ощущаются как стадия развития умственных способнос-  
тей и мышления.

Более популярные — более популярные, вероятно, именно по-  
тому! — более ходкие образцы фольклора — даже, например,  
Добрыня Никитич в сравнении со Святогором! — уже утрачи-  
вают это ощущение творческой лавы на стадии кипения, а ка-  
жутся лавой, застывшей изящными потоками уже сформиро-  
вавшейся массы, уже оформившейся, а не формирующейся, и  
потому столь удобной для... готового заимствования и неслож-  
ных форм вдохновения.

И это нас уже прямо подводит к той области рьяного, буйного  
и безудержного азарта, с которым я предаюсь своим увлече-  
ниям тогда, когда они меня подлинно, действительно и дей-  
ственно увлекают.

Мне просто как-то никогда не приходило в голову системати-  
чески полагать эту область отраслью фольклора, хотя именно  
как таковая она меня и пленяла, и увлекала.  
В то время как средний советский интеллигент “изблатовывал-  
ся” вдоль и поперек, чтобы позже хвастать полными комплек-  
тами изданий издательства “Academia”, и фольклорный жар-  
гон не сходил с его уст, я тихо-тихо завлекал в свои книжные  
сети томик за томиком, посвященные парижскому “арго”, лон-  
донскому “канту” и позже американскому “сленгу”.  
Если исследовательский интерес к “арго” во Франции застав-  
ляет широко публиковать соответствующие словари и иссле-  
дования очень давно, то книги (кроме очень специальных и дав-

136 Мемуары

но вышедших из печати) по “сленгу” в настоящей полноте (зато  
и в высшей степени обильно) начинают выходить гораздо позже.  
...Такой “маяк” на этих путях, как “The American language”  
Менкена, выходит в 1919 году (“Supplement”\*— в 1945-м), а  
“Dictionary of slang and unconventional English” в 1937 году, а  
почти исчерпывающий “Thesaurus of slang” только в 1943-м (?).  
Впрочем, первые экземпляры моей подборки укладываются ко  
мне на полки еще гораздо раньше. “Dictionnaire de la langue  
verte” помечен 1921 годом.

Так же словари Аристида Брюана (“L'argo parisien”).  
Но до того, как для меня открывается доступ к возможности  
специальных словарей и исследований, их заменяет врегяенно  
один разрозненный томик Бальзака.

“Une instruction criminelle”\*\*— одна из разрозненных частей  
“Блеска и нищеты куртизанок”, одного из наиболее любимых  
мною его романов, считая и остальные, примыкающие сюда  
романы корентеновского и вотреновского *циклов5.* (Из осталь-  
ных на первом месте, пожалуй, “Кузина Бетта”, которую я не-  
сколько раз порывался инсценировать и ставить6, даже где-то  
сохранился общий, довольно подробный план как драматур-  
гического, так и сценического ее разрешения.)  
Эта “Instruction” попалась мне как-то очень давно, и притом  
изолированно — вне контекста с другими романами (по-мое-  
му, еще до революции).

Потом, позже, как Изида собирала разорванные члены Ози-  
риса7, я собираю по частям из остальных романов составные  
черты, чтобы получить полное представление о фигурах Рю-  
бампре, Растиньяка, Вотрена, Корали, Эстер.  
Но, может быть, именно потому, что сюжетно этот роман, взя-  
тый сам по себе, некоторым образом — без головы и хвоста,  
так особенно ярко впечатляют страницы Бальзака, посвящен-  
ные тюремному “арго”.

Язык этот пленял Бальзака, конечно, тем же ощущением жи-  
вого динамизма и становления.  
Не забудем его увлечения этимологией (грех, которым я стра-  
даю с очень давних дней!) — и [того], что именно Бальзаку при-  
надлежит прелестный пассаж на эту тему в “Луи Ламбере”,  
где он пишет об увлекательности путешествия по истории слов  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Дополнение” (*англ*.).\*\*“Преступное воспитание” (*франц*.).

137 О ФОЛЬКЛОРЕ

обратно к источникам их становления и образования.  
Однако первая встреча с “арго” происходит не на романах  
Бальзака.

И даже не на “Les Mysteres de Paris”\* , которыми мне удается  
завладеть в Риге (до 1914 года) в издании, частично иллюстри-  
рованном “деревяшками” с рисунков Домье.  
Помню, что в окне книжного магазина Кюмпеля, в окне, выхо-  
дящем в переулок, книга была открыта на странице, изобра-  
жающей молодого босяка и хулигана, подручного Совы и  
Школьного учителя — Тортильяра, среди иллюстраций, при-  
надлежащих именно великому тезке Бальзака — тоже Оноре!  
Весьма возможно, что именно этот факт и навел меня на по-  
купку прелестного шедевра Эжена Сю!  
Это даже не случайно, если вспомнить, что “Блеск и нищета”  
самого Бальзака написаны под влиянием творения Сю, имев-  
шего бешеный успех в печати.

Бальзак завидовал и сознательно шел на подражание, и влия-  
ние одного на другого очень отчетливо в этом романе, кстати  
же сказать, в последних своих частях, наимение влиявших на  
создание Бальзаку репутации “классика” в мнении высоколи-  
тературной критики. (Tant pis\*\* для нее!)  
Великолепный display\*\*\* народных оборотов речи, словечек,  
животрепещущих, подхваченных с улиц, из тюрем и трущоб  
города Парижа — все эти tapis-franc, goualeuse, chourineur\*\*\*\*  
и пр. — тоже были не первой встречей и не первым впечатлени-  
ем от колоритных подонков столицы Франции и их цветистой  
манеры выражаться.

Первой фразой “арго”, ранившей сердце мое и пленившей мое  
воображение, были слова: “Les cognes sont la”\*\*\*\*\*.  
Эти слова набросаны на записочке, которая фигурирует в ро-  
мане Виктора Гюго “Les Miserables”. “Cognes” — это полицей-  
ские.

И записочка играет там сложную двойную роль: сперва она  
фигурирует как образец того, что кто-то (кто — уже не пом-  
ню!) умеет писать.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Парижских тайнах” (*франц*.).\*\*Тем хуже (*франц*.).\*\*\* - показ (англ.).

\*\*\*\* кабачок с дурной репутацией, певичка, урка (*франц*.).\*\*\*\*\*“Вонючки явились” (*франц*.).

138

А затем она внезапно начинает “работать смыслом” своего  
содержания.

Брошенная в нужный момент (кем?) в отверстие стены, она  
выручает Жана Вальжана из весьма неприятной обстановки, в  
которой два злодея собираются удовлетворить свою любозна-  
тельность касательно его личности посредством бруска рас-  
каленного железа...

“Мизераблей” Виктора Гюго я читал совершенно запоем.  
Мне их прислала уже покинувшая нас матушка, кажется, в пе-  
риод моего перехода из второго класса в третий.  
Книги прибыли в разгар экзаменов, и я ухитрился на совер-  
шенно фантастический “тур де форс”\*: за месяц экзаменаци-  
онной сессии я не только сдал все экзамены, но целиком про-  
глотил этот многотомный и необъятный роман от доски до  
доски!

Л'аббе Мюриель и его канделябры, благородный Жавер, исче-  
зающий в момент своего высшего триумфа, крепкая рука бег-  
лого каторжника, помогающего маленькой Козетте нести вед-  
ро воды, “господин Мадлен”, плечиком подымающий запро-  
кинувшийся на старика воз с сеном, блуждания по канализа-  
ционным лабиринтам под Парижем — все это прорезало со-  
бою арифметические задачи, страницы учебников истории и  
географии, закона божьего и русского языка в эту памятную  
и, конечно, единственную в своем роде экзаменационную сес-  
сию моей школьной биографии.

Первым словом, поразившим воображение, было “la veuve” —  
“вдова”, в применении к гильотине.  
Я не уверен в том, что я сразу же ухватил всю неслыханность  
точности и “обобщенности” этого словесного иносказания, так  
беспощадно обрисовывающего вечную голодность покинутой  
самки.

Трудно колоритнее обрисовать зияющую и вечно жадную дыру  
у низа гильотины — ту, в которую осужденный просовывает  
голову.

Может быть, на самых первых порах иносказание меня прель-  
стило своим более поверхностным чтением — о вдовстве про-  
сто.

Но, вероятно, не очень надолго.  
И что, конечно, интереснее всего, вероятно, подсознательно,  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Tour de force — трюк (*франц*.).

139

чутьем еще задолго до того, как истинный смысл образа стал  
мне ясен.

Много лет спустя, вероятно, эта предпосылка заставила меня  
так остро реагировать и на время безоговорочно принять кон-  
цепцию Задгера о подобном же происхождении всех языко-  
вых образований из эротически-символических образов!  
Это было в книжке Ганса Закса и Ранка “Значение психоана-  
лиза в науках о духе”.

Это была, кажется, первая попавшаяся мне книга по приложе-  
нию психоанализа к вопросам культуры и искусства. До этого  
я знал о психоанализе в основном по “Детскому воспоминаю  
Леонардо да Винчи” и в приложении его к “раннему эротичес-  
кому пробуждению ребенка”!  
С самим Гансом Заксом — с этой чудной мудрой старой сала-  
мандрой в очках и с негритянской страшной маской — “сим-  
волом комплексов” — над низенькой кушеткой для пациен-  
тов — я познакомился и очень подружился много лет спустя в  
Берлине. Из его рук я получил самую интересную из всей пси-  
хоаналитической литературы книгу “Versush einer Genitalthe-  
orie” Ференчи, очень многое мне объяснившую (правда, post  
factum!) из того, на что я набрел в своем одержимом стремле-  
нии проникнуть в тайны экстаза.  
Но о Заксе и встрече с ним — в соответствующем месте...  
Текст записочки в “Les Mise'rables”: “Les cognes sont la”, как  
сказано, фигурирует дважды — как чистое начертание (дока-  
зательство того, что кто-то умеет писать) и как смысл текста.  
Интересно, что в этой же фразе, — точнее, в этом двояком ис-  
пользовании и прочтении ее, — заключен и самый нуклеус\* “ар-  
готического” словотворчества.  
Но, больше того, это как бы формула того, что мне кажется  
безусловным “backbone” всякого детективного романа, и боль-  
ше того, сквозным и подлинным, неизменным и единственным  
сюжетом всех детективов всех времен, всех стран и всех наро-  
дов.

К тому, что под всеми разновидностями детектива лежит одна  
общая единственная тема, почти что подходит Честертон8.  
Но подробнее, чем в форме “крылатого слова”, он этого не  
касается. Подлинно неизменное и вечное ему рисовалось в не-  
рушимости католического догмата и отвлекало его от того,  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Nucleus — ядро (*лам*.).

140

чтобы систематически вглядываться в то, что он с легкостью  
парадокса бросил на ходу.

Разгадать мистериальную основу “of the mystery story” — де-  
тективного романа — ему не было дано.  
Сам в мистериальных шорах влечения к одному лону католи-  
ческой церкви, он, конечно, не мог взглянуть на это дело ни  
“сверху”, ни даже “со стороны”.

Честертон от детективного патера Брауна перешел в руки не-  
детективных патеров — пастырей церкви.  
И разве не пленительно по своему символизму и неожиданно-  
му внутреннему смыслу описание Честертона на пороге церк-  
ви, где произойдет его “обращение”, сохраненное нам в запи-  
сях патера Нокса (?) или О'Коннора (?).  
На вопрос, при нем ли его грошовый катехизис (самое дешевое  
издание его, вероятно, как символ смирения), Честертон лихо-  
радочно лезет в карман, чтобы проверить, не сыграла ли с ним  
его привычная рассеянность и тут какую-либо неожиданную  
злую шутку.

И первое, что он вытаскивает и поспешно запихивает обратно  
в глубину кармана, оказывается тоже грошовым, но не катехи-  
зисом, а... бульварной детективной новеллой.  
Детективный роман весь построен на двойном чтении.  
И если все многообразие перипетий всего мирового эпоса де-  
тективной литературы (и чем это менее фольклор мирового  
размаха, способный спорить с “Одиссеей”, “Божественной  
комедией” или Библией?!) свести к основному ядру, то ядром  
этим окажется всегда и неизменно двойное чтение улики: лож-  
ное и истинное.

Первое окажется поверхностным, второе — по существу.  
Или, говоря более специальными терминами, первое будет вос-  
приятием непосредственным, второе — опосредствованным.  
Или, вдаваясь в механику того и другого, первое будет чтени-  
ем “физиогномическим”, то есть образно воспринятым, а вто-  
рое — понятийным, то есть понятийно раскрытым.  
Но это двоякое чтение принадлежит не только к разным мето-  
дам.

Оно есть разные этапы, разные стадии восприятия и понятия  
явлений вообще.

Оно есть именно те две стадии, через которые проходит в сво-  
ем развитии человечество и в своей частной биографии каж-  
дый человек, двигаясь от поэтического, эмоционального, об-

141 О фольклоре

разного освоения природы к овладению ею знанием, понятием  
и наукой.

С тем чтобы на конечных вершинах своих взаимоотношений  
со Вселенной владеть и общаться с ней через синтез научной и  
поэтической взаимосвязи.

В этом смысле каждый роман “тайны” (mystery) есть произве-  
дение мистериальное, трактующее о вечной и неизменной “дра-  
ме” становления личного сознания, через которую проходит  
каждый человек без скидок на расу, класс или нацию.  
И в этом, конечно, основная подоплека неизменной фасцина-  
ции\* детективного романа.

Через это он апеллирует неизменно, непосредственно и прямо  
к деликатнейшему процессу в становлении личности, прогрес-  
сивно движущейся от стадии образно-чувственного мышления  
к зрелости сознания и синтезу обоих в совершеннейших образ-  
цах внутренней жизни личностей созидательных и творческих!  
И мы видим на форме мирового фольклора — на детективной  
новелле — такую же стройную закономерность, какую обна-  
руживаем в творчестве отдельных, особенно высокоодаренных  
(иногда гениальных) творцов, сквозную закономерность, рав-  
но пронизывающую принцип целого, любую деталь и, не оста-  
навливаясь на этом, также и строй языка (см. Шекспира9).  
“Арго” и “сленг”— не только “couleur locale”\*\* для обста-  
новки, внутри которой развертываются тысяче первые вари-  
анты сквозной двухэтапной темы через двоечтение улики — это  
та же тема, пронизывающая последние блестки литературно-  
го наряда темы и идеи — его словесную ткань.  
В “арго” и “сленге” как в высших проявлениях поэзии абстра-  
гированное понятие и представление вновь возвращаются в пер-  
вичную чувственную прелесть непосредственно создаваемого,  
высказанного образа.

И, читая привычное в ныне непривычном, но когда-то един-  
ственно доступном и возможном (по методу) изложении, мы в  
процессе восприятия и понимания проходим вновь тот самый  
путь, которым шли и сами как индивиды, и сами же как мель-  
чайшие слагаемые человечества в целом — все тот же путь —  
от мышления чувствами, образами и мифами к подлинно со-  
знательному пониманию.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — прелести — от fascination (*англ*.).\*\*— местный колорит (*франц*.).

142 Мемуары

Но мало этого, сам “сленговый” образ живуч и irresistible\* тог-  
да и тем, когда он в своем словообразовании восходит к меха-  
низмам не менее первичным, и в образном строе своем закреп-  
ляет нюансы этапов становления, сквозь которые проходит  
физически сама человеческая особь, отражая стадии этого сво-  
его хождения в ранних слоях мыслительного хода и процесса,  
как позже, с моментов выделения первых ростков организа-  
ции общественной и далее систем социальных, она начнет ле-  
пить и формировать сознание через мощный фактор отраже-  
ния их и их уже структурных особенностей, прогрессивно раз-  
вивающихся общественных отношений.  
...И тут мы наконец возвращаемся к поразившей нас в творе-  
нии господина Николаса Брэди цитате.  
Ложью было бы сказать, что встреча с этой цитатой породила  
все соображения, записанные выше.  
Она не породила их.

Родились они очень, очень, очень давно.  
Но всколыхнула своей поражающей остротой, как бы отдав-  
шейся не где-то в подслоях головного мозга или в струне спин-  
ного, но еще глубже — в лимфатическо-сосудистой системе,  
сохранившей внутри нас этапы соответствия бытию однокле-  
точного и первичной протоплазмы.  
Откуда иначе — черт возьми! — может в человеке родиться этот  
образ оборота речи?!

Лен Вайатт — детектив — говорит: “...I'm going to have a cold  
bath, and then start working. But before I make a start I'm going  
to wrap myself round a warm breakfast. See you anon...” (p. 119.  
“Coupons for death” by Nicholas Brady. London, Robert Hale  
Lmd. 1944)\*\*.

Ведь это тот самый способ, которым амеба, одноклеточное,  
комок живой протоплазмы, поглощает встречного противни-  
ка, встречный объект питания, встречный—завтрак!  
Наткнувшись на образные построения такого типа, я вздраги-  
ваю как от удара тока.

Во мне ответная реакция отдается где-то далеко, за пределами  
мозговых ответвлений, где-то в тканях, структурами своими —  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — неотразим (*франц*.).\*\* *—* “...я сейчас приму холодную ванну и потом возьмусь за работу. Но  
прежде чем начать, я заглотну горячий завтрак. До скорой...” (с. 119.  
“Талоны на смерть” Николаев Брэди. Лондон, 1944 (*англ*.).

143 О ФОЛЬКЛОРЕ

современницами тех этапов развития, когда я, как особь по  
эволюционной лестнице или как индивид на стадиях ребенка,  
плода, комка белковой протоплазмы или плодоносящей кап-  
ли, весь целиком только этим и был.  
Говорят же, что чувство времени заложено вне всех разветвле-  
ний сознания и связано с тончайшими структурными основа-  
ми ткани — одновременно субъектом и объектом феномена  
времени в органическом феномене физического развития и ро-  
ста, — лишь позже, позже, много позже способного регистра-  
ционно отделить самый процесс в ощущение его, прежде чем,  
опираясь уже не только на субъективный феномен, но и на тот  
же феномен в мире кругом, оно постепенно перейдет в пред-  
ставление о движении процесса, с тем чтобы еще много-много  
позже абстрагироваться в отделенное от процесса движения  
понятие о времени!

Таким же basic thrills\* я бываю пронизан от самых неожидан-  
ных образов и сцен в самых непредвиденных произведениях и  
неожиданных частностях их, но тех самых, которые остаются  
для меня непревзойденными и неизгладимыми в памяти.  
Особенно остро остаются в памяти у меня ослепительные два  
образца из, в конце концов, совершенно случайной, хотя и бес-  
конечно очаровательной пьесы Жака Деваля “L'age de Juliet-  
te”\*\*. (У нас в Москве играли его “Мольбу о жизни” — непра-  
вильно переведенное с французского заглавие “Priere pour les  
vivants”\*\*\*.)  
Вспоминается вывеска в трактире для факельщиков vis-a-vis от  
въезда на парижское кладбище Пер-Лашез: “Au repos des vi-  
vants”\*\*\*\*

Что особенного с виду в том, что герои пьесы — совсем юные,  
но накануне самоубийства оттого, что родители не дают со-  
гласия на их брак, — нарушают чистоту отношений, после того  
как юноша выкупался в ванне после девушки.  
Или в том, что после ухода их со сцены на время, пока отель-  
ные механики чинят радио, публике становится ясной новая  
степень их взаимоотношений из того факта, что они выходят в  
соседнюю комнату, обменявшись халатиками — серым и белым.  
\_\_\_\_  
\* — глубинным трепетом (*англ*.).\*\* Возраст Джульетты” (*франц*.).\*\*\*“Молитва за живых” (*франц*.).\*\*\*\*“Место упокоения живых” (*франц*.).

144 Мемуары

А между тем...

Но здесь я не стану повторяться, я просто приложу изложе-  
ние этой сцены, разбор ее и все добавочные материалы так, как  
я проделал это в далекой Алма-Ате в какой-то из жестоких,  
мрачных и неуютных зимних вечеров эвакуации, — тогда ли,  
когда “Грозный” еще не вступал в производство или когда он  
производственно вяз в трудностях, неурядицах и производ-  
ственном противодействии.

**\***

Трудно от краткого пересказа сюжета требовать, чтобы в нем  
так же пленили восприятие читающего эти две мимолетные  
детали, вернее — два психологических нюанса: один в поведе-  
нии персонажей, другой — в раскрытии этого поведения зри-  
телю, как это неминуемо случается с тем, кто прочитывает  
пьесу в целом.

По ходу изложения я коснулся этих деталей.  
Это эпизод с ванной.

И эпизод с обменом купальных халатиков после сцены с ра-  
диотехниками.

Почему именно эти эпизоды, эти детали так поразительно при-  
ковывают внимание, так странно — алогично — чувственно —  
привлекательны?

Согласно нашей точке зрения, здесь следует непременно пред-  
полагать какие-то очень дальние, очень глубокие истоки пред-  
ставлений и даже больше — социального и биологического бы-  
тования, видимо возникающих в новых ультрасовременных об-  
личиях: паре купальных халатиков — одного белого и одного  
серого, вместо звериных шкур, и сверкающей кафелями ван-  
ной комнаты залитого электричеством “Ритца”, вместо тай-  
ных троп и сокровенных лазутов и лужаек тропического леса.  
Так оно и оказывается.

И в процессе чувственного пробуждения влюбленных мальчи-  
ка и девочки на сцене, и еще больше — в такой же чувственной  
подготовке зрительного зала к празднику любви обоих под-  
ростков, Деваль заставляет как действующих лиц, так и зрите-  
ля припасть к самым древним формам любовного общения  
живых существ, коснуться форм любовного сближения чело-  
веческих предков, стоящих еще за пределами собственно че-

145 О фольклоре

ловеческих стадий, человеческих обликов и форм этих пред-  
ков. И среди них — к самым наиболее древним.  
Милетта — трогательная маленькая героиня Деваля — не мо-  
жет удержаться от соблазна повернуть сверкающие краны ос-  
лепительной ванны номера “Ритца”.  
И действительно, почему прежде, чем уйти навсегда из этой  
жизни, не позволить себе вкусить от той роскоши, которая  
ежедневно доступна богатым?

В кулисе раздается сперва шум бурного потока горячей воды,  
устремляющейся в ванну. Затем — веселые всплески и смех рез-  
вящейся в потоках воды Милетты.

Ее резвость и шум, мешающие ее кавалеру писать прощальные  
письма семьям обоих.

Однако они не мешают и ему прельститься стихией теплой воды,  
охваченной ослепительной белизной кафеля.  
...Теплой воды, откуда только вынырнула Милетта, в белом  
халатике выбегающая из кулисы.  
Теперь из кулисы выходит он.  
На нем купальный халатик серого цвета.  
Маленькое сценическое qui pro quo.  
Испорчено радио.  
Входят два механика.  
Чинить радио.

Подростки скрываются на время в другую кулису.  
Это спальня.  
Радио чинится.  
Радио починено.  
Механики уходят.  
Входят Милетта и...

На этот раз в сером халатике — она.  
В белом — он.  
Что это?

Циничный, фарсовый прием?

Скабрезный способ сообщить зрителю, что за это время хала-  
тики были сняты, а затем, в горячности новых чувств и поры-  
вов, после утоления их, впопыхах халатики были перепутаны?  
Или другое: посредством этой детали — обмена — воздейство-  
вать на целые layers ранних чувственных представлений, связан-  
ных с происшедшим, воззвание к жизни всего комплекса сквозь  
поколения когда-то освящавших, в дальнейшем романтизиро-  
вавших эту высшую точку биологического бытия человека?

146 Мемуары

В предельной чистоте, романтике, романтизации идет все из-  
ложение действия.

И эта деталь, досказывающая непоказанное, кажется одной из  
самых тонких и прозрачных по письму в этой пьесе, целиком  
сотканной из всей таинственной прелести первой любви и ее  
перехода из сферы дремлющих чувств в расцветание праздни-  
ка любви, к которому впервые приобщаются два молодых су-  
щества.

Конечно, деталь халатиков — информационна.  
Конечно, при малейшем ложном шаге постановщика и испол-  
нителей она способна соскользнуть с лирической ноты, так ос-  
тро звенящей перламутровой нежности ведения действия.  
Конечно, вряд ли Деваль когда-либо думал, что этой внешней  
приметой показа, этой избранной *формой* раскрытия проис-  
шедшего он включил в подсознание глубочайший поток пред-  
ставлений, верований, обрядов и осмыслений, которыми овея-  
но бракосочетание в истории народов.  
Вероятно, не ведая что творит, не подозревая даже, Деваль  
облек свадебный обряд своих юных героев во внешний облик  
древнейшего обычая.

Достаточно развернуть “Золотую ветвь” Фрэзера — второй из  
томов, посвященный Адонису, Аттису и Озирису, чтобы в при-  
мечаниях, касающихся женских облачений, которые носили в  
известных церемониях жрецы-мужчины, найти длинный спи-  
сок примеров того, как перемена одежд между женихом и не-  
вестою входила обязательным обрядовым условием свадебной  
церемонии глубоко различных между собою народов.  
Не только жених и невеста, но в некоторых случаях и родите-  
ли их меняются одеждами.

И расширяющийся круг участников такого переодевания, мо-  
жет быть, именно отсюда, от этого именно свадебного обы-  
чая-обряда, переливается в массовое переряживание мужчин  
и женщин в неположенные им наряды в сатурналиях и пере-  
житочных их формах — праздниках дураков и проч. (ср. Will-  
son Disher. “Clowns and pantomimes”. London\*, 1925)...  
Как видим— странный, случайный свадебный “обряд” под-  
ростков Деваля имеет глубокий тон прообразов в античности  
и той современности, что временно еще задерживается на дет-  
ской стадии зари будущего культурного развития.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* - Уилсон Дишер. “Клоуны и мимы”. Лондон (*англ.*

147 О фольклоре

Фрэзер необъятен по фактическому материалу. Но столь же  
скромен в истолковании приводимых и сопоставляемых фак-  
тов.!...]10

В истолковании приведенных фактов сэр Фрэзер идет не даль-  
ше того, чтобы предполагать в этом средство к ограждению  
от... дурного глаза и враждебных духов. Если это, может быть,  
в какой-то степени подходит к случаям (им же приводимым в  
другом месте), когда, дабы избегнуть мести души убитого че-  
ловека или зверя, мужчина-воин прячется, облачаясь в одеж-  
ды женщины, то здесь, где происходит обмен, то есть продол-  
жают существовать все те же оба “преследуемых”, только по-  
менявшись местами, — такое толкование вряд ли достаточно,  
исчерпывающе или убедительно!

Я думаю, что этот обряд целиком примыкает ко всему сонму  
поверий, связанных с учением единого исходного андрогинного  
существа, затем разделенного на два разобщенных вида-нача-  
ла — мужского и женского, которые в брачном сочетании праз-  
днуют новое восстановление этого исходного, первичного, еди-  
ного бисексуального начала. Ситуационно воссоздавая это ис-  
ходное начало, каждый из них — вместе с тем и сам — приоб-  
щается к этой сверхчеловеческой сущности, в момент обряда  
уподобляясь первичному божеству, во всех культах объеди-  
няющему оба начала в одном — и мужское, и женское.[...]  
Однако не меньшей глубины те миры, которые колышатся и под  
сценой, предшествующей этой, — под сценой предварительно-  
го сближения через водную среду — теплую ванну, через ко-  
торую последовательно проходят юные герои.  
“Видали ли вы, как любят друг друга золотые рыбки?”  
Я — нет.

Читатель, может быть, счастливее.  
Однако вопрос этот не столько риторически обращен мною к  
читателю, сколько реально был в свое время обращен ко мне.  
Вопрос принадлежал странному человеку в кудлатой рыжей  
бороде под стоящей копной рыжих волос. Между этим разгу-  
лом огненных волос вверху и огненных волос внизу — совсем  
как два мира, согласно арканам, глядящихся друг в друга, —  
блестели очки;

и за очками удивительно неподвижные по взгляду, круглые и  
пронизывающие карие глаза.

В остальном этот человек нес звание военного инженера, за-  
нимал положение заместителя начальника военного строитель-

148 Мемуары

ства, под командованием которого я в гражданскую войну слу-  
жил в Великих Луках и других примечательных городах и мес-  
течках нашего обширного государства.  
Несмотря на интенсивность цвета волос, уже немолодой, он  
носил казенную гимнастерку, казенные ватные штаны, туск-  
лый коричневый ремень пояса, полувысокие сапоги раструбом  
и очень ко мне благоволил.

Звали его Краевичем и знали за большого чудака.  
Был он крайне осведомлен.

И в самых неожиданных областях. Военным инженером был  
отменным и знающим. Однако больше всего славился тем, что  
про всех буквально зверей знал, как они “это” делают.  
Его короткая волосатая фигурка, как бы высеченная из дерева  
Коненковым, любила останавливаться, устанавливаться непод-  
вижным взглядом круглых глаз из-за толстых очков и отры-  
висто спрашивать:

“А знаете ли вы?..”

Начало фразы было всегда одно и то же.  
Менялся лишь зверинец второй половины.  
Проходили кенгуру, верблюды, жирафы, крокодилы, черепа-  
хи и так далее, и так далее — без конца.  
Однажды вопрос коснулся золотых рыбок.  
И так из уст — уст, густо обросших рыжей бородой, — воен-  
ного инженера Краевича я впервые узнал о любовной игре зо-  
лотых рыбок. До этого я никогда над этим не задумывался и  
тут впервые, к немалому изумлению, узнал, что соприкоснове-  
ние самих участников минимально — кажется, вообще просто  
условно, и что самый акт происходит между секретами (не в  
смысле “тайн”!) участников— непосредственно между со-  
бою — в водной среде и в расстоянии друг от друга самих дей-  
ствующих лиц — в данном случае действующих рыбок!  
Пообсудив преимущества и недостатки подобного вида любов-  
ного общения, мы разошлись до новой встречи, а странная фор-  
ма счастья, отпущенного на долю золотых рыбок, юркнула в  
бездонные колодцы памяти, с тем чтобы в нужный момент ас-  
социативно всплыть к нужному месту.  
Ну как же было не вспомнить инженера Краевича в образе  
Нептуна, в окружении резвящихся золотых рыбок, к моменту,  
когда мне на глаза попадается описанная сцена из “L'age de  
Julliette”.  
Правда, к этому моменту — это было лет на пятнадцать поз-

149 О фольклоре

же — я уже несколько более осведомлен в области, столь из-  
вестной коненковскому старику-лесовику; но не в направле-  
нии любопытства к отдельным видам и подвидам, но в любо-  
пытстве к общей направленности и направлению видоизмене-  
ний, которые протекают в очень определенном направлении —  
в направлении эволюционном: к эволюционному видоизмене-  
нию форм этого столь существенного в жизни живых особей —  
акта.

На этих путях (кажется, по исторической части и [самой] по  
себе любопытной книге доктора ференчи “Versuch einer Geni-  
taltheorie”, 1924) я делаю знакомство и с нашим наиболее все-  
общим предком на низших рубежах перехода от растительно-  
го бытия к животному. Существует он в форме рыбы, наукою  
считается официальным прародителем и той первой ступенью,  
откуда берет начало увлекательная эволюционная истина, раз-  
гаданная Дарвином.

Зовут этого основоположника всех будущих эволюционно раз-  
вивающихся видов красивым латинским именем: Amphyoxus  
lanceolatus.

Итак, если мы не прямые потомки золотых рыбок, то, во вся-  
ком случае эволюционно, обладаем одним и тем же предком с  
элегантной латинской фамилией.  
Последнее было бы совсем не важно, если бы этим самым пу-  
тем в нашем прошлом — уже не социальном, даже не биологи-  
ческом, а эволюционно-видовом — мы не имели бы предка, чьи  
любовные повадки идентичны тем неожиданным формам люб-  
ви, которые поразили нас в vita sexualis\* золотых рыбок.  
И сейчас мы наглядно видим, что так по-непонятному волную-  
щий нюанс в формах вовлечения двух молодых существ в лю-  
бовную игру в отеле “Ритц” интуитивно выбран исключитель-  
но удачно.

В противовес достаточно грубому “Преображению весны” у  
Ведекинда, здесь Деваль рисует это пробуждение прелестны-  
ми нюансами, издалека (из глубины инстинкта) растущим зо-  
вом. И путь пробуждения дремлющих чувств он провидит кру-  
гами уснувших, дремлющих в нас миров, изжитых форм ста-  
новления инстинктов, деятельностей, modus vivendi\*\*, обрядов...  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* —половой жизни (*лат*.).\*\* *—* образа жизни (*лат*.).

150 Мемуары

\*

Могу ли я с точностью восстановить, когда и чем *были* мне даны  
первые толчки в этом странном направлении, которые потом,  
ширясь и развиваясь в личной практике и в анализе чужих тво-  
рений, разрослись в то, что я называю Grundproblem всех моих  
концепций и что беглым абрисом, — но во всей полноте основ-  
ных тезисов, — было мною изложено в 1935 году11 на совеща-  
нии о “большой” советской кинематографии?  
Один из таких случаев, может быть и наводящий, я помню очень  
отчетливо.

Мне нужно было познакомиться с вопросами эволюции наших  
органов — органов чувств в первую очередь.  
Мой постоянный советник, друг и консультант по всяческим  
таким материям — Александр Романович Лурия — посовето-  
вал вчитаться мне в книжечку Гольдшмидта “Аскарида”, где  
очень поэтично и популярно, но вместе с тем научно обстоя-  
тельно изложена увлекательная картина перипетий становле-  
ния совершенных аппаратов нашего организма от самых ран-  
них стадий и ступеней развития.

Как сейчас помню описание пресноводной гидры с ее способ-  
ностью вновь выращивать новые щупальца на смену отрезан-  
ным.

Для пояснения приводилась ссылка не на эту беззащитную,  
маленькую, пресноводную, безвредную зверюгу, а [на] образ  
Геркулеса и борьбы его с Гидрой (с большой буквы) из гречес-  
кой мифологии.

А какое-то другое раннее поразительное происшествие образ-  
но описывалось по аналогии с известной марионеточной фи-  
гуркой, отдельные члены которой приобретали самостоятель-  
ность и разбегались, а потом собирались обратно в целое.  
Именно такой традиционный номер “танцующего скелета”, чьи  
ноги и руки разбегаются и сбегаются, я, по-моему, даже как  
раз в то же время видел в Москве в исполнении чудесной вен-  
ской марионеточной труппы, гастролировавшей в помещении  
тогдашнего Мюзик-холла (рядом с Концертным залом имени  
Чайковского на площади Маяковского), том самом помеще-  
нии, где так много лет спустя я любовался мастерством как бы  
ожившей марионетки в сценических созданиях “чародея Гру-  
шевого Сада” — Мэй Лань-фана12.  
Толстый венец с женой и дочкой, фантастически освещенные

151 О ФОЛЬКЛОРЕ

снизу, на невысокой скамейке, наклонясь над задником теат-  
рика, скрытые арлекином маленького зеркала игрушечной сце-  
ны, — они, пританцовывая, мерно двигают руками, держа де-  
ревянные крестовинки с нитками, идущими вниз к ручкам, нож-  
кам и сочленениям фигурок — фантастически живых и под-  
вижных в опытных руках семейства венских невропастов.  
Я смотрю на них сбоку, в косом срезе из-за кулис.  
Я вижу оба ряда — живых людей и танцующие фигурки, блики  
на одних и других и два размера теней, включающихся в танец  
кукол и людей и разводящих чисто гофмановскую фантасма-  
горию среди сукон действительной сцены и игрушечного теат-  
рика, взгромоздившегося на реальные подмостки.  
Похожий театрик, но стационарный, я видел в подвале Антвер-  
пена, в самых темных закоулках каких-то кривых припорто-  
вых уличек.

Черные громады складов и домов кругом, реи шхун в узких  
пролетах уличек. Неверный свет луны.  
И крошечный “вертеп” с зияющей крошечной пастью сцены в  
глубине маленького, слабо освещенного зала.  
Представления в ту ночь не было.  
Но назавтра я уезжал.

А потому хозяин театрика любезно при свече показывал мне  
свое хозяйство.

Здесь фигуры были крупнее, высотой по колено человеку сред-  
него роста.

И были грубо вытесаны из бревен, с резко подчеркнутыми уса-  
ми и грубо нарумяненными щеками.  
Но, может быть, эта неотесанная грубость в бегающих тенях  
от свечки делала их еще более нереальными и фантастически-  
ми, чем изысканная отделка венского набора, хотя и она была  
базарной, а не ультраэстетской (и весьма пленительной) мари-  
онеточной труппой Тешнера.

Однако назад к аскариде и к самой книге об этой маленькой и  
очаровательной червеобразной предшественнице всех наших  
прапрапрабабушек.

В деталях я могу, конечно, безбожно наврать — ведь лет двад-  
цать я не брал ее в руки!

Но отчетливо помню мысль — в порядке “перевертыша” — о  
том, что, конечно, и смешной образ разлетающегося скелета  
или воинственный — Геркулеса в борьбе его с Гидрой — совсем  
не случайные аналогии, любезно предоставленные греками и

152 Мемуары

венскими невропастами господину Гольдшмидту для его нагляд-  
ных пояснений.

Но что и Геркулес, и маленький марионеточный скелетик с та-  
кими ужасно самостоятельными ручками и ножками суть не  
более как воплощение “воспоминаний”, реминисценции тех  
ранних наших биологических и физиологических перипетий и  
приключений, через которые проходила наша нынешняя обра-  
зина на путях к сегодняшнему совершенству своего облика и  
форм!

И отсюда вывод о том, что лоно подлинно волнующих произ-  
ведений как в образах сюжета, так и форм, среди которых сю-  
жет и даже тема суть лишь первые этапы конкретизации твор-  
ческого “urge”\* самовыразиться, а иногда дело обходится и  
без них — в семействе бессюжетных творений или в творчест-  
ве, расшитом на канве чужого сюжета, сюжета заданного.  
Вольно выбранный сюжет и даже навязанный — все равно, од-  
нако, проходит стадию адаптации к интерпретатору — от са-  
мой тенденции взяться за этот, а не иной, вплоть до переламы-  
вания “полученного” сюжета (темы) применительно к моему  
видению, пониманию, восприятию.  
Здесь не грех вспомнить, какой большой процент моих работ  
(и наиболее удачных) был именно тематически “заказным”, а  
в исторических (то есть почти во всех работах!) я был в “шо-  
рах” соответствия самих событий, хотя бы отдаленно от того,  
что фактически происходило!  
Правда, сознаться, я немало “мял” историю, согласно “обра-  
зу своему и подобию”, произволу и вкусу, но, не всегда счита-  
ясь с буквой, старался не быть в разладе с духом, а для этого  
достаточно плотно нырял в историю.  
Но мало того, — ситуацию и образ исторического события и  
факта [я] всегда старался “насадить” на колодку первичной  
чувственной ситуации, так же как и каждый элемент формы  
рос, вытекая из этой сокровищницы языка формы, чем явля-  
ются неисчерпаемые фонды богатства выразительных  
средств — эти залежи чувственного мышления, шевелить ко-  
торые и призвано вдохновение, приводящее в активное трепе-  
тание всего человека с головы до пят и от высших слоев его  
сознания до самых глубинных основ первичного, былого, чув-  
ственного и дочувственного мышления, где самые термины  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — стремления (*англ*.).

153 О ФОЛЬКЛОРЕ

мышления, памяти и даже... чувства почти что неуместны.  
Но именно такова конечная точка прицела, куда устремлено  
волевое творчество и куда оно достигает при достаточном гра-  
дусе всеохватывающего вдохновения!  
*P.S.* Позже на ином “завитке” спирали творческих импульсов  
я проведу эту мысль и в отношении “питающих ассоциаций”  
от живых впечатлений и их роли в изображении (уже не толь-  
ко первичных, “оригинных”\*, но и внешне встречных, хотя в  
качестве NB надо сказать, что наиболее цепкими из встречных  
будут, конечно, те, что особенно плотно связаны с deepest lay-  
ers “оригинности”!)

Это будет в первой редакции моих лекций в ГИКе (“Пришел  
солдат с фронта”)13, где по ходу построения я каждый раз от-  
мечаю ассоциации и воспоминания, которые оживают после  
того, как отделано какое-либо звено, а к концу я прихожу к  
формулировке о том, что эти-то “возникающие” post factum  
ассоциации по-видимому и, вероятно, по существу образуют  
фонд, из которого потом черпает свой материал желающее  
оформиться намерение.

На одном примере так называемого “torito” (одно из мекси-  
канских фото) мне удается to disentangle\*\* почти все элементы  
прежних ассоциаций, неизбежно включавшихся через элемен-  
ты встретившейся мне натуры.  
Закругляя целое, скажем о фольклоре, что ценно и привлека-  
тельно в нем — от бушмена до патера Брауна и от образов Биб-  
лии до образов чикагского “сленга” — это приобщение к ран-  
ним живым и динамичным формам охвата мира и Вселенной  
средствами образа на путях к понятию их обоих, вместе взя-  
тых, как середины путей в направлении к пересозданию мира.

\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — первоначальных; от origin — источник, начало (*англ*.).\*\* *—* распутать (*англ*.).

**[Перевертыши]**

Мне иногда удаются словесные характеристики.  
Особенно злые.

В Барвихе со мной отдыхает тов. Е. По-моему, он похож на  
розовый скелет, одетый поверх пиджачной тройки.  
Знающие тов. Е. могут подтвердить “чувственную точность”  
этого обозначения.

Анализ этой формулы может дать много красочного.  
Интересна “основа”— реалистическая!— бредовому, каза-  
лось бы, образу скелета, одетого *поверх* фигуры!  
Однако это вовсе натуральное явление, если иметь в виду...  
крабов, раков и лангустов.

У породы crustacia\* функции скелета вынесены наружу — в  
броню *к* панцири, которые охватывают мякоть их фигур!  
“Рачьи” характеристики очень популярны.  
“Рачьи глаза” — почти что тривиальность.  
Почему бы “раковому скелету” не найти себе места тут же?  
“Размотка”, конечно, пришла гораздо позже.  
И привела, конечно, в... Grundproblem.  
Само же определение началось с того, что у тов. Е. типичный  
оскал черепа при чисто выбритой голове и окулярах, резко уве-  
личивающих размер глазных впадин.  
И вместе с тем тов. Е. интенсивно-розового поросячьего цвета.  
Сперва рисуется образ черепа, вылезшего за пределы головы,  
или маски черепа, вылезшей за плоскость лица.  
Но как быть с розовым цветом?  
Остается этот череп сделать розовым.  
Розовый цвет черепа делает розовый тон не живым и здоро-  
вым, а намалеванным и нелепым.  
Однако череп, протискивающийся сквозь поверхность лица, —  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* - ракообразных (*лат*.).

155[ПЕРЕВЕРТЫШИ]

образ зловещий. Зловещий элемент на тов. Е. есть несомнен-  
но— особенно для тех, кому он “цензорски” резал статьи и  
пьесы! Однако в зловещей картине... много чести!  
Но образ должен быть гротесковым.  
Скелет, охватывающий нагое тело, — образ опять-таки жут-  
коватый.

“Пиджачная тройка” одновременно одевает, обытовляет, вы-  
водит из символической абстракции и снова “снижает” всю  
комбинацию.

К тому же зловещие обертоны, сопутствующие скелету как  
символу смерти, снимаются здесь тем, что, будучи надет по-  
верх пиджака, он сам приравнен к чему-то вроде макинтоша  
или пальто.

“Пиджачная тройка” имеет намек еще и на “корпулентность”  
фигуры.

Страшная в верхних частях оскалившимся розовым черепом,  
фигура, сползая книзу, перескальзывает в нелепость.  
Теперь — о трех “источниках” образа.  
Одного мы коснулись.

Этот сидит где-то в наших собственных представлениях физи-  
чески. Так же и с первичным принципом “амбивалентности”,  
который, “застывая” в разобщенные крайности и противопо-  
ложности (задолго до воссоединения в высшей форме концеп-  
ции единства противоположностей), “вспоминает” свое былое  
амбивалентное единство в приеме и форме... перевертыша...  
(вместе с тем смешного как по этапу развития уже пережито-  
му!).

Динамика зловеще живого процесса обращается в неподвиж-  
ность.

Крайние “фигуры” — череп и лицо — “разламываются” и уже  
механически составляются, да еще посредством “сниженного”  
действия — одевания.

Розовый череп, “одетый” на лицо — в этом уже балаган, яр-  
марочная маска.  
Слишком реально!

Фантастический сдвиг достигается сдвигом же с черепа-лица  
на весь скелет-фигуру.  
“Скелет”, одетый поверх “фигуры”.  
Это уже “технически” в некоторых своих частях не совсем воз-  
можно и слегка затруднительно.  
Как быть с руками-ногами скелета?

156 Мемуары

Нашить их лампасами на рукава и брюки.  
Торс еще кое-как впихивается в охватывающую его извне груд-  
ную клетку... номером больше. (Как покупаются галоши срав-  
нительно с ботинками.)  
С тазом сложнее-  
Поэтому “расширение” на скелет в целом, как видим, снимает  
излишнюю реальность образа.

“Перемена мест” между скелетом и внешним видом человека  
абсолютно из той же семьи перевертышей, которые в детских  
стишках заставляют лошадь скакать верхом на всаднике, а в  
свифтовском “Гулливере” делать то же самое, только на го-  
раздо более изысканном и высоком уровне обмена функциями  
между конем и человеком.

Таковы были бы широкие “общечеловеческие” предпосылки к  
этому образу.

Однако лично у меня к нему имеются еще две — совершенно  
персонального характера.

Одна из них касается очень изысканно разработанной образ-  
ной канвы из живых лиц, черепов и картонных масок, изобра-  
жающих черепа, вырастающих из очень отдаленной схемы как  
“перевертыша”, так и... “двойного перевертыша”.  
Вторая предпосылка коснется еще более глубокого прошлого.  
Связана не с какой-либо образной ассоциацией, а с чисто ди-  
намической образной интерпретацией, вытекающей из словес-  
ной характеристики процесса, которым осуществляются вы-  
разительные движения.

Этим вопросом я очень интенсивно занимался в двадцатых го-  
дах в Москве. А игрою масками, лицами и черепами — в трид-  
цатых годах в Мексике.

Строчка, написанная выше о “черепе, протискивающемся  
сквозь поверхность лица”, заставила меня с полной живостью  
вспомнить не только образ сложившейся моей концепции о  
принципах выразительного движения в целом, но те мгнове-  
ния непосредственной практики, в которых очерчивались эти  
принципы, для того чтобы понимать, как строится мимика.  
Еще анекдот.

При этом еще анекдот с картинкой. С литографией Гаварни.  
Из серии “Les enfants terribles”.

Сидит весьма растерянный субъект, уставившись на зрителя.  
На ручку кресла взобрался один из этих “очаровательных кро-  
шек”.

157 [ПЕРЕВЕРТЫШИ]

“Ах! Посмотрите, что у вас происходит: у вас голова прорас-  
тает сквозь волосы!”  
Милый мальчик глядит на... лысину.  
Простой “перевертыш”?  
Несомненно.

Волосы и голова меняются местами и функциями.  
Но не только!

Как ни странно, но череп, кожный покров и волосяной покров  
в выразительном движении действительно связаны друг с дру-  
гом в самой разнообразной динамической игре.  
То, что здесь действительно существующая в природе связь  
приложена к ситуации, по внешнему признаку близкой, но тем  
не менее этой связи не подчиненной, и есть одна из основ ко-  
мического эффекта в этом случае.

Одновременно ощущается и какая-то по существу правиль-  
ность “динамической” картины процесса и вместе с тем его со-  
вершенно очевидная неприменимость к данным условиям.  
(Ну, вроде, скажем, соображения по поводу очень высокого  
человека: если он промочит ноги, то насморк достигнет носа  
не ранее чем через две недели.)

Тело, кожный покров, щетина или волосяной покров, конечно,  
динамически связаны друг с другом в выразительном движе-  
нии.

Еще старые школы объясняли, что животное “щетинится”,  
желая казаться большим по размеру.  
Более деловитая точка зрения отбрасывает здесь чересчур оче-  
ловеченное желание и объясняет дело тем, что, готовясь к бою,  
животное вбирает запас воздуха, отчего объем тела неминуе-  
мо увеличивается.

Кожный покров от этого неминуемо натягивается, отчего от-  
дельные волосики принимают перпендикулярное к коже поло-  
жение.

Однако это же положение волосы могут принять и от прямо  
противоположного случая: когда неизменным по объему ока-  
жется объем тела под кожным покровом и резко *сократится*сама поверхность кожного покрова.  
Это имело бы место, например, на голове, где объем черепа,  
конечно, не меняется. Но внезапно бы произошло спазмати-  
ческое сокращение его кожного покрова.  
Известно, что при ужасе и испуге испугавшийся инстинктивно  
съеживается.

158 Мемуары

Очевидно, что в области головы это съеживание может осу-  
ществиться только через кожаный мешок, напяленный на че-  
реп.

Так оно и происходит.

Причем кожу головы “тянет” так же к “центру” системы че-  
ловеческой фигуры в целом, как и руки, ноги и колени, кото-  
рые стараются прижать к груди и охватить руками.  
Хорошо, если общему движению вторит и голова.  
Тогда она зароется в подтянутые колени и человек укроется в  
естественную, памятную ему (если и не памятью!) “позицию”  
полной защищенности, в которой он вполне благодушество-  
вал свои девять месяцев райского бытия в утробе матери, пре-  
жде чем выйти на недружелюбный и неприветливый свет, по-  
чему-то считающийся божьим!

Однако организм наш в процессах выразительного движения  
обладает удивительной способностью далеко не всегда реа-  
гировать как целое и по линиям одного мотива.  
Но наоборот — по линии нескольких мотивов.  
И среди них главным образом — по линии противоречивых мо-  
тивов.

Точнее — в противоречиях реагировать на один и тот же мо-  
тив.

И на реализацию таких противоположностей — противопо-  
ложным образом организм реагирует разными своими частями.  
Группируя одни из них по линии одного решения.  
Другие — по линии другого.

В двигательном плане это не больше чем воплощение того реа-  
гирования в противоречиях, которое неминуемо в нашем со-  
знании, включающем в равной мере и непосредственность, и  
опосредствованное реагирование.

Таким образом, система наша чаще всего “раскалывается” по  
направленности надвое — направленно на осуществление двух  
противоположно намеченных действий.  
Основное дробление здесь происходит под знаком “центра” и  
“периферии”. И широко понятый “центр” системы связан с  
более простым нутряным непосредственным реагированием.  
Тогда как “периферия” — конечности и мимирующая повер-  
хность лица в основном связаны с двигательным выполнением  
опосредствованно реагирующей, составляющей движение...  
Однако “граница” между той и другой сферой лабильна.  
Возрастающая интенсивность той или иной составляющей за-

159 [ПЕРЕВЕРТЫШИ]

хватывает для осуществления *своего* двигательного намерения  
все большее и большее количество элементов двигательной  
системы и тела в целом.

Пока одна из них не берет целиком вверх, “проламываясь” в  
реальное действие и выбиваясь из того состояния “борьбы мо-  
тивов”, которое и характеризует собою прямо противополож-  
ные интерпретации.

Кроме того, при наличии везде и всюду антагонистических  
мышечных групп еще играет роль и то обстоятельство, на ко-  
торую из них попадает первая или вся целиком иннервация,  
идущая от движущего мотива.  
Поэтому одновременно со случаем “съеживания” мы часто  
видим в картине испуга, например, и обратную картину: под-  
нятые вбок и кверху руки и вытянутую шею с широко раскры-  
тыми глазами.

Предположив, что кожный покров (крайняя периферия) идет  
быстрой контракцией или [что] вся система тела — быстрым  
“раскидом” себя вовне, мы в обоих случаях получаем то же  
самое натяжение кожного покрова, заставляющее стать воло-  
сы перпендикулярно покрову — волосы встают дыбом.  
На теле в целом это расщепление до граней крайней перифе-  
рии — кожного покрова — довольно редко и, скорее, охваты-  
вает область явлений, которые мы прочитываем “на себе” как  
чисто физиологические явления, сопутствующие нашим выра-  
зительным состояниям: выдавливаются слезы, появляется ис-  
парина, прохватывает озноб, пробегает судорога, покрываешь-  
ся гусиной кожей.

Между тем по схеме своего осуществления все эти явления  
подчинены совершенно тем же формулам, но разыгрываются  
на такой стадии периферийной “удаленности”, что физически  
локализируются где-то на крайних рубежах нашей плоти, а ре-  
гистрируются где-то за порогами отчетливой чувственной ин-  
терпретации уже не как “эмоции”, а как “физическое состоя-  
ние”.

Совершенно то же самое имеет место и на другой крайности,  
где, например, спазмы “медвежьей болезни” или “преждевре-  
менных родов” также выходят за рамки собственно вырази-  
тельных процессов снова в область чисто физиологических  
явлений.

Область “покровных” явлений интересна своим архаизмом, так  
Как первоначальные выразительные проявления — это игра вза-

160 Мемуары

имных напряжений между нутром и покровом амебы, а вытя-  
гивающая и вновь вбирающаяся псевдоподия — это поперемен-  
ная “победа” тенденции той и другой — эндоплазмы и экто-  
плазмы.

И, как всегда, — крайние точки сходятся.  
На наивысшем участке выразительности мы находим почти что  
чистейшее воспроизведение (на высшем уровне как бы повтор  
тра-та-та etc.) этой самой первой схемы.  
Снова дело доведено до взаимной игры целого и тончайшего  
покрова. Но только эндоплазма здесь — голова как форпост  
тела в целом, а эктоплазма — кожно-мускульный мимический  
покров того, что мы называем лицом.  
И миллиметровый сейсмограф черт лица, мимически вторящих  
микроскопическим колебаниям в соотношениях борьбы моти-  
вов или импульсов, а по существу — противоречиях реагирую-  
щему носителю “лица” — беспредельно утонченный и усовер-  
шенствованный аппарат той же фундаментальной схемы, по  
которой действовала псевдоподия.  
И теперь уже не странно, не дико, не нелепо прозвучит наше  
определение основ мимической выразительности как игры со-  
кращений на поверхности лица в процессе\* движения головы,  
старающейся протолкнуться сквозь поверхность лица. Или  
поверхность лица, желающая волной обежать неподвижность  
черепа.

Открывающийся в изумлении рот — это непосредственность,  
опередившая реакцией “осознание” и “проломившаяся” сквозь  
лицо.

А скорбно сморщившееся лицо — это череп, вместе с телом  
“выскользнувший” из-под кожных покровов лица.  
А “лопающееся” от самодовольства, лоснящееся (то есть об-  
тянутое до предела натянутой кожей) лицо не кажется ли раз-  
ве самодовольной “грудью колеса”, вместе с грудной клеткой  
готовой взорвать мундир также изнутри колесом, вынести по-  
верхность лица, опережающего импульсом фигуры и черепа!  
Я хорошо помню день, когда в практике работы над вырази-  
тельным движением у меня с кем-то из товарищей это осозна-  
ние динамики выразительного процесса “прорвалось” этой  
словеснообразной формулой: “череп протискивается сквозь  
лицо”.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Именно *в процессе,* а *не в результате.* (*Примеч. С.М. Эйзенштейна.*)

161 [ПЕРЕВЕРТЫШИ]

У меня есть два любимца.  
Для меня они почти что два Аякса!.  
Так одновременно возникают они у меня в памяти.  
Оба они, правда, не Аяксы, но Аристиды.  
Но зато почти созвучны и их фамилии: Брюан и Бриан.  
Один король Монмартра.

Верховный жрец кабачков типа “Ша нуар” или “Лапен ажиль”.  
Второе название монмартрского кабачка, чья вывеска “Лов-  
кий заяц” (“Lapin agile”) — не более как искажение прежней —  
в честь карикатуриста А.(Андре) Жилля.  
Помните у Гюго: “Le pot aux roses” (горшок с розами), став-  
ший по созвучию “Le poteau rose” (розовый столб), у Гюго “Ти  
ога” (латинское “молись”) в “Trou aux rats” (крысиная дыра),  
куда спасается Эсмеральда, [попадая] в руки безумной старухи.  
Или еще — католик и реакционер, король, столп реакции и ка-  
толицизма — Карл Х — “le pieux monarque” — “благочести-  
вый монарх”, в руках Травиеса ставший “Le pieu monarque” —  
“король столп и дубина”.

Конечно, основная и истинная любовь отдана первому, чья чер-  
ная мягкая шляпа и красный фуляр знаменуют всю прелесть и  
романтику Парижа на рубеже столетий.  
Парижа уличной песни и “арго”.

Парижа кафе-консеров и Иветт Гильбер, Тулуз-Лотрека и  
Ксанрофа.

Я долго не мог понять, откуда у автора наиболее ироничных и  
очаровательных песенок Иветты эта странная, как бы усечен-  
ная фамилия Xanrof?

Кажется, у Эмиля Байара в воспоминаниях о Латинском квар-  
тале2 я нашел разгадку.

Некий юный рифмоплет Фурно ищет псевдоним.  
Он рассчитывает на наследство от дядюшки, но для этого надо  
старательно скрывать свое авторство легкомысленных песенок.  
Перевести французское “Фурно” (fourneau дословно —  
“течь”) на греческое “Форнакс” (fornax) слишком прозрачно.  
Но если перевернуть его еще задом наперед — уже кое-что!  
Из “Фурно” возникает “форнакс”, а из “форнакса” — “Ксан-  
роф”. Впрочем, кто любит Ксанрофа, вероятно, так же, как и  
я, нашел тайну его имени. А кто не любит и не знает его — не  
все ли тем равно...  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* Fornax — печь (*лат*.).

162 Мемуары

Другого Аристида я люблю только всего-навсего за одно об-  
стоятельство его жизни.

И это обстоятельство я впихиваю буквально всюду, куда толь-  
ко можно.

Но думаю, что из всех возможных мест именно сейчас и здесь  
место ему наиболее подходящее.

Бриан, как известно, на склоне лет был горячим пропагатором  
идеи... Соединенных Штатов Европы. Но увлекает меня вовсе  
не эта сомнительная идея, а анекдот о том, как эта идея возни-  
кла. Пришла она ее автору, как говорит о том легенда, сперва в  
форме “крылатого слова”.

На каком-то выступлении он бросил эту формулу в порядке  
чисто ораторского приема, кажется противопоставляя Соеди-  
ненные Штаты Америки — Европе.  
И уже потом, значительно позже, задумался над сущностью  
того, что заключало в себе это крылатое словцо...  
Конечно, до этого не могло не быть внутренне подготовлен-  
ной почвы для самой идеи, но случайно брошенное слово (мо-  
жет быть, не столько случайно брошенное, сколько подсозна-  
тельно сформулированное в лозунг тенденции) опередило со-  
бою формулировку и магически зажгло и спаяло отдельные  
элементы концепции в программу. Так бывает даже в полити-  
ке.

Но боже мой, я же все-таки еще и художник.  
Не просто исследователь.

И дикая (с виду), парадоксальная (по форме) формулировка  
не может не засесть во мне где-то еще и просто как образ (“че-  
реп протискивается сквозь лицо”).  
Это не может не представиться еще и динамически непосред-  
ственной картиной.

Не как образное обозначение, но как живой образ, в котором  
реально череп выплывает сквозь лицо. Лицо вновь сквозь че-  
реп.

И лицо как некое подобие черепа, и череп как некое самостоя-  
тельное лицо...

Одно, живущее поверх другого. Одно, скрывающееся под дру-  
гим. И одно, живущее самостоятельной жизнью сквозь дру-  
гое.

И одно сквозь другое по очереди просвечивающее.  
Одно и другое, повторяющие физическую схему процесса че-  
рез игру образов лица и черепа, меняющихся масками.

163 [ПЕРЕВЕРТЫШИ]

Масками!  
Конечно.

Маски — то маска черепа на живом лице, то маска живого лица  
на черепе — окажутся материализовавшимся этим образом.  
И стоит мне вступить в реальность окружения масок, чтобы  
именно эта старая забытая служебная формула-парадокс вне-  
запно расцвела во всей полноте своей образной формы и в эту  
форму уловила бы формулу новой сущности, темы, идеи,  
бьющей из завершающих аккордов целой художественной кон-  
цепции, целой системы образов, целой картины целого фильма.

**\***

“День мертвых” в Мексике!

О том, как именно образ “Дня мертвых” погнал меня в Мекси-  
ку, я подробно пишу в другом месте3.  
И не эта часть темы волнует меня здесь.  
Если первым посылом к поездке в Мексику был именно “День  
мертвых”, то неудивительно, что последнее слово о Мексике —  
заключение фильма — нашло свое образное воплощение имен-  
но из круга тем того же “Дня мертвых”. Тем более что тема  
жизни и смерти, предельно выраженная в игре живого лица и  
черепа, — сквозная, основная, базисная тема фильма в целом.  
Тема жизни, смерти,бессмертия.

В горниле новых представлений, которые порождались рево-  
люцией на смену беспощадному сметанию старых концепций и  
верований, возникало и новое представление о победе над  
смертью, о преодолении смерти, о бессмертии.  
Биологически мы смертны.

И бессмертны только в социальных деяниях наших; в том ма-  
леньком вкладе, который вносит наш личный пробег с эстафе-  
той социального прогресса от ушедшего поколения к поколе-  
нию наступающему.

Это сейчас почти книжная и прописная истина.  
Но были же когда-то народы, впервые выработавшие форму-  
лу, что дважды два — четыре. Много веков спустя век относи-  
тельности ответил на такие невинные задачи — что и сколько  
угодно. И это было новым — решающим шагом к порогам но-  
вого, атомного века.  
Так и мы, поколение, по пояс стоявшее в пред-Октябре, при-

164 Мемуары

ходили из зарослей предоктябрьских концепций к этому ново-  
му ряду представлений, устремившихся на нее с приходом Ок-  
тября.

Поле приложения подобной концепции сейчас бесконечно  
шире, чем та одна шестая часть мира, где это не только слова!  
Посмотрите, с какой последовательностью звучит проповедь  
этого нового образа бессмертия с американского экрана, прав-  
да лишь с того момента, когда дяде Сэму понадобились чело-  
веческие силы, чтобы управлять и водить самолеты и жертво-  
вать собой в обстановке войны.

“A guy named Joe”\*, где мертвые, погибшие, разбившиеся ави-  
аторы сидят за спинами новичков и запасом своего опыта, оп-  
лаченного гибелью, катастрофами и ценой жизни, ведут в под-  
небесье рать за ратью молодых летчиков.  
Такова узловая ситуация.

Изобретательность американцев и их умение извлечь из ситу-  
ации всю гамму возможностей — от лирики до балагана и от  
фарса до трагедии — разводят ситуации в нескончаемый ряд  
сцен.

Но проповедь темы заключена в уста “небесного генерала”,  
распределяющего разбившихся летчиков обратно на самоле-  
ты новичков.

И мысль о том, что рукой каждого нового летчика управляют  
тысячи погибших до него, подымается здесь до пафоса.  
Хотя ворчливо произносит эту речь своим характерным голо-  
сом Лайонел Барримор, а слушает его иронически сощурен-  
ный Спенсер Трэси в образе погибшего летчика Джо, получа-  
ющего назначение обратно на землю незримо управлять дей-  
ствиями молодого летчика.

Но есть и фундаментальная разница. Мы видим бессмертие не  
в форме загробной кооперации старших и младших поколений!  
Мы видим бессмертие в цели, ради которой борются и умира-  
ют поколения.

И цель эта — та свобода человека, за которую в пылу войны,  
мы полагали, дерутся и наши союзники.  
Когда дым битв рассеялся, мы увидели, что на мирном фоне,  
вне грохота орудий, одни и те же, казалось бы, слова обозна-  
чают вовсе разное.  
Наш идеал революционной борьбы, революционной жизни во  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “ Парень по имени Джо” (*англ*.).

165 [ПЕРЕВЕРТЫШИ]

имя истинной свободы оказался совсем иным, чем то, чем раз-  
махивали союзники на своих знаменах.  
И формула нашего понимания бессмертия еще и еще раз под-  
черкнуто определялась как бессмертие в борьбе за революци-  
онный идеал свободы.

Прописная книжная истина для многих, для нашего поколе-  
ния — повторяю — это было становлением нового осознава-  
ния жизни и действительности.

А потому, повторяя в становлении произведения, как это час-  
то бывает, не только отражение фактов, но и динамику про-  
цессов — этот величественный и великолепный путь к новой  
жизни, новым мыслям и идеям, — именно эта мысль — не как  
формула, но как живой и яркий образ — расцвела ведущей те-  
мой, родившейся из хаоса бесчисленного пересечения эпизо-  
дов и фактов, обрядов и обычаев, анекдотов и ситуаций, в ко-  
торых бег жизни и смерти, как нигде, колоритно пересекают  
друг другу пути в Мексике,

то в трагических образах смерти, растаптывающей жизнь,  
то в роскошных образах торжества жизни над смертью,  
то в обреченном умирании биологически ограниченного,  
то в необъятности социально вечного, порожденного гряду-  
щими чертогами будущего, вырастающего на жертвенной кро-  
ви погибшего сегодня.  
Игра жизни и смерти,  
соревнование их.

Культом смерти древних ацтеков и майя, среди недвижной веч-  
ности камней начинается фильм,

чтобы закончиться презрительной “василадой”, той особой  
формой мексиканской иронии, способной в сарказме своем каз-  
нить самый образ смерти во имя неизбежно из него рождаю-  
щихся гейзеров жизни.

Между ними и пеон, погибающий под копытами хасиендадо, и  
католический монах, в кощунстве самоотречения и аскезы по-  
пирающий пышный праздник тропической жизни, и бык, во  
славу мадонны истекающий кровью на арене, и раздираемая  
братоубийственной междоусобицей, истекающая кровью стра-  
на под ликующие, инспирируемые Ватиканом крики: “Viva  
Christo Rey!” — там, где должно громогласно греметь: “Viva  
el Hombre Rey!”.

He слава Христу-королю, но слава королю-человеку.  
И вс**е** это сбегается в финал,

166 Мемуары

в финал, в ироническом кривом зеркале “Дня мертвых” казня-  
щий призрак вечной смерти, которому поклоняются дикари  
пролога.

Уже не мраморные или гранитные черепа ацтеков и майя, уже  
не страшилища матери богов в ожерелье черепов,  
уже не жертвенник Чичен-Итцы, где камни высечены в виде  
мертвых голов,  
— нет!

Картонная маска смерти здесь скачет румбой, сменившей по-  
хоронные ритмы, среди каруселей и балаганов, народных яр-  
марок на “аламедах” — скверах больших и малых городов, не-  
объятных селений и миниатюрных деревень.  
Кружатся карусели и колеса смеха.  
Бешено пляшется румба.  
Проносятся маски черепов.  
Вот череп под соломенным сомбреро пеона,  
вот — под расшитым золотом сомбреро чарро.  
Вот над ним дамская шляпка со шпильками.  
Вот цилиндр.  
Вот треуголка.

Вот он поверх комбинезона механика, рабочего, шофера, куз-  
неца, горнорабочего.  
Карнавал достиг апогея!  
В апогее слетают маски.

Вот полный кадр картонных черепов. Их сносит ураган взрыва  
смеха, и вместо белой стены черепов — бронзовый барельеф  
весело заливающихся смехом пеонов.

Другой кадр — также под взрывы смеха бледная личина кар-  
тонной смерти уступает дружному веселью обнявшихся бат-  
рака, механика и шофера.  
Бронзовые смеющиеся лица.  
Сверкающие черные глаза и белые зубы.

Снова группа масок. И костюмы на них те, в которых они про-  
ходили сквозь картину.

В этом — тот, кто в картине перестреливался с хасиендадо,  
в этом — погибал при погоне,

в этом — трудился среди полей или на бетонных заводах.  
Но группу этих истинных и “положительных героев”, утвер-  
ждающих в картине начало жизни, пронизывают маски, наря-  
женные в костюмы тех, кто нес сквозь картину насилие, пора-  
бощение жизни — смерть.

167 [ПЕРЕВЕРТЫШИ]

Это они одеты в костюм молодого хасиендадо, топчущего за-  
рытых в землю пеонов копытами коней.  
Это они носят шелка и шляпу дочери помещика.  
Это на них между уголками крахмального воротничка поверх  
звезды и ленты на фраке и цилиндром смеется все тот же ма-  
сочный картонаж.

И общий силуэт намекает на президента в картине, принимаю-  
щего парад пожарных и... полицейских.

Плюмаж и треуголка генерала высятся над другим картонным  
черепом с... усами. Он элегантно ведет картонную маску чере-  
па, полускрытую за кружевным веером, в развевающейся ман-  
тилье, с кастаньетами в руке.

А вот, воздев руки к небу, кружится, повторяя жесты папско-  
го нунция и архиепископа Мексиканского в день мадонны де  
Гуадалупе (тоже в картине) — чудак в полном епископском об-  
лачении, и золотая тиара горит в небе все над тем же матовым,  
неподвижным, картонным ликом смерти.  
Не из воспоминаний о “Danse macabre” Сен-Санса или “Пляс-  
ке смерти” Гольбейна родился этот карнавал.  
Он растет прямо из сердцевины мексиканского фольклора, в  
этот день усеивающего столики торговцев на аламедах тучей  
черепов в касках, цилиндрах, шляпах, сомбреро, матадорских  
шапочках, епископских митрах. Из серии листов народнейше-  
го из художников Мексики Хосе Гуадалупе Посады, извест-  
ных под именем “калаверас”.

Газеты и специальные листовки в “День смерти” полны рисун-  
ков на ту же тему.  
Все считаются умершими.

Но если истинная смерть разрешает говорить об умершем лишь  
доброе,

то карнавальная смерть требует на каждого мнимо умершего  
эпиграммы, злой, беспощадной, ядовитой, срывающей прижиз-  
ненную маску.

И вот в урагане моего экранного карнавала вслед пеону и ме-  
ханику, шоферу и углекопу, — и танцующий хасиендадо, и де-  
вица, и гранд-дама, и генерал, и епископ веселым жестом сры-  
вают и свои картонные маски.  
Что же под ними?

Там, где у первых — живые бронзовые лица, заливающиеся сме-  
хом,  
У всех этих под сорванной маской — один и тот же лик.

168 Мемуары

Но не лицо,

а желтый, костлявый... подлинный череп.  
У тех, живых, идущих вперед, несущих творчество и жизнь под  
картонажем смерти, — живые лица.  
У этих — носителей смерти — картонный оскал прикрывает  
лишь более страшное — оскал подлинной смерти... подлинно-  
го черепа.

Обреченное историей на смерть несет на своих плечах ее эм-  
блему.

И кажется, что этот мертвый лик, окутанный отрепьями мун-  
дира с эполетами, фрака со звездой, стихаря с крестами, кри-  
чит тем, кто действиями своими в этих костюмах прошел по  
картине, страшные слова, написанные над черепом у подножия  
распятия и обращенные к прохожему:

“Я был таким, как ты, ты будешь таким, как я”.  
— Прохожий!

Не тщись найти описанное здесь в экранных версиях нечисты-  
ми руками оскопленных вариантов не мною смонтированных  
фильмов4 из заснятого нашей экспедицией материала чудодей-  
ственной Мексики!

Бессмысленной склейкой, разбросом материала, распродажей  
негатива на отдельные фильмы уничтожена концепция, разби-  
то целое, растоптан многомесячный труд.  
И, может быть, здесь, под маской тупых вандалов — недале-  
ких американских кинокупцов, скрывается мстящая рука мек-  
сиканской богини смерти, которой я слишком непочтительно  
заехал локтем под самые ребра?

“День мертвых” ходит отдельной самостоятельной “коротко-  
метражкой”, не ведая и не зная своего назначения как завер-  
шающего трагический и иронический финал большой поэмы о  
Жизни, Смерти и Бессмертии, избравшей материалом Мекси-  
ку в концепции, так и не увидавшей себя на экране...  
Иронией постараемся преодолеть и этот случай смерти — смер-  
ти собственного детища, в которое было вложено столько люб-  
ви, труда и вдохновения.

**\***

А розовый череп тов. Е.5 имеет прямого предка!  
На одной из “калавер” Хосе Гуаделупе Посады — два черепа...

169 [ПЕРЕВЕРТЫШИ]

черного цвета.

Подобно тому как негр полагает ангелов в своем раю черного  
цвета, как обитатели Гарлема, так мексиканец полагает, что  
черного цвета должны быть... скелеты негров!  
Да здравствуют цветные скелеты!

Цвет

Цвет. Чистый. Яркий. Звонкий. Звенящий.  
Когда я полюбил его? Где?  
Пожалуй, в Вологде.  
Точнее, в Вологодской губернии.  
Еще точнее, в местечке Вожега.  
Там, куда меня закинула гражданская война.  
Ослепительный снег.  
На снегу бабы.

На бабах медового цвета полушубки с выпушками.  
Валенки.

Между полушубком и валенками — полоса сарафана.  
Шерстяного. Полосатого.

В беспощадно цветастых вертикальных полосах.  
Лиловый. Оранжевый. Красный. Зеленый.  
Перебивка — белый.  
И снова.

Голубой. Желтый. Фиолетовый. Малиновый.  
Истертые. Выгоревшие. Поеденные молью.  
Подушкой на плетеном кресле.  
Скатертью на столе.

Четверть века спустя образцы их все еще рядом со мной.  
С ними сплелись не менее беспощадные полосы мексиканских  
сарап.

В них горит неиссякаемый жар тропиков, [в то время] как фо-  
ном к тем искрились кристаллы белых морозов.  
Плотоядно-розовый сплетается с голубым. Желтый сцепляется  
с зеленым. Зигзагами бежит коричневый, отделяясь ступенча-  
тым белым от глубокого индиго.

Может быть, прелюдией к варварской радости от чистых кра-  
сок вологодских сарафанов были когда-то чистые краски икон-  
ных досок.

171 ЦВЕТ

И может быть, пронзительный хор живых розовых фламинго  
на голубом фоне Мексиканского залива лишь допел аккорды,  
задетые гаагским музеем Ван-Гога и цветовым вихрем арлези-  
анских холстов великого безумца с отсеченным ухом1.  
Все равно: зеленый квадрат скатерти в лимонной, залитой солн-  
цем комнате,

темно-синий чайник среди красных чашек,  
золотой Будда на фоне лазурной раскраски стены  
или оранжевый с черным переплет книги на зеленой с золотом  
парче круглого стола.

В кругу подобных пятен я вращаюсь неизменно. И неизбеж-  
ным вологодским сарафаном вертикальных цветных полос все  
туже и туже опоясывают мои комнаты книжные корешки на  
полках моих стен: золотой рядом с пунцовым.  
Синий, белый, белый, оранжевый.  
Красный, голубой, оранжевый.  
Красный, голубой, зеленый.  
Красный, красный, снова белый.  
Черный. Золотой...

Мне скучно, когда на столе не горят рядом синий и желтый  
карандаш, когда не красная в зеленых полосах подушка ложит-  
ся на голубой диван,  
когда не слепит пестротой халат,

когда по занавескам не бегут желтые полосы, пересекаясь го-  
лубыми или перерезаясь малиновыми...  
И мне приятно, когда пестрая лента филиппинской вышивки  
змеится, ложась поперек узбекского сюзане. Или шитый мон-  
гольский узор распластывается по тускло-малиновому фону  
стенки, так выгодно отбрасывающей белизну картонных мек-  
сиканских эмблем “Дня смерти” и черные в кровавых ранах  
маски морисков, так неожиданно перекочевавшие в полуриту-  
альные пляски мексиканского индио, символизируя для него  
уже не покорение Испании маврами, но собственное порабо-  
щение испанскими полчищами Кортеса2.

**\***

Мы давно стремились друг к другу.

Цвет и я.

Наконец впервые встретились.

Вот краткие впечатления вокруг этой встречи.

**[“Мастерство Гоголя”]**

На нее смотришь издали.  
И снизу вверх.

И она кажется калиткой в небо.  
За ней — необъятная небесная голубизна.  
До нее — узкая, сжатая с боков проезжая дорога.  
В гору вверх.  
Из лощины —  
в просторы.  
Из полуоврага —  
к воротам в небо.  
Это — не Тибет.

Это — не подъем на священные горы, куда по тысячам ступеней  
восходят к слиянию с небесами тысячи робких богомольцев.  
Это — не пирамиды древних ацтеков, наспех из капищ язычес-  
ких под рукою ловких патеров превративших свои вершины в  
католические соборы, откуда струится навстречу молящемуся  
благодать и свершенье желаний.  
Это — всего-навсего окрестности Москвы.  
Подмосковный помещичий дом.  
А ныне — дом отдыха.  
Узкое1.

Год, должно быть, тридцать второй или третий.  
На исходе зимы.  
Мы в комнате живем вдвоем.

Странно. На этот раз сожитель мой не ученый-стоматолог, не  
специалист по фитопатологии, которому поручено извести  
книжного червяка из недр ленинградских книгохранилищ, не  
даже просто специалист по древнегреческим лекифам.  
Краткий месяц отдыха непременно столкнет вас с кем-нибудь  
вроде этого, пока обилие заслуг и знаков отличия не обеспе-  
чит вам отдельной палаты...

173 [“МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ”]

На этот раз сожитель мой — редактор издательства.  
Сожительство неспокойное.

Ибо платонически-бесплодные мечты и вздохи мои об очеред-  
ной книжке по проблемам кино тут же материализуются в пря-  
моугольное ярмо договора, из которого потребуются года не-  
добросовестности и изобретательности, чтобы выбраться, не  
возвратив аванса.

Но от него же слышу немало увлекательного о прочей клиен-  
туре, барахтающейся в цепких кольцах этого тиражно-поли-  
графического спрута.

Сейчас в их тенетах — любопытнейший образ.  
Только что вынырнувший к новой жизни и к краткой предсмерт-  
ной вспышке творческого блеска писатель Бугаев.  
Он же — Андрей Белый.

Белый пишет для издательства книгу о Гоголе.  
Белый прочтет отрывки из нее в помещении главного редактора.  
Для малого круга избранных лиц.

Несколько недель спустя в угловой комнате редакции я впер-  
вые вижу (и слышу) этого замечательного старика.  
На голове — профессорская шапочка.  
Из-под нее ореолом очень тонкие серебристые волосы.  
Бледное лицо воскового оттенка. В тонких морщинах залегли  
серебристо-тусклые тени, как на очень древнем оружии.  
Необыкновенно лучистые глаза.

Всякая биография обычно кажется непредусмотренным набо-  
ром фактов.

Обычно хаотическим.

Отдельные произведения — проблесками внутри этого хаоса.  
Связанные друг с другом фактами биографии.  
А сами эти факты нанизаны бессвязно.  
Так в первые мгновения проносится стихия гоголевских обра-  
зов, казалось бы произвольно переплетаясь друг с другом и  
Вовсе незакономерно проскальзываясь сквозь вензеля и крен-  
деля жизненного пути автора.  
Вот Тарас.  
А вот Довгочхун.

Вот Чичиков. А вот Селифан и Петрушка.  
Вот яркая пестрота “Вечеров”.  
А вот вовсе иная тональность “Мертвых душ”.  
Но вот вдруг рукою волшебника Бугаева в этом вихре (в этом  
“рое”, как сказал бы он сам) остановлена точка.

174 Мемуары

Пусть Тарас.

Пусть кудесник из “Страшной мести”.  
И уже от этой точки прочертилась линия к другой.  
От Тараса к Довгочхуну.

От Довгочхуна (менее удивительно) к Петру Петровичу Петуху.  
А от кудесника к Петро Михали (в “Портрете”) и от него к  
Костанжогло в “Мертвых душах”.  
И блистательный комментарий Белого то смелой гипотезой,  
то непреложным фактом, то неожиданной цитатой показыва-  
ет стадиальную связь, видоизменение, переосмысление, пере-  
растание в новое качество исходного мотива, первоначально-  
го образа, расцветающего в последующем, из историко-геро-  
ического, тускнеющего в мелкопоместной пошлости (Тарас —  
Иван Никифорович), из фантастически пугающего простою  
чужеземностью — угрожающего импортным индустриализмом  
патриархально-отечественному (кудесник — Костанжогло).  
И Тройка — Чичиков, Селифан и Петрушка — уже вовсе не про-  
сто кучер, слуга и хозяин в карете, куда запряжены три лоша-  
ди. Но сами по-своему некая тройка, и как тройка — нечто це-  
лое и единое, и Петрушка не просто Петрушка, но вся непри-  
глядная сущность самого Павла Ивановича — та самая, кото-  
рую он так старательно скрывает за тончайшим бельем, благо-  
уханьями и под вторым дном пресловутой шкатулки...  
А потом вдруг внезапно Белый обрушивает на вас таблицу за  
таблицей, выкладки и цифры.  
Чего?!

Процентного содержания разных красок в палитре Гоголя на  
разных этапах его творчества.

И как из хаотического, казалось бы, скача персонажи Гоголя  
выстраивались в ряды по старшинству признака, по этапу раз-  
вития ведущей черты, по движению характеристики, приобре-  
тавшей все более глубокое осмысление, так внезапно же, каза-  
лось бы, своевольный калейдоскоп игры красок сквозь повес-  
ти и рассказы, “поэмы” и “вечера”, пьесы и очерки оказывает-  
ся стоящим в таких же строгих рядах нарастаний и спадов, уси-  
лений и ослаблении, расцветании и увяданий.  
И кропотливая резка Бугаева под каждым оттенком спектра,  
под каждой рубрикой биографической даты, между крышка-  
ми каждого произведения осмотрительно и подробно, ответ-  
ственно и доказательно подтверждает утверждение двумя но-  
ликами перерезанными одной наклонной процента...

175 [“МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ”]

Чудо. Чудо.

Чудо кропотливости и внимания.  
Чудо бережности и уважения.

Чудо прозорливости и поэтического сродства с душою автора.  
Дальше как во сне или в вихре видения.  
Я робко подхожу к чародею.  
Выясняется, он знает меня давно по картинам.  
Спрашиваю его, почему в великолепном столбце авторов (Го-  
голь и Блок, Гоголь и Белый, Гоголь и Маяковский) нет строч-  
ки: Гоголь и Джойс. Поразительная схожесть в методе письма  
этого малоросса, ставшего крупнейшим русским писателем, с  
этим ирландцем, ставшим гордостью английской словесности,  
меня давно удивляла.  
Джойса Белый не знает.

Почему, связав Гоголя с футуризмом, не связал его с... кине-  
матографом?

Хотя превосходно отметил “перерезку” — все то, что произош-  
ло, пока Иван Иванович протискивался сквозь двери2?  
К этому разговору возвращаемся позже.  
А пока-  
Блистательный разгром Белым постановки “Мертвых душ” в  
МХАТе3 с неподражаемой гоголевской палитрой в руках — от  
которой бессмысленно и необоснованно, дальтонически и бли-  
зоруко, а главное, не драматически или, точнее, наперекор цве-  
товому драматизму и цветовой характеристике (у Гоголя со-  
вершенно неотрывных от сюжета и содержания) здесь отойде-  
но тупо и бессмысленно.  
Вечер Белого в Политехническом музее4.  
Я представительствую...

Чудный вечер с Белым дома у меня на Чистых прудах.  
Дальнейшее в какой-то неясности.  
В наплывах.

Трагическая смерть Бориса Бугаева, более известного под ли-  
тературным псевдонимом Андрея Белого...  
И только пронзительно-желтый переплет — ОГИЗ — ГИХЛ,  
1934 — “Мастерство Гоголя”, как память об этих чудесных не-  
скольких месяцах живых впечатлений “во Гоголе”.  
Желтый переплет горит на столе, как обложка “Жермини Ла-  
серте” Гонкуров на портрете доктора Гашэ кисти Ван-Гога.  
В оправе солнечной книги — драгоценности наблюдений Бе-  
лого.

176 Мемуары

Здесь они размерены по фазам творчества.  
По таблицам и схемам.  
Отчетливыми образами и образцами.  
Сопоставлением цитат, переливающихся друг в друга, как ря-  
дом стоящие оттенки спектра.

Или звенящих, как в столкновении дополнительных цветов.  
Сквозь них, озаряя столбцы и окрашивая образы, струится и  
стремится цветовая стихия Гоголя.  
Вчера она была уже не тою, что сегодня.  
А завтра она будет иною, чем вчера.  
В начале свет.  
Свет сгущается в цвет.  
Остается светоподстилкою цвета.

“...Светопись подстилает *цветопись* в первой фазе; припом-  
ним: мозаика, цветное стекло и предшествовали, и родили Джи-  
отто, в котором рождалась позднейшая живопись, история  
живописи в прозе Гоголя от стеклянного пейзажа в отрывке  
*“Утопленница”* до описания плюшкинской комнаты аналогич-  
на истории живописи от равеннской мозаики, через Джиотто,  
к... Рембрандту...” (с. 135).  
В пристальном разборе — еще отчетливее.  
“...Тенденция цветописи в первой фазе.  
Красочный спектр “Вечеров”, “Тараса Бульбы”, “Вия” пестр  
и ярок; мало сложных определений, как *“.бело-прозрачный”,  
“темно-коричневый*”, *“лилово-огненный*” и т.д.; красный — так  
“красный”; и он доминирует (84 отметки в реестре); *“как  
огоны” —* 10 раз, *“как кровь” —* 7*, “алый” —* 7, *“червонный” —*4, *“рубинный”—*1, *“как бакан”, “как мак”, “как у снегиря”*(грудь),... обычны комбинации *золотого и красного, красного  
с синим, красного с зеленым, красного с черным;* в “Вие” пол  
устлан *красной* китайкою; *алым* бархатом покрыто тело в гро-  
бу; до полу *золотые* кисти и бахромы, а свечи увиты зеленью  
(красное — золотое — зеленое)...

...Следующее по частоте, *золото,* имеет всего 37 отметок  
(11,6%); за ними следует пара: *черное, синее* (11 и 10,7)...”  
То же самое в живых образах “Страшной мести”.  
“...Гоголь учился живописи; его манера одевать сцены “Страш-  
ной мести” в цвета являет красочный синтез произведений пер-  
вой фазы с доминирующим *красным* (26%); за красным лишь  
*черный* и *синий* приподняты выше 10% (10,6 и 11,5). В “Страш-  
ной мести” пропорция эта соблюдена: на 19 *красных* пятен по

177 [“МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ”]

8-ми *черных* и *синих;* красный цвет — 1) пятна на одеждах, 2)  
вспыхи, подобные красным бенгальским огням; эти пятна даны  
вперебив с синими и зелеными; в *красное* облечен Колдун; крас-  
ное здесь — кипенье крови, наполняющее уши звоном и застав-  
ляющее схватываться за саблю; но красное на Колдуне — за-  
плата: на *черной* дыре; *черное —* под *красным, красный* жупан  
рыскает по *черным* лесам, перерезает месячные отблески в *чер-  
ной* лодке, является из-под *черной* горы, тащась к *черному* за-  
мку...

...Три главных действующих лица сопровождаются каждое сво-  
ими цветами: цвета Данилы — *золотое* и *синее,* Катерины —  
*голубое, розовое* и *серебряное;* цвета Колдуна — *черное* с *крас-  
ным. Красная Моляка* вещает о его появлении; *серебряная* жа-  
лоба ивы о слезах Катерины.  
Сюжет в цвета впаян...” (с. 73).

Особенно пленительно — на словах — говорил Белый о *голу-  
бом прозовем* в обрисовке пани Катерины как об отсветах при-  
ближающихся к ней *синего* (*с золотом*) Данилы и *красного* (*с  
черным*) колдуна...

И дальше вместе с биографией произведений Гоголя движение  
их спектра.

Особенно наглядно — по линии красного цвета.  
От жизнерадостных “Вечеров на хуторе близ Диканьки” к тра-  
гическому второму тому “Мертвых Душ”.  
26,6% — 12,5% — 10,3% — 6,4%... (с. 121).  
Цифры говорят за себя.  
Но вот за них говорит и Белый:

“...Цветопись второй и третьей фазы.  
...Спектр реагирует: уменьшением *красных* пятен, начиная со  
“Шпоньки”, “Ив. Ив. и Ив. Ник.” и “Старосветских помещи-  
ков”, кончая комедиями, *процент красного* падает: с 26,6 до 12,5,  
и — падает далее в обоих томах “Мертвых душ”: 10,3 — 6,4, во  
втором томе *красного* менее четверти “Вечеров”; падает *синее:*

с 10,7 на 6,1, и с 6,1 на 4,9 (в первом томе “Мертвых душ), пада-  
ет процент *золотого с* 11,6 на 8,9, с 8,9 на 2,8, падает *серебря-  
ное:* с 7,1 на 3,2 и 2,8...

...Изменению словаря ответствует изменение и в спектре; и в  
потухающем цветописном пятне растет — светотень; в первом  
томе “Мертвых душ” главенствует *белое, черное, серое;* здесь  
тень мутнит цветопись... голубое — с *пыльней,* как цвет обоев  
Манилова...” (с. 113).

178 Мемуары

“...Порой многое под вуалью: она — с *черными мушками, мухи*садились; солнце... блистало... и *мухи...* обратились к нему”;

рои *мух, поднятые легким воздухом,* “воздушные *эскадроны  
мух...* обсыпают... куски”, чернильница с множеством *мух,* в  
комнате Коробочки “бесчисленное *множество мух”,* рюмка “с  
тремя *мухами*”; и оттого — ассоциации с мухами: *“мухи,* а не  
люди”, “умирали, как *мухи*”,“меньше *мухи*”\* и т. д.  
Этому *черному* крапу соответствуют *белые* пятна дам, главным  
образом писанных *белилами,* но названных *“сияющими”* (из  
иронии). Жена Чартокуцкого показана *белыми* пятнами (белье  
и кофточка — *белые*)*; беленькая* и губернаторская дочка в  
“Мертвых душах”; дамы... в *белых, “как лебедь”,* платьях, в  
*белых,* “как дым”, башмачках; в *белых,* “как снег”, чулочках...  
и прочие *белые* принадлежности туалета... *белого* в первом томе  
“Мертвых душ” — 22, а во втором — 17 процентов.  
Оно — под крапом; крап — *черный.*Многое здесь — “блан э нуар”... (с. 158).  
От сверкающего в золотой оправе красного и синего к черно-  
серо-белому и чистому “блан э нуар”\*\* ...  
Этому спектру произведений Гоголя надолго положено было  
врезаться мне в память.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Все цитаты из “Мертвых душ”.  
\*\* Blanc et noir — белое и черное (*франц*.).

**Атака на кипарисы  
(Первое письмо о цвете)**

“...Я несколько вольно обращался с прав-  
доподобием цвета...”

*Ван-Гог.* Из письма к Эмилю Бернару

Нет!

Не предмет сюжета и не предмет фотографии родят цвет.  
Но музыка предмета и особенность лирического, эпического и  
драматического внутреннего звучания сюжета.  
Не предметный цвет газона, мостовой, ночного кафе или гос-  
тиной определяет их цвет в картине.  
Но взгляд на них, порожденный отношением к ним.  
Ведь почему-то высекали мы в прежнем кинематографе рам-  
кой кадра именно то, что нам нужно из окружающей действи-  
тельности.

Извивали раз выхваченный предмет в смене ракурсов съемки,  
способных пластически раскрыть сокровенную затаенность  
того, что мы ставили перед аппаратом.  
И пронизывали его могучим произволом бросков света и тени  
в интересах выражения того, чем мы желали его представить!

\*

Мы уже привыкли к тому, что эмоция сцены расцветает музыкой.  
Что эта музыка стелется по кадру, обвивает собой героев и  
действие и, не теряя своей самостоятельной линии, сплетается  
с бегущим строем изображений в единый поток впечатлений.  
Совершенно так же должна вливаться в кадры и переливаться  
через их края стихия цвета, неся симфонию красок, которая  
вырастает из чувств и мыслей по поводу происходящего.  
И загорается красными, синими, оранжевыми тонами соглас-  
но зовам той же внутренней необходимости, которая, вторя  
душе событий, то содрогается медью, то поет струнными, то  
гремит барабанами.

180 Мемуары

**\***

Пусть внешним поводом для включения партии кроваво-крас-  
ных тонов будет блик свечи1.

Пусть для контрапункта встречного движения синих — угол  
не задетой красным бликом синей фрески.  
Пусть брызнет оранжевая тема из золота случайно замерцав-  
шего нимба.

Ведь и самый нимб, угол фрески или свечу мы ставим в кадр не  
во имя быта или этнографии.

Но из элементов этнографии и быта — в данном месте, в дан-  
ной сцене, на данном градусе психологического напряжения —  
мы выхватываем именно эти детали за то, что в данных услови-  
ях именно через них наиболее красочно может петь окруже-  
ние в тон актеру о самом важном в данный момент драмати-  
ческой поэмы, которую мы излагаем на экране.  
Свеча, нимб, осколок фрески — это такое же намеренно вы-  
хваченное исходное трезвучие, подсказанное чувством, из ко-  
торого мы компонуем симфонию эмоциональной атмосферы  
данной сцены, — подобно тем коротким кроки мелодических  
созвучий, из которых в дальнейшем родятся бесчисленные ходы  
и сплетения музыкальных творений.  
Так почему же только они сами, а не в той же степени еще и  
созвучия эмоционального звучания их колорита в отличие от  
простой их предметной окрашенности?!  
И дело вашего темперамента, вашего размаха, выразительной  
напряженности вашей темы — оставить ли избранную вами ни-  
точку исходной цветовой мелодии подобием темы, спетой од-  
ним голосом иди сыгранной на пастушечьей свирели — то есть  
просто гармонично уложенной простейшим цветовым узором.  
Или развернуть ее во всесторонние вариации средствами ма-  
гии цветовой оркестровки, подобно тому как простейшая тема  
разгорается и ширится в лабиринтах музыкальных ходов Шес-  
той симфонии Шостаковича, наивный народный напев — в чу-  
десах баховской фуги или крик петуха — в незабываемом тво-  
рении Римского-Корсакова .  
Стихия цвета в ваших руках.

Дело за щедростью творческого размаха. За выразительностью  
цветовой возгонки раз поразившего вас явления.  
Я не зову вас непременно на этот путь. Не всякая грудная клетка  
выдержит такой напор.

181 АТАКА НА КИПАРИСЫ

Нo сам бы я был несказанно счастлив, если бы в моих руках  
мерцание свечки возгорелось бы до степени багровых отсве-  
тов пылающего горна, а золотой нимб, горящий в голубой ла-  
зури фрески, зазвучал бы образом одинокой царственности  
мысли, плывущей в необъятном океане государственной меч-  
ты, золотым разливом уходящей ввысь от крови и огня, кото-  
рыми мечта вынуждена прокладывать себе жизненный путь.  
Драматическую тему, драматическую ситуацию, драматичес-  
кий монолог можно спеть без слов.  
И мотив раскроет эмоциональный драматизм содержания.  
Так и бывает.

И раз спетое в душе затем затвердевает словами, ситуациями,  
сюжетными ходами.  
Так же и цвет.

Драму надо увидеть сперва переливающимся цветовым пото-  
ком, вторящим эмоции. И текучий спектр осядет предметами.  
Цветными рефлексами в глубоких тенях маски актера.  
В игре одежд.

Цветовом лейтмотиве, пейзаже — золоте листвы, синеве теней  
на снежной глади или пунцовыми отливами заката по недвиж-  
ной глади вечернего озера.  
Три линии:  
музыка,  
предметно-сюжетный ход,  
цвет.

Потому что мне мало...\* мне хочется, чтобы цветом разгора-  
лась бы мысль и, сливаясь с темой изображения, порождала  
бы образ.

Я не зову вас с собой обязательно рваться туда же.  
Вы можете и не стремиться к тому же.  
Но что мы видим на другом полюсе?  
На другом полюсе стоит пока что только та цветовая катаст-  
рофа, которую мы пока что из картины в картину видим на цвет-  
ных экранах. Они кажутся меньшими братьями того, что пред-  
ставляла собой черно-белая съемка первых лет “биоскопа”,  
когда, не задумываясь, снимали снимки в обыкновенные пас-  
мурные дни. Мы помним их — плоские, лишенные теней, воз-  
духа, глубины, объема, фактуры, светотени.  
Такой, какой она [съемка] была, прежде чем учет натуральной  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* В рукописи пропуск.

182 Мемуары

тени и естественного блика солнечного дня в столкновении с  
рефлексами подсветки и пятнами произвольно заглатываемых  
искусственною тенью подробностей и деталей не стали делать  
подобный кадр пластически выразительным на натуре.  
И во много раз еще выразительнее в ателье, где на нейтраль-  
ный облик объекта умелая рука светописца спускает целую  
свору метровых, семисоток, трехсоток, “бэби” и пр., жадно  
вгрызающихся в пространство, вырывающих из глубин объемы,  
срывающих скрывающее, обнажающих существенное такими  
же цепкими зубами, как [у] муруги[х]...\* в описан[ной] Гоголем  
ноздревской псарне. Глядя на веселое содружество прожек-  
торов и ламп всех калибров и размеров, готовых с началом  
съемки ринуться в бой, я неизменно вижу их в образах муру-  
гих etc., украшавших собой псарню Ноздрева.  
Мы стоим перед нерушимой бытово установленной соотноси-  
тельностью красок, как некогда стоял домонтажный кинема-  
тограф “одной точки съемки” перед событием.  
До того, как монтаж крупными планами стал всекаться в явле-  
ние. Оставляя шляпу и калошу и выбрасывая пальто там, где  
надо; заменяя мчащуюся лошадь — скачущими копытами и раз-  
вевающимся хвостом, где это нужно; [оставляя] шагающие са-  
поги и восседающие вицмундиры там, где по другому заданию  
на зрителя обрушивались одни глаза, одни лица, одни руки...  
Из “пучка возможных” элементов монтаж смелой рукой от-  
брасывал все то, что в данном месте не было “необходимым”.  
Так же из пестрого ковра неорганизованной цветовой действи-  
тельности мы во имя решения выразительной задачи должны  
выбрасывать те части спектра, те сектора общецветовой палит-  
ры, что звучат не в тон нашему заданию.  
Вот голубизна глаз осветила собой мягким светом всю глуби-  
ну кадра.

Вот зеленью украденного изумруда подернулся общий тон дру-  
гого.

Вот, поглощая все на своем пути, воцаряется гаммой текучего  
золота вспыхнувший во мраке солнечный луч.  
Но мало этого, монтаж не только выбирал. Монтаж еще ин-  
тенсифицировал отобранное. Монтаж это делал магией раз-  
меров, заставляя вытаращенный глаз становиться размером с  
мчащийся на человека поезд, а пламя фитиля быть крупнее  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* В рукописи пропуск.

183 АТАКА НА КИПАРИСЫ

общего плана крепости, которая должна взорваться от его  
вспышки.

Совершенно так же мастер цветового экрана должен интенси-  
фицировать группу отобранных цветовых элементов, взвивать  
и взвинчивать их до подлинной системы цветовых валеров.  
Заставлять их звучать то тройным фортиссимо, то теряться в  
мягком пиано; то выступать за пределы отведенной им пред-  
метности, вовлекая окружение и среду; то, наоборот, съежи-  
ваться до размера блика, зажатого со всех сторон наступле-  
нием новых цветовых потоков.  
Цветовая фуга, цветовой контрапункт — не игра слов.  
И мы отчетливо предвидим в будущих фильмах зарождение  
цветовой темы, пронизывание ею другой цветовой среды, сли-  
яние с другой цветовой темой, борьбу с ней и, наконец, тор-  
жествующее заполнение рамки экрана цветовым океаном, тре-  
пещущим переливом интенсивности собственного тона, всхлес-  
тываемого до еще большей выразительности искрами бликов и  
пятнами рефлексов сторонней, противоположной, дополни-  
тельной цветовой гаммы.

А пока что мы стоим, отъединенные от цвета, как стоят робкие  
благонамеренные мальчишки перед соблазнительной магазин-  
ной витриной, отделенной от нашей творчески организующей  
воли непроницаемой стеной бемского стекла! Она — подлин-  
но цветовая действительность — лежит скованной Белоснеж-  
кой в стеклянном гробу3. А мы стоим перед ней, отделенные от  
стихии цвета, как благонамеренные мальчики.  
А нужно только наклониться, поднять кирпич...  
Короткий треск...

И в творческом упоении [вы] так же способны перетасовать  
цветовой мир по образу и подобию красочности ваших фанта-  
зий, вашего колористического восприятия темы, в тон цвето-  
вому фестивалю, поющему в вашем воображении.  
Закономерности хода по всем звеньям кинематографии одни и  
те же.

И начинания схожи.  
Похожи и заблуждения.

А пути приближения к справедливым разрешениям проблем —  
одинаковы.

На всех этапах это было и будет задачей разбить невозмути-  
мую, раз установленную бытовую соотносительность элемен-  
тов явлений — в данном случае цветовых явлений — во имя идей

184 Мемуары

и чувств, стремящихся говорить, петь, кричать посредством  
этих элементов. В данном случае это будет природная гармо-  
ния или дисгармония цветов, тонов и красок, разбитая и вновь  
воссозданная в новых качествах сквозь призму творческого  
воления художника, цветово пересоздающего мир. [...]

**Ключи счастья  
(Второе письмо о цвете)**“Санин” Арцыбашева,  
“Гнев Диониса” Нагродской,  
романы Лаппо-Данилевской  
и, конечно, “Ключи счастья” Вербицкой.  
Это целая эпоха в литературе.

Эпоха, резко отразившая полную потерю какой бы то ни было  
стабильности в тех слоях интеллигенции, которая не примкну-  
ла к революционному движению.

Мы еще слишком дети, чтобы читать все это в те годы, когда  
выходят эти книги.

Мы знаем о них понаслышке, по спорам взрослых, по обрыв-  
кам полемики в связи с их выходом, больше по названиям и по  
фамилии авторов.  
Боже мой, как это было давно!

Сколько утекло воды, как преобразился лик нашей страны, как  
перекроился облик Европы, как изменился весь мир за эти де-  
сятилетия!

Как странно случайно увидеть фотографию госпожи Лаппо-  
Данилевской среди других обитателей “Дома ветеранов сце-  
ны” и вспоминать о ней как участнице фронтовой труппы По-  
литуправления Западного фронта в 1920 году, когда сам я ра-  
ботаю художником-декоратором в только что отвоеванном  
Минске.

Как неожиданно сознавать, что сына автора “Ключей счастья”  
Вербицкой можно почти ежедневно увидеть на сцене МХАТа,  
то в “Анне Карениной”, то во “Врагах” Горького1.  
Это почти так же странно, как соображать о том, что еще жив  
столь давно уже “музейный” Матисс,  
что только два года тому назад умер (в 1944 году) Эдвард  
Мунк — скандинавский предтеча экспрессионизма — направ-  
ления, расцветавшего на наших глазах и на наших же глазах

186 Мемуары

уже давно канувшего в Лету под пластами конструктивизма,  
сюрреализма, давно его сменивших и давно уже в свою оче-  
редь сошедших со сцены.

Из смутного водоворота тех же дореволюционных и довоен-  
ных лет родится и евреиновский “Театр для себя”2.  
В одной из этих трех книжек приводятся примерные сценарии  
для пьес этого театра без зрителей, без критики, без аудито-  
рии.

Я помню один такой сценарий.  
Он назывался “Примерка смертей”.  
Маленьким надрезом побочных кровеносных сосудов на руке  
и теплой ванной — под контролем спрятанного друга-врача и  
[под] дальние звуки арфы — предлагается читателю испытать  
прелесть ощущений умирающего Петрония, вскрывшего себе  
вены...

Нагромождением цветов предлагается испытать первые ощу-  
щения смерти от ароматов... и т. д. и т. д.  
...Название “Ключи счастья” современники объясняли тем, что  
это роман о родниках, источниках, порождающих потоки  
счастья.

Заглавие “Мертвые души”, как известно, имеет два чтения.  
Одно — прямое, касающееся мертвых ревизских душ, которы-  
ми торгует господин Чичиков.

Второе — иносказательное, касающееся омертвелых душ его  
клиентуры — представителей помещичьей России.  
“Ключи счастья” помимо “родникового” чтения имеют совер-  
шенно такое же второе, “подспудное” чтение.  
Чтение весьма циническое — на поприще любви находящее пол-  
ное соответствие с приведенным выше евреиновским развле-  
чением “Примерки смертей”.

“Ключи счастья” в годы моего детства были разновидностью  
лотереи.

Они стояли в ряду таких же развлечений на благотворитель-  
ных базарах, как серсо, которое надо было набрасывать на  
торчащие палки с подвешенными призами, или мячики, кото-  
рыми надо было попасть в развешенные цветные мешочки с  
пряниками и леденцами.

“Ключи счастья” состояли в том, что на столик выставлялась  
коробочка.

Коробочка, закрытая на ключ.  
Около коробочки лежало двенадцать ключей.

187 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

Только один из всех двенадцати ключей открывал коробочку.  
За каждый ключ — для этой “примерки ключей” — вы плати-  
ли рубль.

Открыв коробочку, вы получали в качестве приза ее содержи-  
мое — кажется, десять рублей.  
Иногда коробочка открывалась с первого раза.  
Иногда со второго, с третьего.

Иногда — двенадцатым ключом, и выигравший бывал в убыт-  
ке.

Тому же испытанию и исканию в области любви подвергает  
свою героиню госпожа Вербицкая.  
Роман более чем уместно назван “Ключи счастья”.  
А героиня госпожи Вербицкой, сколько я помню, в убытке не  
остается.

**\***

“Ключи счастья” не только метод искания в области любви.  
“Ключи Счастья” во многом и метод искания в искусстве.  
В те смутные этапы его развития, когда внезапно появляются  
новые, еще не осознанные и не освоенные возможности новой  
техники, новых способов выражения, новых средств воздей-  
ствия.

Где искать подхода, как найти правильные пути, где обнару-  
жить ключ, способный раскрыть шкатулку, полную новых чу-  
десных тайн и возможностей?!  
Конечно, можно ее просто взломать.  
Таким “искусством взломщиков” может быть с успехом назва-  
но то, что во многом было сделано с диалогом и музыкой в зву-  
ковом кино, когда в область кинематографа просто беззастен-  
чиво вломился театр.

То же самое происходит и сейчас с практикой цветного филь-  
ма, куда вломилась даже не живопись, а олеография.  
Другой путь — путь примерки ключей — путь “ключей  
счастья”.

Ибо можно иметь очень четкий абрис собственных вожделе-  
ний, очень точный набор уравнений, которым должно отвечать  
искомое — “икс” — новых возможностей, и очень точное пред-  
ставление о формулах, которыми должны выразиться найден-  
ные решения.

188 Мемуары

Но шаг от этих отвлеченных представлений, хотя и осязатель-  
но точных и близких, к реализации их на практике лежит иног-  
да через неперелазные ущелья трудностей по освоению осо-  
бенностей новой области творчества.  
В “Набеге на кипарисы” я старался сформулировать принци-  
пиальный набег, который мы делали на проблему цвета в кине-  
матографе.

Настоящие “Ключи счастья” должны коснуться некоторых из  
тех верных, а чаще неверных ключей, которыми мы атаковали  
ящик Пандоры цветового кино.

**\***

Не знаю, можно ли назвать счастьем или даже случайным  
счастьем все то, что привело меня к первой работе по цвету.  
Но цепь случайностей несомненна.  
Цепь эта вела к самой работе.

И такая же цепь и сочетание неожиданного и случайного оп-  
ределяли ход внутри разрешения самих проблем цвета.  
Цвет в кинематографе меня занимает очень давно.  
Настолько давно, что весь этап нашей работы в черно-серо-бе-  
лом кино я считаю одновременно и работой в области цвета3.  
В области цвета ограниченного спектра однотонных валеров.  
Однако и конкретная работа над цветом занимает меня доволь-  
но давно.

Впрочем, правда, только с того момента, когда кажется, что  
техническая проблема разрешена окончательно.  
Есть разные пионеры.

Одних увлекает освоение и разработка технической возмож-  
ности и увлекает работа по усовершенствованию самого ново-  
го технического феномена.

Были такие энтузиасты и звука — на тех порах, когда звук еще  
не давал возможностей самостоятельного отделения и произ-  
вольного сочетания с изображением.  
Были такие же энтузиасты освоения цвета, когда требовалось  
невиданное количество света, оптический кубик и три разного  
тона пленки, бегущие сквозь один аппарат, с тем чтобы в виде  
грубого пестрого конфетти улавливать на экране цвета без  
нюансов, тона без полутонов и краски действительности, ис-  
каженные до неузнаваемости.

189 ключи счастья

К этому типу пионеров и энтузиастов я не отношусь никак.  
Меня не увлекают искания, имеющие точкой схода совершен-  
ство передачи сопрано, на первых порах ничем не отличающе-  
гося в звуковом кино от хриплого тенора.  
И я считаю, что к моменту начала настоящих исканий техника  
должна обеспечить возможность отчетливой записи звука ро-  
яля и безупречного звучания скрипки с экрана, на что ушло  
немало времени и усилий.

Только с этого момента можно начинать реальные искания в  
области звукозрительного контрапункта, без которого нечего  
делать в эстетике звукозрительного кинематографа.  
Точно так же и с цветом.

Первые, почти бессвязные проекции цветного фильма (“Джор-  
дано Бруно”), равно как и первый детально обдуманный цве-  
товой фильм (“Пушкин”), в равной мере решительно были от-  
ложены “в архив”, как только стало ясно, что техника еще на  
столь младенческой стадии развития, что ни одного формаль-  
ного решения с гарантией обеспечить не может.  
И очередная тема “Иван Грозный” оказывается именно такой,  
которая в подавляющем своем большинстве первых двух его  
третей рисуется цветовой гаммой, доступной черно-белому  
кинематографу, — традиционной белой, серой и черной с бо-  
гатейшим разнообразием фактур, от металлического блеска  
парчи разнообразного качества и вида, через материи и ткани,  
к мягкой игре мехов, включивших всю гамму оттенков пушис-  
тых поверхностей от соболя и лисицы до волка и медведя, бу-  
рого на шубах и белого в коврах и одеялах.  
Первые образцы цветного кинематографа я видел очень дав-  
но.

Это были раскрашенные от руки феерии Мельеса.  
Подводное царство, где ярко-желтые воины в латах скрыва-  
лись в челюстях зеленоватых китов, а голубые и розовые вол-  
шебницы рождались из морской пены.  
Вскоре после этого появились фильмы в натуральных красках.  
Уже не помню, какой системы и какой техники, но примерно с  
1910—1920 годов их стали показывать у нас в Риге.  
Правда, только в одном кинематографе — в Верманском пар-  
ке— носившем громкое название “Кино-культура”, что, од-  
нако, ему отнюдь не мешало после этих цветных “научных” ко-  
роткометражек показывать неделю за неделей, серию за се-  
рией и “Фантомаса”, и “Вампиров”.

190 Мемуары

Сюжеты были короткие, с общим розовым налетом, и показы-  
вали белые паруса яхт, скользившие по голубому морю, раз-  
нообразные и разноцветные фрукты и цветы, которые переби-  
рали девушки с огненно-рыжими и соломенно-золотистыми  
волосами, и весеннее возделывание полей.  
Первыми личными нашими пробами в области использования  
цвета были: очень известный, от руки раскрашенный красный  
флаг в “Потемкине” и менее известный монтаж из резко и раз-  
но отвирированных коротких кусков в сценах вокруг сепара-  
тора и “бычьей свадьбы” в фильме “Старое и новое”.  
Конкретно производственно вопрос о цвете встал в 1939 году.  
В связи с тем что отпала работа над фильмом о Ферганском  
канале, после того как мне (как я тогда выражался)... “выреза-  
ли Тамерлана”4.

Фильм о Ферганском канале как фильм о борьбе за воду я за-  
думал как триптих.

Цветущая Средняя Азия с великолепной системой орошения в  
древности.

В братоубийственных бойнях и походах Тамерлана гибнет  
власть человека над водой. Пески берут верх.  
Нищета песчаных пустынь при царизме. Драка за лишнюю пи-  
алу воды из арыка там, где когда-то была совершеннейшая в  
мире оросительная система.

И, наконец, чудо первого коллективного подвига — строитель-  
ства колхозов Узбекистана — Ферганский канал, в небывалых  
масштабах несущий богатство и благосостояние социалисти-  
ческой Средней Азии.

По неизвестным мне соображениям отпали съемки первой час-  
ти триптиха в самый канун начала работ.  
Беспомощно повисла в воздухе композиция целого.  
И вскоре отпала вся работа в целом.  
Я занялся постановкой “Валькирии” в Большом театре, где всю  
разработку последней картины, “Feuerzauber” (“Волшебство  
огня”), я посвятил исканию сочетаний элементов партитуры  
Вагнера с изменяющимся окрашенным светом на сцене.  
Несмотря на крайне ограниченную технику и весьма несовер-  
шенное цвето- и светооборудование сцены ГАБТа, крайне обед-  
нивших возможности варьирующейся световой палитры игры  
огня, все же удалось весьма убедительно разрешить цветовое  
истолкование “Прощания Вотана”.  
Пожалуй, отсюда, от совершенно случайно отпавшей съемки

191 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

ферганского фильма, начинается цепь тех закономерных слу-  
чайностей, которые практически ведут меня к работе над цве-  
том.

При ограниченной палитре потоков окрашенного света, лени-  
во струящихся из софитов с колосников Большого академи-  
ческого театра СССР, на “Feuerzauber” вагнеровской “Валь-  
кирии” возможно отвести не более двух тональностей.  
Извольте уложить все переливы “Волшебства огня” во взаим-  
ную игру и смену пунцово-алых и голубых софитов, единствен-  
но находящихся во власти вашего пульта управления.  
Хорошо еще, что до этого вам удается отыграться на цветовой  
смене световых квадратов — размером в до конца разверстую  
пасть задника — в “Прощании Вотана”.  
Вот он бронзово-металлический в начале.  
Вот он плавно перешел в серебро.

И вот он вместе с объятием в пассаже — внезапно перебро-  
сился в глубину лирической синевы...  
Партитура Вагнера не слишком богата оттенками, но органич-  
но и в духе движения музыки вспыхивает, горит и переливает-  
ся светом.

В “Волшебстве огня” тема Локи пробегает синевой сквозь пур-  
пур основной огневой стихии.  
Вот она растворилась в ней.  
Вот, кажется, поглотила ее в себе.

Из-под металлической крышки электробудки устало и жалоб-  
но глядит вверх потное и закоптелое лицо единственного элек-  
тротехника, умеющего вторить игрой рубильников и реоста-  
тов вслед пальцу помощника режиссера, ерзающему по парти-  
туре синхронно с неистовством оркестра, то гудящего, то кло-  
кочущего, то рычащего, то сладостно сходящего на нет фина-  
ла последнего акта второй оперы из тетралогии о Нибелунго-  
вом кольце5.

Так или иначе, первые шаги практического хромофонного кон-  
трапункта — смешения сферы звука со стихией красок — я для  
себя проделываю на прославленных подмостках Большого  
театра.  
Я не могу не вспомнить других начал моей деятельности, так

192 Мемуары

причудливо почему-то неизменно связывавших меня с этим  
зданием.

Здесь впервые — в одну из юбилейных дат, связанных с “левы-  
ми” театрами, — в 1923 году шел фрагмент моей первой само-  
стоятельной режиссерской работы6.  
Здесь впервые я был на афише обозначен как “режиссер” и  
как “постановщик”.

И впервые перед ошарашенным зрителем из пропасти оркест-  
ра пронесся свист и грохот шумового оркестра в ответ на визг  
моей футбольной сирены, вырвавшийся из красного плюша  
сидений, а под занавес в ослепительном канареечном трико  
молодая актриса моей тогдашней труппы Московского Про-  
леткульта впервые за всю историю Большого театра на шести-  
метровой штанге исполнила цирковой номер... Мачты смерти!  
Два года спустя здесь же, сметая каноны и традиции более ве-  
ковые, более закоренелые и строгие, снова впервые впереди  
занавеса не менее вызывающе распластался белый четырех-  
угольник холста киноэкрана.

Из будки, где-то рядом с бывшей “царской” ложей, на этот  
холст и с этого холста на зрителя обрушивались черноморские  
волны, валы восстания, расстрел на Одесской лестнице, и в зри-  
тельный зал, рея красным флагом, врезался нос победоносно-  
го броненосца.

Первый показ “Потемкина” проходил в годовщину Пятого  
года в этих же стенах.

В сороковом году тут же медленно ползли в колосники сереб-  
ряные кони, задуманные мчащимися в облака.  
Подслеповато под занавес светил в зрительный зал желтый  
прожектор вместо ослепительно солнечного снопа, мчащего  
песнь радости и любви в насыщаемый светом зрительный зал.  
И неминуемо отказывались веять из-под подмостков ветродуи,  
призванные раздувать языки пламени, беспомощно повисав-  
шие в голубых и пунцовых отсветах, скорее, как двоюродные  
их братья над прилавками мясников и вовсе далекие от пляса  
огненных мечей, призванных охранять непробудный сон Брун-  
гильды до часа пробуждения ее с приходом Зигфрида...  
Хромофонное сочетание потоков музыки и света. Игра свето-  
вых лучей.

Магия найденных соответствий...  
Вот то немногое,  
но эмоционально бесконечно ценное, что я вынес из этой pa-

193 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

боты, пламенной по устремлениям, вдохновенной по исканиям  
и трагичной по достигнутому, непреодолимыми веригами тех-  
нического несовершенства обреченному ползать там, где все  
рвалось в небеса...

Однако где же среди этих рвущихся в небо мятежных коней  
воинственных дев — наше основное искомое — биография  
Александра Сергеевича Пушкина?  
Как раз посередине.

“Валькирия” не была монтировочно окончена к маю 1940 года.  
Продолжилась с осени.

И именно летом я занимался Александром Сергеевичем.  
Есть стадия общения с героем, когда его перестаешь называть  
по фамилии.

Он становится знакомым.  
Его величаешь по имени-отчеству.  
Так, между прочим, говорят о героях прошлого и историки.  
Помню, как на обсуждении сценария об Александре Невском  
историки судили и рядили по поводу гипотезы об его отравле-  
нии в ставке хана.

“На мой взгляд, — сказал кто-то из них, — дело было проще.  
Александр Ярославич просто страдал туберкулезом. И надо  
думать, что в связи с затруднительной поездкой процесс обос-  
трился...”

И как-то сразу Александр Ярославич стал лет на пятьсот бли-  
же.

А оставшийся кусочек расстояния вовсе исчез, когда тот же  
академик — или это был другой? — стараясь обрисовать мне  
общие данные о внешности моего будущего героя, сказал, что  
бородою он был “вроде... Некрасова”.  
Так вот, работа над Пушкиным вклинивается как раз в разгар  
приостановленных экспериментов над хромофонным контра-  
пунктом в “Валькирии”.

Но до этого несколько слов о самой работе над Вагнером.  
В постановке моей в ГАБТе — снова, скорее, как эскиз замыс-  
ла, чем как осуществление его, — предшествуя появлению Во-  
тана, рушатся сосны.

Затем, вновь под занавес, воздымаясь с земля, сливаются с  
окончательным взлетом валькирий и гневным отлетом их бо-  
жественного отца.

Валькирия у меня связана с соснами.  
Вероятно, потому, что неистовство “полета” я впервые услы-

194 Мемуары

шал на рояле в окружении сосновых массивов финляндских  
лесов.

Звуки уносили воинственных дев в кроны сосен станции Рай-  
вола.

А со строем лейтмотива и контрапункта я знакомился среди  
подножий еще более гигантских дерев — знаменитых “крас-  
ных деревьев” окрестностей Сан-Франциско.  
В их прохладной тени я отдыхал неделю от знойной сутолоки  
и суеты Голливуда, вгрызаясь в сладкие плоды познания и тон-  
кой отравы “Улисса” Джойса и комментариев к нему Стюарта  
Гилберта.

1930 года. Осень.

Наглядную ощутимость техники музыкального контрапункта  
я осваивал по... литературе.  
Это, вероятно, было и правильно, и закономерно.  
Потому что шел я к нему от владения контрапунктом зритель-  
ным.

А двигался к завоеванию контрапункта не музыкального, но  
звукозрительного.

Мне нужны были данные контрапункта, отделенные от при-  
вычного и обычного — от мира звуков.  
Данные в таким виде, чтобы послужить костяком в структурах  
новых и беспрецедентных.

И распасовка по литературному образцу была очень кстати.  
Тем более что кусок литературы в руках у меня был примеча-  
тельный.

И построенный не просто “музыкально”, но строго по музы-  
кальному канону — точно по принципу “Fuga per canonem”.  
Эпизод “Сирен” из романа Джойса “Улисс”.  
У подножия гигантских дерев прыгали миниатюрные белки,  
разгрызая орешки.

Вершины гигантских красных деревьев исчезали в голубом небе.  
И сложные ходы закономерно затейливой конструкции прозы  
наиболее музыкальной из глав запрещенного американской  
цензурой романа ирландского автора постепенно нашептыва-  
ли мне на ухо тайны строения музыкальных структур.  
Сплетающейся игрой отсветов золота и бронзы соответству-  
ющих шевелюр двух девушек, мисс Лидии Даус и мисс Мины  
Кэннеди, вступает в действие эта глава.  
Место действия: Ормонд-ресторан.  
Девушки работают в баре.

195 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

Но не только в девушках, посетителях и потенциальной драме  
предчувствий интерес событий в баре ресторана Ормонд.  
Интерес в том, что этот сложный клубок разных личных пере-  
живаний разного склада персонажей разбегается в строгий  
узор музыкального письма.

Дадим слово вернейшему комментатору Джойса — Гилберту  
Стюарту:

“...эпизод “Сирен” открывается двумя страницами кратких  
обрывков того, из чего слагается повествование целого. Эти  
фрагменты фраз кажутся вовсе лишенными смысла для чита-  
теля, пока он не одолел главы до конца; но тем не менее ни в  
коем случае не следует их “перескакивать”...”  
Тут же в сноске Стюарт [Гилберт] пишет:

“Так загадочен язык начала этого эпизода, что когда автор  
послал его из Швейцарии в Англию в разгар первой мировой  
войны, цензура задержала текст, заподозрив в нем... секрет-  
ный код.

Текст был предъявлен двум английским писателям (так гово-  
рят), они ознакомились с ним и пришли к заключению, что это  
не код, но образец некой пока им неведомой разновидности  
литературы...”

Что же это за две страницы?

“...Они подобны увертюрам некоторых опер или оперетт, в  
которые введены фрагменты ведущих тем и мотивов с таким  
расчетом, чтобы не только подготовить настроение слушате-  
ля, но дать ему еще и возможность “узнать” эти пока еще на-  
меки в тех моментах, когда в нужных местах они предстанут  
уже завершенно и до конца развитыми — дать слушателю эту  
возможность узнавания, на которой, как ни странно для мно-  
гих слушателей, строится необходимая прелесть восприятия  
новой мелодии...”

Подчеркивая связь построения этой главы “Улисса” с тем, что  
делает в музыке Вагнер, другой знаток, комментатор и пламен-  
ный адепт Джойса — профессор Куртиус относится к этим по-  
пыткам Джойса неодобрительно и критически:

“...Этот заполняющий две страницы кажущийся бессмыслен-  
ным текст в действительности есть рассчитанная до мельчай-  
ших подробностей строжайшая композиция — правда, постиг-  
нуть ее можно только прочитав, и очень внимательно прочи-  
тав, главу в целом. Эта литературная техника являет собою  
точное переложение техники музыкальной, точнее: техники

196 Мемуары

вагнеровского лейтмотива. С той только разницей, что музы-  
кальный мотив в себе законченно самостоятелен и эстетичес-  
ки удовлетворителен; и что я могу с наслаждением вслушивать-  
ся в вагнеровский лейтмотив, даже еще не зная, к какому кругу  
мотивов он принадлежит (Валгалла? Вельзунги?). Словесный  
же мотив продолжает оставаться бессмысленным фрагментом  
и приобретает осмысление лишь в определенном контексте...  
Это глубочайшее принципиальное различие между звучанием  
и словом (Klang und Wort) Джойс сознательно игнорирует. И  
потому его эксперимент остается сомнительным...”  
(Ernst Robert Curtius. “James Joyce und sein Ulysses”. Verlag der  
Neuen Schweizer Rundschau. Zurich, 1929, SS. 54 — 55).  
Стюарт Гилберт полемизирует против этой точки зрения, по-  
лагая, что и в музыке фрагментарные первые появления обрыв-  
ков лейтмотивов дают не более того, что способны дать на-  
чальные “усеченные” фразы джойсовского текста.  
Но важнее здесь, конечно, вовсе иное, а именно: что и здесь,  
как и во всех остальных своих частях, “Улисс” Джойса — это  
как бы увеличительное стекло, от главы к главе подставляемое  
к литературному приему за литературным приемом на протя-  
жении всего романа.

Все то, что в сдержанной форме пронизывает в большей или  
меньшей степени ткань той или иной разновидности литера-  
турного письма, здесь доведено до пес plus ultra\*, возведено в  
предел материальной осязаемости и наглядности.  
В области приемов техники и методов литературного письма  
здесь такая же гиперболизация, как и в самой затее отдать 735  
страниц повествования под события одного дня из жизни  
скромнейшего и незначительнейшего обитателя города Дуб-  
лина — сборщика страховых объявлений Леопольда Блума!  
Исследования Гилбертом музыкальной природы и музыкаль-  
ных закономерностей письма этой главы настойчивы и скру-  
пулезны.

Они прощупывают каждый обязательный элемент “строгого  
письма”. И радуются каждой обязательной встрече с самыми  
неожиданными его чертами и каноническими фигурами.  
Они прослеживают то, как музыка от строя главы в целом внед-  
ряется и в детали словесной ткани, он умеет найти словесное  
соответствие музыкальной фермате и объяснить, как посред-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — крайних пределов (*лат*.).

197 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

ством усеченных собственных имен достигается эффект си-  
мультанности в том, что здесь соответствует тому, что имену-  
ется stretto в технике фуги, и т. д. и т. д.  
Конечно, все это перечислять здесь было бы ни к чему.  
Ограничусь только общим соображением.  
“...Язык и содержание этого эпизода (его техника — *fuga per  
сапопет*) всюду обработаны отчетливо музыкальным спосо-  
бом. Тема редко выступает ординарно; чаще всего здесь име-  
ются две, три, четыре *партии,* которые сплетаются, синхрони-  
зируясь в одном предложении, или, сливаясь в одновременнос-  
ти (внутри отдельных слов), вызывают эффект аккорда.  
Тот, кто вздумал бы читать такие пассажи так, как некоторые  
культурные посетители концертов предпочитают слушать  
фугу — удерживая в восприятии ходы отдельных партий в виде  
четырех или менее независимых друг от друга горизонтальных  
движений самостоятельных мелодий — потеряет многое из лю-  
бопытной эмоциональной заразительности прозы Джойса в  
этом эпизоде. Ибо многое из чувственной заразительности  
музыки и зазывного очарования напевности Сирены пропада-  
ет для “высоколобого” ценителя, который, заставляя себя ана-  
лизировать [звуки], которые он слышит, разделяет стихию му-  
зыки на безотносительные горизонтальные линии отдельных  
партий. Чтобы целиком насладиться эмоциональной полнотой  
симфонической музыки, слушатель должен воспринимать ее  
как поток гармонических звукосочетаний — аккордов (chords),  
слышать их по *вертикали* столь же, сколь и по горизонтали. И  
это в равной мере верно не только для романтиков вроде Бет-  
ховена или Вагнера, которые (особенно второй) “мыслят ак-  
кордами”, но совершенно так же, хотя, быть может, и в чуть  
меньшей степени, и для контрапунктических фугистов (contra-  
puntal fuguists), подобно Баху...”  
Конечно, для музыкантов все это азбука.  
Для литераторов — крайний предел усложненной конструкции  
письма.

Но я пишу не столько учебник, сколько путевые заметки о пу-  
тях, перепутьях, тропах и тропинках, которыми я шел к освое-  
нию разных сфер воздействия из области нашего удивитель-  
ного искусства.

И на этих перепутьях мне кажется, что основы музыкального  
ритма, изученные на архитектуре, сдвиги тональностей, про-  
читанные в смене стрельчатости арок Шартрского собора,

198 Мемуары

plain-chant\*, понятое через устремление снопа солнечных лу-  
чей сквозь витражи XIII века, контрапункт, полюбившийся мне  
во временной и пространственной размеренности понтонных  
работ, и фуга, раскрытая на парадоксах джойсовской прозы, —  
дали мне больше и обогатили меня для моего дела более мно-  
гокрасочно, чем одно знакомство с классическими трудами  
Баха или Танеева7.

Последним соображением, положительно входившим в память  
под щелканье орешков старательных белок и дальний, где-то в  
небесной вышине, шелест ветвей деревьев-гигантов, был заклю-  
чительный абзац этой главы Гилберта:

“...Пожалуй, ни в одном ином эпизоде “Улисса” Джойс не до-  
стигает такого полного слияния между содержанием и фор-  
мой. Профессору Куртиусу эксперимент этот казался сомни-  
тельной ценности, и, конечно, если бы дело шло только лишь о  
чистом *тур-де-форсе,* искусственном вторжении музыкальной  
речи в область словесности во имя отвлеченной музыкально-  
словесной виртуозности, его сомнения могли бы быть обосно-  
ванными.

Однако здесь музыкальный ритм, звукосочетания и контра-  
пункт прозы — необходимые факторы полнейшего раскрытия  
самой темы. Этот эпизод отличен от большинства образцов так  
называемой “музыкальной прозы” именно тем, что здесь на-  
лицо не ущербление смысла, но, наоборот, — интенсификация  
его через сочетание обоих искусств; смысл не принесен в жер-  
тву звучанию, но, наоборот, оба так органически слиты, что  
читатель, если уши его не запечатаны воском, подобно ушам  
ахейцев, вслушавшись в эти звучания, продолжит путь свой,  
“упоенный радостью и обогащенный премудростью”...”\*\*  
Великий Бах глубоко человечно понимал взаимную игру от-  
дельных ходов внутри, казалось бы, наиболее абстрактной му-  
зыкальной формы композиции — в фуге.  
“Голоса” рисовались ему живыми людьми.  
Взаимодействие их — взволнованной речью по-своему заин-  
тересованных общей темой собеседников.  
Кому нечего сказать — тем предлагалось в нужный момент  
молчать8.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* —церковное пение (*франц*.).\*\*См. книгу: James Joyce's Ulysses. A study by Stuart Gilbert. 1930. The  
episode 11. The Sirens. (*Примеч. С.М. Эйзенштейна.*)

199 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

“Дядя Ваня” — несменяемый арбитр чемпионатов борцов Вла-  
димир Лебедев, — герой моего — и не только моего! — детст-  
ва — старательно представлял в “Параде-алле” своих “питом-  
цев”.

Мурзук и Лурих.  
Збышко-Цыганевич и Циклоп.  
Аберг и “Черная маска”.

Все они парадом проходили перед восторженной толпою, пре-  
жде чем, сплетаясь в схватках друг с другом, в системе мостов  
и двойных нельсонов, превратиться в неразрывный контрапункт  
впечатлений от перенапряженных мышц, выгнутых спин, на-  
ливающихся кровью затылков и глухих стуков запрокинутых  
черепов о подстилки.  
Приезжали японцы9.

Их возглавлял “токийский Станиславский” — Садандзи.  
Он вносил в классический канон своей игры беспокоящие на-  
меки новаторства.

Отточенный блеск канонической подачи сюжета иногда замут-  
нялся у него неожиданным, непредвиденным, неуместным пси-  
хологизмом.

В пьесах более строгого письма он бывал строже.  
Таково было исполнение “Наруками”.  
Однако спектакли в целом хранили блеск совершенства клас-  
сики.

Им тоже предшествовал парад.  
Здесь он именовался “Кумадори”.

В задачи его все так же входило вводить зрителя в круг необ-  
ходимых по пьесе представлений, которые дальше расцветали  
шелковым шитьем по атласу облачений, узлами тугого завитка  
черных париков, выраставших из бронзовых основ, ложивших-  
ся на бритую голову актера и мимировавших голубизну этой  
бритости бирюзовой эмалью, растекавшейся между белым в  
росписи ликом лицедея и силуэтом перехваченной перевязкой  
прядью конского волоса.

Так же когда-то гирляндой анкет распластывался перед зри-  
телем набор персонажей елизаветинского театра в начале тра-  
гедий.

Публике представлялся Царь Максимилиан и непокорный сын  
его Адольф10.

И хороводом представлялись отдельные зубчатые колеса из  
сложных интрижных машин персонажей Скриба и Лабиша,

200 Мемуары

Дюма-фиса или Сарду.

Перетасованный набор разрубленных фраз Джойса совершен-  
но так же вводил тональных персонажей эмоциональной тка-  
ни словесного контрапункта эпизода “Сирен”.  
И, младший потомок этих славных рядов былых генеалогий, я  
бросал пятнами цвета первые пляшущие цветовые кадры пляс-  
ки в Александровой слободе — абстрактно как пляску цве-  
тов — в начало эпизода с тем, чтобы из золотых в дальнейшем  
росла золотая стая опричников, перерастая в тему золотой цар-  
ственности в мудрости небесной лазури; из красных — росли бы  
рубахи и в отсветах свеч — кровь; и черными, как пеплом бы, пог-  
лощалось то, что от света прогресса звало обратно ко мраку.  
Но это было гораздо позже.  
А пока что звонил ко мне телефон.  
И по телефону я давал согласие ставить “Валькирию” в ГАБТе...

**\***

Дети спрашивают: “Почему лампа?”  
Так же можно было бы спросить: “Почему “Валькирия”?  
“Потому что “потому” кончается на “у”, или оттого что “от-  
того” кончается на “о” — более осмысленного ответа на пер-  
вых порах, кажется, дать трудно.

Это было, вероятно, самым неожиданным и мгновенным реше-  
нием за всю мою карьеру.

По телефонному звонку Вильямса и Самосуда, почему-то ре-  
шивших соблазнить меня этой постановкой.  
Соблазн им вполне удался.

Устоять против “Полета Валькирий” я, конечно, не мог.  
Но это, казалось бы случайное и побочное занятие, сейчас же  
включилось железной необходимостью в разрешение звуко-  
зрительной проблематики, которой я бредил с практической  
звукозрительной работы в “Александре Невском”, завершав-  
шей то, что я делал в музыкальных исканиях с композитором  
Майзелем еще для “Потемкина”.

(Если не считать еще более ранних исканий по тем же линиям в  
театре Пролеткульта.)

Так или иначе, почти одновременно с работой над Вагнером  
мне предлагают серьезно заняться работой над цветом в цве-  
товом кино.

201 КЛЮЧИ счастья

Конечно, как и следовало ожидать, предложение темы шло под  
знаком естественной “цветистости”.  
Из наиболее цветистой и одновременно идеологически инте-  
ресной и приемлемой тематики “руководству” рисовалась в  
наиболее ярких красках (!)... тема — “Джордано Бруно”.  
Италия, знаете...  
Ренессансные костюмы...

Костер…  
Одновременно с этим лезли еще две темы.  
Одна наклюнулась сама.

Полковник Лоуренс и мусульманские восстания в Азии .  
Образ Лоуренса как психологическая проблема не может не  
взволновать любого читателя, знающего не только “Восстание в  
пустыне”, но и страшную внутреннюю исповедь нигилизма, опус-  
тошенности и достоевщины, которыми пронизана хроника во-  
енных авантюр Лоуренса в его “Семи столпах мудрости”.  
Правда, цвет здесь пока играет не более как зеленым знаменем  
пророка и зелеными тюрбанами вождей.  
Да разве еще замечательно описанной Лоуренсом старухи од-  
ного из арабских племен, никогда не видавшей голубых глаз и  
спросившей синеглазого разведчика, не просвечивает ли небо  
сквозь его глазницы.

Впрочем, зеленый тюрбан не столько из сочинений полковни-  
ка, сколько из одного английского романа на схожую тему.  
Да и вообще для большей вольности обращения с материалом  
фильм должен был быть не слишком документально биогра-  
фическим, хотя местом действия и должен был быть другой,  
не менее популярный плацдарм деятельности таинственного  
полковника — Иран.  
Другой темой снова была история.  
Цветное прошлое непременно искали на рубеже средневековья  
и Ренессанса.

Эту тему, все по тому же признаку цветистости костюмов, как  
фокстерьер — туфлю в зубах, занес ко мне кто-то из референ-  
тов Комитета по делам кино.  
Тема эта была... чума12.  
Зачем чума?

Почему чума, а не холера? Черная оспа или тиф?  
Впрочем, эта тема, хотя и ненадолго, ровным счетом на время  
одного графического наброска, пленила меня совсем не коло-  
ритностью, а вовсе другим.

202 Мемуары

Это была возможность построить фильм на том, как милая сер-  
дцу руководства “цветастость” по мере разрастания чумы по-  
глощается... черным.

В другом аспекте, на другом материале эта же тема поглоще-  
ния чувственного (и красочного!) богатства жизни умерщвля-  
ющей окаменелостью волновала меня по совершенно другому  
поводу.

Так я разрешал узловую часть драмы о золоте в проекте филь-  
ма (и законченном сценарии) по роману Блеза Сандрара “Зо-  
лото”.

Эту романтизированную биографию капитана Зуттера я хотел  
ставить у “Парамаунта” в Америке.  
И губительную роль находки на его калифорнийских землях  
золота, которая повела к гибели и разорению его цветущих  
поместий и его самого, я хотел выразить через живое впечат-  
ление, которое на мне оставили и посейчас еще работающие  
калифорнийские золотоискательские драги.  
Горы щебня, еще до сих пор извергаемые из полуопустошен-  
ных приисков, как во дни Зуттера, ложатся на цветущую зе-  
лень окружающих прииски полей.

Под серым бездушным слоем камня гибнут цветущие сады,  
поля, пашни, луга.

Неумолимо, безостановочно и безудержно движется каменный  
вал, наступая на зелень и беспощадно подминая под себя в уго-  
ду золоту живые побеги жизни.

“Золотая горячка” 1848 года насылает на Калифорнию сотни  
тысяч искателей драгоценного металла, во столько раз превы-  
шающего добычей затраченные на него труды.  
Трудно себе конкретно представить, заставить себя сопережить  
это безумие людей, охваченных лихорадкой золота.  
Однако сейчас по маленькому образчику личного пережива-  
ния я легко могу себе представить, каким тайфуном, ураганом  
и безумием страстей должна была разливаться эта стихийная  
погоня за золотом.

Как-то значительно позже, в Кабардино-балкарской респуб-  
лике13, мне пришлось попасть в горах на места только что об-  
наружившихся золотых приисков.  
Узкое ущелье.  
Маленькая речка.

Несколько кустарных колченогих вашгердов.  
Спутник мой и проводник (вы можете догадаться, что он был

203 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

из состава руководящих товарищей республиканского НКВД!)  
наклоняется себе под ноги, загребает несколько пригоршней  
грязноватой почвы.

Комья земли положены в жестяную посудину типа миски.  
Земля осторожно промывается в ритм качающейся миске.  
И вот внезапно на дне ее уже виднеется несколько крупинок.  
Золото!

Невольно кажется, что под ногами шевелится земля, раскры-  
ваются ее недра и сквозь грязно-бурую ее поверхность, зарос-  
шую пучками дерна, внезапно проступают миллионы за мил-  
лионами еле заметных крупиц золотого песка — золота!  
Легко себе представить людей, кидающихся плашмя на эту зем-  
лю, людей, старающихся захватить ее в свои объятия, людей,  
опьяненных этим соприкосновением с богатством, рассыпан-  
ным под подошвами их сапог, людей, готовых убить владельца  
ноги, посмевшей ступить на это море золота, прикрывшегося  
тусклым покровом земли, людей, готовых промыть эту безнрав-  
ственную и блудливо богатую землю в горячей крови любого  
соперника, посягнувшего на раскиданные невидимо для глаза  
золотые крупицы-  
Ноги тысяч таких безумцев топчут землю Зуттера, тысячи рук  
вспарывают и разворачивают ее, тысячи зубов людей, сбежав-  
шихся со всех концов мира, готовы вцепиться в глотку друг  
другу за любой клочок этой земли, несущей в своих недрах та-  
кой странный урожай бледно-желтого металла.  
Цветущий рай калифорнийских садов и пашен капитана Зут-  
тера затоплен и смят грязными полчищами алчущих золота.  
И Зуттер разорен...

Но вот усилием воли гордый старик бросает в полчища этого  
нашествия многотысячное судебное дело — тысячи ответных  
исков в ответ на самовольно отчужденные и занятые его зем-  
ли.

Владения Зуттера в то время были грандиозны и необъятны.  
Это на них вырос за несколько лет из маленькой миссии имени  
святого Франциска уже тогда большой и шумливый город Сан-  
Франциско.

Город рос неожиданно и странно.  
Сохранились гравюры о том, как это происходило.  
Бухты задыхались от обилия барж и кораблей, как сельди, за-  
бивавших любое место возможного причала.  
Корабли бросали якоря и навсегда оставались в бухтах.

204 МЕМУАРЫ

Промежутки между кораблями пересекались мостками, затем  
засыпались песком.  
На палубах вырастали хижины.  
В один этаж. Потом в два. В три.  
Трюмы становились подвалами.  
Палубы срастались между собой в улицы и переулки.  
Нашествие трюмов и палуб заглатывало поверхность бухт, как  
горы щебня — разлив зелени лугов, как таинственно шурша-  
щий песок — когда-то зеленый рай, а ныне среднеазиатские со-  
лончаковые пустыни.

И вдруг в этот цепко, как осьминог, впившийся в побережье  
город лодок и барж, заразой поселений въедающийся в берег  
и окрестные холмы, — один человек, рослый и решительный,  
бросает свой вызов.

И уже над Калифорнией новой тучей надвигается новая стая.  
Черная стая на этот раз.

Костюм адвоката пятидесятых годов состоит из длинного сюр-  
тука и высокого цилиндра — мохнатого, какой мы знаем по  
портретам Линкольна и его коллег по юриспруденции.  
Тысячи черных сюртуков и цилиндров стаей воронов и взлох-  
маченных черных степных орлов опускаются на город Сан-  
Франциско.

Готовится неслыханный бой — бой целого города против од-  
ного человека.

И третья стая, черная и жуткая по силуэтам своим среди рей и  
фонарей, в прибрежном тумане и черноте калифорнийской  
ночи, расстилается третьим слоем по когда-то цветущим и пло-  
доносящим землям капитана Зуттера.  
Образ черной стаи стоит живым и притягательным передо  
мной.

Может быть, тоже потому, что в основе его живое впечатле-  
ние?

Где, как и в какой обстановке нынче или даже до войны можно  
увидеть десятки и даже сотни черных цилиндров, блуждающих  
среди старинных невысоких домов, исчезающих в сумерках и  
внезапно вырисовывающихся в желтых бликах свечей, падаю-  
щих на них из-за маленьких решетчатых окон?  
Неужели есть такое место, и не только на литографиях Домье,  
а в жизни, где можно увидеть подобное фантастическое зре-  
лище?  
Представьте — есть!

205 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

Правда, под цилиндрами вы не увидите бород и усов.  
Разве что пушок на верхней губе.  
Правда, носители их не будут обременены годами.  
И старшему из них, вероятно, нет еще двадцати лет.  
Но таинственный свет сумерек скрывает возраст общим силу-  
этом фигуры, а фигуры более молодых, просто малолетних но-  
сителей цилиндров в этих переулках и таинственных отсветах  
еще усугубляют фантастику, они кажутся гномами, сбежавши-  
ми из творений Гофмана, или странными обитателями страш-  
ных рассказов Эдгара По.  
А на деле они всего-навсего — мальчишки.  
Впрочем, не мальчишки, а мальчики — сыновья привилегиро-  
ванных английских семейств, имеющих возможность посылать  
детей своих учиться в Итон.

Я не упомянул соседства Виндзорского замка, белые круглые  
отложные воротнички и полосатые брюки, иначе вы давно бы  
догадались, о ком и о чем идет речь!  
Осмотрев Виндзорский замок, хранилище записных книжек  
Леонардо и рисунков Гольбейна, мы с моим другом профессо-  
ром Айзексом — в рыжих бакенбардах и котелке, с неизмен-  
ным зонтиком в руках — посетили и соседний с ним Итон, это  
первое звено системы английского воспитания, своим режи-  
мом, дисциплиной и духом выковывающей из хрупких и деге-  
неративных или чересчур упитанных и избалованных мальчи-  
ков суровых и неумолимых, бездушных и жестоких джентль-  
менов, не кричащих о том, что они хозяева Земного шара, как  
менее предусмотрительные немцы, но твердо верящих в то, что  
они именно таковы, и действующих неумолимо и настойчиво  
во славу Британии — королевы морей.  
В холодных комнатах Кембриджа и Оксфорда, одетых камнем  
тюдоровских и дотюдоровских построек, в рефекториях\*, вер-  
хами залов своих теряющихся во мгле, в высоченных нефах  
церквей, но и в отборных лабораториях, физических, химичес-  
ких и электромагнитных, дорабатывается этот тип джентль-  
мена, чей первый набросок намечен в парадоксальном силуэте  
итонского мальчика в цилиндре.  
И в третьем звене карьеры, почти неизменно ведущей от Ито-  
на через Кембридж или Оксфорд в парламент, уже сформиро-  
вавшийся джентльмен явит миру необычайное зрелище неиз-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Refectory — столовая (в университетах, школах) (*англ*.).

206 Мемуары

меняемости британской политики Кадоганов совершенно не-  
зависимо от того, лейбористы или тори поставлены у кормила  
власти случайной игрой ключей счастья у избирательных урн...  
Лавина черного, поедающего цвет, сидит давнишним образом  
в кругу дорогих мне представлений.  
Его от времени до времени питают новые вплетающиеся впе-  
чатления: поездка в Виндзор, страница из романа Сандрара,  
горы щебня около Сакраменто и даже стаи черных орлов —  
запилотес, слетающихся в Мексике над трупами лошадей, пав-  
ших на арене боя быков и вытащенных на задний двор.  
Чинно сидят черные орлы на ограде вокруг заднего дворика  
арены в столице Юкатана — в Мериде.  
Ждут...

Однако на повестке дня моих творческих намерений и Джор-  
дано Бруно, и Лоуренс, и чума быстро уступают место друго-  
му кандидату.

Этот герой почти что математически высчитан.  
Так, кажется, по смещению в орбитах других светил было ап-  
риори вычислено наличие планеты Уран задолго до того, как  
ее увидел вооруженный сверхмощным телескопом глаз14.  
Что стали делать с приходом звука в кинематограф?  
Биографии музыкантов.  
Что станут делать с приходом цвета?  
Биографии... живописцев.

Чего не следует делать с приходом в кино и цвета и звука?  
Ни того и ни другого!  
А что же следует делать?  
Ни то и ни другое.  
Третье!

Не биографию живописца,  
не биографию музыканта,  
но биографию... поэта!

Так родится замысел сделать фильм о Пушкине.  
Иным и, конечно, основным и решающим мотивам к этому за-  
мыслу я думаю посвятить третье письмо о цвете.  
“Неотправленное письмо” расскажет на конкретном приме-  
ре, как я представляю себе композицию цельного по замыслу,  
целостного цветового фильма.

Здесь скажем только то, что “Пушкин” пока что разделяет  
судьбу “чумы”, “Бруно” и “Лоуренса”.  
Он ложится в раздел архива — “замыслы”.

207 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

С поля практической цветовой деятельности приходят сведе-  
ния о том, что цветовое дело еще не готово.  
Проблема техники цвета еще не разрешена.  
Цвет — еще не послушный инструмент в руках мастера и иска-  
теля, но грозный и свирепый тиран, в потоках сверхмощного  
количества световых единиц не только сжигающий костюмы  
актеров и расплавляющий их гримы, но еще и злодей, высушива-  
ющий самую сердцевину цветового замысла, грубиян, растапты-  
вающий нюансы цветового восприятия, ленивый лежебока, не-  
способный и в сотой доле поспеть за цветовым вымыслом, за  
цветовой фантазией, за полетом цветового воображения.  
Затем возникает “Грозный”.  
Потом приходит война.  
Затем — победа.

А из побежденной Германии приходит лавина цветовой мер-  
зости немецкой кинематографии.  
Но приходит и трехслойная цветовая пленка.  
И здесь начинается новая цепь случайностей, после войны под-  
хватывающая цепь замыслов, слагавшихся о цвете еще в дово-  
енное время.

**\***

Конечно, самая тоска по цвету растет непосредственно из ра-  
боты над звукозрительным контрапунктом.  
Конечно, только цвет, цвет и еще раз цвет до конца способен  
разрешить проблему соизмеримости и приведения к общей еди-  
нице валеров звуковых и валеров зрительных.  
Когда-то, энтузиастически встречая приход в кинематограф  
звука, я (Пудовкин и Александров со мной вместе подписали]  
заявку “о звуковом кино”15) весьма снисходительно писал о  
цвете и трехмерности в кино, которые не смогут дать ничего  
принципиально нового в области владения кинематографичес-  
кой формой.

Тогда было лишь предвидение [в] кинематографе возможнос-  
тей звукозрительного контрапункта.  
Тогда изображение только начинало рваться к перерастанию в  
звук.

Сейчас практика звукозрительного кинематографа — уже кон-  
кретный вклад в дело развития кинематографии.

208 Мемуары

И звук, стремящийся воплощаться в зрительный образ, мощно  
бьется в черно-белое ограничение, сжимающее его порыв к  
полному слиянию с изображением.  
Высшие формы органического сродства мелодического рисунка  
музыки и тонального построения системы сменяющихся цвето-  
вых кадров возможны лишь с приходом цвета в кинематограф.  
Однако от общих фраз — к делу,  
от программы — к действию,  
от возглашений — к практике.

От тирад — к истории комических и печальных, отрадных и уд-  
ручающих, волнующих и радующих, а чаще огорчающих взле-  
тов и падений на путях конкретной цветовой работы над двумя  
частями во второй серии “Ивана Грозного”!

**\***

Что не случайно здесь?!

И тот факт, что С.С. Прокофьев раньше меня уезжает из Алма-  
Аты.

А пир Ивана Грозного и опричные пляски нельзя снимать без  
заранее написанной и записанной музыки.  
И то обстоятельство, что этот факт заставляет перенести съем-  
ки пира и пляса в Москву.

Но мало этого, Прокофьев хворает и среди необходимости  
закончить “Войну и мир” и “Золушку” не находит времени ле-  
том сдать мне необходимую партитуру.  
Надвигается осень, и приближается зима.  
Готовый павильон ждет с лета.  
Партитура задерживается.

Тем временем в Доме кино идет конференция по цвету.  
Нет более безотрадного зрелища, чем споры и дискуссия о том,  
чего никто еще в руках не держал.  
Пустота дискуссии раздражает.  
Но еще больше злит бесплатное к ней приложение:

смотр образцов цветового творчества американцев, немцев и  
тех немногих отважных, кто пытается, насилуя довоенную оте-  
чественную двух- и трехпленочную систему, щегольнуть, хвас-  
тая тем, что и у нас на экране может быть показана “и убогая  
роскошь наряда”, и “поддельная краска ланит”16.  
Злость — прекрасный творческий стимул.

209 КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

А тут еще вдруг среди всей этой импортной пошлости ситцево-  
го бала на экране появляется фильм-документ.  
фильм-документ, заснятый в цвете.  
“Потсдамская конференция”.

В отдельных своих частях фильм этот по цвету ужасен.  
Лица — то кирпичные,  
то — фиолетовые.

Зелень — то цвета яичницы с луком,  
то цвета плесени на старых медных монетах.  
Две трети спектра — невозможны.  
Нет! — пожалуй, половина...

Но вот на экране серия внутренних помещений Цецилиенго-  
фа (?).

И среди них какие-то комнаты.

Ослепительно красный ковер застилает все поле экрана.  
В косом срезе стоит ряд белых кресел с красной обивкой.  
Красный цвет уже существует!

Мало того, — в нескольких кадрах показан Китайский павиль-  
он в Сан-Суси.

Когда-то, осматривая Потсдам, я видел его наравне с другими  
реликвиями царствования Фридриха II в натуре.  
Золоченые фигуры китайцев тоже получились.  
Больше того, получились и блики рефлексов на них от окру-  
жающей зелени и белого мрамора ступеней.  
Красное есть. Золотое получается.  
Черное получится, конечно.  
Если еще допустить, что получится голубое...  
Можно, пожалуй, рискнуть попробовать.  
Павильон для пира Ивана Грозного стоит с лета.  
Пир должен врываться взрывом между темной сценой загово-  
ра против царя и мрачной сценой попытки его убить.  
Почему бы этот взрыв не решить... в цвете?!  
Краски вступят взрывом пляски цветов.  
И заглохнут в конце пира, незаметно втекая обратно в черно-  
белую фотографию... в тон трагической, случайной смерти кня-  
зя Владимира Андреевича от руки убийцы, подосланного его  
матерью с целью убить царя.

И — как в стиле моем и духе! — сперва в предыдущем, цвето-  
вом эпизоде дать наплыть черному цвету ряс на золото кафта-  
нов опричников, черных в рясах опричников — на золотого в  
бармах Владимира, прежде чем всей массе черных опричников

210 Мемуары

черной лавиной затопить внутренность собора, в котором сре-  
ди них (и еще более — черных их теней) с еле слышным стоном  
захлебнется в темноте утробы ночного собора беспомощный,  
жалкий и вместе с тем взывающий к жалости Владимир...

Три письма о цвете

“Мемуары” я эти начал писать еще в Кремлевке, в постели, еле  
шевелясь, с одной, конечно, единственной основной целью:

чтобы доказать самому себе, что у меня все-таки была жизнь...  
Потом я поспешно стал мотивировать это писание перед са-  
мим собой тем, что это — экзерсисы по овладению стилем пись-  
ма, больше того, — что это тренаж на “легкое письмо” — вос-  
питать в себе способность непосредственно перелагать в писа-  
ное слово каждую мысль, каждое чувство, каждый образ, ко-  
торые забегут в голову, почти не теряя времени на какие бы то  
ни было промежуточные процессы, а изливаясь сразу же на  
бумагу.

“За кулисами” маячил еще один мотивчик: дать себе волю и  
возможность “вываливать” на бумагу весь ворох ассоциаций,  
который у меня болезненно прытко возникает по любому по-  
воду, да и без повода всякого вообще.  
Так или иначе, на несколько месяцев я дал себе полную волю.  
Пока — на сегодняшний день — могу обнаружить следующее:

некоторая описательная легкость обретена,  
безответстведность в отношении того, что пишешь, достигну-  
та полная,

выработка в хорошие дни дошла до тридцати четырех страниц  
от руки в лень (это что-то в районе одного печатного листа) за  
один присест.

Зато... совершенно испортил себе манеру “cepьeзного письма”,  
статейно-исследовательского.

Легкости стиля тут не обрел, но фатально и тут скатываюсь в  
безудержные разглагольствования во все стороны от непо-  
средственно деловой основы статей.  
О цвете — как о добавлении к “Неравнодушной природе”1 **—**было задумано (еще до болезни) три письма.  
“Три письма о цвете”.

212 Мемуары

“Атака на кипарисы” — expose\* принципиального наступления  
на проблему цвета. Andante heroique\*\*.  
“Ключи счастья” — scherzo на тему “les tribulations”\*\*\* сквозь  
практику реализации этих возвышенных намерений.  
И третья статья— “Неотправленное письмо”, сделанная из  
действительно не отправленного Тынянову письма.  
Когда оно было написано, до меня дошли сведения о мучитель-  
ной смерти этого замечательного мастера в больнице (в Орен-  
бурге?) во время эвакуации2.

Я писал из горного санатория около Алма-Аты. Из-под яблонь,  
осыпанных не снегом весеннего цветения, а подлинным снегом.  
Там я отдыхал зимой, читая в “Знамени” третью часть тыня-  
новского “Пушкина”.

Совсем недавно мне подробности последних дней его жизни  
рассказал кто-то, кто лежал в одной с ним палате.  
Он не мог уже лежать и сидел скрюченный со сведенными к  
груди коленями и страдал неимоверно.  
Последний раз я его видел в здании ВЦИКа, откуда я его уво-  
зил после того, как мы одновременно получали (в 1939 г.) ор-  
дена3 из рук Михаила Ивановича Калинина, совсем на днях  
скончавшегося4.

Тынянов еле шел, и я почти что нес его к машине, а он мне рас-  
сказывал о том, что моя “Мексика” — действительно выдаю-  
щаяся картина. В Париже, где старались его вылечить от чудо-  
вищной болезни, ему с восторгом о фильме говорил его врач.  
А если в Париже произведение хвалят врачи, то оно действи-  
тельно достойно похвалы.

Лучшие знатоки и самые суровые критики искусства — там  
именно врачи. Что они наиболее изысканные коллекционеры —  
я знаю сам.

Дариус Мийо водил меня смотреть самые лучшие образцы  
французской живописи именно не по галереям, а по прием-  
ным... зубных врачей, самых тонких ценителей и знатоков жи-  
вописи.  
...Страшная деталь:

скрюченный Тынянов на койке в руке держит огромную крас-  
ную клешню краба.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — изложение (*франц*.).\*\*Героическое анданте (*франц*.).\*\*\* *—* скерцо (на тему) напастей (*франц*.).

213 ТРИ ПИСЬМА О ЦВЕТЕ

Острая нехватка снабжения в больнице.  
Больных питают случайно засланной в город партией дальне-  
восточных громадных крабов...  
Я не стану делать здесь отступления еще о крабах.  
Не буду вспоминать первую встречу с ними в детстве — в Уль-  
гате, на бретонском побережье Атлантического океана, где  
горы их — дохлых, оранжево-рыжими животами вверх — ос-  
тавались на камнях заливов (sur les falaises), когда вслед прили-  
ву море уносилось обратно вдаль, настолько далеко, что каза-  
лось темно-зеленой полосой где-то неподалеку от горизонта.  
Я не стану их вспоминать здесь, ибо воспоминание о них неми-  
нуемо уведет меня к семилетней подруге моей, маленькой Жан-  
не. Мне самому тогда в Трувиле восемь лет, и знает меня ма-  
ленькая Жанна только в купальном костюме.  
Как-то я встретился ей не в утренние часы, когда мы ежеднев-  
но бок о бок ловили маленьких рачков-креветок, а позже —  
пристойно одетым.

Маленькая Жанна прошла мимо, не признав в опрятном маль-  
чике маленького друга, с которым она вдохновенно шлепала  
утрами по лужам.

Воспоминание о маленькой Жанне поведет меня к воспомина-  
ниям о большой волне.

О больших, громадных и стремительных волнах Атлантики,  
которыми океан широким охватом, мах за махом, наступает в  
часы прилива сокрушительным водным валом на пустеющий  
берег пляжа.

Горе тому, кто задержится, замешкается, забудется или не за-  
метит движения вод!

Ибо там, где только что была гладкая поверхность пляжа с  
лужицами теплой воды, с барахтающейся морской звездой или  
семьей креветок, мгновенно вырастает саженная глубина зло-  
вещей зеленой, в голубых отливах соленой воды.  
Маленькая белая фигурка в легком вязаном купальном кос-  
тюмчике еще копается среди креветок, а предательский исси-  
ня-зеленый вал океана уже огибает его широкой излучиной.  
Еще несколько мгновений, и на этом месте будут реветь, обру-  
шивая друг на друга седые гребни, высоченные хребты океан-  
ских волн.

И если бы в последнее мгновение не чьи-то сильные, цепкие  
руки и не бег чьих-то мускулистых ног к надежной полосе да-  
лекого песка, недоступного приливу, не встречала бы уже боль-

214 Мемуары

ше маленькая Жанна своего маленького друга, и не сидел бы  
сейчас этот когда-то беленький маленький мальчик и не водил  
бы бесцельно карандашом по пачке белых листов бумаги, за-  
глатываемый разливом воспоминаний.  
...Тынянов умер, и письмо не было отправлено.  
Письмо касалось моего желания ставить в цветовом кино био-  
графию Пушкина.

Пушкина, как ни странно (не для Пушкина, а для... меня!), Пуш-  
кина — любовника,  
по концепции Тынянова, изложенной в “Безыменной любви”.  
Пленительная история тайной любви поэта к жене историка  
Карамзина здесь изложена гораздо острее и вдохновеннее, чем  
в последней части романа, где так и кажется, что торопится  
рука дописать последние страницы, боясь не успеть их закон-  
чить.

Кроме этого, письмо было полно соображений о цветовом раз-  
решении фильма.  
Письмо было черновиком.

И это сейчас дает мне право обработать его в сторону более  
подробного изложения цветовой концепции фильма, решаемо-  
го в цвете.

Однако манеру писать я, кажется, испортил себе навсегда: две  
вступительные строчки к тому, что стало вместо второй статьи  
“Ключи счастья” самостоятельной пространной “страницей  
воспоминаний”, сами разрослись в целый мемуарный фрагмент  
с креветками, крабами, маленькой Жанной и Атлантическим  
океаном.

А в цель их входило только послужить вступительной замет-  
кой, объясняющей происхождение последующих страниц.  
Начатые как “два слова” вступления ко “второму письму о  
цвете”, они стали всем, чем угодно, кроме того, чем они были  
предназначены быть, и сейчас вместо Anhang\* к “Неравнодуш-  
ной природе” они ложатся в груду “freie Einfalle”\*\*, заносчиво  
обозначаемых “Мемуары”!

В них все же больше всего о том, как, через какие ассоциации,  
наводящие образы, и впечатления, и воспоминания о прежних  
работах, шел я к разрешению сцены пира в “Грозном”.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — приложения (*нем*.).\*\* *—* вольных размышлений (*нем.*

**[Запретная любовь]**

Мы все когда-нибудь и как-нибудь стараемся играть великих  
персонажей прошлого.

Я где-то когда-то описал нашу первую встречу (мою и Пудов-  
кина) с только что начинавшим карьеру Довженко1.  
И то, как весело и бесшабашно мы разверстали между собой  
титанов Ренессанса. Пудовкин вцепился зубами в Рафаэля.  
Довженко отвели Буонарроти. А мне перепал Леонардо...  
В своих отношениях со мной Эсфирь Ильинишна Шуб, вероят-  
но, полагала себя в двадцатых годах загадочной Жорж Санд.  
Хотя трудно отыскать нечто более удаленное от Шопена или  
Мюссе, нежели мой коротконогий корпулентный образ.  
Однако почему б иначе именно ей было б присоветовать мне  
прочесть “Безыменную любовь” Тынянова, когда я томился в  
поисках драматического ядра сюжета к уже готовой общей  
лирической концепции биографического фильма о Пушкине.  
Неужели весной 40-го года она видела себя Карамзиной, а  
меня... Пушкиным?

Однако почему же я так мгновенно, пламенно, безоговорочно  
и решительно ухватился именно за эту концепцию? Как будто  
передо мной недавно, совсем недавно прошла картина именно  
такой драмы.  
Такой любви.

Любви затаенной и запретной.  
И любви скорее запретной, нежели затаенной.  
Но любви столь же сильной.  
Любви вдохновенной.

Любви, старавшейся утопить собственную недостижимость в  
завитках бесконечного “Донжуанского списка”, способного  
догнать и перегнать донжуаническую запись Пушкина2.  
Чарли Чаплин!!  
“В лучах пурпурного заката...”3

216 Мемуары

Голливуд...

Догорающие обеденные свечи.  
Тридцатый год.  
Впрочем...

Я не рассказал еще о том, как я вообще пришел к замыслу филь-  
ма о Пушкине.

Как я сочинил сценарий по одной теме, не удосужившись еще  
найти сюжета. Как к готовому сценарию сюжет мне подсказал  
Тынянов.

**[“Любовь поэта”]  
(Неотправленное письмо)**

*..Я* искал материала для цветового фильма.  
Для музыкального фильма “естественно” брать биографию  
композитора.

Для цветового — несомненно, историю живописца.  
Вот почему для фильма, объединяющего цвет и музыку, я не  
выбрал ни того и ни другого.  
Выбрал биографию литератора. Пушкина.  
Но, конечно, не только поэтому.

Но потому, что именно цветовая *биография* Пушкина дает та-  
кую же подвижную драматургию цвета, такое же движение цве-  
тового спектра в тон разворачивающейся судьбе поэта, какую  
не сквозь биографию, но сквозь последовательность *произве-  
дений* обнаруживает творчество Гоголя.  
На протяжении всего творчества интересно движение по спек-  
тру самих тонов, изменчивость самой гаммы тонов от “Вече-  
ров на хуторе близ Диканьки” ко второму тому “Мертвых  
душ”.[...]1

Если так сквозь ткань произведений Гоголя выступает траги-  
ческая история их создателя от юности и жизнеутверждаю-  
щей полнокровности к аскетическому помрачению через дви-  
жение от красочной полноты к гамме бело-черной, почти эк-  
ранной строгости,—

то такой же путь драматизированного движения цвета проходит  
сквозь антураж цветового окружения, сквозь который движет-  
ся к трагической развязке судьба поэта от беззаботности одес-  
ского приволья к холодной снежной пелене [у Черной речки]2.  
Образы биографии роились цветовыми представлениями.  
Вот жирная сочная палитра периода наивысшего расцвета.  
Царь Борис в густом золоте и с черной с проседью бородой.  
Вот монолог царя Бориса — кинематографически решаемый  
кошмаром (“и мальчики кровавые в глазах”)3. Красные ковры

218

собора. Красное пламя свеч. В их отсветах — словно кровью  
сбрызнутые оклады икон.  
Царь метнулся в хоромы.  
Синие. Вишневые. Оранжевые. Зеленые.  
Они бросаются ему навстречу.

Цветовым кошмаром обрушивается на царя в ураганном про-  
беге камеры цветовое многообразие и пестрота хором и тере-  
мов Кремлевского дворца.

Лик царя-цареубийцы Александра прочитывал в облике Бори-  
са поэт4.

Головешки камина в Михайловском вспыхивают.  
Кажется, что из огня на поэта смотрит Николай (смещение в  
фильме вполне допустимое)5.  
Рука поэта нервно чертит на бумаге.  
Виселицы.

Виселицы, виселицы и виселицы.

“И я, быть может... И меня...” — нервное на полях этих воспо-  
минаний о декабристах.  
Взгляд в камин.

Ответный взгляд глаз видения Николая из догорающих голо-  
вешек.

Бумага сжата в кулак.

Как [брошенная] Лютер[ом] чернильни[ца] — в черта, летит  
скомканная бумага в зловещее видение.  
Видение исчезает.

Ярко вспыхивает лист с зловещими виселицами, поглощенный  
последними язычками пламени затухающего камина.  
Со вспышкой света врывается стук жандармской сабли6.  
Первый кровавый блик вновь вспыхнувшего пламени сверкает  
отсветом на жандармской каске...  
Пушкин по вызову Николая скачет в Москву...  
Выстраивается в красном цвете тема крови. В “Реквиеме” она  
вступает красным околышем Данзаса.  
Оживленный поток катания на Острова.  
Хотя “поток” и неудачное сравнение, так как катание зимнее.  
По снегу и на санях.  
Его никто не жалеет.

Мало кто из встречных о нем пожалеет и несколько часов спус-  
тя, когда дымящаяся кровь его прольется на белизну снега.  
Его не жалеют.  
А он — доволен.

219 [“ЛЮБОВЬ ПОЭТА”]

Вежливо раскланиваясь с встречными санями, он язвительно  
говорит спутнику ...7.  
Спутник (офицер) плохо слушает.  
Он ерзает на сиденье санок.  
Он занят странным и неблагодарным делом.  
Он старается привлечь внимание встречных к тому, что он дер-  
жит в руках.

Но так, чтобы сосед по сиденью этого не заметил.  
Предмет — плоский ящик, в каких возят пистолеты.  
Но встречные неизменно, хотя и недружелюбно, поглядывают  
на поминутно возникающие из-под подымающегося цилиндра  
курчавые волосы его спутника.

Еще одна неудачная попытка привлечь внимание к ящику в ру-  
ках офицера.

Еще мимолетное колкое замечание курчавого его спутника.  
Об нем не жалеют.  
А он — доволен.  
Он едет на дуэль.

И он очень доволен, что ему не мешают.  
Проезжают богатые сани.  
В них нарядная дама.

Но дама близорука и не узнает курчавого господина.  
Хотя курчавый поэт — ее муж.

Впрочем, раз[ве] мы уже сказали, что господин, едущий на ду-  
эль, — поэт?

Дуэль Пушкина, как всякие дуэли, мне всегда рисовалась утром.  
По типу оперной постановки дуэли Онегина с Ленским.  
Однако дуэль совершается днем... Точнее, в [4—5] часов.  
И Пушкин с Данзасом (это и есть волнующийся офицер, во что  
бы то ни стало жаждущий вмешательства встречных, которым  
он открыто не имеет права сообщить о готовящейся трагедии)  
едут к месту дуэли сквозь блеск нарядного катания на Остро-  
вах Петербурга.  
Ба! Знакомые все лица.

И ни одного лица, на ком бы остановиться.  
Ни одного лица, чтобы остановить...  
[Данзас] свидетельствует, что среди встречавшихся Пушкину  
была и Наталья Николаевна.

И что по близорукости она не увидела и не узнала поэта.  
Игривее и задорнее звенят танцевальные звуки темы веселого  
катания петербургской знати.

220 Мемуары

И тяжелее, и мрачнее в нее вплетаются музыкальным “подтек-  
стом” звуки пока еще отдаленного “Реквиема” Сергея Про-  
кофьева.

пушкин сквозь хоровод петербургского высшего света ведь  
едет на смерть.  
“Реквием” ширится...

Усиливается великосветским хороводом.  
Гаснет, блекнет. (Внешний мотив — голубая морозность воз-  
духа, поглощающего краски, иней, приглушающий рыжее пла-  
мя усов и бак, снег, осыпающийся с ветвей и своеобразным  
тюлем тушащий фейерверк красок.)  
Неуверенная вспышка вишневым атласом муфты Натальи Ни-  
колаевны— “косой мадонны”8.  
Окончательно туманно-серая гамма.  
И резко черное с белым.  
Снег.

И силуэты дуэлянтов.  
И одно цветовое пятно.  
Кровавое.  
Красное.  
Не на груди.  
Не на рубашке.  
Не на жилете поэта.  
— В небе!

Кроваво-красный круг солнца.  
Без лучей.

Того малинового тона, каким оно невысоко над горизонтом  
виднеется в морозные дни среди черных силуэтов деревьев, ам-  
пирных решеток Петербурга, очертаний фонарей, за шпилем  
Петропавловской крепости...

Красный ромбик зайчика через пестрые стекла из двери в ан-  
тресоли падает на побелевшие от страха пальцы Натальи Ни-  
колаевны.

Поэта внесли домой.

И первой он пожелал увидеть не ее — жену.  
Первой он призывает... Карамзину, жену историка Государст-  
ва Российского.

Красный зайчик кажется кровью.

Смыть его с руки Наталье Николаевне так же невозможно, как  
сделать это леди Макбет.  
Наталья Николаевна прячет руки.

221 [“ЛЮБОВЬ ПОЭТА”]

И вот уже ее белое пышное платье усеяно каскадом ромбиков-  
зайчиков — теперь уже всех цветов радуги.  
И невинно-белый наряд Натальи Николаевны (спутник гаммы  
бледно-фиолетовых кадров романа, сватовства, венчания с  
зловещей приметой упавшего кольца) — внезапно становится  
пестрым нарядом арлекина.

Вскочив со своего места, чтобы пропустить строгую, всю в чер-  
ном, Карамзину, Наталья Николаевна попала в игру всех лу-  
чей сквозь пестрые стекла.

И белый ее наряд внезапно превратился в подобие того маска-  
радного костюма дамы-арлекина, в котором проходят сцены  
особо жгучей ревности Пушкина на маскараде, когда и он, и  
Дантес снедаемы ревностью к третьему.  
Но кроваво-красный бархат царской аванложи с черным не-  
подвижным ангелом-хранителем — бенкендорфским шпи-  
ком — хранят таинственное молчание над сценой, скомпоно-  
ванной в духе заметок Л. Толстого об амурных приключениях  
Николая Первого...9

Так вились цветные лейтмотивы тем, впитывая в себя оттенки  
действия.

Но так же стали сцены свиваться и вокруг некоего единого  
стержня.

Стержнем этим мне безоговорочно рисовалась самая прекрас-  
ная, самая строгая и великолепная тема внутри возможных тем  
на материале биографии поэта.  
*—* гипотеза Ю. Тынянова о “[безыменной] любви” Пушкина к  
жене Карамзина,

Я не знаю, сколько здесь факта и сколько здесь вымысла.  
Но я знаю, сколько в этой гипотезе таится прелести для сюже-  
та.

И в ней же, мне кажется, ключ (Тынянов об этом не пишет) к  
пониманию той совершенно непонятной, необъяснимой и сле-  
пой любви Пушкина к Наталье Николаевне.  
Ключ к безумству числа пушкинских увлечений.  
Донжуанизм (а разве Пушкин не писал “Дон Жуана”?10) не-  
редко расшифровывают как безуспешные попытки найти  
одну — ту, которая недоступна.  
Вереница женщин различна.  
Лаура — в огненных волосах.  
Донна Анна — под строгим покрывалом.  
А для тысячи и трех (mille e tre) донжуанического списка не

222 Мемуары

подобрать даже исчерпывающего многообразия оттенков мас-  
тей растительности, тембров голосов, извивов стана, излома  
рук.

И через всех ищется одна.  
Сходство с одной?  
Но они же все разные.  
И тем не менее.

У этой волосы. У той походка. У третьей ямочка на щеке. У  
четвертой — вздернутая губка. У пятой — расстав и легкий скос  
глаз. Там полнота ноги. Здесь странный излом талии. Голос.  
Манера держать платок. Любимые цветы. Смешливость. Или  
глаза, одинаково заволакивающиеся дымкой слезы при одном  
и том же звучании клавесина. Одинаковая струйка локонов.  
Или схожий отблеск серьги в огнях хрустального шандала.  
Неисповедимы пути ассоциаций, помогающих внезапно под-  
ставить по схожести микроскопического признака одно сущес-  
тво вместо другого, по мимолетной общности замещать чело-  
века человеком, иногда по еле заметному штриху одним чело-  
веческим существом сменить другое человеческое существо.  
И, вероятно, только этим и объяснимо это слепое, непонят-  
ное, до чудовищности нелепое влечение к Наталье Николаев-  
не.

Несомненно, что Наталья Николаевна наиболее полно несла  
воплощение тех черт, которыми незабываемо вошла в необуз-  
данно пылкие чувства влюбленного лицеиста более взрослая  
дама, супруга уважаемого человека, который в ее же присут-  
ствии и, кажется, даже при ее участии читал ему ироническое  
наставление о неуместности и нелепости его увлечения.  
А позже, много-много лет спустя, в царскосельской своей квар-  
тире Карамзин показывал графу Блудову то место на диване,  
где лицеистом рыдал по этому поводу уже повсеместно извес-  
тный писатель и поэт...

На этот основной стержень — затаенно-лирической драмы по-  
эта, тянувшейся всю его жизнь под покровом разгульно-буй-  
ного донжуанизма, с трагической историей брака в конце —  
нанизывались основные этапы романтических перипетий Пуш-  
кина-человека и Пушкина-писателя.  
Они неразрывно рисовались не только красочно, по строгой  
цветовой гамме, но даже живописно-фактурно.  
После краткого пролога вокруг царскосельского дивана, объ-  
единяющего вокруг букета огненно-молодого лицеиста, холод-

223 [“ЛЮБОВЬ ПОЭТА”]

но-ироничного будущего официального историка Российской  
державы и [Екатерину Андреевну] Карамзину с неожиданным,  
самой себе недосказанным порывом сожаления... (Это дама,  
видимо в те веселые годы живущая под знаком “но я другому  
отдана и буду век ему верна”11.)  
Александр Сергеевич возникал на юге.  
Среди шатров “Цыган”12.

Это он уходил из-под заветной их сени от внезапно возвра-  
щавшегося с медведем aлеко в пыльно-бледную акварельную  
мягкость южных степных пейзажей, погружался в брюллов~  
ски крикливую пестроту ориентальных акварелей начала XIX  
века в кишащей разноплеменности Одессы (“летом песочница,  
зимой чернильница”13).

Шпоры мужа Татьяны из будущего “Онегина” на сапогах Во-  
ронцова.

“Саранча летела, летела...”14.Пушкин — “бес арабский”15.

Подернутые мглой потенциально колоритные акварели юга...  
Золотистый виноград, шальвары, полосатые тюрбаны, желтые  
шелка...  
Серый и молочно-голубоватый мотив метели и бесов, музы-  
кально и зрительно предвосхищавший будущий снежный са-  
ван дуэли и свистопляс великосветской ненависти, вступал под  
однозвучные колокольцы кибитки, мчавшей Пушкина в михай-  
ловское заточение16.

Как после снежной мглы — яркое пламя камина — густой жир-  
ной цветистой кистью выписывался период творческой зрелос-  
ти: “Руслана” сменяет “Борис”.

Спектр полон, красочно налит. Фактура маслянисто блестя-  
ща.

Южная дымка сошла.  
Зрелость.

Такая же сочность персонажей вокруг.  
Настоятель Святогорского монастыря — будущий Варлаам17.  
Арина Родионовна.

Трогательная сельская любовь к ее племяннице18.  
Керн.

(Я излагаю не сюжет. Не ход биографии. Ни даже строгую  
последовательность. Только пятна и фактуру хода.)  
Вызов в Москву.  
Истомина из “Евгения Онегина”.

224 Мемуары

Фатальная встреча с Натальей Николаевной.  
Завороженность, переходящая в бело-фиолетовую симфонию  
ухаживания поэта.

Со скрипучим диссонансом (“за кадром”) постукивания сче-  
тов Полотняной фабрики19, рассчитывающей поправить ком-  
мерческие дела за счет вдохновенности гения.  
Диссонанс достигает кульминации, возводя лилово-белую гам-  
му к серебряному верху иконостаса, флёрдоранжу, фате, к ро-  
ковой примете упавшего и покатившегося обручального коль-  
ца... — а линию Полотняной фабрики к поспешной записке (в  
канун венчания!) с просьбой денег (нечем заплатить за карету  
до церкви).  
Петербург.  
Иссиня-черное индиго, поедающее красочную резвость мно-  
гоцветности.  
Постепенно.  
С возрастанием ревности, нарастающей сюжетными ходами  
неразрывно со светским унижением и денежными заботами.  
Так когда-то в самых ранних набросках к цветовым замыслам  
мне рисовалась картина о чуме, постепенно черным цветом за-  
глатывающей радость красок пейзажа, костюмов пирующих,  
красочность садов и лучезарность самого неба.  
Здесь чума — ревность.  
А кадры — темные четырехугольники с одним, двумя вырван-  
ными из мрака цветовыми пятнами. Зелень игорных столов и  
желтизна свеч игорного дома, где впервые в зеркале за поэтом  
появляются пальцами показанные рога.  
Чернота ночи вокруг оранжевого зала [Голицыной], превратив-  
шей ночи в дни после того, как ей было предсказано, что она  
умрет среди ночи.  
Встреча с соперником.  
Линия Пушкин — Дантес — Николай.  
Медный всадник.

Диск луны в иссиня-черной темноте ночи.  
Медный лик Николая.  
“Ужо тебе”20.  
Тема Отелло.

Снова цыгане. Не на вольном юге, но на бедной цыганской квар-  
тире на Черной речке.  
Утренние блины.  
Цыгане поют Пушкину его же песню из “Цыган”.

225 [“ЛЮБОВЬ ПОЭТА”]

“Старый муж, грозный муж...”21

Так Грозному (царю) под старость пели былины и сказания о  
нем же самом, о взятии им Казани.  
Теперь “старый муж” (хотя ему всего лишь [тридцать семь] лет),

“грозный муж” — он сам.  
Орден рогоносцев22.

Стремительный разворот темы дуэли.  
Рассказанное катание.  
Выцветающие краски.  
Саван снега

Эмблемами смерти — силуэты деревьев.  
Как пятно крови на саване — неживой алый круг солнца на  
блеклом зимнем небе, выше заиндевелых верхушек дерев.  
Плотная чернота гроба, похищенного от отпевания и угнанно-  
го в ночь23.

Акварель — нежная гамма.Масло — сочная; Снова бледно-  
нежная, лирическая. Потом великосветски пестрая. Черно-бе-  
лая ксилография с цветовым пятном. Рецидив великосветской  
пестроты. Острая черная графика по белизне фона. Чернота с  
графиком полосок световых бликов финала...  
— Беспорядочный, несистематизированный пересказ сценар-  
ного и зрительно-цветового режиссерского решения одной  
темы, не увидевшей воплощения.

Для съемки цветового фильма мы оказались технически еще  
не готовыми.

Мой очередной фильм тоже делается цветовым — черно-бе-  
лым — “Иван Грозный”.

**Мэрион**

Я уже писал о том, как сильна во мне зависть.  
При этом зависть бывает самая странная.  
Например, я ужасно завидовал известному анекдоту о Дебюро.  
Высокий худощавый бледный человек, разъедаемый страшной  
меланхолией, идет к врачу.  
Врач рекомендует ему развлечься.  
Хорошо посмеяться.  
“Пойдите посмотрите Дебюро!”  
“Я и есть Дебюро...”

Вчера со мною случается почти такой же анекдот.  
Сердце мое очень плохо.

Врач мне рекомендует отвлекаться от привычных занятий и  
мыслей.

“Займитесь... фотографией!”  
Ха-ха-ха!

Пустяки отвлечение: по самому грубому подсчету я на своем  
веку проделал тысяч пятнадцать фотокомпозиций, считая каж-  
дый кадр — а какие среди них! — за отдельную фотографию.  
И кстати же о меланхолии комиков.  
Одного я знаю достаточно близко.  
Самого сейчас великого.  
Чарли Чаплина.

Сочетание слезы и улыбки в его картинах до избитости изве-  
стно.

То же в жизни.

Я помню ужасный вечер в Беверли-хиллс.  
Как всегда, мы играли с ним в теннис.  
Кроме нас, троих русских, в этот день у него еще три испанца.  
И Айвор Монтегю.

Испанцы какие-то назойливые и подозрительные. Русские —  
скучны.

227 МЭРИОН

Айвор особенно подчеркнуто англичанин из Кембриджа. Чап-  
лин особенно старательно ведет a high brow english conversa-  
tion\*. Потом дурачится.

Сегодня он особенно оживлен. Особенно куролесит.  
Особенно игрив. Особенно развлекателен.  
Когда вы с ним, он почти все время в движении.  
У него средневековый horror vacui\*\*: он боится пустого мгно-  
вения, секунды незаполненного времени, остановки среди не-  
скончаемого потока lazzi, practical jokes\*\*\* или словесных ка-  
ламбуров.

То он танцует под радио, пародируя восточные танцы.  
То копирует сиамского короля, который носом еле достает до  
крышки стола.

Когда пришли давать последнее причастие Рабле, он скинул  
одеяло и оказался в костюме Арлекина.  
Под костюмом Арлекина у Чаплина, конечно, не умирающее  
тело.

Но душа, глубоко тронутая холодными длинными пальцами  
крылатого ангела меланхолии, так печально сидящего, подпе-  
рев щеку, на гравюре Дюрера.  
Ангел этот — Мэрион Дэвис.

Мэрион Дэвис — одна-единственная настоящая и давняя лю-  
бовь Чарли.

Но Мэрион принадлежит Херсту. А Херст не уступает никому  
того, что однажды попало в его руки...  
В этот вечер Чаплин особенно игриво экзальтирован: это он  
особенно нервно напяливает арлекинский кафтан, чтобы как  
можно меньше был виден грустный маленький человечек, еще  
с детства, с времен Уайтчеппеля, принесший с собою неутоли-  
мую грусть.

Гоголь в гимназические годы начал писать смешные рассказы,  
чтобы преодолеть тоску, которая разъедала его вместе с бра-  
том в Нежинской гимназии.  
Чаплин боится остаться один.  
Он хватается за своих гостей.  
Так дети боятся остаться в темноте.  
Он просит нас остаться обедать.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — сверхинтеллектуальную английскую беседу (*англ*.).\*\*—ужас перед пустотой (*лат*.).\*\*\* *—* шуток, розыгрышей (*итал., англ*.).

228 Мемуары

Коно и прочие японцы скользят по столовой.  
По внешнему виду это похоже на импровизированный празд-  
ник.

На столовом серебре играют “пурпурные лучи заката”.  
Сейчас солнце скроется и внесут свечи.  
Полоска пурпурного неба наводит Чаплина на воспоминания.  
Как деревянные фигуры справа и слева друг против друга, си-  
дят трое русских и трое испанцев.  
Напротив хозяина — англичанин из Кембриджа.  
Шутки замирают.

Закат и неподвижные фигуры заставляют Чарли вспоминать.  
Такой же закат.

Такие [же] неподвижные фигуры.  
Только закутанные в красные одеяла-плащи — сарапе.  
Маленькая церковь в каменистой пустыне около маленького  
пустынного мексиканского полустанка.  
Неподвижные фигуры — свидетели.  
Перед алтарем — нетерпеливый священник.  
В одном углу церковки — Чаплин.  
В другом углу — девица с матерью.  
В руках священника — Библия.

В круглом окне наверху последний блик кроваво-красного за-  
ката.

Синеватые сумерки заглатывают внутренность церкви.  
Жених — Чарли.  
Невеста — барышня Грэй.

Священник нетерпеливо переступает с ноги на ногу, словно  
конь, бьющий копытом о землю.

Библия стучит о потертый красный бархат перегородки. Дома  
ждет жирная похлебка с красным перцем. Красные сарапе на  
свидетелях.

Потухающий луч кровавого заката в круглом окне наверху.  
“A study in scarlet”?\*  
Почему бы и нет?

Так назывался первый детективный роман Конан Доила, кото-  
рый я читал.

Это была первая встреча с Шерлоком Холмсом.  
Но не надо быть Шерлоком Холмсом, чтобы догадаться, что  
здесь как будто предвидится венчание.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Этюд в багровых тонах” (*англ*.).

229 МЭРИОН

Все на месте.  
Священник.  
Жених.  
Невеста.  
Два кольца.  
Библия.

Два молчаливых свидетеля — мексиканца.  
Почему же не совершается церемония?  
Резко назойливый звук перебранки двух голосов идет из глу-  
бины церкви.

Все внимательно в него вслушиваются.  
Кроме разве мадонны да двух мексиканцев, которым абсолют-  
но все равно.

Они думают только о горстях песо, которые им принесет это  
потерянное время.

Голоса принадлежат двум юристам.  
Они горячатся, забыв место, обстановку, приличия.  
Они размахивают руками, как у себя в офисе.  
В сумерках агрессивно вспыхивают блики на двух парах пры-  
гающих пенсне.

Блики пересекаются в наскоках друг на друга обоих носителей  
пенсне.

И моментами кажется, что это не блики, а искры, вспыхиваю-  
щие от скрещивающихся в ударе рапир.  
Ночные тени ложатся крепом. По-английски “креп-шутинг”1означает игру краплеными картами.  
В эту игру стараются обыграть друг друга оба юриста — вер-  
ные цепные собаки интересов своих клиентов.  
Чарли вздыхает.  
Чарли рассказывающий.

Вероятно, так же вздыхал Чарли — участник этой нелепой це-  
ремонии.

Чаплин поглядывает на распятие и, вероятно, находит в своей  
биографии много общего с историей библейского героя.  
Сам он чуть-чуть не угодил — в который раз! — на очередную  
Голгофу...

Мадонна погрузилась в темноту.  
И. света хватает только-только на лик распятия наверху.  
Распятый укоризненно смотрит на торгующихся в храме.  
Руки у распятого прибиты к дереву гвоздями.  
Он не может взять в них скрученную бечевку и выгнать на ули-

230 Мемуары

цу обоих юристов, так святотатственно нарушающих тишину  
храма.

Перед носатыми потеющими юристами два документа:  
акт о браке  
и акт о бракоразводе.

Оба акта составлены на одних и тех же лиц.  
На Чарлза Спенсера Чаплина и на девицу Литу Грэй.  
Сейчас священник произнесет короткую молитву и навек, на  
всю жизнь в этом мире и будущем свяжет тех, кто в это мгно-  
вение перед ним обменяется обручальными кольцами.  
Они распишутся на первом акте.  
И через мгновение распишутся на втором.  
Скрепленное богом “навеки” тут же будет раскреплено рука-  
ми двух юристов.

Принцу Луи Бонапарту после первого неудачного путча был  
вынесен приговор о заключении в крепость навечно.  
“Сколько длится вечность во Франции?” — спрашивает принц  
и бежит из крепости совершить удачный путч.  
Здесь вечность еще короче.

И она уже оборвалась бы, если бы не какая-то денежная клау-  
зула в контракте, заставляющая вновь вцепиться друг в друга  
обоих ретивых юристов.  
Но вот улажено и это.  
Все преклоняют голову.

Священник торопливо произносит все необходимое.  
Две подписи на одном контракте.  
Значки скрепляющих свидетельских подтверждений.  
Чернила не успевают высохнуть на первом контракте. Как те  
же подписи на втором.  
Разрешающем.

Как-никак святому Петру дана прерогатива связывать и раз-  
вязывать.

“И что свяжеши на земли, будет связано на небе.  
А что развяжешь...”

О промежутке времени между обеими операциями не сказано  
ничего.

Я забыл только уточнить одну деталь: те же ли свидетели ста-  
вят значки под обоими документами или их было две пары.  
И когда были произнесены поздравления.  
В середине ритуала.  
Или в конце.

231 МЭРИОН

Или дважды.

Сцена перед алтарем — это всегда традиционный happy end.  
Так и здесь.

Это счастливый конец длинной и хитрой интриги.  
Концовка эта обошлась первому комику Вселенной примерно  
в один миллион долларов.

Может быть, этого миллиона жаль Чаплину, когда он расска-  
зывает нам все это в столовой при свечах много лет спустя в  
Беверли-хиллс?

Обратным ходом драма раскрывается дальше.  
Таким ходом, я помню, идет изложение в романе Фламмарио-  
на “Lux”\*.

Взята предпосылка о том, что до какой-то из планет скорость  
движения частиц света, идущих от земли, идет с неизменным  
возрастанием.

Таким образом, то, что происходит на земле, рисуется наблю-  
дателю с планеты в обратной последовательности.  
С чисто французским блеском и прелестью Фламмарион ис-  
пользует все возможности курьезов, вытекающих из этой пред-  
посылки.

Он заставляет человеческую жизнь пробегать задом наперед  
глазами наблюдателя с другой планеты.  
События приобретают свою очаровательную логику.  
Так, люди в черных одеждах траура навзрыд рыдают над моги-  
лой, которую мрачные факельщики старательно раскапывают с  
тем, чтобы человека обречь на горести мирского существования.  
А супруги, в течение многих-многих лет досаждающие друг  
другу в трогательном объятии и нежном “первом” поцелуе,  
благодарят друг друга за вновь обретенную свободу и через  
фазу дружбы и первой встречи радостно расстаются.  
А человек заканчивает свой мирской путь, странным образом  
исчезая с помощью... повивальной бабки...  
“Весь класс  
Просит вас  
В последний раз  
Прочесть рассказ...”

Эти высокосортные стихи неизменно красуются дважды в году  
на черной доске, написанные мелом.  
Перед окончанием второй и четвертой четверти учебного  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Свет” (*лат*.).

232 Мемуары

года — перед окончанием первого семестра и второго.  
Школьная традиция не только допускает, но требует, чтобы  
последний в семестре урок каждого учителя был отдан чтению  
рассказа.

Обратный ход сюжета Фламмариона я помню именно по тако-  
му чтению в одном из самых первых классов реального учили-  
ща в Риге, где впервые вкушал плоды познаний.  
Он засел крепким и неизгладимым впечатлением, несмотря на  
то, что все остальные совершенно выпали из памяти и никакое  
усилие не способно их вернуть в поле сознания.  
Почему?

Я думаю, потому, что сюжет Фламмариона не единичное впе-  
чатление такого порядка.

Прием обратного действия очень популярен в приемах одного  
молодого искусства, чьи первые образцы только-только в виде  
бегающих (именно бегающих и подпрыгивающих) картин на-  
чинают прыгать и бегать по белым холстам, которые вешают в  
квартирах с проломанными стенками — в первых “биоскопах”.  
Не считая Мельеса, которого я восьми лет от роду видел в Па-  
риже, первыми моими киновпечатлениями были маленькие кар-  
тинки в рижском кинотеатре “The Royal Bio”.  
Первое запомнившееся по своей отвратительности впечатле-  
ние было от игры Муне-Сюлли, заснятого в монодоге Эдипа с  
густым вареньем крови, текущим из глаз.  
Вторым — предшествуя Максу Линдеру, Поксону и Прэнсу —  
были скачки, якобы пропускаемые на экране пьяным механиком.  
Скакуны брали барьеры.

Затем внезапно останавливались в воздухе. (Механик загля-  
дывался на девушку.)

Потом скакуны начинали бешено нестись в обратном направ-  
лении... задом.

(Заглядевшийся на девушку механик рассеянно начинал кру-  
тить аппарат в обратную сторону.)  
Вскоре я увидел целую комедию о пьяном человеке, построен-  
ную на том же.

Он все видит задом наперед.

Люди за столиком в кафе старательно вынимают изо рта бу-  
терброд за бутербродом с колбасой и так же внимательно при-  
ставляют к голой ветке лист за листом, услужливо влетающим  
им в руки с дорожки, посыпанной гравием.  
А затем вдруг открывается грандиозный вид на бешеный тра-

233

фик\* по улицам большого города, и весь график мчится задом  
наперед.

Потом на время меня перестали пускать в “биоскоп”.  
“Die Damen werden aus dem Cafe gehoben”.  
Как сейчас помню последний этот титр — тогда не появляв-  
шийся на экране, а возглашавшийся специальным объясните-  
лем — глашатаем, в цирковой униформе стоявшим сбоку от  
экрана.

Меня поспешно берут за руку и уводят — сюжет слишком пред-  
осудителен для моих лет.

Дамы подняли'бунт и стали на место мужчин.  
Это они ходят в кафе.  
Спорят о политике.  
Курят сигары.

А мужья дома стирают белье.

И гуляют нескончаемой вереницей с детскими колясочками.  
Затем мужья подымают бунт.  
Врываются в кафе.

Подхватывают дам и торжествующе выносят их на улицу.  
“Die Damen werden aus dem Cafe gehoben”.  
“Дам выносят из кафе...”  
Выкликает человек в униформе.  
Меня (почти) выносят из кино.

Я хватаюсь за кресла. Не хочу уходить. Не могу оторваться от  
экрана.

Ничего не помогает.

Дальнейшая судьба бедных дам остается для меня тайной.  
Позже “Судьба мужчины” в “Кривом зеркале” Евреинова,  
древнегреческая буффонада Джона Эрскина2 и, наконец, [эк-  
ранизации] автора “Топпера”3 дорисовывают фантастическую  
ситуацию обмена функциями между кавалерами и дамами, хотя  
трудно отсюда повести линию моего интереса к проблеме би-  
сексуальности, как она явственно проступает в области экста-  
за. “Sainte Francois” и “Saint Therese”, — пишет Гюисманс, счи-  
тая, что это обозначение более подходит психологическому  
habitus'y\*\* святого, который вел себя, как святая, и святой, ско-  
рее, похожей на святого.  
Забавно читать в письмах монахиням наставления святой Те-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Traffic — уличное движение (*англ*.).\*\* *—* облику (*лат*.).

234 Мемуары

резы — хозяйственно-административные указания и нередкие  
“бутады”, полные всей сочности раблезианской плотояднос-  
ти и юмора!

Фильм о злополучной эскападе эмансипированных дам (это  
было в период скандалов “суфражисток”, не намного опере-  
дивший моду “jupe culotte”\* для дам), фильм этот в одном не-  
посредственно связан с фильмами, где съемки бегают задом  
наперед.

Здесь тоже обмен противоположностями.  
Дамы становятся на место кавалеров, как там движение назад  
на место движения вперед.

И оба фильма пропахивают трассу предварительных впечат-  
лений к тому, чтобы сказка Фламмариона попала на подготов-  
ленную почву.

Роман Стерна (“Тристрам Шенди”), написанный от начала к  
концу4. Зазеркальная действительность похождений Алисы5.  
Учение Эдгара По о том, что новеллы, если не излагают ход с  
конца к началу, то неизменно так пишутся и должны писать-  
ся6. Это все цветы и ленты, вплетающиеся в венок первых впе-  
чатлений и завершающиеся в том, что самый принцип коми-  
ческого построения есть та же самая “обратность” простей-  
шего комического эффекта, расширенная, поднятая и прило-  
женная к любой философской концепции, ведущей на опреде-  
ленном отрезке истории.  
Ограблен отель.

Полиция оцепляет здание. Комиссар приказывает охранять все  
выходы.

Преступник исчез.

“Может быть, он скрылся через один из... входов?” — выска-  
зывает догадку полисмен.

И разве “неожиданность” не так же отрицает нерушимый sta-  
tus quo\*\* ненарушимой предусмотренности метафизической  
вселенной Канта, а потому для Канта смешна и предпосылка к  
смешному7?

Разве “алогизм” не такое же отрицание “логизма” как веду-  
щего начала одной эпохи и [не] считается основой смешного  
совершенно так же, как период “elan vital”\*\*\* полагает осно-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “юбка-брюки” (*франц*.).\*\* *—* существующий порядок вещей (*яат*.).\*\*\* *—* “жизненного порыва” (*франц*.).

235 МЭРИОН

вой смешного отрицающий эту базисную доктрину механизм8?  
И разве не одновременно обратны и равны они друг другу, как  
дверь входная и выходная, символизирующие два подхода с  
двух сторон к любому явлению — даже зияющей пустоте от-  
верстия в плоскости стены?

И не то же ли самое в простейшем комическом трюке двига-  
тельного перевертыша кинематографической образной съем-  
ки, закрепляющем в технический прием излюбленную с детства  
психологическую “игру”?  
Конь скачет верхом на всаднике.  
Топор рубит плотником.  
Рыбы на удочку ловят рыболовов.

И прочие чудеса из детских присказок и фольклора, сбегаю-  
щиеся в “Un autre monde”\* Гранвиля, с тем чтобы каскадом не-  
ожиданностей высыпаться из объятий крышек этого сумасшед-  
шего тома?

Однако о принципах комического в своем месте и в своей кни-  
ге9.

И скок вбок в упоминание их здесь — только в силу того, что  
именно здесь и сейчас сцепились друг с другом в одно целое  
перевертыш, обратная съемка и природа самого принципа.  
Единство природы щекотки, физиологического механизма сме-  
ха, структуры остроты и принципа смешного прощупаны го-  
раздо раньше.  
Однако...

В лучших традициях примитивного комического фильма, слов-  
но скакун, застывший в полете на барьере, у нас в воздухе по-  
висли Чаплин, его молодая невеста — она же юная супруга, она  
же разведенная жена — под сводами маленькой мексиканской  
церковки.

Пустим механизм.

Обратным ходом, как мы уговорились.  
И уже перед нами не церковь, а маленький полустанок.  
У полустанка стоит длинный пассажирский поезд.  
По платформе важно разгуливает степенный Коно.  
Он явно вышел из поезда подышать свежим воздухом.  
Таков общий вердикт сотни с лишним репортеров, не спускаю-  
щих с него глаз из вагонов поезда.  
Свисток.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “Ином мире” (*франц*.).

236 Мемуары

Коно действительно хватается за поручни вагона.  
Влезает в поезд.  
И поезд движется дальше.  
Дальше в сердце Мексики.  
Дальше от Лос-Анжелоса.  
Репортеры удобнее погружаются в кресла.  
Значит, не здесь...

Не могут же они знать того, что, следя за вылезавшим Коно,  
они не удосужились взглянуть на то, что происходило под ва-  
гонами.

Нескончаемый коридор между колесами поезда.  
Он тянется в два конца.

В один конец, пригнувшись, бежит некая дама с дочерью.  
В другой — припав к земле, на четвереньках, пробирается ве-  
личайший комик в унизительнейшем фарсе, который ему при-  
ходится играть не на экране, а в жизни.  
Жениху и невесте полагается с разных сторон подъезжать к  
церкви.

Здесь обоим приходится разбегаться в разные стороны, пре-  
жде чем встретиться у алтаря, в задачу которого в данном слу-  
чае входит поспешно разъединять новобрачных навсегда, со-  
всем как в новелле Фламмариона!

Важно избегнуть встречи с журналистами и репортерами, пре-  
жде чем легализована связь, прежде чем связь прикрыта бра-  
ком де-юре, прежде чем оформлен развод.  
Никто не должен знать, когда произошел второй вслед за пер-  
вым и “оба два” после бракосочетания де-факто.  
Это де-факто способно стоить Чаплину не только жалкого  
миллиона.

Но... пожизненной каторги.  
Девице, “жертве”, ведь только шестнадцать лет.  
И дело об изнасиловании подпадает еще под статью о растле-  
нии.

“Но поймите меня! — горячится Чаплин, даже при одном вос-  
поминании. — Представьте себе цветущую девицу размером с  
гренадера.

И рядом — меня...”

Мы живо рисуем себе маленького щупленького человечка ря-  
дом с нечеловеческого размера Милосской Венерой.  
“Можете вы себе представить меня в роли насильника?  
Можете вы себе представить меня с нею на руках??”

237 МЭРИОН

Соглашаемся, что трудно.

И тайна отсутствующих рук Венеры, по крайней мере на этот  
раз, рисуется совершенно точным образом объятий, ловко за-  
гребающих маленького человечка, пойманного в сети собствен-  
ной чувственности.

Но в этом деле не только две ловкие руки самой юной Венеры.  
В данном случае в игре участвует еще третья рука. Основная.  
Направляющая.  
Чарли вздыхает.

“А по бумагам ей было действительно шестнадцать лет...”  
Рука Москвы!

До сих пор англосаксы по обе стороны океана, снабдившего  
известную хартию своим именем, везде и всюду ищут “руки  
Москвы”.

Так было и прежде.  
Рука Москвы в этом деле??!  
Да — рука Москвы.

Но рука дружеская, протянутая через моря и океаны Анато-  
лием Васильевичем Луначарским.  
Приглашение — бросив все, ехать в Советский Союз.  
Рука Москвы и здесь, как всегда, — поперек рук Херстов, уда-  
ром по пальцам херстовских рук.

Это руки Херста услужливо поставили на пути Чаплина шест-  
надцатилетнюю авантюристку Литу Грэй.  
Это они помогли запутать Чарли в сети интриги.  
Уже начинался бойкот его фильмов.  
Уже “дочери революции”10 —аналог понятия “сукиных сынов”  
для мужчин — иерихонскими трубами трубят из конца в конец  
Американского материка о том, что маленький человечек в усах  
и котелке сокрушает цитадель американской морали.  
Уже пляшет призрак скандала, суда и каторги.  
Уже открываются шлюзы грязи, способные разорить и зато-  
пить маленького человека, смешившего, веселившего и застав-  
лявшего плакать весь Земной шар.

В последнюю минуту сам Херст останавливает рычаг своей все-  
сокрушающей машины, ловит на вожжи свору своих газет и  
борзописцев.

Чаплин выскальзывает из-под угрозы суда, разорения и бес-  
честия.

Деньги и пресса могут в Америке сделать все.  
Прессу поддерживает Херст.

238 Мемуары

Деньги ложатся на Чаплина.  
Какой-то миллион.  
Пустяк!

“Это научит мальчика позабыть про Мэрион Дэвис...”, — ду-  
мает Херст.

Чаплин срывается со стула.  
Убегает наверх.  
Мы ждем некоторое время.  
Потом уходим.

Чаплина мы в этот вечер больше не видим.  
В этот вечер мы видели его таким, каким его мало кто видел.  
Бледное, измученное, перекошенное лицо.  
Многое с трудом и болью вспоминается.  
Но еще больше боли и труда стоит кое о чем позабыть...  
Я не берусь под присягой подтвердить все приведенные детали.  
Я не знаю, были ли оба юриста в пенсне.  
Был ли барьер перед алтарем красного бархата.  
И был ли он потерт.

Торопился ли священник к жирной похлебке с красным пер-  
цем.

И такими ли словами думал о Чаплине и Мэрион Дэвис — Рэн-  
дольф Херст.

И я совершенно уверен в том, что Чарлз Чаплин не перегляды-  
вался с распятием.

Это все же как-никак — пересказ рассказа.  
И даже, скорее, — впечатление от рассказа.  
К тому же и самый рассказ я слышал шестнадцать лет тому  
назад.  
Но за одно ручаюсь:

за атмосферу самого рассказа.

И за атмосферу обстановки, в которой он был рассказан.  
За надрывную меланхолию Чаплина, бравшую верх над фар-  
совыми ситуациями между Чарли и “гренадером”, двумя спо-  
рящими юристами или сосредоточенным Коно, отвлекающим  
внимание репортеров.

Да за красные лучи заката, игравшие на столовом серебре и  
вызвавшие в памяти Чаплина всю эту эпопею.  
<Сейчас вокруг меня ослепительное золото полуденного солн-  
ца.

Но меня гнетет моя меланхолия.  
У каждого своя Мэрион Дэвис.„>

**Принцесса долларов**

Я никогда не отличался слухом. Запомнить мотив так, чтобы  
его потом узнать, мне было всегда трудно.  
Запомнить же так, чтобы потом его самому напеть, — просто  
невозможно.

Впрочем, бывали исключения.

Я помню, как я валялся на постели всю ночь после “Сказок  
Гофмана”, — впервые видел и слышал их все в той же Риге, —  
безостановочно напевая “Баркароллу”.  
И до сих пор, конечно, не вслух, а про себя могу напеть пора-  
зивший меня вальс из “Принцессы долларов”, которую я слы-  
шал впервые тоже в Риге, вероятно лет двенадцати.  
Помню и слова:

“Das sind die Dollarprinzessen

Die Madchen von vie-ie-lem Gold

Mit Schutzen u-u-unermessen...”\*  
Но эти странички будут относиться совсем не к первым впе-  
чатлениям от опер или оперетт.

Первую встречу с “Евгением Онегиным” на клубно-любитель-  
ской сцене в Риге, где вся привычная “романтика” декораций  
первого акта — то сквозь колоннаду на дом, то сквозь колон-  
ны в необъятность полей (Рабинович в ГАБТе1) — здесь исчер-  
пывалась зеленой садовой скамейкой, припертой к заднику, —  
я вспомню, вероятно, где надо.  
Также скажу и о первых увлекавших меня когда-то театраль-  
ных комиках Фендере, Курте Буше и Заксле в немецком Рижс-  
ком театре оперы и драмы, где в нежном юном возрасте я при-  
общался к репертуару от “Гензеля и Гретель” до “Геца фон Бер-  
лихингена” и от “Смерти Валленштейна” до “Волшебного  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Это — принцессы долларов,  
Девицы, осыпанные золотом,  
С бесчисленными стражниками вокруг” (*нем*.).

240 Мемуары

стрелка” и “Мадам Сан Жен” (незабвенный Фендер играл здесь  
три слова в роли сапожника, и плавающий арабеск, с которым  
он произносил “Wie eine Fee”\* о предстоящей походке мар-  
шальши, я вижу перед собой до сих пор!), “Путешествия во-  
круг света в 80 дней” и оперетты “Feuerzauberei”.  
Последнюю тоже видел до войны (“до войны” здесь означает  
до войны... четырнадцатого года!). Датировать можно точно,  
так как помню, что с 1914 года другого моего любимца, Закс-  
ля, прелестно в “Мадам Сан Жен” исполнявшего [роль] само-  
го Бонапарта, а здесь — роль актера, играющего Наполеона в  
кинофильме и выезжавшего на сцену на белом коне навстречу  
бутафорской кинокамере (это была первая “киносъемка”, ко-  
торую я видел) — засадили по подозрению в шпионаже!  
До этой сцены Фендер пел на фоне пейзажного задника с мель-  
ницей:

“Und die Muhle

Und sie dreht sich”\*\*.  
В ответ на что крылья мельницы на заднике начинали вертеть-  
ся в [такт] музыке...  
Над всем же витали Schlager'ы\*\*\*:

“In der Nacht, in der Nacht  
Wenn die Liebe erwacht...”\*\*\*\* и  
“Kind ich schlaf doch so schlecht  
Und ich traum' doch schwer... \*\*\*\*\*\*  
Повторяю!

“Принцессу долларов” я вспоминаю вовсе по другому случаю.  
По случаю встречи с живой принцессой долларов очень-очень  
много лет спустя. И особенно потому, что эта встреча совер-  
шенно неожиданно раскрыла мне глаза на корни многолетней  
травмы “гадкого утенка”, о которой я говорил раньше2.  
И чуть-чуть не помогла преодолению этой травмы...  
Когда я сообразил, в чем дело, было уже поздно. Но в конце  
концов абстрагированная структурная схема часто для меня  
имеет не меньшую прелесть, чем факт.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— “Подобна фее” (*нем*.).\*\* *“А* мельница — Она вертится” (*нем*.).\*\*\*— популярные песенки (*нем*.).\*\*\*\* “А в ночи, а в ночи,  
Как проснется любовь...” (*нем*.).\*\*\*\*\* “Дитя, я сплю так плохо,  
И вижу столь мрачные сны...” (*нем*.).

**Катеринки**

We will try to fictionalize one's tragic romantic experience.  
Let's see how the symbolizing machinery works.  
Millionaire's daughter made... Princess (notez: Die Dollar-Prinzes-  
sin).  
The movie director builder of “Canvases” made — Cathedral  
Builder.  
His inability to talk and to make conversation we transform into a  
literally swallowed tongue.  
He swallowed his tongue and talked through his cathedrals.  
Now elaborating this image we set:  
Les piliers de ses cathedrales furent ses consonnes.  
Les rosaces — ses voyelles.  
Les battements de son coeur — les roulements de 1'orgue.  
L'etendue de sa pensee — le dome recouvrant sa nef.  
Les sons des cloches — la voix de son message\*.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* Попробуем преобразить в искусство чье-то трагическое  
романтическое переживание.  
Давайте посмотрим, как работает символизирующий механизм.  
Дочь миллионера становится... Принцессой (заметим: Принцессой  
Долларов).  
Кинорежиссер, строитель “Полотен”, станет — Строителем  
Соборов.  
Его неспособность к беседам и к общению мы превращаем буквально  
— в проглоченный язык.  
Он проглотил свой язык и говорил —своими соборами.  
Теперь, развивая этот образ, мы устанавливаем:  
Столбы его соборов были его согласными,  
Розетки витражей — гласными.  
Биением его сердца — раскаты органа.  
Простором его мыслей — купол, перекрывающий неф.  
Звук колоколов — голосом его посланий (*англ., франц. и нем*.).

242 КАТЕРИНКИ

243 КАТЕРИНКИ

И скрываясь где-то в подземельях крипт создаваемых им со-  
боров, он посылал в мир разрастающиеся галереи за галерея-  
ми — арки, анфилады за анфиладами — своды, говорил цвет-  
ными узорами своих стекол.  
Звал шпилями колоколен к высотам мысли.  
Вовлекал органом в величие чувств.  
Сам же был безгласен  
и без языка.  
И так стал он хранителем собственных творений, говоривших  
за него  
Как бывают рабы ног своих — плясуны и рабыни голоса свое-  
го — девы, поющие под звуки лютен.  
Как бывают рабами рук своих те, чье умение в том, как переби-  
рать струны арф.  
Сам же пребывал в тени, шептал про себя или дрожащим паль-  
цем выводил по пыли:  
“Что я, как не приказчик при мыслях моих, смиренный служи-  
тель творений моих... Раструбный сосуд, сквозь который ве-  
щает народ — братья мои. Сам же — ничто...”  
И однажды в новейший собор его пришла Маленькая Принцес-  
са.  
Она прошла галереями сводов.  
И сквозь разноцветные лучи его окон.  
И заглянула в подземную крипту его.  
Взяла его за руку и повела его на великий праздник.

**\***

The Little Princess  
and the Great Cathedral Builder who swallowed his tongue.  
Once upon a time there lived the richest Little Princess in the world.  
Never married,  
afraid  
and so she whored around and especially with a red headed lad of  
the lowest grade,  
famous for his voice that carried over the oceans,  
and by his force that could overturn anything in the world.  
On the other end of the great big world there lived the famous Ca-  
thedral Builder who swallowed his tongue and talked through the  
edifices he built.

244 Мемуары

At high table were the greatest Grands of the world at that time,  
the Chinese Prince besides her Father,  
Earl Venceslas with his fair haired spouse — Pearl of the East.  
Sir Archibald native of Scotland.

They drank the health of the Builder, but he couldn't say a word  
and had no Arches, Pillars and Counterforts.  
So he was mute.

Then the Princess asked him to deliver her of a drunken beastly  
Baron trying to seduce her by his love proposals.  
Asking her to dance with him.

So he delivered her and explained that there remains no need for  
dancing.

“Let us drink to springtime  
in the Great Builder's heart”,

said her Father, the King, but being a Magician and not being it  
enough he couldn't break at once the spell resting on the poor  
little Great Builder.

But time went on and the Magician's words like seeds began to flou-  
rish.

And the poor little Builder saw that his spell and the spell on the  
Little Princess were nearly the same.  
When somebody looked at him, he thought they looked at his Ca-  
thedrals.

When somebody looked at her, she thought they were hunting for  
her millions.

So he run to her and wanted to tell her — sister don't we suffer of  
the same,

and shouldn't we go together?

Aren't we really worth nothing at all, you for yourself, and me for  
mine?

But never, never could he get in touch with her. — Fate was against  
them. And so she went away with her Fatum. And he remained  
muter than ever.\*  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Маленькая Принцесса  
и Великий Строитель Соборов, проглотивший свой язык.

Жила-была самая богатая на свете Маленькая Принцесса.  
Никогда не выходившая замуж,  
испуганная —  
и потому она распутничала со всеми и особенно с рыжеволосым  
парнем самого низкого ранга,

245 КАТЕРИНКИ

знаменитым благодаря своему голосу, который летел над океанами,  
и своей силе, которая могла бы перевернуть все на свете.  
На другом конце большого-пребольшого мира жил-был знаменитый  
Строитель Соборов, проглотивший свой язык и говоривший  
зданиями, которые он строил.  
За почетным столом сидели величайшие Владыки мира того времени:  
Китайский Принц рядом с ее Отцом.  
Граф Венчеслав со своей огненноволосой супругой — Жемчужиной  
Востока.  
Сэр Арчибальд, уроженец Шотландии.  
Они пили за здоровье Строителя, но он не мог произнести ни слова:  
ведь не было у него ни Арок, ни Колонн, ни Контрфорсов.  
Потому был он безгласен.

Тогда Принцесса попросила его избавить ее от пьяного  
отвратительного Барона, пытавшегося совратить ее своими  
любовными предложениями.  
Требуя танцевать с ним.

Итак, он избавил ее и объяснил, что нет больше нужды танцевать.  
“Выпьем за весну  
в сердце Великого Строителя”, —

сказал ее Отец, Король, однако, хоть и был он Волшебником, увы, не  
настолько могущественным, не смог он сразу разрушить чары,  
тяготевшие все еще над бедным маленьким Великим Строителем.  
Но время шло, и слова Волшебника, как зерна, стали прорастать.  
И бедный маленький Строитель увидел, что чары над ним и чары над  
Маленькой Принцессой схожи.

Когда кто-нибудь смотрел на него, он думал, что смотрят на его  
Соборы.

Когда кто-нибудь смотрел на нее, она думала, что охотятся за ее  
миллионами.

-Тогда он устремился к ней и захотел сказать ей — сестра, не страдаем  
ли мы от одного и того же,  
и не следует ли нам идти по жизни вместе?  
Разве стоим мы чего-нибудь — вы сами по себе, а я сам по себе?

Но никогда, никогда не мог он соединиться с ней. — Судьба была  
против них. И принцесса удалилась со своим Роком. А он остался еще  
безмолвнее, чем когда бы то ни было (англ.).

**После дождика в четверг**

Сегодня в ночь на пятницу умерла эта маленькая нелепая жен-  
щина.

Ей было 72 года.

Из них в течение сорока восьми лет она была моей матерью.  
Она лежит в комнате внизу.  
Я — наверху.

И трудно сказать, кто из нас более мертвый.  
Мы никогда с ней не были близки.  
Разрыв семьи произошел в раннем детстве.  
И это из тех разрывов, которые не заживают с годами.  
Это те разрывы, которые убивают естественные узы, натураль-  
ный инстинкт, ощущение родственной близости.  
Живые, мы плохо подходили друг к другу.  
Я к ней — почти никогда.

Сейчас, когда она мертва, меня тянет в ее комнату.  
И, мертвые, мы оба примирены и близки друг к другу.  
Между нами нет преграды наших живых и слишком одинако-  
вых характеров.  
Взбалмошна она.  
Взбалмошен я.  
Нелепа она.  
Нелеп я.

Сейчас мы оба молчим.

И как будто впервые понимаем друг друга.  
И ничто нас не разделяет, как не разделяло тогда, когда я еще  
не стал ребенком, а она — матерью.  
Я где-то читал, что пропасть между человеком и высшими при-  
матами меньше, чем видовая разница между приматами и вуль-  
гарными обезьянами.

Я как-то так далек от живых, что расстояние это больше, чем  
расстояние между живыми и мертвыми.

247 ПОСЛЕ ДОЖДИКА В ЧЕТВЕРГ

И отсюда те и другие мне равно близки или... далеки.  
И может быть, мертвые даже ближе живых.  
Но разницы между ними нет.  
Живые мне кажутся призраками.  
Призраки — живыми.

И живая Юлия Ивановна — три дня тому назад — пожалуй,  
менее реальна, чем воображаемая и памятная сейчас.  
Мертвый Хмелев где-то со мною, а с живым мы почти переста-  
ли знаться.

Всеволод Эмильевич, Немирович, Хазби или Кадочников, Ста-  
ниславский и Елизавета Сергеевна1...  
Чем они дальше, менее реальны, менее ощутимы [тем ближе],  
чем лишенные для меня реальности те, кого видишь живьем.  
Я помню себя в узком купе вагона Москва — Владикавказ.  
Только что я оторван от мексиканского детища.  
И вопль в моей груди: скорее бы шизофрению.  
Ведь в ней нет разницы между образом объективным и обра-  
зом воображения.

И так ходят вокруг меня равноправно сплетенные тени живых  
и тени умерших и кажутся равно мертвыми или равно живыми.  
Юлия Ивановна стонет почти непрерывно.  
Перебои дает пульс и тогда останавливается.  
Стоны глухо доносятся снизу сквозь пол моего второго этажа.  
Вдали воет наша собака.  
Жолтик.

Он искусал кого-то.  
И эти дни на привязи.  
Я ухожу в сад.

Юлия Ивановна сажала кусты и деревья стремительно и не  
совсем осмысленно.  
Мы с ней много спорили.

В ее посадках не было постановочной логики.  
Сходились на одном.  
Оба любили кусты туфами\*.  
Особенно в глубине около забора.  
Юлия Ивановна засадила глубину туфами “золотых шаров”.  
Это осенние желтые шаровидные цветы на очень высоких стеб-  
лях.  
Почему тянется рука наломать золотых шаров?..  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Touffe — плотная группа растений (*франц*.).

248 Мемуары

Иду обратно.

Подгнившее и перекосившееся крыльцо.  
Мечта Юлии Ивановны переделать его в веранду.  
Не хватило денег в этом году.  
Тяжело опускаюсь в соломенное кресло на крыльце.  
Кресло тусклое. Полинялое.  
Его не вносят в дачу во время дождя.  
Смотрю на цветы в моих руках...  
Их оказывается — семь.  
Семь желтых роковых шаров.  
Семь.

Прислушиваюсь.  
И вот...

Тихо, тихо — бесшумно и медленно отворяется дверь.  
Этого не было никогда.

Дверь открывается медленно — так не открываются двери —  
так их открывают рукой.

За ней — белая пустота поверхности второй двери.  
Кто прошел сквозь ее белизну и растворил внешнюю?  
Около гнилого крыльца — осина.

Когда-[то] невзрачный куст — за войну она выросла в целое  
дерево.

Юлия Ивановна хочет ее вырубить.  
Мне хочется ее оставить.

И вот так же, как таинственно растворилась дверь, ровно че-  
рез столько времени, сколько нужно на эти три шага, отделя-  
ющих от нее ветку осины, — внезапно ветка начинает длитель-  
но и красноречиво шелестеть.

Ветка говорит что-то торопливо прощальное и замолкает.  
Откуда в полной дневной тишине хватило этого дуновения?  
Так шелестом говорил Вотан из ветвей древнего ясеня слова  
ободрения и напутствия сыну своему Зигмунду.  
Так прощалась со мною Юлия Ивановна, незримо выйдя в две-  
ри и прошелестев что-то внятное и поспешное, как будто ее  
уже ждали у калитки, через которую спустя несколько мгно-  
вений вылетела пташка.  
Неужели кoнeц?  
Вхожу в дверь.  
Вдали неясные стоны.  
В руках желтые цветы.  
И передо мною перья,перья,перья.

249 ПОСЛЕ ДОЖДИКА В ЧЕТВЕРГ

Черные.  
Страусовые.  
Они лежат повсюду.

На креслах. На диване. На кроватях.  
Маленький Сережа, играя, разбросал набор изодранных чер-  
ных страусовых перьев не то со шляпы, не то с боа девятисо-  
тых годов...

Вхожу к Юлии Ивановне.  
Она тянется ко мне.

Говорит быстро, торопясь, но уже бессвязно, без слов.  
Одним ритмом, толчками выбрасывающим то, что когда-то  
могло бы быть интонацией.

Ведь внятные слова ее уже отлетели, прощально прошелестев  
в одинокой ветке над крыльцом.  
Глаза ее вряд ли видят.

Хотя только наполовину ушли под верхнее веко.  
Она не видит, но чувствует меня рядом.  
И лепет ее — какая-то очередная забота обо мне.  
Кладу руку на холодный лоб.  
Она затихает...  
Я отрываюсь.  
И тут меня вдруг впервые хватает за сердце, за глотку...

**\***

Сейчас я второй раз спустился к Юлии Ивановне.  
Разглядел, что комната не совсем пуста.  
Первый раз показалось, что вынесено все.  
Сейчас видна только кушетка, занимавшая центр комнаты.  
На этой кушетке она когда-то спала, когда я хворал корью.  
Откидываю покрывало.  
Оконечность носа слегка потемнела.  
Вглядываюсь в пятаки на глазах.

Они мне почему-то показались английскими пенсами с фигу-  
рой Британии на одной стороне и характерным профилем мо-  
лодой королевы Виктории — на другой.  
Такими потемневшими пенсами я когда-то играл.  
Но они не пенсы.  
А пятаки.  
На правом глазу — темном от окиси — пятерка перевернутым

250 Мемуары

серпом с годом 1940 под ним.

На левом — поблескивающая медью здесь перевернута пятер-  
ка и кажется серпом.  
Откидываю покрывало ниже.  
Она холодна даже сквозь платье.  
Между подбородком и грудью — подушка.  
Вышитая.

Когда-то я переводил на нее узор для вышивки.  
Ришелье.

Сейчас подушка не дает отвалиться челюсти.  
Ниже руки.

Руки Юлии Ивановны.

Весь этот месяц я вижу их в непрестанном действии.  
То в них поднос утром, днем, вечером.  
То они штопают.

То скользят среди кустов малины, собирая ягоды.  
То путаются по записи расходов, в которых Юлия Ивановна  
беспомощно вязнет.

То отсчитывают мне капли лекарства.  
Когда-то это были дамские ручки.  
С отделкой ногтей.  
Белые.

Этот месяц они ходят передо мною загорелые, но странно мяг-  
кие и не огрубевшие.  
Только контур их нарушился.  
Появилось какое-то (подагрическое?) искривление.  
Сходя к ней в первый раз, я поцеловал ее в лоб.  
Сейчас целую руку. [...]

Передо мною маленькая, беленькая старушка.  
Чем-то отдаленно-отдаленно похожая на бабушку, как я ее  
помню.

Бабушка всегда снилась Юлии Ивановне, когда ее ожидало горе  
или неприятность.

Сейчас Юлия Ивановна тиха, строга, неподвижна.  
Бесконечно серьезна с темными пятнами медяков на глазах.  
Медяки уходят из фокуса и кажутся темными тенями глазниц  
над сурово поджатыми белыми губами.  
А что Юлия Ивановна умрет, я, к ужасу своему, знал уже весь  
этот месяц...

Упражняясь в стилистике для будущих мемуаров, я набрасы-  
ваю страничку.

251 ПОСЛЕ ДОЖДИКА В ЧЕТВЕРГ

Вот она ниже.  
И в ней роковая описка.

**\***

Of how to say simple things in complicated manners\*.  
Леонардо да Винчи описал бы это так:

“Люди сбросят звериные шкуры, которые они надевали на себя,  
и зароют их в землю.

Но шкуры вновь станут зверьми и скроются от людей, когда те  
по прошествии лет снова разроют землю”.  
Перед эвакуацией Елизавета Сергеевна закопала свое новое  
котиковое пальто где-то около веранды дачи Ольги Ивановны  
Преображенской.

Когда после смерти Е.С.2 Юлия Ивановна захотела выкопать  
это пальто, его не оказалось.

О захороненном котиковом манто подле веранды знала сто-  
рожиха Ольги Ивановны Преображенской...  
“The gentle art of saying simple things in complicated ways”\*\*.

**\***

Я спохватываюсь, перечеркиваю, ставлю верное имя.

Покойной Елизаветы Сергеевны.

Но чувствую, что не перечеркнуть того, что само записалось  
на бумаге.

Что смерть поджидает Юлию Ивановну.

И когда ровно через три дня — как снег среди солнечного  
лета — она говорит, что был у нее легкий припадок, я где-то  
знаю, что это только первый.

И что придет роковой...  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* О том, как сказать об очевидном околичностями (*англ*.).\*\*“Деликатное умение говорить об очевидном околичностями” (*англ*.).

**Истинные пути изобретания**

**Торито**

Обычно бывает очень трудно распутать клубок тех вспомога-  
тельных ассоциаций, ранних впечатлений и данных прежнего  
опыта, которые включаются вдохновившим вас сюжетом и по-  
могают ему композиционно оформиться.  
Приведу пример — один из кадров нашей мексиканской кар-  
тины. Он признан знатоками Мексики одним из наиболее удач-  
ных фотографических воспроизведений, особенно глубоко  
ухвативших “физиогномику” Мексики. Вероятно, под впечат-  
лением этих одобрений я сразу же попытался разобраться, из  
чего соткано оформление этой столь типичной для Мексики  
фотографии, действительно здорово ухватившей ее стиль, дух  
и физиогномию.

У меня сохранились листки дневника от 16 августа 1931 года с  
записями на эту тему, сделанными чуть ли не в день съемки.  
(Попутно должен заметить, что стиль композиции кадра был  
одной из основных проблем формы нашего мексиканского  
фильма. Ибо при всей остроте и типичности мексиканских ве-  
щей и видов оформить их так, чтобы передать именно стиль и  
дух Мексики, — крайне трудно. Но об этом — в другом месте1.  
Соображение же это приведено к тому, чтобы указать, что над  
проблемами стиля мы бились сознательно и много.)  
Итак, перед нами в соломенной шляпе и в белой “сарапе” пеон  
Мартин Фернандец в роли пеона Себастьяна. “Torito” — тра-  
диционный фейерверк на мексиканских народных праздниках.  
Его надевают на голову, пародируя бой быков. Он стреляет ра-  
кетами (особенно сильные ракеты бьют из рогов). В глубине —  
аркада того корпуса хасиенды, где в громадных чанах из бычьей  
кожи бродит национальная мексиканская водка “пульке*”.* Все  
вещи сами по себе чисто мексиканские. Но чем определялось

253 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

то, что они сведены именно в таком сочетании в рамке одного  
фото? (К этому еще надо заметить, что сама по себе эта сцена  
пассажная\*. Основная игра с “torito”, которым восставшие  
пеоны поджигают хасиенду, идет дальше. Здесь происходит  
просто первая встреча с ним.)  
Основа композиции сочетания “torito” и корпуса хасиенды  
Тетлапайяк оказывается реконструкцией очень раннего детско-  
го пластического воспоминания.  
Из самого раннего детства я помню свою комнату, увешанную  
раскрашенными фотографиями. Их привозил отец из путешес-  
твий за границу. Венеция, Палаццо Дожей и лев св. Марка\*\*.  
Они как-то с детских лет уложились знакомым сочетанием. И  
достаточно было через двадцать пять лет встретиться со стрель-  
чатым окном, аркадой и картонным быком с каким-то подоби-  
ем контура возможных крылышек на спине, чтобы явилось не-  
преодолимое желание соединить их в единую композицию.  
Здесь характерно, что даже на переднем плане взят каменный  
барьер, наводящий на мысль о набережной — явно “венециан-  
ский” мотив зданий, упирающихся в край набережной. Нераз-  
лучно с этим — желание поместить верх “torito” обязательно  
на фоне неба — новое требование, продиктованное на этот раз  
львом св. Марка, как раз на фоне неба и вырисовывающимся.  
Пластическое размещение самой аркады именно в таком ком-  
позиционном плане базируется на другом “раздражителе”.  
Вернее, на том же воспоминании детства, подхваченном новым  
зрительным впечатлением.

Действительно, почему бы на меня произвели такое впечатле-  
ние виденные за год до этого в Париже типичные пейзажи Ки-  
рико (Chirico)?

Между тем именно они явились как бы звеном, связавшим ре-  
альную Мексику с Венецией моих детских воспоминаний. Они  
(или аналогичные им) врезались в память из-за венецианских  
мотивов, которые сами вспомнились в Мексике из-за своей спе-  
цифически итальянской тени, столь схожей с пятнами и очер-  
таниями теней в мексиканские солнечные дни. (Были в фильме  
кадры, построенные и на этом.)  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Здесь: переходная — от passage — переход к чему-либо (*франц*.).\*\*К сожалению, у меня нет под рукой именно тех фотографий, погибших  
при оккупации Риги. Прилагаемые фото этих же объектов дают о них  
необходимое представление. (*Примеч. С.М. Эйзенштейна*)*.*

ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

254 Мемуары

Сюда же вплелось еще одно пластическое представление из этой  
серии. Как сейчас помню на бульваре Монпарнас в витрине  
книжного магазина только что вышедший альбом сюрреалис-  
тических монтажей Макса Эрнста (“La Femme 100 Tetes”\* par  
Max Ernst). Он был раскрыт на странице, изображавшей арка-  
ду со скелетами, служившую фоном для большого фонаря с  
бабочками. Опять то же композиционное сочетание: аркада и  
нечто крылатое! (Кстати, композиция этой иллюстрации почти  
целиком совпадает с нашей.) Но здесь уже включен и новый  
мотив — скелетов и смерти. (Кстати, опять-таки эта галерея  
скелетов очень схожа с подобной же галереей на обложке од-  
ного из очень ранних “Пинкертонов”, поразивших меня тоже в  
нежно детском возрасте.) И этот мотив обреченности и смерти  
уже прямо связывал данный монтаж с моей темой. Ощущение  
его всплыло через полтора года в Мексике в композиции дан-  
ного кадра, ибо обреченность восставших пеонов и их смерть —  
в сюжете самой ситуации фильма.  
По сценарию пеон Себастьян ведет свою невесту Марию (она  
видна на нашем кадре в глубине) к хасиендадо (помещику) за  
разрешением венчаться. На почве старинного пережитка jus  
primae noctis (“право первой ночи” сеньора), державшегося в  
Мексике до революции 1910 (!!!) года, происходит столкнове-  
ние, которое приводит к бунту пеонов, бегству взбунтовавших-  
ся, их засаде в полях магея, поимке и кровавой расправе над  
ними. Над пеоном Себастьяном и группой его друзей витает  
обреченность. И под влиянием этого мотива из всего многооб-  
разия цветов и фасонов мексиканской одежды мною выбира-  
ется... белое: белая сарапе. Эта тема связанности белого с об-  
реченностью и трауром тоже восходит к моим давнишним ощу-  
щениям и воспоминаниям. Когда-то меня очень поразило со-  
общение, что у китайцев траурный цвет не черный, а белый. Глав-  
ным же образом мне вспоминается последний акт... оперы “Хо-  
ванщина”, когда все обреченные на смерть раскольники в бе-  
лых рубахах сжигают себя в избе. И откуда-то — обрывок ду-  
ховного стиха (может быть, из той же оперы или из романа):

“...облекохтесь в ризы белые”. По крайней мере этот обрывок  
стиха витал около меня сквозь все испанско-ацтекско-толь-  
текское окружение, когда решалось оформление костюмов об-  
реченных пеонов.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Каламбур: “Стоголовая женщина*” пли* “Безголовая женщина*”* (*франц*.).

255

**Кадр “Торито” из новеллы “Магей”.  
“Да здравствует Мексика! ”. 1930—1932**

256

**Венеция. Площадь перед дворцом Дожей**

**и Лев св. Марка**

**Джордже де Кирико, “Площадь в Италии”. 1912**

256

**Фрагмент гравюры из книги Макса Эрнста “La Femme 100 Tetes”**

258 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

259 Мемуары

Отчетливо вспоминаю еще и другой “наводящий*”* момент. Под  
его влиянием, видимо, и навернулись в памяти белые рубахи из  
“Хованщины”, перешедшие в плащ-сарапе. В Мексике мне по-  
падается под руку проспект подписки на американский энцик-  
лопедический словарь Вебстера. В рекламном листке исполь-  
зованы были все средства, чтобы привлечь подписчиков: от ас-  
трономических цифр количества слов и иллюстраций до об-  
разцов этимологической расшифровки слов. Вот тут-то и ока-  
залось, что небезызвестное наше слово “кандидат” восходит  
ко временам римским и находится в тесной связи с понятием...  
чистоты и непорочности (какая ирония!). Это последнее качес-  
тво в тогдашней предвыборной практике выражалось в том, что  
кандидаты носили ослепительно белые тоги, символизирующие  
их неподкупность, честность и чистоту. Белые цвета китайско-  
го траура. Белые рубахи обреченных старообрядцев. Белые  
тоги честности и чистоты римских кандидатов. Каждое качес-  
тво по-своему слилось с другими в белый плащ-сарапе мекси-  
канского пеона — как видим, отнюдь не “формально”, а глу-  
боко связанно со смыслом и с сюжетом.  
(Мимоходом замечу, что белые сарапе в Мексике если и не  
столь редки, как белые вороны среди черных, однако встреча-  
ются очень нечасто, главным образом из-за непрактичности и  
маркости. И серо-белая сарапе в кадре — далеко не первое “им-  
прессионистически” схваченное, но основательно “прочув-  
ствованное”, заказанное и, как вспоминаю, не без трудов най-  
денное и использованное!)

С детством и Парижем связан также другой момент трагичес-  
кой судьбы наших пеонов. В необозримых полях магея взбун-  
товавшиеся пеоны бегут от погони, их ловят и ведут на казнь.  
Как решать перестрелку? Показать их в кустах магея отстре-  
ливающимися? И дать форменную осаду?  
На листках моих режиссерских заметок вдруг появляется: “Се-  
бастьян с товарищами в громадном кусте магея... форт Шаб-  
роль”. Вот спасибо!!

Не многие видели магеи. Это грандиозные агавы. И уж никто,  
вероятно, не вспомнит, что такое “форт Шаброль”. Одно могу  
сказать авансом — это нечто, ни с Мексикой, ни с магеем, ни с  
пеонами, ни с агавой не имеющее ничего общего. Строго гово-  
ря — даже не сам “форт Шаброль” был мне известен. Это был  
“форт Шаброль” в каком-то контексте, “форт Шаброль тако-  
го-то переулка” (как “Леди Макбет” такого-то уезда2). Дело

260 Мемуары

сводилось к страничке дореволюционного “Огонька” или “Си-  
него журнала”, где патетически была расписана осада дома в  
“таком-то” переулке, где засели бандиты, в течение трех су-  
ток отстреливавшиеся от любых попыток полиции захватить  
их. “Форт Шаброль” неразрывно спаялся в детской фантазии  
с доблестью (конечно, доблестью!) трех человек, окруженных  
большой силой и геройски отстреливающихся. Представления  
о “форте Шаброль” пошли по линии героики...  
В нужный момент карандашная пометка привела в сценарий  
комплекс этих патетических ощущений, связанных с давно по-  
разившей меня героикой. Не “форт” важен, важно то, что весь  
эмоциональный комплекс, связанный с этим экзотическим на-  
званием, всплыл к этой сцене, действительно оказавшейся в  
съемке одной из наиболее сильных и патетических\*.  
Что же касается героизма настоящего “форта Шаброль” — де-  
душки той патетической сцены, которую я под его кличкой “из  
вторых рук” решал в героическом эпизоде в Мексике, то “иро-  
ния судьбы” хочет, чтобы это было совсем, совсем, совсем-  
наоборот.

Детали истории форта Шаброль я сам узнал гораздо позднее.  
Оказалось, что этот самый форт Шаброль был одним из пос-  
ледних отголосков бури, поднятой делом... Дрейфуса. Это был  
вызов кучки... антисемитов-монархистов, засевших в особня-  
ке на улице Шаброль и решивших защищать в нем президен-  
та... “Лиги антисемитов” Жюля Герэна (Jules Guerin). Герэн  
должен был предстать перед верховным судом, так же как и  
Дерулед, представший перед ним 12 августа 1899 года по обви-  
нению в государственной измене. Воинствующие антисемиты  
и монархисты выдержали длительную осаду, веселившую весь  
Париж из-за полиции, неспособной справиться с ними, или,  
вернее, совсем иначе относившейся к этому делу, чем если бы  
вопрос шел о группе революционных рабочих. Вся эта скан-  
дальная история и ее драматический финал подробно описаны  
в книге Поля Морана “1900”.  
Так или иначе, эти совсем-совсем далекие по форме и по содер-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* В этом отношении характерно, что ассоциации шли именно по этой  
линии, а не по линиям поверхностно-ситуационным, может быть, более  
непосредственным и близким — Банкрофт3, отстреливающийся от  
полиции (фильм, виденный гораздо позже), или развалины форта Во  
под Верденом. (*Примеч. С.М. Эйзенштейна*)*.*

261 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

жанию композиционные ассоциации слились вполне органич-  
но с самими мексиканскими образцами.  
Я прошу здесь иметь в виду, что дом хасиенды, Себастьян, то-  
рито, каменный барьер и время дня для съемки должны были  
быть сведены вместе и сопоставлены. Сопоставлялись же они  
прямо по некоторому неотчетливому, неназываемому абрису.  
Сложилась некоторая цельная картина с жесточайшей законо-  
мерностью, в которую были вколочены все детали, пока не обра-  
зовалась предлагаемая композиция, лишь в таком виде раскре-  
постившая все те впечатления, которые, как видите, годами от-  
кладывались и нагнетались в сознании и в творческом запасе.  
Благополучие чистейшего по стилю мексиканского разреше-  
ния, несмотря на всех антисемитов, староверов, сюрреалистов  
и скелеты, объясняется, конечно, тем, что использование ас-  
социаций шло не механически, а принципиально, а главное,  
обоснованно и, выражаясь словами Гёте, “кстати”4. [...]  
Конечно, не всегда удается иметь уже наготове необходимые  
опорные элементы, необходимые “леса” из запаса созвучий,  
композиционных схем или образцов законов строения. Иног-  
да приходится метаться в торопливых поисках таких элемен-  
тов опоры, таких образцов или созвучий. Это происходит в тех  
случаях, когда есть мучительно острое желание и тематичес-  
кая потребность пластически точно выразить идею, которой  
ты в данный момент одержим, но нет в запасе необходимого  
материала. Пускаешься в поиски. Но не в поиски “неведомо-  
го”, а в поиски того, что способно определенной конкрет-  
ностью наполнить смутный образ, витающий перед сознанием  
и в чувствах.

На конкретном примере нашей мексиканской фотографии мы  
видели, как самые разнородные и неожиданные элементы, ас-  
социативно-обоснованно возникающие вокруг основной темы,  
с железной логикой сплавляются, вернее, монтажно собира-  
ются в законченную композицию.

Мы заглянули внутрь процесса изобретения определенного  
композиционного достижения\*.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Никак не следует думать, что этим вопросом исчерпана тема рождения  
композиции. Здесь она рассмотрена лишь под одним углом зрения —  
ассоциативного формирования композиционной образности. Вопросы  
же, например пластические, а не образные, сейчас совершенно  
оставлены в стороне. (*Примеч. С.М. Эйзенштейна*)*.*

262 Мемуары

Мы видели, как конкретно из разных образцов извлекается их  
композиционный принцип и как этот принцип к месту исполь-  
зуется в других условиях.

Конечно, рублем, тиражом, сбытом и прочими измерителями  
“абсолютное благополучие” этой композиции измерить труд-  
но. Оценка ее останется в условиях норм эстетически вырази-  
тельных.

Однако и в этих пределах можно легко и наглядно увидеть мо-  
тивы выразительной целесообразности. Например, чрезвычай-  
но уместно “заимствование” композиционного принципа  
Ж. Калло — разномасштабность фигур.  
Большая фигура пеона на первом плане и группа с осликом в  
малом масштабе и в глубине взяты совершенно обоснованно.  
Это правильно тематически: Себастьян выдвинут на первый  
план внимания и действия, и вместе с тем сохранена его сю-  
жетная связанность с той группой, с которой он приходит на  
хасиенду.

Пластическая правильность композиции также очевидна: по-  
пробуйте (в данном случае вопреки логике акцентировки важ-  
ности изображаемых элементов) увеличить размер группы в  
глубине и найдите ей в данных предметных условиях возмож-  
ность не загромождать чрезмерно поля зрения, быть отчетли-  
во видимой и выделенной самой по себе и соблюдать отчетли-  
вость “портретов по кадру”!

Согласитесь, что “принцип” Калло в высшей степени целесо-  
образно и к месту предложил свои композиционные услуги\*.

**Сказка про Лису и Зайца**

Например.

В “Александре Невском” есть обаятельный образ кольчужни-  
ка Игната.

Казалось бы, так естественно было с самого начала включить  
этого представителя ремесленных слоев в основной узор об-  
разов, представляющих Русь XIII века в самых разнообразных  
аспектах.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Что это взято именно из фонда “наследия Калло”, сознаюсь, я  
обнаружил для самого себя лишь в период... правки данного материала  
к печати. *[Примеч. С.М. Эйзенштейна*)*.*

263 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

М[ожет] б[ыть], по априорной “социологической схемке” та-  
кой “представитель” у нас с Павленко и значился. *Не помню!*Но если и да, то такой абстракцией, что я его даже и не припо-  
минаю, что было бы уже вовсе невозможно, если бы мы имели  
дело с *живым* образом.

Так что можно его принять за несуществовавшего: либо фак-  
тически, либо “по существу”, — если он существовал в намет-  
ках как “место, отведенное ремесленному слою”.  
И для обоих случаев его рождение именно таково, как я изложу.  
Афина, говорят, рождена из головы Юпитера. Такова же судь-  
ба... кольчужника Игната.

С той лишь разницей, что здесь дело касается головы... Алек-  
сандра.

Даже не столько головы, сколько... стратегической мысли Нев-  
ского.

Мне Александра непременно хочется сделать гением.  
Бытовое представление о гениальности — и не без основания —  
у нас всегда связано с чем-то вроде яблока Ньютона или пры-  
гающей крышкой чайника матери Фарадея1.  
Не без основания, потому что умение из частного случая вы-  
читать общую закономерность и дальше направить на ее по-  
лезное применение к разного рода отраслям и областям дей-  
ствительно связано с одной из черт, которая входит в слож-  
ный психический аппарат гения.

В бытовом разрезе — в наглядном аспекте — оно читается про-  
ще: как способность переносить заключения со случайного,  
маленького — на неожиданно другое и большое.  
Нечто, касающееся упавшего яблока, на что-то, касающееся...  
Земного шара, — закон всемирного тяготения.  
Если герой сотворит в картине нечто в этом роде — у зрителя  
немедленно, “рефлекторно” включатся ассоциации, привык-  
шие возникать вокруг вопроса гениальности.  
И печать гениальности расцветет ореолом вокруг моего князя.  
В картине у него лишь одна возможность сверкнуть гениаль-  
ностью — стратегическим планом Ледового побоища,  
знаменитыми “клещами”, в которые он зажимает “железную  
свинью” рыцарей, теми клещами полного окружения против-  
ника, о котором мечтают все полководцы всех времен, теми  
клещами, которые помимо Александра принесли неувядаемую  
славу первому осуществившему их — Ганнибалу в битве при  
Каннах2 и во сто крат большую — полководцам Красной Ар-

264 Мемуары

мии, еще более блистательно осуществившим их под Сталин-  
градом.

Отсюда задача для фильма ясна. Должно быть “ньютоново  
яблоко”, подсказывающее Александру в часы раздумья о пред-  
стоящем бое стратегическую картину Ледового побоища.  
Подобная ситуация для изобретательской деятельности чрез-  
вычайно трудна. Труднее всего “изобретать” образ, когда стро-  
го “до формулы” сформулирован непосредственный “спрос” к  
нему. Вот тебе формула того, что нужно, — создай из нее образ.  
Органически и наиболее выгодно процесс идет иначе: образ-  
ное ощущение темы и постепенная кристаллизация формулы  
мысли (тезы) идут, как бы сливаясь и выковываясь одновре-  
менно.

При наличии уже законченной, произнесенной формулы очень  
трудно бывает ее снова погрузить в чреватое образами варево  
непосредственного, первичного “вдохновенного” эмоциональ-  
ного ощущения.

На этом “рвутся” и “рвутся” многие драматурги и писатели  
как настоящего, так и прошлого, имея дело с “проблемными”  
пьесами, пьесами “a these”, пьесами, призванными в судьбах  
действующих лиц и игре актеров продемонстрировать заранее  
отчеканенную тезу, “параграф”, вместо того чтобы из общей  
идеи дать одновременно с расцветанием жизни самого произ-  
ведения окончательно отшлифоваться и тезе, которая прозву-  
чит как наиболее острая чеканка общей мысли темы — идеи,  
порождающей вещь. Мало того — иногда такая постановка во-  
проса приводит к явно надуманным “находкам” — по сущест-  
ву, чисто механического типа.

Ничего не поделаешь — тут случилось именно так: формули-  
ровка прописи “заказа” опередила естественное произраста-  
ние самой сцены непосредственно из внутренней необходимос-  
ти, внутреннего позыва, — минуя формулу и устремляясь сра-  
зу же в обретаемую образную форму.  
Делать нечего!

Приходится “искать решений”, “примерять” и сознательно  
вести игру “предложений и отбора”, которая проходит почти  
бесконтрольно, когда держишь обоих коней из “пары гне-  
дых” — сознания и образного мышления — в одной равно на-  
тянутой узде, заставляя их вровень мчаться к единой общей  
цели мудрой образности целого.  
Начинаешь гадать, примеривать, прикладывать.

265 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

Что бы такое увидеть Александру накануне боя ночью, чтобы  
сообразить, в какой оперативной схеме легче всего разбить  
немцев?  
При этом еще и сама схема-то априори известна:  
не дать клину прорезать войско,  
заставить клин застрять.  
Затем навалиться со всех сторон и сзаду.  
И бить, бить, бить.  
Клин. Клин застревает...

У Павленко мгновенно готов “образ”: ночь накануне боя. Ко-  
нечно, костры. Конечно, поленья. Конечно, расколотые.  
Топор ударился о сучок. Топор заклинился... застрял...  
Бойкое начало “фантазирования” вянет и вянет. Настолько это  
не ярко. Настолько не красочно. Настолько неправдиво: по-  
пробуйте представить себе костры русских в лесах, сложен-  
ные из аккуратно наколотых дровишек, таких, какие мы ста-  
рательно подкидываем в кафельную печку квартиры Павленко  
во флигеле того дома, где, по преданиям, жила семья Росто-  
вых, а ныне помещается Союз советских писателей3. В том са-  
мом флигеле, где, по преданиям, лежал израненный Андрей  
Болконский...

Нам как-то обоим неловко, и мы срочно врем друг другу, что  
один из нас вовсе забыл, что его где-то ждут, а другому обяза-  
тельно надо быть в каком-то месте.  
На следующий день о полене — ни звука.  
Может быть, наводить Александра не на мысль о застрявшем  
клине? Может быть, о льде, который не выдержит тяжести ры-  
царей? (Учет этого обстоятельства тоже входил в планы Алек-  
сандра. И лед действительно не выдержал веса отступающих в  
панике рыцарей, закованных в тяжелые доспехи, в тот момент,  
когда они сгрудились у высокого берега Чудского озера.)  
Ну что же, посмотрим...

Мгновенно готов и “образ”. По краю льда проходит... кошка.  
С краю лед тонкий...

Лед... подламывается... под... кошкой...  
Кретинизм предложения душит нас.  
Мы оба совершенно забыли — Павленко уже где-то давно ожи-  
дают... меня где-то ждут...  
Еще несколько дней...

И все в таком же роде. Не знаю, как Павленко, а я не могу за-  
снуть ночами.

266 Мемуары

Вокруг меня топоры вклиниваются в поленья и кошки споты-  
каются на льду; потом топоры проламывают лед, а кошки вкли-  
ниваются в поленья...  
Что за черт!

Какая дрянь не лезет в голову в бессонницу, когда вертишься с  
боку на бок.  
Рука тянется к книжной полке.  
— Отвлечься.  
В руках — сборник русских “заветных”, “озорных” сказок4.  
Почти что первая из них... “Лиса и Заяц”.  
Боже мой!  
Как же я забыл о самой этой любимой моей сказке?  
Сальто из постели к телефону.  
Восторженный рев в телефон:  
— Нашел!  
Кто-то станет у костра рассказывать сказку.  
Сказку о “Лисе и Зайце”.  
О том, как заяц проскочил между двух берез.  
О том, как погнавшаяся за ним лиса застряла, “заклинилась”  
между этих берез...  
За каких-нибудь полчаса совместных усилий сказка принима-  
ет тот вид, в котором она в фильме.  
[“— Заяц, значит, в овраг, лиса следом. Заяц в лесок, лиса за  
ним. Тогда заяц между двух березок сигани. Лиса следом, да и  
застрянь. Заклинись меж березок-то, трык-брык, трык-брык,  
трык-брык, ни с места. То-то ей беда, а заяц стоит рядом и сурь-  
езно говорит ей: — Хочешь, говорит, я всю твою девичью честь  
сейчас нарушу...”.  
Вокруг костра смеются воины, Игнат продолжает:

“— Ах, что ты, что ты, сусед, разве можно, срам-то какой мне.  
Пожалей, говорит. — Тут жалеть некогда, — заяц ей, — и на-  
рушил”.]

Сказку эту услышит из уст рассказчика у костра Александр.  
(Хорошо будет показано живое общение князя и войск. Бли-  
зость воинов и полководца.)  
Он переспросит:

“Между двух берез зажал?”

“И нарушил!” — прозвучит под хохот восторженный ответ рас-  
сказчика.

Конечно, в сознании Александра давно уже маячит картина  
всестороннего охвата тевтонского полчища.

267 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

Конечно, не из сказки он черпает мудрость своей стратегии.  
Но отчетливая динамика ситуации в сказке дает последний тол-  
чок Александру на расстановку своих конкретных боевых сил.  
Буслай даст вклиниться рылу “свиньи”.  
Рыло завязнет...

Рать Гаврилы Олексича заклинит ее с боков...  
А с тылу ударит... мужицкое ополчение!  
Вдохновенно, кратко, точно и исчерпывающе Александр набро-  
сает контур завтрашнего боя.  
[Александр, поднимаясь, поворачивается к воинам и говорит:

— На озере биться будем...  
Александр говорит Гавриле и Буслаю:

— Вот тут, у Вороньего камня, головной полк поставим... Ты,  
Гаврило, полки левой руки возьмешь. Сам с дружиною по пра-  
вую руку встану и владычный полк возьму. А ты, Микула, ставь  
мужиков в засадный полк. Немец, известно, свиньей-клином уда-  
рит, вот тут, у Вороньего камня, удар головной полк и примет.  
Буслай спрашивает:

— А головной полк кто возьмет?  
Александр отвечает:

— Ты возьмешь. Всю ночь бегал, теперь день постоишь. И весь  
удар на себя примешь, и немца держать будешь, и не дрогнешь,  
пока мы с Гаврилой с правой и левой руки его не зажмем. По-  
нял? Ну,пошли.  
Александр уходит.]

В удовольствии от достигнутого только мимоходом отслаива-  
ется некоторая поучительность общего порядка из случая,  
только что имевшего место.

Все было неудачно, пока мы искали для пластического образа  
боя пластического же прообраза: полено, кошка и т. д.  
Потом пришел наводящий материал другого измерения — сказ-  
ка, рассказ.

Вероятно, под этим есть известная закономерная правда. “На-  
водить” на замысел должна динамическая схема под фактом  
или предметом, а не сами детали.

И если факт или предмет принадлежит к другому ряду — на-  
пример, не пластическому, а звуковому, то ощущение этой ди-  
намической схемы острее, ум, умеющий пересадить ее в дру-  
гую область, — острее, а действенность во много раз сильнее.  
Может быть, мы имеем здесь дело даже с закономерностью,  
свойственной изобретательству вообще?

268 Мемуары

И частный “изображаемый” случай того, как “изобретает”  
Александр, бросает луч на механизм изобретательства вообще?  
Разве не известно, что сложное изобретение книгопечатания  
посредством составления отдельных букв, по свидетельству  
самого Гутенберга, сложилось из трех совершенно безотноси-  
тельных сторонних впечатлений, из которых динамическая  
сущность каждого из них была абстрагирована, а затем “сме-  
щена” на другую область, на другой ряд поступков?  
Как было изобретено это замечательное искусство? Мы знаем  
об этом по письмам, написанным Гутенбергом с берегов Рейна  
в середине XV века монахам братства Кордельеров5. (“Histoi-  
re de 1'invention de 1'imprimerie par les monuments”\*, Paris, 1840).  
Мы цитируем выдержки из них, педантично сохраняя их свое-  
образную форму, повторения и их тон, одновременно просто-  
душный и страстный: эти неправильности изложения мыслей  
прекрасно выдают внутреннее волнение изобретателя, кото-  
рого на каждом шагу мучит нетерпеливое желание добиться  
успеха.

Проследим все этапы его поисков и постепенного развития его  
открытия.

a) Сперва — жгучее желание, идея фикс: упростить длитель-  
ный труд копиистов.

Гутенберг горит желанием осуществления: “В течение месяца  
моя голова работает: мысль, как Минерва, во всеоружии долж-  
на выйти из моего мозга...

Я хочу писать одним нажимом руки, одним движением моих  
пальцев, в одно мгновение и одним извержением моей мысли  
все то, что большой лист бумаги способен воспринять строка-  
ми, словами и буквами из трудов прилежнейшего клерка в те-  
чение дня или в течение многих дней...” (из письма первого).  
Но каким приемом пользоваться? На прием его наводят в пер-  
вую очередь игральные карты и картинки с изображением свя-  
тых. Итак —

b) Первое явление, наводящее на прием: карты и картинки.  
“Вы видали, как и я, игральные карты и картинки с изображе-  
нием святых... Эти карты и картинки выгравированы на малень-  
ких деревянных дощечках, и под ними есть слова, целые стро-  
ки, точно так же выгравированные... Кладется слой густых чер-  
нил на эту гравюру; на этот слой чернил помещается лист слег-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “История изобретения книгопечатания по первоисточникам” (*франц*.).

269 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

ка смоченной бумаги; потом по этой дощечке, по этим черни-  
лам, по этой бумаге трут и трут до тех пор, пока поверхность  
бумаги не заблестит. Подняв после этого лист, вы увидите на  
обратной стороне его изображение, как бы нарисованное, сло-  
ва как бы написанные: чернила с поверхности гравированной  
доски перешли на бумагу, привлеченные ее эластичностью,  
удержанные ее влажностью...  
...Возобновляя гравированные доски и повторяя этот процесс,  
обретаешь сотни и тысячи подобных отпечатков.  
Так вот. То, что сделано для нескольких слов, для нескольких  
строк, надо суметь распространить на целые большие писаные  
страницы, на большие листы, заполненные знаками с обеих  
сторон, на целые книги и на первую книг из всех: на Библию...  
Каким образом? Нечего и думать о том, чтобы выгравировать  
на досках эту тысячу триста страниц, и незачем стараться об-  
рести эти отпечатки путем растирания обратной стороны бу-  
маги, так как вторую сторону бумаги можно было бы запол-  
нять знаками лишь за счет первой страницы, обреченной на  
старанье...

Как поступить? Я не знаю; но я знаю, чего я хочу: я хочу раз-  
множить Библию, я хочу, чтобы отпечатки ее были готовы к  
паломничеству в Экс-ла-Шапелл...” (из письма первого).  
Итак, настойчивое желание создать дело, полезное религии,  
вновь вторично появляется в письме. Но вот возникает вторич-  
ное явление, наталкивающее его на метод осуществления: че-  
канка монет.

c) Второе наводящее явление: метод чеканки монет.  
“Каждая монета начинается с чекана (штампа). Чекан — это  
маленькая палочка из стали: гравированный с одного конца,  
он принимает форму буквы, нескольких букв, всех знаков, ко-  
торые образуют рельеф монеты.

Его смачивают и вгоняют в другой кусок стали, который дает  
углубление (un coin). В эти [“заготовки”] монет, также смо-  
ченные, опускаются маленькие золотые кружки, которые пре-  
вращаются в монеты под ударом мощной руки...” (из письма  
второго).

d) Третье наводящее явление: пресс и печать.  
Но вот уже идея чекана родила идею давления, так как чекан  
вдавливается в сталь. Два воспоминания — о виноградном прес-  
се и о печати — дополняют ее, прибавляя к ней еще принцип  
возможной поверхности.

270 Мемуары

“Я присутствовал на виноделии, — пишет Гутенберг, — я видел,  
как льется виноградный сок, и, восходя от следствия к причи-  
не, я занялся мощью этого пресса, перед которым ничто не спо-  
собно устоять”.

Ведь это давление можно было бы осуществить через олово.  
Простое замещение, работающее как озарение: нажим, про-  
изведенный оловом, стал бы оставлять отпечаток на бумаге.  
Восторженно изобретатель восклицает:

“Так за работу же! Бог раскрыл передо мной секрет, о кото-  
ром я его молил... Я велел принести к себе в комнату большое  
количество олова: вот то перо, которым я стану писать.  
Но почерк, гравюра и рисунок, каковы будут они?”  
И тогда у него появляется идея о возможности повторного  
использования.

На эту идею его наводит большая монастырская печать, кото-  
рую прикладывают монахи для скрепления своей подписи.  
“...Разве не дает вам ваша печать возможность воспроизводить  
сколько раз угодно ее знаки и буквы?..”  
Нужно воспроизвести для новой техники ее подобие\*.  
“...Нужно выковать, нужно выплавить, нужно сделать углуб-  
ление, подобное печатке вашего братства, форму, как те, что  
служат для отливки ваших чаш...

...Сперва — рельеф из стали: poincon — столбик с выгравиро-  
ванной на его конце буквой, затем углубление, полученное от  
удара столбиком в медь: это материнское лоно букв — матри-  
ца...”.

Наконец, самые буквы: “...Толчком расплавленный металл ввер-  
гнут до самой глубины матрицы... Вы открываете форму и из-  
влекаете воплощенный в олово образ стального столбика, ма-  
ленький оловянный столбик, с деликатным рельефом на одном  
конце и грубым остатком литья на другом, который надо бу-  
дет удалить. Вот буквы, эти сестры, схожие между собой, пов-  
торяющие формой их зародивший poincon” (письмо пятое).  
Отсюда — повторяющие друг друга самостоятельные буквы.  
“...Подвижные буквы. Подвижность букв — это, собственно, то  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* В то время печати были резными внутрь для выдавливания рельефа на  
воске, подобно тем, которые мы используем в наше время для сургуча.  
Они как бы негативы того, чем является обыкновенная сегодняшняя  
резиновая печать, где буквы рельефом вырезаны на самой печатке.*(Примеч. С.М. Эйзенштейна*)*.*

271 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

подлинное сокровище, которое я обрел, ища неведомое неве-  
домыми путями. Из этих букв и из пропусков, которые уста-  
навливают расставы между ними, я образую слова” и т.д. (пись-  
ма восьмое и девятое).

Полная картина изобретения совершенно такая же, какую мы  
проследили на всех поворотных этапах наших композицион-  
ных исканий.

Сперва— острейшее желание конкретизации определенной  
идеи, захватившей изобретателя. В этой идее сконцентриро-  
ван спрос его единомышленников — стремление шире распро-  
странять Библию. (Есть и более точная и узкая задача: способ-  
ствовать морально и экономически, через новое изобретение,  
успеху паломничества в Экс-ла-Шапелл6.)  
Личная вдохновенность искателя оказывается выражением  
веления социальной группы, интересы которой он разделяет.  
Судорожно ищутся опорные элементы для практической реа-  
лизации изобретения, представляющегося пока смутным кон-  
туром.

При одержимости темой сознание регистрирует в любом  
встречном явлении лишь такие черты, которые способны тем  
или иным путем способствовать этой реализации.  
Наконец найдены три основные черты изобретения: будущий  
аппарат будет по результатам похож на воспроизведение гра-  
вюр; аппарат будет печатать путем нажима на бумагу (техника  
печати для изготовления изобразительной гравюры в то время  
неизвестна — см. выше); аппарат станет воспроизводить облик  
самих букв методом, небывалым для граверно-печатной тех-  
ники того времени (каждая буква должна не заново нарезать-  
ся каждый раз, как в случае гравированной доски, а получать-  
ся через форму, воспроизводящую букву столько раз, сколько  
это потребуется).

Эти три решающих момента возникают, опираясь на опыт и  
принцип трех аналогичных технических ситуаций: игральные  
карты и изображения святых наводят на мысль о граверно-пе-  
чатной технике нанесения букв; виноградный пресс и монашес-  
кая печать наводят на мысль об олове как материале для на-  
жимающих букв; наконец, монета и ее чеканка вызывают к  
жизни схожий аппарат для оформления букв. И эти три час-  
тичные аналогии сливаются *своими принципиальными черта-  
ми* в новое самостоятельное изобретение.  
Разве не известно, с другой стороны, что на мысль о высасыва-

272 Мемуары

ющем воздух поршне конструктор магдебургских полушарий  
Отто фон Герике был наведен... розой, чей аромат он втягивал  
ноздрями (то есть создавая этим искусственную пустоту, ус-  
тремляясь куда “боящаяся пустоты” природа прихватывала с  
собою и аромат!).

Разве не то же самое и в наводящих впечатлениях в искусстве?  
Живописец Репин слышит “Месть” Римского-Корсакова7 и  
отвечает на нее не подражательной музыкальной пьесой, но  
картиной “Иван Грозный над убиенным сыном”, которая в  
красках и действиях людей воплощает ту же динамику эмоций,  
которую выслушал из музыки Репин.  
Разве “Встреча с эскадрой” в “Броненосце “Потемкине” не  
есть по-своему переобставленная... традиционная схема “аме-  
риканской погони”, взятой в вовсе ином разрезе, осмысленно  
к тематике, при условии точного соблюдения закономернос-  
тей традиционного в ней нарастания напряжения и динамики!..  
...Однако задумываться некогда.  
Надо дальше лепить сценарий.

Первым выводом из только что найденного решения будет за-  
каз... костюмерной.

Чтобы “заклинить” в сознании связь между планом боя и сказ-  
кой — вклинивающиеся в тыл немцам “мужички” — крестьян-  
ское ополчение — будут в гигантских... заячьих! — ушанках.  
Но особенно бурно “цепная” реакция изобретательства ус-  
тремляется в другую сторону.  
В чеканку образа... рассказчика.  
Сказку нужно здорово актерски рассказать.  
Кто лучший у нас актер — рассказчик-сказочник?  
Кто?

Конечно, Дмитрий Николаевич Орлов.  
Кто слышал его неподражаемую передачу “Догады”, никогда  
не усомнится в этом.

В орловской передаче и мудрость, и лукавство, и кажущаяся  
наивность, и смышленая хитреца типично русского мужичка-  
середнячка, мастерового или ремесленника...  
Стой!

Но у нас где-то в росписи-каталоге “желательных” для филь-  
ма персонажей как раз есть такая “вакансия”.  
Человеческих черт она пока что еще не имеет.  
Разве что облик одной из забавно “под горшок” остриженных  
фигурок с корсунских врат святой Софии в Новгороде.

273 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

Стиль сказки и особенная лукавая вкрадчивость с прищуром  
хитрого глаза актера Орлова вдыхают живой дух в контур пред-  
ставителя “социальной категории” новгородских ремесленни-  
ков, которые значатся в рубрике действующих лиц под общим  
знаком “desiderata”\*.

Орлов станет по роду деятельности кольчужных дел мастером.  
Более умудренным, чем простые молодые вояки.  
Недаром он поучает их хоть и озорными, но все же сказочны-  
ми иносказаниями.

А чтобы сказка не вырывалась из общего строя его разговора,  
стиль этого разговора должен быть “переливчатым”: из при-  
сказки в прибаутку, из поговорки в пословицу.  
А чтобы сказка была не просто озорной, а озорной лишь по  
форме изложения, надо, чтобы Игнат (походя где-то уже воз-  
никло для него имя!) был истинно русским человеком и патри-  
отом.

И когда на Вечевой площади возникнут споры, драться ли за  
“какую-то там общую Русь”, как смотрят на все народное дело  
консервативные круги имущих слоев населения Новгорода,  
именно ему, Игнату, должна выпасть доля призывать народ  
новгородский подняться против немца.  
Вот уже Игнат и с речью-призывом.  
А чтобы не быть пустословом и краснобаем, он должен быть  
патриотом не только на словах, но и на деле.  
Это он возглавит армию новгородских кольчужников, днем и  
ночью кующих мечи, шестоперы, кольчуги. Но не только по  
профессиональной деятельности должен он быть “активис-  
том”.

Но и по широте души.

Даром он раздаст — “берите все” — все то, что наготовлено,  
наковано, наработано.

А чтоб это не повисло в воздухе красивым “театральным” жес-  
том, заземлим его в мягкой иронии, которая от поговорок уже  
начинает бросать свои рефлексы на образ.  
Пусть зарапортуется в своем усердии, пусть перемахнет через  
край.

Пусть кольчужник... без кольчуги останется: все раздаст.  
Сам ни с чем останется.  
(“Кольчужник без кольчуги” — настолько обновленная фор-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “пожелания”(лат.).

274 Мемуары

ма, что в ней не совестно щегольнуть традиционному “сапож-  
ник без сапог”.

Оставить Игната... без сапог мы не оставим: мы уже кое-чему  
обучились в приемах “трансплантации” ситуаций — недаром  
у нас все-таки ныряла кошка под лед!)  
Впрочем, это будет чересчур.

Не без кольчуги мы его оставим. А лучше в смешном виде — с  
кольчужкой не в пору.

“Коротка кольчужка!” — будет он говорить слегка озадачен-  
но, немного огорченно и чуть-чуть растерянно после того, как  
роздал все и остался с куцей кольчугой для себя.  
Но тут с другого конца драматургических требований посту-  
пает потребность еще более ожесточить зрителя против вра-  
гов.

Надо, чтобы кто-нибудь из положительных героев погибал.  
В разгроме Пскова гибнут скорее “в кредит” люди, ничем не  
завоевавшие симпатии зрителей, кроме того, что они одной с  
ним страны, одной с ним крови — русские люди — псковичи.  
На разгроме Пскова недостаточно остро лежит акцент личной  
судьбы близкого зрителю человека.  
“Коротка кольчужка”, “коротка кольчужка” хорошо звучит...  
Настолько хорошо звучит, что хотелось бы повтора этому зву-  
чанию, рефрена.

По всем правилам рефрена: в новом разрезе, в новом осмысле-  
нии...

С одной стороны — “коротка кольчужка”; с другой стороны —  
кому-то из героев фильма надо помирать.  
Александру нельзя.  
Буслаю тоже.

Гаврило Олексич и так почти умирает.  
Но для финала оба должны быть живы.  
“Коротка кольчужка”...  
Коротка...

Но ведь кольчужка может быть коротка не только снизу, с  
подола.

Кольчужки может не хватить и на то, чтобы надежно закрыть  
собой горло...

И смешное может обернуться трагическим.  
И трагическое, прозвучав вторично, после смешного, зазвучит  
особенно прискорбно, и скорбь породит ярость к виновнику  
скорби...

275 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

И вот уже смешное “коротка кольчужка” сперва застенчиво,  
а потом драматургически-настоятельно протягивает свой не-  
достающий ворот под нож убийцы... Чей *нож?*Конечно, под нож наиболее подлой фигуры из среды врагов:

под нож посадника-предателя Твердилы.  
“Коротка кольчужка!..” в своем втором — рефренном повто-  
ре станет последним вздохом этого милого человека, прибау-  
точника и лукавца, беззаветно преданного русской земле, пла-  
менного патриота и мученика за всенародное дело.  
Так органически, из необходимости целого вырастают живые  
черты и нужные качества новой фигуры внутри произведения,  
совершенно так же как обстановка и неповторимые условия  
истинного исторического события вызывают к самой жизни, к  
деятельности и к реальному деянию из гущи народной неожи-  
данных людей-героев, и из их народной души те черты харак-  
тера, те поступки, которые покрывают и их, и народ, их поро-  
дивший, лучами немеркнущей славы...  
И ходит от эпизода к эпизоду этой драматической судьбы сво-  
его кольчужника актер Орлов по необъятному ангару “Мос-  
фильма” на Потылихе, то и дело наклоняясь к голенищу Игна-  
това сапога.

Замызганный и засаленный за голенищем лежит сверток. Это —  
словесная ткань, мяса и жиры на костяке уродившейся роли.  
То наклонится Орлов — новую прибаутку в список впишет:

“Кулик — невелик, а все-таки птица...”  
В запас.

Где-то вычитал.  
Почему-то вспомнил.  
У кого-то подобрал.

То наклонится — присказку вытащит: к месту пришлась — в  
роли место нашлось, где ее высказать можно.  
[“Твой намек мне невдомек”] — ляжет в бой.  
[“Носи — не сносишь, бросай не сбросишь!”] — туда же ля-  
жет попозже.

“Кулик” на месте будет лучше всего перед смертью: забахва-  
лился. Бдительность утерял. Замах ножа проморгал.  
Ходит по “Мосфильму” Орлов, кряхтит, нагибается — про себя  
с образом Игната спорит, что куда больше к месту.  
Неустанно и трудолюбиво.

Ах, как жаль, Дмитрий Николаевич, что одну поговорку я толь-  
ко сейчас нашел:

276 Мемуары

“В Рязани  
Грибы с глазами.  
Их едят,

А они глядят...”8

Как бы сочно вы ее произнесли!  
Да поздно.

Картину мы с вами как-никак окончили восемь лет тому на-  
зад...

**Цветовая разработка сцены “Пир в Александровой  
слободе” из фильма “Иван Грозный”**

(Постаналитическая работа)

Процесс таков.

Рой сюжетно-тематических положений.  
Рой смутных цветообразных ощущений.  
Рой конкретных цветовых деталей, бытово связанных с дан-  
ной сценой.

Процесс идет со всех концов сразу.  
Вероятно, выбор свеч диктуется предощущением зловещей  
красной темы.

Золотые кафтаны — как повод поглотиться черными рясами и  
т.д.

Систематизировать, однако, можно так: перебираешь весь на-  
бор предметов, который слагается в цветовую гамму. (Отбра-  
сывать беспощадно пестрящее, то, что выходит за пределы  
трех-четырех цветов. Поскольку и предметы, по существу, со-  
бираешь сам — уже в них есть Vorgefuhl\* образной гаммы.)  
Точнее: родится какое-то цветовое созвучие. Оно же и пред-  
метное и оно же и цветовое. Свеча, венчик, шуба: красное —  
золотое — черное. И другое — фреска, венчик, шуба: голу-  
бое — золотое — черное.  
К ним “подтягиваются” остальные.  
Или из хаоса они расквартировываются.  
Так или иначе, возникает гамма.  
В гамму устремляется тематически образное истолкование:  
темы локализуются в цветообразный строй  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — предчувствие (*нем*.).

277 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

Этап первый.  
Налицо:

1) Набор тематически сюжетных задач.

2) Набор предметов, костюмов, обстановки.  
Этап второй.

1) Выстраивается цепь движения темы через сюжетные разде-  
лы (см.: I, II, III, IV, V, VI, VII).

2) Производится цветовая инвентаризация среды.

Этап третий.

1) Выводится *цветовая гамма:* пока — красное, черное, золо-  
тое.

2) Тематически сюжетные задачи локализуются по цветовой  
гамме в систему и строй цветообразов.  
Красное — тема заговора и возмездия.  
Черное — тема гибели Влад[имира] Андреевича.  
Золотое — тема разгула.  
Этап третий\*.

Доработка цветовой гаммы, исходя из обоих столбцов требо-  
ваний: тематически образных и бытово еще не окрашенных.  
В данном случае не решены:

1) Примиряющее начало в теме “Небосвод”. “Рай” над “адом”  
его достижения.

2) Расцветка основной фрески на своде.  
Тема толкает на... голубое.

Пэлубое для росписи свода — фона золотых ликов — вполне  
уместно.

Археологический] материал знает такие фрески на сводах  
церкви Федора Стратилата (работы Феофана Грека)' в Новго-  
роде.

Гамма дополняется голубым.  
Окончательная гамма:  
красное — черное — золотое — голубое.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Так в рукописи

278 Мемуары

Этап четвертый.

Уточняются цветовые лейтмотивы: *смысловые* уже цветообраз-  
ные ходы, движущиеся через определенные цветовые предме-  
ты, детали и элементы.  
Уточняются мажоры и миноры колорита.

Золото тусклое — в венчиках (“минор”).

Золото блестящее — парчовые кафтаны (“мажор”).

Черное — сукно кафтанов.

Черное — бархат шубы и накидок.

Черный атлас — рубаха убийцы.

Особенно голубое.

Голубое на фреске — царственный мажор.

Голубое — снежный рассвет на дворе — минор с прозеленью.  
Уточняются цветовые аккорды.

Голубое с золотом.

Черное с красным.

Черное, поглощающее золото.  
В их пластическом и тематическом звучании.

Воинствующая царственность — черно-красное.

Торжествующая царственность — голубое с золотом.

Надвигающийся на Владимира “рок” — черное, заглатыва-  
ющее золотое.  
И т.д.

Этап пятый.

Прочерчиваются линия общего цветового хода и строй цвето-  
вого контрапункта, локализованные через определенные эта-  
пы действия, и “материализуются” через набор и цвет деталей  
и цветоподсветку.

Экспозиция цветовой гаммы на вводном плясе. “Фейерверк”  
цветов, абстрагированных короткой резкой монтажа.

Нарастание красной темы (подозрение в заговоре).

(На диалогах № 1 и № 2).

Выделение из танца обилия красных рубах.

Покраснение фона.

Появление черной темы.

В черной рубахе Волынец.

Продолжение красной темы (проверка подозрения).  
(“Вот я говорю...” etc.).

Взрыв красной темы (испытание; красное — как испытатель-  
ный “огонь”).  
(“Принести уборы...”).

279 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

Взлет царской красной рубахи.  
Подхват каскадом красных рубах.  
Ироническое венчание.

Повторение цветового “фейерверка”— “остановленно”-про-  
тяжно — не монтажно, а элементами предметной среды. Плас-  
тическая “протяжность” в тон протяжности исполнения пля-  
совой музыки.  
Иронический отсюда эффект.

Красно-золотое с голубым фоном.  
(Золото здесь иронично).  
Разрастание черной темы.

Царь врезается черной шубой.  
Черное на голубом с золотом (фреска и венчики).  
Черное на красном с золотом (ковер и кафтаны).  
Поглощение золота черным (монашеские одеяния поглоща-  
ют золото кафтанов).

Гамма остается черно-красной (черные монахи, царь на фоне  
красной части фрески: золотой с красной подпалиной).  
Сквозь черно-красно-голубую гамму прорезается золотая  
фигура Владимира. (Там: красное — золотое — голубое и... чер-  
ный царь. Здесь: красное — черное — голубое и... золотой  
Вл[адимир] Андр[еевич]).  
Выпадает красная тема.  
Остается

голубое — золотое — черное (“Царь должен всегда впере-  
ди идти”). (Легкий отсвет красного в рубашке под шубой.)  
Переходит в

черное — золотое — голубое (Владимир и опричники).  
(Легкий отсвет красного в свете свечки в руках Владимира.)  
Потом черно-голубое (в дверях, рядом).  
Черное — голубое (виражно слиянное).  
Черное (не цветовые куски).

Устанавливаются куски цветового “глиссандо” — то есть слу-  
чаи, когда изменение (скольжение) цветовой гаммы происхо-  
дит *внутри одного кадра* (в любой степени заметности).  
Таковы: 1) “наливающиеся” красным крупные планы Грозного  
и Басманова-отца;

2) “синеющий” Владимир перед выходом из трапезной.

Оба случая “отстукивают” вступление новой цветовой темы.

Этап шестой.

Окончательная детализация цветовой оркестровки и выверка

280 Мемуары

контрапунктических ходов цветовых лейтмотивов.  
Проверяются отдельные линии ходов каждого лейтмотива.  
Как движется черное?

Через какие “инструменты” движется черная тема?  
В общем expose —  
черные смазные сапоги опричников,  
черные суконные кафтаны.  
Как самостоятельная тема:  
черный *атлас* рубахи Вольшца,  
черное *сукно* кафтана Малюты,  
черные *лебеди* на блюдах,  
черный *бархат* шубы царя,  
черный *бархат* черной массы облачений опричников,  
черная (не цветовая) фотография.  
Красное: в expose — красные рубахи пляшущих. Первое нарас-  
тание красного — еще как бы беспредметно-бесшабашно.  
Зловещая тема вступает через “красное глиссандо” посредст-  
вом подсветки.

Краснеет фресочный потолок (красная подсветка потолка,  
подчеркнутая красновато-золотым отблеском подсвеченных  
венчиков).

Вскакивает в красной рубахе царь.  
Красное царской рубахи подхвачено группой красных рубах  
устремляющихся опричников.  
Раскатывается красный ковер.

Красное усиливается золотом: уже не тусклым золотом потол-  
ка, но ядовитым — парчи: красный царь и золотой Федор; на  
красном фоне возлагают золотую шапку Мономаха.  
Красно-золотое (золото как степень красного! — “красное  
солнышко”, по существу — золотое) ковра, рядов опричников,  
фона и барм на Владимире.

Красно-черное. Черное как пятно в красно-золотом (царь на  
ковре перед Владимиром] Андреевичем]).  
Красно-черное (золотое исчезло): черная шуба царя и красное  
лицо от подсветки свечкой (повтор в новом аспекте первично-  
го “глиссандо”).

Последний “штрих” красного: “полоса” красного ковра перед  
черной массой.

Последняя “точка” красного: огонек свечи в руках Вл[адимира]  
Андреевича].  
Etc.

281 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

**\***

Теперь на мгновение надо вернуться вспять.  
К первой фазе всего процесса.

К фазе отбора первоначальных предметных деталей (тех са-  
мых деталей, исходя из которых мы шли к цветооообщениям и  
эмоционально-драматическим “истолкованиям” их~примени-  
тельно к данной сцене).  
Совершенно ли свободен их выбор?  
И действительно ли целиком определяется обобщенная цвето-  
вая драматургия оттого, что свечи оказываются горящими  
красным пламенем, что венчики святых — желто-золотистые  
и что царь Иван наряжал опричников в черные кафтаны?  
Ведь с таким же успехом можно было бы исходить из цвета  
рубах плясунов, которые “стали” красными уже как дерива-  
тив от красного цвета свечек.

Ведь именно они — многоцветные и тонально разнообразные  
рубахи— могли быть взяты за “исходное”, а бытовым опре-  
делителем их цветового подбора могли служить и иные, не ме-  
нее употребительные для того времени цветосочетания.  
Правда, о значительной роли красного (алого) цвета и золота  
для живописи эпохи Грозного пишет Грабарь2 (“История рус-  
ского искусства”, том VI, “Живопись”, с. 318).  
Описывая особенности иконы св. Троицы “с бытием”, относя-  
щейся к этому времени, — “...сбитая композиция, нагромож-  
дение полурусских форм в архитектуре и низведение горного  
ландшафта до степени простого узора...” — Грабарь пишет:

“...Все это московские черты, чертой же, преимущественно  
свойственной времени Ивана Грозного, является яркий алый  
цвет, который “выскакивает” из общей низкой тональности  
желто-коричневых охр и начинающих чернеть теневых мест.  
Этот алый цвет мы встречаем, например, на царских вратах в  
верхнем приделе московского старообрядческого храма Успе-  
ния, где следует отметить и более значительную по сравнению  
с новгородскими иконами сложность, даже как бы тревожность  
линий в драпировках.

...Вместо прежних легких, светлых красок появились плотные  
и землистые оттенки. Иконы перестали сиять и светиться. Уб-  
ранство же их с большей охотой, чем это бывало в новгород-  
ской иконописи, стало доверяться теперь золоту”.  
Как видим, наша красно-золотая гамма из элементов, в соот-

282 Мемуары

ветствующие моменты “начинающих чернеть”, интуитивно сле-  
дует даже исторически складывающейся во времена Грозного  
доминирующей цветовой гамме.

И вместе с тем все это, однако, отнюдь не исключает того час-  
того употребления оливково-зеленого и синего, которое мы  
так часто встречаем на иконах рядом с пурпуром и оранже-  
вым.

Следует ли отсюда вывод о том, что если бы мы шли не от пе-  
речисленного нами ряда одних бытовых “определителей” (све-  
чи, венчики, кафтаны), а взяли бы за исходное другой ряд бы-  
тово характерных цветовых признаков эпохи, то и цветовые  
обобщения, и образно-драматические их истолкования тоже  
оказались бы другими?

И сцена ведущей своей гаммой имела бы зелено-голубое цве-  
тосочетание, а на долю красного и оранжевого выпала бы  
скромная роль контрастных “подпалин” — цветовых рефлек-  
сов в духе Делакруа?  
Конечно да.

Но какой отсюда следует делать вывод?  
Следует ли полагать, что здесь все дело за случаем?  
Что все дело в том, что на глаза автору раньше попались и рань-  
ше успели его соответственно впечатлить и увлечь — свечи, вен-  
чики и кафтаны, а не оливковая зелень, небесная лазурь или  
глубокие лиловые тона, скажем, ангельских или святительских  
групп на иконах?

Такой вывод был бы ошибочным.  
Так в чем же дело?

А дело в том, что уже сам процесс первичного отбора не слу-  
чаен.

Уже он идет под знаком некоего смутного предощущения тех  
будущих цветовых “выводов”, которые дает обобщенное чте-  
ние цветовых признаков, этих отдельных отобранных цвето-  
вых характеристик бытово возможного и бытово характерно-  
го.

И увлекает автора один ряд бытовых определителей цвета, а  
не другой не потому, что один раньше попал в его поле зрения,  
а другой — позже.

Но потому, что одни предметы и элементы своей цветовой ха-  
рактеристикой оказываются созвучными тому смутному об-  
щему предощущению общего звучания сцены, которое имеет-  
ся у автора.

283 ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

А другие элементы своим “цветовым звучанием” выпадают из  
того эмоционального тона, в котором автор ощущает будущую  
сцену.

У автора еще не сложилась окончательная цветовая характе-  
ристика того цветового “трезвучия”, из черт которого он по-  
строит всю цветовую образность своей сцены, но уже на этих  
порах он отчетливо знает, что идет вразрез с его общим ощу-  
щением сцены и что идет “в тон” с ней.  
Так бывает всегда: почти что с первых же шагов на любом уча-  
стке художественной работы автор уже знает, что будет “ти-  
пичным не то”; и это иногда очень задолго до того, пока он  
сумеет найти нужное и исчерпывающее “То” с большой буквы!  
Так “забегает вперед” смутное предощущение окончательно-  
го целого и обобщенного в фазы начальные и предваритель-  
ные; влияет на них и пока еще подспудно и неосознанно для  
самого мастера определяет первичный набор тех цветовых эле-  
ментов эпохи и быта, из которых потом уже “сверстается”  
твердая “цветовая гамма” драматического разрешения эпизо-  
да, сцены, а иногда и целого фильма.  
Ведь и в этом случае, как всегда в начале композиционной ра-  
боты, всегда должно быть ощущение целого, — все же осталь-  
ные фазы работы есть этапы кристаллизации, чеканки и дове-  
дения до осязаемой конкретности этого основного, первично-  
го и решающего ощущения, рождающегося в мыслях и чувст-  
вах художника при встрече со своей темой, с предметом свое-  
го будущего сказа.

**[Премия за “Грозного”]**

...На сцене стоял гроб с Хмелевым.  
Когда-то он снимался у меня в “Бежином луге”1.  
А позже, в 42-м году, когда незадолго до сталинградских боев  
я прилетел в Москву, он вломился ко мне в номер гостиницы,  
осыпая пьяными упреками за то, что не его я пригласил играть  
Грозного у меня в картине”.  
Сейчас он лежит в гробу.

И уже с мертвого с него сняли грим и бороду, облачение и коль-  
ца, парик и головной убор Ивана Грозного.  
Он умер во время репетиции2.

В разгар перипетий с судьбою Грозного на сцене — умер Алек-  
сей Толстой3.

Недавно в Кремлевке меня навестил Юзовский.  
Он с ужасом вспоминал, как еще первого февраля он говорил  
со мною по телефону.

Я смеялся и говорил с ним о том, какая роковая опасность ра-  
ботать над Грозным.  
Умер Толстой. Умер Хмелев.

“А я жив”! — смеясь, кричали вы в телефона, — говорит мне  
Юзовский.

А на следующую ночь...

В разгар банкета в Доме кино за мной приехали эти моторизо-  
ванные санитарные дроги.  
У меня уже отнимались руки и ноги.  
Я вспоминал Old English Арлисса, но руки не деревенели, а мяк-  
ли.

Я не поехал в санитарном автомобиле.  
Я пошел к своей машине.

Может быть, это было подсознательно? Может быть, безот-  
четно для самого себя я вспоминал другую ночь. Тоже зимнюю.  
Годом раньше.

285 [ПРЕМИЯ ЗА “ГРОЗНОГО”]

В Барвихе.

Когда из соседнего со мною корпуса увозили другую жертву  
Грозного — Толстого.  
Я никогда не любил графа.  
Ни как писателя,  
ни как человека.  
Трудно сказать почему.

Может быть, потому, как инстинктивно не любят друг друга  
квакеры и сибариты, Кола Брюньоны и аскеты?  
И хотя на звание святого Антония я вряд ли претендую — в  
обществе покойного графа я чувствовал себя почему-то вроде  
старой девы...

Необъятная, белая, пыльная, совершенно плоская солончако-  
вая (?) поверхность земли где-то на аэродроме около Казалин-  
ска или Актюбинска.

Мы летим в том же 42-м году из Москвы обратно в Алма-Ату.  
Спутник наш до Ташкента — граф.  
Ни кустика. Ни травинки. Ни забора. Ни даже столба.  
Где-то подальше от самолета обходимся без столбика.  
Возвращаемся.

“Эйзенштейн, вы пессимист”, — говорит мне граф.  
“Чем?”

“У вас что-то такое в фигуре...”

Мы чем-то несказанно чужды и даже враждебны друг другу.  
Поэтому я гляжу совершенно безразлично на его тело, уло-  
женное в маленькой спальне при его комнате в санатории.  
Челюсть подвязана бинтом.  
Руки сложены на груди.

И белеет хрящ на осунувшемся и потемневшем носу.  
Сестра и жена плачут.

Еще сидит какой-то генерал и две дамы.  
Интереснее покойного графа — детали.  
Из них — кофе.

Его сиделка безостановочно наливает кофе всем желающим и  
не желающим.  
Сейчас вынесут тело.  
Уберут палату.

Ночью же тело увезут в Москву.  
А утром уже кто-нибудь въедет сюда.  
Можно не заботиться о скатерти.  
Кофе наливается абсолютно небрежно.

286

Как бы нарочно стараясь заливать скатерть, на которой и так  
расплываются большие лужи бурой жидкости.  
Нагло на виду у подножия стола лежит разбитый сливочник.  
Но вот пришли санитары.  
Тело прикрыли серым солдатским одеялом.  
Из-под него торчит полголовы с глубоко запавшими глазами.  
Конечно, ошибаются.

Конечно, пытаются вынести его головою вперед.  
Ноги нелепо подымаются кверху, пока кто-то из нянечек-ста-  
рух не вмешивается.

Носилки поворачивают к выходу ногами.  
Еще не сошли со ступенек первого марша, как в ванной комна-  
те, разрывая тишину, полилась из крана вода.  
И почти задевая носилки, туда прошлепала голыми ногами  
уборщица с ведром и тряпкой...

**\***

Денно и нощно скребутся мотыги и лопаты в чреве Москвы.

Строится метро.

Девушки в костюмах горнорабочих вызывающе ходят по Теат-  
ральной площади.

Подземная Москва живет своей жизнью.  
В эти дни встречаю Пастернака.  
Он живет на Арбате.  
В доме над трассой.  
Он пишет ночью.

И ему мешает подземный скрип, шуршание, лязг и визг.  
Урбанизм подкапывается под поэта.  
Утром он не может выйти из комнаты.  
Дом осел.  
Перекосился.

Перекосившись, зажал дверь-  
Пастернак облокотился на широкий подоконник.  
Вечер.

И мы где-то высоко над Москвой у кого-то в гостях.  
В ночном воздухе резко и жалобно доносятся гудки парово-  
зов.

“Паровозы — говорит, вздохнув, Пастернак, — единственные  
честные люди, им тяжело, и они этого не скрывают”.

287 [ПРЕМИЯ ЗА “ГРОЗНОГО”]

Потом долго смотрит на меня карими глазами поверх зулус-  
ских губ навыкат.

“Эйзенштейн, вы похожи на неубранную церковь...*”*В те годы, годы “Встречного” и “Веселых ребят”, “Петербург-  
ских ночей” и “Грозы”, мое положение в кино было именно  
таким.

А как сейчас?

Церкви восстановлены и золотятся главы кремлевских собо-  
ров.

В патриархи кино выходит Чиаурели с “Клятвой”.  
За мною остается — Симеон-столпник!

**[Формулы жизни]**

Среди рассказов, легенд, пьес, которые не только нравятся в  
юности, но формируют ряд представлений, устремлений и “иде-  
алов”, я помню очень отчетливо три, имевших несомненно глу-  
бокое на меня влияние.

Первое — даже не рассказ или легенда, а строчка соображе-  
ния не то из “Печали сатаны” Мэри Корелли, не то из какого-  
то романа Виктории Кросс (автора “Six chapters of man's life”\*).  
Соображение о философии: что философия подобна кока-  
ину — она убивает чувство радости, но зато избавляет от чув-  
ства боли.

Для меня это имело роковые последствия. Чувство радости во  
мне убивалось неукоснительно, но против чувства боли “фи-  
лософия” оказалась бессильной.

И боже мой! Только я один знаю всю бездонность чувства боли  
и горечь страданий, через которые, как через круги ада, дви-  
жется из года в год мой личный, слишком личный внутренний  
мир-  
Вторым впечатлением, подхваченным где-то очень рано и очень  
меня впечатлившим, была какая-то легенда, кажется из пер-  
сидского народного эпоса.

О некоем силаче, будущем богатыре, с детства имевшем при-  
звание к свершению чего-то очень великого.  
В целях этого будущего свершения он не дает себе права рас-  
ходовать свои силы до полного достижения их расцвета.  
Он идет на базар, и на него наседают, кажется, кожевенники.  
“Поклонись нам в ноги и ляг в базарную грязь, чтобы мы мог-  
ли пройти по тебе”, — издеваясь, кричат они ему.  
И будущий витязь, сберегая силы для будущего, покорно сте-  
лется под ноги их — в грязь.  
\_\_\_\_\_  
\* “Шесть глав из жизни человека” (*англ*.).

289 [ФОРМУЛЫ ЖИЗНИ]

Как полагается, это, кажется, происходит до трех раз.  
Дальше витязь мужает, вступает в совершенное владение свои-  
ми неслыханными силами и совершает весь положенный ему  
набор неслыханных подвигов.

Этот эпизод с кожевенниками, неслыханное самообладание и  
жертва всем, вплоть до самолюбия, в целях достижения и осу-  
ществления изначально положенного и возложенного, меня  
ужасно пленил.

В моих работах этот мотив отчетливо проступает дважды.  
В неосуществленной части сценария “Александр Невский”, где  
вслед за разгромом немцев на Чудском озере на Россию снова  
надвигается с карающей целью татарская орда.  
Невский-победитель мчится ей навстречу.  
Безропотно проходит между очистительными кострами перед  
ханской юртой-дворцом и смиренно преклоняет колени перед  
самим ханом, покорностью выигрывая время для накопления  
сил, чтобы со временем низвергнуть и этого поработителя на-  
шей земли, хотя уже и не собственной рукой, но мечом потом-  
ка-продолжателя — Дмитрия Донского.  
По пути обратно из орды отравленный князь умирал, глядя на  
далекое поле — Куликово поле — перед собой. Мы с Павлен-  
ко заставили для этой цели нашего святого воителя сделать по  
пути домой малый крюк в сторону против исторического мар-  
шрута, которым в действительности двигался из орды обратно  
Александр Ярославич, так и не доехавший до родных пенат.  
Не моей рукой была проведена карандашом красная черта вслед  
за сценой разгрома немецких полчищ.  
“Сценарий кончается здесь, — были мне переданы слова. — Не  
может умирать такой хороший князь!”  
Но если ни князь и ни святой из рук моих во имя высшей цели  
не был поставлен на колени, то царь Иван Васильевич Грозный  
не избег этой участи.

Казанский победитель тотчас же после максимального взлета  
славы в грохоте литавр на фоне мчащихся туч, только что вы-  
сившийся над извергающими гром пушками, в следующей же  
сцене восходит еще на одну высшую ступень славы — сокру-  
шенно и уничиженно низвергаясь к золотым подолам парчо-  
вых боярских шуб, в слезах умоляя каменную когорту бояр не  
раздроблять Руси после надвигающейся кончины трясущего-  
ся в лихорадке первого боговенчанного самодержца Россий-  
ского государства...

290 Мемуары

В личной, слишком личной, собственной моей истории нередко  
шел и я сам на эти подвиги самоуничижения.  
И в личной, самой личной, сокровенной личной моей жизни,  
может быть, слишком даже часто, слишком поспешно, почти  
что слишком даже охотно и тоже... безуспешно.  
Впрочем, потом, “по истечении времени”, и мне иногда, как  
Грозному, удавалось рубать головы, торчащие из шуб; у гордых  
золоченых подолов мы вместе с Грозным царем катались, прини-  
мая унижение во имя самых страстных наших устремлений...  
С моей стороны рубка была, конечно, метафорической.  
И чаще, занося меч над чужой головой, я сносил ударом не  
столько ту голову, сколько свою собственную.  
Третьим впечатлением был “Шоколадный солдатик” Бернар-  
да Шоу в очень нежные, романтические и героически настро-  
енные годы — беспощадностью иронии, казалось бы, навсегда  
остудивший юношески пламенную тягу к пафосу.  
А потом всю жизнь я волок героико-патетическую лямку эк-  
ранных “полотен” героического стиля!..  
Здесь может воспоследовать описание сцены моего посеще-  
ния Бернарда Шоу в Лондоне в 1929 году, завершившегося по-  
сылкой (им) мне радиограммы, застигнувшей меня в самом цен-  
тре Атлантического океана на путях в САСШ и предлагавшей  
мне ставить “Шоколадного солдатика” в кино “при условии  
сохранения полного текста в совершенно неискаженном виде”.  
Ретроспективное осмысление через это той безустанной атмо-  
сферы вербующего “шарма”, которым он окружил меня во вре-  
мя пребывания у него. Великая честь этого предложения, ис-  
ходившего от человека, наотрез и ни за какие деньги никому  
до того не дававшего права на киноинсценировку его произве-  
дений.

Наравне с Максимом Горьким еще один крупный писатель, чье  
предложение ставить его творения мною было turned down\*.  
И здесь, естественно, просится описание моей поездки в Горки  
к Горькому, чтобы прослушать сценарий, который он хотел  
видеть поставленным моими руками1.  
И старик до самой своей смерти — я после этого видел его еще  
несколько раз — так и не мог забыть и простить мне этот out-  
rage\*\*...  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — отвергнуто (*англ*.).\*\* *—* оскорбительный поступок (*англ*.).

**Автор и его тема**

**Двадцать лет спустя  
(1925 — 1945: от “Броненосца” к “Грозному”)**

Прошло двадцать лет...  
Два раза по десять.

То есть дважды срок давности, снимающий с виновного судеб-  
ную ответственность за его деяния, а с добивающегося прав —  
основание для притязаний.

Мне кажется, что этот срок дает нам право о “Броненосце” и  
его авторе писать как о третьем лице и о предмете посторон-  
нем; как о предмете и лице, объективно вне нас существующих  
и лишь благодаря счастливой (?) случайности нам более или  
менее знакомых и более подробно известных, нежели ряду дру-  
гих исследователей.

Будем об авторе и картине писать со стороны, не стесняясь  
симпатии, которую мы питаем к обоим, и используя доступ к  
ряду материалов, никому другому не известных и вовсе даже  
не доступных.

И раз мы уже взялись писать об авторе “Броненосца “Потем-  
кин” как о лице постороннем, постараемся это сделать соглас-  
но канону, которого в этом вопросе требовал еще... Белин-  
ский.

“...От современной критики требуют, чтобы она раскрыла и  
показала дух поэта в его творениях, проследила в них преоб-  
ладающую идею, господствующую думу всей его жизни, всего  
его бытия, обнаружила и сделала ясным его внутреннее созер-  
цание, его пафос...” (“Стихотворения Баратынского”, 1842).  
Среди проблем, по поводу которых ужасно легко развить не-  
ограниченное литературное многословие, очень популярна сле-  
дующая:

Автор и его тема.

292 Мемуары

Существует ли у авторов подобная “сквозная” тема или нет;

всегда ли существует; как к ней относится изменяющийся ряд  
произведений и т.д. и т.д. — все это точно не очень известно —  
а потому это невероятно благодарная почва для нескончаемых  
умозаключений и догадок.  
Какая-то доля истины, видимо, есть.  
Некоторые исследователи находят подтверждение этому даже  
в простом сопоставлении заглавий.  
Так, например, автор давно вышедшей и разошедшейся книжеч-  
ки “Поэтика заглавий” Крижановский приводит ряд примеров  
этому из литературы нашей и иностранной.  
Основная тема Дж. Лондона — род — и подавляющее большин-  
ство заглавий его сочинений говорит именно об этом.  
В отношении Гончарова автор идет еще дальше, считая, что тема  
Гончарова даже связана с определенным звуковым символом —  
“Об”.

Звуковой символ этот проходит через цепь основных творе-  
ний автора (“Об-рыв”, “Об-ломов”, “Об-ыкновенная исто-  
рия”), а сочинение, по внутреннему своему ходу долженство-  
вавшее противостоять этому ряду (и неосуществленное) и са-  
мим своим заглавием должно было противостоять им: “Не-  
об-ыкновенная история”.

К подобного рода примерам можно было бы присовокупить  
строгую приверженность заглавий к определенной формуле,  
как это имеет место у одного из самых плодовитых и лучших  
авторов детективных романов “золотой эры” этого жанра в  
Америке — С.С. Ван-Дайна (тридцатые годы нашего столетия).  
Здесь все названия одинаковы по типу: “The Canary murder  
case”, “The dragon murder case”, “The kennel murder case” и  
т.д.

Причем мало этого — в каждом из названий то обозначение,  
которое дает характеристику самого случая убийства, обяза-  
тельно имеет... шесть букв: canary (канарейка), dragon (дракон),  
kennel (собачий питомник), garden (сад), scarab (скарабей), ca-  
sino (казино), Benson (фамилия Бенсон), Greene (фамилия Грин),  
Bishop (сложная игра слов, дающая основания к ложным хо-  
дам внутри детективного расследования, где его читают то как  
“епископ”, то как фамилия Бишоп, то, наконец, как обозначе-  
ние шахматной фигуры — “туры”) и т. д.  
В какой-то из своих статей сам автор этих романов (посред-  
ственный искусствовед и литературный неудачник на поприще

293 АВТОР И ЕГО ТЕМА

серьезной литературы, заработавший на детективах громадные  
деньги) отмечает это обстоятельство.  
Он объясняет это... суеверной приметой: первое подобное за-  
главие принесло ему удачу и он свято придерживается той  
формулы заглавия, которая связана у него с первым литера-  
турным успехом!

Конечно, самый разговор о заглавиях лишь отмечает поверх-  
ностную примету, касающуюся сущности вопроса, вероятно за-  
ложенного очень глубоко.

Решать данный вопрос я не берусь. И хочу ограничиться лишь  
одним примером строгого наличия подобной “сквозной темы”,  
ибо уж очень увлекательно и соблазнительно развернуть по-  
добное положение у автора, одинаково ответственного за по-  
добные, казалось бы, несовместимые по темам opus'ы, как  
“Броненосец “Потемкин” и “Иван Грозный”.  
Что может быть более разительно несхожего, чем темы и раз-  
работка подобных двух сочинений, по времени отстоящих друг  
от друга на двадцать лет?  
Коллектив и масса — там.  
Единодержавный индивид — здесь.  
Подобие хора, сливающееся в коллективный облик и образ, —  
там.

Резко очерченный характер — здесь.  
Отчаянная борьба с царизмом — там.  
Первичное установление царской власти — здесь.  
Если здесь, на этих двух крайностях, темы кажутся разбежав-  
шимися во взаимно исключающие друг друга противополож-  
ности, то, что между ними, на первый взгляд кажется просто  
невообразимым хаосом совершенно случайно разбросанной  
тематики.

О “теме автора”, да еще “единой” или “сквозной”, казалось  
бы, смешно и думать, наивно говорить.  
Действительно!

Считая осуществленное наравне с задуманным: тут и краткая  
повесть о некой единичной забастовке (“Стачка”); тут и венок  
экзотических новелл на фоне мексиканской панорамы (“Que  
viva Mexico!”); тут и эпическое изложение Октябрьского пе-  
реворота 1917 года (“Октябрь”) и вдруг рядом — “Американ-  
ская трагедия” (по роману Теодора Драйзера), история черно-  
кожего короля Гаити — Анри-Кристофа, из освободителя сво-  
его острова ставшего его тираном; героическая борьба Алек-

294 Мемуары

сандра Невского против тевтонов-интервентов XIII века —  
“псов-рыцарей”; и внедрение коллективного хозяйства в об-  
становке отсталой деревни (“Старое и новое”); история капи-  
тана Зуттера, на чьей земле в Калифорнии впервые было обна-  
ружено золото в 1848 году; и история восстания на мятежном  
броненосце; сценарий о строительстве ферганского канала (в  
1939 году), своеобразный исторический триптих (первая часть  
включала в себя эпизоды из войн Тамерлана, напечатаны в  
“Искусстве кино” за 1939 год1); и в папках — подробно разра-  
ботанный сценарий о... Пушкине, цветовой и очень интимно  
личный из жизни поэта, по теме, так блестяще затронутой  
Ю. Тыняновым сперва в статье “Безыменная любовь” (“Лите-  
ратурный критик”, № 5,1939 года) и затем значительно менее  
интересно развернутой в третьей части “Пушкина”... И, нако-  
нец, фильм о титане прошлого — Иване Грозном и учрежде-  
нии единодержавия в Московском государстве XVI века!  
Конгломерат явно несовместимого и несоизмеримого — оче-  
видный даже для самого невооруженного взгляда.  
И нужно быть достаточно маниакально-одержимым, чтобы  
стараться в этой тематической пестроте искать тематическое  
единство, искать единую тему, подлежащую всему этому раз-  
но- и многообразию.

Прощупать у автора одну сквозную “господствующую думу  
всей его жизни” (нет, может быть, не всей, но двадцатипяти-  
летнего отрезка ее, во всяком случае: 1920 — 1945).  
Пока запомним эту тенденцию — искать единое в пестроте мно-  
гообразия, а касающееся маниакальной одержимости обнару-  
жим с лихвою впереди!

Сейчас же вооружимся малою толикою терпенья и разберем-  
ся подробнее в том, о чем толкует каждое из этих сочинений.  
При этом отчетливо будем помнить, что дело идет здесь не об  
отдельных нарядах и облачениях, исторических ситуациях или  
положениях той или иной картины, этнографической случай-  
ности облика, — а в каждом отдельном случае о тех элементах  
внутри темы, которые эмоционально влекли автора браться за  
тот или иной сюжет — большинство из коих вольный выбор  
автора, во всяком *случае всегда* “личный поворот” внутри темы,  
и во всех случаях — самостоятельное сочинительство самого  
материала фильма.

При этом независимо даже от того, был ли это государствен-  
ный заказ — ибо тогда из эпопеи “1905 год” возникает эпизод

295 АВТОР И ЕГО ТЕМА

“Потемкина”; или инсценировка — и тогда она либо должна  
быть очень близка автору по разворачиванию событий (“Зо-  
лото Зуттера” Блэза Сандара) или по психологической подо-  
плеке вещи (подмеченное Тыняновым в Пушкине); или полная  
свобода выбора темы (“Que viva Mexico!”)...

**Единство**

Если бы я был сторонним исследователем, я бы о себе сказал:

этот автор кажется раз и навсегда ушибленным одной идеей,  
одной темой, одним сюжетом.  
И все, что он задумывал и делал, — это не только внутри от-  
дельных фильмов, но и сквозь все его замыслы и фильмы —  
всегда и везде одно и то же.

Автор пользует разные эпохи (XIII, XVI или XX век), разные  
страны и народы (Россию, Мексику, Узбекистан, Америку), раз-  
ные общественные движения и процессы внутри сдвига в от-  
дельных социальных формах почти неизменно как сменяющие-  
ся личины одного и того же лика.  
Лик этот состоит в воплощении конечной идеи — *достижения  
единства.*

На русском, революционном и социалистическом материале  
это проблема единения национально-патриотического (“Алек-  
сандр Невский”), государственного (“Иван Грозный”), коллек-  
тивно-массового (“Броненосец “Потемкин”), социалистичес-  
ки-хозяйственного (колхозная тема “Старого и нового”), ком-  
мунистического (“Ферганский канал”).  
На почве иностранной это — либо та же тема, видоизменен-  
ная в соответствующих национальных аспектах, либо “тене-  
вая” и непременно трагически окрашенная обратная сторона  
все той же темы, оттеняющая позитивную тему всего opus'a  
совершенно так же, как, например, основная “светлая” патри-  
отическая тема “Невского” оттеняется мрачными эпизодами  
расправы немцев над Псковом, стоящим за единство Руси.  
Таковы трагедии индивидуализма, запланированные во время  
нашего западного турне — “Американская трагедия”, “Золо-  
то Зуттера” (рай первобытной патриархальной Калифорнии,  
разрушаемой проклятием золота — совершенно в морально-  
этической системе самого генерала Зуттера — противника зо-  
лота), “Черное величество” (о гаитянском герое освободитель-

296 Мемуары

ных революционных боев рабов-гаитянцев против колонизато-  
ров-французов, сподвижнике Туссена-Лувертюра — ставшем  
императором гаитянским, [Анри]-Кристофом, погибающим че-  
рез индивидуалистический отрыв от своего народа), “Ферган-  
ский канал” (снова “гимн” коллективистическому единению в  
социалистическом труде, единственно способному обуздать  
силы природы — воду и пески, которым дали волю человечес-  
кие распри среднеазиатских войн Тамерлана, с распадом чьего  
государства начинается торжество пустыни; и свергнуть иго по-  
рабощенности природой, под которой томились народы Азии  
одновременно с порабощенностью царской Россией.  
Наконец, “Que viva Mexico!” — эта история смен культуры, дан-  
ная не по вертикали — в годах и столетиях, — а по горизонта-  
ли — в порядке географического сожительства разнообразней-  
ших стадий культуры — рядом, чем так удивительна Мексика,  
знающая провинции господства матриархата (Техуантепек) ря-  
дом с провинциями почти достигнутого в революции десятых  
годов коммунизма (Юкатан, программа Сапаты и т.д.) — и она  
имела центральным эпизодом идею национального единения:

исторически — объединенное вступление в столицу — Мехи-  
ко — объединенных сил северянина Вильи и южанина Эмилиа-  
но Сапаты, а сюжетно — фигуру мексиканской женщины — со-  
лдадеры, переходящей с той же заботой о мужчине из группы  
в группу враждующих между собою мексиканских войск, раз-  
дираемых противоречиями гражданской войны. Как бы вопло-  
щая физически образ единой национально объединенной Мек-  
сики, противостоящей международным интригам, старающим-  
ся расчленить народ и натравить разъединенные его части друг  
на друга.

Еще резче возразят мне здесь: это тем более доказывает, что  
все излагаемые наблюдения относятся целиком лишь к вам,  
автору, уже абсолютно toque\* — ушибленному одной, может  
быть и почтенной, но все же одной идеей.  
И тем более свирепо буду вынужден ответить я, что вовсе нет,  
и опять-таки “в разбираемом случае” мы имеем лишь пример  
сугубо, быть может, подчеркнутой черты, абсолютно общей.  
И снова, быть может, лишь более наглядной и обнаженной [...]  
Процесс освоения материала, то есть делания материала “сво-  
им”, осуществляется в тот момент, когда при встрече с этим  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — помешанному, одержимому (*франц*.).

297 АВТОР И ЕГО ТЕМА

материалом действительности он начинает размещаться по сет-  
ке абрисов и контуров того особого строя, в который сложи-  
лось формирующееся сознание.

Безразлично: встреча ли это с неожиданно новой страной и  
средой, встреча ли это с обликом ушедшей эпохи, встречи ли  
лицом к лицу с эпохою своею, собственной.  
Я познал все виды подобных встреч: и с неведомой страной,  
внезапно представшей передо мною; и с эпохою прошлого, вне-  
запно развернувшегося передо мною; и лицом к лицу со своим  
временем.

Я встретился и с разными возможностями внутри этих встреч.  
С мнимым совпадением моей сетки с контуром встречного яв-  
ления и болезненным разломом произведения; с еще не разре-  
шенными встречами и великолепным ощущением встреч абсо-  
лютного совпадения. Я могу говорить об этом из личного опы-  
та.

В каждом из нас — как бы сложный узел, похожий на хитро-  
сплетенные узлы Леонардо для Академии Миланды2, расчер-  
ченные им на потолках.  
Мы встречаем явление.

И схема этого узла как бы накладывается на явление.  
Черты одного совпадают или не совпадают.  
Совпадают частично.  
Частями.  
Не совпадают.

Насилуют друг друга в целях этого совпадения.  
Иногда ломая строй и очертания действительности в угоду аб-  
рису индивидуального хотения.

Иногда насилуя индивидуальности в целях “синхронизации” с  
требованиями того, с чем столкнулся.  
Впрочем, примеров последнего случая в собственной практике  
не запомню, но зато имею немало образцов, иллюстрирующих  
предыдущее положение...

|  |
| --- |
| **Профили** |

**[О Мейерхольде]**

Последний носитель настоящего Театра. Театра с большой бук-  
вы. Театра другой эпохи —  
умер.

Наиболее совершенный выразитель Театра. Театра вековой  
традиции. И сам блестящий Театр —  
умер.

**\***

Мейер[хольд] — революционер. Этого было достаточно до ты-  
сяча девятьсот двадцатых годов.

Это осталось, как говорят в м[атемати]ке, необходимым, но  
перестало быть достаточным.

Расслоение в области “революционности вообще” было не  
менее жестоким и решительным, чем в... деревне.  
Революционера мало.  
Надо было быть диалектиком.  
“Театр” же диалектического материализма — это уже кино1.

**\***

Большего же воплощения театра в человеке, чем театр в Мей-  
ерхольде, я не видел.  
Театр — это не режиссер.  
Режиссер — это кино.  
Театр же — это прежде всего актер.  
М[ейерхольд] — актер.  
Театр актера etc.  
Но театр — это дуализм.

302 Мемуары

И дуалистом Мейерхольд был с ног до головы.  
От двуликости — дуализма в обывательской сфере.  
Не было более коварного интригана, чем Вс[еволод]  
Эм[ильевич] в вопросах личных. И сколько всегда сменялось  
ослепленных волшебством его мастерства людей, готовых бук-  
вально умереть за него.

Ни в одном театре не пролито столько горьких слез, сколько в  
стенах театра М[ейерхольда]. Но мало где было столько жер-  
твенной преданности делу, как внутри тех же стен. Это не мат-  
риархатный быт МХТ, плодящегося пучками студий2. Тоже не  
знающего “коллектива” и культивирующего вместо этого...  
“семью”. (Другой любопытный антипод современному пони-  
манию организованной совместной работы и творчества.) Эта  
преданность была сознательной прежде всего и непреклонной  
до... очередной “Варфоломеевской ночи”, когда мастер, как  
Сатурн, пожирающий своих детей, расправлялся выкидкой тех,  
кто почему-либо казался ему стоящим поперек его пути. Люди  
уходили. Мейерх[ольд] для них навсегда оставался единствен-  
ным Мастером...

Но мастер оставался всегда одиноким.  
И чем дальше, тем более одиноким.  
И ничто не было сделано, чтобы сберечь наследство-опыт.

**\***

Ист[инный] Театр — это актер.  
Когда-то думали — режиссер. Тогда еще не было кино.  
Затем поняли, что режиссер — это не театр, а кино. (Ошибку  
“театр — это режиссер” хотят повторить наизнанку в кинема-  
тографе — “кинематограф — это актер”. Ясно — коллектив,  
но я имею в виду “запевалу”.)  
Режиссер в театре — это почти всегда актер за всех.  
М[ейерхольд] — идеальный актер. Я перевидел сейчас немало  
актеров вокруг Земного шара. Многих близко. Лабораторно.  
Чаплин держит пальму первенства на 5/6 Земного шара.  
Я видел его достаточно и на экране, и в работе вне.  
Я видел немало игры Мейерхольда.  
И для меня нет выбора в пальме.

Увы, она свивается в венок на гроб того, кто был величайшим  
из актеров этих дней...

303 [О МЕЙЕРХОЛЬДЕ]

**\***

Опыт Мейерхольда. Вот пример того, что лишь как традиция  
магов могло быть сохранено в живом опыте коллектива, его  
окружающего.

Мейерхольд часто выступал теоретиком. М[ейерхольд] много  
лекторствовал3.

Но и это было лишь маской — доктора из Болоньи, хотя и на-  
зывалась Доктором Дапертутто4.

Я слушал его систематически зиму (1921/22). Это не было тео-  
рией — это были... мемуары, то есть рассказ об опыте, но не  
систематизация. Ни одного “положения” в записках моих того  
времени не записано.

Через шесть месяцев я увидел его впервые на работе — была  
“халтура” для Театра Актера. Вс[еволод] Эм[ильевич] в три  
репетиции — планировал и ставил “Нору”.  
И три часа репетиции стоили больше, чем шесть месяцев раз-  
говоров.

Мейерхольд не имел метода анализа собственного инстинктив-  
ного творчества.

Не имел и [метода] синтеза — сведения в методику. Он мог “по-  
казать” что угодно, но ничего не мог “объяснить”.  
Полнокровность делания всегда уносила его от созерцания и  
анализа сделанного.

Я не забуду ярость свою на диспуте о “Рогоносце” — спектак-  
ле громадной принципиальной важности на путях к материа-  
листическому театру.

Когда была смята самим же Мастером вся непонятая им са-  
мим значимость сделанного — в угоду одного из временных  
(месяца на три) рабочих лозунгов дня5.  
Биомеханика навсегда застыла в полугимнастических пределах  
(в которых она, между прочим, в Германии была разработана и  
раньше, и глубже, и систематичнее: в Мюнхенской школе Рудоль-  
фа Бодэ6 — в чем я еще в 26-м году мог убедиться в Берлине).  
Между тем одного анализа мейерхольдовского отрывка интуи-  
тивной насквозь игры достаточно, чтобы навести на теорети-  
ческие следы к безграничным горизонтам замечательнейшей  
методики.

Он же сам остался в таком же неведении, как аксолотль и амбис-  
тома никогда не будут знать, как велика роль перехода одной из  
этих стадий в другую в вопросах диалектической биологии.

304 Мемуары

Когда-то в ГВЫРМе решался вопрос “актер и зеркало” (еще  
одна из тех архаических, из уст в уста переходящих традиций  
практического опыта, как в кастовых поколениях жрецов).  
Актеру запрещалось репетировать или проверять результат  
перед зеркалом. (Вопрос тренажа координации внутренним фи-  
зическим контролем.)

Постановка вопроса, несомненно, правильная — селекция от-  
бора веков актерской практики.

Но не символичен ли он, кроме того, для невозможности Мей-  
ерхольда абстрагировать метод от исполнения? Аналитически  
взглянуть “со стороны”. Увидеть себя в зеркале.  
Здесь, где “дуализм” — *аналитический* par excellence\* — был  
бы на месте, он почему-то отказывается.  
Это насквозь личное восприятие и реагирование сквозь себя  
на всякое явление столь же характерно для М[ейерхольда] и  
во всех иных разрешениях.

Отсутствие верного метода познания лишило его возможнос-  
ти свести опыт в методику.

**\***

Мейерхольд революционер  
от Александринки7 до “Зорь”.  
Но Мейерхольд не диалектик.

Я думаю, что величайшая дань уважения ученика-хирурга в от-  
ношении хирурга-учителя — сделать вскрытие его после смерти.  
Гойя оказался похороненным без головы. Это факт, обнару-  
женный при перевозе тела его из Бордо в Испанию. Есть пред-  
положение, что, горевший энтузиазмом научных открытий и  
исследовательским любопытством, он завещал голову свою...  
анатомическому институту.

И посильное посмертное “вскрытие” того, кто горел исследо-  
вательской жаждой Гойи всю свою жизнь, сколь бы оно анти-  
сентиментально в мелкобуржуазном смысле ни было бы, — ни-  
как не оскорбление умершего, а дань величайшего уважения и  
преклонения.

Трагедия Мейер[хольд]а, что он не был причислен в “заповед-  
ники”.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — по преимуществу (*франц*.).

305 [О МЕЙЕРХОЛЬДЕ]

Так, как изучают удивительные растения или небывалых зверей.

Методологическая сокровищница — театр — еще будет нужен,  
и в тех пределах опыт Мейер[хольд]а — действительно сокро-  
вище.

Возьмите, напр[имер], беспомощность пространственной ор-  
ганизации в таком “хорошем” спектакле, как “Горячее серд-  
це”8, приводящую иногда к провалу *только* в силу этого зна-  
чительнейших по драматизму сцен, — напр[имер], ломание  
шута перед купцом в присутствии невесты — кульми-  
национный] пункт, совершенно смазанный.  
И сравните с остротой выразительности любого пассажного  
пространственного построения у Мейерхольда, где мысль и  
значимость [ее] доходят одним пространственным членени-  
ем — и не актера, а портняжного манекена9 было бы достаточ-  
но, что[бы] передать замысел автора.  
И назовите мне хотя бы одного актера, кто умел бы держать  
“Шпигель” — учет вертикальной плоскости сцены в любом по-  
вороте, как это делал Мейерхольд-актер.  
Кто это будет помнить через год, если я видел актеров, рабо-  
тающих с ним годы и не умеющих с его гениального показа пе-  
ренять “сюжет” играемого и слепо топчущих всю изумитель-  
ность техники его достигания или воплощения этого куска со-  
держания?!

**\***

...Незадолго до смерти Мейерхольд просил меня дать о его те-  
атре статью в Нью-Йорке.

Я не думал, что к моменту, когда, прикованный дождями к без-  
деятельности, я смогу взяться за перо, — мне придется писать  
о нем воспоминания.

**в.в.**

Странный провинциальный город.

Как многие города Западного края, из красного кирпича. За-  
коптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь  
главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам.  
А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые  
квадраты. Синие прямоугольники.

Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошлась  
кисть Казимира Малевича1.

“Площади — наши палитры”2, — звучит с этих стен.  
Но наш воинский эшелон3 стоит в городе Витебске недолго.  
Наполнены котелки и чайники, и мы грохочем дальше.  
Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые  
трапеции мимолетного впечатления о городе...  
Едем, едем, едем...

Ближе к фронту. И вдруг опять: фиолетовые овалы, черные  
прямоугольники, желтые квадраты!  
Геометрия как будто та же.  
А между прочим, нет.

Ибо к розовому кругу снизу пристроен фиолетовый, выраста-  
ющий из двух черных прямоугольников.  
Лихой росчерк кисти вверху: султан.  
Еще более лихой вбок: сабля.  
Третий:ус.

Две строчки текста.

И в плакате РОСТА пригвожден польский пан4.  
Здесь проходит демаркационная линия соприкосновения ле-  
вых и “левых”.

Революционно левых и последних гримас эстетски “левых”.  
И здесь же необъятная пропасть между ними.  
Супрематическое конфетти, разбросанное по улицам ошара-  
шенного города, — там.

307

И геометрия, сведенная до пронзительного крика целенаправ-  
ленной выразительности, — здесь.  
До цветовой агитстрочки, разящей сердце и мысль...  
Маяковского я впервые увидел сквозь “Окна РОСТА”.

**\***

Робко пробираемся в здание Театра РСФСР I. Режущий свет  
прожекторов. Нагромождение фанеры и станков. Люди, под-  
мерзающие в неотопленном театральном помещении. Идут  
последние репетиции пьесы, странным сочетанием соединив-  
шей в своем названии буфф и мистерию5. Странные доносятся  
строчки текста. Их словам как будто мало одного ударения.  
Им, видимо, мало одного удара. Они рубят, как рубились в древ-  
ности: обеими руками. Двойными ударами.  
Бить так бить... И из сутолоки репетиционной возни вырыва-  
ется:

“...Мы австралий-цы...”

“...Все у нас бы-ло...”

И тут же обрывается. К режиссеру (из нашего угла виден только  
его выбритый череп, прикрытый высокой красной турецкой  
феской), к режиссеру яростно подошел гигант в распахнутом  
пальто. Между воротом и кепкой громадный квадратный под-  
бородок. Еще губа и папироса, а в основном — поток крепкой  
брани.

Это автор. Это Маяковский.  
Он чем-то недоволен.

Начало грозной тирады. Но тут нас кто-то хватает за шиво-  
рот. Кто-то спрашивает, какое мы имеем право прятаться здесь,  
в проходах чужого театра. И несколько мгновений спустя мы  
гуляем уже не внутри, а [вне] театрального здания.  
Так мы видели впервые Маяковского самого...

**\***

- Ах вот вы какой, — говорит громадный детина, широко рас-  
ставив ноги. Рука тонет в его ручище.

- А знаете, я вчера был весь вечер очень любезен с режиссе-  
ром Ф., приняв его за вас!

308 Мемуары

Это уже у Мясницких ворот, в Водопьяном. В ЛЕФе6. И значи-  
тельно позже. Я уже не хожу зайцем по чужим театрам, а сам  
репетирую в собственном — пролеткультовском. Передо мной  
редактор “Лефа” — В.В. Маяковский, а я вступаю в это толь-  
ко что создающееся боевое содружество: мой первый собствен-  
ный спектакль еще не вышел в свет, но дитя это настолько шум-  
ливо уже в самом производстве и столь резко очерчено в ко-  
лыбели, что принято в “Леф” без “экзамена”. В “Лефе” № 3  
печатается и первая моя теоретическая статья. Мало кем по-  
нятый “Монтаж аттракционов”7, до сих пор еще приводящий в  
судороги тех, кто за умеренность и аккуратность в искусстве.  
Резко критикуя “литобработку” (как формировали тогда в  
“Лефе” слова) текста Островского одним из лефовцев8, В. В. в  
дальнейшем пожалеет, что сам не взялся за текст этого доста-  
точно хлесткого и веселого агит-парада Пролеткульта. Так или  
иначе, премьеру “Мудреца” — мою первую премьеру — пер-  
вым поздравляет бутылкой шампанского именно Маяковский  
(1923). А жалеть о переделках текста некогда. Слишком много  
дела. Конечно, с заблуждениями. Конечно, с ошибками. С за-  
гибами и перегибами. Но с задором и талантом. ЛЕФ дерется  
за уничтожение всего отжившего журналом, докладами, вы-  
ступлениями. Дел выше горла. И дальнейшие воспоминания о  
Маяковском сливаются в бесконечную вереницу выступлений  
в Политехническом музее, зале Консерватории. Погромных  
речей об... Айседоре Дункан, поблекшей прелестью волновав-  
шей загнивших гурманов. Разносов поэтикой из “Стойла Пе-  
гаса” или “Домино” и тому подобных поэтических кабачков,  
расцветавших при нэпе.  
До сих пор неизгладимо в памяти:

Громкий голос. Челюсть. Чеканка читки. Чеканка мыслей. Оза-  
ренность Октябрем во всем.

**\***

Затем агония Нового ЛЕФа9, этого хилого последыша когда-  
то бойкого и боевого ЛЕФа. Вера во вчерашние лефовские ло-  
зунги ушла. Новых лозунгов не выдвинуто. Заскоки и зазнай-  
ство, в которых не хочется сознаваться. И в центре уже не дух  
Маяковского, а “аппарат редакции”. Длинные споры о лефов-  
ской “ортодоксии”. Я уже в списке “беглых”. Уже имею “на-

309

рушения”: “посмел” вывести на экран Ленина в фильме “Ок-  
тябрь” (1927). Плохо, когда начинают ставить чистоту жанро-  
вого почерка впереди боевой задачи.  
Не вступая в Новый ЛЕФ, поворачиваюсь к нему спиной. С ним  
нам не по пути. Впрочем, также и самому Маяковскому. Вско-  
ре Новый ЛЕФ распадается.

**\***

Мексика. Арена громадного цирка. Бой быков в полном разга-  
ре. Варварское великолепие этой игры крови, позолоты и пес-  
ка меня дико увлекает. “А вот Маяковскому не понрави-  
лось”10, — говорит мне товарищ мексиканец, водивший В. В. на  
это же зрелище...

На некоторые явления мы, стало быть, глядим по-разному.  
Но в тот же почти вечер мне приносят письмо из Москвы от  
Максима Штрауха. По основным вопросам мы смотрим с Ма-  
яковским одинаково. Штраух пишет, что В. В. смотрел мой де-  
ревенский фильм “Старое и новое”, посвященный тоже быкам,  
но... племенным. Смотрел с громадным увлечением и считает  
его лучшим из виденных им фильмов. Собирался даже слать за  
океан телеграмму.

**\***

Телеграмма не пришла: Маяковского не стало.  
Передо мной забавные, похожие на украинскую вышивку, его  
зарисовки мексиканских пейзажей.  
О бое быков мы думали по-разному.  
Об иных боях — одинаково.

Немчинов пост

Если стать спиною к той стороне, куда раскинулись вглубь не-  
объятные горизонты за рекой и лугами, то перед вами все, что  
построено, явно выстроено в видах на этот горизонт. И вось-  
мигранная беседка, завершенная шпилем и поднятая над зем-  
лей выше человеческого роста. И балкон над верандою дома,  
который кажется летящим с бугра в сторону этих заречных  
далей. И аллея жидко рассаженных яблонь, пытающаяся тор-  
жественным спуском соединить охваченный томлением дали  
дом с несколько взъерошенной беседкой. Все тянется туда, к  
этим горизонтам...

Однако, ежели вслед этой тенденции всего участка и его стро-  
ений и самому обернуться в сторону этих далей, то окажется  
нечто неожиданное: никаких этих далей по ту сторону от бе-  
седки нет.

Покатый участок, всем своим обликом долженствующий сбе-  
гать к реке, ни к какой реке не сбегает, а упирается в недостой-  
ную тропинку, заросшую всякой дрянью. А за тропинкой вмес-  
то далей полей и лугов, сбегающих к противоположному бере-  
гу реки, растет бурьян. Бурьян переходит в вульгарный ореш-  
ник и мелкую осину, от которой глохнет все на свете. Этот хаос  
нечистой зелени вскоре упирается в разваленные заборы и по-  
косившиеся зады каких-то строений. Над всем этим, конечно,  
небо есть — а где же ему еще и быть? Но багряными закатами  
и бледно-розовыми утренними зорями оно здесь не распола-  
гает. Вдохновенная веранда направлена своим порывом не в  
сторону восходов, не в сторону закатов. Дурой она торчит на  
бугре своим неудовлетворенным порывом в несуществующую  
даль...  
Сколько и нас таких, скажет из города приехавший филозоф:

порыв у нас достоин размаха горизонтов. Глаза наши развер-  
сты на восприятие огненных закатов и бледных зорь. А, между

311 НЕМЧИНОВ ПОСТ

прочим, носами мы уперты в одни задворки, осины, орешник  
да бурьян...

Но перед нами филозоф другого склада .  
Отчество его Северинович. Имя ему — Казимир.  
Костюм на нем полосатый. Темно-серые полосы, как в тиски,  
сжимают собою светло-серые. Материал грубый. И кажется,  
что весь он сшит из дерюжных мужицких штанин. Сейчас он  
стоит наклоненно. Кулак его уперся в землю. Громадный воло-  
сатый кубический кулак.

Несмотря на плотность фигуры, он кулаком достает землю.  
Рука вытянута, и нечистая манжета вылезла за пределы потер-  
того рукава... И рука, кончающаяся кулаком, и кулак, упертый  
в землю, и наклон фигуры дополняют жестами откровенно не-  
пристойное повествование Казимира Севериновича о нравах и  
анатомических особенностях ослов.  
Как все на свете, заканчивается и этот занимательный рассказ.  
Короткая массивная фигура теперь держится прямо. В упор  
видно его загоревшее рыхлое лицо, изъеденное давней оспой,  
и слегка окаймленные красным желтоватые белки. Кулак он  
держит перед собой. Напряжение, с которым он сжат, дает себя  
чувствовать по легкому вздутию рукава на том месте, где ру-  
кав прикрывает собою бицепс. Ощущением силы веет от его  
полосатой фигуры. Силы, между прочим, физической, а не  
моральной. И на разговор о собственной силе он переходит,  
покинув тему любовной мощи ослов.  
В статутах рыцарских орденов, относимых к IX — XII векам,  
значилось, что лишь однажды избитый способен стать полно-  
ценным рыцарем. Иначе не будет злобы. Лишь тот, чьи кости  
трещали в падении, чьи зубы скрипели и шатались под ударом,  
чей затылок грохался о камень, — способен с полной яростью  
нападать на другого.

Рассказ Казимира Севериновича о собственной силе — живое  
тому подтверждение. Он не рыцарь, не тамплиер и не иоаннит2.  
Но силой своей он обязан тому же, чем обязаны своей отваге  
былые жандармы Европы — крестоносная сволочь меченосцев,  
тевтонцев и ливонцев.

Силой он своей обязан — зубодроблению, избиению, униже-  
нию.

Сейчас он — супрематист. Когда-то им не был. Тогда он скром-  
но писал с натуры пейзажи. Скромно выезжал с коробкой кра-  
сок, мольбертом, складным стульчиком. Раскидывал “свои

312

кущи” где-нибудь у реки. И старался залучить восторг и сия-  
ние солнечного дня в разноцветные полоски масляной краски,  
нервно убегающие из-под кистей разного размера по углем рас-  
черченной поверхности холста. Они потом в тени закрытого  
ящика застывали, но, подобно побегам лавы, сохраняли в сво-  
их извивах следы когда-то гнавшего их темперамента. Темпе-  
рамент был большой. Цвета ярки. Живописно это было дерзко  
и чуть-чуть грубовато. Сам же был он сравнительно тщедушен  
и буйствовал в основном на палитре. Так и в тот день, когда  
группа проходивших мимо деревенских парней подняла его на  
смех.

Укрощать светоспектр — одно. Разгонять цвета по холсту и ук-  
рощать их непреложностью ритма — одно. Претворять на  
мольберте формы природы согласно своей воле — одно. И не  
следует всемогущество творца своей вселенной на своем холс-  
те расширять за его пределы. Дерзость сильна не только со-  
знанием силы, но и наличием ее. Ответная дерзость Малевича  
не опиралась на силу. Их было много. Он был один. Они про-  
шли дальше. А он пролежал в лазарете месяц.  
Надо думать, что этот месяц он ел и пил. Вероятно, принимал  
лекарства. Не может быть, чтобы лежал все время, не произ-  
нося ни слова.

И тем не менее воображение рисует его в течение этого месяца  
с зубами не разжатыми ни разу.  
Может быть, эти желтые квадраты, неравномерные между со-  
бою, но сколоченные в крепкие ряды, физически иногда и раз-  
жимались, но морально челюсти были сжаты на этот месяц в  
больнице. И на последующий месяц за ее стенами. И на много,  
много месяцев вперед. За эти месяцы короткие пальцы его че-  
тырехугольных рук сжимали не только медную змейку от ящи-  
ка красок. Не только кожаную полоску, прибитую двумя гвоз-  
диками к ножке мольберта с таким расчетом, чтобы можно  
было его носить. И не только ножку переносного стульчика. В  
эти месяцы в этих руках перебывали с возрастающим весом не  
только кисти, отличные друг от друга размером. За эти меся-  
цы эти руки познали общение с штангами, булавами, гирями.  
Верхний ряд зубов, крепко нажав на нижний ряд своих жел-  
тых собратьев, казалось, служил подножной опорой для рук,  
выбрасывавших тяжести вверх и медленно в дрожании напря-  
женных мышц опускавших их вниз.  
Гири росли. И в ногу им набухали мышцы. Наконец гири взле-

313 немчинов пост

тели. Пудовики. Как мячи, они стали взлетать и вновь послуш-  
но возвращаться в схватывавшие их на лету кулаки. Приходи-  
ла виртуозность. Виртуозность коварной игры жонглированья  
пудовиками. Цель придвигалась.  
Праздные парни сидели у сенных весов. Рядом весы. В тени —  
гири. За околицей время дня между днем и сумерками. К празд-  
ным парням подошел человек. Они его не узнали. Но глаз ху-  
дожника, помноженный на остроту ненависти, узнал кого надо.  
Не все были теми, кто бил его когда-то. Но были среди них и   
те.

Скромно уселся художник в тени. Как будто случайно около  
гирь. Как будто случайно подтянул пудовик за ушко.  
Обернулись ребята. Как мячик, скакал пудовик в руках у не-  
знакомца.

Удивительно, до чего быстро русские люди оказываются стоя-  
щими в кружок.

Незнакомец отставил гирю, как бы переводя дух.  
И вот потянулась к пудовику другая рука.  
Косой взгляд из-под нахмуренной брови незнакомца опреде-  
лил: из тех.

Вверх полетел пудовик. И вниз. Мимо руки.  
Вторичное вверх. Но вторичное вниз резко разбилось в полете  
надвое. До кулака парня. И после. До полета вниз это был ку-  
лак как кулак. А после полета — пять перебитых косточек в  
ссадинах с кровью. Свернувшись набок, лежал пудовик, в об-  
ратном полете раздробивший кулак.  
Я не знаю, был ли смех кругом и издевка. Думаю, что нет. Ско-  
рее, насупленность. Так и вижу второго. В отличие от перво-  
го — пепельного блондина — по-цыгански черного. Со смуг-  
лой кожей поверхности печеного яблока. Первый был белоли-  
цый. С ярким румянцем, энергично разбегавшимся от центра  
щеки к краям округло обтянутого кожей лица. Не добегая до  
края лица, румянец, казалось, стыдился. Запинался. Останав-  
ливался и неровной чертой водораздела обрывался, избегая  
мягкого перехода в почему-то очень белую остальную поверх-  
ность лица. Сейчас стыдился не румянец, а парень; и румянец  
разлился по нему далеко за контуры обычного неправильного  
своего нащечного пятна. Пятнистость сохранялась, но сейчас  
она переместилась под челюсть. Залегла где-то около уха. И  
густою “картой Западной Сибири” начала сползать за край от-  
крытого ворота русской рубашки, обшитой очень тоненькой

314

черной с белым узорчатой полоской. Заглянув ему сверху за  
ворот, можно было предположить красноту пробегающей и  
дальше. Но на грудь парня никто не глядел. Смотрели на цыга-  
на, который, сплевывая и, по-видимому, одновременно матю-  
гаясь, заворачивал разбитую кисть в клетчатый платок, услуж-  
ливо подсунутый ему насмерть перепуганной девкой.  
Стыд перед незнакомцем. Или ухарство перед своими неудач-  
никами. Желание выламываться перед девушками — впрочем,  
и девки-то не ахти какие, да и числом-то всего две-три — не-  
понятная сила гнала парня за парнем хвататься за гирю. Пар-  
ня за парнем — бросать ее в воздух. Парня за парнем — с раз-  
битыми knuckles' отходить от лукавой затеи. Разнообразия  
было мало. Разве в том, что один кровянился с первого броска,  
а другой — со второго или третьего. Да еще двум-трем вдоба-  
вок гиревик попал на ноги. Стало совсем тихо. И как-то бояз-  
но глядели присмиревшие ражие драчуны, от чьих кулаков дро-  
жала округа, на сидевшего в тени незнакомца. Впрочем, он уже  
не сидел. Правда, еще и не стоял. А был в том состоянии неза-  
метного перехода от сидения к стоянию, где трудно опреде-  
лить, к которому положению он принадлежит больше. Он дви-  
гался из одного состояния в другое. Но так медленно, что дви-  
жение казалось зловещим. До тех пор пока резким рывком не  
распрямилась его плотная фигурка, хрустнув костями, отчего  
весь его облик стал еще более зловещим.  
Хряс — хряс!.. Почти разом раздался удар по двум челюстям.  
“Ох” толстой девки и взвизг девки, подававшей платок, сли-  
лись вместе и разом оборвались. От удара в зубы покатился  
белокурый парень, угодив носом в серо-пепельную пыль. Ни-  
кем не замеченная ранее курица, как бы только для того и при-  
шедшая, чтобы подчеркнуть его падение, шарахнулась вбок.  
Цыган устоял на ногах. Скинул пиджак, висевший на одном  
плече. Замахнуться и ударить кулаком в грудь незнакомца было  
делом мгновения. Мгновеньем, завершившимся хриплым воем  
цыгана, забывшего о разбитых своих пальцах. Вспомнил, да  
поздно. Незнакомец стоял как вкопанный, и только редкие, но  
меткие короткие удары его кулака летели то в висок одному,  
то в скулу другому. То — под глаз. То — в ухо. То — в зубы.  
Кровь и слюна брызгами летели в пыль. Девок след простыл. И  
делалось все так равномерно и тихо, если не считать хрипа да  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — суставами (*англ*.).

315 немчинов пост

стука кулака по костям, что оправившаяся от первого испуга  
курица флегматично продолжала клевать неизвестно что, лишь  
изредка удивляясь брызгам крови, шариками катившимся по  
сухому пыльному песку. Сперва она старалась настигать их в  
их беге. Под метким ударом клюва они разлетались в ничто. И  
курица обратилась к гораздо более надежному объекту пита-  
ния — навозу, не теряя времени на такое даже необычное для  
нее зрелище, как дуплистый полный крови зуб с непомерно  
большим корнем, лежавший среди пересохшего помета. Вдали  
по улице уходил незнакомец. Месть его была полной. Око за  
око. Зуб за зуб.

**25 и 15**

Он на один год старше меня по возрасту. И на десять лет доль-  
ше меня работает в кино. Он стоял у аппарата еще тогда, когда  
я и не думал о работе в кинематографии. Он уже вертел ручку,  
а я только упивался новым видом зрелища, увлекался “Каби-  
рией” и Максом Линдером, Поксоном и Прэнсом, но никогда  
не думал, что увлечение кинематографом пойдет дальше пла-  
тонической любви.

Сперва война, а затем революция окончательно определяют его  
поприще лучшего советского кинооператора. Его биографию  
они закрепили. Мою биографию революция и фронт граждан-  
ской войны перекроили: путь архитектора и инженера перела-  
мывается в путь художника-декоратора фронтовых трупп и  
режиссера первого рабочего театра в Москве.  
В двадцать четвертом году эта работа логически перебрасыва-  
ется в кино. Кипящая лава театральных исканий, пламенные  
поиски наиболее острых форм эмоционального воздействия,  
безудержный темперамент в борьбе с устоявшимися творчес-  
кими канонами — все то, что влекло нас в театр, переливается  
за его пределы — в кинематограф.  
И со всего размаху попадает в объятия не менее безудержного  
темперамента, пронесшегося с киноаппаратом по всем фрон-  
там гражданской войны, по первым участкам возрождающей-  
ся индустрии, ставшей достоянием народа.  
Этот темперамент принял обличье бесконечно скромного и ти-  
хого молодого человека в белом полотняном пиджаке, без кепки.  
Таким я помню Эдуарда Тиссэ в первый день нашей встречи в  
солнечных пятнах садика около бывшего особняка Морозова  
на Воздвиженке, где помещался наш театр.  
Заботливая рука тогдашнего директора кинофабрики Бориса  
Михина1 сразу наметила именно его как наиболее подходяще-  
го для нашей совместной работы:

317

- У вас театр увлекается акробатикой. Вы, вероятно, будете  
головоломны и в кинематографе. Эдуард имеет блестящий опыт  
хроникера, и он отличный... спортсмен. Вы, несомненно, по-  
дойдете друг другу.

Действительно — подошли. Вот уже пятнадцать лет, как не рас-  
ходились.

Спасибо проницательности и интуиции Михина: лучшее соче-  
тание он вряд ли мог бы найти.  
Разговор при первой встрече был очень краток. Тиссэ посмот-  
рел монтажную разработку первых вариантов будущей “Стач-  
ки”, которую мы тогда собирались снимать. Объяснил нам, что  
то, что мы называем “наплыв на наплыв”, профессионально  
именуется “двойной экспозицией”.  
А вечером пришел на спектакль, чтобы подробнее выяснить, с  
кем он имеет дело. Это посещение чуть не стоило ему жизни.  
В постановку “На всякого мудреца довольно простоты” вхо-  
дил номер на проволоке (исполнял его Гр. Александров, но-  
сивший тогда в качестве псевдонима полупринадлежавшую ему  
живописную фамилию своих предков Мормоненко). В этот ве-  
чер проволока лопнула, и тяжелая металлическая стойка со  
звоном упала, чуть не задев нашего будущего шеф-оператора.  
Стул, стоявший с ним рядом, разлетелся в щепки. И здесь мы  
впервые оценили абсолютную невозмутимость Эдуарда — он,  
кажется, даже не вздрогнул; эту его невозмутимость и абсо-  
лютное хладнокровие в самых головоломных переделках я имел  
случай в дальнейшем наблюдать пятнадцать лет...  
Невозмутимая флегма и дьявольская быстрота. Молниеносный  
темперамент и кропотливость педанта. Быстрота хватки и без-  
ропотная долготерпеливость в поисках и достижении нужно-  
го эффекта. Они уживаются в нем рядом. Феноменальная вы-  
носливость — во льдах и песках, туманной сырости севера и в  
тропиках Мексики, на арене боя быков, в штормах на кораб-  
лях или в ямах под проходящими танками и конницей — она  
достойна грузчика, пахаря, забойщика, метростроевца. И тон-  
чайшее ощущение еле уловимого нюанса, того “чуть-чуть” в  
материале, откуда (как принято говорить) начинается искус-  
ство, — ощущение, которое роднит Тиссэ с изысканнейшими  
мастерами пластических искусств, неразрывно в этом челове-  
ке с громадными тяжелыми костистыми ладонями и небесно-  
голубыми сверхдальнозоркими глазами. Это сочетание тончай-  
шего и точнейшего умственного труда с величайшими труднос-

318 Мемуары

тями его физического воплощения.  
Кажется, ни с кем в жизни мы не говорили о кинематографе  
так мало, как с Эдуардом.

Со времени нашего первого односложного разговора это так  
и осталось в традиции наших отношений.  
Разве с глазом своим дискутируешь и разглагольствуешь? —  
Смотришь и видишь.

Разве сердцу своему говоришь: “Бейся в таком-то ритме”? Оно  
бьется само.

Разве с грудью своей обсуждаешь диапазон дыхания, когда  
охватывает волнение?

Подобная “синхронность” видения, ощущения и переживания,  
какая связывает нас с Тиссэ, вряд ли где-либо и когда-либо  
встречалась еще.

Мы даже за все пятнадцать лет совместной работы остались с  
Тиссэ неизменно на... “вы”. Я думаю, что это оттого, что фор-  
ма обращения на “ты” могла лишь служить пародией на ту внут-  
реннюю близость, которую мы одинаково ощущаем.  
Это она заставляет нас, бегающих в разные стороны в поисках  
натуры, почти неизменно встречаться в той точке, которая и  
закрепит на экране искомый пейзаж.  
Это она дает мгновенное решение кадра, в равной мере вопло-  
щающего режиссерский и операторский замысел. Это она про-  
носит линию безошибочного стилистического единства сквозь  
все перипетии съемки, не позволяя ни одному из многих тысяч  
будущих монтажных кусков пластически зазвучать “не в тон*”,*где бы, когда бы и как бы он ни снимался.  
Наконец, эта творческая близость — то, благодаря чему уда-  
ется главное и самое для нас дорогое в методе нашей съемки.  
Дореволюционные заводы или растреллиевский Петербург,  
флот и море или пашни и луга, пальмы, кактусы и пирамиды  
или шлемы, латы, копья и застывшая поверхность ледяного  
озера XIII века... Везде и всюду в кадре мы ищем одного.  
Не неожиданности. Не декоративности. Не непривычности  
точки зрения. А только предельной выразительности.  
И везде за изображением мы ищем обобщенный образ того  
явления, которое мы снимаем.

И этому обобщению служит тот образ кадра, тот выбор точки  
съемки, та композиция внутри четырехугольника будущего  
экрана, которые заставляют нас подчас подолгу и мучительно  
еще и еще раз переносить штатив, вытягивать ему ноги, сокра-

319 25 и 15

щать их, проверять съемку через всю оптическую гамму объ-  
ективов и фильтров.

В этом единстве видимого облика предмета и одновременного  
образного обобщения, решенном средствами композиции кад-  
ра, мы ощущаем важнейшее условие подлинно реалистическо-  
го письма кинокадра. В этом мы видим залог того особого,  
волнующего ощущения, которым чисто пластически может ув-  
лекать нас зрелище экрана. Ибо такая образная обработка изо-  
бражения и есть важнейшее в творчестве оператора: “внедре-  
ние” темы и отношения к теме во все мельчайшие детали плас-  
тического разрешения фильма.  
Ни в каких декларациях метод наш не записан. Ни в каких ноч-  
ных спорах и дымных дискуссиях он не “выковывался”.  
Но в многообразии проходившей перед нашими глазами дей-  
ствительности и страстного и разумного к ней отношения шаг  
за шагом эти пятнадцать лет мы рука об руку этого добива-  
лись; и удачей отмечались те части и пластические элементы  
наших картин, где мы этого достигали.  
Наконец, именно это же дало нам возможность впервые по-  
настоящему достигнуть единства изображения и музыки, — в  
той степени, как нам это удалось в “Александре Невском”.  
Эмоциональная “музыка изображения” и пейзажа, та “нерав-  
нодушная природа”, которой мы добиваемся на протяжении  
всей нашей работы, здесь естественно слилась в единую гар-  
монию с теми исключительно пластическими элементами, кото-  
рыми блещет глубоко эмоциональная музыка Сергея Прокофь-  
ева. Встреча с ним для нас с Эдуардом была такой же творчес-  
кой радостью, как встреча нас двоих друг с другом пятнадцать  
лет назад. В лице Прокофьева мы нашли третьего союзника на  
путях завоевания того звукового кино, о котором мы мечтаем.  
Пробегая написанное, я вижу, что почти столько же написал о  
себе, сколько и о Тиссэ. Но это меня не пугает: в мой двадцати-  
пятилетний юбилей, который будет одновременно двадцати-  
пятилетием нашей совместной работы и тридцатью пятью го-  
дами работы Тиссэ, — когда Эдуард будет писать обо мне, ему  
придется не менее, чем мне сейчас, писать и о себе.  
И это будет большим для меня счастьем, это будет доказатель-  
ством того, что новое десятилетие мы проработали в той же  
неразрывной творческой дружбе, как и наше первое пятнадца-  
тилетие!

**[Рождение мастера]**

В биографии каждого художника — это замечательное мгно-  
вение. Мгновение, когда вдруг ощущаешь, что ты стал худож-  
ником. Что тебя признали художником.  
Я уже смутно помню обстановку, когда это было со мной.  
К тому же я это пережил по трем специальностям.  
Наиболее сильно это было в 1923 году, когда в Большом теат-  
ре я показал на юбилейном вечере фрагмент моей первой теат-  
ральной постановки (“Мудрец” Островского. В эту дату я впер-  
вые значился режиссером на афише!). Накануне на просмотре  
этот фрагмент казался явным провалом. Отменить уже было  
нельзя. А в зале будут лучшие люди театра и искусства. Чудо-  
вищная ночь. Безумное волнение днем. Страшная паника в ве-  
чер. И вдруг в середине демонстрации зал дрогнул аплодис-  
ментами. “Дрогнул” — необычайно верный термин. Нет более  
четкого определения этому внезапному взрыву и раскату. Дрог-  
нул раз. Дрогнул два. И раскатился раскатами под занавес. Вру.  
Я так обалдел от неожиданности успеха, что... забыл дать  
команду на занавес! Сообразил только позже.  
Я долгие годы хранил костюм со страшной раной дыры у кар-  
мана пиджака, на новом костюме, впервые надетом. Я уже не  
помню тот гвоздь, на который напоролся, шатаясь после того,  
как опустился занавес. Пиджак хранил как реликвию. Это было  
напоминание о вечере, когда я был “рукоположен” зрителем в  
режиссеры.

В том же Большом театре в юбилей 1905 года, два года спустя,  
я пережил еще большее с “Потемкиным”.  
Необычайно волнует присутствие при рождении нового худож-  
ника, когда первые его самостоятельные шаги неразрывны с  
его первым появлением на свет как творческой личности!  
— Умоляю, приезжайте, — твердит мне в телефон представи-  
тель ВУФКУ в Москве, — умоляю, посмотрите, что нам при-

321 РОЖДЕНИЕ МАСТЕРА

слали за фильм. Никто ничего понять не может, а называется  
“*Звенигора”.*

“Зеркальный зал” театра “Эрмитаж”, что в Каретном ряду, —  
продолговатый ящик, отделанный по бокам зеркалами. Кроме  
основного экрана на стенах отражаются еще два. На редкость  
неподходящее для кинотеатра помещение!  
У входа маленькие столики и стул. За столом — Зуев-Инсаров.  
За рубль на месте он сообщает графологический анализ по-  
черка. За три рубля в запечатанном конверте анализ доставля-  
ется конфиденциально на дом. Немного поодаль, на клумбе —  
чугунный Пушкин. Каждое лето его окрашивают в другой цвет.  
То он блестит как черный лакированный кузов автомобиля, то  
принимает бело-серую матовую окраску садовой мебели.  
Идем в “Зеркальный зал”, где будет общественный просмотр  
этого непонятного фильма.

— Хорошо это или нехорошо? Помогите разобраться, — про-  
сит представитель ВУФКУ.

Под хорошей крышей принимает боевое крещение молодой  
украинец.

Под исторической крышей. Здесь “Чайкой” начинался Худо-  
жественный театр1.

Здесь начинали мастера условного театра2.  
Я очень гордился тем, что и мою театральную биографию при-  
шлось в 1920 году начинать именно здесь. Здесь шла моя пер-  
вая работа, “Мексиканец”.

Садимся вместе с Пудовкиным. Мы только что вошли в моду.  
Но еще не стали маститыми. Меньше чем год тому назад вы-  
шли “Броненосец” и “Мать” и только-только успели пробе-  
жаться по Земному шару.

В сутолоке наспех знакомимся с режиссером. Называет он себя  
Александром Довженко.

И на трех экранах — одном настоящем и двух отраженных —  
запрыгала *“Звенигора*”*.*

Мама родная! Что тут только не происходит!  
Вот из каких-то двойных экспозиций выплывают острогрудые  
ладьи.

Вот кистью в белую краску вымазывают зад вороному жере-  
бцу.

Вот какого-то страшного монаха с фонарем не то откапывают  
из земли, не то закапывают обратно.  
Присутствующие любопытствуют. Перешептываются.

322 Мемуары

Мучительно думаешь, что вот сейчас кончится фильм и при-  
дется сказать что-нибудь умное о своих впечатлениях.  
Для нашего брата “эксперта” это тоже экзамен... А на трех  
экранах, своей численностью еще увеличивающих фантасти-  
ку, дальше и дальше скачет сам фильм.  
И вот уже “дид” — символ старины, подстрекаемый злым сы-  
ном, кладет на рельсы символу прогресса — поезду — дина-  
мит.

В поезде — добрый сын. Наш, советский. Пьет чай. В послед-  
нюю минуту катастрофы не происходит.  
И вдруг “дид” — символ старины — сидит себе, как живой де-  
душка, в отделении вагона третьего класса и пьет с сыном чай  
из самого натурального чайника...

Я, может быть (и даже наверно), безбожно перевираю содер-  
жание сцен (да простит мне Сашко), но зато твердо помню свои  
впечатления, и в них уж я бесспорно не ошибаюсь!  
Однако картина все больше и больше начинает звучать неот-  
разимой прелестью. Прелестью своеобразной манеры мыслить.  
Удивительным сплетением реального с глубоко национальным  
поэтическим вымыслом. Остросовременного и вместе с тем  
мифологического. Юмористического и патетического. Чего-  
то гоголевского.

Впрочем, завтра наутро под впечатлением картины я сяду за  
статью, которую за это сплетение планов реального и фантас-  
тического назову “Красный Гофман”, и не допишу ее3. От нее  
останутся только три узкие полоски бумаги, исписанные крас-  
ными чернилами (в то время я принципиально писал только  
красными чернилами), полные восторга [перед] тем смелым  
смешением реального и образно-поэтического планов, кото-  
рое чарует в этой первой пробе молодого мастера.  
Но это будет завтра утром, а сейчас все три экрана заполни-  
лись черными прямоугольниками титра “Конец”. Нехотя за-  
горается электричество красноватого накала. И кругом — море  
глаз.

Просмотр кончился. Люди встали с мест и молчали. Но в воз-  
духе стояло: между нами новый человек кино.  
Мастер своего лица. Мастер своего жанра. Мастер своей ин-  
дивидуальности.

И вместе с тем мастер наш. Свой.

Кровно связанный с лучшими традициями наших советских  
работ. Мастер, не идущий побираться к западникам.

323 РОЖДЕНИЕ МАСТЕРА

И когда дали свет, мы все почувствовали, что перед нами одно  
из замечательных мгновений кинобиографии. Перед нами стоял  
человек, создавший новое в области кино.  
Мы стояли рядом с Пудовкиным.

Нам выпала замечательная задача. В ответ на устремленные на  
нас глаза аудитории сформулировать то, что, однако, чувство-  
вали все, не решаясь высказать из-за необычности явления.  
Высказать то, что перед нами замечательная картина и еще  
более замечательный человек. И первыми поздравить его.  
И когда этот человек, какой-то особенно стройный, тростни-  
ковой стройности и выправки, хотя уже совсем не такой моло-  
дой по возрасту, подходит с полувиноватой улыбкой, мы с  
Пудовкиным от всей души пожимаем ему руки и радуемся та-  
кой же радостью, с которой тринадцать лет спустя “в том же  
составе” радуемся его прекрасному “Щорсу”.  
Так рукополагался в режиссеры Довженко.  
На мгновение можно было притушить фонарь Диогена, перед  
нами стоял настоящий человек. Настоящий новый зрелый мас-  
тер кино. Настоящее самостоятельное направление внутри со-  
ветской кинематографии.

**\***

“Справляли” мы премьеру “Звенигоры” несколько позже —  
одновременно с выходом “Арсенала” и тоже втроем — в по-  
рядке товарищеской встречи, на самом верхнем из только что  
надстроенных над бывшим лианозовским особняком этаже на-  
шего Комитета по делам кинематографии, в Малом Гнездни-  
ковском переулке, 7. Мы были в разгаре монтажного периода  
“Старого и нового”. Но один вечер объявляем выходным для  
встречи с Довженко. Это первая встреча с глазу на глаз. И двум  
москвичам — Пудовкину и мне — очень любопытно распоз-  
нать, чем дышит новоявленный киевлянин4. Он тоже пригля-  
дывается несколько настороженно. Но очень скоро всякая  
официальность встречи и попытки говорить “в высоком пла-  
не” летят к черту. Мы все еще в том счастливом возрасте, ког-  
да слова нужны прежде всего для того, чтобы дать волю рас-  
пирающему обилию чувств.

Да и обстановка этого “пикника” под крышами Совкино слиш-  
ком “студенческая” для официальности.

324 Мемуары

Между монтажной комнатой и просмотровой будкой соору-  
жено подобие стола. Минеральные воды и какие-то бутербро-  
ды. Горячие, но короткие реплики друг другу по волнующим  
проблемам кино. Ощущение молодости и творческой насыщен-  
ности нового Ренессанса. Необъятность творческих перспек-  
тив нового искусства впереди-  
Большой пустой учрежденческий дом кругом-  
Великие мастера культуры позади—  
И как на карнавалах надевают маски, опьяненные удивитель-  
ным искусством, в котором они работают, три молодых режис-  
сера разыгрывают между собой личины великанов прошлого.  
Мне выпадает Леонардо. Довженко — Микеланджело. И, ярос-  
тно размахивая руками, Пудовкин претендует на Рафаэля. На  
Рафаэля, “который красотой и изяществом поведения поко-  
рял все и вся на своем пути”. Соскакивая со стула, Пудовкин  
старается воссоздать неотразимость урбинца. Но он скорее  
похож, вероятно, на Флобера, когда тот, воткнув себе за пояс  
скатерть в виде шлейфа, старался воспроизвести для Эмиля  
Золя характерность походки императрицы Евгении на придвор-  
ных балах Наполеона III.

Но вот уже опрокинуты подобие стола, стулья и табуреты, и  
Леонардо, Микель и Рафаэль стараются поразить друг друга  
остатками акробатической тренировки и физкультурного тре-  
нажа. Каскадом летит через стулья Пудовкин.  
И сцена оканчивается почти как чеховский “Винт”: удивлен-  
ный полотер Совкино с ведром и щеткой в руках, с выражени-  
ем полной растерянности на физиономии показывается из-за  
двери.

Так встречали мы и справляли появление “Звенигоры” и “Ар-  
сенала”.

**Товарищ д'Артаньян**

Кто в юности не увлекался “Тремя мушкетерами”?!  
Кто не любил содружества Атоса, Портоса, Арамиса и д'Ар-  
таньяна?

Кто из нас не брал своим идеалом кого-нибудь из этих отчаян-  
ных и неизменно солидарных молодых людей, всегда готовых  
пустить в ход свои шпаги за благородное дело?  
Одному нравился более степенный Атос.  
Представители атлетического склада льнули больше к Порто-  
су.

А молодые люди, которых Господь Бог снабдил благообрази-  
ем, пробивающимися черными усиками и элегантностью манер,  
предпочитали Арамиса.

Но всех неизменно покорял д'Артаньян, эта бескорыстная,  
пламенная и преданная шпага товарища, друга и несокруши-  
мого энтузиаста.  
Примечательно:

Атоса мы помним по мрачным его семейным отношениям с  
ужасной миледи,

Портоса — по титанической гибели под грудой каменных глыб,  
Арамиса — по страницам одного из продолжений романа, где,  
незабываемо медленной походкой подымаясь на палубу фре-  
гата, берущего его в плен, сам он легким подъемом руки ста-  
новится безоговорочным хозяином корабля: на этой руке блес-  
тит аметистовый перстень одного из генералов одной из са-  
мых могущественных тайных организаций, к которой принад-  
лежит и капитан судна—

А д'Артаньяна мы помним прежде всего по комплексу его мо-  
ральных качеств.

По восхитительной готовности служить идеалу, служить воз-  
ложенной на него задаче и биться за них, не жалея ни силы, ни  
энергии, ни смелости, ни самозабвения.

326 Мемуары

Вот почему д'Артаньян остается неизменным любимцем юно-  
шества.

Ибо Ришелье и Мазарини, Букингэмы и Анны Австрийские  
приходят и уходят. Приходят и уходят, как исторически сме-  
няют друг друга цели и задачи, устремления и идеалы.  
Но всегда живы и неизменны стремления к идеалам. Всегда  
нужно бескорыстное служение им. И всегда возможно дости-  
жение их только через беззаветность, бескорыстие и пламен-  
ность.

И еще примечательно.

Кто помнит первое имя д'Артаньяна, естественно полагая д'Ар-  
таньяна... фамилией?  
Вряд ли кто!

Да и есть ли оно в романе?

Мне лень перелистывать его страницы в подобных поисках.  
И это потому, что, если мне было бы заказано придумать ему  
имя, — я окрестил бы его Леоном.  
Леоном — в честь дорогого моего друга Леона Муссинака.

**\***

Образы у нас обычно возникают раньше, чем законченные  
представления.

Сравнения прежде, чем самостоятельные характеристики.  
Есть даже государственные деятели, которые, прежде чем про-  
водить в жизнь определенные политические доктрины, пишут  
на темы их... романы.

Этим путем — через игру живых образов и характеров — они  
знакомят публику со своей будущей политической програм-  
мой и сами в экспериментальной форме политического рома-  
на (roman politique) всматриваются в то, чем могли бы оказаться  
воплощенные ими в жизнь доктрины.  
Таковы “Конингсби” и “Вивиан Грей” лорда Биконсфилда —  
Дизраэли, декларативно и вместе с тем через персонажи вы-  
мышленных романов излагающего в образной форме те пред-  
ставления, за которые всесильный министр будет ратовать и  
драться с парламентской трибуны.

327 ТОВАРИЩ Д'АРТАНЬЯН

**\***

Я помню древний средневековый замок.  
Вдали горные цепи.  
Вблизи — неперелазные рвы.  
В стенах — бойницы.

На башнях — “машикули” для сбрасывания ядер.  
Каменные плиты пола.  
И зеленые ковры газонов вокруг.

Из трех разноцветных страусовых перьев, одной измятой со-  
ломенной шляпы и моего собственного полосатого купально-  
го халата я стараюсь обратить одного усатого, белозубого  
смеющегося француза в образ бессмертного гасконца Алек-  
сандра Дюма-отца.

Бессмертный гасконец — д'Артаньян.  
Страдающий в моих руках француз — Леон Муссинак. Я плас-  
тически оформляю его д'Артаньяном задолго до того, как на-  
хожу моральное сродство этих двух великолепных сынов Фран-  
ции.

Место действия: Швейцария.  
Точнее: замок Ла-Сарраз.  
Время действия: 1929 год.

Обстоятельства: конгресс независимой кинематографии, со-  
званный в замке Ла-Сарраз, любезно предоставленном для это-  
го дела его владетельницей — мадам Элен де Мандро.  
В данный момент — конгресс не заседает.  
Конгресс забавляется1.

Замок, напичканный реликвиями средневековья — алебарда-  
ми, пиками, шлемами, панцирями и нагрудниками, — это, ко-  
нечно, великолепный фон для экрана, на котором между засе-  
даниями проецируются достижения новейшего и наиболее пе-  
редового из искусств — кинематографа.  
На этом экране, распластанном среди древних сводов, сменя-  
ют друг друга тогдашние новинки:

первый фильм на темы колхозного строительства (наше “Ста-  
рое и новое”), говорящий о восходящей социалистической сис-  
теме государственности одной шестой части мира, — здесь ря-  
дом с фильмом, до конца последовательно раскрывающим пер-  
спективы распадения буржуазного сознания в “сюрреализме”,  
“Андалузским псом” Бунюэля,  
тем же экраном проходят великолепный трагический образ

328 Мемуары

Жанны д'Арк Карла Дрейера и беспредметные безделушки  
Кавальканти и Ман Рэя2,

эксперименты Рихтера, Рутмана, Эггелинга3,  
новейшая из картин Йориса Ивенса4.  
Цели конгресса не очень понятны.

Советские делегаты долго изъясняют мысль о том, что в сис-  
теме капиталистических государств “независимая кинемато-  
графия” такая же фикция, как и “независимая”... печать.  
Советские делегаты говорят о другой основной и ведущей за-  
даче творческой интеллигенции Запада: о необходимости идей-  
ного сближения ее с радикально-революционным движением  
в западных государствах.

Эстеты и паладины чистого искусства, конечно, становятся на  
дыбы.

Их разбить довольно легко.  
Но есть и более зловредное крыло.  
Конгресс — международный. И среди аполитично эстетству-  
ющих рядовых делегатов Франции, Германии и Англии, похра-  
мывая, вьется хотя и миниатюрная, но тем не менее неприяз-  
ненная фигурка итальянца Прамполини из воинствующего ла-  
геря последователей и клевретов тогда еще достаточно актив-  
ного и авторитетного для итальянцев Маринетти. Итальянский  
фашизм усиленно гальванизирует в те годы давно переживше-  
го себя глашатая воинствующего футуризма, давно уже пере-  
росшего в беззастенчивую пропаганду милитаризма. К Прам-  
полини, естественно, льнут редкие представители двух-трех  
отнюдь не радикально настроенных киножурналов.  
И как ни странно, всех их что-то объединяет с бесконечно веж-  
ливыми, молчаливыми и раскланивающимися делегатами Япо-  
нии.

К моменту вынесения резолюций — впрочем, достаточно аб-  
страктных — страсти обнажаются.  
Мы проходим практический урок того, что аполитичного ис-  
кусства не бывает... Сейчас эти “решения конгресса” не сыщешь  
уже ни в памяти, ни даже, вероятно, в архивах старых журна-  
лов.

Да и смысл всего конгресса, помимо развлечения для мадам  
Мандро, любезно взявшей на себя все расходы по его органи-  
зации, вряд ли выходил за пределы того, чтобы обнаружить,  
что и среди деятелей “передовой” кинематографии Запада, не  
связанной с крупными фирмами, есть такой же непримиримый

329 ТОВАРИЩ Д'АРТАНЬЯН

раскол социально-политических противоречий, как и среди  
интеллигенции, работающей в литературе, живописи или му-  
зыке. Эстеты, шокированные политикой, отходили в тень.  
Реакционное крыло показало свои беззастенчиво фашиству-  
ющие тенденции.

А левое крыло, установив или укрепив личные контакты меж-  
ду нами, знавшими друг друга по статьям и картинам, на мно-  
гие годы закрепило дружбой то, что было раньше простой ос-  
ведомленностью друг о друге.

“Единым фронтом” революционно и хотя бы радикально на-  
строенных группировок нам удалось “раскатать” полную апо-  
литичность характера “заключений” конгресса и, больше того,  
совершенно парализовать антисоветский оттенок некоторых  
положений, которые пытались вплести в это дело хромоногий  
Прамполини и кое-кто из группы французских организаторов  
конгресса.

Здесь впервые лицом к лицу мы встречаемся с той в потенции  
интеллигенцией, которая со временем наденет лакейские лив-  
реи фашизма и станет помогать его грязному и кровавому делу.  
Но здесь впервые против них — плечом к плечу — в условиях  
боевой акции стоим мы рядом с двумя очень мне дорогими  
друзьями — Айвором Монтегю (от Англии) и Леоном Мусси-  
наком (от Франции).  
С Айвором я встретился впервые.

В дальнейшем он был одним из организаторов лондонского  
контрпроцесса лейпцигскому процессу Димитрова5.  
С Леоном я встречался раньше — еще в Москве6.  
В дальнейшем его путь неизменно блистал кристальной чисто-  
той активнейшего члена французской компартии в сложных  
зигзагах предвоенной классовой борьбы во Франции, тяжки-  
ми страданиями в концлагерях германской оккупации, неспо-  
собных сломить его темперамент революционера, коммуниста  
и патриота...

А пока... Пока еще далеко до войны.  
Далеко даже и до резолюций.

Пока между заседаниями и просмотрами — “конгресс развле-  
кается”.

Со мной приехали на конгресс Тиссэ и Александров.  
И с ними — неизменная кинокамера.  
Ну как не уложить на пленку конгресс кинематографистов?!  
И вот уже готова тема: борьба “независимых” против “фирм”.

330 Мемуары

Эта платформа (номинально даже для итальянцев и для япон-  
цев!) приемлема для всех (пока не разгорятся споры над резо-  
люциями между самими “независимыми”).  
И вот уже мадемуазель Буисуннуз, с которой мы будем через  
несколько месяцев носиться по крутым лестницам Монмарт-  
ра, в белом облачении, ржавых цепях, найденных в подвалах  
замка, с бумажной эшарпой\* “независимого кино” прикована  
к монументальным трубам крыш древнего строения.  
Толстый, рыжий, в пенсне мистер Айзекс из Лондона с видом  
“Синей бороды” потеет в латах, изображая “босса” кинофир-  
мы.

И превращенный мною в д'Артаньяна Муссинак устремится на  
крышу, чтобы прекратить страдания бедной мадемуазель Буи-  
суннуз, из-под ног которой безнадежно расползаются древ-  
ние черепицы, грозя ввергнуть в бездну и ее, и треногу Эдуар-  
да.

Жан-Жорж Ориоль под развевающимися штандартами из но-  
меров редактируемого им “Revue du cinema” стреляет из пуле-  
метов, во что обращены пишущие машинки конгресса.  
Он сдерживает напор атаки “злодеев” с пиками и алебардами  
и латником... Белой Балашом во главе, старающихся помешать  
галантно-рыцарским попыткам Муссинака.  
Финальный кадр эпопеи исполняет один из более симпатичных  
японских представителей — кажется, господин Моитиро Тцу-  
тия, любезно согласившийся в маске “коммерческого кино”  
воспроизвести перед камерой полный ритуал традиционного...  
“харакири” (желаемый результат конгресса!)  
Престарелая, но “вечно юная духом” мадам де Мандро еже-  
минутно цепенеет от обращения с фамильными реликвиями, от  
вида затаптываемых газонов, от вида пострадавшей герани и  
дикого винограда, истерзанного алебардами.  
Но в конце концов эта милая дама не выдерживает: она сама  
приносит из древнего своего “труссо”\*\* необходимые нам про-  
стыни для какого-то эпизода с призраками и поит издыхаю-  
щих от жары латников, как некогда изнывали крестоносцы,  
какими-то чудными прохладительными напитками.  
За год до этого у мадам де Мандро был конгресс “левой” ар-  
хитектуры. Через год ожидается съезд “левых” музыкантов.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Echarpe — перевязь (*франц*.).\*\*Trousseau — приданое (*франц*.).

331 ТОВАРИЩ Д'АРТАНЬЯН

Но такую стихию переворота патриархальный замок мадам де  
Мандро не выносил никогда, вероятно, с самых времен воин-  
ствующего феодализма.

Однако, несмотря на все, к советской делегации наша “belle  
chatelaine”\*, как мы ее неизменно называем, вообще неравно-  
душна. И, прощаясь с нами, трагически вздыхает:

“Ах, большевики, большевики — единственные джентльмены!”  
А картинка пропала где-то на бесчисленных таможнях, разде-  
ляющих пестрый и многообразный лик Европы на систему от-  
дельных государств...

**\***

Одевая Муссинака д'Артаньяном, я меньше всего думал о том,  
что самые пленительные черты этого героя одновременно —  
черты не менее обаятельного Леона.  
Но это не просто удаль.

Не просто брызжущая через край веселость и жизнерадост-  
ность.

Это гораздо больше.

Служение великому делу революции пронизывает всю его  
жизнь.

Жизнь нелегкую, тернистую.  
Жизнь революционера-практика.

Рафинированный в своих вкусах, знаток поэзии и сам поэт,  
тонкий знаток книги.

Талантливый работник издательства, выпускающий альбомы,  
посвященные художественным сокровищам Франции.  
Даже — гурман. Таким знавал и помню я его по Парижу.  
Знавал я и его хозяина — владельца фирмы — “маленького  
Леви”, как его называли. Хозяина, примечательного тем, что  
он был каким-то побочным племянником пресловутого Дрей-  
фуса.

Часто вместе с “маленьким Леви” и его дамой сердца, но всег-  
да с Муссинаком и милой женой Муссинака — Жанной, мы ко-  
лесили по окрестностям Парижа, любовались Версалем, Фон-  
тенбло, Компьеном, осматривали замки вдоль по течению Лу-  
ары.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “прекрасная владелица замка” (*франц*.).

332 Мемуары

Навещали Амбуаз, где умирал Леонардо да Винчи.  
Наконец, предприняли однажды поездки на машинах из Пари-  
жа в Брюссель. В другой раз — из столицы Франции в Марсель  
и Ниццу, через Коррез с заездом в Тулон, в Канны к Анри Бар-  
бюсу.

Всюду Леон показывал себя тонким ценителем и знатоком  
культуры прошлого и современности,  
ценителем и знатоком фольклора, не по увражам или компи-  
лятивным сборникам, а с живого голоса.  
Песнями, особенно матросскими, я заслушивался, когда они  
вдвоем с ныне покойным Вайяном-Кутюрье распевали их пос-  
ле традиционной бутылки “доброго красного вина”.  
Муссинаку же принадлежит и огромный монументальный том,  
изобразительно вобравший в себя основное из декоративного  
опыта самого буйного периода истории левых театров7.  
В предвоенные годы Муссинак управляет издательствами Ком-  
партии Франции.

И с давних пор, одним из первых, начал писать Леон Муссинак  
о советском кино.  
Не только писать.

Не только пером, как шпагой д'Артаньян, прокладывая путь  
знакомству Запада с тем, что шло из молодой Страны Сове-  
тов.

Но и в порядке практической борьбы за то, чтобы Запад уви-  
дел наши картины.

Цепь коммунистических киноклубов, пользующихся правом  
“закрытых просмотров”, а потому свободных от цензуры, была  
одним из тех каналов, одним из тех мероприятий, которые ши-  
роко осуществляли мечту Муссинака — организатора и вдох-  
новителя — знакомить Францию с кинематографией наиболее  
передового в мире государства.  
Сейчас сборник былых статей Муссинака лежит передо мной8.  
Давно ль они неслись, событий полны, “волнуяся, как море-  
окиян”?

Сейчас вокруг них затихла полемика, цензурные запреты, на-  
леты полиции (как на доклад мой в Сорбонне, организованный  
все тем же Леоном Муссинаком в тридцатом году), нападки  
реакции, бои за живое против мертвого.  
И только мы, старшее поколение советских кинематографис-  
тов, еще помним, какой бесстрашной пионерской работой —  
именно “работой” — была неутомимая боевая линия Мусси-

333 ТОВАРИЩ Д'АРТАНЬЯН

нака в первые годы становления нашего кино, в первые годы  
его всеевропейского признания, прежде чем это признание ста-  
ло всемирным.

Так год за годом дрался Муссинак — за культуру, за искус-  
ство,

за передовые идеи,  
за революцию.

Так дрался он в годы войны за Францию.  
Так дерется он сейчас за светлое будущее своей страны, являя  
собой образ тех лучших сынов передовой мысли Запада, кото-  
рые раз и навсегда избрали себе жизненным путем тот путь, на  
котором светочем стоит Советский Союз.

**[Гриффит, Чаплин, Флаэрти]**

Первое, что поражает за границей, — это необычайность тем-  
пов движения людей. Это первое впечатление от любой улицы,  
любого большого города. Сперва это кажется деловитостью.  
Проникаешься уважением. Всматриваясь внимательнее, ви-  
дишь, что здесь не меньше суетливости. Берешь этот темп под  
сомнение. И наконец, долгое время спустя начинаешь под су-  
етливостью разбирать основное — озабоченность. Переводя  
взор с быстро шагающих ног на лица и глаза, видишь неуве-  
ренность, озабоченность, беспокойство.  
Неуверенность не только в завтрашнем дне, а буквально в лю-  
бом последующем мгновении — вот что интуитивно вылавли-  
ваешь в выражении человеческих лиц на Западе, в поведении  
людей; вот что подробно вычитываешь, если хоть на мгнове-  
ние погружаешься в круг их интересов, деятельности, судьбы.  
И нигде так остро, так мучительно это не ощущается, как в де-  
ятельности тех, кто посвятил себя творческой работе.  
Мне хочется вспомнить сегодня несколько встреч с зарубеж-  
ными “коллегами”. В Америке меня вдохновила встреча с тре-  
мя людьми. Гриффит, Чаплин, Флаэрти — вот имена, которые  
мы все любим с первых собственных шагов на кинопоприще1. Я  
встретил всех троих. Одного мимоходом. Двух других встре-  
чал часто и много. Но воспоминания обо всех троих неотрыв-  
но связаны с темой труда художественной интеллигенции в  
странах капитализма.

Гриффит... Первая встреча с первым классиком фильма. “Кадр”  
казался вырезанным из ранней его картины. Пять-шесть часов  
утра. Возвращаюсь в отель после ночи, полной впечатлений от  
негритянского района Нью-Йорка — Гарлема. Отель на Брод-  
вее. В самом центре Нью-Йорка. День, ночь, утро, полдень, ве-  
чер Бродвея — вот что хотелось видеть, слышать, восприни-  
мать, запечатлевать в памяти. Поэтому я избрал гостиницу на

335 [ГРИФФИТ,ЧАПЛИН,ФЛАЭРТИ]

Бродвее, в самом шумном месте Нью-Йорка, сохранившую все  
черты именно американского отеля, в отличие от “Ритцов”,  
одинаково безличных в любой столице Европы или в любом  
крупном городе Америки. Здесь же и состоялась встреча с  
Гриффитом, тридцать лет хранящим верность раз облюбован-  
ному жилищу.

Итак, пять-шесть часов утра. Серый рассвет на Бродвее. Ме-  
таллические бочки с мусором. Подметаются улицы. Громадный  
пустой холл. В утреннем свете кажется, что окон нет и пустой  
Бродвей вливается в сонный отель. Перевернутые кресла. Ска-  
танные ковры. Идет уборка. В глубине холла теряется портье с  
ключами. Около него фигура в сером. Серая щетина выступа-  
ет на серой коже лица. Серый взгляд светлых глаз. Острый.  
Неподвижно направлен в одну точку: между перевернутыми  
креслами и скатанными коврами — носилки. На голых плитах  
два санитара. За ними — полицейский. На носилках — окро-  
вавленный человек. Повязка. Кровь. Рядом сметают пыль с  
пальм. Под окнами выметают горы бумаги. Где-то была поно-  
жовщина. Человека внесли в отель. Перевязали. Вынесли. Се-  
рая улица. Серые люди. И серый человек в глубине. Сколько  
раз он, Гриффит, воссоздавал перед нами подобные сцены аме-  
риканского бандитизма... Кажется, что видишь все это на эк-  
ране: цвет исчез — одна гамма серых тонов от белых пятен бу-  
маги на улице до почти полной темноты там, где лестницы оте-  
ля уходят вверх.

По фотографиям узнаем друг друга сразу. Знакомимся. Жму  
руку создателю замечательных картин. Но автор их не хочет  
говорить о них: “Половина картин моих — trash (примерно как  
мы бы сказали — “барахло”). Я делал их, чтобы иметь деньги  
на постановку, чтобы покрывать убытки любимых фильмов или  
иметь возможность ставить что-либо по душе... Первые при-  
носили груды золота — вторые были сплошными убытками...”  
Убыточны были “Сломанная лилия” и другие, о которых Гриф-  
фит вспоминает с любовью... Вот и сейчас... он носится с  
мыслью снять фильм о коррупции вокруг сухого закона. “Ищу  
деньги. Никто не хочет финансировать такую тему. Но мне,  
кажется, удастся на это подбить одну богатую вдову. Вот уже  
две недели я хожу вокруг этого...*”*Замечательный мастер. Один из основоположников кино. Че-  
ловек, поседевший на этой работе. Старик. А вынужден бегать  
за богатыми дурами, тратя дни и недели на уговоры, унижения

336

и изобретательность так же, как это приходится делать моло-  
дому дебютанту, чьего имени не знает никто, чьим произведе-  
ниям еще не рукоплескали во всех концах Земного шара, подо-  
бно фильмам Гриффита! В конце концов дура все же, кажется,  
не согласилась... Фильм не был поставлен, и имени Гриффита  
давно уже не видят экраны...2Судьба безденежья Гриффита, кажется, стоит призраком пе-  
ред Чаплином. Говорят, он ничего на свете так не боится, как  
разориться. Так или нет — не знаю. Но последние встречи с  
ним оставили впечатление именно такое. В отличие от Гриф-  
фита Чаплин крепкий хозяин, коммерсант, делец. Я помню, как  
он нырял в бассейне своей виллы — бассейне с очертанием внут-  
реннего контура его знаменитого котелка... Ныряя, он с вос-  
торгом рассказывал, как только что блестящим маневром вы-  
делил прокат своего будущего фильма (это были “Огни боль-  
шого города”) из “общей чаши” прокатного предприятия  
“Юнайтед артистс”. Прыгая в воде, он имитировал бессиль-  
ную ярость другого кинодельца — лирической Мэри Пикфорд,  
обладающей хваткой биржевого маклера. Он повторял крик,  
каким кричал только что на собрании акционеров: “Уберите  
эту женщину!” — и, весело смеясь, высчитывал полагающую-  
ся разницу барыша от своего ловкого маневра. А на следую-  
щий день он почти по-детски плакал и стучал зубами от стра-  
ха, что картина не удается. Причем назойливо на “первый план”  
тревоги проступали те два миллиона собственных денег, кото-  
рые им вложены в фильм.

А по улицам Голливуда бродит изумительный Боб Флаэрти: он  
останавливает каждого, кого хоть немного знает, и готов ча-  
сами рассказывать бесконечно увлекательно и долго замеча-  
тельные события и истории для экрана, не уступающие “Нану-  
ку” или “Моане”. Он неизменно кончает свой рассказ: “Дарю  
это вам”3. Все, что ему остается делать. Ему не только никто  
не дарит метра пленки, никто не хочет ссудить его средствами  
на одну из тех замечательных картин, какие он мог бы выпус-  
кать десятками. Так он вынужден делать их с громадными, увы,  
не “творческими” простоями, а... финансовыми.  
Вдова или меховая фирма4, разбогатевший старьевщик или  
взбалмошный владелец фирмы водопроводных труб — вот в  
чьих руках судьбы искусства и культуры кинематографии За-  
пада. “Киты” киноиндустрии финансируют художника не тог-  
да, когда он хочет творчески подойти к своему любимому ис-

337 ГГРИФФИТ,ЧАПЛИН,ФЛАЭРТИ]

кусству: они предпочитают работать наверняка, воссоздавая в  
сто первый раз заезженный стандарт. Когда же не встречается  
ни вдовы, ни меховщика, ни разбогатевшего спекулянта, судь-  
ба большого художника подобна судьбе Флаэрти.

**Прометей  
(Опыт)**

[Мы с Диего — добрые старые друзья1. Со времен снежной  
Москвы — моего дома — вплоть до тихого Койоакана, его  
дома, переполненого гигантскими непристойными доистори-  
ческими деревянными, каменными и терракотовыми божества-  
ми ацтеков и майя.

Но я никогда не встречался с человеком, о котором собираюсь  
писать, — с Ороско.

**Ороско**

Трижды пересекались наши пути.

Лос-Анжелос, Нью-Йорк, Мехико-Сити.

И трижды мы упускали случай пожать друг другу руки, к чему

так давно стремились.

И все же было у нас место встречи, хоть и не географическое.

Место нашей встречи?

Где-то на Елисейских полях экстаза —

*мы встретились.*

**\***

Есть старый и удобный метод классифицировать людей, осо-  
бенно если сравниваются двое, по принадлежности к аполло-  
ническому и дионисийскому типам. Такой старый и удобный,  
что даже в чем-то безвкусный2.

Но все же мы приспособим его к нашей паре Ороско — Диего.  
Диего — Ороско.

И прежде всего из-за страннейшего облика творческих лич-  
ностей, на который наталкиваются здесь оба вечные скитадь-

339

па Аполлон и Дионис, в своем извечном метемпсихозе.  
В самом деле! Вообразите, как быстроногий стройный Апол-  
лон узнает себя в пантагрюэлевском обличьи Гаргантюа —  
Диего, утирающего губы, как Грангузье, отобедавший огром-  
ными настенными пространствами Мексики и всеми простер-  
тыми на них видами мексиканской живности3.  
Этот трюк с Аполлоном стоит того, чтобы его продолжить.  
Дионис узнал бы себя в напряженном, убийственно безумном  
взгляде из-за толстенных очков, который запечатлен Уэсто-  
иом под именем Ороско4.

Они вскормлены и взращены одним и тем же социальным взры-  
вом, а если смотреть изнутри, их работа подобна творящему  
духу и походит на макрокосмический излет двух характеров,  
столь отчетливых, столь противоположных, столь непримири-  
мых.

Они оба борются за общее дело.

Но рядом с напоминающим Фальстафа Мартином Лютером  
заливается петухом пламенный Савонарола. И каковы люди —  
таковы их творения.

**\***

У Диего будто увеличенный автопортрет внутренних обликов —  
в еще большей степени, чем его внешних обличий. В нутре же  
его — неутолимая прожорливость в пространстве, в сексе, в  
пище и в форме. Ненасытный и при этом невозмутимый, бес-  
конечно хаотичный и при этом уравновешенный, даже, можно  
сказать, слишком уравновешенный, он облекает в олимпийское  
сверхчеловеческое спокойствие свой бесконечный исход в цвет  
и форму на километровых стенах Министерства просвещения5.  
Зажатый. Сжимающийся. Спресованный. Концентрирующий-  
ся гигантским, противоестественным взрывом из плоскостнос-  
ти стены в нечеловеческий, жесткий, громящий, вопящий ку-  
лак — таким предстает Ороско в Препаратории6.  
Он пробивается этим нечеловеческим кулаком из стены — в  
тебя.

Или укрывается по ту сторону стены в мареве бесконечных  
пустынь трагического пути Солдадеры. Увиденного будто  
сквозь открытое окно, распахнутое на недосягаемый горизонт.  
Или же яростной хваткой он вцепляется в серые камни старой

340 Мемуары

Препаратории, превращая их в клок бумаги — фреска вновь  
исчезает — бумажный лист — карикатурный плакат — пред-  
намеренно злободневный выпад, сиюминутный призыв, увеко-  
веченный в камне, — гротескный Христос в белокуром парике  
а ля Людовик XIV, искаженные фигуры каркающего хора ли-  
цемеров в вере, в эстетике — и т. д.  
Они кажутся прибитыми к стене, как обрывки бумаги, эти взры-  
вы насилия, которое все еще пронизывает его собратьев —  
вместе с острыми запахами мексиканской пищи, нагроможде-  
ний перца чилли и лепешек тортильяс.  
Еще два шага — и будто натыкаешься на анатомический атлас  
болезней и уродств — святой Франциск целует прокаженного.  
Я видел немало бледнеющих зрителей, которые не меньше меня  
влюблены в красоту, переходящую в жестокость, и в жесто-  
кость, взрывающуюся величайшей красотой, я видел немало  
зрителей, которые с дрожью искали *обложку* этого “атласа”,  
чтобы *закрыть* его, чтобы уйти от чарующей силы притяже-  
ния этих жутких страниц, наполненных всеми ужасами ран,  
исковерканной плоти и парада гнили.  
Нет ничего более притягательного, чем смотреть на вечный  
стремительный полет Ороско *сквозь* стену.  
Вперед ли — разящим кулаком, или вглубь — в прозрачный путь  
Солдадеры.

На преображение фрески в плакат, будто по ошибке оставший-  
ся на стене после кровавой битвы закона с законом.  
На то, как он заставляет стену кровоточить настоящими язва-  
ми, царапинами и ранами, в которые можно погрузить персты.  
И тут же он дразнит вас неуемным сладострастием порочных  
отталкивающих грудей Малинке, дерзко выпирающих из не-  
возмутимых стен.

Он повсюду, *кроме* невозмутимого, неводвижного зеркала  
стенной поверхности. Трагический эксцентрик, будто облачен-  
ный в черное, серое и коричневое, он кажется мне вечно пры-  
гающим сквозь ревущие узоры постоянного огненного бумаж-  
ного кольца — беспрерывно скачущим сквозь него на взмылен-  
ном галопирующем коне своего экстатического гнева.

341 ПРОМЕТЕЙ

Вы когда-нибудь обращали внимание на фрески Диего в верх-  
ней галерее патио Министерства просвещения?  
На эти бесконечно вторящие друг другу изгибы спин кресть-  
янина и солдата, изгибы колоса и мешка, и вновь солдата, ко-  
лоса и мешка?

Где оптическая первопричина этого восприятия?  
Может быть, в изобилии древовидного кактуса нопале.  
Его мясистые блины проецируются на плоскость во всем бес-  
конечном разнообразии кривых линий, выгибающихся от кру-  
га вплоть до прямой, в зависимости от угла, под которым на  
них падает взгляд зрителя.  
Они во множестве толпятся вдоль стен.  
Нопале я посвятил бы Диего.

Мириады шипов растут из него, как из многочисленных настен-  
ных сатир Диего. Завтрак миллионеров. Завтрак эстетов. Его  
горящие индусы. И т. д.

Чтобы достичь апогея в трагическом подземном портрете Са-  
паты в незабываемой капелле Чапинго7.  
Но Диего может и расцвести, как колючий и липкий нопале, —  
розовыми, желтыми, голубыми и белыми бутонами в сладост-  
ной Сандунге или живописной цветочной фиесте в Сочимил-  
ко8.

И туристы, которых бросает в дрожь от бесформия громад-  
ных фигур его Спящей и Пробуждающейся Земли, могут на-  
конец успокоить свои нервы, подобно тому, как отдыхают их  
сердца при спуске с высот Мехико-Сити в долину Куэрнавака,  
они могут наслаждаться красочными линиями и цветовой мяг-  
костью “нарисованных” зверств испанского нашествия, любез-  
но обрамленных отцами-миссионерами и дивно вплетенных в  
ковер стены (вертикальной клумбы\*).  
Безжалостный к себе, безжалостный к тому, к чему он прика-  
сается, — к адскому огню внутри человека, Ороско не знает  
таких островов утешения.

Будто под ним — вечно раскаленная железная решетка Гуате-  
мока, языческого мученика9.  
Острый и безжалостный торчащий край кактуса магея.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* В англоязычном оригинале — по-немецки: vertikales Blumenbeet (*примеч. сост*.).

342 Мемуары

Неспособный распластать себя на плоскости — так не может  
сама собой затянуться треугольная рана, несгибаемый беспощад-  
ный магей — вот что я выбрал бы для характеристики Ороско.  
Не позволяющий втиснуть себя в плоскую поверхность стены,  
хмуро атакующий вас вечно торчащим штыком своих листьев,  
стоит этот дичайший сын обширного семейства кактусов на  
засушливом плато Центральной Мексики.  
Сок его — лишающий разума ритуальный яд древнего пульке —  
вот, должно быть, кровь, которая течет в венах Ороско.  
Оскал Кецалькоатля — вот его улыбка10.  
Это вам не примирительно округлая усмешка, играющая на  
радостных окружностях иронических масок майя — улыбка  
Диего.

**\***

Все портреты Андреа дель Сарто, написанные с самых разных  
людей, похожи на одного человека — самого Андреа.  
Художник всегда запечатлевает себя самого на стенах, когда  
покрывает их своими эмоциями, — почему бы и не своим внеш-  
ним видом?

Сколько автопортретов в человеческом облике Диего улыба-  
ются нам с лестницы или с галерей Министерства просвеще-  
ния!

Автопортрет может быть также и символическим.  
Нечеловеческим. Сверхчеловеческим.  
“Улисс” — шедевр Джойса — величайшее творение мировой ли-  
тературы, затмевающее Рабле, Бальзака, Данте, — шедевр  
Джойса брошен на пол в сборище декадентов".  
Я знаю, это — перчатка, брошенная Диего тем, кто не был ду-  
шой и телом с Мексикой — с лучшим, что есть в Мексике.  
Но здесь присутствует и нечто большее:

голубая обложка шедевра, преследуемого во всем мире, — это  
другая рамка к другому портрету Диего. На сей раз символи-  
ческому. Но не его кисти. На сей раз — портрету пером, быть  
может, превосходящим его по силе...  
Прогуляйтесь еще раз, побродите еще часок вдоль галереи  
Министерства просвещения, где обитают бесчисленные фор-  
мы и лица Диего Риверы.  
И вдруг — не покажутся ли они вам в чем-то подобными не-

343

прерывному — без запятых, без точек, без красок — течению  
монолога главы последней [“Улисса”]— монолога миссис...  
Леопольд Блум...

Разве бессознательно я уже не обронил где-то на этих страни-  
цах слово “bloom” в связи с творениями Диего Риверы?12В какие-то моменты они начинают течь единой великолепной  
многоцветной плавной рекой — не разрушительной наподобие  
лавы, а похожей на таинственное половодье соков Природы в  
период весны и оплодотворения, когда жизненная сила пере-  
ливается через край одной формы в другую и заново появля-  
ется в бесконечном разнообразии новых форм, видов и творе-  
ний.

Миссис Блум оказывается не только певицей и, по случайнос-  
ти, женой рекламного агента.

Миссис Блум, помимо этого — Мать Вещей. Мать-Земля. И ее  
никогда не прекращающееся плодородие — самое сильное сре-  
ди символов мировой литературы персонифицированное вы-  
ражение этого основополагающего принципа.  
К Матери-Земле, к Праматери Сущего приравнял бы я Диего,  
порождающего свой ковчег — как бы бесконечный исход жи-  
вотных в человеческом облике и людей, низведенных до жи-  
вотной эксплуатации.

Чрево могло бы стать символом непрестанной творческой спо-  
собности этого человека.

И посмотрите, как в Чапинго его символика Революции вырас-  
тает из глубин символики Рождения: от мертвого Сапаты, из  
кровавых лохмотьев которого тянутся мощные ростки буду-  
щей свободы, — через триптих Веры Борцов, увиденной как по-  
рождение семени, — к огромным фигурам Земли Спящей и ро-  
скошной Земли Пробуждающейся.  
И вовсе не миссис Муди — знаменитая чемпионка по теннису,  
которой мы с Чарли Чаплином восхищались в прошлом году  
на соревнованиях в Лос-Анжелосе, — пристально смотрит на  
нас с лестницы биржи в Сан-Франциско, и не Калифорния, ко-  
торую она должна воплощать.  
А Плодородие. Материнство. Земля. Снова она.  
И это как бы предельный, сверхсимволичный, концентрирован-  
ный автопортрет, мощно брошенный самим Диего на вечную  
настенную живопись.

В символах космического плодородия воплощается огромность  
творческой мощи Диего.

344 Мемуары

[Ороско] — свергает Космос. Колеблет олимпийское равнове-  
сие.

Революционизирует. Взрывается всеохватными языками пла-  
мени — в противоположность солнцу, безмятежному, сияю-  
щему над Добром и Злом.]

**\***

Золотая петля...

Зачем видеть всюду символы?

Это просто новая фигура для сравнения Диего и Ороско.  
Золотое ожерелье из накладной золотой листвы на шее Муди  
(рефлекс его — трагедия фотографов, засъемщиков его фре-  
сок) —

и холодная железная гаррота серых тонов, сдавливающих глот-  
ку хриплого стона Ороско.

На шее Муди золотой круг — как мистический диск Солнца  
синтоистов.

Impassiblement\*, как солнце сияет.  
Греет добрых и злых.

Я хвалю моих друзей, как видите, экспансивно.  
Но эти гимны несут с собой скрытый [запал] критицизма...  
Допустимо ли с точки зрения эстетики фрески то, что делает  
Ороско с плоскостью стены?

Не есть ли это превозношение — “порицание” с точки зрения  
Мутера и Любке13, этих порфиристов истории искусств?..  
Дон Порфирио, дон Веннустиано14 так же были шокированы,  
когда сквозь незыблемость стенки их тирании прорывался ку-  
лак восставшего мексиканца...  
*Мексиканца* ли мы за это порицаем?!  
Олимпийская созерцательность звучит как сомнение в энтузи-  
азме: хотя энтузиазм может быть и прокреативных вширь форм.  
Совершенно родной брат энтузиазму пулемета, стреляющего  
из стены перпендикулярно!  
Мы любим то, в чем узнаем себя...

И я люблю обоих эмоционально — через себя — единственный  
путь познавания.  
Между этими полюсами мчусь я сам.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Бесстрастно (*франц*.).

345 ПРОМЕТЕЙ

И если я стараюсь схватить в быстрый абрис — полярности двух  
крупнейших мастеров,  
то это своеобразный ответ нашедшему подобную же поляр-  
ность внутри моего — мчащихся фресок (и мы работаем на сте-  
не!) — кинематографа.  
“Потемкин”, рвущийся с экрана в зал,  
и  
“Генеральная линия”, влекущая в плановость созерцательной  
шири,—  
вертикаль  
и  
горизонталь —  
так определял меня художник Фернан Леже (см. “Monde”).  
Это дает мне возможность *так* их видеть.  
Это меня *так* их видеть заставляет.  
Может быть, это видение — прозрение.  
На стенке возможен ли синтез?

Возможна ли напряженность бешества, напрягающая поверх-  
ность стены, как лук, готовый спустить стрелу, как баллон, го-  
товый разорваться, — и все же остаться стеной?  
Рядом с официальным Patio Препаратории, куда приучены  
ходить туристы, — маленький.  
Вы не можете не видеть Диего в Секретарии.  
Вам малодружелюбно показывают Ороско.  
И совсем неохотно водят в заднее малое патио Эскуэра15.  
Под ненавидящее злобное шипение и свист старых эстетов-  
профессоров, портящих художественную концепцию своих  
воспитанников...

Между тем там, между исцарапанных стен, полусоскобленных  
красок, станковой живописи, почему-то заблудившейся на   
по-верхности стенок, сияет среди белизны штукатурок, зияющих  
пустотой неоконченности, —  
ультрамарином вопиющий гроб.  
Такую трактовку гроба мы знаем в виньетках Посады.  
Такие гробы знает и наш экран.

Но коричневые необъятные траурные пятна лиц рабочих, хо-  
ронящих товарища, — влекут этот гроб обратно, распласты-  
ваясь в поверхность такого трагического надрыва немого кон-  
фликта боли и злобы... —  
конфликта стены, хотевшей в пароксизме отчаяния разорваться  
(разразиться) рыданиями, —

346 Мемуары

и застывая в синтезе стенки.  
Фреска не закончена.

За этой фреской не последовало других.  
Тюремная дверь захлопнулась за ее автором...  
Сикейрос.

На зародыше синтеза стенной живописи —  
продолжения не последовало.  
Крышка синего гроба захлопнулась.  
Камера тюрьмы мало пригодна для фрески16. Маленькие серые  
холсты — рыдания, распятые на подрамниках. Размеры их об-  
резаны койкой и табуретом. Цвет их навеян парашей. Буро-се-  
рые холсты тюремной полутьмы — и безысходности ритма тю-  
ремного заключения — последовали процессией за синим гро-  
бом. Тюрьма сделала Давида Альфаро станковистом.  
Синтез опасная вещь... Он иногда заставляет спуститься со  
стенки — сменить pittoresque au-dessus de la melee\* живописи —  
на включение в эту melee действительности.  
Серые полотна с зияющими вопросом глубокими темными гла-  
зами индио, как серые тени воспоминаний, заселяют широкую  
пустую комнату, высоко посаженную в скале над Таско, с го-  
ловокружительным балконом без перил, где работает сейчас  
Сикейрос, готовя выставку полотен все в том же Нью-Йорке,  
Нью-Йорке — скупщике и меценате.  
Слепящее солнце задыхающегося в красных песках — Sangre  
del toro\*\* имя их — горячего Таско будто не существует.  
Внимательные ставни оберегают серо-голубые глаза, привык-  
шие к полутьме камеры. И скрывают движения кисти, которая  
была винтовкой и в винтовку обратится в любой момент.  
А внизу испанской пестротой изразцовых куполов играют бес-  
численные церкви и часовни...

И огненными линиями продолжают гореть на стенах мира —  
уже за пределами Мексики — две противоположности:  
[вертикаль  
и  
горизонталь]...  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — красочность поверх схватки (*франц*.).Бычья кровь (*исп*.).

Вечер с Крэгом

Серебряное ламэ\* волос. Волной. По-детски розовая кожа  
лица, какая бывает только у англичан. Черный костюм. Чер-  
ный кофе и матовое серебро ресторанного кофейника, крошеч-  
ного сливочника (NB: “белого металла”) и овальной крышки,  
закрывшей остаток чего-то “с горошком”. Белая скатерть —  
чрезмерно до полу. Салфетки, сложенные треугольниками  
слишком крупного калибра.

Гордон Крэг. За ним тусклые зеркала. Матовые шары. И где-то  
наверху, за пределами достигания света, реющий свод из чер-  
ных глазниц стеклянного свода большой ресторанной залы  
“Метрополя”. Такие своды бывают над вокзалами. Только ос-  
вещение ярче. Первый приезд в Париж семи лет от роду вре-  
зался в память таким именно сводом. Вечерним дождем по нем.  
И геранью на окнах какого-то околовокзального дома. И сей-  
час мы толкуем об этом самом Париже. Дождя нет. А вместо  
него синеватое спиртовое пламя поддерживает температуру  
кофе. А кофе — температуру беседы. Сейчас она особенно теп-  
лая, вспоминаем парижских букинистов. Берег Сены. Улички  
извилистые: des S-ts Peres, Bonaparte. Шатание по ним. Разоча-  
рования и находки. Затем Крэг рассказывает об Италии. Глаза  
оживлены. Седина играет в отсветах огней. Черен кофе. Черен  
костюм. А я его мысленно вижу вовсе иным. Много-много лет  
назад... В лондонской студии, где вся обстановка — один ков-  
рик. И на этом коврике неделю любят друг друга он и Айседо-  
ра Дункан. Он предстал перед ней — нагим юным богом, ски-  
нувшим одежды, когда она робко вошла к нему. Так по край-  
ней мере пишет она в мемуарах1.  
Но он уже перешел с Италии на Дузе и преуморительно вспо-  
минает, как они ни на чем не могли сговориться. Совсем как... с  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Здесь: шитье — от lame (*франц*.).

348 Мемуары

нашим Малым театром, где он только что не договорился о  
постановке Шекспира2. На минуту он грустен. Он ходит по миру  
с проектами, темами. И нет пристанища ни темам, ни проек-  
там. Проекты и темы, темы и проекты старятся. Совсем поста-  
рели. А он все ходит и не находит для них ни подмостков, ни  
крыши.

Я шел на его приглашение, как идут смотреть музей, старые  
замки, коллекции причудливого оружия давно минувших дней.

**Мы встречались**

Удивительно неспокойное существо — человек.  
Ходит такое существо, например, по улицам Нью-Йорка, за-  
дирает голову вверх и глядит на небоскребы. Казалось бы, все  
в порядке. Так нет же!

Мятежный дух такого существа непременно вселит в него же-  
лание глядеть на эти каменные гиганты не снизу, а... сверху.  
Податливая техника не находит ничего лучшего, как идти на-  
встречу капризам породившего ее человека.  
Она услужливо готовит ему самолет, и человек может глядеть  
свысока на то, на что ему нормально положено глядеть снизу  
вверх...

Зуд этот в отношении небоскребов необычаен!  
С ним может сравняться разве только желание непременно  
пролететься над Альпами, как бы беря реванш за десятки по-  
колений, ползавших в поте лица своего по крутым отвесам  
Маттерхорна или Юнгфрау, прежде чем туриста с полным ком-  
фортом стали заносить на их вершины внутригорные желез-  
ные дороги.

Над Альпами мы полетали со знаменитым швейцарским лет-  
чиком Миттельгольцером.

Это .было в те несколько дней, когда он был свободен между  
охотничьим пикником в Центральной Африке ([охота] за жи-  
рафами), куда он на два дня подрядился прокатить одного из  
баронов Ротшильдов, и еще чем-то в этом же роде.  
Когда мы попали на улицы Нью-Йорка, нас разбирало такое  
же желание взглянуть и на эти каменные массивы с такой же  
непривычной точки зрения.

Миттельгольцер был сама жизнерадостность, веселость, озор-  
ство.

Человек, с чьих крыльев мы увидели ночной Нью-Йорк, — мра-  
чен, угрюм, трагичен.

350 Мемуары

Судьба летчика-испытателя в Европе или Америке безрадостна.  
Укротитель львов обычно кончает жизнь в пасти зверя.  
Укротитель мустангов воздуха обычно находит смерть в воз-  
душной катастрофе.  
Миттельгольцер был весел.  
Другой пилот — угрюм.

Сегодня над могилами обоих одинаково высятся крестами вер-  
тикально поставленные пропеллеры.  
Второго звали Коллинз.

И это имя знакомо всем по тем трагическим записям, которые  
он оставил [после] себя1.

В те годы его книга еще не была написана, но облик ее автора  
так же печально, нервно и пессимистично рисовался на фоне  
аэродромов, ангаров и баков с бензином, как несколько лет  
спустя память о нем прочертилась на фоне страниц одной из  
самых трагических книг американской литературы.  
Итак, это был Коллинз.  
Мы встретились...

Но тут следует вспомнить еще одного человека.  
Его тоже уже нет среди нас. Слегка картавый, с усами, по фор-  
мату схожими с усами Теодора Рузвельта — рыжими с про-  
седью, — этот представитель нашей кинематографии в Амери-  
ке, друг каждого из нас, кинематографистов, покойный Лев  
Исаакович Моносзон2, был удивительным человеком.  
По долгу службы в качестве председателя “Амкино” его дело  
сводилось к выпуску и продаже наших картин в Америке.  
Но рамки подобной деятельности были для него тесны: Мо-  
носзон являлся центром притяжения для всех тех, кого инте-  
ресовал Советский Союз, другом всем тем, кто любил Совет-  
ский Союз, и незаменимым источником встреч и свиданий для  
всех приезжих из Советского Союза и снедаемых любопыт-  
ством в отношении чудес Соединенных Штатов.  
Создатели электромузыки были ему так же близки, как профес-  
сора, исследовавшие методику кинематографического внедре-  
ния геометрических абстракций в образцовых школах. В уни-  
верситетах он разбирался так же хорошо, как в живописности  
закоулков и предместий на Лонг-Айленде или на Гудзоне. Ре-  
форматоры тюремного режима или пресс-шефы крупных фирм  
были ему одинаково близки и знакомы. Как только мы изъяви-  
ли свое любопытство стать выше небоскребов, он тут же вспом-  
нил о Коллинзе. Среди сотен занятных людей он знал и этого.

351 встречались

И вот через день-два мы в предсумеречные часы уже вылетаем  
с ним в американское поднебесье, откуда так странно сверху, с  
виража крутящейся будет казаться статуя Свободы, стоящая  
V въезда в Нью-Йорк. Снизу она кажется гигантской и мощной.  
Двигаясь по винтовой лестнице внутри того свинцового меш-  
ка, что представляет она собой изнутри, — начинаешь терять к  
ней почтение.

Величественный символ забывается, и развлекаешься тем, что,  
вползая по позвоночнику лестницы внутри нее, стараешься  
изнутри угадать, на каком уровне наружных деталей фигуры  
находишься, переходя с сотой ступеньки на сто первую или с  
двухсот второй на двести третью.  
Колени это? Талия? Бюст?

Это легкомысленное занятие подрывает уважение к символу.  
Его пустотелость берет под сомнение и его содержательность.  
Но только сверху, из поднебесья, с крыльев вольной птицы —  
самолета, над необъятностью Нью-Йорка рядом и вокруг, на-  
глядно видишь, какое крошечное и незначительное место за-  
нимает в масштабах этого гигантского города эта игрушечная  
статуэтка— соседка “Острова слез”— американская статуя  
Свободы.

Она робко примостилась к уголку этого необозримого поля,  
где густо растут не пшеница и кукуруза, но блоки и блоки до-  
мов, старающихся перерасти друг друга сотнями своих этажей;  
не клевер и хлопок, но акры и акры фабричных корпусов и труб,  
старающихся перекрыть друг друга столбами своих черных  
дымов.

Если сама статуя — символ, то еще более яркий символ — ни-  
чтожность ее в масштабе реального окружения.  
И это относится уже не к статуе, но к самой идее, которую ей  
поручено воплощать.

И вот ярчайшее разоблачение этого символа мнимой свобо-  
ды — Джимми Коллинз — сидит перед нами и мчит нас в про-  
сторы, казалось бы, необъятной воздушной свободы.  
А между тем...

Однако до самого полета этот пепельного цвета человек с от-  
сутствующим взглядом, кудряшками на лбу и неизгладимой трав-  
мой на душе заводит нас в свой коттедж, недалеко от аэродрома.  
Чем дышит коттедж?  
Бивуаком.  
Грандиозная фанерная основа необъятной тахты не покраше-

352Мемуары

на. Подушки разбросаны. Занавески не в цвет.  
Пол кажется разбегающимся из-под сбитых стоптанных ков-  
риков.

Полки — временно прислонившимися к стенке.  
На полках — толстенный Шпенглер.  
Эта книга, безнадежностью своего пессимизма готовая под-  
мыть любые устои3, — единственное, что в этом домике кажется  
незыблемым.

Такой отпечаток всегда бывает на любимом предмете хозяина,  
особенно если это книга.

И действительно, пока из случайного кофейника в чуждые ему  
чашки льется кофе, хозяин, не сняв кожаного пальто, уже при-  
мостился на тахте и привычным ласковым движением снял с  
полки “Закат Европы”.

В руках его неуклюжий том чувствует себя так же привычно,  
как час спустя сложные механизмы управления самолетом.  
Видно, в руках хозяина он бывает не реже, чем они.  
В мыслях — чаще.

Коллинз хвалит книгу. И пробегает привычным глазом по при-  
вычным страницам; с привычных страниц — к привычным ас-  
социациям.

Больное место Коллинза — Линдберг.  
Они товарищи по школьной скамье. Летной.  
Тот — кумир миллионов.  
Этот — никто.  
Причины — случай.

Будь на месте Линдберга Коллинз, его, Коллинза, осыпали бы  
метели бумажек в триумфальном шествии сквозь Нью-Йорк и  
Америку.

Будь на месте Линдберга Коллинз, в дансингах негритянского  
Гарлема сейчас плясали бы не “линди-хоп” — эту фигуру фокс-  
трота, придуманную в честь Линдберга — Линди.  
Состоит она в том, что пары разбегаются друг от друга на рас-  
стояние человеческого океана — зала и затем совершают об-  
ратный “перелет” друг к другу в объятия.  
Будь на месте Линдберга Коллинз, эта фигура, обошедшая все  
дансинги мира, называлась бы не “линди-хоп”, но “колли-хоп”.  
Наконец, будь на месте Линдберга Коллинз, не Коллинз бы уса-  
живал нас сейчас в этот маленький частный самолет какого-то  
буржуа, у которого Коллинз вынужден служить воздушным  
шофером.

353 МЫ ВСТРЕЧАЛИСЬ

Коллинзу тесно. Коллинзу душно в этой нетворческой, в этой  
несозидательной атмосфере воздушного кеба.  
Чем шире простор небес, который он рассекает яростными ви-  
ражами — Моносзон бледнеет, вертясь над Крейслер-билдин-  
гом или Бродвеем, — тем более пилот чувствует свои оковы.  
Советский Союз рисуется Коллинзу выходом. Спасением.  
Широким полем приложения таланта и опыта первоклассного  
летчика.

Но с поездкой не клеется. Уехать непросто.  
И день за днем тянется воздушная поденщина, сменяемая го-  
ловоломной работой испытателя, перебиваемая неудобной  
фанерной тахтой, [которую не успели] покрасить, с подушка-  
ми, привыкшими лежать под сапогами, разрозненным серви-  
зом и неизменным Шпенглером, между папиросным дымом и  
стынущим кофе.  
Будни. Тоска. Скука.  
И редкие минуты вдохновения.

Вот как сейчас, когда, неся в кузове четырех москвичей, ма-  
ленькая его птица совершает феерический перелет из ранних  
сумерек в темноту, а далеко внизу под ней постепенно загора-  
ются сотни тысяч огней прямоугольниками окон.  
В темноте они кажутся бесчисленными столбиками, составлен-  
ными из черных игральных костей или черного домино, на чьих  
поверхностях и гранях внезапно зажглись тройки, шестерки,  
пятерки, двойки...4

**\***

Следующий раз я вижу Коллинза два года спустя.  
Не в воздухе, а на асфальте.

Не над огнями Бродвея, а под резким неоновым светом мекси-  
канского дансинга.  
Не в САСШ, а в Мехико-Сити.

Завтра я покидаю Мексику после четырнадцати месяцев рабо-  
ты над картиной, которую сам не увижу.  
Я этого еще не знаю, но предчувствие есть.  
С другим, более страшным предчувствием ходит со мной ря-  
дом Коллинз.

Он привез на один день из Нью-Йорка в Мексику в своем воз-  
душном кебе своего хозяина и нескольких его гостей.

354 Мемуары

Хозяин и гости, как все американские туристы, где-то нагру-  
жаются тэкилой и мескалем.  
Мы же с Коллинзом бродим по ночным улицам.  
Завтра он вылетает.  
Завтра мы выезжаем.  
Сейчас мы оба у подъезда дансинга.  
Кругом бронзовые парни в синих прозодеждах, клетчатых и  
полосатых рубашках. У кого сомбреро на голове, у кого в ру-  
ках (как бы не сбить пробора, [который] кажется ущельем,  
причудливо высеченным среди массы черного жестокого не-  
гнущегося волоса).

Дешевые кольца на огрубелых от работы пальцах фальшивым  
блеском перемигиваются с такими же серьгами в ушах брон-  
зовых девушек.

Пудра — и так принимающая на бронзовой коже лиловатый  
оттенок — в лучах голубого и красного неонового света ка-  
жется язвой на щеке.  
Румяна — черными провалами.

Такими на стенах пулькерий — дешевых питейных заведений —  
рисует в молодости проституток удивительный Хосе Клемен-  
те Ороско.

Такими глядят они с черно-белых лубков учителя молодых мек-  
сиканских художников несравненного Хосе Гуадалупе Посады.  
Лихорадочно горят глаза этих “мучачас”.  
Лоснятся блестящие материи, туго обхватывая упругие тела.  
Внутри идет “дансон”.

И жадно слушают у дверей музыку и шарканье танцующих ног  
те из их кавалеров, у кого не хватает десятка сентавос для того,  
чтобы, купив билет и получив к нему в придачу маленькую фо-  
токарточку голой девушки, ринуться в три соединенные арка-  
ми залы дансинга.

Но эти арки не соединяют залы — они разъединяют их.  
И если переход из одной в другую и третью по нисходящей  
линии разрешен, то обратного входа нет.  
В залах разная цена, и грошовое размежевание цен разделяет  
танцующих, как железные решетки.  
Движемся с Коллинзом через два зала в третий.  
Я чувствую себя Вергилием, ведущим Данте по кольцам ада.  
Босх, Гойя, Дикс и Гросс бледнеют перед этим лепрозорием ве-  
селья!  
Свет здесь слабее.

355 МЫ ВСТРЕЧАЛИСЬ

Музыка — издалека — глуше. Идет “дансон”. Тот удивитель-  
ный танец, где время от времени на самом резком движении  
пары внезапно на несколько тактов застывают друг перед дру-  
гом в полной неподвижности и стоят как вкопанные, прежде  
чем снова продолжить томительную чувственность или быст-  
рый темп ритмических телодвижений.  
Так же неподвижно, чуть-чуть соприкасаясь телами, способ-  
ны они стоять — долго и жадно — по темным улицам, под каж-  
дым деревом, вдоль бесконечной длинной стены городского  
госпиталя или в боковых аллеях аламеды — городского сада.  
Здесь они замирают в танце.

И в такие мгновения зал дансинга страшен: он кажется одним  
застывшим трупом, лишь изнутри вздрагивающим в такт кри-  
чащему ритму оркестра.

В полумраке оживающие фигуры поплыли дальше...  
Обвислые бумажные цветы, белые зубы, рассекающие улыб-  
кой черноту лиц. Подбитый глаз. Обнаженное плечо в синя-  
ках. Шея в укусах. Кровоподтек.

В углу — странный старик. Выводит тонкой кисточкой тушью  
на рубашке кавалера инициалы его дамы на том месте, где бьет-  
ся его разгоряченное сердце.  
Кисточка щекочет. Кругом острят.  
Но бронзовый кавалер боится вздрогнуть: это единственная  
рубашка, нельзя сбивать рисунка.  
Кругом хриплый смех.  
Танцуют.

Но кружатся не все. Большинство осталось неподвижно. Боль-  
шинство это — на скамьях.  
И большинство это — спит.  
Объяснение простое:  
третий зал дансинга дешевле ночлежки.  
До знакомства с этим дансингом я думал, что самый страшный  
заграничный эквивалент былой московской Ермаковке5 (с ее  
жутким отделением для калек!) я видел в Гамбурге.  
Несколько квадратных метров пола. Стойка. И люди, спящие...  
стоя. Лишний пфенниг предоставляет им комфорт: роскошь его  
состоит в том, что они могут положить свой подбородок “auf  
die Leine”\*— облокотить его на подобие вожжей, крест-на-  
крест протянутых сквозь это стойло. В Париже я видел нема-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* на веревку (*нем*.).

356 Мемуары

ло кафе в округе Нотр-Дам, где до двух часов можно спать по  
углам. Но ночлежку-дансинг я впервые увидел в Мексике!  
И под хрип оркестра, под ритмическое вздрагивание пола от  
движений ритмически вздрагивающих в танце тел спят здесь  
кругом на скамейках десятки бездомных, безработных, беспер-  
спективных людей.

Бесперспективность этих людей роднит их с моим спутником.  
В глазах Коллинза — благодарность.  
Я правильно выбрал аспект той Мексики, которую он хотел бы  
видеть.

Охваченные тяжелым впечатлением этих последних часов в  
Мексике, мы идем по улицам.

Мексика или не Мексика, — через месяц-два я буду дома — я  
снова буду творчески жить в атмосфере созидания величай-  
ших человеческих ценностей. Силы, темперамент, воля снова  
будут отданы великолепнейшим задачам создания коммунис-  
тического общества. Светочем сияет оно во все закоулки мира.  
Миллионы тянутся к нему...  
А Коллинз?

Сегодня Мексика. А завтра Гонконг, Сингапур или Бомбей, куда  
забросит его каприз хозяина. Жизнь пестрая, бессмысленная.  
В неуверенности в завтрашнем дне. В отсутствии этого завтраш-  
него дня в перспективе.  
Не этот хозяин — другой.

Тот предпочтет пить в Аляске, в Канаде или в Гренландии.  
И когда не выдержит Коллинз этого ярма, тогда он бросится в  
другую область — в испытание машин — не для того, чтобы со-  
здавать и двигать их к новым задачам завоевания воздуха, а  
для того, чтобы прокормиться, — перед ним неустанно будет  
маячить ежеминутный призрак катастрофы и смерти. Смерти  
и катастрофы не как подвига на поле брани завоевания новых  
технических высот для человечества — но бесславной гибели в  
интересах таких же хозяев, на этот раз держателей акций ави-  
ационных предприятий.  
Больше с Коллинзом мы не виделись.  
Описанием своей будущей собственной гибели завершил он  
свой тяжкий путь, прежде чем погибнуть именно так, как сам  
он предвидел и предугадал.

“Я умер”, — озаглавлены последние страницы, вышедшие из-  
под его пера.  
“...Я умер”.

357 МЫ ВСТРЕЧАЛИСЬ

**\***

Судьба Коллинза и бесчисленных анонимных летчиков-испы-  
тателей легла в основу печатаемой записи по фильму “Летчик-  
испытатель”.

Сценарий и картина захватывают.  
Ибо в основу обоих легла живая страница живой действитель-  
ности: страшная страница борьбы за существование в капита-  
листическом обществе, где труд не дело доблести и чести, не  
радость творчества и созидания, но только средство не уме-  
реть с голоду и прокормиться.  
Пусть сглажены грани, пусть смягчен пессимизм безысходнос-  
ти судьбы бесчисленных Коллинзов, пусть конец картины ока-  
зывается благополучным — тем не менее через отдельные сце-  
ны, отдельные ситуации и кадры во весь рост сквозит величие  
трагической темы, освещенной памятью печальной судьбы од-  
ного из тысячей летчиков-испытателей — Джимми Коллинза.

**Юдифь**

В канун третьей годовщины Октября рыдали две девушки.  
Одна — в ярко-красном.  
Другая — вся в черном.  
Виной слез был молодой художник.  
Как молодой и начинающий, он сталкивался впервые с тем ос-  
трым разочарованием, которое неизменно испытывают худож-  
ники любого возраста в тот момент, когда эскиз персонажа  
становится реальным исполнителем; когда эскиз костюма пе-  
рестает быть рисунком, а становится облачением реальной че-  
ловеческой фигуры; и когда сам рисовальщик впервые во пло-  
ти и крови видит перед собой реальный образ того, что рисо-  
валось его фантазии.  
Пропорции фигуры — не те...  
Излом стана — не тот...  
Движения актеров — не такие...  
Все не так!

Первая девушка — в красном — бесила его пропорциями: за-  
думанная эмблемой освободительного движения (в те времена  
на сцену еще выводились такие персонажи), эта нескладная ку-  
бышка, выбранная за мощный голос, стоя на расписанном фа-  
нерном кубе, походила на что угодно, кроме как на героически  
задуманный образ устремленности ввысь.  
А вторая девушка — вся в черном — злила молодого худож-  
ника тем, что никак не могла сделать того необходимого изло-  
ма фигуры, в котором ему рисовался образ “декадентки”.  
Самому художнику тоже хотелось плакать.  
Было до слез обидно.

Но от этого он становился только злее и ругался еще больше.  
Он был еще молод и не знал, что так будет всю жизнь, до глу-  
бокой старости, на первых костюмных репетициях.  
Девушки тоже были совсем молоды.

359 ЮДИФЬ

И тоже очень мало понимали в театре.  
И *для* них тоже это был первый в их жизни спектакль, в кото-  
ром они принимали участие.

И рыдали девушки на два голоса, проливая слезы за всех тро-  
их...

Впрочем, девушки были уж вовсе не так виноваты.  
Особенно вторая — в черном.

Действительно откуда бы молодой работнице, только что при-  
шедшей с производства, быть знакомой со всеми причудливы-  
ми изломами фигуры декадентствующей поэтессы? С излома-  
ми фигуры, так ярко выражающими психический распад и раз-  
ложение их носительниц?

Ведь дело происходит на сцене первого в мире Рабочего теат-  
ра, именовавшегося в те годы “Центральной ареной Пролет-  
культа”.

Помещается этот театр в самом сердце столицы первого в мире  
пролетарского государства — в славном театральном помеще-  
нии Каретного ряда, откуда вслед первому показу “Чайки”  
летело в жизнь такое множество молодых окрыленных даро-  
ваний.

А облаченная в несвойственный ей традиционный черный бар-  
хат “непонятой женщины” молодая девушка действительно  
молодая работница. Она только что перешла на работу в театр  
с одной из московских фабрик.

И по отношению к ней совершенно уместен вопрос: откуда ей —  
молодой работнице — знать, что делается в изломанной пси-  
хике дегенерирующих последышей умирающего буржуазного  
класса?

Этот вопрос — в моих по крайней мере устах — будет неиз-  
менно всплывать в течение многих, многих лет.  
Видоизменяясь.  
Ибо с промежутками в несколько лет я буду спрашивать себя:  
откуда она — эта молодая работница — знает, как ведет себя  
одинокая, раздираемая страстями английская королева в пус-  
тынных, мрачных залах дворца?..  
откуда она — эта молодая работница — знает, как поступает  
старый смехотворный старорежимный какаду, которому до-  
верена роль начальницы женской гимназии?  
откуда она — молодая работница — знает, как плетет трой-  
ные сети интриги блестящая парижская авантюристка?  
Но интонация этих вопросов будет другая.

360 Мемуары

Уже не покровительственно-снисходительная, как в отноше-  
нии того памятного вечера за кулисами театра Пролеткульта.  
Но с искренним изумлением и восхищением перед той интуи-  
цией, с которой она — эта молодая работница, уже выросшая  
в прекрасного мастера сцены, — проникает в самое сокровен-  
ное тех сценических образов, социально ей чуждых и далеких,  
которые она такой щедрой рукой подносит зрителю.  
Но пока что она — эта будущая чародейка — в слезах корчит-  
ся на пыльном полу за кулисами подмостков театра в Карет-  
ном ряду, тщетно пытаясь вписать себя в издевку над декадент-  
скими изломами, чего требует от нее ярящийся молодой ху-  
дожник-декоратор с буйной шевелюрой и еще более неисто-  
вой требовательностью.  
Начинающий художник — это я.

Девушку в красном судьба унесла в неизвестность, а ее имя —  
из реестров памяти.

А распростертая на полу девушка в черном — ныне благопо-  
лучно здравствующая Юдифь Самойловна Глизер.  
Репетируется юбилейное обозрение к третьей годовщине Ок-  
тябрьской революции.

Это недолговечные “Зори Пролеткульта”. Пьеса составлена  
из стихов молодых пролетарских поэтов.  
Наравне с первым показом на сцене живых картин из рабочего  
быта и революционного движения это обозрение было полно  
и наивных для сегодняшнего дня обобщенно-символических  
фигур.

Такова была трактовка группы, уходящей с подмостков исто-  
рии буржуазии.

В этом “цветнике” исторически обреченных образов Юдифь  
Самойловна — тогда еще просто Ида — играет “осколок раз-  
битого вдребезги” — декадентку-поэтессу — первый образ из  
будущей галереи ее сокрушительных сценических сарказмов,  
так беспощадно разоблачающих все чуждое и враждебное нам.  
А все взятое вместе — это наша первая творческая встреча.  
Я был первым художником, чьей пластической хватке подвер-  
глась Глизер.

А Глизер была первой актрисой, которую я пытался ввести в  
строго скомпонованный рисунок.  
Юдифь героически глотала слезы.

Но вместе со слезами, по-моему, именно в этот же вечер она  
впервые наглоталась и яда тонкой отравы — любви к строгому

361 ЮДИФЬ

рисунку движения, четкости пластического образа, отчетли-  
вости внутреннего хода роли.

В те далекие годы кто говорил — Глизер, говорил — Штраух.  
Со Штраухом — старым другом моего детства — мы жили в ту  
суровую зиму 1920 года в одной комнате.  
Спали в шубах.  
Ели в шубах.  
Бодрствовали в шубах.

В центре комнаты стояла наша гордость — тоненькая верти-  
кальная “буржуйка”.

Иногда на ней удавалось испечь лепешки.  
Но тепло от нее не достигало стен и вовсе не обогревало наше  
логово на Чистых прудах, у Покровских ворот.  
Иногда, возвращаясь домой поздно, я заставал в комнате кро-  
ме “буржуйки” еще и ширму.  
Ширма отделяла мой угол от угла Штрауха.  
Это означало, что Штраух — не один.  
Утром втроем пили кипяток.  
Штраух,Глизер и я.

Вместе с кипятком в Глизер еще глубже входил уже упоминав-  
шийся тонкий яд отравы строгого письма.  
Я начинал заниматься режиссурой.  
Мы со Штраухом делали первую роль.  
И страшно кипятились.  
Увлекались безумно.

Больше всех, пожалуй, кипятилась и увлекалась Глизер.  
А к шестой годовщине Октября опять обильно лились ее сле-  
зы — на этот раз мы делали уже первую роль с самой Глизер1.  
Я работал уже как режиссер. Хотя оставался еще и художни-  
ком собственных спектаклей.  
Впрочем, и не только в этом.

И посейчас еще во многом я сам как режиссер зажат в цепких  
лапах меня же — художника.

Неудивительно, что и на Глизер до сих пор остался отпечаток  
этой тяжкой длани!

Теперь мы уже все трое жили в квартире на Чистых прудах.  
И к этому моменту меня отделяла от семейства Штраух — Гли-

362

зер уже не тонкая ширма, а капитальная стенка между двумя  
самостоятельными комнатами.

Но объединял нас по-прежнему пламенный энтузиазм, которым  
всегда согреты первые творческие работы и первые искания.  
Счастливы те, кто умеет сохранить этот энтузиазм и на весь  
дальнейший ход творческой жизни.  
Нам троим, кажется, жаловаться не приходится.  
Нас троих Господь Бог не обошел “одержимостью”.  
А когда мы встречаемся вместе, нам до сих пор курьезно со-  
знавать себя взрослыми и пишущими друг про друга статьи  
ретроспективно-мемуарного характера...  
Впрочем, кому, кроме нас троих, до этого дело?

\*

Странное и своеобразное очарование лежит на всех работах  
Глизер. Она всегда самостоятельна.  
Ее актерская техника точна, как работа эксцентрика; ее манера  
двигаться четка, как математическая формула; ее владение рит-  
мом безошибочно, как стихотворение первоклассного поэта.  
А проникновение в идейную сущность образа, рисунок ее ро-  
лей так жестоко отчетливы, что очень часто отсутствие чекан-  
ки в работе партнера или хлипкость невыразительной мизан-  
сцены немедленно вскрываются во всей своей беспомощности  
и неполноценности рядом с суровым окриком строгости ее  
творческого письма.

Этот рисунок не барахтается в туманной неопределенности  
акватинт или акварелей — он всегда похож на режущую от-  
четливость гравюры, резанной грабштихелем по медной доске;  
на рисунок, беспощадно протравленный “крепкой водкой”  
офорта.

Рисунок — бесконечно едкий и ироничный. Иногда просто за-  
бавный. Иногда — патетический. Иногда — трагедийный.  
Но всегда — продуманно законченный и до конца исчерпыва-  
ющий все возможное из того, что предложено ее вниманию.  
В этом — великий урок техники эксцентрика и акробата, через  
которые я беспощадно когда-то гонял мою приятельницу и  
ученицу.

Бернард Шоу где-то говорит о разнице между канатоходцем и  
актером.

363 ЮДИФЬ

Первый, ошибаясь, ломает себе шею.  
Второй... только проваливается.

И мне понятно, какую великую предварительную школу буду-  
щей творческой самодисциплины и ответственности проходи-  
ли когда-то великие французские актеры и величайший из  
них — Фредерик-Леметр2, подобно многим, начинавший сце-  
ническую карьеру выходом... на руках на подмостках бульвар-  
ного театра Фюнамбюль, прежде чем крепко стать двумя но-  
гами на пьедестал величайшего актера романтического театра  
прошлого столетия.

Не только в четкости самого исполнения у Глизер видна по-  
учительность этой традиции.  
Не только в отчетливости самого рисунка.  
Но и в том, как из предложенных обстоятельств и материала  
извлекается все мыслимое и возможное.  
Совершенно в духе того исчерпывающего умения, в котором  
работают не только Грок и Чаплин; по описаниям — Дебюро и  
по гравюрам — Гримальди; но и вся великая плеяда безымен-  
ных комиков и эксцентриков, безошибочно знающих смертель-  
ную губительность для своего антре пустой секунды, не учтен-  
ного в мимолетном движении ракурса, не выверенной индиви-  
дуальной интонации в традиционном выкрике: “Иду-иду-иду!”  
Как строят они — подобием цепной реакции распадающихся  
атомов урана — цепь нарастающего комизма?  
Наворотом деталей?  
Конечно, и этим.

Но прежде всего отжимом из существующего всего того, что  
из него можно извлечь.  
Вот живой пример.  
Это очень старая комедия.

Даже не комедия, а американская “комическая”.  
В ней играют еще Фатти (Арбэкль) и совсем еще молодой Бестер  
Китон3. Они белл-бои\* в маленьком, но претенциозном отеле.  
В отеле — лифт; хотя и всего лишь на второй этаж, но все-таки  
лифт.

Лифт как лифт.

Но причудлив приводной мотор этого лифта.  
Он состоит из старой, вышедшей в тираж, флегматичной бе-  
лой бывшей пожарной кобылы.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Bell-boy — коридорный посыльный (*англ*.).

364 Мемуары

Кобыла введена в упряжку.

Упряжка прицеплена через блок к каретке лифта.  
И когда флегматичная кобыла лениво тянется за пучком тра-  
вы, который Фатти услужливо уносит из-под ее носа, Китон  
может на лифте подымать гостей на второй этаж.  
Но вот приходят особенно именитые гости.  
Их надо принять особенно торжественно.  
И как на грех — кобыла настолько сыта, что флегма берет верх  
над алчностью, и старый одер настолько уходит в воспомина-  
ния о былой резвости, что его не сдвинуть с места.  
А гости ждут.  
Что делать?

Фатти и Китон — находчивы.  
Быстро под брюхом лошади разводят... костер.  
То ли запах дыма, то ли щекотанье языков пламени по одутло-  
ватому брюху переносят эту Россинанту в былую прыть — так  
или иначе, она порывается вперед.  
И торжественно возносится лифт на другом конце.  
Уже смешно.

Но комикам-авторам этого мало.  
Есть конь. Есть канат. Есть лифт. Есть костер.  
Из них извлечено далеко не все, что могут дать сочетание коня,  
костра, каната и лифта на другом его конце.  
На время конь, отыграв, вышел из кадра.  
Но остались — костер и канат.  
Теперь на очереди “доиграть”.

И костер, вырвав из спячки коня, жадным языком пламени ли-  
жет... канат!

Лифт плавно движется кверху.  
А пламя весело бежит по канату.

В наивысшей точке подъема — и действия и лифта! — канат пе-  
регорает, и лифт стремглав летит вниз...  
Другой пример.

Тот же Фатти в другой комической, торопясь, пакует чемодан.  
Вот запихано все.  
Кальсоны и зубные щетки.  
Ботинки и носки.  
Калоши и соломенные шляпы.  
С нечеловеческим трудом чемодан закрыт.  
Но что это торчит сквозь беспощадно замкнувшиеся его че-  
люсти?

365 ЮДИФЬ

Что-то белое.

Штанина кальсон и белый носок.  
Перепаковываться некогда.  
Лязг ножниц.

И больше не торчит ни штанина, ни носок.  
С какой завистью и вздохом облегчения смотрит на это зри-  
тель, так часто мечтавший, пакуясь, проделать то же самое...  
Казалось бы, на этом — и делу конец.  
Так нет же!

В следующей части. Почему-то на яхте. Почему-то фатти де-  
лает... печенье.  
Сперва катает шарик.  
Потом его сплющивает.  
Затем вырезает кружок из середины.  
Вокруг него почему-то ковыляет старик с деревянной ногой.  
Почему?  
А вот почему.

Фатти скучно вырезать серединки из будущего печенья.  
И что же он делает?

Он раскладывает кружки теста на пути старика.  
И старик, ковыляя, деревянной ногой аккуратно выбивает из  
круглых лепешек необходимые кружки отверстий.  
В кинематографе мы обозначили бы весь этот сложный про-  
цесс одним словом: “перфорирует”— старик “перфорирует  
лепешки”.

Казалось бы, и этого достаточно.  
Так нет же!

В порыве ответного великодушия благодарный Фатти протя-  
гивает ему в подарок... пару кальсон и носки!  
Конечно, это кальсоны с отрезанной штаниной и та пара но-  
сок, из которых один — с отрезанной ступней — похож ско-  
рее на вязаную трубочку... “напульсника”.  
Но все это абсолютно кстати!  
Ведь у старика... одна нога.

А прямой конец его деревянной култышки очаровательно все-  
ляется в... напульсник.

А вот пример по тем же линиям, но поновее.  
Из театральной пьесы.  
Сезона 1942/43 года на Бродвее.

Здесь очень буйная сцена между одним полковником и одним  
генералом, столкнувшимися в комнате общей возлюбленной.

366

Военная субординация не позволяет разрешить столкновение  
обычным путем.

По-джентльменски — на кулаки.

Пока мужчины в форме — один обязан быть навытяжку перед  
другим.

Но мужчины — джентльмены.  
И хотят решить спор по-джентльменски — на кулаки.  
Как быть?

Средство — простое.  
Достаточно скинуть мундиры.  
Сцена бурная.

Пять раз взволнованной девушке удается остановить джентль-  
менский мордобой.

Пять раз слетают и вновь натягиваются мундиры, пока в по-  
единке не посрамлен... генерал.  
В ярости он вылетает из комнаты.  
Казалось бы — конец.  
Сцена доиграна.  
Так нет же!

Генерал в еще большей ярости снова влетает в комнату: в го-  
рячке после последней схватки он по ошибке надел мундир-  
полковника!

\*

Так же работает Глизер.

И не только в разработке тех собственных маленьких ситуа-  
ций, которые надстраивает над общим рисунком роли каждый  
актер для самого себя.

Так же обрабатывает она и жест, пока не извлечет из него всей  
основной и добавочной выразительности.  
Так же играет глазом.  
Так же пользует интонацию.

И яркими крупными мазками прочерчивает как абрис, так и  
детали роли.

Иногда она играет крошечные эпизоды.  
Но и тогда четкость ее рисунка кажется офортом, прорезан-  
ным сухой иглой.

“Сухая игла” — это термин тончайшей графической техники —  
“pointe seche”, — а отнюдь не характеристика самой ее игры —

367 ЮДИФЬ

всегда одинаково сочной, плотоядной, живой, жизнерадост-  
ной и заражающей.

А сам рисунок и тут так же точен, прозрачен и ответствен до  
мельчайшей детали, как точны и ответственно отточены кро-  
хотные фигурки. На самом даже заднем плане офортов Жака  
Калло.

Крошечные фигурки эти столь совершенны, что выдерживают  
даже... фотоувеличение размером в целую стену!  
Я видел сам такие неожиданные мягкого тона серые “гобеле-  
ны” — фотоувеличения “Партера в Нанси” во всю стену гос-  
тиной очаровательной миссис Айзеке — редактора-издателя  
журнала “Theatre arts montly”.

В 1930 году она устраивала для меня прием в своей редакции-  
квартире в самом центре Нью-Йорка.  
Я долго не мог понять, чем именно украшены стены той боко-  
вой гостиной, где сервировали чай.  
Самый сюжет гобелена я знал прекрасно.  
Но знал его по папкам коллекционеров.  
Знал его кавалеров и дам, лестницы, перспективы и фигурные  
газоны.

Но знал их запечатленными микроскопически тонкими линия-  
ми на листе нормального размера эстампа.  
И вдруг тот же самый сюжет в масштабах, достойных Ман-  
теньи или Гирландайо!

Улучив свободный момент, я выскальзываю из потока непре-  
кращающихся рукопожатий и жужжания бессодержательно-  
вежливых фраз и прокрадываюсь к интригующему меня гобе-  
лену.

Осторожно вожу по краешку пальцем и изумляюсь ощущению  
не шероховатой поверхности нитей тканого рисунка, а глад-  
кой поверхности фотобумажного листа размером от пола до  
потолка!

Улыбающаяся хозяйка стоит рядом и очень рада, когда я рас-  
сыпаюсь в похвалах ее затее.  
Нужно же было придумать!

Но нужно было иметь под руками такие тонкие вещи, как гра-  
фика Калло, чтобы пуститься в такую затею.  
Мало есть на свете столь же строгих штриховых рисунков, ко-  
торые могли бы выдержать такое же испытание — не време-  
нем, а... пространством.  
Меня уводят обратно к гостям, обещая — по просьбе моей —

368 Мемуары

к следующему моему приезду отделать стены увеличениями с  
более “раблезианских” по сюжету... “Balli de Sfessania”4.  
Глядя на эпизодические роли, которыми, как всякая великая  
актриса, Глизер увлекается не меньше, чем ролями большими,  
невольно вспоминаешь эти гобелены.  
Только разве что последовательности здесь смещены; и острое  
видение фотообъектива поставлено в начале всей работы; а  
тайна самого увеличения реализована тем, что через две-три  
проходные фразы Глизер умеет передать необъятную ширь  
целой человеческой судьбы и биографии.  
Так исчерпывающе типично по существу и так преувеличенно  
характерно по рисунку будет и здесь ее — пусть вовсе мгно-  
венное и мимолетное — появление на сцене.

**\***

Такая строгость письма?

Стало быть — не божьей милостью актриса вдохновения?  
Значит: инженер?  
Значит: конструктор?  
Алгебраист?

С хронометром вместо сердца?  
С метрономом вместо души?  
Среднее между Големом и Роботом?  
Благо оба из одной и той же Праги5.  
Что может быть нелепее таких предположений для тех, кто был  
свидетелем сценического бытия этой великолепной актрисы —  
с ее брызжущим юмором, брейгелевской сочностью деталей,  
жизнеутверждающим темпераментом Рабле, роскошным само-  
обладанием укротителя тигров и неотразимой заразитель-  
ностью эксцентрика на арене — одним словом, со всем тем, что  
сливается в то общее понятие сценического “брио”, которо-  
му, к сожалению, нет эквивалента в нашей ходкой сценической  
терминологии, столь богатой оттенками определений, касаю-  
щихся любых тонкостей переживаний, и столь же скупой на  
все, что связано с блеском сценического письма тех же масте-  
ров — будь то Щепкин или Мочалов, Москвин или Варламов,  
Шаляпин или Живокини.  
Четкость в работе?  
Значит — день, расписанный по секундам.

369 ЮДИФЬ

Неустанная смена форм тренажа?  
Каждое мгновение на учете?  
Акробатика. Спорт.  
Гребля...

Но и это на такие же сотни миль от того, что мы знаем о Гли-  
зер в быту!

Этот агрессор, способный для осуществления роли на нечело-  
веческую затрату внимания и усилий, вне рабочей площадки —  
неузнаваем.

В быту это спокойное существо, способное целыми днями ле-  
жать и инфантильно-плаксивым голосом требовать чаю или  
взбитых с сахаром желтков против воображаемой хрипоты...  
А затем часами разбирать заваль “тряпок” — от пестрого сит-  
ца до сверкающего “ламэ”, от мудреных блеклых восточных  
шелков через крестьянскую набойку или украинскую плахту к  
теплой таинственности панбархата.  
Меня всегда поражало, что делается это без малейшей мысли  
о том, чтобы шить из всего этого когда-нибудь “туалеты”.  
Разбирать. Складывать.  
Разворачивать и прикладывать.  
Прикидывать к фигуре.  
Снова заворачивать...

И небрежно запихивать обратно — в недра скрипучего зеркаль-  
ного шкафа.

Так может длиться часами, днями, неделями.  
Но вот как пауку, лениво дремлющему в паутине, внезапно в  
поле внимания Глизер, жужжа, залетает новая роль.  
И вот уже она способна не минутами, не часами, не днями, а  
неделями и месяцами гореть пожирающим огнем вдохновения.  
Способна без устали, часами отрабатывать каждую мелочь.  
Хорошо, если эта деталь пантомимна. Но боже сохрани, если  
она интонационна.

Днями во весь голос она станет верещать одну и ту же фразу,  
примеривая интонацию, переосмысляя слова или фонетически  
отделывая каждый слог.  
Соседи затыкают уши.  
Сперва пальцами.  
Потом ладонями.  
Потом ватой.

Потом окутывая голову шарфом.  
Напрасно!

370 Мемуары

Назойливый “пассаж” роли победоносно все несется и несет-  
ся, повторяясь и повторяясь, как треск пулемета, как сольфе-  
джио на флейте, и отдается в мозгу обреченного слушателя  
стуком больших и малых молотов и молотков и вовсе малых  
молоточков кузнечного цеха.  
Сравнение справедливо.  
За моей стеной — действительно кузня.  
За моей стеной выковывается роль.  
Но боже мой — сколько мучительных часов проходит не толь-  
ко с той, но и с этой стороны разгораживающей нас стенки! —  
по эту сторону, где под неугомонные рулады я безнадежно ста-  
раюсь сконцентрировать внимание на монтажных листах “Ок-  
тября” или “Старого и нового”. На статье о гастролях Мэй  
Лань-фана или театра Кабуки6.

Словесные трели неодолимым потоком несутся из-за стены.  
А иногда, словно сквозь стенку, врывается ко мне и сама их  
виновница.

Я давно уже ушел из одного с ними театра.  
Давно уже работаю в кино.  
Все равно!

Это именно я должен посоветовать, как на крутых боках будет  
держать корзину Лауренсия7 или в каком ритме лучше хныкать  
немке-экономке в “Концерте” Файко!  
И даже тогда, когда, расселившись с ними, я обретаю отшель-  
нический покой на далекой Потылихе, и то еще буйным ветром  
нет-нет [да и] влетит ко мне вечно жадная, агрессивная Гли-  
зер, то требуя поведать, как заносчивой скрибовской Цезари-  
не8 лучше выбивать носком ноги тарелку из рук лакея или из  
какого материала сделать корсаж королеве Английской Ели-  
завете!9

Как в долгие часы досуга она роется в тряпье из зеркального  
шкафа, так в дни и часы творческого запала она с неустанной  
жаждой будет рыться в лоскутах опыта и наблюдений, неиз-  
вестно откуда интуитивно собранных под черепную коробку  
и, подобно пестрым ее “тряпкам”, распиханным по самым не-  
ожиданным углам и закоулкам воображения и памяти.  
И тут — неустанная мастерица — она так же днями будет ком-  
бинировать и сочетать сверкающее “ламэ” внешней отделки  
роли с мудреным кружевом хода внутренней интонации; пес-  
троту бытовой ситцевой детали с бархатистой глубиной обра-  
за...

371 ЮДИФЬ

Есть актрисы, которые расшивают роли бисером.  
Так пишет сценический образ Гиацинтова.  
Есть актрисы, которые вышивают их шелковой ниткой.  
Такова Бабанова.

Есть такие актрисы, которые облекаются в оперение райских  
птиц собственного воображения, хватая их на лету и беспо-  
щадно разбирая на перышки.  
Такова Серафима Бирман.  
Не такова Глизер.

Глизер работает столкновением фактур и тембров самих мате-  
риалов.

Отсюда — здоровая чувственность и материальная плотность  
ее сценических образов.

Отсюда ее странная близость с крайними течениями музыки и  
живописи.

И, глядя на ее работу, вспоминаешь не Сомова или Борисова-  
Мусатова, но Татлина и Малевича.  
Не Моцарта и Дебюсси.  
Но Прокофьева и Стравинского.

А Пикассо я не упоминаю лишь только потому, чтобы не ис-  
портить ей отношения с Александром Герасимовым.  
И становятся понятны те дни кажущегося безделья, когда она  
часами почти сомнамбулически перебирает материи и ткани.  
Перед нами не эстетствующий Оскар Уайльд, погружающий  
пальцы Дориана Грея в рассыпанный жемчуг.  
Не Анатоль Франс, этот “католик, не бывший христианином”,  
любовно скользящий тонкой рукой по формам церковных со-  
судов и фактурам древних облачений “тучных и благочести-  
вых прелатов”, призывавший “сталкивать лбами эпитеты”, как  
это делает с фактурами тряпок Глизер.  
Не Дезассент10, растворяющий осязание в откровенную чув-  
ственность болезненной эротики, прокладывая путь к бредо-  
вой эстетике “тактилизма” мясника и скомороха Маринетти.  
Здесь вовсе другое.

Здесь почти что... производственное совещание.  
Ведь перед нами все та же — хоть и выросшая — молодая ра-  
ботница, работница прежде всего, а отнюдь не... декадентству-  
ющая барышня, которую Глизер ведь только играла!  
“Ламэ” игриво провоцирует ее на блеск отделки.  
И Глизер хочется, чтобы роль, так же сверкая, переливалась  
своими переходами, как эта странная поверхность материи,

372 Мемуары

сотканной из золотых и серебряных нитей.  
Но сдержанность жухлой набойки образами народной мудрос-  
ти удерживает ее от чрезмерного разбега фантазии, а своей  
таинственной бездонностью бархат шепчет о концентрации  
мыслей вглубь...

Она осязанием и глазом вслушивается в разнообразие их фак-  
тур, в блеклость или цветистость их красок, и они ответно вле-  
кут к образам, как влечет к ним музыка.  
И серебряное кружево оборки говорит ей столько же, сколь-  
ко трели Моцарта.

А густой тон темно-зеленого плюша гудит пассажами из Мей-  
ербера.

Так марки разных вин, по-разному распаляя воображение, за-  
ставляют сверкать его всей полнотой многообразия.  
А в зеркальном шкафу памяти, богатом отражениями окруже-  
ния, так же лежат, внезапно вспыхивают и перескальзывают  
друг через друга отпечатки впечатлений от реальных встреч,  
запомнившиеся детали, мимолетные штрихи. Им предстоит —  
как душам нерожденных из “Синей птицы” Метерлинка — со  
временем проснуться, сплестись и, сочетаясь в целое, вылеп-  
ливаться теми яркими образами, которые в творчестве Глизер  
поражают своей обобщенностью.

Пока это рассыпанные штрихи, мимолетные впечатления, от-  
дельные детали.

Они скользят по извилистым коридорам памяти, согретые та-  
ким же ласковым вниманием Глизер, как и материи, скользя-  
щие через ее ласкающие пальцы.  
Какое обилие из них и лично мне знакомо!  
Вот манера Ольги Георгиевны говорить в слегка закидываемый  
кверху нос.

Вот семенящая походка покойной “старой девушки” Дарьи  
Васильевны.

Сколько раз в ночном коридоре сталкивался я с ней: с крыси-  
ным хвостиком косички, в одной рубашке и босиком, ее кро-  
хотная увядшая фигурка пробиралась в другой конец кварти-  
ры.

Там ждал ее друг сердца, недавно въехавший старик, имевший  
большой “блат” по части кровельного железа.  
Вот манера шамкать и вопросительно поджимать губы другой  
старушки — незабвенной Кузьминишны, стряпавшей на меня  
и столько раз меня выручавшей своей “пензией”, когда я си-

373 ЮДИФЬ

живал без денег.

Мы с Штраухом на собственных плечах выносили из нашей  
квартиры смехотворно легкий гроб с останками этого священ-  
ной доброты существа.

Вот манера Елизаветы Ивановны слегка набок наклонять свой  
роскошный бюст.

А вот неувядаемая светскость Юлии Ивановны".  
Вот манера Веры Андреевны трясти завитками волос и бирю-  
зовыми серьгами.

Эта предприимчивая дочь дворника Тимофеича, переехав к нам  
из подвала, тут же вышла замуж.  
Квартира гремела попойками и пирами.  
У Веры Андреевны появились хрустали и ложки, которые она  
величественно выдавала нам в пользование.  
Пока в одну прекрасную ночь вместе с мужем она не была по-  
сажена за спекуляцию.

Вот угловатые движения белобрысой и пустоглазой Ленки,  
просто водившей с бульвара парней к себе за загородку в при-  
хожей. После того как они с ней вдосталь — под гармонь —  
накатаются в лодке по затянутому тиной пруду, тянущемуся  
от Покровских ворот к Гусятниковскому переулку...  
А вот, наконец, — железная когорта сменивших друг друга дом-  
работниц.

Сопливый, курносый, желтоволосый битюг — Ксения.  
С улыбкой во всю румяную ряжку.  
С неподражаемым говором, полным совершенно непредусмот-  
ренных цезур и перестановок слов.  
Эта младшая сестра лесковской Фионы12 за слоновой поступью  
гигантских ног хранила сердце любвеобильное и жалостливое.  
Как прекрасно связывает русская народная речь понятие “лю-  
бить” со словом “жалеть”.

Жалость погубила эту рязанскую Нана13. Увела ее из уплот-  
ненной квартиры — в нетопленный подвал прижалевшегося ей  
рыжего пожарного.

Раз в неделю она вновь появлялась, принося с собой на когда-  
то сиявшей румяной ряжке — синяк: то под левым глазом, то  
под правым...

От раза к разу она таяла и сохла, все ниже опуская плечи своей  
фигуры гренадера и скорбя о тяжкой доле бабьего рабства, на  
которое обрекла ее чрезмерная человеческая отзывчивость.  
“Очень уж Павел Петрович, как выпивают, дерутся”.

374 Мемуары

Потом пропала...

Зато долго держалась желтая, замкнутая, востроносая и злая

Дина.

С мелкими и плохими зубами куницы и маленькими глазами  
без ресниц.

Пока тоже сама же себя не обрекла на добровольную казнь:

взявшись где-то в Лефортове “ходить” за какой-то умираю-  
щей старушкой.

Из любви к человеку и ближнему?  
Нет, что вы! Вы не знаете Дины.  
От алчности:  
в расчете унаследовать комнату — два метра тридцать на шесть.  
Четыре года коварная старушка не умирала.  
А Дина бледнела и зеленела.

И ее все больше и больше тревожил накладной расход “де-  
вичьей чести” в пользу коменданта здания.  
Без этого бесплодно могли пропасть многолетние труды “до-  
брой самаритянки”.  
Старушка, кажется, жива и поныне.  
Дину похоронили в последней стадии туберкулеза.  
А судьба и местопребывание любвеобильного коменданта —  
неизвестны.

И наконец, — ревнитель православия, несокрушимый П.П.3.  
Воинствующий протопоп Аввакум в юбке.  
Лев и тигр в одном лице: Прасковья Петровна Заборовская14.  
Гулким набатом прокатывается ее голос, понося и восхваляя,  
вознося и осуждая ближних или просто перелаиваясь с други-  
ми жильцами, но всегда одинаково зычно и громогласно — от  
ванной комнаты до Ленкиной перегородки. От хором Веры  
Андреевны до раковины общественного пользования и обратно.  
Заставляя трепетать и милиционера, сменившего в комнате  
“старика”; и инженера путей сообщения, въехавшего на осво-  
бодившееся место Дарьи Васильевны; и Анфису Ивановну, сме-  
нившую комнату после смерти Натальи Кузьминишны; и Лен-  
киных кавалеров; и самого ответственного съемщика Михаила  
Николаевича Эгдешмана15.

По вечерам, насудачившись вдоволь, Прасковья Петровна — в  
окружении икон и перин, лампад и мешочков с кореньями —  
надевала очки и, водя негнущимся пальцем по крупному шриф-  
ту страниц, по складам вполголоса читала гигантский осиро-  
телый второй том разрозненного “Жизнеописания генералов

375 ЮДИФЬ

1812 года”. Она жалела их не меньше, чем Ксения своего по-  
жарного, и на строках описания их смерти неизменно всхли-  
пывала, проливая умильную слезу.  
За свои иконы и перины, лампады и генералов двенадцатого  
года этот державный оплот мракобесия, выросший под сенью  
Троице-Сергиевой лавры, была готова лечь на плаху или взой-  
ти на костер.

Почти на “вольные страсти”.  
Или “принять венец мученический”.  
А с утра в устах ее снова раздавалась иерихонская труба пере-  
судов.

И неврастеник “ответственный” уже бежал в кухню, чтобы  
унять разбушевавшуюся стихию Прасковьиных страстей.  
Но кто укротит океан?  
Кто остановит набег грозовых туч?  
Кто смирит раскат урагана?

И “ответственный” поспешно смывается вон из квартиры...  
Вот краткий и неполный абрис того “музея восковых фигур”,  
который многие годы причудливым хороводом проносился по  
комнатам и коридорам этой странной квартиры на Чистых пру-  
дах.

Какая россыпь материала для тех, кто хочет видеть!  
Для тех, кто не хочет упускать.

Для тех, кто умеет копить живые впечатления и знает, когда и  
где ими озарять творения своей фантазии; реалистически “за-  
землять” чрезмерный ее полет и лепить навстречу образам дей-  
ствительные ответные образы собственного творчества, со-  
тканные из черт этой же самой действительности.  
Глизер умеет это делать с неподражаемым совершенством.  
И словно призраки тех лет, то тут, то там в ее ролях сверкает  
знакомый штрих, знакомая деталь, знакомый облик в целом.  
И я теряюсь в догадках, в каком очередном сценическом во-  
площении волшебницы Глизер узнаю я из круга обитательниц  
нашего Чистопрудного гербария говор одной, повадку другой,  
вороватый взгляд третьей.

Наклон бюста. Задранный кверху нос. Шаркающие шлепанцы.  
Опущенные книзу концы губ или бровей.  
Где? Когда? Сквозь чью драматургическую ткань узнаю я их?  
Сквозь Шиллера? Шекспира? Скриба? Леонова? Или Лопе де  
Вега?  
Ведь уловил же я в повадках начальницы царской гимназии

376

мадам Скобло16 характерный жест покойного... Анатолия Ва-  
сильевича Луначарского закладывать руки за спину.  
В движении, которым Констанция в “Обыкновенном челове-  
ке” ворует рафинад из сахарницы, — тот самый жест, кото-  
рым это делала какая-то “сановная” дама из “бывших”, поче-  
му-то тоже заезжавшая все на те же Чистые пруды.  
И даже в остановившемся взгляде бледной маски лица коро-  
левы Елизаветы в темной палате Вестминстерского дворца я  
узнаю маниакальную округлость глаз из-под копны седых во-  
лос, которыми поверх свечки в щель своей двери следила за  
мной ныне давно умершая “тетя Саша”, медленно перед  
смертью сходившая с ума...

Вам, зрителям, вовсе не нужно знать каждый из этих прообра-  
зов и, зная их лично, узнавать их сквозь хитросплетенную об-  
разность персонажей Глизер.

Чтобы узнать их, вам вовсе не нужно было — как мне — стал-  
киваться с ними в Чистопрудной квартире.  
Вы узнаете их жизненность и реальность по другому.  
По тому безошибочному штриху, который из наблюдения умеет  
извлечь Глизер, творя из случайного — типическое.  
По тому единственному штриху, который способен по, каза-  
лось бы, мимолетной случайной детали магически воссозда-  
вать целое. И штрих этот великой мастерицей прочерчивается  
с такой же беспощадной уверенностью, как линия спины Иды  
Рубинштейн — Серовым.

И когда в рисунке Иды Глизер сверкает такой же штрих, он  
вонзается в восприятие зрителя с точностью лезвия рапиры из  
безошибочных рук Сирано17 или д'Артаньяна; но несет он не  
боль, а восхищение; не смерть, а рождение незабываемого сце-  
нического образа, навеки насаженного на острие беспощад-  
ной иронии, если это противник или враг нашего времени или  
даже просто пережиток давно социально изжитого.  
И зритель восхищен тем, что эта магия становления сценичес-  
кого образа является перед ним не в порядке трудолюбивого и  
лишенного воображения нанизывания бытовых подробностей,  
кропотливо нацарапанных из жизни правденок, правдишек и  
правдашек, сшитых по типу лоскутного одеяла, — но такими  
же двумя-тремя безошибочно вонзающимися деталями, как  
слегка косящие глаза Катюши Масловой, завиток локона на  
шее Анны Карениной или вздернутая губка молодой княгини  
из “Войны и мира”.

377 ЮДИФЬ

Ибо штрихи, которые видит в жизни Глизер и которые она пе-  
реносит на сцену, это не те “штришки”, что идут на подтасов-  
ку правды жизни сценической ее подделкой.  
Но те черты, скупые и решающие, через которые в явь просту-  
пает самое сокровенное из человеческого нрава и характера.  
Типические черты.

Черты, единственно обеспечивающие осязаемую рельефность  
сценического образа как синтеза целого характера, целой био-  
графии, целого класса, целой эпохи, данных через поворот го-  
ловы, откинутое плечо, протянутую руку или вздернутую бровь.  
И диву даешься, откуда у этой недавно еще совсем молодой  
работницы такая мощь интуиции!

**\***

Но не только гойевское каприччио Чистопрудных химер под  
водительством незабываемых Скобло и Констанции струится  
с причудливой ее палитры.

Ее общественницу Глафиру (“Инга” Глебова), ее подпольщи-  
цу Рахиль (“На Западе бой” Вишневского) и даже ее трагичес-  
ки заблуждающуюся Людмилу (“После бала” Погодина), ко-  
торую как роль сценически испортила ей нечуткая эмпиричес-  
кая режиссура натуралистического толка18, — питают иные ис-  
токи.

Истоки непосредственного, светлого, живого общения с теми  
молодыми работницами и комсомолками, с которыми она ро-  
сла, с колхозницами и партизанками, знатными доярками и  
стахановками, с которыми она так любит встречаться и общать-  
ся в сознании общности единого творческого подвига, незави-  
симо от того, на сцене или в цеху, в поле или в шахте находит  
ему приложение творческий темперамент человека нашей стра-  
ны.

Помню в “Инге” прежде всего — розовое с голубым.  
Голубое прозодежды.

Красное традиционного платочка, накинутого на так трога-  
тельно и мило подстриженные белокурые волосы парика.  
Розовое — здоровых бабьих рук с засученными рукавами. И  
снова голубое — в глазах.

В глазах ли? Ведь глаза у Глизер — черные. Нет. Не в глазах, а  
во взгляде.

378

Во взгляде — сияющем, веселом, бойком.  
На почве цвета этих глаз произошел даже курьез.  
Не только я увидел их голубыми в спектакле “Инга”.  
Голубыми же увидел их и тот ассистент режиссера, который  
вызвал Глизер на киностудию, чтобы снять пробу для какой-  
то кинокартины, где нужна была голубоглазая девушка.  
Каково же было изумление режиссуры фильма, когда у голу-  
боглазой на сцене Глафиры в жизни оказались черные как уголь  
глаза!

Но в “Инге” взгляд этот голубой.

И взглядом этим вместе с яркими, теплыми, согретыми чувст-  
вом словами она охватывает — нет, обнимает — товарок-ком-  
сомолок.

До сих пор помню взгляд, с которым эта юная и жизнерадост-  
ная советская женщина, вступая в партию, отбрасывает оковы  
кухонной забитости, став на путь бодрого служения великому  
делу великой своей страны.

До сих пор не могу забыть восторженно-удивленную интона-  
цию, с которой она обращается к подругам: “Бабоньки!” — ста-  
раясь им объяснить все то удивительное, что принесла ей но-  
вая жизнь.

Помню эти же глаза — наоборот — черными, глубокими, без-  
донными.

Подернутыми алым пламенем гнева, словно зарницами вспы-  
хивающего сквозь пристальность взгляда.  
Это подпольщица Рахиль на допросе.  
Это ее гневный, умный, сдержанный, пронзительный взгляд.  
Взгляд, которым смотрели поколения женщин-борцов в лицо  
угнетателей трудящихся.

Такими глазами смотрели Мария Спиридонова и Роза Люксем-  
бург, Луиза Мишель и Долорес Ибаррури в героические мо-  
менты своих биографий.

Этим взглядом — опаляющим и испепеляющим, каким-то чу-  
дом от этих реальных героинь пришедшим к героине театраль-  
ной, — Глизер — Рахиль пронизывает подлеца фашиста, ста-  
рающегося запугать и запутать ее на допросе.  
Этим взглядом — достойным того острого ума, который в борь-  
бу свою вносили эти поколения героических женщин, — сце-  
ническая наследница их героики Рахиль — Глизер разделыва-  
ется со своим мучителем, из подсудимой становясь судьей, из  
подследственной — победителем.

379 ЮДИФЬ

И своре фашистских мерзавцев не остается ничего иного, как  
физически затравить ее насмерть зубами своих меньших брать-  
ев — обыкновенных собак-ищеек.

Такое разнообразное воплощение социально заостренного  
жизнеутверждающего чувства возможно лишь тогда, когда сам  
лицедей принадлежит к великой семье тех, кто борется, кто  
строит.

И в этой принадлежности Глизер к здоровому телу своего клас-  
са и неповторимому духу своего времени и заключена основ-  
ная тайна того умения проникать в сокровенное и общечело-  
веческое, что звучит во всех ее ролях, сквозь образы любой  
пластической заостренности и сценического преувеличения,  
сквозь наряды любых покроев и уборы любых эпох.  
И становятся понятны часы и дни ее кажущейся внешней неак-  
тивности.

В отличие от бурного процесса сменяющихся толчков и взры-  
вов репетиций и “стахановской вахты” спектакля, в котором  
Глизер так же без остатка отдается своему сценическому тру-  
ду, как литейщик — литью, пограничник — охране границ или  
колхозник — весеннему севу, процесс здесь иной — затаенный  
и незримый.

Затаенный и незримый, как таинственное прорастание зерен,  
созревание плодов, но более всего схожий со сложными про-  
цессами дистилляции или кристаллизации, когда в процессе  
брожения вульгарный виноградный сок перевоплощается в  
опьяняющее зелье Вакха, а перенасыщенный — аморфный и  
вязкий — раствор таинственных солей набирает в себя мощь  
внутренних сил с тем, чтобы от легкого внешнего толчка вне-  
запно, целиком, без остатка претвориться в твердое, много-  
гранное, сверкающее тело кристалла.  
Острые ребра режут!  
Грани — блестят!  
Блеск ослепляет!

Зеркальные поверхности отражают мир, как совершенная кон-  
цепция ученого; недра кристалла его преломляют, как концеп-  
ция философа, пытающегося его осмыслить; а пронизываю-  
щие его лучи света разгораются многогранностью спектра,  
словно палитра художника, старающегося уловить этот мир  
на своем холсте.

Так в эти дни и внутри внешне неподвижной Глизер протекает  
такой же магический процесс кристаллизации, когда в острые

380 Мемуары

грани типического стекаются отдельные случайные частнос-  
ти; прочерчиваются глубины; обозначаются плоскости и пла-  
ны и происходят таинственные сдвиги реальных наблюдений,  
а видения собственной фантазии приобретают реалистическую  
очерченность реальных сценических образов.  
Но мало одной интуиции. Мало одних наблюдений. Мало од-  
них непосредственных встреч.  
Я видел прекрасный американский военный фильм.  
Как многие фильмы последних лет — он фантастичен.  
Но той конкретной, “деловитой” фантастичностью, которая  
так характерна для американцев и так обаятельна в их пьесах и  
сценариях.

Герой фильма — военный летчик, американец, посланный в Ан-  
глию. В конце первого же ролика фильма он разбивается на-  
смерть. Казалось бы, что так заканчиваются фильмы.  
Ничего подобного: собственно, отсюда фильм и начинается.  
Сразу же после катастрофы мы видим его идущим по очень  
широкому пейзажу.

В пейзаже этом, кроме пространства, нет ничего. Если не счи-  
тать необъятного небосвода без линии горизонта да чего-то —  
не то утреннего тумана, не то хлопьев ваты, путающихся у него  
под ногами.

Рядом с ним в такой же кожаной куртке идет кто-то из его же  
коллег.

Они оживленно беседуют.  
О том о сем.  
А больше ни о чем.

Как вдруг герой — его зовут Джо — спохватывается.  
“Но позволь! Ведь ты же в прошлом году разбился! Тебя же  
нет в живых?!”

“А... разве сам ты, — отвечает ему приятель, — живой? Ты же  
тоже разбился вчера...”.

Джо очень смущен и интересуется, что же будет дальше.  
Выясняется, что “там наверху” все как на земле.  
И разбившиеся летчики обязаны являться в небесный штаб раз-  
бившихся летчиков к начальнику штаба.  
Начальник штаба — генерал (его играет Лайонел Барримор),  
тоже заслуженный летчик, когда-то разбившийся на военном  
самолете.

Выясняется, что никакого райского досуга и вожделенного без-  
делья в загробном мире бедного Джо не ожидает.

381 ЮДИФЬ

Работа продолжается.

Он (как и его товарищи) получает назначение обратно, на зем-  
лю.

Не то в качестве ангела-хранителя, не то инструктора, но так  
или иначе — незримо приставленного к молодому летчику,  
только что выходящему на линию первых ответственных са-  
мостоятельных полетов.

Превосходно сделана сцена первого полета!  
Погибший летчик сидит позади молодого.  
Там, где обычно сидит инструктор.  
Молодой летчик его не видит.  
Но наставительный его голос он слышит.  
Этот голос кажется ему не то воспоминанием о страницах учеб-  
ника, не то голосом собственной сообразительности.  
Но дело не в одних технических деталях летного мастерства.  
Основное, о чем твердит младшему старший, — это о том вдох-  
новенном величии, которое наполняет человека, вырывающе-  
гося в небесную высь, о той опьяняющей гордости, которая  
охватывает человека, покоряющего заоблачные дали, — о твор-  
ческом экстазе, в который погружается человек, властно вры-  
ваясь в глубину и просторы небесного океана.  
И мы видим, как в тон его словам невзрачный, такой земной и  
невыразительный молоденький пилот на наших глазах превра-  
щается во вдохновенного энтузиаста, в того поэта воздуха, в  
того покорителя небесных пространств, кем были и станови-  
лись сотни летчиков малых и великих, великих и величайших,  
подобных нашему Чкалову, так неукоснительно несшему в не-  
бесный простор неугасимое пламя того же энтузиазма.  
Сыграть такую сцену под силу, конечно, только с виду столь  
же прозаичному Спенсеру Трэси и веснушчатому...19.  
И фирма “Эм-Джи-Эм”, конечно, их и пригласила на эту неза-  
бываемо прекрасную сцену, когда в небесных просторах жел-  
торотого юнца внезапно касается “божественный глагол”  
творческого понимания того, что казалось ему еще за несколь-  
ко минут скучной рутиной и бездушным профессиональным  
тренажем.

Но не эта сцена самая удивительная в фильме.  
Как ни странно, в этом фильме, полном головокружительных  
трюков и невероятных ситуаций — от тончайшей лирики до са-  
мого смехотворного буффа, от героики персонажей до эпизо-  
дов бомбежки бензиновых баз, — самой сильной сценой явля-

382 Мемуары

ется монолог.

Монолог Лайонела Барримора.  
Вкратце ему предшествует следующее.  
У разбившегося летчика Джо — невеста.  
Она — тоже летчик.

И тут же, в том же самом летном лагере.  
Трэси занимается своим подшефным необычайно рьяно.  
Он добросовестным и участливым ангелом-хранителем следу-  
ет за юным пилотом повсюду.  
Так, например, и на дансинг.  
Боб робок. Нерешителен.  
Боится подойти к девушкам.

И так же наставительно ему на ухо шепчет все тот же незри-  
мый Трэси такие же мудрые советы, вселяя в своего подзащит-  
ного озорство и самоуверенность.  
Однако что делает тот?

Из всех возможных барышень он избирает... невесту Трэси, в  
грустях и трауре сидящую где-то в стороне.  
В этот вечер они еще не танцуют.

Но скромный провинциальный мальчик постепенно завоевы-  
вает ее симпатии.  
Трэси это сперва забавляет.  
Потом сердит.

И наконец заставляет бесноваться от бессильной ревности.  
И Трэси придумывает “адский” план.  
Сам в жизни головорез, он часто сиживал под арестом за свои  
головоломные проделки.

Земной его начальник штаба — свирепый противник “воздуш-  
ного хулиганства”.  
Что же делает Трэси?

Он накануне выходного дня — у Боба на этот день назначен на  
целый день пикник с бывшей невестой Джо — провоцирует сво-  
его “воспитанника” на выходку дикой смелости — заставляет  
его пролететь сквозь сарай.

Вечером около штаба Трэси злорадно потирает руки, когда  
Боба вызывают к генералу.

Однако затея коварного Трэси терпит полное фиаско.  
Боб выходит победителем.

И что еще хуже — уходит гулять вместе с невестой Джо!  
Но дело еще хуже!  
Трэси хочет увязаться за ними, чтобы новым маневром поме-

383 ЮДИФЬ

шать их роману.

Но тут внезапно является “с неба” друг Спенсера Трэси: Спен-  
сера Трэси — летчика Джо — требуют к генералу.  
Не в “земной” штаб, а в “небесный”.  
И в “небесном” штабе генерал (Лайонел Барримор) дает Трэси  
такую взбучку, какой тот и на земле не видал!  
И вот эта-то взбучка переходит в замечательный монолог о том,  
что Трэси не понял своей роли.

А роль его — в продлении той непрерывной живой связи всех  
поколений погибших авиаторов, которая связывает живых и  
отживших между собой.

Гибель одних — это залог возможности летать другим.  
Жертвы не напрасны.

И за спиной каждого юноши, порывающегося в небо, стоят  
поколения погибших за то, чтобы он мог это сделать.  
Цепь передачи опыта непрерывна.

И в летном поступке каждого — коллективное творческое до-  
стижение всех.

Величие самой мысли, как и форма ее произнесения, так пре-  
красно, что будь мне двадцать лет, я, вероятно, тут же ринулся  
бы в поднебесье.

И приходится отдать должное блеску агитационного мастер-  
ства этого фильма.

В финале картины (после массы перипетий) Трэси — так же в  
инструкторском кресле — летит на подвиг в полет со своей не-  
вестой. Она бомбит японские бензохранилища и выручает Боба.  
А когда, вернувшись в лагерь, она бросается в объятия Боба,  
Трэси медленно отходит.  
И... исчезает.  
Его миссия выполнена.  
В летчики я, конечно, не пошел.  
Мне не двадцать лет!

Но история “Парня по имени Джо”, как называется этот  
фильм, прекрасна именно этой идеей творческой преемствен-  
ности поколений — какой бы области мы ни коснулись.  
И в нашей творческой области не менее, чем в других.

**\***

Когда я говорю, что в творчестве нашем мало одной интуиции,  
мало одних личных встреч, переживаний и наблюдений, — я

384 Мемуары

имею в виду гигантский творческий опыт накопленного в про-  
шлом.

Я имею в виду верного товарища и спутника актера, костюме-  
ра, режиссера и музыканта, литератора и драматурга.  
Книгу.

Глизер и книга!

Вообразить Глизер с книгой в руках — для меня так же неожи-  
данно, как увидеть Отелло за прялкой или Макбета с утюгом.  
Так сильна ее непосредственная жизненность, кого бы она ни  
играла. Так далека она от книжности на сцене. И так редко ее  
[можно] встретить с книжкой в руках в реальном быту.  
Но как же так?

Ведь не только в области того, что требует непосредственного  
наблюдения, но и в том, что требует знаний эпох далеких или  
отдаленных, Глизер безупречна в деталях своего рисунка.  
И следя за ходом трагической судьбы королевы Елизаветы, вы  
видите в смене абрисов сценического рисунка Глизер почти  
исчерпывающее наличие всего того, что, по крайней мере в пре-  
делах Москвы, можно зрительно узнать о Рыжей Бэсс, к кото-  
рой так упорно сватался наш царь Иван Васильевич Грозный.  
Вот линия губ с восковой фигуры королевы из Вестминстер-  
ского аббатства.

Вот иногда странно безжизненные руки и тяжелые веки пор-  
третов кисти Федериго Цуккеро.

Вот “стойка” Елизаветы (Глизер любит это выражение),—  
стойка, взятая с большой круглой королевской печати.  
Вот слишком высокий и вместе с тем покатый обнаженный лоб  
с коленопреклоненного облика королевы из собственного ее  
королевского величества молитвенника.  
Вот искусственно разведенные в стороны гигантские полукруг-  
лые дуги бровей с портрета Марка Гаррарда в Хэмптон-Корте20.  
Когда же королевский венец у Глизер на голове, то он закинут  
так же высоко назад на затылок, как на профилях королевы,  
украшающих шиллинги эпохи ее царствования.  
А в том, как Глизер вдруг своеобразным, толстозадым — свер-  
кающим золотом — пауком внезапно уходила в глубь резного  
кресла тронного зала, улавливалась не только документаль-  
ная правдивость на этот раз ни из какого источника не списан-  
ной убедительности.

Рисовалось большее: чудилось, что от этого трона уже протя-  
нуты те нити, которыми алчный “коварный Альбион” столе-

385 ЮДИФЬ

тиями будет опутывать Земной шар — от Индии к Канаде, от  
Суэца к Родезии, от Австралии к Ираку и Палестине.  
Но**,** погружаясь в логово своего кресла, Глизер не покидала  
твердой почвы реалистической убедительности.  
Не уходила в абстракцию символа.  
Наоборот, — в эти мгновения еще острее становилось харак-  
терное для ее исполнения странно конкретное ощущение под-  
линно бытовой Елизаветы, какое возникало, например, в моем  
представлении, когда в Британском музее я читал оригиналы  
ее писем к шотландской королеве, полные превыспренней ру-  
гани с упоминанием дьявола из второй строки в третью.  
Или когда я старался уловить отпечатки ее несомненно увлаж-  
нявшихся пальцев на небрежно зарисованном наброске “ми-  
зансцены” обстановки казни Марии Стюарт, приложенной к  
отчету Роберта Вингфальда, скрепленному собственноручной  
надписью лорда Бэрли, пересылавшего этот отчет своей коро-  
леве.

Это тот именно отчет, где имеется описание знаменитой дета-  
ли о любимой собачке злосчастной королевы, забившейся в  
момент казни под ее юбки и насильно вытащенной оттуда од-  
ним из палачей, после того как топор другого палача после двух  
ударов уже снес царственную голову своей жертвы.  
Собачка не захотела покинуть тело своей любимой госпожи.  
Она вернулась к телу королевы и, как дословно сказано в от-  
чете, — “легла между головой ее и плечами” (“But came and  
lay between her head and shoulders”).  
И именно так, читая этот отчет, вероятно, сидела в кресле и  
историческая королева...

В такие моменты на сцене витает трагический дух победитель-  
ницы Великой армады, а благодаря исполнению Глизер сквозь  
Шиллера сквозит Шекспир.  
Иное дело Скриб и Цезарина...

Здесь — не надгробия и королевские печати. Не восковые идо-  
лы и музейные холсты.  
Здесь властвует литография.  
Здесь веселый хоровод сплетают гравюрки.  
Здесь на каждом шагу — Берталл.  
Гранвиль.Гаварни.  
Предощущение Гиса.

И какие-то реминисценции от Дебюкура.  
И даже когда налицо промах и в “Улице радости” перед нами

386 Мемуары

недостаточно английский тип21, то и тогда это окажется не про-  
махом от небрежности, но напрасным усилием, приложенным  
к неверно выбранному адресу прообраза — к персонажу из се-  
рии “Синих чулок” Оноре Домье (“Женщины авторши”), тог-  
да как нужно было идти к англичанам Крукшенку или Физу.  
Где же ключ к тайне этой эрудиции?  
Ключ этот имеет имя, отчество и фамилию.  
Имя это — Максим.  
Отчество — Максимович.  
Фамилия — Штраух.

Ибо и сейчас, кто говорит — Глизер, говорит — Штраух.  
Сочетание их превосходно.

Я имею в виду то сочетание, в котором они совместно трудят-  
ся над галереей своих сценических образов.  
Непосредственная, алчная, интуитивная Глизер.  
И изощренный, даже рафинированный, вдумчивый и осмотри-  
тельный Штраух.

Взрыв нетерпимой животной непосредственности, недоступ-  
ный ему.

И кропотливый труд эрудиции, документации, и дозировки, и  
анализа, и учета, чем так по-своему прекрасно его собствен-  
ное мастерство.

Полная освобожденность ее дарования от груза прошлого, от  
канонов и традиций, которые въедаются при встрече с искус-  
ством смолоду.

А Глизер до Пролеткульта и в театре-то порядочном не бывала!  
И рядом почти энциклопедическое познание Штрауха о том,  
как подымал Шаляпин руку в Олоферне в отличие от Бориса;

двигал пальцем в Дон Базилио не в пример Дон Кихоту; носил  
бороду Досифея, не повторяя Сусанина, и играл князя Галиц-  
кого22, не повторяя никого и неповторимо ни для кого.  
Все это видано и перевидано несчетное число раз молодым под-  
растающим Штраухом.

Станиславский, Качалов, Москвин, Леонидов — во всем луч-  
шем, что они создали.

Ермолова, Южин, Остужев, Коонен, Орленев.  
Не говоря уж о десятках звезд меньшего калибра, в сотнях ро-  
лей неисчерпаемых сокровищниц отечественной и мировой ли-  
тературы.

Вероятно, отсюда — та бережная филигранность отделки в его  
личной работе на сцене.

387 ЮДИФЬ

Привычка бережно хранить в памяти и чувствах неповторимую  
мимолетность сценического видения приучила его к бережнос-  
ти и глубокому уважению к любой мелочи из того, что поло-  
жено на подмостках ему делать самому.  
Добросовестность Штрауха в области документации того, что  
он делает, достойна зарисовок тычинок и стебельков, десят-  
ков разновидностей трав и цветов, которые поражают нас до  
сих пор в записных книжках Леонардо или Дюрера; или дета-  
лей крылышек стрекоз и лапок кузнечиков, не менее порази-  
тельных в альбомах Утамаро и Хокусаи.  
Я знаю об этом по опыту.

С двадцатого года Штраух был у меня актером, в годы двад-  
цать пятом, двадцать шестом и двадцать седьмом работал со  
мной ассистентом— по “Броненосцу “Потемкин”, “Октяб-  
рю”, “Старому и новому”.

Здесь Штраух был совершенно незаменим на одном из самых  
ответственных участков этой работы.  
Он ведал “типажем”, то есть подбором таких лиц, которые при  
минимальной игровой нагрузке (а часто и вовсе 6ез нее) сразу  
же, с первого на них взгляда, могли давать зрителю исчерпы-  
ваюшее прелставление о законченном o6paзe. —  
Представления эти в различных случаях могут быть совершен-  
но различного порядка.

Но всех их объединяет одна общая черта: краткость метража —  
то есть мимолетность их показа на экране.  
И отсюда категорическое требование на прелельное внешнее  
выражение той нутренней характеристики, ради которой они  
выбраны.

Разбираться в них и разглядывать их — некогда.  
Давать им большую игровую “нагрузку” — невозможно.  
Это обычно не актеры.

И чем характернее бытовые их облики, тем обычно труднее  
бывает просить их что-либо “сделать” перед экраном. (Если  
только это — не локо “подсмотренное” у них, свойственное  
им в жизни действие, которое режиссер умело вплетает в свое  
построение.)

Иногда для траурной сюиты “крупных планов” нужны лица с  
отпечатком горя.  
Иногда в лице нужно самодовольство.  
Иногда — подозрительность.  
Иногда — злорадство или сомнение.

388 Мемуары

А ведь сколько есть лиц, на которых так на всю жизнь и отпе-  
чаталась подобная характерность — результат длительного по-  
ведения в определенном направлении.  
Ракурс и поворот головы; легкая “поправка” в прическе; соот-  
ветствующая деталь костюма — и “типаж” внезапно становит-  
ся почти синтетически образом.

Сколько раз мне приходилось добрейшего парикмахера с мек-  
сиканской хасиенды обращать ракурсом съемки и подсветкой  
в злодея остроты гойевского облика; из алма-атинского мяс-  
ника делать... “ганзейского купца”; или прикрывать подслепо-  
ватые глазенки истопника севастопольской гостиницы, преоб-  
ражая его в судового врача на “Потемкине”!  
Так неожиданно перекидывается на экран традиция великого  
мастера русской живописи — дедушки милой Наташи Конча-  
ловской — Сурикова.

(Кстати сказать, сама Наталья Петровна состоит на учете в  
качестве “боярыни” для “Ивана Грозного”!)  
Широко известна история с хмурым учителем математики, за  
которым Суриков гонялся чуть ли не через всю Москву, найдя  
именно в нем исчерпывающие черты для образа “Меншикова в  
Березове” и стараясь уговорить его позировать.  
И какую пеструю историю можно было бы написать о повсед-  
невной киноработе с типажем!  
Помощь Штрауха в этой работе была незаменима.  
Он обладал неоценимыми для этого качествами.  
Это прежде всего — способность со всей остротой доподлин-  
но “видеть” и своем воображении черты того персонажа, ко-  
торый — в порядке словесного описания или приблизительно-  
го наброска — я ему “заказывал”.

И второе — способность “узнавать” такое желанное лицо из  
сотен встречных — на бирже ли труда, в ночлежном ли доме  
(тогда еще существовала “Ермаковка”), из сотен матросов  
крейсера, на базаре, в трамвае или просто на улице.  
Я уже не говорю о последующем умении убедить и уговорить  
нужного человека сниматься, поддерживать в нем необходимое  
настроение и “заговаривать ему зубы” в течение долгих часов  
съемки, дабы, не дай бог, тот не покинул ателье в самый нужный  
момент. И это Штраух делал с неподражаемым умением.  
Я помню, как однажды ко мне в “Европейскую” гостиницу (мы  
снимали тогда “Октябрь”) он почти насильно привел почти  
плачущего от досады известного архитектора Д., “захвачен-

389 ЮДИФЬ

ного” им прямо на улице: мы предполагали снимать в библио-  
теке Николая II в Зимнем дворце сцену, как портрет Керенского  
пишет Репин.

И седовласый архитектор Д., куда-то очень торопившийся,  
имел несчастье походить на Илью Ефимовича, но еще большее  
несчастье — попасть в поле зрения “всевидящего ока” Макси-  
ма Штрауха.

Я помню, с какой настойчивостью Максим, рыская где-то по  
кладбищам, сумел подцепить для меня какого-то попа-расстри-  
гу — отца Матвея, согласившегося повести крестный ход в сце-  
не засухи из “Старого и нового”.

Но я помню и гораздо более сложные задания, из которых  
Штраух всегда выходил с таким же блеском.  
Так, например, подбирал он “фанатиков” для участия в самом  
крестном ходе — по самому общему абрису указаний на то, что  
нужно.

Так с блеском он собирал типаж для съемок “2-го съезда Сове-  
тов” в сценах “Октября”. Тут задание было совсем особенное.  
Надо было так подобрать и костюмно оформить отдельных  
участников массовки, чтобы сразу же можно было узнать, кто  
из них “правый эсер”, кто — “левый”, кто “меньшевик” и т.д.  
Для этого надо было хорошо изучить характерности, повадки,  
традиционные костюмы, манеру носить пенсне, курить или за-  
кладывать руки в карманы — всех этих представителей групп,  
группировок и партий, “типажно” крайне характерных и чем-  
то резко отличных друг от друга.  
Раз изучив все это — и по фото, и по расспросам среди знаю-  
щих людей, и по литературным описаниям, — надо было су-  
меть выискать их среди каких-то учительниц, фармацевтов (где  
был обнаружен двойник Дана), бывших присяжных поверен-  
ных и счетоводов с природными эспаньолками.  
Не меньше возни было с “портретами”, с Временным прави-  
тельством — со всей этой плеядой Керенских, Коноваловых,  
Некрасовых и Терещенок (в роли Терещенко, кстати сказать,  
“любезно согласился” пропозировать совсем еще тогда моло-  
дой Ливанов).

Эта работа, в которую Штраух уходил с головой и неослабе-  
вающим энтузиазмом, приносила и ему как актеру громадную  
пользу.

Ибо если здесь к законченному представлению об образе, ко-  
торый носился в его воображении, приходилось подыскивать

390 Мемуары

его воплощение в живых, конкретных людях и проверять со-  
впадение этого образа с встречным реальным “типажем”, —  
то совершенно так же, работая над ролью, приходится, само-  
му преображаясь, “примерять” разные оттенки перевоплоще-  
ния до тех пор, пока реально создаваемый образ не совпадает  
по всем своим чертам л признакам с образом, рисовавшимся в  
воображении.

Отсюда понятны неугомонность и мастерство Штрауха (вспом-  
ним его Рубинчика из “Улицы радости”) и Глизер на том учас-  
тке пластической выразительности роли и полного перевопло-  
щения, на котором работает такое малое количество наших  
лучших актеров (Николай Черкасов, покойный Хмелев, Сера-  
фима Бирман).

Отсюда же и понятно, каким подспорьем в работе Глизер яв-  
ляется Штраух.

Какую помощь оказывает он ей на путях ее сценических пере-  
воплощений — величайшего дара, которым сверкает талант  
подлинного артиста.  
Им в совершенстве владеет Глизер.  
Я помню тот вечер, когда ныне покойный Жемье23 в восторге  
от сценического образа старухи Скобло помчался за кулисы  
Рабочего театра Пролеткульта, чтобы пожать руку “комичес-  
кой старухе”, которую он рассчитывал встретить.  
Я помню его изумление, когда ему навстречу из рядов взвол-  
нованных его присутствием молодых студиек вышла одна из  
самых молодых и скромных — так блестяще сыгравшая образ  
женщины раза в три старше ее!

Я помню и тот давнишний памфлетный спектакль московских  
актрис — счет драматургам, слишком скупым на женские роли, —  
в котором участвовали одни актрисы, если не считать шамка-  
ющего старика — деда-раешника, путавшегося между ними.  
Я помню крик изумления и восторга, когда в конце спектакля  
“старик” сдирал бороду, а из-под седого его парика хлынула  
черная волна волос все той же хохочущей Глизер!  
И на путях всех этих чудесных сценических воплощений ря-  
дом с Глизер — неизменно — Штраух.  
Творческое содружество Штраух и Глизер — прежде всего пре-  
красный образец коллективного труда, который по всем об-  
ластям работы дает наиболее прекрасные результаты.  
В этом месте интересно вспомнить, что пишет вслед Стендалю  
о кристаллизации24 Стравинский:

391 ЮДИФЬ

“В конечном счете для достижения прозрачной стройности  
произведения — для его кристаллизации — необходимо, что-  
бы все дионисийские элементы, которые ураганом увлекают во-  
ображение и заставляют подыматься мощную волну творчес-  
кого напора, были бы вовремя — прежде чем мы потеряем го-  
лову — укрощены и подчинены закону”.  
Я привожу здесь именно эти слова из лекций о “музыкальной  
поэтике”, читанных им в Гарвардском университете, прежде  
всего как слова о “дионисийском” начале как порыве творчес-  
кого темперамента, который лежит в основе создания всякого  
произведения.

И это потому, что именно Стравинский, сверкающий таким  
блеском формального совершенства, считается одним из са-  
мых абстрактно-рационалистических композиторов.  
В этом умении обуздать и кристаллизовать свою чрезмерность  
и неуемность — не обедняя и не оскопляя их, но направляя в  
русло совершенных форм выражения — лежит одна из вели-  
чайших трудностей, но и прелестей мастерства.  
Но для того чтобы умело пользовать узду и трензель, необхо-  
димо прежде всего иметь необузданно-бешеную устремлен-  
ность самого коня!

И замахиваясь на такую беспощадную точность отделки своих  
сценических произведений, какую мы видим у Глизер, — нуж-  
но прежде всего иметь и бездонно алчный темперамент самой  
Юдифи.

Недаром она носит имя девицы, которая в опьянении ночи люб-  
ви сумела не только вскружить расчесанную и завитую голову  
ассиро-вавилонского завоевателя — но и снести ее точным уда-  
ром меча!

Иногда обоими этими качествами в совершенстве владеет сам  
мастер. Иногда на “разверстке” их на двоих строятся самые  
плодотворные творческие содружества.  
Таков именно случай совместной работы Глизер и Штрауха.  
Таково именно прекрасное дополнение их друг другом [в ис-  
кусстве], в котором они работают.  
Но есть область в этой работе, где бессилен и Штраух.  
Ненасытной и невоздержанной во всем Глизер обычно тесно в  
рамках роли, обычно стеснительно в ограничениях пьесы.  
Под ее мощным творческим напором трещат рамки одной и  
готовы рассыпаться очертания другой.  
В мировом пантеоне героев комической мультипликации име-

392 Мемуары

ется бесподобный предшественник Микки-Мауса. Сумасшед-  
ший Кот — Крэзи Кэт.

Забавное это создание Джорджа Харримэна родилось рисун-  
ком на газетных листах Америки.

Кажется, в какой-то из серии этих рисунков Крэзи загнан в  
самый угол последней картинки.  
Деваться некуда!

И тогда Крэзи преспокойно проламывает контур рамки самого  
последнего рисунка и вылетает за пределы всех его очертаний!  
Как часто Крэзи Кэта напоминает мне Глизер!  
Она так же властно раздвигает рамки сценических ограниче-  
ний, в которых часто задуман ее образ.  
Виновата ли Глизер?  
Я думаю, нет.  
Я думаю больше того:  
виноваты другие.

Виноваты и рамки и окружение.

Как часто они слишком худосочны и бледны, чтобы стоять ря-  
дом или обрамлять те монументальные обобщения, на высоту  
которых она умеет подымать все то, что попадает в умелые и  
трудолюбивые ее руки.

Эпизодическая бытовая роль; или образ Шекспира; комичес-  
кий персонаж мастера интриги — Скриба; образ из галереи пер-  
сонажей, ушедших в забвение с приходом Октября, или из хо-  
ровода тех, кого породил этот величайший исторический пе-  
релом в истории человечества...

Все они одинаково четко очерчены неповторимым почерком,  
одинаково чеканно обведены неподражаемым контуром глу-  
боко социально осмысленного обобщения.  
Но особенно великолепны эти образы тогда, когда в руках Гли-  
зер свистит бич беспощадного обличения.  
Это бывает тогда, когда в творчестве своем она наталкивается  
на подлое, мертвящее, неживое, но алчное — реакционное.  
Тогда особенно неподражаемо любовно лепит она образ за об-  
разом.

И тогда неизгладимо остаются они в памяти, как тот трехго-  
ловый Цербер сил реакции, которые так беспощадно казнит  
Глизер в триаде образов Скобло — Констанция — Елизавета.  
Совсем еще девочкой Глизер выбрасывает на подмостки в одну  
из годовщин Октября свою мадам Скобло — этот собиратель-  
ный сгусток всех партий и политических группировок, блоки-

393 ЮДИФЬ

рующихся для борьбы против победного наступления совет-  
ского строя.

И из-под этой барашковой шапочки пирожком, напоминаю-  
щей былых курсисток молодости мадам Скобло; из-за вздер-  
нутых плеч, “окороками” стоящих выше головы рукавов ее  
жакета; сквозь кривое, на ленте, пенсне старорежимного ли-  
берала-интеллигента внезапно глядит горящий ненавистью  
зрачок ощипанного степного орла, похожего на тех, что, при-  
храмывая, скачут в обширных вольерах зоологических садов.  
Так, прихрамывая вприпрыжку сквозь пьесу Глебова, собира-  
тельным хороводом уводя вместе с собой плеяду предреволю-  
ционных химер, Глизер от сцены к сцене подводит к Лете свою  
героиню.

И кажется, что перед нами ожившая, еще не нарисованная гра-  
вюра Гольбейна из серии “Плясок смерти”.  
Своеобразная и неповторимая, ибо в образе мадам Скобло чу-  
десным путем одновременно слились и уходящая вместе со ста-  
рым миром нелепая кудахтающая меньшевичка, которую под  
руку на этот раз уводит не услужливо и издевательски беру-  
щий ее под локоток скелет, но неиссякаемый талант актрисы,  
умудряющейся смехом казнить собственное творение в самый  
момент его творческого воплощения.  
Но порода Скобло — живуча.

И где-то на пороге третьего десятилетия Октября взыскую-  
щему взору Леонида Леонова удается пригвоздить еще одного  
скользкого и увертливого, чудом зажившегося до нашего вре-  
мени представителя живучей этой породы.  
Как мальчишки картузом прихлопывают воробья, так Леонов  
“Обыкновенным человеком” прихлопнул переливающуюся  
складками лилового платья Глизер — Констанцию, эту помесь  
алчности волка, хитрости лисицы и блудливой болтливости  
сороки.

Казалось, Глизер только и ждала этой роли — так легко и  
обильно текут с ее медоточивых уст самые подлые сентенции  
собственнической философии, для которой нет ни святости  
чувства, ни красоты морального подвига, ни светлой мечты, ни  
веры в благородство человеческой натуры; но только — нажи-  
ва, материальное благополучие и материальные блага, укра-  
дываемые у жизни таким же вороватым движением, как тот  
кусок сахара, что так грациозно уворовывался Глизер из са-  
харницы в приютившем ее доме.

394 Мемуары

Что общего, казалось бы, имеет третий образ, поставленный  
мною рядом с этими двумя?

Что общего у королевы Английской давно ушедших времен с  
двумя этими почтенными дамами, почти что нашими современ-  
ницами?

Разве то, что подлинное место их в прологе к “Макбету”?  
Но поразительность Глизер как раз в том и состоит, что она не  
только нигде не обращает своих подлинно “живых” героинь в  
участниц шабаша ведьм, — при всем их обобщенном звучании  
сохраняя их подлинно бытовыми и живыми, — но и в том еще,  
что даже образы далекого XVI века она ухитряется приводить  
в стремительную к нам близость и через образ далекой коро-  
левы Елизаветы раскрыть перед нами жуткий абрис головы  
Медузы британского империализма господ Дизраэли, Чембер-  
лена и Черчилля.

И это под силу только актрисе того трудового склада, к како-  
му принадлежит Глизер.

Ибо Глизер не только по складу своему, по природе своей и по  
физическим своим данным, но прежде всего по художествен-  
ной своей идеологии бесконечно далека от плеяды актрис, под-  
купающих зрителя миловидностью вздернутого носика, при-  
вычной гримаской, умилительной картавостью, полуестествен-  
ным румянцем или наигранной иллюзией наивности молодос-  
ти, сохраняющейся до глубокой старости...  
В основе покоряющей привлекательности Глизер и плеяды сце-  
нических ее образов лежит *труд,*

Труд прекрасный и вдохновенный, труд продуманный и ответ-  
ственный, труд радостный и всепобеждающий.  
И потому такое яркое место занимает Глизер в плеяде октябрь-  
ского поколения артистов нашей страны, страны, которая  
именно труд вознесла до признания его подвигом и делом чес-  
ти.

И только трудом, через труд и культуру труда возможны до-  
стижения такого класса, какие нам демонстрируют создания  
творческого труда Глизер.

И тут еще один секрет, почему так часто она выделяется в спек-  
такле из остальной части ансамбля, столь слишком часто со-  
стоящего из... полуфабрикатов недоделанных ролей, недоно-  
шенных образов и недодуманных мыслей, так же опавшими  
листьями катящихся под ее ногами, как те, что путаются в но-  
гах у Пера Гюнта, с той лишь разницей, что здесь мешают ей

395 ЮДИФЬ

недоношенные мысли не свои — всегда кристально ясные, —  
но небрежно непродуманные чужие.  
Нет! Не она “виновата”.  
Они!

Те, кто не умеет или не хочет поднять труд свой до благородст-  
ва трудового подвига.

Те, кто удерживает собственное творчество на уровне полувы-  
разительности.

Те, кто боится яркости красок.  
Те, кто избегает смелости и новаторства.  
Те, у кого не хватает дыхания на творческий подвиг, на звон-  
кость, на яркость, на высоты искусства, достойные нашего уди-  
вительного времени!

В таких постановках, в таких ансамблях, в окружении таких  
красок — Глизер будет всегда на месте!  
Из таких спектаклей — не будет выпадать.  
Но будет нести драгоценный вклад своего таланта в общее дело  
великого послевоенного возрождения нашего театра.  
Таких спектаклей я от души желаю Глизер.  
Таких актеров и актрис, как Глизер, — таким спектаклям!

**Лауреат Сталинской премии  
(Об Иване Пырьеве)**

Он мне не сват и не брат. Даже, пожалуй, не то, что называется  
приятель, хотя и давнишний знакомый. Для меня он прежде  
всего явление — четырежды лауреат Сталинской премии Иван  
Пырьев.

Двадцать пять лет тому назад я работал на великих традиция-  
ми прошлого подмостках театра в Каретном ряду, тогда но-  
сивших имя “Центральной арены Пролеткульта”. Туда пришли  
держать экзамен в труппу два парня-фронтовика.  
Два однокашника.  
Два друга. Оба из Свердловска.

Один кудлатый с челкой. Другой посуше, поджарый и стриже-  
ный.

Оба с фронта. Оба в шинелях. Оба с рюкзаками за спиной.  
Оба прочли мне и покойному В. Смышляеву какие-то стихи.  
Что-то сымпровизировали. И с восторгом были приняты в труппу.  
Один был голубоглаз, обходителен и мягок.  
В дальнейшем безупречно балансировал на проволоке'.  
Другой был груб и непримирим. Склонен к громовому сканди-  
рованию строк Маяковского и к кулачному бою больше, чем к  
боксу, к прискорбию для него закованному в строго очерчен-  
ные приемы и этические правила...  
Сейчас оба они орденоносцы и лауреаты2.  
Один — Григорий Александров.  
Другой — Иван Пырьев.

Оба играли в самых ранних моих постановках3.  
С первым мы проработали многие годы.  
С другим расстались года через три.  
В первой моей театральной постановке (совместно со Смыш-  
ляевым), в “Мексиканце” по Джеку Лондону (весна 1921 года),  
спектакль кончался боксом на ринге. В спектакль был введен  
Иван Александрович Пырьев: его сухопарая фигура и злой, со

397 ЛАУРЕАТ СТАЛИНСКОЙ ПРЕМИИ

вспышками темперамент вполне подходили к роли юного по-  
бедителя, мексиканского революционера Риверы.  
До ухода из Пролеткульта Пырьев заснялся в моей первой ки-  
ноработе — маленьком комическом фильме4, вставленном в  
постановку “На всякого мудреца довольно простоты” (1923).  
Затем на некоторые годы я теряю его из виду.  
И только хлесткая звонкость ударов доносит до меня издали,  
что Пырьев где-то и с кем-то сражается.  
Но удары меняют свою звучность: это уже те удары, которы-  
ми выбиваются на дорогу.

И вскоре они становятся уже такими ударами, которыми эк-  
ран бьет по темам, волнующим страну и народ.  
Снобы и эстеты могут фыркать по поводу не всегда изысканных  
работ Пырьева. Но отрицать за ними качество попадания в цель  
и в точку, оспаривать их тематическую ударность, темперамент-  
ность и искреннюю вдохновенность даже им бывает трудно.  
И факт налицо: Иван Пырьев четырежды лауреат Сталинской  
премии.

Есть картины эффектнее, чем фильмы И. Пырьева “Тракторис-  
ты” и “Богатая невеста”, а в некоторых фильмах, возможно,  
больше вкуса и мастерства.

Но какие еще картины так широко песней и кадрами разнесли  
по стране и популяризировали идею экономического преиму-  
щества колхозного строя — базы будущих военных побед,  
одержанных на наших глазах?

Будем придирчивы,— немало кадров “Свинарки и пастуха”  
смахивают на лакированные табакерки и рисунки Соломко;

но какая другая картина так же бодро, весело и жизнерадост-  
но пропела о неразрывно слиянной дружбе народов нашей  
страны, как этот фильм?

Пусть местами небрежен почерк фильма “Секретарь райкома”,  
несущего на себе все грехи и скидки на условия производства  
во время войны.

Но какой другой фильм в самой гуще войны, с огромным тем-  
пераментом, яркостью и взволнованной гневностью прокатил  
по экранам страны тезис о военной борьбе партийного руко-  
водителя?

Разве важно, что местами наивны студийные фейерверки ря-  
дом с куполом лучей цветных прожекторов, сиявших над Мос-  
квой в незабываемый вечер окончания войны? Важно, что  
фильм “В шесть часов вечера после войны” был первым филь-  
  
398

мом, бросавшим на полотно экрана заветные думы, мечты и  
чаяния советских людей о выходе из котла войны, о послево-  
енной радости и мирной жизни.

Народность четырежды лауреата Сталинской премии Ивана  
Пырьева несомненна.  
Из народа. И для народа.  
И народ ему благодарен.  
Много разных людей порождает народ.  
Из себя.  
И для себя.

И гениального Ленина.  
И пламенного сокола — Горького.  
И огненного трибуна — Маяковского.  
И тот же народ родит тысячи колхозных невест, сотни тысяч  
трактористов, свинарок и пастухов. Родит секретарей райко-  
мов и красноармейцев.

Родит и Ивана Пырьева — автора фильмов, в которых все они  
живут вдохновенной жизнью.

Сам автор рисуется потомком истинно русских предков, вос-  
ходящих к одной из типичнейших фигур русского эпоса про-  
шлого.

Есть что-то от породы Васьки Буслаева в слегка поджарой,  
худощавой его фигуре. Для кулачного бойца ему не хватает  
только чрезмерности мышц для соответствия с чрезмерностью  
его производственной ярости, убежденно ставшей под лозунг  
ударить во что бы то ни стало крепко.  
И главное — своевременно.

Таков путь, такова тематика, таков метод Пырьева.  
Таким ударом — первым, точным, звонким, целенаправленным  
и своевременным — был фильм Пырьева “Партийный билет”.  
Фильм этот войдет в хрестоматию киноискусства ударностью  
темы.

Дело наше боевое.  
Много предстоит битв впереди.

И бить надо крепко, точно и своевременно. Не беда, если удар  
не всегда изящен. Бывают случаи, когда важнее бить ударом  
сильным, чем элегантным.

От этой тематической ударности Пырьев никогда не отходит  
ни на шаг.

И широкое спасибо ему за это от народа.  
Ибо народ знает, любит и ценит выходцев из недр своих.

ПРКФВ

“В двенадцать часов дня вы будете иметь музыку”.  
Мы выходим из маленького просмотрового зала. И хотя сей-  
час двенадцать часов ночи, я совершенно спокоен. Ровно в  
одиннадцать часов пятьдесят пять минут в ворота киностудии  
въедет маленькая темно-синяя машина.  
Из нее выйдет Сергей Прокофьев.

В руках у него будет очередной музыкальный номер к “Алек-  
сандру Невскому”.

Новый кусок фильма мы смотрим ночью.  
Утром будет готов к нему новый кусок музыки.

\*

Прокофьев работает как часы.  
Часы эти не спешат и не запаздывают.  
Они, как снайпер, бьют в самую сердцевину точного времени.  
Прокофьевская точность во времени — не деловой педантизм.  
Точность во времени — это производная от точности в твор-  
честве.

В абсолютной точности переложения образа в математически  
точные средства выразительности, которые Прокофьев держит  
в стальной узде.

Это точность лаконического стиля Стендаля, перешедшая в  
музыку.

По кристаллической чистоте образного языка Прокофьева  
только Стендаль равен ему.

“Меня поймут через сто лет”, — писал не понимаемый совре-  
менниками Стендаль, хотя нам сейчас трудно поверить, что  
была эпоха, не понимавшая прозрачности стендалевского сти-  
ля.

400 Мемуары

Прокофьев счастливее.

Его произведениям не надо ждать сто лет.  
Прокофьев твердо вошел и у нас, и на Западе на путь самого  
широкого признания.

Этот процесс ускорил его соприкосновение со стихией кино.  
Не потому, что оно популяризировало его творчество темой,  
тиражом или широкой общедоступностью киноэкрана.  
Но потому, что стихия Прокофьева состоит в том, чтобы во-  
площать не столько явление как таковое, но нечто подобное  
тому, что претерпевает событие, преломляясь сквозь камеру  
киноаппарата.

Сперва через линзу объектива, с тем чтобы в виде киноизобра-  
жения, пронзенного ослепительным лучом проекции,  
жить новой своеобразной магической жизнью на белой поверх-  
ности экрана.

**\***

Меня всегда интересовала “тайна” становления музыкально-  
го образа, возникновения мелодий\* и рождения пленительной  
стройности, закономерности, которая возникает из хаоса вре-  
менных длительностей и не связанных друг с другом звучаний,  
которыми полна окружающая композитора звуковая стихия  
действительности.

В этом отношении я вполне разделяю любопытство с шофе-  
ром моим Григорием Журкиным.

Сей образцовый водитель машины по самому долгу своей служ-  
бы, естественно, неизменно являлся “живым свидетелем” и  
съемок, и монтажа, и “прогона” кусков по экрану, и актерских  
репетиций.

— Все, — говорит он, — понимаю из того, как делаются кар-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Тот факт, что мелодия очень часто не “изобретается”, а берется из  
готового стороннего, например фольклорного, напева, дела здесь не  
меняет.  
Ведь избираются в таком случае из всего многообразия подобных  
мелодий и тем только те, что “увлекают” автора, задевают его  
воображение, — то есть созвучные с известным строем внутренней его  
необходимости, ищущей средств обнаружиться вовне, и в этом смысле  
“выбор мелодий” чисто принципиально совпадает с изобретением ее.  
*(Примеч. С.М. Эйзенштейна*)*.*

401 ПРКФВ

тины. Все теперь знаю. Одного не пойму — как Сергей Сергее-  
вич музыку пишет!

Меня этот вопрос тоже мучил долго, пока со временем не уда-  
лось кое-что “подсмотреть” из этого процесса.  
Оставляя пока в стороне более широкие проблемы из этого  
процесса, остановимся на том, как у С.С. Прокофьева отчека-  
нивается четкость композиционной закономерности из набо-  
ра кажущейся безотносительности того, что предложено его  
вниманию.

Самое интересное в этом то, что подглядел я это у него даже  
не на музыкальной работе, а на том, как он... запоминает но-  
мера телефонов.

Это наблюдение так поразило меня, что я тут же записал его под  
типично детективным заголовком: “Телефон-изобличитель”'.  
Записано оно в новогоднюю ночь 31 декабря 1944 года, между  
десятью и одиннадцатью часами, прежде чем уехать в Дом кино,  
и называется...

**Телефон-изобличитель**

Через несколько часов — Новый год: 1945-й.  
Звоню по телефону, чтобы поздравить С.С. Прокофьева.  
Не заглядывая в книжечку, набираю телефон:  
К 5-10-20, добавочный 35.  
Память у меня неплохая.  
Но, вероятно, именно потому, что я упорно стараюсь не засо-  
рять ее запоминанием телефонов.  
Я нарочно вычеркиваю их из памяти и заношу в серенькую кни-  
жечку микроскопического размера.  
Как же случилось, что я с такой легкостью, по памяти, набрал  
телефон новой квартиры С[ергея] Сергеевича], куда он пере-  
ехал вовсе недавно?  
Цифры:  
К 5-10-20, добавочный 35.  
Почему вы засели в памяти?  
...Рядом со мной в будке перезаписи сидит С[ергей] С[ергеевич].  
Он только что сообщил мне, что наконец переехал из гостини-  
цы на квартиру.  
На Можайском шоссе.  
Что там работает газ.

402 Мемуары

Есть телефон.  
Надрываясь, оркестр добивается чеканной чистоты номера му-  
зыки, известной под рабочим названием “Иван умоляет бояр”.  
По экрану на коленях двигается Черкасов в образе Грозного,  
умоляющего бояр присягать законному наследнику — Дмит-  
рию, дабы новыми распрями не подвергать Русь опасности но-  
вых вторжений и предотвратить распад единого государства  
на враждующие феодальные княжества.  
Впрочем, если вы видели фильм, то, вероятно, помните этот  
эпизод, хотя бы по особенно отчетливому совпадению дейст-  
вия и музыки, решенной в основном на контрабасах.  
О том, по каким закономерностям достигается само совпадение  
звука и изображения, я писал пространно и обстоятельно2.  
Разгадку этого дала мне работа с Прокофьевым по “Алексан-  
дру Невскому”.

На “Иване Грозном” меня интересует *не результат,* а *процесс,*путем которого достигаются подобные совпадения.  
Я с настойчивым любопытством стараюсь разгадать, как ухит-  
ряется С[ергей] С[ергеевич] с двух-трех пробегов фильма схва-  
тить эмоциональность, ритм и строй сцены, с тем чтобы *назав-  
тра* запечатлеть *музыкальный эквивалент изображения* в му-  
зыкальную партитуру.

В этой сцене, которая сейчас проходит в десятый раз по экра-  
ну для репетирующего оркестра, эффект был особенно пора-  
зителен.

Музыка писалась к начисто смонтированному эпизоду.  
Композитору был дан только “секундаж” *сцены в целом.*И тем не менее внутри этих шестидесяти *метров* не понадоби-  
лось ни единой “подтяжки” или “подрезки” монтажных кус-  
ков изображения, ибо все необходимые акцентные сочетания  
изображения и музыки “сами собой” легли абсолютно безуп-  
речно.

Мало того — они легли не грубо метрическим *совпадением* ак-  
центов, но тем сложным ходом *сплетения* акцентов действия  
и музыки, где *совпадение* есть лишь редкое и исключительное  
явление, строго обусловленное монтажом и фразой разверты-  
вания действия.

Вновь и вновь задумываюсь я над этой поразительной чертой  
С.С. Прокофьева.

Однако оркестр наконец одолел партитуру. Дирижер Стасе-  
вич начинает вести его для записи.

403 ПРКФВ

Звукооператор Вольский в наушниках.  
Аппарат записи пошел.

И мы как звери впиваемся в экран, следя за ходом осуществле-  
ния звукозрительной “вязи” изображения и оркестра, предте-  
ча которого — рояль — так монолитно сливал оба ряда.  
Раз проиграли.  
Два.  
Три.  
Четыре.  
Пятый дубль безупречен.  
Стремительный композитор уже обмотан клетчатым кашне.  
Уже в пальто и в шляпе.  
Поспешно жмет мне руку.  
И, убегая, бросает мне номер телефона.  
Номер телефона новой квартиры:  
К 5-10-20, добавочный 35!  
И... с головой выдает свой метод.  
Искомую тайну.  
Ибо телефонный номер он произносит:  
— К 5! 10!! 20!!! До 6. 30!!!! 5.

Я позволил себе такое начертание в манере раннего Хлебни-  
кова, чтобы точно записать ход *интонационного усиления,*которым С[ергей] С[ергеевич] выкрикивал номер телефона...  
“Ну и? — спросите вы. — Где же здесь ключ к таинству созда-  
ния Прокофьевым музыки?”  
Договоримся!

Я (пока) ищу не ключ к созданию музыки и к неисчерпаемому  
богатству образов и звукосочетаний, которые С[ергей]  
С[ергеевич] носит в голове и сердце (да-да, у этого *самого муд-  
рого из современных композиторов —* горячее сердце). Пока  
что я ищу ключ лишь к поразительному феномену создания му-  
зыкального эквивалента к любому куску зрительного явления,  
брошенного на экран.

Мнемоника бывает самая разнообразная.  
Очень часто просто ассоциативная.  
Иногда — композитная (ряд слов, которые надо вспомнить,  
связываются друг с другом во взаимное действие и сюжет и  
таким образом входят в память конкретной картиной).  
Мнемоническая манера человека во многом — ключ к особой  
направленности ходов его умственной деятельности.  
У С[ергея] Сергеевича] мнемонический прием поразительно

404

близок тому, что смутно угадывается в манере его восприятия  
изображения, столь безошибочно перелагающегося в звукоряд.  
Действительно: что делает Прокофьев?  
Случайное чередование цифр — 5, 10, 20, 30 — он мгновенно  
прочитывает *закономерностью.*

Этот ряд цифр есть действительно та же последовательность,  
которую все мы знаем по *ходкой формуле* для условного обо-  
значения *нарастания количества:*“5— 10— 20— 30...”

Такого же типа, как “сто — двести — триста”.  
Но мало этого — закономерность эта фиксируется Прокофь-  
евым в памяти отнюдь *не умозрительно,* а еще с той самой *эмо-  
циональной предпосылкой,* которая затем зачерчивается дан-  
ной формулой. Это не просто нарастание *громкости,* отвеча-  
ющей увеличению количества, и не просто автоматически за-  
печатленный в памяти ритм самой фразы, обозначающей но-  
мер. Таков, кстати сказать, мнемонический способ запоминать  
телефоны у многих оркестрантов. Впрочем, я знал одного сре-  
ди них, который запоминал мелодии... завязывая под них узе-  
лок!

Отличие композитора от оркестранта в том, вероятно, и со-  
стоит, что Прокофьев произносит этот ряд c *нарастающим вос-  
торгом* живой интонации, как 5! — 10!! — 20!!! — 30!!!! — выиг-  
ранных тысяч или подстреленных вальдшнепов.  
Интонация *восторга* вовсе не обязательна.  
Она могла бы быть и интонацией *испуга.*Характеристика эмоциональной “подстановки” под обнару-  
женную закономерность — дело автора и на таком примере,  
допускающем любую интерпретацию, может диктоваться лю-  
бым привходящим мотивом.

“Радостная” интерпретация данного звукоряда у Прокофьева,  
вероятно, определилась... несказанной радостью — наконец,  
после скитания по отелям, обрести собственную тихую оби-  
тель на Можайском шоссе...  
Забудем Можайку и телефон...

И запомним основное из творческой мнемоники Прокофьева.  
Нагромождение “как бы” случайного он умеет прочесть как  
отвечающее определенной закономерности.  
Найденную закономерность он эмоционально интерпретирует.  
Такое чувственное освоение формулы незабываемо.  
Выкинуть из памяти его нельзя.

405 ПРКФВ

Номера телефонов запоминаются интонацией.  
*Но интонация — основа мелодии.*

И из пробегающего перед глазами Прокофьева монтажного  
ряда кусков он тем же методом вычитывает интонацию.  
Ибо интонация, то есть мелодия речевого “напева”, лежит и в  
основе музыки!..

На этом новелла, по существу, заканчивается, и остается только  
добавить, что для такого писания музыки требуется, чтобы по  
этому же принципу была бы построена и “музыка глазная”, то  
есть чтобы по тому же принципу было скомпоновано изобра-  
жение.

И тут-то оказывает свою большую пользу опыт построения и  
монтажа немого фильма, который требовал, чтобы музыкаль-  
ный ход был вписан в сочетание кадров наравне и неразрывно  
с повествовательным изложением событий.  
И, собственно, только сейчас — в эпоху звукового кинемато-  
графа — видишь, насколько строгость подобного письма  
въелась в плоть и кровь за период монтажа немого.  
Необходимая в музыке повторяемость выразительной группы  
сочетаний оказывается совершенно так же последовательно про-  
ходящей в ритмических и монтажных группах изображения.  
И мы видим на неоднократных примерах, как законченный эле-  
мент музыки — “кусок фонограммы”, написанный “под” оп-  
ределенный фрагмент сцены, — совершенно точно ложится и  
по другим ее фрагментам.

И что примечательно: не только “в общем и целом” соответст-  
вуя крупным сечениям и “общему настроению”, но с совершен-  
но такой же точностью совпадения звукозрительных “пазов”  
кусков изображения и музыки, как и в том пассаже сцены, по  
которому музыка исходно написана.  
В другом месте для малых элементов членения я это показал  
на “Сцене рассвета” в “Александре Невском”, и там же я под-  
робно прослеживал, как по *разнообразным* областям *пласти-  
ческих* возможностей неизменно *повторялась одна и та же  
композиционная схема.*

В развернутом ходе это можно наблюдать в “Иване Грозном” в  
уже упомянутой сцене, когда Иван умоляет бояр присягать Дмит-  
рию. В этом случае фонограмма, написанная для *первой полови-  
ны* сцены — до выхода Курбского, — легла с такой же непре-  
клонной закономерностью и на всю *вторую половину* эпизода.

406

И не только по “общей длине”, но и по всем совпадениям и  
предумышленным несовпадениям акцентов движения и акцен-  
тов музыки.

**\***

Мы с С.С. Прокофьевым всегда долго торгуемся, — “кто пер-  
вый”: писать ли музыку по несмонтированным кускам изобра-  
жения, с тем чтобы, исходя из нее, строить монтаж, или, за-  
конченно смонтировав сцену, под нее писать музыку.  
И это потому, что на долю первого выпадает *основная* твор-  
ческая трудность: сочинить ритмический *ход сцены*!  
Второму — “уже легко”.

На его долю “остается” возвести адекватное здание из средств,  
возможностей и элементов своей области.  
Конечно, “легкость” и здесь весьма относительная, и я только  
сравниваю с трудностями первого этапа. Внутреннюю механи-  
ку этого процесса знаю довольно хорошо по себе.  
Это весьма лихорадочный, хотя и дико увлекательный процесс.  
И для него прежде всего нужно очень отчетливо “видеть” пе-  
ред собой в памяти весь пластический материал, которым рас-  
полагаешь.

Затем нужно без конца “гонять” записанную фонограмму, тер-  
пеливо дожидаясь того момента, когда какие-то элементы из  
одного ряда внезапно начнут “соответствовать” каким-то эле-  
ментам из другого ряда.

Фактура предмета или пейзажа и тембр какого-то музыкаль-  
ного пассажа; потенциальная ритмическая возможность, в ко-  
торой можно сопоставить ряд крупных планов в соответствии  
с ритмическим рисунком другого музыкального пассажа; ра-  
ционально невыразимая “внутренняя созвучность” какого-то  
куска музыки какому-то куску изображения и т.д.  
Трудность, конечно, в том, что изобразительные куски пока что  
“в хаосе”. И “дух сочетания”, который витает над этим “пер-  
вичным изобразительным хаосом”, вынужден, подхлестывае-  
мый закономерностью течения музыки, все время прыгать из  
конца в начало, от куска к куску, чтобы разгадывать, какое со-  
поставление куска с куском будет соответствовать той или иной  
музыкальной фразе.  
Не следует при этом забывать, что в основе каждого изобра-

407 ПРКФВ

зительного куска лежат еще и свои закономерности, вне учета  
которых они не поддаются и чисто пластическому сочетанию  
между собой!

Строго говоря, здесь нет принципиальной разницы против того,  
что мы делаем сейчас в период звукозрительного монтажа.  
Разница лишь в том, что тогда мы “подбирали” куски не под  
несравненную музыку С.С.Прокофьева, но под “партитуру”  
того, что внутренне “пело” в нас самих.  
Ибо никакой монтаж не может построиться, если нет внутрен-  
него “напева”, по которому он слагается!  
Напев этот бывает так силен, что иногда определяет собой весь  
ритм поведения в те дни, когда монтируешь сцены определен-  
ного звучания.

Я, например, совершенно отчетливо помню “поникший” ритм,  
в котором я проводил все бытовые операции в те дни, когда  
монтировались “туманы” и “траур” по Вакулинчуку — в от-  
личие от дней, когда монтировалась “Одесская лестница”: тог-  
да все летело кубарем в руках; походка была чеканной; обра-  
щение с домашними — суровым; разговор — резким и отры-  
вистым.

Как этот процесс происходит “в душе” композитора, я во всех  
подробностях рассказать не сумею. Но кое-что в работе  
С.С. Прокофьева я подсмотрел.

**\***

Меня всегда поражало, как с двух (максимум с трех) беглых  
прогонов смонтированного материала (и данных о времени в  
секундах) Прокофьев так великолепно и безошибочно — уже  
на следующий день! — присылал музыку, во всех членениях и  
акцентах своих *совершенно* сплетавшуюся не только с общим  
ритмом действия эпизода, но и со всеми тонкостями и нюанса-  
ми монтажного хода.

И при этом отнюдь не в “совпадении акцентов” — этом при-  
митивнейшем способе установления “соответствий” между  
картинками и музыкой.

Поражал всегда замечательный контрапунктический ход му-  
зыки, органически сраставшейся воедино с изображением.  
Об удивительной синэстетической синхронности природы са-  
мих звучаний с образом того, что изображено на экране, я здесь

408 Мемуары

говорить не буду — это другая, самостоятельная тема и каса-  
ется другой удивительно развитой у Прокофьева способнос-  
ти — в звуках “слышать” пластическое изображение, то есть  
та черта, которая дает ему возможность возводить поразитель-  
ные звуковые эквиваленты к тем изображениям, которые по-  
падаются в его поле зрения.

Наличие этой черты — хотя бы и не в таких масштабах, как у  
С.С. Прокофьева, — совершенно так же необходимо всякому  
композитору, берущемуся писать для экрана, как и всякому  
режиссеру, посягающему на то, чтобы работать в звуковом, а  
тем более хромофонном кинематографе (то есть кинемато-  
графе одновременно и музыкальном, и цветовом).  
Однако ограничим себя здесь рассмотрением того, каким пу-  
тем Прокофьев устанавливает структурный и ритмический эк-  
вивалент к смонтированному фрагменту фильма, который  
предлагается его вниманию.

Зал темен. Но не настолько, чтобы в отсветах экрана не уло-  
вить его рук на ручках кресла — этих громадных, сильных про-  
кофьевских рук, стальными пальцами охватывающих клавиши,  
когда со всем стихийным бешенством своего темперамента он  
обрушивает их на стонущую под их исступлением клавиатуру...  
По экрану бежит картина.

А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник теле-  
графа Морзе, движутся беспощадно четкие, длинные пальцы  
Прокофьева.

Прокофьев “отбивает такт”?  
Нет. Он “отбивает” гораздо большее.  
Он в отстуке пальцев улавливает закон строения, по которому  
на экране в монтаже скрещены между собой длительности и  
темпы отдельных кусков, и то и другое, вместе взятое, сплете-  
но с поступками и интонацией действующих лиц.  
Я заключаю об этом по радостному его возгласу:

— Как здорово! —

по поводу куска, где в самой съемке хитроумно сплетен кон-  
трапункт из трех не совпадающих по ритму, темпу и направле-  
нию движений: протагониста, группового фона и столбов, пер-  
вым планом пересекающих поле экрана движущейся мимо них  
камеры.

Назавтра он пришлет мне музыку, которая таким же лукавым  
контрапунктом будет пронизывать мою монтажную структу-  
ру, закон строения которой он уносит в той ритмической фак-

409 ПРКФВ

туре, которую отстукивали его пальцы.  
Мне кажется, что кроме этого он еще не то шепчет, не то мур-  
лычет про себя.

А может быть, это только такая концентрированность внима-  
ния.

Не дай бог заговорить с ним в это время!  
Ответом будет или невнятное полумычание (если ваш вопрос  
не врезался в то, что он сам в себе выслушивает), или самое  
чудовищное “огрызание”, если не брань (ежели вам удалось  
быть услышанным!).

Что в это время слышит и выслушивает Прокофьев?  
Ответ здесь может быть более предположительным, чем в пер-  
вом случае. И если здесь труднее уловить “наглядное” ему под-  
тверждение, то тем не менее он мне кажется не менее убеди-  
тельным.

В этом явственном или неявственном бормотании, по-моему,  
слагается мелодический эквивалент пробегающей по экрану  
сцены.

Из чего он слагается?

Я думаю, что помимо самой драмы и ситуации, которые, ко-  
нечно, являются решающим впечатляющим фактором, опреде-  
ляющим собой главное — эмоционально-образное и смысло-  
вое ощущение всего эпизода, — в данной частной мелодичес-  
кой области это будет интонационный ход актерского испол-  
нения и тональное (а в цветовом кино — тонально-цветовое)  
разрешение и движение сцены.

Мне кажется, что именно здесь из тонального и тембрового  
разрешения изображения родится его мелодический и оркес-  
тровый эквивалент в музыке.

Недаром наиболее “музыкальными” образ[ц]ами монтажа пе-  
риода немого кинематографа были пассажи, смонтированные  
прежде всего по признакам тонального порядка, преимущест-  
венно пейзажные, свободные даже от движения, как, напри-  
мер, “Сюита туманов” в “Потемкине”3.  
Так или иначе, таково положение, когда наш композитор име-  
ет дело с законченными, уже смонтированными фрагментами  
фильма.

Ему “остается” только расшифровать закон, по которому по-  
строен данный фрагмент, и включить его структурную форму-  
лу в свои музыкальные расчеты для достижения полноты зву-  
козрительного контрапункта.

410

Не следует при этом забывать, что смонтированы у меня сце-  
ны обычно весьма структурно и композиционно строго и за-  
кономерности этих построений (хотя иногда и весьма сложные)  
могут прочитываться по ним достаточно четко и отчетливо.  
Несколько иное положение имеет место, когда вниманию ком-  
позитора предлагается материал в несмонтированном виде.  
Тогда ему приходится вычитывать потенциально в нем заклю-  
ченные возможности закономерной структуры.  
Надо не забывать, что “строй” самих отдельных кусков, сня-  
тых для определенной сцены, отнюдь не случаен и что каждый  
кусок к определенной сцене не только сюжетно-игровой, но и  
“симфонической” (пейзажно-лирической, батальной в тех ее  
частях, где не действуют протагонисты; или изображающей  
стихию: бурю, пожар, ураган и т.п.), отнюдь в себе не случаен.  
Если это подлинно “монтажный” кусок, то есть кусок не без-  
относительный, но кусок, рассчитанный на то, чтобы в сочета-  
нии с другими прежде всего вызывать ощущение определенно-  
го образа, то уже в самый момент съемки он будет наполнен  
теми элементами, которые, характеризуя его внутреннее со-  
держание, одновременно же будут содержать и черты той бу-  
дущей конструкции, которая определит возможность наибо-  
лее полного выявления этого содержания в окончательно ком-  
позиционной форме.

И если композитор встречается с хаотическим еще пока набо-  
ром кусков подобной структурной потенциальности, то зада-  
ча его сводится не к тому, чтобы обнажить для себя готовую  
наличную структуру целого, но расшифровать из отдельных  
элементов его те черты, из которых способна сложиться буду-  
щая структура, и по ним предначертать ту самую композици-  
онную форму, в которую органически уложатся отдельные  
куски\*.

А как поразительно “монтажен” Прокофьев в построении сво-  
их музыкальных образов!  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Примерно то же самое делает и монтажер, “вслушиваясь” в  
возможности кусков и отчеканивая в окончательную структурную  
форму то, что витало ощущением кусков при съемке их режиссером.  
Напоминаю, что здесь дело касается подлинно “монтажно” снятых сцен,  
а не таких, где, кроме по очереди снятых синхронно говорящих крупных  
и средних планов, ничего нет и даже невозможен примитивнейший  
прием “сплетения” сцен путем “захлестов” произносимой реплики на  
план слушающих. (*Примеч. С.М. Эйзенштейна*)*.*

411 ПРКФВ

Именно через монтаж в кинематографе получается ощущение  
“трехмерности”.

Как пластически плоско ощущение человека, предмета, обста-  
новки, пейзажа, снятых одним куском, с одной точки.  
И как они сразу оживают округлостью, объемностью, про-  
странственностью, как только начинаешь монтажно сопостав-  
лять отдельные их облики, снятые с многих и разнообразных  
точек.

Как хочется повторить об отдельном кадре то, что в письме  
1547 года, адресованном Бенедетто Варки, писал Бенвенуто  
Челлини о живописи и скульптуре:

“... Я утверждаю, что скульптура в восемь раз большее искус-  
ство, чем всякое иное из искусств, связанных с рисунком, ибо  
статуя имеет восемь точек, с которых ее следует рассматри-  
вать, и с каждой из них она должна быть одинаково совершен-  
на...

...Живописная картина не что иное, как вид статуи, представ-  
ленный всего лишь с одной из восьми главных точек зрения,  
которых требует рассмотрение произведения скульптуры...  
...Таких точек не только восемь, но их более сорока, ибо, если,  
вращая статую, перемещать ее обороты хотя бы на дюйм, не-  
пременно окажется, что какой-либо мускул слишком выделя-  
ется или недостаточно заметен, так что каждое произведение  
скульптуры представляет собой неисчерпаемое многообразие  
обликов...

...Трудности в этом направлении так велики, что нет на свете  
ни одной статуи, равно совершенной по виду со всех сторон...”4И если подлинное восприятие полной скульптурности статуи  
требует восьми главных точек, с которых ее надлежит рассмат-  
ривать, то совершенно так же естественно из сопоставления  
“восьми” отдельных частных ее обликов в представлении бу-  
дет возникать ощущение ее трехмерности и объемности.  
Это ощущение будет бесконечно возрастать, если эти запечат-  
ленные облики предметов окажутся отдельными кинокадра-  
ми, а в сопоставлении их будет учтена последовательность,  
смена размеров и длительность показа, то есть если они будут  
разумно и целенаправленно смонтированы.  
В другом месте Бенвенуто Челлини говорит, что “разница меж-  
ду живописью и скульптурой так же велика, как между тенью  
и предметом, который эту тень бросает”.  
И это сравнение вполне пригодно для определения разницы

412 Мемуары

между ощущением человеком предмета, представленного объ-  
емом или пространством, снятого комплексно, монтажно-мно-  
готочечным путем, или в порядке съемки общим планом с од-  
ной точки\*.

Как “плоска” и пластически “не глубока” сцена, снятая с од-  
ной точки зрения, так же пошла и выразительно убога так на-  
зываемая “изобразительная” музыка, когда и она строится с  
“одной точки зрения” — в порядке воспроизведения какого-  
то одного признака, одного “вида” того, что “изобразитель-  
но” присутствует в музыке.

И какой поразительно “рельефный” музыкальный образ оке-  
ана, пожара, бури, дремучего леса, нагромождения гор и т.д.  
возникает в наших чувствах тогда, когда и здесь приложен тот  
же принцип единства через многообразие, на котором монтаж-  
но строится не только пластическая рельефность, но и ком-  
плексный монтажный образ.

В этом случае между отдельными “партиями”, между отдель-  
ными участниками “голосоведения”, между ходом отдельных  
инструментов или групп их также разверстаны отдельные изо-  
бразительные аспекты, а из гармонического или контрапункти-  
ческого сочетания этих отдельных изобразительных аспектов  
родится всеобъемлющий, общий и единый образ целого.  
И образ этот не плоский отпечаток, не “звуковой силуэт”, под-  
смотренный с какой-то отдельной частной точки зрения, но  
полное глубинное, всестороннее отражение явления, воссоз-  
данного во всем своем многообразии, во всей своей полноте.  
...Мы с Прокофьевым ходим по оркестру.  
Идет оркестровая репетиция одной из самых прекрасных его  
песен для “Ивана Грозного” — песни “Океан-море, море си-  
нее”5, воплощающей мечты царя Ивана о выходе к морю.  
Долговязая фигура Прокофьева, по пояс скрытая плавными  
движениями смычков оркестрантов, кажется движущейся  
сквозь колышущийся ковыль.

Он наклоняется к отдельным из них и вслушивается в правиль-  
ность ходов отдельных партий.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Сейчас я говорю только о пластической стороне ощущения  
“рельефности”, которое получается через монтаж. О прочих  
выразительных и смысловых функциях и возможностях монтажа  
написано так много, что здесь нет никакой необходимости вдаваться в  
это! (*Примеч. С.М. Эйзенштейна*)*.*

413 ПРКФВ

Попутно он мне шепчет, указывая то на одного из оркестран-  
тов, то на другого, и я узнаю, что “вот этот играет струящийся  
по волнам свет... вот этот — перекаты волн... вот этот — про-  
стор... а этот — таинственную глубину...”.  
Каждый инструмент, каждая группа их берет в движении тот  
или иной отдельный аспект стихии океана, и все вместе воссо-  
здают, а не копируют, вызывают к жизни, а не списывают с  
нее — и коллективно творят поразительный образ океана, не-  
объятно разливающегося вширь и, словно конь копытами,  
бьющего прибоями, перекатывающегося валами бурь или без-  
мятежно голубого, [с] невозмутимостью дремлющего в солнеч-  
ных бликах, таким, каким он рисуется в мечте собирателю рус-  
ской земли.

Ибо голубизна его вод — это не только цвет неба, отразивше-  
гося в его просторах, но прежде всего мечта.  
А дремлющие водные глубины не только скованные до време-  
ни силы природы, откуда в бурю вздымаются водяные масси-  
вы, но говорящая через них глубина чувств, также мощно по-  
дымающихся из недр народной души к чудесам подвигов на пу-  
тях свершения этой мечты.

И перед нами не олеографическая плоская “марина”, не толь-  
ко стихийный и динамический образ подлинного океана, но  
образ гораздо более величественный, лиричный в своей детс-  
кой мечте и угрожающий в гневе своем — образ человека и ве-  
домого им государства к необходимым им водным рубежам\*.

**\***

Прокофьев экранен в том особенном смысле, который дает  
экрану раскрывать не только видимость и сущность явлений,  
но еще и особый их внутренний строй.  
Логику их бытия. Динамику их становления.  
Мы видели, как десятилетиями “левые” искания живописи це-  
ной неимоверных усилий старались разрешить те трудности,  
которые экран решает с легкостью ребенка: динамику движе-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Любопытно, что именно так, через сопоставление отдельных его  
элементов и отдельных фаз его “поведения”, создан поразительный  
стихийный и динамический образ Днепра в “Страшной мести” Гоголя.  
*(Примеч. С.М. Эйзенштейна*)*.*

414 Мемуары

ния, светопись, переход форм друг от друга, ритм, пластичес-  
кий поворот и т.п.

Не достигая этого в совершенстве, живописцы тем не менее  
расплачивались за это ценой изобразительности и предметнос-  
ти изображаемого.

И из всех пластических искусств одно лишь кино, не утрачивая  
изобразительной предметности, с легкостью разрешает все эти  
проблемы живописи, и вместе с тем оно одно способно пере-  
дать еще большее: только оно одно способно так глубоко и  
полно воссоздать внутренний ход явлений, как мы это видим  
на экране.

Ракурс съемки раскрывает сокровенное в природе.  
Сопоставление разнообразных точек съемок раскрывает точ-  
ку зрения художника на явление.

Монтажный строй объединяет объективное бытие явления с  
субъективным отношением творца произведения.  
Ничто не пропадает от суровой строгости, которую ставила  
перед собой левая живопись. И вместе с тем все живет, полное  
предметной жизненности.

И в этом особенном смысле музыка Прокофьева удивительно  
пластична, нигде не становится иллюстрацией, но всюду, свер-  
кая торжествующей образностью, она поразительно раскры-  
вает внутренний ход явления, его динамическую структуру, в  
которых воплощается эмоция и смысл события.  
Марш ли это из сказочных “Трех апельсинов”, поединок ли  
Меркуцио и Тибальда, скок ли рыцарских коней в “Александ-  
ре Невском” или выход Кутузова в финале “Войны и мира”...6.  
В самой природе явлений Прокофьев умеет ухватить ту струк-  
турную тайну, которая эмоционально выражает прежде всего  
именно широкий смысл явления.  
Раз ухватив структурную тайну явления, он облекает ее звуко-  
выми ракурсами инструментовки, заставляет ее сверкать тем-  
бровыми сдвигами и вынуждает непреклонную суровость  
структуры расцветать эмоциональной полнотой оркестровки.  
Так возникший подвижный график очертаний своих музыкаль-  
ных образов он бросает в наше сознание, подобно тому как  
ослепительный луч проекции чертит подвижные изображения  
по белому полю экрана. Это не запечатленный отпечаток яв-  
ления в живописи, но световая пронзенность явлений средства-  
ми звуковой светописи.  
Я говорю не о музыкальной технике Прокофьева. Я вычиты-

415 ПРКФВ

ваю стальной скок дроби согласных, выстукивающих ясность  
мысли там, где у многих других смутные переливы нюансов  
стихии гласных.

Если Прокофьев писал бы статьи, он посвящал бы их разум-  
ным опорам речи — согласным.

Подобно тому как оперы он пишет, опираясь не на мелодичность  
стиха, а на костлявую угловатость неритмизованной прозы.  
Он писал бы стансы согласными...  
...Что это перед нами?

Под хитроумными клаузулами контрактов, в любезных под-  
писях на фотографиях друзьям и поклонникам,  
в правом верхнем углу нотных листов новой вещи — перед нами  
одна и та же — жесткая дробь чечетки согласных букв:  
— П-Р-К-Ф-В.

Это привычная подпись композитора!  
Даже имя свое он ставит одними согласными.  
Когда-то Бах в самом начертании букв своего имени усматри-  
вал божественное мелодическое предначертание; оно стало ме-  
лодической основой одного из его произведений.  
Согласные, в которых запечатлелось имя Прокофьева, кажут-  
ся символом неуклонной последовательности его таланта.  
Из творчества композитора, как из подписи, откуда исчезли  
гласные, изгнано все зыбкое, преходящее, случайно-капризное,  
лабильное.

Так писалось на древних иконах, где  
“Господь” — писался “Гдь”, “Царь” — “Црь” и “ржство Бцы”  
стояло за “рождество Богородицы”.  
Строгий дух канона отражался в изъятии случайного, прехо-  
дящего, земного.

В учении он опирался на вечное сквозь преходящее.  
В живописи — на существенное взамен мимолетного.  
В подписях через согласные, казавшиеся символом вечного  
наперекор случайному.

Такова же аскетическая дробь пяти согласных — П, Р, К, Ф,  
В — сквозь ослепительную белизну музыкальной светописи  
Прокофьева.

Так тусклым золотом горят буквы на фресках Спаса-Нередицы.  
Или звучат строгим игуменским окриком через лиризм пото-  
ков сепии и небесной лазури кобальта в росписях Феофана Гре-  
ка в Церкви Федора Стратилата в Новгороде. Ибо наравне с  
непреклонной строгостью письма столь же великолепен лиризм

416 Мемуары

Прокофьева, которым расцветает в чуде прокофьевской ор-  
кестровки неумолимый жезл Аарона его структурной логики.  
Прокофьев глубоко национален.

Но национален он не квасом и щами условно русского псевдо-  
реализма.

Национален он и не “водой и духом” детали быта и кисти Пе-  
рова или Репина.

Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к  
первобытному скифу и неповторимой чеканности резного кам-  
ня XIII века на соборах Владимира и Суздаля.  
Национален восхождением к истокам формирования нацио-  
нального самосознания русского народа, отложившегося в ве-  
ликой народной мудрости фрески или иконописного мастер-  
ства Рублева.

Вот почему так прекрасно звучит в Прокофьеве древность —  
не через архаизм или стилизацию, но сквозь самые крайние и  
рискованные изломы ультрасовременного музыкального пись-  
ма.

Тут внутри самого Прокофьева такой же парадокс совпаде-  
ния, какой мы видим, сталкивая икону с полотнами кубистов  
или живопись Пикассо с фресками Спаса-Нередицы.  
И через “гегелевскую” оригинальность7 — первичность — глу-  
боко национальный Прокофьев интернационален.  
Но не только этим интернационален Прокофьев.  
Он интернационален еще и протеевской видоизменяемостью  
своей образной речи.

Здесь канон его музыкального мышления снова подобен кано-  
ну древности, канону византийской традиции, способной в  
любом окружении сверкать по-своему и вместе с тем по-новому.  
На итальянской почве он загорается мадоннами Чимабуэ.  
На испанской — творениями Доменико Теотокопули, именуе-  
мого Эдь Греко.

В бывшей Новгородской губернии — настенными росписями  
неизвестных мастеров, ныне варварски растоптанными тупы-  
ми ордами захватчиков — тевтонов...  
Так и творчество Прокофьева способно возгораться темами  
не только национальными, историческими, народно-патриоти-  
ческими: отечественными войнами XIX, XVI или XIII века (пе-  
риода “Войны и мира”, “Ивана Грозного” и “Александра Не-  
вского”).  
Так терпкий талант Прокофьева, попав в страстное окруже-

417 ПРКФВ

ние шекспировской Италии Возрождения, вспыхивает балетом  
лиричнейшей из трагедий великого драматурга.  
В магическом окружении фантасмагорий Гоцци он родит по-  
разительный каскад фантастической квинтэссенции Италии  
конца XVIII века.

В обстановке зверств фашистов XIII века — незабываемым об-  
разом железной тупорылой свиньи из рыцарей Тевтонского  
ордена, скачущей с неумолимостью танковой колонны их омер-  
зительных потомков.

И везде — искание: строгое, методическое. Роднящее Прокофь-  
ева с мастерами раннего Возрождения, где живописец одновре-  
менно и философ, а скульптор — неразрывно — математик.  
Везде свобода от импрессионистического “вообще” и прибли-  
зительности мазка или размазанного цветового “пятна”.  
Не произвол кисти, но ответственность объектива чудится в  
его руках.

Место его не среди декораций, иллюзорных пейзажей и “го-  
ловокружительной покатости сцены”, но прежде всего в среде  
микрофонов, вспышек фотоэлементов, целлулоидной спирали  
пленки, безошибочной точности хода зубчаток киносъемочной  
камеры, миллиметровой точности, синхронности и математи-  
ческой выверенности длин и метража фильма...

**\***

...Погас ослепительный луч кинопроектора.  
Зал вспыхивает ровным светом с потолка.  
Прокофьев кутается в шарф.  
Я могу спать спокойно.

Ровно в одиннадцать часов пятьдесят пять минут завтра утром  
в ворота киностудии въедет его маленькая синяя автомашина.  
Через пять минут у меня на столе будет лежать партитура.  
В ней символические буквы:  
ПРКФВ.  
Ничего мимолетного.  
Ничего случайного.  
Все отчетливо, точно, совершенно.  
Вот почему Прокофьев не только один из великолепных ком-  
позиторов современности, но, на мой взгляд, еще и самый пре-  
красный кинокомпозитор.

**Люди одного фильма**

**Ломовы и Горюнов**

Когда я прихожу к [Ломову] в цех, где пахнет клеем, лаком,  
политурой и теми еще невыразимыми запахами, которыми ра-  
зит от бутафории в период ее становления,  
когда я вижу его в окружении нелепых искусственных цветов  
для чьих-то съемок карнавала, нечеловеческих размеров гор-  
шков из папье-маше для чьей-то кинооперы, частей полурез-  
ного, полулепного иконостаса для собственной моей картины,  
когда я говорю с ним о толщине слоя левкаса на идущую “под  
позолоту” утварь или договариваюсь об утяжелении восковых  
печатей для грамот, с которыми приедут иностранные послан-  
цы ко двору Ивана или Сигизмунда,  
когда я вижу его, прокрадывающегося после рабочих часов в  
звукоцех и сосредоточенно вслушивающегося в звукозапись  
церковных песнопений, от древности дошедших до нас, —  
мне кажется, что я испытываю прикосновение к тем безымен-  
ным полчищам мастеров Древней Руси, как бы чудом перене-  
сенным в наш быт и наше время, тех мастеров, которые годами,  
согнувшись, выводили венчики и лики под сводами наших хра-  
мов, золотили купола соборов, резали из слоновой кости крес-  
ты, извивали золотую проволоку и затейливые узоры отделки  
драгоценных сосудов.

Пусть в руках его не финифть, пусть фольга не золотая, а бу-  
мажная, пусть левкас слоями ложится не на иконописные до-  
ски и пусть он возится с негрозином в поисках искусственной  
“патины времени”, а кругом на цепях висят поддельные лам-  
пады, но глаза его полны той же сосредоточенной строгости  
из-под поднятых на лоб очков, а складки на лбу ложатся в те  
же задумчивые узоры, как сотни лет они прочерчивались на  
лбах тонких и умелых мастеров русского прикладного искус-

419 ЛЮДИ ОДНОГО ФИЛЬМА

ства, когда любовно и целеустремленно, фанатично и хитро-  
умно они вынашивали свои замыслы, воплощая их в обаятель-  
ные деяния рук своих.

Под стать ему жена и сподвижница его Лидия Алексеевна. Вся  
в иголках, булавках, нитках, она острым взглядом из щелок глаз  
не упустит в кадре сбившуюся складку, вылезшую за пределы  
эпохи “служебную” пуговицу, небрежный узел завязок золо-  
того нарукавника.

Только безумие темпов, ворох ненужных сторонних дел, до  
режиссуры не имеющих никакого касательства, на что мы об-  
речены в административной неразберихе еще не устоявшегося  
после эвакуации быта гиганта нашего — Потылихи, не дают  
возможности побольше беседовать с ней.  
Вернее: слушать ее.

В ее сказе, в оборотах ее речи, в образном строе ее говора пе-  
ред вами проходит лукаво подмеченная или поэтичная картин-  
ность, в которую народная речь умеет облекать повседневное  
явление.

Что может быть прозаичнее соображений о том, что проши-  
тая сквозь высокий ворс плюша или бархата нитка окажется  
незаметной?

Но Лидия Алексеевна скажет: “Бархат, он всякую нитку таит”.  
И в этой фразе ухвачено ощущение глубины бархатной факту-  
ры, которая кажется дремлющим черным бором, таящим в мо-  
гучих своих объятиях затерявшуюся стройную и тоненькую  
царевну, незаметно скользящую между могучими его ствола-  
ми. Плюш, бархат и нитки свиваются в сказочный образ, и не-  
зримые нити тянутся к той манере сказа, котор[ой] окрашены  
ядовитые писания Берсеня1 или мудро иронические слова и  
мысли Ивана, сохранившиеся в решениях Стоглава о... худож-  
никах2. Этот гигант — строитель государства — находил вре-  
мя ронять на ходу такие исчерпывающе точные советы и по-  
желания: “Кому дано, тот бы писал, а кому нет — мало ли есть  
других занятий?”

И как работают на картине эти люди, которым “дано”!  
Вот, часами не разгибаясь над гримировальным креслом, сто-  
ит Горюнов.

Черкасов, утомленный нескончаемой переклейкой носов, бо-  
род, усов, уже давно заснул, откинув голову. Сегодня он при-  
был из Новосибирска в Алма-Ату.  
Жара или холод. Зима ли или лето — всегда с корабля на бал: с

420 Мемуары

поезда— прямо в кресло, в “пошивочную”, на репетицию, в  
ателье.

Маска нашего великого трагического артиста (кто бы мог пове-  
рить, что комик и эксцентрик в душе и по призванию3, Черкасов  
будет создателем галереи ответственных образов русской ис-  
тории?) неподвижна. Голова запрокинута назад на подпорку.  
Отчаявшись получить подпорку по “наряду”, “спущенному” в  
столярный цех три недели тому назад, Горюнов собственноруч-  
но сколотил и прибил ее сегодня к креслу. Также собственно-  
ручно он сколотил “балаган” — гримировальный барак под  
стенами фанерной Казани, раскинувшейся в палимых солнцем  
оврагах Каскелена.

“Царь” спит, и мы оба с Горюновым даже рады этому обстоя-  
тельству. Так легче, впившись двойной парой глаз в недвижи-  
мый царский лик, схватить правильный угол наклона брови “из  
всех возможных”, уловить “ход” линии уса, поймать верный  
“бег” пряди волос, общую конфигурацию “движения” общей  
массы волос.

Ибо Горюнов, как мало кто из мастеров своего дела, остро чув-  
ствует, что решающее в парике и гриме, прическе и бороде, усах  
и бровях. Это прежде всего динамический образ движения,  
вытекающий из облика лица и образа поведения персонажа.  
Как бы излучение внутренней динамики характера, перебра-  
сывающееся в извивы пряди, в завитки наклейки, в излом гум-  
моза, пластически договаривающий заложенный в лице мотив,  
из всего многообразия возможностей лица выбранный для дан-  
ной роли. И поэтому, вероятно, такие горячие дифирамбы поют  
шведские газеты бородам и гримам Горюнова в нашей картине.  
Килограммы гуммоза, леса волос и крэпе\* проходят через лов-  
кие и подвижные пальцы Горюнова в нескончаемые часы поис-  
ков грима. А в нескончаемые дни и ночи съемок ночь за ночью,  
день за днем повторяется до миллиметра выверенная, в таких  
трудах найденная лепка обликов действующих лиц. Спуска в  
этом деле не дается.

Я хорошо помню тот день “разноса”, которому подвергся Го-  
рюнов, когда вкупе с Серафимой Бирман они позволили себе  
слегка ослабить наклейки “оттяжки” век к вискам в гриме Еф-  
росиньи Старицкой.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Crepe — креп, легкая, прозрачная морщинистая ткань, изготовляемая  
из шелка или бумаги (*франц*.).

421 ЛЮДИ ОДНОГО ФИЛЬМА

Моральным оправданием этому могли служить кровавые под-  
теки, до которых были доведены виски Серафимы Германовны  
в результате многодневной непрерывной съемки. Однако ху-  
дожественно никакие кровавые стигматы актерского подвиж-  
ничества оправданием служить не могут.  
Не тот градус воспаленности взора горит из-под иначе спу-  
щенных век.  
“Переделать грим!”

Сейчас, пробегая пальцами еще и еще раз по гуммозному носу  
царя, выискивая анатомически верное размещение горбинки и  
боковых вмятин около окончания носового хряща в соответ-  
ствии с пропорцией и ритмом лица дремлющего Черкасова, Го-  
рюнов язвит. Он цитирует мои давнишние статьи, статьи пери-  
ода моего увлечения исключительно “натуральным” типажем,  
статьи, полные огненных филиппик против гуммоза, клееных  
бород, париков...

А вечером (“вечер” для нас начинается на рассвете после ноч-  
ной съемки) мы будем сидеть с ним и внимательно листать фо-  
торепродукции с надгробия работы Микеланджело или менее  
известных мастеров, стараясь разгадать кривую бега извивов  
бороды Моисея, схему произрастания бород на портретах Эль  
Греко: через несколько часов прибудет народный артист Ам-  
вросий Бучма, и мы будем “искать” бороду Басманова-отца, а  
позже придется пересоздавать одного безвестного алма-атин-  
ского частника-мясника в ганзейского купца для “западноев-  
ропейского комплекса” нашего фильма.

**Я. Райзман и Н. Ламанова**

Я вспоминал полные стонов письма Буонарроти, в которых он  
жалуется на согбенную спину и слепнущие глаза, работая под  
потолком Сикстинской капеллы.

Я в памяти цитировал эти письма, глядя на согбенные спины  
этих двух неутомимых старцев, часами способных ползать  
вдоль подола платья, одергивая складки, выискивая линию ес-  
тественного падения материи или задуманной кривой каприз-  
ного пробега оборки.

А наивный блеск восторга, когда мечта ухвачена и стала ре-  
альностью?!  
— Коровин мне говорил, — звучит настоятельный голос, —

422 Мемуары

произведение никогда не должно быть до конца завершенным...  
Незаконченность — это не только прихоть Коровина.  
Здесь, на востоке, вокруг нас в Алма-Ате, дальше в Ташкенте и  
Ашхабаде — это традиция.  
Везде этот обычай:

ни одного узора на сюзане, ни одного рисунка ковра, ни одной  
вышивки, обегающей тюбетейку, ни одной голубой затейливой  
кафельной мозаики на гигантских мечетях — здесь в Средней  
Азии вы не найдете законченными. Обычай порожден тяже-  
лым и зловещим суеверием: до конца законченная вещь роком  
отзывается на судьбе создателя ее.  
— Серов мне говорил...

Репин. Левитан (и не радиодиктор, а тот — “Чехов от живопи-  
си” — Левитан живописец).

Это говорится в затхлой, темной, душной, жалкой проходной  
комнатке.

На девять десятых она заполнена громадным столом для кройки.  
Сквозь оставшуюся одну десятую продирается нескончаемый  
поток ведер с глиной, кирпича, жестяных печных труб. Опять  
перестройка. Где-то течет вода.

Характерным движением плеч, острыми углами поднимающих-  
ся вверх, Яков Ильич выражает безмолвную стоическую иро-  
нию в отношении хаоса вокруг.

Хаоса, гордо именуемого костюмерно-пошивочным цехом  
Центральной объединенной киностудии в гор. Алма-Ата.  
Цокающая вывеска этого учреждения (сокращенно оно чита-  
ется ЦОКС) объединила под крышей бывшего оперного теат-  
ра две крупнейшие киностудии Союза — “Мосфильм” и “Лен-  
фильм”, из-под бомбежки вывезенные в Среднюю Азию.  
И среди этих обломков первозданного хаоса сидит передо  
мной, попивая из зеленой эмалированной кружки “пустой” ки-  
пяток, сам Яков Ильич Райзман.

Величайший волшебник художественного покроя костюмов и  
пальто, лучший мастер фрака, глава лучшей портняжной фир-  
мы Москвы в течение многих десятилетий.  
Таким взором на окружение глядел, вероятно, Бонапарт в часы  
прогулок по острову Святой Елены — на палисадники планта-  
ций после зал Тюильрийского дворца.  
Таким же взором вдаль глядит старый лев из-за решеток пере-  
движного зверинца, бесцельно раскинувшего свои повозки и  
изодранное шапито в самом центре толкучего рынка Алма-Аты.

423 ЛЮДИ ОДНОГО ФИЛЬМА

Моросит дождь. С ним смешиваются первые снежинки. Нахох-  
лившись, в пустых клетках сидят степные орлы. Дремотно ми-  
гают круглые глаза. В этом зловонном загоне, где затерялись в  
тусклом свете керосиновой лампы барс и цесарка, степной орел,  
облезлый кенгуру и три обезьяны, — пусто и тихо. Только при-  
боем вокруг кипит толкучий рынок, пронзительными выкри-  
ками врывающийся в державную тишину облезлой клетки, при-  
ютившей царя зверей. О взгляде этого льва можно было бы  
слагать поэмы.

[Его глаза] бездонны. Покорны. Но полны той нечеловечес-  
кой тоски, какой может тосковать лишь зверь, вырванный из  
огненных песков родной пустыни и хворающий бронхитом в  
пронизывающих сквозняках осени убийственного климата  
Алма-Аты.

Яков Ильич в безупречного покроя пиджаке, в галстуке “ба-  
бочкой” зябко кутает шею в клетчатое кашне и также глядит  
вдаль.

— Коровин мне говорил...

Чудодейственным сплетением обстоятельств, сколоченных из  
аттиловской алчности Гитлера, смертоносных изобретений  
Мессершмидта, недолговечных успехов Гудериана и заботы  
нашей страны о сохранении кадров кинематографии, — Яков  
Ильич вместе с нами заброшен сюда в эвакуацию.  
Старик не может жить без дела.

И вот его талант, время, мастерство отданы созданию костю-  
мов для продукции объединенных киностудий Москвы и Ле-  
нинграда.

Судьба соблаговолила приурочить производство “Ивана Гроз-  
ного” в те именно недолгие сроки, пока, перейдя от фраков к  
ферязям и от смокингов к фелоням и охабням, этим делом пра-  
вит Яков Ильич.

Мало людей за свою жизнь я любил так, как любил и уважал я  
Якова Ильича, которого унес из нашей среды обострившийся  
процесс туберкулеза в новогоднюю ночь 1944 года.  
Память о нем неразрывна с памятью другого поэта и мастера  
костюма — тети Нади — Надежды Петровны Ламановой4.  
Работать с ними обоими было величайшим художественным  
наслаждением.

Острота глаза, предельное чувство линии и формы, пропор-  
ции и воплощения рисунка в реальность фактур, движений и  
спадов материи, динамики складки, скульптурная лепка фигуры.

424 Мемуары

Неутомимая рьяность. Нескончаемый звук разрываемых пер-  
воначальных наметок, бледные, как математические формулы,  
первоначальные “патроны” из коленкора и холста, но и, как  
эти формулы, ответственные, точные и строгие на путях к тому,  
чтобы из стадии исканий “формы” (Надежда Петровна никог-  
да не говорила “покрой”), как бабочка от стадии куколки в  
сверкание крылатого существа, — затем воплотиться глухим  
басом бархата, игривыми переливами ламэ или тяжелыми ак-  
кордами золотой парчи. Нескончаемы переколки, перекрой-  
ки, подрезки, перестановки, костюмы на глазах распадаются  
обратно в половинки грудок и спинок, рукавов и воротов и  
вновь срастаются в новом дивном нюансе целого...  
Кто опишет вас! Кто перескажет эти томительные и упоитель-  
ные часы!

Когда смутное очертание замысла или капризная линия наброс-  
ка под меткими ударами стальных челюстей ножниц, опытно-  
го прикосновения утюгов, армии булавок и вереницы бега ни-  
тки и прежде всего пластического таланта становится трехмер-  
ной подвижной скульптурой костюма?  
Бальзак любил так называть своих героев: “эта Венера от при-  
лавка”, “этот Франц Хальс среди рестораторов”, “этот Бенве-  
нуто Челлини среди гурманов”, “этот Сальватор Роза от бух-  
галтерии”.

Встретив великих старцев Райзмана и Ламанову, Бальзак  
вспомнил бы Микеланджело, Тициана и Калло, так строга леп-  
ка их костюма, так поразительно сбалансированы в них живо-  
писные массивы, так ответственно призван каждый штрих го-  
ворить о желаемом образе носителя. Ибо мастера эти не толь-  
ко облекают фигуры тех, кто счастлив попасться им в руки.  
Они создают и пересоздают его облик, исправляют дефекты,  
убирают аномалию или, ухватив ее, не замалчивают, но возво-  
дят ее средствами искусства в завершенный образ характер-  
ности. Именно поэтому так давно пришла Ламанова от “свет-  
ского” костюма к костюму театральному5, где еще больший  
простор игре подчеркнутых или тщательно скрываемых черт  
индивидуальностей, чем в комедии салонов и гостиных.  
Вот почему, внезапно столкнувшись с историческим костюмом,  
так упоителен в покрое и шитье их был покойный Яков Ильич.  
Мне как-то понадобилась толщинка для “кособрюхого” бояри-  
на. Идти с этим к Якову Ильичу?.. И надо было видеть его вос-  
торг, когда я, решившись, обратился к нему с этой просьбой.

425 ЛЮДИ ОДНОГО ФИЛЬМА

— Приходите завтра. Увидите!

Сквозь кирпич и глину, утюги и спрыскивающие материю мел-  
кие капли, с характерным звуком вылетающие водяным обла-  
ком из раздутых щек, через неутомимые крикливые споры  
львовских портняжных подмастерий, которых занесла судьба  
сюда же, продираюсь на следующий день в святилище Якова  
Ильича.

В углу стоит страшный голый человек. Он страшен тем, что  
абсолютно живой. Пузатый. Кособрюхий. И... без головы. Это  
на манекен нацеплена толщинка. Более страшного в своем об-  
наженном натурализме зрелища, чем это голое боярское брю-  
хо, висящее над слабосильными ногами, я в жизни не видал.  
Оно кажется розовым, лоснящимся, дышащим и сопящим.  
Здесь такой же ироничный натурализм, как экстатически на-  
туралистичны страдающие Христы католического Запада. Рва-  
ные раны. Кожа, содранная с ребер, сквозь которые, как сквозь  
решетку, видно окровавленное сердце. Подлинные женские  
волосы, спадающие Христовыми космами из-под терновых вен-  
цов. Стеклянные глаза. Они впиваются в ваше сознание из тем-  
ных ниш пустынных храмов Испании или Мексики и пугающим  
призраком следуют за вами в течение долгих часов, что вы  
блуждаете потом по солнцепеку городских площадей и пус-  
тынных улиц. Но там — воск, краска, волосы, иногда зубы за  
полуоткрытыми запекшимися губами, стеклянные глаза.  
В произведении Якова Ильича — одна форма, одна линия кри-  
визны чудовищного коленкорового брюха. Один, набитый де-  
шевой ватой, объем. Да две лямки, чтобы через плечи удержать  
это сооружение на живом человеке.  
Яков Ильич, пронзительно закашливаясь, смеется из другого  
угла комнаты.

Оказывается, это портрет.

Яков Ильич вспомнил “одного бывшего клиента”.  
А было это в... 1911 году!  
Клиент был купцом.

Таким именно “кособрюхим”, как я чертил желаемого бояри-  
на Якову Ильичу на какой-то из вышедших из употребления  
выкроек. Какая память! Какое владение анатомией! Какое во-  
площение такого урода в жизнь, достойное пресловутой серии  
парижских купален бессмертного литографического каранда-  
ша Домье!

426

**Вольский**

Ошибка думать, что только протопоп Аввакум способен на  
призывы к самосожжению во имя идеи.  
Напрасно думать, что во имя принципа одни лишь бородатые  
Досифеи в кругу единоверцев способны на подмостках опер-  
ных театров сгорать в декоративных избах последнего акта  
“Хованщины”.

Это свойственно русскому человеку и без бороды.  
И значительно позже эпох, примыкающих к прежде именуе-  
мым Смутными временами.  
Блестящий пианист.  
Концертант.  
Тончайшего слуха.

И той особой тонкости проникновения в недра музыкальной  
формы и дух исполняемого произведения, которые характе-  
ризуют только деликатнейшего исполнителя.  
Он не мог не любить Рахманинова.  
А любить он может только фанатично.  
Но судьба прошлась беспощадным ножом истории между ком-  
позитором и его родиной.

Лишь на склоне лет голос родины и крови призвал блудного  
сына к примирению с родиной6.

И родина простила своего гениального сына за временное по-  
темнение, за временный отход.

И добрым словом светлой памяти хранит его имя в рядах сво-  
их славных детищ.  
Но в свое время был конфликт.  
Разрыв.

И я понимаю драму — нет, трагедию — юного пианиста-вир-  
туоза в тот момент, когда кумир помрачен, когда кумир в ор-  
бите враждебных сил, когда кумир отторгнут от почитателя  
непроходимостью социального противоречия.  
Бывают мгновения в жизни, когда опускаются руки.  
Бывают случаи, когда рука не подымается.  
Бывают мгновения, когда роняешь руки.  
И самое трагическое мгновение, когда бросаешь руки.  
А иногда бросить руки — это бросить целый путь жизни.  
Для пианиста-виртуоза бросить руки — это не только оставить  
профессию: это зачеркнуть весь абрис когда-то предначертан-  
ного себе горизонта.

427 ЛЮДИ одного фильма

Так брошены — из принципа — в ответ на великую обиду из-  
мены кумира — руки нашего пианиста.  
Так социальная трагедия временного отхода Рахманинова от  
нас стала личной трагедией пианиста Бориса Вольского, бро-  
сившего путь виртуоза.

Так мир музыки теряет пианиста Вольского.  
Но столь популярный закон сохранения энергии, кажется, и  
здесь находится в силе:

мир кинематографа приобретает неоценимого звукооформи-  
теля etc7.

**Стрекоза и муравей**8

Ненаписанная страница “Метаморфоз” Овидия.  
Муравей, ставший человеком.

Я думаю, муравей, ставший человеком, должен был бы стать  
очень страшным человеком.  
Человеком с шорами.  
Without any outlook\*.

Движется по раз установленным дорогам.  
Только протоптанными путями.

В столкновении с моральной проблемой чудовищной ригорис-  
тичности.

Очень тонко сделали баснописцы, дав в партнеры гулящей стре-  
козе именно хозяйственного муравья.  
Из обоих всегда отрицательным считалась стрекоза.  
Но насколько вреднее облик муравья — праведника, верного  
исполнителя прописных истин и тошнотворно добродетельно-  
го в трудах своих.

Не курить... Не плевать. Не пить сырой воды. Сходить с перед-  
ней площадки.  
Влезать с задней.

Переходить улицу только на углу.

Ни одного отступления от начертанного — во имя буйства —  
права.

Ни одного нарушения правил во имя разбега фантазии.  
И самоупоение правотой своей.  
Этот тип людей — гроза на производственных совещаниях.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Без перспективы (*англ*.).

428

Чума — на открытых докладах — хозяйственных и обществен-  
ных организаций.

И не дай их бог в контингентах народных судов или в составе  
присяжных заседателей.

Но, кстати, именно они-то неизбежно оказываются в ревизи-  
онных комиссиях и в составе народных судов.  
Родственные им фигуры на противоположном полушарии —  
те армии вдохновенных женщин, которые молотками разбива-  
ли дьявола в образе винных бутылок по питейным заведениям  
Америки, прежде чем добиться “сухого закона”.  
И самое, конечно, в них ужасное — это их правота. Бесчело-  
вечно формальная правота.

Нет страшнее, недоступнее и бесчеловечнее образа, чем [об-  
раз] абсолютно формально правого человека, исполнителя всех  
добродетелей, рыцарей буквы закона без страха и упрека...  
Взвыть можно от сожительства с подобным воплощением му-  
равья в человека.

Но вовсе не обязательно сожительствовать. И то, что можно с  
трудом переносить в человеке и спутнике жизни, может быть  
незаменимы[ми] качествами сотрудника в работе.  
Ведь бывает и хуже.

Вот Эжен Сю взял семь смертных грехов и накатал семь рома-  
нов. И все романы построены на том, что разгул каждого из  
грехов становится основанием для торжества добра над злом.  
Не будь графиня *Х* преданной тщеславию, не будь господин У"  
преданным чревоугодию или мсье Z — прелюбодеянию, не со-  
вершилось бы столько и столько благих дел, описанных на стра-  
ницах соответствующих повествований.  
Если таково положение с семью смертными грехами, то тем  
более это возможно здесь.

Здесь, где речь идет о... семи смертных добродетелях!\*  
Так или иначе, Фира Тобак включает в своем маленьком, хруп-  
ком тельце все пороки муравья-человека, чудодейственным  
образом ставшие добродетелями человека-монтажера.  
Даже рост.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Не помню, где и кто впервые обмолвился этим непочтительным  
обозначением для человеческих достоинств. М[ожет] б[ыть], это  
вывеска парижского трактира, подобная той, что визави Пер-Лашез:  
“Au repos des vivants” [“место успокоения живых”]. (*Примеч.  
С.М. Эйзенштейна*)*.*

429 ЛЮДИ ОДНОГО ФИЛЬМА

Даже способность — волочить из этажа в этаж коробки плен-  
ки, иногда стопкой своей превышающие ее рост.  
Моральный ригоризм ее здесь, среди фильмостатов, становится  
кропотливой системой рационального размещения “срезков”  
в отличие от “обрезков” и обоих, противопоставленных сис-  
тематизированным “вырезкам”.

Бытово невыносимый педантизм приводит здесь к тому, что в  
любое мгновение как по мановению волшебного жезла из хао-  
са кусков пленки, свернувшихся в клубки словно затаившийся  
змей, вылетает именно нужный кусок, как кролик из цилиндра  
фокусника.

Проторенные пути рутинерства в мышлении обеспечивают сис-  
тематизацию всего этого многотысячного поголовья монтаж-  
ных кусков, ютящихся в круглых шкафах, прямоугольных ящи-  
ках, около стенных шкафов.

“Любой кусок в любой момент!” — не фраза, не бахвальство, —  
это страшный бич, ежесекундно занесенный над монтажером,  
имеющим горе сотрудничать с режиссером вроде того, [кого]  
недобрые силы бросили поперек пути маленькой беззащитной  
мегеры — Фиры.

Надо иметь дьявольскую память, чтобы мгновенно сообразить,  
где, когда, куда положен срезок фонограммы вступительных  
тактов такого-то музыкального пассажа; в какую сторону по-  
вернута голова в продолжение срезанного куска такого-то вто-  
ростепенного персонажа из материала предыдущей серии.  
Подойдет ли по размеру давно забракованный дубль в той его  
части, в которой актер уже перестал играть, но случайно за-  
мер в подходящем ракурсе. Все это в обстановке дикого нетер-  
пения, злобного шипения, ядовитых комментариев, если не сра-  
зу схвачена нужная коробка или, что хуже, если на мгновение  
изменяет сообразительность или память!  
Тяжелый хлеб у Фиры Тобак!

Но муравьиные черты нрава, вплоть до редких ответных об-  
жигающих брызг муравьиного яда, выдерживают ее на этом  
тяжком и неблагодарном посту.

“Любой кусок в любой момент!” — этот лозунг над армией  
жестяных коробок обеспечен вредными чертами человека-му-  
равья, ставшими добродетелями человека-монтажера.  
Но не только за это терплю я уже одиннадцать лет вредный  
нрав самого низкорослого и драгоценного моего сподвижника.  
Режиссер, с которым работает Тобак, еще очень давно провоз-

430 Мемуары

гласил подозрительную программу математического расчета  
в кинопроизведениях, расчета столь же строгого и априорно-  
го, как в конструкциях мостов или заранее заведомо работаю-  
щих станков9.

Выкрикнутым в эпоху общего увлечения машинизмом, урба-  
низмом, конструктивизмом и инженеризмом — этим программ-  
ным лозунгам сейчас же поверили.  
И поверив, почти сразу же стали брать под обстрел этот прин-  
цип инженеризма, машинизма, конструктивизма, усматривав-  
шийся в каждом творческом проявлении прокричавшего их.  
В его творениях находили холодность расчета, сухость мате-  
матической предвзятости, угловатые бока конструкции, тор-  
чащей сквозь ткань живого действия.  
Многим приходило в голову брать под сомнение программные  
пункты тезисов.

Но почему-то никто не брал под сомнение приверженность  
автора этих тезисов... к самым тезисам.  
Уж больно часто, больно подчеркнуто, больно крикливо он  
выставлял их и расписывался под ними...

**[Валя Кузнецова]10**

У нее странная манера во время разговора на полуслове оста-  
навливаться и глядеть широко раскрытыми глазами чуть-чуть  
навыкат.

Вероятно, гарпии, сфинксы и прочая нечисть древности так же  
останавливали взгляд, намечая жертву, парализуя ее взором.  
Поворачиваешь голову.  
Так и есть.

В поле зрения Вали попала странная долговязая фигура.  
Почти что хочется сказать, что остановившийся взгляд Вали  
Кузнецовой щелкнул затвором.

В сознании отложился силуэт. Силуэт занумеровался и заре-  
гистрировался в памяти.

Глаз ожил и забегал, и Валя восторженно объясняет, что этот  
странный силуэт — “вылитый... фон Паулюс”.  
Черепная коробка Вали полна до отказа подобными тенями  
“двойников”.

Иногда это двойники именуемых лиц: три двойника Паулюса,  
пять Герингов, один Менделеев, два Чкаловых (у одного немно-

431 ЛЮДИ ОДНОГО ФИЛЬМА

го подгуляла нижняя челюсть), один Репин (не только в про-  
филь!), сколько угодно Гоголей, Лермонтовых.  
Иногда безыменные “типы”. Придворные. Рыцари. Стрельцы.  
Дамы. Палачи. Монахи.  
Кузнецы. Шуты. Китайцы.

Правда, был случай, когда одного эстонца в наклеенных усах  
эта хитрая Валя попробовала мне “подсунуть*”* и продать “за  
китайца” в “Александре Невском”, прежде чем я довел ее до  
того, что она разыскала нам подлинного — профессора китай-  
ского языка на роль посланца Золотой Орды. Но это было на  
порах первого знакомства. И дальше не повторялось.  
В Голливуде сложная карточная система и американизирован-  
ная справочная картотека для этих же целей.  
На Потылихе довольно беспорядочные ворохи записей, опи-  
сей и пожелтевших фотографий.  
Валя носит свое подобие Скотланд-Ярда в голове.  
Она знает адреса каких-то странных людей сверхчеловеческо-  
го роста; ею выслежены где-то логовища, в которых ютятся  
особо зловещие старухи; она знает, где живет старик тряпич-  
ник с головой редкого святого XVI века, и точный адрес скром-  
ного бухгалтера, пригодного на роль юродивого.  
Но страсть ее — двойники.

Двойники для иногородних артистов, часто затруднительно  
вызываемых; двойники к известным портретам, наконец, двой-  
ники к двойникам на случай, если и двойник где-нибудь загу-  
ляет...

**Лукина**

Оркестр. Хор.  
Хор! Оркестр!

Это звучит как нечто цельное, органическое. Как что-то не-  
раздельно телесное.

Как Иван, Петр, собор, мост, монумент.  
А точнее это было бы определить муравейником.  
Сколько здесь самолюбий, индивидуальностей, обид, частных  
интересов, внемузыкальных забот, бытовых отношений, чело-  
веческих судеб и жизней, на отдельные мгновения сливающих-  
ся воедино в магические моменты исполнения музыки.  
Тогда — организм. Тело. Больше того: единая коллективная душа.

432

В остальное время — хаос.

Сколько людей — столько характеров. Сколько характеров —  
столько линий поведения.

Иногда кажется, что инструмент перерастает в человека, иг-  
рающего на нем. Разве не с ног до головы трубач мой долго-  
летний друг Юрьев?

Разве смех его, повадки, фанфаронада, демагогически острое  
слово, перед которым робеют все кругом, — не тот же беше-  
ный ревущий звук его несравненной трубы, который так бес-  
пощадно, с таким блеском разрывает массивную звуковую  
ткань других инструментов в увертюре к “Грозному”?  
И разве Иосиф Францевич Гертович глубокой человечностью  
и музыкальной проникновенностью не кажется плотью от пло-  
ти тех трагически рыдающих ходов мелодии, которую ведут  
контрабасы в удивительной музыке Прокофьева к сцене бо-  
лезни Ивана?

Всех этих людей объединяет один оркестр.  
Не оркестр, а люди.

И прежде чем произойдет слияние всех их в коллективном дей-  
ствии под водительством магической палочки дирижера, их  
надо собрать, согласовать, пригласить, часто — уговорить.  
Индивидуальность анархически топырится — не хочется ей в  
слияние.

Твердость характера и мягкость обращения, мелодический ход  
убеждения и стаккато дисциплинарного “призыва к порядку”  
нужны для того, чтобы свести в единый контрапункт весь этот  
сонм отдельных единиц, своим творчеством слагающих коллек-  
тивного творца — оркестр, хор.  
Кажется, что руки блестящего музыканта Лукиной продолжа-  
ют виртуозно пробегать по клавишам, когда бесконечно так-  
тично и вместе с тем непреклонно волево она сплетает оркес-  
трантов между собой, оркестр с хором, оркестр и хор с микро-  
фоном, исполнителей произведения с теми, кто вековечит его  
на пленку, дирижера со звукооператором, композитора с теми,  
кто его воплощает, и всех их в конце концов с режиссером,  
взвинченным и нервным, непримиримым и придирчиво требо-  
вательным до каприза, терзающимся каждой секундой осуще-  
ствления своих конечных замыслов в слиянии стихии музыки и  
изображения. С таким же умением и легкостью она умеет уло-  
вить желаемый нюанс режиссерского замысла и пересказать —  
додумать и досказать — его армии музыкантов на “их языке”

433 ЛЮДИ ОДНОГО ФИЛЬМА

в образном ряде их представлений. То, что режиссер, не музы-  
кант и часто не владеющий даже азбучным музыкальным “жар-  
гоном”, бессвязно и раздраженно косноязычно описательно  
мычит как “творческое указание”.

**“Сподобил Господь Бог остроткою...”  
(Из воспоминаний обо мне cобственного моего воображаемого внука)**

Дед мой, Сергей Михайлович, по собственному его утвержде-  
нию, был из тех молодцов, которые “ради красного словца го-  
товы продать матерь и отца”.

Попросту говоря, безудержно трепаться любил мой старик.  
В старике — впрочем с молодых еще его лет — сильна была ска-  
редность — вернее: скопидомство. Не любил он того, чтобы  
добро из дому расходилось.

Барахло всякое копил и неохотно с ним расставался. Так же  
копил и всякую бумажку, тем или иным боком связанную с за-  
мыслами, подготовками и отзывами, касавшимися его не слиш-  
ком многих числом творческих подвигов.  
К старости скопидомство его развернулось и на собственное  
острословие.

Не то чтобы старику жалко стало делиться со слушателями  
продуктами этих своих способностей и держать язык за зуба-  
ми.

Совсем нет!

Стал старик перед смертью вдруг тосковать о том, что сказан-  
ное им по поводу и без повода пропадать станет. Вот и зовет  
он меня к себе однажды.

Жил тогда дед после первого сердечного припадка у себя на  
даче в Кратове.

В верхнем этаже. Спускаясь с него только по крайней нужде, а  
чаще всего токмо единожды на дню и то по нужде наикрайней-  
шей.

Зовет меня к себе и говорит мне такое: “Слушай, — говорит, —  
Сережа...”

А знать вам следует, что и меня по почтительности в отноше-  
нии деда окрестили Сергеем. Да и по отчеству мы с ним совпа-  
даем оба.  
Оба мы Михайловичи.

435 “СПОДОБИЛ ГОСПОДЬ БОГ ОСТРОТКОЮ...”

Так вот говорит он мне:

“Сережа. Пропадает одно мое имущество. Каверзные слова, в  
разное время мною высказанные, пропадают и подпадают не  
только под общественное, но и под личное мое, твоего деда,  
забвение. Не хозяйственное это дело.  
Так вот.

Гёте из меня не получилось, а потому собирателя слов и мыс-  
лей моих эккермановского типу при мне состоять не положе-  
но.

Так вот сделай милость, Сережа (дед даже, вопреки суровости  
своего нрава, чуть ли не Сереженькой тут меня обозвал и вро-  
де даже привсхлипнул!), пошукай у меня в закромах слабею-  
щей моей памяти о тех разных вредных словах, что по разному  
поводу я в разное время высказывал.  
Посбери их, проветри, причеши, пригладь, да начни в стопочки  
складывать.

Коли ежели всякой записочке и любой дряни с работою моей  
многотрудной я старательно за весь свой век посхоронил, так  
почему и им, тем словам, словно бабочкам лазурью крылышек  
на солнышке играющим (любил подлец вставлять неуместные  
лирические отступления), под стеклом на булавочках в сигар-  
ном ящике понаколотым не быти?

А как сподобит меня Господь Бог остроткою по какому-либо  
новому случаю из безудержного потока текущих событий, мы  
с тобою ее тут же на хвост, да на иголку, на гвоздик, на була-  
вочку, да в коробочку, да под стеклышко.  
Сам понимаешь, самому-то мне про себя собирать такое вроде  
не пристало и совсем, как бы сказать, вовсе даже не к лицу.  
А тебе по юношескому твоему положению и внучьему к деду  
уважению — как бы сказать, пиетету молодого поколения пе-  
ред старшим — это выходит вроде не только удобно, но даже  
как бы и почтенно и почтительно”.  
Стою я перед дедом и сам думаю: вот-вот еще выдержу минут-  
ку. Старик у меня нетерпеливый, нетерпящий, суетливый. Ре-  
шит, что я заломался. И того гляди, очки снимет (к этому вре-  
мени он слабоват на зрение стал, и предметы отдаленные дюже  
зорко изобличал, а то, что под носом у него деялось, никак не  
видал — так размазню одну оптическую, как бывало сам ска-  
зывал), очки снимет, — думаю, — да мне по гривеннику за каж-  
дую наколотую остротку и предложит.  
Молчу, а сам гляжу.

436

И действительно, очки старик снимает.  
Вот и рот разевать начинает.  
Да не о том речь повел.

“А выражение, Сережа, — сподобил Господь остроткою — в  
воззаглавие записей своих возьмешь, хоть и выражение то и не  
мое, а безбожное и ко времени разгула безбожнического по  
Москве относится.

К миниатюрному театру, что на костях былой “Летучей мыши”  
в том же подвале дома Нирнзеева, что в Большом Гнездников-  
ском, приютился и Курихина-артиста в НЭПовые годы за кон-  
ферансье содержал2.

Выступал тот Курихин в обличий служителя культа — так в те  
годы попов по-оффициальному называли.  
“Служителями пульта*”* в тон этому мы в дальнейшем дириже-  
ров оркестров называли.

(И не упомню, моего ли воображения то выражение было или  
иного трепача и острослова — Никишки Богословского — ком-  
позитора).

Ряса на том Курихине спереду укороченная была, а сзаду в два  
фрачных хвоста урезанная торчала и фиолетовым цветом очень  
убедительно вроде фрака играла.

Кудри поповские белокурые — надвое расчесаны на пробор, а  
борода поповская не то в эспаньолку пристрижена, не то ма-  
лооформленно, вроде как у искусствоведа Федорова-Давыдо-  
ва, жидкой лопаточкой ножницами обведена.  
Так вот, сострив каждый раз, Курихин оный крестное знаме-  
ние воспроизводил и скороговоркой присказывал: “Сподобил  
Господь Бог остроткою”.

Так вот, друг сердечный, Сереженька, поручаю тебе вроде как  
бы от своего лица и даже с некоей от меня таинственной со-  
кровенностью те Господом Богом мне сподобленные остротки  
мои запиши, а за иззаглавие те курихинские слова под оными  
“Четьи-Минеями” и проставь.

К тому же нумерами первыми и остротки пойдут полубоже-  
ственные”.

Многочастне дивились москвичи тому, что на международном  
кинофестивале осенью 1946 года премию выдали — да еще пер-  
вую — такому цветному ничтожеству, как картина “Каменный  
цветок” Ивана Лукича Птушко. Фестиваль был в городе Кан-  
нах2.  
“Чему дивитесь? — вопрошал дед. — Город уж такой. Фами-

437 “СПОДОБИЛ ГОСПОДЬ БОГ ОСТРОТКОЮ...”

лия города уж такая, вроде Каны Галилейской. А известно, чем  
тот город славился еще во времена, когда Господь наш Иисус  
Христос землю нашу грешную пресветлыми ножками своими  
попирал — в городе том дрянная вода... вином обращалась3.  
Так и нынешним Каннам удивляться нечего...”

**\***

Ездил в те годы на досъемку кинокартины “Бежин луг” в Крым.  
Сквозь Байдарские ворота тогда еще езда через Севастополь  
была.

И у самого исподножья оных ворот божья церковка много-  
главая высилась.

Тая церковь в те года в ресторан преображенная стояла.  
Нарпиту посвященная.

Заместо алтаря — стена, вся бутылями спиртного содержания  
многоцветного изукрашенная.  
По солее — столики стоят.

Взошел в церкву дед. На все четыре стороны не кланяется, а  
как просвещенный гражданин прямо к столику садится и офи-  
цианта призывает.

Призывает и серьезно официанту говорит: “Принеси мне, бра-  
тец ... Тела да крови Христовых... полпорции”.  
Да впустую заряд дедовский пришелся.  
Официант — некрещенным татарином оказался.  
Про тело и кровь Христову ему невдомек.  
Пошел и привел директора.  
“Непонятное что-то туристы требуют”.  
Взглянул дед на директора и официанта, вздохнул, с тоской  
человечьему непониманию огорчился и... ростбрат с луком за-  
казал.

**\***

Скорбел дед многочастне о невежестве и неосведомленности  
человеческой и такой случай по этому поводу на памяти своей  
имел.  
В те поры “Ивана Грозного” снимал.  
О том, как царь Иван против лютости боярской лютовать не

438 Мемуары

охочь был и над постелькой жены отравленной ко господу мо-  
лится: “Да минует меня чаша сия”.  
А снимался в той же сцене Федькою Басмановым молодой ар-  
тист Кузнецов Мишка.

С виду смазливый, образованностью и умом не ахти какой да-  
лекий, да с норовом и капризами.

“Михаилом Артемьевичем” себя на съемках величать требо-  
вал.

Очень этот Михаил Артемьевич к чаше придирался.  
Что такое за чаша такая?  
Кто про чаши такие какие-то нынче знает?  
Не слыхал я об чашах таких.

И никто про ту чашу в зрительном зале ничего не поймет.  
“Только Вам, Сергей Михайлович, да Господу Богу это понят-  
но будет!” — говорит он деду.

“Что ж! — отвечает дед. — Не такая уж плохая мы вместе с  
ним аудитория...”

**\***

А еще был случай в том же роде — только позабористей.  
В те годы — тридцатые — дед еще на позициях “безгеройных”  
картин — “эпических полотен”, как тогда говорилось, — сто-  
ял. Фильмов с центральными персонажами избегал.  
Больше вроде массовые движения фотографировал.  
Заправлял тогда киноделами Б.3. Шумяцкий.  
И дюже они с дедом не ладили.

Неизменно оный Б.3. деду докучал — поперек дедову нраву вся-  
кое предлагал — деда на всякое неистовство провоцировал  
(слова-то какие тогда в ходу были!).  
Вот и призывает он однажды деда к себе — в переулок Гнезд-  
никовский в отличие от Балиевского, Большого — в Гнездни-  
ковский Малый.

И говорит деду: так и так мол, Сергей Михайлович — темка у  
меня для вас припасена — прямо персик, лимон с виноградом  
позавидовать могут.  
Навострил дед ушки.

Какая-такая пакость, какой-такой подвох ему от Б.3. Шумяц-  
кого затевается?  
Так и есть: предложение Шумяцкого стилистике дедовой как

439 “СПОДОБИЛ ГОСПОДЬ БОГ ОСТРОТКОЮ...”

серпом по яйцам, поперек режет: “Стеньку Разина” — вам, Сер-  
гей Михайлович, снимать предлагаю! Все как есть и с княжной  
и “за борт ее бросает” и все такое прочее.  
Осерчал дед Шумяцкой наглости, взъелся.  
За стилистику свою обиделся. Провокацию разгадал. Однако  
же виду не кажет.

А сам сладкогласно говорит, вроде сама в замыслах Шумяц-  
ких истинность ему рисуется. С места в ответ Шумяцкому и  
говорит:

“Верно, — говорит, — Борис Захарович. На великие человечьи  
героические образы вы меня перестраиваете.  
Так почто ж на полпути на Стеньке задерживаться.  
Уже строить человечий монумент, так — монументальный.  
Давайте ахнем-шарахнем не кого кого-нибудь, а самого в фоль-  
клоре популярного богатыря... Луку Мудищева!”  
И опять мой дед впросак попал.  
Недоученность людскую недоучел4.

**O[LD] M[AN]**

Today I'm starting to write my “Portrait of the author as a very  
old man”\*.

**\***

Гляжу на свою библиотеку и думаю: Плюшкин, Плюшкин...  
Одно въедается в другое. Одно разъедает другое. И вообще уже  
не книги, а книжная труха.

А ведь было время, когда я был только бережливым и разум-  
ным хозяином. Еще больше — Плюшкин собственных мыслей.

**\***

Гляжу на писаное и ненаписанное, записанное и недописанное.  
Серебряков, Серебряков, проф. Серебряков. Графоман et rien  
de plus!\*\*

Так злилась на меня Мадам1, когда общение с ней я менял на  
очередные записи по темам, меня когда-то волновавшим.

**\***

Не зря одной из первых любимых мною сцен была сцена в иб-  
сеновском “Пер Гюнте”, где ветер гонит сухие листья, а листья  
те — недодуманные мысли и недоделанные дела.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Сегодня я начинаю писать свой “Портрет автора как очень старого  
человека” (*англ*.).\*\* — и ничего более! (*франц*.).

441 O[LD] M[AN]

**\***

Гляжу на деятельность свою и думаю: не зря любимый мой с  
давних пор образ — тигрица в клетке, таскающая новорожден-  
ного тигренка (А романс “Тигренок” помнишь? “Струны ро-  
кочут, струны поют...” — “Друг мой...” А кто друг мне?), взяв  
его за шиворот, долгие, долгие часы. И полагающая, что носит  
его не *долго,* а уносит... *далеко.*

Так и бури мои, откровения, открытия, полемика, поправки к  
ненаписанному, ссылки на неизданное, приоритеты и вообра-  
жаемые рукоплескания блистательным находкам.  
А пока — желтеет бумага под карандашными набросками.  
Трескается и сечется на сгибах.  
Утопает в пыли и в паутине.

И уже ловишь себя на том, что в течение годов ищешь подтвер-  
ждающие материалы к какой-то мысли, к какому-то “положе-  
нию”, внезапно с большой радостью их находишь, и тут же  
выясняешь, что абсолютно позабыл, к чему их подыскивал...

**P.S.**

*P.S. P.S. P.S.  
Конечно — P.S.!*

*2 [февраля] этого года случился разрыв сердечной мышцы и  
кровоизлияние.* (*Инфаркт.*) *Непонятным, нелепым, никчем-  
ным чудом остался жив.*

*Должен был умереть согласно всем данным науки.  
Почему-то выжил.*

*Поэтому считаю, что все, что происходит, — уже постскрип-  
тум к собственной биографии...  
P.S....*

**\***

*И действительно — кому в сорок восемь лет приходилось о  
себе читать такое: “...ип des plus fameux metteurs en scene de  
son temps...”* (*Ежемесячник Института des hautes etudes ci-  
nematographiques. Paris, 1946, 6 отделе “Critique des criti-  
ques”*\* *касательно “Ивана Грозного”*) *или:* ( *“La revue du cinema” I/X 1946*)*:*

*“...La presentation d' ип nouveau film d' Eisenstein suscite le тёте  
etonnement que ferait naitre la creation d'une nouvelle piece de  
Comeille. On c'est tout applique a donner au cinema une histoire  
qu' a force de trailer les metteurs en scene de classiques il semble  
qu'ils soient d'un autre age...*

*...on pardonnerait volontiers a Eisenstein d' etre encore en vie s'il  
s'etait contente de refaire Potemkine ou la Ligne Generate. Mais*

*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*\* *—* один из самых знаменитых режиссеров своего времени (Ежемесячник  
Института) высших кинематографических исследований. Париж, 1946  
(в отделе) “Критика критиков” (*франц*.).

443 O[LD] M[AN]

*Ivan le Terrible vient bouleverser toutes les idees saines et simples*

*que la critique avail facilement degage'es de Г etude des grands*

*auteurs du muet...”*\**.*

*Я полагал, что так обо мне начнут писать 6 лучшем случае к*

*семидесяти годам, и рассчитывал, что просто не доживу до*

*этого!*

*И бот к сорока восьми... P.S. P.S. P.S. ...*

*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*\*“...Показ нового фильма Эйзенштейна так же удивляет, как если бы  
была создана новая пьеса Корнеля. Было приложено столько усилий,  
чтобы наделить кинематограф историей, что создается впечатление,  
будто режиссеры, провозглашенные классиками, принадлежали иному  
веку...  
...Эйзенштейну охотно простили бы то, что он еще жив, если бы он  
удовлетворился только повторением “Потемкина” или “Генеральной  
линии”. Но явился “Иван Грозный” и перевернул все здравые и простые  
истины, которые критика с легкостью извлекла из изучения опыта  
великих создателей немого кино...” (*франц*.).

|  |
| --- |
| **Комментарии** |

**Автобиография**

Текст не датирован, но относится к 1946 г. и написан, скорее  
всего, в июне — июле.

1 Первую статью о кино Э. написал в 1922 г. совместно с Сергеем  
Юткевичем — “Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Амери-  
ке и, конечно, о Чаплине” (“Эхо”, 1922, № 2). Первой теорети-  
ческой статьей о своем творчестве в кино был написанный в 1924 г.  
“Монтаж киноаттракционов”, который с искажениями и без ука-  
зания авторства Э. напечатан в 1925 г. в книге А. Беленсона “Кино  
сегодня”. Подлинный текст Э. опубликован в сб. “Из творческого  
наследия С.М. Эйзенштейна” (М., ВНИИК, 1985, с. 6 — 36).

**Обезьянья логика**

Глава написана 22.VI.1946 в Барвихе.

**[Почему я стал режиссером]**

Рукопись текста не сохранилась; печатается по авторизован-  
ной машинописи без заглавия и даты. По всей вероятности, текст  
написан в 1944 г. в ответ на предложение издательства, которое  
готовило в это время коллективный сборник статей “Как я стал  
режиссером” (М., Госкиноиздат, 1945). Но в сборнике был опуб-  
ликован совсем другой текст: как ныне установлено, начало ис-  
следования “Grundproblem”. Видимо, первоначальный вариант не  
устроил редакторов и Э. срочно заменил его фрагментом неза-  
вершенного исследования, озаглавив его “О себе” и приписав  
10 октября 1944 г. небольшое предисловие. Этот фрагмент из  
“Grundproblem”, значительно сокращенный, впоследствии не раз  
издавался под названием “Как я стал режиссером”. Статья же,  
которой по праву принадлежит это заглавие, была посмертно на-

446 Мемуары

печатана в 1-м томе Избранных произведений в шести томах под  
названием “Сергей Эйзенштейн” (имя автора в начале текста было  
ошибочно принято за заголовок). В “Мемуары” текст 1944 г. вклю-  
чен потому, что в планах и набросках 1946 г. упоминается ряд его  
мотивов, на которые также есть ссылки в других главах. Назва-  
ние в данной публикации слегка перефразирует последнюю стро-  
ку третьего абзаца текста.

1 Согласно сценарию сцены детства Ивана снимались как пролог к  
первой серии, но Комитет по делам кинематографии предложил  
Э. начать фильм сразу с эпизода “Венчание на царство”, сочтя  
пролог “слишком мрачным”. Однако для режиссера были принци-  
пиально важны сцены детства царя, из которых становились ясны  
“психологические травмы”, сыгравшие определяющую роль в  
формировании характера Ивана, — истоки его подозрительнос-  
ти, жестокости, мстительности. Несколько сократив бывший про-  
лог, Э. ввел сцены детства во вторую серию фильма — как “воспо-  
минания” Ивана в разговоре его с митрополитом Филиппом.

2 Этот пассаж об “агрессивности искусства” как “одного из видов  
насилия” восходит к первому манифесту Э. — “Монтаж аттрак-  
ционов” (“Леф”, 1923, № 3). На нем, несомненно, лежит тень иде-  
ологических установок художников и теоретиков, группировав-  
шихся вокруг ЛЕФа, и терминологических заострений, типичных  
для всего “левого фронта искусств” в Советской России 20-х гг.  
Подобные декларации давали критикам Э. основание для обви-  
нений его как в партийной ангажированности, так и в “манипу-  
лировании” зрителем. Не вдаваясь здесь в полемику с упрощен-  
ным и вульгарным толкованием эйзенштейновских концепций  
искусства, сошлемся на другую его автохарактеристику — в главке  
“Стрекоза и муравей” очерка “Люди одного фильма” (см. ниже):

“Многим приходило в голову брать под сомнение программные  
пункты тезисов. Но почему-то никто не брал под сомнение при-  
верженность автора этих тезисов... к самим тезисам”.

3 “Оперативной эстетикой” Э. называл систему своих теоретичес-  
ких концепций, которые направлены на анализ и практическое  
использование выразительных и воздействующих (“аттрагирую-  
щих”) элементов искусства. Как пояснял Э. на лекциях во ВГИКе  
и в набросках к книге “Метод”, классическая эстетика понимает-  
ся как “наука о прекрасном”, в то время как “оперативная эсте-  
тика” рассматривает искусство за пределами категории прекрас-  
ного — “не против, а вне” этого понятия. В такой эстетической  
установке сказался не только опыт искусства XX в. (в частности,  
экспрессионизма) и влияние новейших школ психологии (от Фрей-  
да до Выготского), но и позиция Э., совмещавшего в одном лице  
режиссера-практика, теоретика нового вида искусства и педагога.

КОММЕНТАРИИ

447

4 Все три спектакля Императорского Александрийского театра  
были поставлены Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом: “Мас-  
карад” (по драме Лермонтова) —в 1917 г., “Дон Жуан” (по Моль-  
еру) — в 1910-м, “Стойкий принц” (по Кальдерону) — в 1915-м. Э.  
вновь не упускает возможности отдать дань памяти Учителю, имя  
которого тогда в печати не упоминалось.

5 Э. неоднократно обращался к строю поэзии Пушкина как образ-  
цу “монтажного мышления”. Наиболее известные его анализы —  
раздел “Пушкин-монтажер” в книге “Монтаж” (1937), примеры в  
статье “Монтаж 1938” и в лекциях на режиссерском факультете  
ВГИКа. В 1939 г. Э. задумал книгу “Пушкин в кино”, но успел на-  
писать к ней лишь предисловие. Примеры “монтажной” поэзии  
Пушкина см. также ниже, в главе “История крупного плана”.

6 Речь идет о следующем эпизоде романа (часть III, книга 9, глава  
6 — “Прокурор поймал Митю”): “Ему было нестерпимо конфуз-  
но: все одеты, а он раздет, и, странно это, — раздетый, он как бы и  
сам почувствовал себя перед ними виноватым... <...> А главное,  
он сам не любил свои ноги, почему-то всю жизнь находил свои  
большие пальцы на обеих ногах уродливыми, особенно один гру-  
бый, плоский, как-то загнувшийся вниз ноготь на правой ноге, и  
вот теперь все они увидят”.

7 Для сатирической комедии “МММ”, оставшейся непоставленной,  
Э. написал сценарий и даже начал пробы актеров — текст сцена-  
рия и некоторые рисунки опубликованы в альманахе “Из истории  
кино” (М., “Искусство”, 1978, вып. 10). В упоминаемом эпизоде  
шахматной партии Э.-режиссер должен был играть против сце-  
нариста, то есть против себя же.

8 По свидетельству друзей поэта, петербургская гадалка Кирхгоф  
предсказала Пушкину в 1819 г., что “он проживет долго, если на  
37-м году возраста не случится с ним какой беды от белой лоша-  
ди, или белой головы, или белого человека (weisser Ross, weisser  
Kopf, weisser Mensch), которых и должен он опасаться” (цит. по  
воспоминаниям Сергея Соболевского “Таинственные приметы в  
жизни Пушкина”). Убийца поэта, бывший шуан (“белый”) барон  
Жорж Дантес-Геккерн, оказался блондином и кавалергардом, чья  
парадная форма тоже была белой.

7 Принцип pars pro toto (часть вместо целого) сказался у Э. в ис-  
пользовании крупного плана не как простого “приближения” к  
снимаемому объекту, а как метафорического или метонимичес-  
кого замещения целого объекта его деталью. Классическим изло-  
жением этого принципа в его кинематографическом проявлении  
является статья “Диккенс, Гриффит и мы”. Психологическое обос-  
нование pars pro toto как одного из самых действенных в искусст-

448 Мемуары

ве механизмов древнего пралогического мышления дается в книге  
“Метод”. См. также ниже главу “История крупного плана”.

10 Лев Толстой в повести “Юность” посвятил “идеалу comme il faut*”*ироническую главу (XXXI), где, в частности, писал: *“Мое* comme  
il faut состояло, первое и главное, в отличном французском языке  
и особенно в выговоре... Второе условие comme il faut были ног-  
ти — длинные, отчищенные и чистые; третье было уменье кланять-  
ся, танцевать и разговаривать; четвертое, и очень важное, было  
равнодушие ко всему и постоянное выражение некоторой изящ-  
ной, презрительной скуки”.

11 “И остался Иаков один. И боролся Некто с ним, до появления  
зари; и увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его,  
и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним” (Бы-  
тие, 32, 24 — 25). По мнению некоторых толкователей Библии,  
Иаков во сне боролся не с ангелом, а с Богом.

12 Это признание Э. направлено против попыток некоторых крити-  
ков представить его лишь как исполнителя “социального заказа”.  
При этом освобождение от “силы почти всегда с адресом, и уж  
непременно с именем, отчеством и фамилией” подразумевает не  
только существование определенных “прототипов” у персонажей  
или мотивов в фильмах Э., но и рыцарский “вызов на турнир” ху-  
дожникам, творчество которых производило на него сильное впе-  
чатление. Так, например, фильм “Да здравствует Мексика!” во  
многом был полемическим ответом на “Нетерпимость” Гриффи-  
та — одного из главных для Э. авторитетов.

13 В эпизоде оплакивания царем своей умершей жены архиепископ  
Пимен использует 68-й псалом Давида, чтобы принудить царя к  
покаянию; известие об измене князя Курбского выводит Ивана из  
депрессии, и в ответ на строки псалма (“Поношение сокрушило  
сердце мое...”) царь, “как раненый зверь, взревел на весь собор:

“Врешь!.. Не сокрушен еще Московский царь!..” Анализ кино-  
структуры этого эпизода Э. дал в книге “Неравнодушная приро-  
да” (1945 — 1947).

**История крупного плана**

Текст создавался 26.VI.1946 в Барвихе. Он не вполне завершен.  
В частности, Э. оставил в рукописи пробелы для примеров, приве-  
денных им ранее в разных статьях и исследованиях. В данной пуб-  
ликации цитируются некоторые выдержки из этих работ, наибо-  
лее существенные для понимания общего смысла. Конец главы (от  
слов “Это было в другое время...”) взят из рукописи книги “Ме-  
тод”.

КОММЕНТАРИИ

449

1 Эйзенштейн имеет в виду свою работу над исследованием “Исто-  
рия крупного плана сквозь историю искусств”, вчерне закончен-  
ным в 1943 г., к которому он продолжал делать заметки до октяб-  
ря 1947 г. Часть исследования под названием “Диккенс, Гриффит  
и мы” была опубликована Эйзенштейном в сб. “Гриффит” (М.,  
Госкиноиздат, 1944), однако пока еще не напечатан раздел о круп-  
ном плане в живописи — “Перипетии pars pro toto”.

2 Э. имеет в виду картину “Падение Икара” нидерландского ху-  
дожника Питера Брейгеля-старшего (1525 — 1569) и, скорее все-  
го, какую-либо картину французского живописца Клода Лорре-  
на (1600 - 1682).

3 Неточность памяти: в рассказе Эдгара По “Сфинкс” фигурирует  
не медведка, а бабочка “мертвая голова”.

4 Исследование “Эль Греко и кино” было написано в 1937 г. как при-  
ложение к книге “Монтаж” и два года спустя выделено Э. в са-  
мостоятельное эссе. Опубликовано полностью пока лишь в пере-  
воде на французский язык в книге: *Eisenstein S.M.* Cinematisme.  
Peinture et cinema. Bruxelles, 1980, p. 15 — 104.

5 Примеры из поэмы Пушкина “Полтава” приведены в статье “Мон-  
таж 1938”. Для англоязычной редакции этой статьи (напечатан-  
ной под названием “Word and Image” в сб. “The Film Sense”) Э.  
подобрал примеры из поэмы Мильтона “Потерянный рай”.

6 В статье “Безыменная любовь”, на которую Э. ниже прямо ссыла-  
ется, Ю.Н. Тынянов утверждает: “Любовные элегии Пушкина пос-  
лелицейского периода — проявление непосредственного поэтичес-  
кого реализма, и в этом смысле и значение их для всего творчества  
Пушкина и их конкретная, фактическая основа — вне сомнений.  
Не только закрепление внешних фактов и обстоятельств, но и пре-  
жде всего внутренних отношений доведено здесь до такой поэти-  
ческой точности, поэзия до того конкретна и освобождена от об-  
щих мест, что можно с уверенностью говорить о конкретных жиз-  
ненных обстоятельствах и лицах элегии” (цит. по: *Тынянов Ю.Н.*Пушкин и его современники. М., “Наука”, 1968, с. 209).

7 Этот фрагмент анализа стихов из поэмы Пушкина “Полтава” вве-  
ден сюда, согласно помете Э., из исследования “Пушкин-монта-  
жер” (1937). Подробный анализ того же примера см. в статье  
“Монтаж 1938”.

8 Дальнейший текст сопоставления сцены из повести Гоголя “Тарас  
Бульба” с режиссерской разработкой ее в учебнике Л. Кулешова  
“Основы кинорежиссуры” (1941) взят из неоконченного исследо-  
вания Э. “Монтаж в литературе” (1941).

9 Американское издание двух исследований Э. “Монтаж 1938” и  
“Вертикальный монтаж” в переводе его ученика по ВГИКу Джея

450 Мемуары

Ленды и под общим названием “The Film Sense” (New York, 1942)  
было единственной теоретической книгой Э., изданной при его  
жизни. Проблеме сочетания и единства звука и изображения в  
кино посвящено второе из этих исследований, написанное в 1939 —  
1940гг. Идеи “вертикального монтажа” были существенно раз-  
виты Э. в книге 1945 — 1947 гг. “Неравнодушная природа”.

10 Имеется в виду Натаниэль Бумпо — герой эпопеи американского  
писателя Джеймса Фенимора Купера (1789 — 1851). В третьем из  
пяти романов эпопеи, посвященной этому персонажу, первопро-  
ходцу лесов и степей Америки, он носит прозвище Следопыт. Э.  
называет сыщика Шерлока Холмса “внучатым племянником”  
охотника-следопыта Бумпо не просто за мастерское умение по  
детали воссоздавать целое: в книге “Метод” он утверждает, что  
детективный жанр, созданный в литературе целой плеядой писа-  
телей XIX — XX вв. (в частности, англичанином Артуром Конан  
Дойлом, автором новелл о Шерлоке Холмсе), опирается на древ-  
ний “охотничий инстинкт” читателя и связанные с ним механиз-  
мы мышления, унаследованные современным человеком от пер-  
вобытных предков.

11 Здесь сделана купюра в тексте, чтобы избежать повтора описания  
строительства моста под Петроградом в гражданскую войну.

**Вот и главное**

Рукопись главы датирована 28. VI. 1946.

1 Основная концепция книги Отто Вейнингера “Пол и характер”,  
необычайно популярной в начале века в России, как и во всей Ев-  
ропе, состояла в обосновании природной андрогинности каждой  
человеческой особи — при различных пропорциях в сочетании  
мужского и женского начал. Проблема андрогинности, философ-  
ская трактовка которой восходит к диалогу Платона “Пир”, вол-  
новала Э. с юности. Она отразилась в его рабочих тетрадях, ри-  
сунках, теоретических трудах, в частности в материалах к “Мето-  
ду”.

**[Раздвоение Единого]**

Недатированный фрагмент, заглавие которого дано состави-  
телем исходя из “ключевых” терминов текста, а также используя  
“формульное” название этюда, написанного Э. в 1940 г. Этот этюд  
о единстве мужского и женского начал в соответствии с древне-  
китайской философской оппозицией первоэлементов Инь и Ян

451

КОММЕНТАРИИ

предназначался для исследования “Монтаж 1940”, затем в пере-  
работанном виде был внесен в книгу “Неравнодушная природа”,  
после чего Э. вынул его для книги “Метод” (текст напечатан в сб.:

“Восток — Запад”. М., “Наука”, 1988, с. 258 — 278).

Тайная полиция в королевской Румынии.

“Встань, если хочешь, на ровном месте и вели поставить вокруг  
себя сотню зеркал. В то время увидишь, что един твой телесный  
болван владеет сотнею видов, а как только зеркала отнять, все  
копии сокрываются. Однако же телесный наш болван и есть еди-  
на токмо тень истинного человека. Сия тварь, будто обезьяна, об-  
разует лицевидным деянием невидимую и присносущную силу и  
божество того человека, коего все наши болваны суть аки бы зер-  
цаловидные тени” (неточная цитата у Лескова из “Диалога, или  
Разглагола о древнем мире” Григория Сковороды).

Езиды (*франц.* yesidis) — одна из многочисленных сект, возникших  
в мусульманстве после смерти Магомета, в верованиях которой  
совместились представления ислама, манихейства и древнеперсид-  
ского зороастризма.

**Pre-natal experience**

На автографе дата — 5.VII.1946. Весьма вероятно, что этот ко-  
роткий текст был написан как введение к какому-то извлечению  
из материалов “Метода”, где подробно говорится о ранних фор-  
мах “поведения и мышления” и их пережитках “внутри нашего  
сознания, мышления и поведения”.

Monsieur, madame et bebe

Текст писался в два приема. Дата на первой странице —  
“14 июля 1946, Кратово”— относится, возможно, ко времени  
правки.

1 Реминисценция “голубого” и “розового” периодов в творчестве  
раннего Пикассо.

2 Эйзенштейн неточен: роман “Полудевы*”* принадлежит перу Мар-  
селя Прево.

3 Проблема патетического построения, органичная для революци-  
онного искусства 20-х гг., особенно заинтересовала Э. после ус-  
пеха фильма “Броненосец “Потемкин”. В фильме “Генеральная  
линия” он поставил целью патетизировать “в себе не патетичес-  
кий” (деревенский) материал. Первой попыткой теоретического

452 Мемуары

обобщения этого опыта стало исследование “Как делается пафос”  
(1929), впоследствии переработанное в “Пафос” (1945 — 1947) —  
раздел книги “Неравнодушная природа”.

4 Э. иронически называет так свое пристрастие 20-х гг. к семанти-  
ческому и этимологическому анализу терминов, употребляющих-  
ся в теоретических исследованиях искусства. Этот анализ спосо-  
бен, тем не менее, наглядно продемонстрировать “динамическую  
формулу” процесса или явления.

5 Свои поиски выразительности в студии Пролеткульта Э. обоб-  
щил, написав вместе с Сергеем Третьяковым статью “Выразитель-  
ное движение” (1923), где был дан также критический обзор иных  
современных концепций выразительности человека и актера.  
Статья, однако, осталась неопубликованной. Другим вариантом  
изложения этой концепции стала статья Э. “Монтаж киноаттрак-  
ционов” (1924).

6 См., в частности, статью “Перспективы” (1929) и учебник “Ре-  
жиссура. Искусство мизансцены” (1933 — 1935).

7 Имеется в виду первая половина книги “Неравнодушная приро-  
да”: переработанная в 1946 г. статья “О строении вещей”, “Па-  
фос” и “Еще раз о строении вещей” (1940).

8 Религиозная секта, возникшая в России в середине XVII в. и веро-  
вавшая, будто при совершении определенных экстатических об-  
рядов (“хождение по кругу”, “радение”) происходит вечное воз-  
рождение и перевоплощение Христа в человека. Самобичевание  
хлыстом (откуда название секты) во время “радения” призвано  
было “изгонять нечистых духов из тела человека”.

9 Речь идет о статье американского психоаналитика Франца Алек-  
сандера, напечатанной в международном журнале “Imago”, ко-  
торый издавался Венским психоаналитическим обществом.

10 В материалах книги “Метод”, где много внимания уделено про-  
блеме “глубинного” воздействия искусства, в частности связан-  
ного с “Mutterleibversenkung”, среди режиссерских средств ана-  
лизируются ритм (пространственный и временной), свет и тень,  
аудиовизуальные сочетания, диалектический “скачок из состоя-  
ния в состояние” и т.д. Показателен такой пример. Читая 31 янва-  
ря 1947 г. статью д-ра Рихарда Штерба “К анализу готики” (*Sler-  
ba Richard.* Zur Analyse der Gotik. — “Imago”, 1924, Heft 4, S. 367 —  
373), Э. подчеркнул, в частности, следующие утверждения: “Из-  
менение формы арки в готике опять есть проявление древнего вы-  
теснения, и в стройности арки, в ее грациозной узости проявилась  
отмена женственности и стремление к мужественности ее выра-  
зительности... Как раз многообразие подходов к отрыву от Мате-  
рински-Женственного заставляет нас подозревать интенсивность

453 КОММЕНТАРИИ

вытеснения... Впрочем, вытесненное из форм одновременно на-  
шло себе прибежище в том возвышенном символе материнского  
лона, который узнавался через приток психической энергии уже  
в чудовищном строительстве и через то поразительное увеличе-  
ние размеров, которое сопутствует готике. Этот символ — сам со-  
бор”. К журналу со своими пометками Э. приложил записку с ав-  
токомментарием к эпизоду “Убийство Владимира Старицкого” —  
финалу 2-й серии “Ивана Грозного”: “Ср[авни] Собор в убийст-  
ве Владимира — точно заданный Москвину для светорешения как  
Mutterleib [материнское лоно. — *нем.*.). Использовать для вопро-  
са о Mutterleibversenkung anschliessend Nirvana etc [погружении в  
материнское лоно, включая нирвану и т. д. — *нем*.). Хорошо со-  
поставление готики и барокко, как loslosende Tendenz und hinein-  
tauchende [тенденции разделяющей и взаимопроникающей. —  
*нем.*]”. Помимо задания А.Н. Москвину “светить Успенский со-  
бор как утробу” Э. предложил художнику И.А. Шпинелю закруг-  
лить в декорации собора углы стен, а композитору С.С. Прокофь-  
еву— обработать “в ритме родовых схваток” хор опричников,  
сопровождающих Владимира к месту покушения. Использование  
“глубинных слоев” зрительного восприятия во многом обеспе-  
чило эмоциональную воздейственность этого эпизода, ставшего  
одним из высших достижений режиссерского искусства Э.

**“Светлой памяти маркиза”**

Текст написан, скорее всего, 15 и 16.VII.1946. Поначалу, воз-  
можно, он мыслился как вставка в главу “Monsier, madame et bebe”,  
однако в процессе работы разросся в самостоятельную главу,  
впрочем не совсем завершенную.

1 “Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жем-  
чужин, который, найдя одну драгоценную жемчужину, пошел и  
продал все, что имел, и купил ее” (Евангелие от Матфея, 13,45).

2 Речь идет о виконте Матьё де Ноай, муже поэтессы Анны-Элиза-  
бет де Ноай, чей салон посещали Жан Кокто, Колетт и другие за-  
конодатели литературных вкусов Парижа. В конце 20-х гг. виконт  
де Ноай увлекся кинематографом и финансировал постановку та-  
ких фильмов, как “Кровь поэта” Жана Кокто и “Золотой век”  
Луиса Бунюэля.

3 Реминисценция из стихотворения Николая Некрасова “Коробей-  
ники”, ставшего народной песней. Его первые строки: “Эх, пол-  
ным-полна моя коробочка, Есть и ситец и парча...”

4 Точный текст этой дарственной надписи: “Вот Вам на дорогу кни-  
жечка! Может быть, скуки ради почитаете и улыбнетесь. Она XVIII

454 Мемуары

века. И кто знает, может быть, А.С. Пушкин держал ее в своих  
руках и листал эти пожелтевшие страницы! 19.08.29”.

5 Маркиз де Сад провел 30 лет в тюрьмах, в том числе в Бастилии,  
по обвинению в преступлениях на сексуальной почве.

6 Имеется в виду книга американского литературоведа Герберта  
Шермана Гормана “Невероятный маркиз” (“The incredible Mar-  
quis”, 1929).

7 “Дьяболо” — игра, состоявшая в том, что волчок с двумя голов-  
ками раскручивали, подбрасывали и ловили на струну, укреплен-  
ную на двух палочках, которые играющий держал в руках.

8 Э. часто пользовался метафорическим (идущим, вероятно, от гра-  
фологии) обозначением “левого” как более раннего, более пер-  
вичного, а “правого” как более позднего и более развитого. См.,  
например, в лекциях: “Слева — выразительный жест, справа —  
выразительная мизансцена”.

9 “И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля  
потряслась; и камни расселись...” (Евангелие от Матфея, 27, 51).

10 Имеется в виду разгром в 1588 г., во время Англо-испанской вой-  
ны, “Непобедимой Армады”, отправленной Филиппом II на за-  
воевание Англии; Англией правила в это время Елизавета Тюдор.

11 Купюра — буквальный повтор текста главы “Музеи ночью”.

12 Народное восстание 1899 — 1901 гг. в Китае против иностранного  
империализма, поднятое тайным обществом “И-хэ-туань” (“Ку-  
лак во имя справедливости и согласия”) и поэтому прозванное на  
Западе “боксерским”.

13 Э. подчеркивает, что его фильм “Que viva Mexico!” (“Да здрав-  
ствует Мексика!”), из материала которого был смонтирован в Гол-  
ливуде фильм “Буря над Мексикой” (“Thunder over Mexico”, 1933),  
вышел на экраны на год раньше, чем американский фильм о граж-  
данской войне в Мексике “Вива Вилья” (“Viva Villa”, 1934, реж.  
Джек Конвей), где были частично использованы некоторые моти-  
вы эйзенштейновской эпопеи.

14 По первоначальному сценарию “Да здравствует Мексика!” после  
новеллы “Магей”, завершавшейся казнью восставших пеонов и  
уходом “будущего мстителя”, должна была следовать новелла  
“Солдадера” — о революции и гражданской войне 1910 — 1917 гг.  
Когда Э. был вынужден прервать съемки и вернуться на родину,  
он предложил новый вариант композиции по реально снятому  
материалу, где основной сюжет фильма заканчивался бы “Маге-  
ем”, за которым следовал бы эпилог — “День мертвых”.

15 Имена всесильных фавориток короля Людовика XV, графини  
Мари Жанны Бекю Дюбарри (1743 — 1793) и Жанны Антуанетты

455 КОММЕНТАРИИ

Пуассон, маркизы Помпадур (1721 — 1764), стали нарицательны-  
ми для наложниц властителей разного ранга.

16 Э. имеет в виду орудие инквизиторской пытки — “железную деву”  
(“Eiserne Jungfrau”): сделанный из железа “шкаф” в виде горожан-  
ки XVI в., внутренняя поверхность которого была усеяна остры-  
ми длинными гвоздями, пронзавшими казнимого. Одна из самых  
известных “дев” находилась в Нюрнберге.

17 Э. подразумевает свои фильмы “Александр Невский” (1938) и не-  
доснятую третью серию “Ивана Грозного”, значительную часть  
которой должна была занимать война Ивана с Ливонским орде-  
ном (1558 — 1583) за выход России к Балтийскому морю.

18 В доме № 7 по Малому Гнездниковскому переулку — в особняке,  
который некогда принадлежал фабриканту Лианозову, после ре-  
волюции расположился руководящий орган национализирован-  
ной кинематографии, на протяжении десятилетий много раз ме-  
нявший название: Всероссийское Фотокинообъединение  
(ВФКО) — Центральное государственное кинопредприятие (Гос-  
кино) — Совкино и т. д., ныне — Государственный комитет кине-  
матографии Российской Федерации (Роскомкино).

19 Американские фашисты.

20 “Соизмеримостью” Э. называл гармонизацию разных вырази-  
тельных средств киноискусства, в частности развивающихся во  
времени изображения и звука. Анализ сочетания движущегося  
линейного контура кадровой композиции и мелодики музыкаль-  
ного сопровождения дан в упоминавшемся исследовании “Вер-  
тикальный монтаж” и в книге “Неравнодушная природа” (см. при-  
меч. 9 к главе “История крупного плана”).

21 Дачный поселок на Рижском взморье, ныне — Дзинтари.

22 Э. указывает на начало работы над спектаклем, премьера которо-  
го состоялась в апреле 1923 г.

23 Александр Ржешевский, автор сценария “Бежин луг”, был наибо-  
лее последовательным адептом концепции “эмоционального сце-  
нария”; его стиль отличался приподнятой, патетической интона-  
цией и обилием тропов (эпитетов, метафор, сравнений и т.п.). Ос-  
новная коллизия сценария опиралась на документальный факт:

убийство пионера Павлика Морозова родственниками (в сентяб-  
ре 1932 г. на Северном Урале) за то, что мальчик рассказал в сель-  
совете о спекуляциях отца подложными документами для беглых  
кулаков. Однако у Ржешевского герой фильма Степок предупреж-  
дал поджог кулаками колхозного хлеба, и его убивал собствен-  
ный отец. В незавершенном фильме (1935 — 1937) по этому сцена-  
рию Э. насытил основную ситуацию историко-культурными па-  
раллелями (в частности, ветхозаветным жертвоприношением Иса-

456 Мемуары

ака Авраамом, новозаветной коллизией Бога-Сына и Бога-Отца,  
рядом мотивов древнегреческой мифологии). В сцене переобору-  
дования церкви в клуб были также парадоксально использованы  
некоторые мифологические образы.

24 Речь идет о библейском Самсоне.

25 Абд эль Керим — вождь риффских племен в Марокко, вел борь-  
бу с французскими и испанскими войсками в 1920 — 1926 гг. Од-  
нако Э., скорее всего, имеет в виду не его, а арабского эмира Абд  
эль Кадира (1807 — 1883), который прославился борьбой в Ал-  
жире против французских колонизаторов в 1830 — 1840-х гг.

26 Описка Эйзенштейна: он явно имел в виду не афинского оратора  
и политического деятеля Демосфена (384 — 322 до н.э.), а фило-  
софа-киника Диогена Синопского (ок. 412 — 323 до н.э.).

27 Речь идет о Марии Антуанетте, которая была дочерью австрий-  
ского государя Франца I и Марии Терезии.

28 “Вязальщицами” в период террора называли женщин, которые  
заранее занимали лучшие места и, ожидая казни, вязали.

29 Э. называет современным словом “концлагеря” места, в частнос-  
ти пригород Версаля Сатори, куда победители-версальцы сгоня-  
ли десятки тысяч сторонников Парижской коммуны после ее по-  
ражения в мае 1871 г.

**Как я учился рисовать  
(Глава об уроках танца)**

На рукописи дата — 17.VII.1946.

1 Эти испанские имена происходят от слов encarnacion — воплоще-  
ние, felicidad — блаженство, счастье, soledad — тоска, одиночество.

2 В библиотеке Э. хранится экземпляр книги А.А. Петрова “Ван Би.  
Из истории китайской философии” (М. — Л., Изд-во Академии  
наук СССР, 1936) с вложенными в нее рукописными заметками ре-  
жиссера. Среди них — справка: “Ван Би (226 — 249) — китайский  
философ, ранний диалектик типа Гераклита. Трактат “Основные  
принципы Книги Перемен” (комментарии и толкования Книги Пе-  
ремен — И Цзин, IX — VII вв. до н.э.). Э. также выписал несколь-  
ко цитат из трактата, в том числе: “Что представляет собою ли-  
ния? Линия говорит об изменчивости” (гл. II, § 1) и “Линия — это  
то, что изменяется соответственно времени” (гл. III, § 1).

3 Э. весьма дифференцированно относился к творчеству “пере-  
движников” — членов русского художественного объединения  
“Товарищество передвижных выставок” (1870 — 1922). Например,

457 КОММЕНТАРИИ

высоко ценя картины В.И. Сурикова, он довольно критически от-  
носился к большинству произведений И.Е. Репина. Особую кри-  
тику у него вызывало стремление многих передвижников подме-  
нить подлинно живописное искусство социально-критическим  
сюжетом (деградировавшим вскоре до бытового “анекдота”) и  
фотографическим натурализмом. В юности Э., не без влияния па-  
пеньки, увлекся творчеством тогда популярного, но весьма пос-  
редственного живописца Владимира Маковского (1846 — 1920).

В архиве Э. сохранился пригласительный билет на вечер в честь ла-  
уреатов Сталинских премий 1945 г., который состоялся 2 февраля  
1946 г. (Э. был отмечен премией за первую серию фильма “Иван  
Грозный”); в билет вложена записка: “Вот тут-то, во время танца  
в объятиях Марецкой, ночью, и случился инфаркт миокарда”.

В черновом наброске к главе сохранился план вставки “О переры-  
ве в рисовании”: “Остановка была — и очень правильно! — в 1916  
году. Минна Ивановна и художник Тырса: “Грош цена”. Бросил”.  
В “рабочих тетрадях”Э. есть запись от 11 апреля 1942 г., расшиф-  
ровывающая этот набросок: “Пришло сообщение из Ленинграда:

среди иных прочих умер художник Тырса. Любопытно — из-за  
этого человека я не стал профессиональным художником! Он учил  
живописи мою кузину Ниточку Бутовскую. И в “семейном поряд-  
ке” ему были показаны на консультацию мои рисунки (тот период  
был периодом плохого подражания Бенуа и Добужинскому). Он  
очень обложил те рисунки. Сказал, что я — “не вижу, а *знаю”.* А  
это — не художник. В общем, после разговора с ним я сгреб все  
свои рисунки, завернул их в синюю бумагу. Запечатал сургучом. В  
сургуч влепил — грош: “Грош им цена”. И бросил художническое  
дело. Перенес окончательно интерес в сторону *природы* театра, а  
не работы декоратора. В дальнейшем — уже сквозь режиссуру —  
доводил режиссерский замысел до художнически прикладной ста-  
дии. То же делаю и посейчас... Никак не припомню только, когда  
это было: по-видимому, до революции, но на самом ее рубеже (по-  
моему, в период работы в отделе промышленности — мой первый  
трудовой хлеб — с видом на командировку в Лондон. Ибо с этими  
впечатлениями сплетена Минна Ивановна Пинкертон — мой пер-  
вый шеф по столу иностранных заказов)”. Однако Э., несмотря на  
“приговор” Тырсы, не вовсе бросил тогда рисование. В 1917 г. он  
начал вновь рисовать — сначала политические карикатуры, потом  
эскизы костюмов и декораций к воображаемым, а затем (в крас-  
ноармейской самодеятельности, в Пролеткульте, Мастерской  
Фореггера и школе Мейерхольда) к реальным театральным поста-  
новкам. Большой перерыв в рисовании начался с переходом к са-  
мостоятельной режиссерской работе в 1923 г. и продолжался во-  
семь лет.

458 Мемуары

6 Э. обыгрывает названия эпических поэм Джона Мильтона “По-  
терянный Рай” (1667) и “Возвращенный Рай” (1671).

7 В “рабочих тетрадях” Э. неоднократно писал о выразительных  
возможностях “чистой математической линии” в своей графике,  
а также вообще в изобразительном искусстве и мультипликации.  
Часть этих заметок опубликована вместе с исследованием “Дис-  
ней” (1940— 1947), где эта тема связывается с художественно-  
философской проблематикой метода искусства в целом (см. сб.:

Проблемы синтеза в художественной культуре. М., “Наука”, 1985  
с. *205—* 284).

8 Э. цитирует по памяти; вот точные слова Энгельса во Введении к  
“Анти-Дюрингу”: “...мы видим сперва общую картину, в которой  
частности пока более или менее стушевываются, мы больше обра-  
щаем внимания на ход движения, на переходы и связи, чем на то,  
что именно движется, переходит, находится в связи” (*Энгельс  
Ф.* Анти-Дюринг. Госполитиздат, 1938, с. 18).

9 В “Истории кино” Мориса Бардеша и Робера Бразильяка об Э.  
сказано: “Никогда еще никто не направлял на мир столь точную и  
своевольную камеру. Ни один из романтиков (ибо он — роман-  
тик) не был к самому себе столь строг, ни один из людей чувствен-  
ных (ибо он — наиболее чувственный человек в кино) не распола-  
гал столь основательным рассудком. Абстрагирование и чувствен-  
ность соединяются в нем, как в самых крупных творцах” (*Bardecbe  
М.* et *Brasillach R.* Histoire du cinema. Paris, 1935, p. 285).

10 “Автоматическое письмо” — применявшийся сюрреалистами и  
дадаистами прием написания текста без размышления и обработ-  
ки, часто без знаков препинания, для выявления скрытых в под-  
сознании образов. Психоаналитики-врачи также используют “ав-  
томатическое письмо” своих пациентов для диагностики психи-  
ческих заболеваний и травм.

п Речь идет о фильме “Торговцы славой” (1929) по мотивам пьесы  
М. Паньоля и П. Нивуа. А. Стэн сыграла в нем роль Ивонн.

12 Персонажи древнеримской народной комедии (I в. до н.э.), чьи изо-  
бражения с натуралистическими атрибутами сохранились на древ-  
них вазах и в скульптурах.

13 В особняке, построенном на ул. Воздвиженка для миллионера-тек-  
стильщика С.Т. Морозова, в 1923 — 1924 гг. располагался Первый  
Рабочий театр Пролеткульта, где Э. ставил свои спектакли. В 30-е  
гг. здесь разместился ВОКС (Всесоюзное общество культурных  
связей с заграницей, ныне — Дом дружбы с народами зарубеж-  
ных стран).

14 Английский писатель и драматург Джон Бойнтон Пристли при-  
езжал в СССР в 1945 г. Э. высоко оценил его драматургическое

459 КОММЕНТАРИИ

мастерство в рецензии на спектакль “Вы этого не забудете” по  
пьесе Пристли “Инспектор пришел...”, поставленный в том же  
году С.И. Юткевичем с труппой Ленинградского театра комедии  
и показанный в Москве на сцене филиала МХАТ.

15 Вид эстрадного театра, получивший развитие в начале 20-х гг.;

скетчи, “литературные монтажи” и другие номера “Синей блу-  
зы” посвящались актуальным проблемам международной и внут-  
ренней политики и носили характер инсценированной (“живой”)  
газеты. Костюмы участников этих представлений — синие блу-  
зы — генетически связаны с “прозодеждой” театра Мейерхоль-  
да, а на сам тип спектакля оказал большое влияние эйзенштейнов-  
ский “монтаж аттракционов” в “Мудреце”.

16 В спектакле “Слышишь, Москва?!” (по “агитгиньолю” Сергея  
Третьякова, 1923) на верблюде въезжала на сцену эксцентричная  
кокотка Марго.

**О фольклоре**

На автографе дата — 19.VII.1946, Кратово. Согласно пометке  
автора в середину главы введен (с купюрами) фрагмент из руко-  
писи “Метода”.

1 Цикл из 16 стихотворений, написанный Пушкиным в 1833 г. и опуб-  
ликованный в 1835-м. Большая часть их является вольным перело-  
жением текстов из пастиша Проспера Мериме “Гузла”, якобы ос-  
нованного на сербско-хорватском фольклоре. Наряду со стили-  
зациями французского писателя Пушкин использовал некоторые  
подлинные песни и сюжеты сербско-хорватского и чешского фоль-  
клора, а два стихотворения сочинил сам. Современное пушкино-  
ведение рассматривает этот цикл не как “обработку”, а как са-  
мостоятельное произведение русского поэта.

2 В 1929 — 1936 гг. издательством “Academia” было выпущено око-  
ло 30 названий памятников фольклора — см. каталог “Academia  
1922 — 1937. Выставка изданий и книжной графики” (М., “Кни-  
га”, 1980, с. 64 — 67). В 1934 г., в частности в серии “Скандинав-  
ские саги”, была издана “Сага о Волсунгах” — прозаический ва-  
риант сказания о Сигурде (Зигфриде).

3 Двухсерийный фильм немецкого режиссера фрица Ланга “Ни-  
белунги” (часть I: “Зигфрид”, часть П: “Месть Кримхильды”,  
1923/1924) шел с большим успехом во всем мире, в том числе и в  
СССР, и ныне признан классическим произведением киноискус-  
ства, несмотря на некоторую тяжеловесность и помпезность кон-  
струкции. Ироническое отношение к этому фильму не помешало,

460

однако, Э. при постановке “Александра Невского” вступить с  
Фрицем Лангом в своеобразный турнир, переосмысливая, но и ис-  
пользуя некоторые открытия немецкого коллеги. Так же ответом  
на фильм Ланга “Метрополис” был эйзенштейновский замысел  
фильма-антиутопии “Стеклянный дом” (1926 — 1930).

4 Имеется в виду опера Рихарда Вагнера “Валькирия”, поставлен-  
ная Э. в 1940 г. в Большом театре.

5 Корантен — агент тайной полиции, доверенное лицо Фуше, пер-  
сонаж романов Бальзака “Шуаны”, “Темное дело”, “Блеск и ни-  
щета куртизанок”; Вотрен — бывший разбойник Жак Коллен, рас-  
каявшийся и ставший полицейским, персонаж многих романов и  
повестей “Человеческой комедии”, наиболее значительные из ко-  
торых— “Отец Горио”, “Утраченные иллюзии”, “Блеск и нищета  
куртизанок”.

6 Замысел спектакля по повести Бальзака “Кузина Бетта” впервые  
возник у Э. в 1933 г. для постановки в Театре Революции; главная  
роль предназначалась Юдифи Глизер (см. посвященный ей очерк  
в разделе “Профили”).

7 Изида (Исида) — в египетской мифологии богиня плодородия,  
воды и ветра, сестра и супруга Озириса (Осириса), бога произво-  
дительных сил природы и царя загробного мира. По одной из вер-  
сий мифа, Осириса убил его младший брат Сет, злой бог пустыни,  
и его тело, разрубленное на *14* частей, было разбросано по всей  
земле. Исида собрала тело Осириса и погребла его.

8 Э. ссылается на эссе Г.К. Честертона “Защита детективного рас-  
сказа” (“Defence of the detective story”)Bc6. “Обвиняемый” (“The  
Defendant”), изданном в Лондоне в 1901 г.

9 Э. отсылает читателя к книге, которую он высоко ценил и неод-  
нократно цитировал: “Shakespeare's imagery and what it tells us” by  
Caroline F.E. Spurgeen, Cambridge, 1935.

10 Далее в рукописи “Метода” (раздел “Grundproblem”), откуда, со-  
гласно помете Э., взят данный фрагмент текста, идет пространное  
отступление, необходимое в теоретической книге, но неуместное  
в мемуарной.

11 Доклад Э. на Всесоюзном творческом совещании работников со-  
ветской кинематографии в январе 1935 г. был опубликован в том  
же году в сборнике под названием “За большое киноискусство”.

12 В своей статье о великом актере Пекинской оперы Мей Ланьфане  
“Чародею Грушевого Сада” (1935) Э. пояснял: “Воспитанники Гру-  
шевого Сада — старинное название, даваемое китайским актерам,  
воспитывавшимся в соответствующей части императорского двор-  
ца. Официальный титул Мей Ланьфана — Первый из Грушевого

461 КОММЕНТАРИИ

Сада — означает, что он занимает высшее положение среди акте-  
ров Китая”.

13 Имеется в виду первый том учебника “Режиссура” — “Искусст-  
во мизансцены”, основную часть которого занимает подробная  
разработка сценического этюда на тему: “Пришел солдат с фрон-  
та и застал жену с грудным младенцем”. Этот этюд решается пос-  
ледовательно в мелодраматическом, в патетическом и в комичес-  
ком “ключе”, с анализом разных вариантов конкретных решений  
и питающих их ассоциаций.

**[Перевертыши]**

Глава создавалась 30.VII.1946. К рукописи была приколота за-  
писка с перечислением основных тем главы и двумя заметками “для  
себя”. Одна из них касается места главы в “Мемуарах”: “Probab-  
ly to follow “Skeletons”...” — то есть Э. размышлял о возможнос-  
тях поместить этот текст после главы “На костях”. Однако по ма-  
териалу “Перевертыши” тесно связаны с “грундпроблематикой”  
и потому оставлены в цикле июльских глав. Другая заметка отра-  
жает недовольство литературным качеством текста: “Написано  
мятым паром — здорово плохо — [нужно] много стилистической  
правки”. На автографе нет заглавия, оно дано составителем по  
упоминанию в одном из планов.

1 В “Илиаде” Гомера два разных героя носят имя Аякс — оба учас-  
тники Троянской войны и соискатели руки Елены: Аякс Оилид,  
царь Локриды, и Аякс Телемонид, царь Саламина.

2 Речь идет о книге Эмиля Байара “Quartier la tin, hier et aujourd'hui”  
(1924).

3 См. главу “[Встреча с Мексикой]” (т. 1 наст. изд.).

4 Из материалов мексиканского фильма, в розницу распроданного  
разным фирмам, были смонтированы следующие картины: продю-  
сером Солом Лессером — “Буря над Мексикой” (“Thunder over  
Mexico”, 1933), “Эйзенштейн в Мексике” (“Eisenstein in Mexico”,  
1933) и “День смерти” (“Death day”, 1934); английской журна-  
листской Мэри Ситон и Полом Барнфордом — “Время под солн-  
цем” (“Time in the sun”, 1939); фирмой “Белл и Хауэлл” — “Мек-  
сиканская симфония” (“Mexican symphony”, 1940). Попытку ре-  
конструкции авторского замысла предпринял в 1979 г. Григорий  
Александров на киностудии “Мосфильм”.

5 Речь в главе шла об А.М. Еголине.

462 Мемуары

**Цвет**

Текст создавался, вероятно, в первых числах августа 1946 г.  
Последние предложения написаны на отдельной странице (под  
заголовком “Первая встреча”) и в другое время — возможно, как  
связка этого текста с циклом глав об “освоении цвета”.

Здесь дано очень точное цветовое описание трех комнат квар-  
тиры Э. на Потылихе, стены которых были покрашены в желто-  
лимонный (кабинет), синий (библиотека) и малиновый (спальня)  
цвет.

1 Э. посетил музей Ван-Гога в Амстердаме (а не Гааге, как он оши-  
бочно пишет) во время своей поездки в Голландию с лекциями 14 —  
20 января 1930 г. Однако холсты, созданные “великим безумцем”  
во время его жизни на юге Франции, в Арле (с февраля 1888 по  
май 1889 г.), он мог видеть в разных городах Европы и США, в том  
числе в Лондоне, где находится знаменитый “Автопортрет с от-  
резанным ухом” (на фоне японского эстампа), и в Чикаго, где хра-  
нится его вариант (“с трубкой”).

2 Мориски — испанские мусульмане-сарацины, в XVI в. насильно  
обращенные в католицизм. Во время съемок фильма “Да здрав-  
ствует Мексика!” Э. обнаружил, что некогда завезенная колони-  
заторами полукарнавальная “мистерия”, которая изображала  
битву испанцев и сарацинов за господство на Пиренеях, переос-  
мыслена индейцами: “сарацины” представлены в облачении ацте-  
ков и майя, которые цветами и танцами встречают вооруженных  
мечами “испанцев” в масках. Эти “полуритуальные пляски” были  
сняты Э. как одна из трех народных мистерий (“Страсти Господ-  
ни”, “Битва испанцев с сарацинами” и “Коррида”) для новеллы  
“Фиеста” его мексиканского фильма. Маску одного из “испанцев”  
Э. привез в Москву.

**[“Мастерство Гоголя”]**

Автограф без даты и заглавия. Не исключено, что текст был на-  
писан еще в 1940 г. для незавершенной статьи “Монтаж 1940”. Од-  
нако более вероятно, что это — глава, созданная в начале августа  
1946 г. Во всяком случае, Э. хотел рассказать в “Мемуарах” о своей  
встрече с Андреем Белым и о впечатлении от его книги “Мастер-  
ство Гоголя”.

1 Речь идет о подмосковном селе — владении бояр Стрешневых  
(XVII — нач. XVIII в.), князей Голицыных (XVIII в.), Толстых (с  
конца XVIII в.), а затем — князей Трубецких. С 1922 г. — санато-  
рий Академии наук СССР.

463

КОММЕНТАРИИ

2 В “Мастерстве Гоголя” Андрей Белый пишет: “Плавный жест дви-  
жения “Вечеров” со второй фазы разложен на ломаные отрезки;

и — “abed” подано как ab+bc+cd; групповое движение не сжато  
короткою фразой; и выглядит комбинированным (что делает *а*, что  
делал *b,* что делал с): момент *а* “дверь затрещала, и передняя по-  
ловина Ивана Никифоровича высадилась в присутствие, осталь-  
ная оставалась... в передней... Иван Никифорович завязнул в две-  
рях... не мог сделать ни шагу”; насильственный перерыв на полу-  
жесте воспринимаем толчком; одновременно — “судья кричал...  
чтобы кто-нибудь... выпер сзади”; и — *с',* один из канцелярских  
“уперся”... коленом в брюхо Ивана Никифоровича”; далее от-  
дельно данные моменты того же группового жеста 1) как дверь  
открылась, 2) как Иван Никифорович ввалился, 3) как рухнул в  
кресло, 4) как пот струился дождевою водою; система моментов  
*а, b, с, d* и т. д.; меж ними толчки и прорывы; система — боковой  
ход от фабулы (явился-то подать жалобу)”. Э. отчеркнул эту  
фразу в своем экземпляре книги и написал на полях: “Кино”.

3 Премьера спектакля (инсценировка М.А. Булгакова, постановка  
К.С. Станиславского) состоялась 28 ноября 1932 г. Доклад Андрея  
Белого “Гоголь и “Мертвые души” в постановке Художественно-  
го театра” состоялся 11 января 1933 г.

4 Э. был председателем на вечере Андрея Белого в московском По-  
литехническом музее 11 февраля 1933 г.

**Атака на кипарисы  
(Первое письмо о цвете)**

Текст создавался в конце июня 1946 г. как “первое письмо о цве-  
те” и поначалу предназначался для приложения к книге “Нерав-  
нодушная природа” (см. ниже главу “Три письма о цвете”). Этим  
объясняется его теоретический характер и стиль. Название дает  
понять, что автор не завершил “первое письмо”: изложив исход-  
ные установки, он не дошел до того наглядного примера “твор-  
ческого воления художника, цветово пересоздающего мир”, ка-  
ким была для него живопись Ван-Гога. Ибо, скорее всего, именно  
пейзажи “великого безумца”, в частности его “Звездная ночь”  
(1889) или “Дорога с кипарисами” (1890), были для Э. образцами  
творческой “атаки” на натуралистическое понимание цвета. Во  
многих письмах Ван-Гога присутствует тема его “атаки на кипа-  
рисы” как живописный мотив. Так, в письме к брату Тео от 25 июня  
1890 г. художник писал: “Кипарисы все еще увлекают меня. Я хо-  
тел бы сделать из них нечто вроде моих полотен с подсолнечни-  
ками; меня удивляет, что до сих пор они не были написаны так,

464 Мемуары

как их вижу я. По линиям и пропорциям они прекрасны, как еги-  
петский обелиск. И какая изысканная зелень! Они — как черное  
пятно в залитом солнцем пейзаже, но это черное пятно — одна из  
самых интересных и трудных для художника задач, какие только  
можно себе вообразить. Их надо видеть тут, на фоне голубого  
неба, вернее, в голубом небе”. В феврале того же года Ван-Гог  
писал критику Альберту Орье о кипарисах: “До сих пор я не мог  
написать их так, как чувствую: эмоции, охватывающие меня при  
соприкосновении с природой, иногда вызывают у меня обморо-  
ки, и в результате я по две недели бываю не в состоянии рабо-  
тать”. (*Пер. П.В. Мелковой.* Цит. по изд.: *Ван-Е*)*г.* Письма. Л. —  
М., “Искусство”, 1966, с. 477 и 582).

1 Этот мотив цветового эпизода “Пир в Александровой слободе”  
из второй серии “Ивана Грозного” развернут ниже, в тексте “Цве-  
товой разработки...”

2 Речь идет об опере Н.А. Римского-Корсакова “Золотой петушок”  
(1907).

3 Реминисценция мотива из фильма Уолта Диснея “Белоснежка и  
семь гномов” (1938), быть может, не случайна: Э., высоко ценя мас-  
терство Диснея в сочетании музыки и графических трансформа-  
ций изображения, считал цветовое решение знаменитых мульт-  
фильмов о Белоснежке и Бэмби, близкое к стилю олеографий,  
“цветовой катастрофой”.

**Ключи счастья  
(Второе письмо о цвете)**

На рукописи в начале главы дата — 3.VII.1946, вторая полови-  
на текста датирована 3 августа, вставка о постановке оперы Ваг-  
нера “Валькирия” написана, вероятно, еще позже.

1 Имеется в виду актер Всеволод Алексеевич Вербицкий (1896 —  
1951).

*2* Н.Н. Евреинов в трех книгах, объединенных названием “Театр для  
себя” (1915), утверждал, что каждый человек, обладая врожден-  
ным инстинктом игры, способен преображать повседневную жизнь  
в театральное представление, а себя — в актера и зрителя однов-  
ременно.

3 Э. подробно писал о черно-серо-белом кино как стадии цветового  
экрана еще в 1940 г., в статье “Не цветное, а цветовое” (см.: *Эй-  
зенштейн С.М.* Избранные статьи. М., “Искусство”, 1956,  
с. 306 - 310).

465

КОММЕНТАРИИ

4 В мае 1939 г. П.А. Павленко, соавтор Э. по сценарию “Александр  
Невский”, рассказал режиссеру о проекте массового строитель-  
ства оросительного канала в Ферганской долине Узбекистана. В  
июне — июле Э. вместе с Э.К. Тиссэ, Павленко и директором груп-  
пы Зайонцем проехал около полутора тысяч километров — от Таш-  
кента через Коканд, Самарканд, Бухару, Ходжент до Уч-Курга-  
на, — изучая не только места будущих съемок, но и древнюю куль-  
туру ирригации, среднеазиатские предания, рукописи и миниатю-  
ры. Либретто фильма “Большой ферганский канал” было приня-  
то Комитетом по делам кинематографии 21 июля 1939 г., 3 авгус-  
та был завершен режиссерский сценарий (см. его текст и автоком-  
ментарий к нему в сб.: Вопросы кинодраматургии. Вып. 3. М., “Ис-  
кусство”, 1959, с. 291 — 353). Композиция фильма в трех “новел-  
лах” — о трех исторических эпохах, объединенных фигурой пев-  
ца Тохтасына, во многом воспроизводила принцип строения неза-  
вершенной мексиканской картины. Первая новелла — о завоева-  
нии Средней Азии Тамерланом — должна была показать эколо-  
гическую катастрофу (наступление пустыни на некогда плодород-  
ные орошаемые земли) как прямой результат войны и жестокой  
тирании диктатора. Когда Кинокомитет предложил Э. отказаться  
от этой новеллы, ограничившись двумя частями — о феодальном  
гнете и о современном строительстве, — режиссер немедленно  
прекратил дальнейшую работу, хотя уже были сняты докумен-  
тальные кадры стройки. Запрет первой части триптиха оскоплял  
весь фильм, с чем и связана горькая шутка Э.: “Мне вырезали Та-  
мерлана”.

5 “Валькирия” является второй частью тетралогии Рихарда Вагне-  
ра “Кольцо Нибелунга”: ей предшествует “Золото Рейна”, за ней  
следуют “Зигфрид” и “Гибель богов”. Во время постановки “Валь-  
кирии” Э. увлекся мыслью воплотить всю тетралогию и сделал  
наброски ко всем ее частям.

6 2 апреля 1923 г., в Большом театре, на торжественном вечере, по-  
священном 25-летию сценической деятельности Всеволода Мей-  
ерхольда, был показан отрывок (“Жоффр в поход собрался”) из  
спектакля “На всякого мудреца довольно простоты”.

7 Наряду с “Искусством фуги” Иоганна Себастьяна Баха Э. имеет  
в виду теоретический труд выдающего русского композитора и пе-  
дагога Сергея Ивановича Танеева “Подвижной контрапункт стро-  
гого письма” (1909).

8 В исследовании “О строении вещей” Э. привел цитату из книги  
Э.К. Розенова “И.-С. Бах и его род” (М., 1911, с. 72): “...по сведе-  
ниям, дошедшим до нас через учеников Баха, он учил их смотреть  
на инструментальные голоса как на личности, а на многоголосое  
инструментальное сочинение как на беседу между этими личнос-

466 Мемуары

тями, причем ставил за правило, чтобы каждая из них “говорила  
хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то лучше бы мол-  
чала или ждала, пока до нее дойдет очередь”...”

Имеются в виду гастроли в СССР в 1928 г. театра Кабуки.

Персонажи популярного в старой России представления “Дей-  
ство о царе Максимилиане...”, истоки которого восходят к Ви-  
зантии.

Замысел фильма “Престиж империи” — об английском развед-  
чике и писателе Томасе Эдварде Лоуренсе, который действовал на  
Ближнем и Среднем Востоке, принимая участие в движении му-  
сульманских народов против колонизаторов, — возник у Э. в  
1940 г., когда он узнал о сценарии писателя Л.Р. Шейнина на эту  
тему. Яркая личность Лоуренса, фактически спровоцировавшего  
восстание арабов в 1916 — 1918 гг., его увлекательная, но цинич-  
ная книга “Семь столпов мудрости” (1926) заинтересовали Э., но  
дальше предварительных обсуждений темы дело не пошло. Впо-  
следствии английский режиссер Дэвид Лин создал фильм “Лоу-  
ренс Аравийский” (“Lawrence of Arabia”, 1962).

Этот проект, тоже датированный 1940 г., ограничился докладной  
запиской в Комитет по делам кинематографии. Однако есть осно-  
вания предполагать, что тема чумы (а не холеры или тифа, как иро-  
низирует ниже Э.) в средневековой Европе была не так уж случай-  
на: ср. весьма распространенное обозначение фашизма и нацизма  
как “коричневой чумы”. В ситуации пакта между СССР и Герма-  
нией и начала второй мировой войны тема смертельного распро-  
странения чумы и противостояния ей обретала актуальную мета-  
форичность.

Э. посетил Кабардино-Балкарию в 1933 г., во время лечения в  
Кисловодске. Сохранился его незавершенный очерк об этом пу-  
тешествии— “Приключение на курорте” (частично опублико-  
ван— “Творчество”, 1971, № 11), в котором Э. дает выразитель-  
ный портрет сопровождавшего его в поездке Бетала Калмыко-  
ва, тогдашнего руководителя автономной республики (репрес-  
сированного в 1937 г.), и подвергает резкой критике архитекто-  
ров, внедрявших псевдоклассический стиль при строительстве  
города Нальчика.

Неточность: французский астроном Урбэн Леверье (1811 — 1877)  
вычислил в 1846 г. существование и орбиту планеты Нептун — по  
ее воздействию на орбиту Урана.

Творческая декларация “Будущее звуковой фильмы. Заявка” за  
тремя подписями, напечатанная в 1928 г. одновременно в журна-  
лах “Советский экран” (№ 32) и “Жизнь искусства” (№ 32), по-  
лучила широкий резонанс во всем мире.

КОММЕНТАРИИ

467

16 Э. переиначивает строфу Н. Некрасова:

“Беспокойная ласковость взгляда,  
И поддельная краска ланит,  
И убогая роскошь наряда —  
Все не в пользу ее говорит”.

**Три письма о цвете**

Написано 20.VIII.1946 на даче в Кратове.

1 “Неравнодушная природа” была задумана сначала как исследо-  
вание о “музыке пейзажа и судьбах монтажного контрапункта  
на новом этапе” и предназначалась для сборника о “Броненосце  
“Потемкин”, который должен был выйти в 1945 г., к 20-летию  
фильма. Однако исследование разрасталось, вбирая в себя все  
новые темы, и превратилось в одну из важнейших теоретических  
книг Э.

2 Ю.Н. Тынянов скончался от рассеянного склероза 20 декабря  
1943 г. в Москве. В 1941 г., уже тяжело больной, он был эвакуиро-  
ван из Ленинграда в Пермь, где, превозмогая страдания, продол-  
жал работать над биографическим романом “Пушкин”.

3 17 февраля 1939 г. в Кремле состоялось награждение орденами и  
медалями работников искусств. Э. получил орден Ленина за по-  
становку фильма “Александр Невский”, Тынянов был награж-  
ден орденом Трудового Красного Знамени.

4 Член Президиума Верховного Совета СССР М.И. Калинин умер  
3 июня 1946 г.

**[Запретная любовь]**

Недатированный и неозаглавленный фрагмент был написан как  
вступление к изложению замысла фильма о Пушкине до главы  
“Мэрион”, то есть до 28 июня 1946 г.

1 См. очерк [ “Рождение мастера”] в разделе “Профили”.

2 В конце 1829 г. поэт записал в альбом своих московских приятель-  
ниц сестер Ушаковых два столбца женских имен — “предметов”  
своих любовных увлечений. Этот перечень впоследствии получил  
известность как “донжуанский список Пушкина”.

3 Реминисценция первой строки (“Глядя на луч пурпурного зака-  
та...”) старинного русского романса “Забыли Вы” (слова П. Коз-  
лова, музыка Андрея Оппеля).

468 Мемуары

**[“Любовь поэта”]  
(Неотправленное письмо)**

Рукопись не датирована и не озаглавлена. Судя по последней  
фразе, текст был написан в 1944-м или в первой половине 1945 г. —  
до того, как Э. получил возможность снять на трофейной немец-  
кой кинопленке сцену “Пир в Александровой слободе” для вто-  
рой серии “Ивана Грозного”. В основе изложения цветовой кон-  
цепции задуманного в 1940г. фильма “Любовь поэта” — текст  
письма Э. к Ю.Н. Тынянову, написанного в Алма-Ате в конце де-  
кабря 1943 г. (оно напечатано в сб.: Юрий Тынянов. Писатель и  
ученый (серия “Жизнь замечательных людей”). М., “Молодая  
гвардия”, 1966, с. 176 — 181). Возможно, он предназначался пона-  
чалу для “Метода”, над которым Э. урывками работал в 1944 г., а  
затем был перенесен в “Неравнодушную природу” — сама идея  
сделать “приложение о цвете” в форме “трех писем” родилась,  
скорее всего, именно благодаря этому “неотправленному письму”.  
Однако работа над другими “письмами” привела все три в “Ме-  
муары”. Не исключено, что переработка реального письма в “тео-  
ретическое” была обусловлена возродившимся желанием Э. по-  
ставить фильм о Пушкине после завершения “Ивана Грозного”:

по воспоминаниям актера Михаила Кузнецова, исполнявшего в  
“Грозном” роль Федьки Басманова, Э. намеревался попробовать  
его в роли поэта.

1 Далее в рукописи фраза: “Вот краткие данные об этом” — и про-  
бел. По всей вероятности, Э. собирался привести выдержки из  
книги Андрея Белого “Мастерство Гоголя”, где, в частности, от-  
мечено: “В “Веч[ерах на хуторе близ Диканьки]” цвета чисты, от  
радуги; тенденция цвета — вспыхнуть, дать отстверк... От  
“Веч[еров]” до первого тома “М[ертвых] д[уш]” краски гаснут,  
как будто выцветая и в тень садясь...” (с. 123). Во втором томе  
“Мертвых душ” преобладают, по наблюдению писателя, белый и  
черный цвета.

2 Пребыванием Пушкина в Одессе в 1823 — 1824 гг. завершился пе-  
риод его “южной ссылки” (с 1820 г. — в Кишиневе), которую царь  
заменил второй — “северной ссылкой” в имение матери — село  
Михайловское Псковской губернии. Черная Речка — пригород  
Петербурга, где 27 января (8 февраля по европейскому стилю)  
1837 г. — состоялась роковая дуэль Пушкина с кавалергардом ба-  
роном Дантесом-Геккерном.

3 Монолог Бориса Годунова “Достиг я высшей власти...” (откуда  
Э. цитирует заключительную строку) из трагедии Пушкина был  
“раскадрован” 4 марта 1940г.— поначалу как набросок к воз-

КОММЕНТАРИИ

469

можной экранизации “Бориса Годунова”. Видимо, в тот же день  
на первой странице этой разработки рядом с рисунками вступи-  
тельных кадров появилась запись: “NB. Much better for “Push-  
kin” [Нота бене. Гораздо лучше для “Пушкина”. — *англ.* ]. Два дня  
спустя, 6 марта, была записана первая схема (“A first outline”)  
биографического фильма о поэте, где сочинение сцены из “Году-  
нова” заняло место первой трагедийной кульминации. Через год  
раскадровка монолога царя Бориса в значительной мере опреде-  
лила собой не только стилистику, но и проблематику собствен-  
ной кинотрагедии Э. — “Иван Грозный”. Раскадровка напечата-  
на (“Искусство кино”, 1959, № 3, с. Ill — 130).

4 Александр I был возведен на престол в 1801 г. группой заговор-  
щиков, задушивших (с ведома наследника) его отца, императора  
Павла I. Боярин Борис Годунов был избран царем в 1598 г. после  
смерти сына Ивана Грозного, царя Федора, при котором он фак-  
тически правил Россией; молва приписывала ему убийство друго-  
го сына Ивана, подростка Дмитрия — единственного законного  
наследника Федора. Пушкин, приняв в сюжете своей трагедии эту  
исторически не доказанную, но весьма правдоподобную версию,  
не ограничивался лишь аллюзией на Александра I, но касался ос-  
трой и цензурно опасной темы пути к трону через убийство.

5 “Борис Годунов” был окончен Пушкиным в июле 1825 г., за полго-  
да до смерти Александра I, воцарения Николая I и восстания, под-  
нятого 14 декабря заговорщиками (получившими историческое  
название “декабристов”). Двойным анахронизмом является и сле-  
дующий момент: рисунок виселицы с пятью казненными (13 июля  
1826 г.) руководителями восстания был сделан Пушкиным на по-  
лях черновика поэмы “Полтава” в 1828 г. Текст приписки к ри-  
сунку: “И я бы мог как шут...”, “И я бы мог...”

6 28 августа 1826 г. Николай I подписал резолюцию о немедленном  
доставлении Пушкина из Михайловского в Москву, и в сопровож-  
дении фельдъегеря тот был привезен 8 сентября к царю, который  
формально освободил Пушкина от ссылки и даже цензуры, но  
фактически поставил его под жандармский надзор и лично стал  
цензором всех произведений поэта.

7 В рукописи сделан пропуск для реплики Пушкина. Возможно, Э.  
хотел точно процитировать диалог Пушкина со своим секундан-  
том в тот момент, когда их сани направились в сторону Петропав-  
ловской крепости (где после восстания были заключены декабрис-  
ты и где свершилась казнь пятерых): “На Неве Пушкин спросил  
Данзаса шутя: не в крепость ли ты везешь меня? — Нет, — отве-  
чал Данзас, — через крепость на Черную речку самая близкая до-  
рога” (из воспоминаний Константина Данзаса, записанных А. Ам-  
мосовым).

470 Мемуары

8 Пушкин называл красавицу жену своей мадонной, но иногда,  
шутя — “косой мадонной”, так как взгляд ее слегка косил.

9 Э. ссылается на подготовительные материалы Льва Толстого к по-  
вести “Хаджи Мурат” и на XV главу повести, не без влияния ко-  
торых появилась среди разработок к фильму “Любовь поэта” сце-  
на бала-маскарада (наброски от 18 декабря 1940 г.).

10 “Маленькая трагедия” Пушкина называется “Каменный гость”  
(1830). Ниже Э. упоминает двух героинь этой трагедии — донну  
Анну, жену Командора, и актрису Лауру.

11 Цитата из восьмой главы “Евгения Онегина”: последняя реплика  
Татьяны влюбившемуся в нее герою романа.

12 Не совсем верное утверждение Э. Еще до ссылки на юг, в Царско-  
сельском лицее и в Петербурге, Пушкин создал ряд стихотворе-  
ний и поэму “Руслан и Людмила”, которым суждено было войти в  
литературную классику. На юге, во время посещения Кавказа и  
Крыма (1820), а затем в Молдавии и Одессе (1821 — 1824), начался  
лишь новый — “романтический” —период его творчества. Поэма  
“Цыгане”, отчасти навеянная недолгим пребыванием Пушкина в  
таборе бессарабских цыган, была начата в Одессе и окончена в  
октябре 1824 г. уже в селе Михайловское.

13 По воспоминаниям современников, острота Пушкина, намекавшая  
на то, что Одесса страдает летом от засухи, а зимой — от грязи.

14 Первая строка стихотворного “рапорта”, якобы поданного Пуш-  
киным генерал-губернатору Воронцову, который отправил поэта  
в бессмысленную экспедицию против саранчи. Этот рапорт, взбе-  
сивший Воронцова, состоял, по воспоминаниям современников, из  
четырех строк: “Саранча летела, летела /И села/ Сидела, сиде-  
ла — всё съела /И вновь улетела”.

15 Каламбур Пушкина периода бессарабской ссылки, где поэт объ-  
единил свою проказливость (*“бес”*) и свою негритянскую (по ли-  
нии матери) родословную (в старой России негров называли *ара-  
пами*)*.*

16 Вновь двойной анахронизм: стихотворение “Бесы” было написа-  
но в 1830 г., в “северную ссылку” из Одессы Пушкин был отправ-  
лен не зимой, а в августе 1826 г.

17 В Михайловском Пушкин находился под надзором настоятеля со-  
седнего монастыря, и этот монах, возможно, действительно по-  
служил одним из прототипов образа невежественного монаха-  
бродяги Варлаама в “Борисе Годунове”.

18 Видимо, имеется в виду крепостная девушка Ольга Калашникова,  
у которой от Пушкина родился ребенок. Она не была племянни-  
цей няни поэта.

471 КОММЕНТАРИИ

19 Точнее, Полотняный Завод — имение Гончаровых, родителей  
жены Пушкина.

20 Знаменитая “бунтовщическая” и “пророческая” реплика Евге-  
ния, героя поэмы Пушкина “Медный Всадник”, обращенная к  
грозной статуе Петра Первого. Она звучала тем более вызываю-  
ще, что в эпоху Николая I утвердился культ “царя-преобразова-  
теля”, а придворные льстецы подчеркивали некоторое внешнее  
сходство императора с пращуром. Э. хотел построить эпизод  
Пушкина на Сенатской площади (где в декабре 1825 г. происхо-  
дили трагические события) как “бунт Поэта”.

21 Цитата из поэмы “Цыгане”, строка из песни Земфиры, утвержда-  
ющей право на свободу в любви. Весь эпизод Пушкина с цыганами  
на Черной речке является выдумкой. Исторически достоверен дру-  
гой вечер с цыганами — в Москве в 1831 г., накануне женитьбы  
Пушкина, когда известная певица-цыганка Таня пела поэту на-  
родные песни, одна из которых вызвала у него мрачные предчув-  
ствия.

22 Поводом к первому вызову Дантеса на дуэль (4.XI.1836) был при-  
сланный Пушкину и его друзьям анонимный пасквильный “дип-  
лом” об избрании “коадъютором [заместителем] великого магис-  
тра Ордена Рогоносцев и историографом ордена”.

23 Царь и полиция не без основания опасались массового проявле-  
ния волнений по поводу гибели Пушкина, поэтому назначенную  
для отпевания церковь неожиданно переменили на другую, куда  
гроб перенесли ночью; 1 (13) февраля состоялось отпевание, а в  
полночь 3 (*15*) февраля гроб в сопровождении друга Пушкина,  
Александра Тургенева, и жандарма был на простых санях отправ-  
лен в Псковскую губернию, в Святогорский монастырь, где состо-  
ялись похороны.

**Мэрион**

Глава написана 28.VI.1946 в Барвихе. Финальные фразы текс-  
та, зачеркнутые в рукописи, восстановлены, ибо являются пере-  
ходом к следующей главе. Самая последняя фраза читается пред-  
положительно: “И полдень мне (?) кажется пылающим (?) зака-  
том”. В изложении Э. есть некоторые фактические неточности.  
Так, брак Чаплина с Литой Грэй был расторгнут не сразу после  
венчания (24 ноября 1924 г. в Эмпальме мексиканского штата Со-  
нора), а в 1927 г., после рождения двоих детей.

1 Характерная для Э. игра слов: crap shooting (игра краплеными кар-  
тами) сопоставляется с крепом (crape), знаком траура.

472 Мемуары

2 Имеется в виду фарс “Частная жизнь Елены Троянской” (1925).

3 Речь идет о романах Торна Смита “Топпер” (1926) и “Топпер от-  
правляется в путешествие” (1932), экранизированных в Голливуде  
Норманом Маклеодом соответственно в 1939 и 1940 гг.

4 Эту не очень удачную фразу следует понимать так: “автор”, стре-  
мясь рассказать свою биографию, из-за множества отступлений  
доходит в конце книги лишь к началу своей жизни — к моменту  
своего рождения.

5 Отсылка к сказке Льюиса Кэрролла “Сквозь зеркало и что там уви-  
дела Алиса, или Алиса в Зазеркалье”, вышедшей в свет в декабре  
1871 г. как продолжение “Алисы в Стране чудес” (1865/66).

6 Это мнение Эдгар По изложил в своих “Marginalia” — “заметках  
на полях”, которые были написаны в разное время и печатались в  
американских журналах в 1844 — 1849 гг.

7 В учебнике “Режиссура”, в разделе, посвященном комедийному  
решению этюда “Пришел солдат с фронта”, Э. дает критический  
обзор нескольких концепций природы комического. В частности,  
о концепции Иммануила Канта он пишет: “Категорический логизм  
Канта в философии закрепляет и возводит в исчерпывающую сис-  
тему один этап познаний действительности: элемент логической  
дифференциации. [...] Самое глубокомысленное и солидное [оп-  
ределение “неожиданности”] принадлежит Канту: “Die plotzliche  
Auslosung einer Erwartung in ein Nichts” [...] Для формального ло-  
гика Канта подобное неминуемо должно быть... алогичным, то есть  
находиться в его категориях смешного” (*Эйзенштейн С.М.* Из-  
бранные произведения в шести томах, т. 4, с. 431, 531).

8 Имеется в виду концепция французского философа-интуитивиста  
Анри Бергсона (1859 — 1941), изложенная в книге “Смех в жизни  
и на сцене” (“Le Rire. Essai sur la sygnification du comique”). По  
мнению Э., “Бергсон снова возрождал “воинствующий идеализм”.  
Великих материалистов XIX века с Марксом, Энгельсом, Дарви-  
ном должны были, по его намерениям, смести “метафизика”, “ин-  
туиция”, “elan vital” (“жизненный порыв”). [...] Своего непосред-  
ственного злейшего врага Бергсон видел в механических концеп-  
циях и позитивизме. [...]Поэтому бергсоновское объяснение сме-  
ха есть не столько полная расшифровка вопросов комического,  
сколько прежде всего полемическое сочинение, блестящий памф-  
лет” (Там же, с. 457).

9 Принципиальное изложение своей трактовки комического Э. сде-  
лал впервые в упоминавшемся разделе (глава XI) учебника “Ре-  
жиссура”. Впоследствии на протяжении ряда дет он собирал при-  
меры и вел записи к специальному исследованию “Комическое”,  
которое осталось ненаписанным.

473 КОММЕНТАРИИ

10 “Дочери американской революции” — реакционная пуританская  
организация США, появившаяся в 1890 г.

**Принцесса долларов**

На автографе дата — 28.VI.1946. Глава осталась недописанной,  
к основному сюжету ее Э. вернулся позже в другом тексте — “Ка-  
теринки”.

1 Сценограф Исаак Рабинович оформил постановку оперы Чайков-  
ского “Евгений Онегин” в Большом театре в 1933 г.

2 Глава с описанием этой травмы осталась, видимо, ненаписанной.  
Сохранился ее план от 8 мая 1946 г.: “Глава “The case of the Ugly  
Duckling who never became a Swan” [ “Сказка о Гадком Утенке, так  
и не ставшем Лебедем”. — *англ*.). We start with sorry to use it for  
myself and not as pin into some opponents else! И далее the tragic love  
story of a young fanatical *future* artist towards a lovely little girl with  
bad teeth, who prefered a most stupid engineer. О “Музыкальной  
драме” Лапицкого. О магии рампы. О — first meeting people of the  
stage. Of the elder sister [who] hooks on her back la ballerina. 0 later  
encounter with Lapitzky (“Contes de Hoffmann”, 1920). Quinze jours  
a Florence. Leonardo. Коснулся божественный глагол “Гадкого  
Утенка” on the stage at Вожега”. [“Мы начнем с сожаления об ис-  
пользовании этого заглавия для самого себя, а не как укол како-  
му-нибудь оппоненту! (И далее) о трагической любовной истории  
юного фанатичного *будущего* художника к милой маленькой девуш-  
ке с плохими зубами, которая предпочла более глупого инженера].  
[...] О первой встрече с людьми сцены. О старшей сестре-балерине.  
О последующей встрече с Лапицким (“Сказки Гоффмана”, 1920).  
Пятнадцать дней во Флоренции. Леонардо. — *англ., франц.].*Кое-что из этого наброска расшифровывается на основании доку-  
ментов и воспоминаний современников, многое остается пока зага-  
дочным. Имя младшей сестры — Наталья (?), старшей — Мария  
Ждан-Пушкина, которая в юности была балериной петроградского  
Театра музыкальной драмы. Лапицкий Иосиф Михайлович (1876 —  
1944) — оперный режиссер, работавший в Москве, Ленинграде и в  
провинции. Упоминание о Флоренции и Леонардо связано, вероят-  
но, с книгой Павла Муратова “Образы Италии” (т. 1 — 1911, т. 2 —  
1912), которую Мария Ждан-Пушкина подарила Э. при расстава-  
нии и которую он вернул ей в день ее свадьбы с надписью: “Любез-  
ной М.П. Ждан-Пушкиной, отныне Зеленской. Да заполнится эти-  
ми образами непроизвольный антракт между сегодняшним радос-  
тным событием и свадебным путешествием в эту самую Италию  
(“Останкина подалее”), куда не откажите взять меня с собой на  
запятки Вашей дорожной кареты. Москва, 15 мая 1921 года”.

474 Мемуары

**Катеринки**

На автографе дата — 8.VIII.1946. Этот текст, написанный на  
английском, французском и русском языках, представляет собой  
третью попытку рассказать о своей трагической любви к девушке,  
имя которой пока остается неизвестным для биографов Э. Пер-  
вой попыткой (если не считать ненаписанной “Сказки о Гадком  
Утенке”, где мог прозвучать тот же мотив) была глава “Принцес-  
са долларов”. Неделю спустя, 4 июля, Э. начал писать главу “От  
Катринки до Катлинки”, которую, впрочем, тут же прервал. Лишь  
более чем через месяц он вернулся к этому сюжету, придав воспо-  
минаниям форму “изобретения” романтической любовной исто-  
рии. Как видно из текста, он написал свою “сказку” в два приема.  
Рядом с датой он сделал помету: “Вверху страницы: Facsimile ста-  
рого сторублевого банкнота”. Эта ассигнация дореволюционно-  
го времени называлась в просторечии “Катеринка” из-за изобра-  
жения на ней императрицы Екатерины II. Вероятно, этот образ —  
не столько “иллюстрация” к богатству “принцессы долларов”,  
сколько намек на ее имя (Кэтлин?) и имя другой девушки, которой  
“Строитель Соборов” увлекался (как следует из наброска от  
4 июля) семнадцатью годами раньше (Екатерина?).

Таинственность имени “принцессы” и форма рассказа Э. вы-  
звали у некоторых биографов режиссера сомнение в подлиннос-  
ти самой “утаенной любви”. Однако весь цикл глав о “любви поэ-  
та” — о гипотетической любви Пушкина к Е.А. Карамзиной, о  
любви Чаплина к Мэрион Дэвис и о своей любви к “принцессе дол-  
ларов”, а также тон и некоторые детали данной главы заставляют  
поверить рассказу Э. Так, два из псевдонимов действующих тут  
лиц расшифровываются относительно легко: под “графом Вен-  
чеславом” может скрываться Вячеслав Молотов, в конце 20-х гг. —  
секретарь ЦК ВКП(б), в 1930 — 1941 гг. председатель Совета На-  
родных Комиссаров, “огненноволосая супруга которого”—  
“Жемчужина Востока” — звалась Полина Жемчужина (подлин-  
ная фамилия — Перельман). Имена других персонажей, как и вре-  
мя действия, остаются пока загадкой. Это не снижает ценности  
образа, примененного Э. к самому себе: “Строитель Соборов”.

**После дождика в четверг**

На рукописи дата — 9.VIII.1946. Эту по сути дневниковую за-  
пись, сделанную сразу после смерти матери, Э. сам предназначил  
к включению в “Мемуары”.

1 Речь идет о Елизавете Сергеевне Телешевой, актрисе и режиссере  
Московского Художественного театра, “гражданской” жене Э.

475

КОММЕНТАРИИ

(брак его с Перой Аташевой, оформленный 27 октября 1934 г., не  
был официально расторгнут). Она была ассистентом Э. по рабо-  
те с актерами на фильмах “Бежин луг” (второй вариант) и “Алек-  
сандр Невский”, а также во ВГИКе.  
2 Инициалы Е.С. Телешевой вписаны над строкой вместо зачеркну-  
того “Юлии”.

**Истинные пути изобретания**

Этот заголовок, давший название всему второму тому “Мемуа-  
ров”, стоит над рукописью текста, появившегося 14 октября 1946 г.  
и посвященного работе над “Александром Невским”. Слово “На-  
пример”, начинающее текст, многочисленные пробелы с авторски-  
ми пометами о необходимых вставках и надпись “Том I” рядом с  
датой свидетельствуют о связи данного автографа с разделом “То-  
рито” из первой части учебника “Режиссура” — книги “Искусст-  
во мизансцены”, над которой Э. работал в 1933 — 1934 гг. и к ко-  
торой неоднократно затем возвращался (см. т. 4 Избранных про-  
изведений в шести томах). Однако в “Мемуарах”, в конце главы  
“О фольклоре”, Э. обещает показать процесс рождения кинооб-  
раза на примере кадра с “торито” (картонным бычком) из своего  
“мексиканского” фильма. Так появилось предположение, что  
“глава” об “Александре Невском” — не столько поздняя вставка  
в учебник “Режиссура”, сколько продолжение фрагмента из  
него — “Торито”, который предполагалось извлечь для “Мемуа-  
ров”. Прямым “сюжетом” этих текстов является основная тема  
второй части “Мемуаров” — часто непредсказуемые, но по-свое-  
му закономерные истоки и пути творческого процесса. Это позво-  
ляет понимать заглавие “Истинные пути изобретания” как назва-  
ние цикла, а не только второй части (получившей здесь заголовок  
из чернового плана).

**Торито**

1 Эта фраза, скорее всего, является отсылкой к задуманной Э. в  
1932 — 1933 гг. книге “Несделанные вещи”, в которой он хотел на-  
печатать и прокомментировать сценарии своих непоставленных  
фильмов, в частности “Да здравствует Мексика!”.

2 Ссылка на повесть Николая Лескова “Леди Макбет Мценского  
уезда”.

3 Американский актер Джордж Банкрофт (1982 —1956) играл роли  
гангстеров во множестве “черных фильмов”, характернейшей  
кульминацией которых являлась перестрелка с полицией. Возмож-

476 Мемуары

но, Э. имеет в виду фильм Джозефа фон Штернберга “Ночи Чи-  
каго” (1927), создавший архетип образа гангстера на экране.

4 Гёте в разговоре с Эккерманом от 18 января 1825 г. сказал: “Что  
мною написано, то мое! А взял ли я это из жизни или из книг —  
все равно; мое дело было употребить это кстати!”

**Сказка про Лису и Зайца**

1 Э. ошибся: по преданию, прыгающая крышка чайника навела на  
мысль о паровом двигателе Джеймса Уатта (1736 — 1819).

2 Карфагенский полководец Ганнибал (247 —183 до н.э.) разгромил  
армию римлян под Каннами в 216 г.

3 Л.Н. Толстой описал как дом Ростовых особняк на Поварской ули-  
це, где в 1934 г. обосновалось Правление Союза писателей.

4 Книга “Заветные сказки”, собранная известным русским истори-  
ком и фольклористом Александром Афанасьевым (1826 —1871) и  
изданная анонимно в Женеве в 60-е гг. XIX в., была подарена Э.  
Виктором Шкловским.

5 Орден кордельеров, игравший большую роль в жизни Европы до  
XVIII в., был разновидностью монашеского ордена францискан-  
цев, основанного Франциском Ассизским в XIII в.

6 Экс-ла-Шапелл — французское название Аахена. В Аахене нахо-  
дились могила Карла Великого и собор VIII в., где хранились “пе-  
лена Иисуса Христа”, “покрывало Иоанна Крестителя” и другие  
реликвии, которые показывались паломникам раз в семь лет.

7 Видимо, Э. имеет в виду оперу “Псковитянка” Н.А. Римского-Кор-  
сакова.

8 Эту поговорку Э., по его признанию в “рабочих тетрадях”, нашел  
в архиве Вс. Э. Мейерхольда.

**Цветовая разработка сцены  
“Пир в Александровой слободе”  
из фильма “Иван Грозный”  
(Постаналитическая работа)**

Эта “постаналитическая работа” была написана 16 ноября  
1946 г. К этому времени Э. уже сделал наброски к исследованию  
“Цвет”, но первые связные тексты он написал в конце декабря  
1946 — начале 1947 г. 17 апреля 1947 г. было написано продолже-  
ние “Цветовой разработки...” (после “...etc.”) в контексте “Цве-

477 КОММЕНТАРИИ

та”. Однако постанализ и хронологически, и тематически завер-  
шает цикл мемуарных глав о первых встречах с цветом и об “ис-  
тинных путях изобретания”, что позволяет ввести его с дополне-  
нием также и в состав данной книги.

1 Современное искусствоведение полагает, что фрески церкви Фе-  
дора Стратилата в Новгороде выполнены не самим Феофаном Ipe-  
ком,а его учениками.

2 Процитированные слова принадлежат не самому Игорю Эмману-  
иловичу Грабарю (1871 — 1960), живописцу и историку искусства,  
а П.П. Муратову, автору очерка “Русская живопись до середины  
XVII века” в томе VI “Истории русского искусства”, выходившей  
под редакцией Грабаря.

**[Премия за “Грозного”]**

Глава составлена из двух разновременных фрагментов. Пер-  
вый — о смерти актера Николая Хмелева и писателя Алексея Тол-  
стого в процессе работы над образом Ивана Грозного — был на-  
писан в середине июня 1946 г. внутри какой-то другой главы, но  
затем вынут: на линии разреза бумаги, перед начальной фразой  
данного текста, сохранилось несколько слов предыдущего пред-  
ложения. Второй фрагмент, имеющий заголовок “Премия за  
“Грозного”, помечен датой 28.VI.1946.

1 Николай Хмелев играл роль Отца во второй версии фильма “Бе-  
жий луг” (1936 — 1937), заменив Бориса Захаву — исполнителя  
этой роли в первом варианте (1935 — 1936).

2 Хмелев скончался 1 ноября 1945 г., за несколько дней до премь-  
еры спектакля “Трудные годы” — второй части драматической ди-  
логии А.Н. Толстого “Иван 1розный” (1941 — 1943).

3 Писатель умер 23 февраля 1945 г., в период переделок спектакля  
“Орел и орлица” (первой части его дилогии) на сцене Малого те-  
атра. Премьера спектакля в первой редакции — 18.Х.1944, во вто-  
рой редакции — 3.III.1945.

**[“Формулы жизни”]**

Набросок от 15 августа 1946 г., переходящий в конце текста в план.  
Заглавие дано составителем.

В заметке “Величайшая творческая честность” (1936) Э. пишет о  
встрече с писателем: “Это было ранним летом 1934 года. В очень  
тесном кругу очень близких Горькому людей Алексей Максимо-

478 Мемуары

вич делился с нами сценарным наброском для фильма о детях про-  
шлого, детях гражданской войны и о перевоспитании беспризор-  
ных. Имевшиеся налицо картины вызывали суровое его осужде-  
ние, и вместо критики он хотел ответить иным, полноценным про-  
изведением”. Сценарий о беспризорных под названием “Престу-  
пление” создавался Горьким в 1932 г. В “Летописи жизни и твор-  
чества А.М. Горького” зафиксирована встреча его с Э. в январе  
1935 г., однако, вероятно, они встречались и ранее.

**Автор и его тема**

В предисловии к “Мемуарам” и в некоторых главах, а также в  
набросках и планах книги Э. обещает рассказать о “сквозной теме”  
своего творчества. В его архиве сохранилась незавершенная авто-  
биографическая статья, датированная 27 октября 1944 г. с назва-  
нием “Автор и его тема” и подзаголовком “Двадцать лет спустя  
(1925 — 1945: от “Броненосца” к “Грозному”)”. Той же темы Э.  
касается и в одном из фрагментов книги “Метод”, над которой он  
работал тогда же. Монтаж двух этих текстов, может заменить так  
и не написанную специально главу.

1 См.: “Искусство кино”, 1939, № 9, с. 8 — 20.

2 Имеются в виду орнаменты в виде переплетенных ветвей деревь-  
ев, которыми Леонардо да Винчи в 1498 г. украсил потолок замка  
герцогов Сфорца в Милане.

**[О Мейерхольде]**

Впервые полностью публикуемые заметки были написаны в  
Мексике между маем и июлем 1931 г., когда из-за дождей пришлось  
надолго прервать съемки фильма “Que viva Mexico!”. Слухи о смер-  
ти Всеволода Эмильевича Мейерхольда, дошедшие до Э., вскоре  
были опровергнуты (столь же ошибочными слухами о смерти Ильи  
Эренбурга!), и текст этого “преждевременного некролога” остал-  
ся необработанным. Некоторые мысли “некролога” Э. развил и  
конкретизировал в письме от 17 сентября того же года в Москву  
своему другу и соратнику по театру и кино, актеру Максиму Штра-  
уху: “Все, что ты пишешь за старика, меня нисколько не удивляет.  
Тебя бы тоже не должно было бы. О “театре актера”, как проти-  
воположности моей установке, я вам вещал еще в Пролеткульте.  
Мейерхольд никогда не делал “цельного” спектакля, вспомни со-  
вершенно зрительски невыносимого “Рогоносца”, а всегда серию  
трюково-игровых кусков. И об иллюзиях я вам толковал, что ему  
достаточно самому сыграть за актера и совсем не важно, сделает

479 КОММЕНТАРИИ

ли исполнитель именно так, как надо. [...] Насчет же “единства и  
цельности”, то здесь не вопрос МХАТа, а вопрос диалектики.  
Очень забавно — сюда дошел слух, что старик помер (потом вы-  
яснилось, что это — Эренбург!), и я набросал... некролог! (не го-  
вори ему — умрет от одной мнительности!!). И мысленно сводя то,  
что я знаю о Мейерхольде, я пришел к убеждению, что Мейерхольд  
любопытнейший тип “адиалектика”— совершеннейший облик  
“дуалиста” (что для театра есть основной доминион психологии).  
Причем дуалиста, дошедшего до крайнего предела к скачку в мо-  
нистическую диалектику и... не перескочившего. Между Мейер-  
хольдом (в развитии, концепциях, трактовках, даже личном отно-  
шении к людям) и диалектикой есть та еле уловимая разница, ко-  
торая есть между “единством противоположностей” и... “контрас-  
том”, что на практике есть — пропасть. Контраст есть суррогат,  
единство противоположностей “для бедных”. Так же как дуализм  
есть просто механическое понимание двуполярного мира” (Цит.  
по сб.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., “Искус-  
ство”, 1974, с. 79 — 80).

Фрагменты “преждевременного некролога” были использова-  
ны Л.К. Козловым в статье “Гипотеза о невысказанном посвяще-  
нии” (Вопросы киноискусства. Вып. 10. М., “Наука”, 1970, с. 109 —  
133), согласно которой отношение Э. к Учителю отразилось на  
трактовке образа Ивана Грозного.

Утверждение, характерное для раннего периода творчества Э. В  
полемической статье “Два черепа Александра Македонского”  
(1926) он писал: “...кино — это сегодняшний этап театра. Очеред-  
ная последовательная фаза”. Там же о судьбе собственно сцени-  
ческого зрелища Э. провозглашал: “Пределы его поступательно-  
го движения и развития известны. Их стараются не перейти, а из-  
бежать. [...] Форма в театре перестала ночевать. И не случайно.  
Нелепо совершенствовать соху. Выписывают трактор”. Послед-  
няя метафора отсылает к нашумевшему утверждению Э., что за-  
дача искусства “перепахивать сознание зрителя” и наиболее эф-  
фективным “орудием” для этого является кино, причем не сюжет-  
но-актерское (“сфотографированный театр”), а типажно-монтаж-  
ное, первым образцом которого является его “Стачка” (см. статью  
“К вопросу о материалистическом подходе к форме”, 1925). В се-  
рии статей 1928 —1929 гг. (“Перспективы”, “ИА-28”, “За кадром”  
и др.), связанных с постановкой “Октября” и замыслом фильма  
“Капитал”, Э. провозгласил концепцию “интеллектуального  
кино”, которое должно было бы “научить рабочего диалектически  
мыслить”. Однако в 1931 г., еще испытывая влияние утопических  
идеи и словаря этой концепции, он уже начал переходить к го-  
раздо более глубоким представлениям о задачах и методах ис-  
кусства, в том числе о взаимоотношениях театра и кино (см. его

480 Мемуары

уже упоминавшиеся работы “Режиссура. Искусство мизансцены”,  
“Чародею Грушевого Сада”, 1935, “Воплощение мифа”, 1940 и др.).

2 Театр-Студия под руководством Мейерхольда и Станиславского,  
основанная в 1905 г. при Московском Художественном театре для  
поисков и проверки новых сценических решений, положила нача-  
ло многочисленным отпочкованиям от театра коллективов, раз-  
вивавших (а отчасти и оспоривавших) идеи “системы Станислав-  
ского”. В 1913 г. под руководством Л.А. Сулержицкого начала  
работу Первая студия МХТ. Вторая студия МХТ (бывшая школа  
Массалитинова) переросла под руководством М.А. Чехова в театр  
МХАТ Второй, студия Евгения Вахтангова (бывшая Мансуров-  
ская студия) стала театром его имени, оперная студия самого  
Станиславского привела к созданию Музыкального театра им.  
К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

3 Основным теоретическим трудом раннего Мейерхольда был сбор-  
ник статей “О театре” (СПб., “Просвещение”, 1913), где провоз-  
глашены фундаментальные принципы “условного театра”. Ряд его  
важных статей того же периода опубликован в издававшемся им  
журнале “Любовь к трем апельсинам” (1914 — 1915). После рево-  
люции статьи Мейерхольда о театральной культуре и новых кон-  
цепциях сценического творчества печатались в журналах “Вест-  
ник театра”, “Новый зритель”, “Советский театр” и других пери-  
одических изданиях. Многие из них, а также ненапечатанные при  
жизни Мейерхольда тексты, стенограммы и записи его выступле-  
ний воспроизведены в двухтомном издании: *Мейерхольд В. Э.*Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., “Искусство”, 1968.

4 Доктор из Болоньи (“Болонский доктор”) — один из персонажей  
итальянской комедии масок (commedia dell'arte), пародийное во-  
площение схоластики и ученого педантизма. Доктор Дапертутто —  
псевдоним Мейерхольда, под которым он издавал журнал “Лю-  
бовь к трем апельсинам”.

5 Имеется в виду известный диспут в Театре актера 15 мая 1922 г.,  
который был посвящен премьере спектакля по фарсу Ф. Кромме-  
линка “Великодушный рогоносец”, созданного силами Вольной  
мастерской В.Э. Мейерхольда при ГВЫТМ. Мейерхольд впервые  
продемонстрировал тут новые принципы постановки: биомехани-  
ку в игре актера, сценический конструктивизм (отказ от иллюзи-  
онистской декорации во имя “станка для игры”) и “прозодежду”  
(замена индивидуализированного театрального костюма почти  
одинаковыми для актеров и актрис синими комбинезонами).

6 Книга Рудольфа Бодэ “Выразительная гимнастика” (*Bode Rudolf.*Ausdrucksgymnastik. Munchen, 1921) была для Э. одним из источ-  
ников его концепции актерского жеста и мизансцены, которую

481 КОММЕНТАРИИ

он изложил (совместно с С.М. Третьяковым) в 1923 г. в не опуб-  
ликованной пока статье “Выразительное движение”, а затем—  
сокращенно — в статье 1925 г. “Монтаж киноаттракционов”.  
Основой этой концепции было явленное в движении “противо-  
речивое реагирование”, что дало основание Э. назвать свою ме-  
тодику “бимеханикой”— в противовес “биомеханике” Мейер-  
хольда. В 1926 г. в Берлине Э. смог увидеть упражнения по гим-  
настической системе Бодэ.

7 В Императорском Александрийском театре в Петербурге с 1908  
по 1917 г. Мейерхольд поставил ряд выдающихся спектаклей —  
от “У царских врат” по К. Гамсуну до “Маскарада” по М.Ю. Лер-  
монтову.

8 Спектакль “Горячее сердце” по пьесе А.Н. Островского, о кото-  
ром пишет Э., был поставлен К.С. Станиславским во МХАТе в  
1926 г.

9 Имеется в виду финал постановки комедии Н.В. Гоголя “Ревизор”  
(1926) — “немая сцена”, в которой Мейерхольд незаметно подме-  
нял актеров манекенами.

**в.в.**

Автограф датирован 5.IV.1940. В тот же день после репетиции  
первого акта “Валькирии” в Большом театре Э. отметил в “рабо-  
чей тетради”: “Написал воспоминания о Маяковском “В.В.” для  
“Правды”. По-моему, удачно, принимая во внимание наши отно-  
шения с покойным. Я один не гнул спину в “Лефе” перед ним. И  
отношения были запальчиватые. Монтаж — великое дело. Факты  
скомпонованы хорошо”. Запись от 11 апреля в той же тетради:

“Воспоминания о Маяковском, конечно, в “Правду” не взяли.  
Сознаться — это, конечно, скорее воспоминания обо... мне!” На-  
писанная к 10-летию гибели В.В. Маяковского, статья впервые  
была напечатана (с купюрами) только в 1958 г. в журнале “Искус-  
ство кино” (№ 1, с. 73 — 75) и более исправно — в 5-м томе Из-  
бранных произведений в шести томах (с. 432 — 437). Однако при  
обеих публикациях редакторы отвергли авторское название тек-  
ста, сочтя его, видимо, недостаточно почтительным, и заменили  
на нейтральное “О Маяковском”.

1 Казимир Малевич с ноября 1918 по май 1922 г. жил и работал в  
Витебске: руководил мастерской в Народном художественном  
училище, организовал и возглавил в 1920 г. объединение Уновис  
(“Утвердители нового искусства”). Именно в это время он распи-  
сал стены многих домов Витебска супрематистскими (“беспред-  
метными”) композициями.

*482* Мемуары

2 Ставшие эмблематическими для всего “левого фронта” искусств  
строки из стихотворения В.В. Маяковского “Приказ по армии ис-  
кусств” (1918): “Улицы — наши кисти. Площади — наши палитры”.

3 В Витебске Э. мог быть между июлем и сентябрем 1920 г., когда  
он, переехав из Могилева в Смоленск, занял должность художни-  
ка-декоратора театральной части Политотдела Западного фрон-  
та, а затем, перебравшись в Минск, стал художником фронтовых  
трупп.

4 Рисунки (со стихотворными подписями) Маяковского на агита-  
ционно-пропагандистских плакатах РОСТА (Российского теле-  
графного агентства) сочетали традиции русского (в частности, во-  
енного) лубка со стилистическими новациями футуристической и  
супрематистской графики.

5 “Мистерию-буфф” Маяковского Мейерхольд ставил дважды: в  
1918 г. в петроградском Театре Музыкальной драмы и в 1921 г. в  
Москве в Театре РСФСР Первом, куда Э. (видимо, вместе с  
М.М. Штраухом) тайком пробрался на репетицию. Ниже в текс-  
те этого очерка постановщик спектакля не назван, так как в апре-  
ле 1940 г. Мейерхольд был уже арестован. Однако Э. дал самую  
яркую примету режиссера — знаменитую красную турецкую фес-  
ку, которую любил носить Мейерхольд.

6 К объединению ЛЕФ Э. был близок в 1922 — 1925 гг., в период  
работы в Первом Рабочем театре Пролеткульта и съемок “Стач-  
ки”. Уже в 1926 г. начались его расхождения с объединением —  
не только из-за нежелания “гнуть спину” перед Маяковским, но  
из-за неприятия некоторых догматических лозунгов и тенденций  
ЛЕФа.

7 Манифест “Монтаж аттракционов”, сопровождавший постанов-  
ку комедии А.Н. Островского “На всякого мудреца довольно про-  
стоты”, в задиристой форме излагал ряд новаторских идей Э., из  
которых впоследствии вырос весь его постановочный и теорети-  
ческий метод (см.: Избранные произведения в шести томах, т. 2,  
с. 269—273).

8 Э. вновь вынужден прибегнуть к анонимной отсылке: “один из ле-  
фовцев” —Сергей Михайлович Третьяков, “обработавший” текст  
“Мудреца”, был, как и Мейерхольд, репрессирован. Показатель-  
но, что Э., который легко мог бы избежать упоминаний об арес-  
тованных соратниках, не хочет полного умолчания, принятого  
тогда в отношении к “исчезнувшим”, и хотя бы намеком напоми-  
нает о них читателю.

9 Новый ЛЕФ — литературная организация, образованная после  
распада ЛЕФа .

10 Маяковский был в Мексике в 1925 г.

483 КОММЕНТАРИИ

**Немчинов пост**

Эссе создано 29.IV.1939. На рукописи помета: “Литературный  
опыт № 1”. Из нескольких упоминаний в планах “Мемуаров” яв-  
ствует, что Э. намеревался заново написать о Малевиче, с кото-  
рым он неоднократно встречался в 20-е гг., в частности на москов-  
ской квартире Кирилла Ивановича Шутко и Нины Фердинандов-  
ны Агаджановой и на их даче в поселке Немчинов пост во время  
работы над сценарием “1905 год”. К сожалению, новый текст о  
художнике не был написан, и это позволяет включить в “Про-  
фили” текст более раннего “литературного опыта”.

1 Легкая ирония, проявившаяся в написании на немецкий лад сло-  
ва “философ”, отражает неоднозначное отношение Э. к теории  
супрематизма, о которой он в дневниковой записи 1929 г. отозвал-  
ся как о “среднем между мистикой и мистификацией”. Между  
тем Э. сам испытал влияние теоретических взглядов и художес-  
твенных открытий К.С. Малевича, в особенности его сценогра-  
фических идей. Так, в 1922 г., разрабатывая “внепортальную сце-  
ническую конструкцию” для комедии Бернарда Шоу “Дом, где  
разбивают сердца”, он приходит к идее возможности “беспредмет-  
ного театра”. Следы влияния Малевича видны и в некоторых мон-  
тажных построениях в фильмах “Октябрь” и “Генеральная линия”.

2 Тамплиеры (от франц. templiers) — члены католического духов-  
но-рыцарского ордена, основанного в Иерусалиме около 1118 —  
1119 г. и упраздненного в 1312 г. Иоанниты (или госпитальеры) —  
члены другого духовно-рыцарского ордена, который был также  
основан в Палестине в начале XI в. и назван по месту их первона-  
чальной резиденции — Иерусалимскому госпиталю (дому для  
паломников) св. Иоанна. В XVI в. на его основе возник Мальтий-  
ский орден.

**25 и 15**

Статья была написана к 25-летию творческой деятельности  
Э.К. Тиссэ и напечатана в газете “Кино” 23 мая 1939 г. Она инте-  
ресна не только как выразительный “профиль” одного из бли-  
жайших друзей и сотрудников Э., но и как автобиографическое  
свидетельство о важных моментах творческого пути, не нашед-  
ших отражения в основном тексте мемуаров 1946 г.

1 Режиссер Борис Александрович Михин (1881 — 1965), который в  
начале 20-х гг. возглавлял Московскую кинофабрику, писал в сво-  
их воспоминаниях о знакомстве с театральным режиссером Эй-  
зенштейном и о его переходе в кино: “Коллектив Эйзенштейна,

484 Мемуары

его, так сказать, “труппа”, мне понравился. После долгих разду-  
мий и обсуждений я решил добиться привлечения Эйзенштейна  
вместе с его коллективом на работу в кино... В первую очередь надо  
было решить вопрос о подходящем операторе, близком по духу к  
Эйзенштейну. Это должен был быть человек молодой, но опыт-  
ный, мастер своего дела. Оператор Э. Тиссэ показался мне удов-  
летворяющим всем этим условиям” (*Михин Борис.* Первое знаком-  
ство. — В сб.: Мосфильм. Вып. 1. М., 1959, с. 317 — 324).

**[Рождение мастера]**

Текст был написан в 1939 г. и напечатан в журнале “Искусство  
кино” (1940, № 1 — 2, с. 94 — 95). Первый показ “Звенигоры”  
А.П. Довженко в Москве состоялся 23 декабря 1927 г. Атмосфера  
просмотра и “приемки” фильма, живо переданная в этом факти-  
чески мемуарном очерке, была характерна лишь для короткого  
периода “бури и натиска” в советском кино (1924 — 1927 гг.), о  
котором в “Мемуарах” 1946 г. Э. хотел, судя по планам, расска-  
зать подробнее, чем он успел это сделать.

1 Не совсем точно: Московский Художественный театр открылся  
14 (26) октября 1898 г. в театре “Эрмитаж” на Каретном ряду спек-  
таклем по трагедии А.К. Толстого “Царь Федор Иоаннович”. По-  
становкой “Чайки” А.П. Чехова в том же году театр утвердил свое  
новаторское, а затем и лидирующее место среди сценических кол-  
лективов России того времени.

2 Еще одна попытка напомнить о В.Э. Мейерхольде, арестованном  
в том же, 1939 г.

3 В архиве Э. сохранились черновые наброски к этой статье.

4 Фильм “Звенигора” был создан на Одесской кинофабрике ВУФ-  
КУ, “Арсенал” снимался на Киевской кинофабрике (ныне — Ки-  
ностудия им. А.П. Довженко).

**Товарищ д'Артаньян**

Текст написан 15.XII.1946 — видимо, как вступительная статья  
к предполагавшемуся изданию на русском языке книги Леона Мус-  
синака “Переходный возраст кино” (L'age ingrat du cinema. Paris,  
1946), чем объясняется оттенок публицистичности в стиле рас-  
сказа. Мемуарный характер статьи, посвященной, по сути, не  
столько Муссинаку, сколько Конгрессу независимой кинематог-  
рафии в швейцарском замке Ла-Сарраз (правильнее — Ла-Сар-  
ра, La Sarraz), настолько силен, что она была по праву включена

КОММЕНТАРИИ

П.М. Аташевой в публикацию “автобиографических записок” Э.  
на страницах журнала “Знамя” в 1960 г. и в первом томе его шес-  
титомника — под названием “Товарищ Леон”. В настоящем из-  
дании восстановлено авторское заглавие текста, сохранившееся в  
автографе.

1 Э. обыгрывает название популярной немецкой музыкальной ки-  
нокомедии “Конгресс танцует” (“Der Kongress tanzt”, 1931, реж.  
Эрик Чаррелл). Любопытно, что одна из более поздних повтор-  
ных экранизаций этого сюжета о Венском конгрессе 1814 —  
1815 гг. именно так и называлась— “Конгресс забавляется” (“Der  
Kongress amusiert sich” — “Le Congres s'amuse”, ФРГ — Авст-  
рия — Франция, 1965, реж. Геза фон Радвани).

2 В кинопрограмму Конгресса были включены, среди прочих аван-  
гардистских фильмов, три короткие кинокартины снимавшего тог-  
да в Париже бразильского режиссера-экспериментатора Альбер-  
то Кавальканти: “Только время” (“Rien que les heures”, 1926), “На  
рейде” (“En rade”, 1928) и “Красная Шапочка” (“Le petit Chape-  
ron Rouge”, 1929), а также фильм жившего во Франции американ-  
ского фотографа, живописца и режиссера Ман Рэя “Морская  
звезда” (“L'Etoile de mer”, 1927).

3 Немецкий режиссер и художник Ганс Рихтер демонстрировал в  
Ла-Сарразе три “абсолютных” (абстрактных и дадаистских) филь-  
ма: “Инфляция” (“Inflation”, 1927), “Призрак перед полуднем”  
(“Vormittagsspuk”, 1927/28) и “Этюд форм” (“Etude des formes”),  
его соотечественник Вальтер Руттманн — документальный фильм  
“Берлин — Симфония большого города” (“Berlin — Die Sympho-  
nie der Grossstadt”, 1927). Из экспериментальных работ шведа Ви-  
кинга Эггелинга был показан ролик “Горизонтально-вертикаль-  
ная выставка (или месса)” (“Horizontal-Vertikal Messe”, 1919).

6 Голландский документалист Йорис Ивенс был представлен в Ла-  
Сарразе фильмами 1928—1929гг.: “MocT”(“DeBrug”)H “Дождь”  
(“Regen”).

5 В ответ на организованный Г. Герингом в 1933 г. в Лейпциге судеб-  
ный процесс над болгарским коммунистом Георгием Димитровым  
английская “левая” интеллигенция устроила в Лондоне контрпро-  
цесс, на котором была разоблачена нацистская провокация с под-  
жогом рейхстага как поводом для запрета компартии Германии.

6 Леон Муссинак приезжал в Москву и Ленинград в ноябре 1927 г.  
на празднование 10-летия Октябрьской революции в составе де-  
легации французских коммунистов и деятелей культуры.

7 Э. имеет в виду книгу Муссинака “Театральная декорация” (“La  
decoration the'atrale”, 1922).

8 В 1947 г. сборник переводов работ Муссинака о кино не бил на-

486 Мемуары

печатан. Публикация их на русском языке (в несколько ином со-  
ставе и другом переводе) состоялась в 1981 г.: *Муссинак Леон.*Избранное. М., “Искусство” (предисловие Жоржа Садуля). В  
этом сборнике была впервые напечатана и переписка Э. и Мусси-  
нака.

**[Гриффит, Чаплин, Флаэрти]**

Публикуемый здесь текст — центральная часть статьи, напеча-  
танной 5 декабря 1938 г. в газете “Кино” в связи с “годовщиной  
Сталинской Конституции” под названием “Мы и они”. Эта часть  
в первой публикации отделена “звездочками” от “вступления” и  
“заключения”, выдержанных в обычном для заказных юбилейных  
статей той эпохи безликом, казенно-риторическом стиле. Авто-  
граф, к сожалению, не сохранился, и сейчас невозможно прове-  
рить степень редакторской правки текста. Во всяком случае, ос-  
новная часть содержит уникальное свидетельство о встрече с  
Гриффитом (о чем Э. в предисловии к “Мемуарам” обещал рас-  
сказать) и о дружбе с великим режиссером-документалистом Ро-  
бертом Флаэрти, а также дополнительные детали о Чаплине.

1 Э. много раз писал о ключевой роли этих трех американских ре-  
жиссеров в формировании его собственных представлений о кино  
и в самоопределении киноискусства во всем мире, в том числе и  
нашей стране. Фильм 1риффита “Нетерпимость” (“Intolerance”,  
1916), совершивший переворот в понимании сюжетосложения,  
монтажа, кадра, декорационного искусства, оказал решающее  
влияние на советских режиссеров-новаторов: Кулешова, Вертова,  
Пудовкина, Козинцева и Трауберга, самого Э. (см. об этом его  
статью “Диккенс, Гриффит и мы”). Роль Чаплина в самоопределе-  
нии кино и в утверждении его популярности общепризнана (Э.  
писал об этом в статьях “Хэлло, Чарли”, 1939, “Диктатор”, фильм  
Чарли Чаплина”, 1941, “Charlie the Kid”, 1942). фильм Роберта  
Флаэрти “Нанук с Севера” (1920) покорил зрителей всего мира и  
стал решающим аргументом в признании равноправия докумен-  
тального и игрового кино. В 1943 г. в интервью журналистке Эр-  
нестине Эванс Э. заявил: “Мы, русские, учились на “Нануке” боль-  
ше, чем на любом ином иностранном фильме. Мы затерли его, изу-  
чая. В некотором смысле это было наше начало” (цит. по: *Evans  
Ernestine.* Flaherty and the Future. — “National Board of Review”,  
1943, № 13, р. 4 — 7).

1 Гриффиту все же удалось в 1931 г. поставить фильм о “сухом за-  
коне” и алкоголике — “Борьба” (“The Struggle”), но это стало его  
последней работой в кино.  
3 Именно Флаэрти подарил Э. мысль снять фильм о Мексике.

487

КОММЕНТАРИИ

4 “Нанук с Севера” был снят на деньги нью-йоркской фирмы “Re-  
villon Freres”, скупавшей на севере Канады пушнину.

**Прометей  
(Опыт)**

Эссе о великих художниках Диего Ривере и Хосе Клементе  
Ороско Э. писал в Мексике в 1931 г. по-английски — возможно,  
для публикации в каком-то американском журнале. С таким  
предложением к нему могла обратиться жившая в Мексике и под-  
ружившаяся с Э. американская писательница Анита Бреннер, чья  
книга “Идолы за алтарями” (“Idols behind altars”, New York,  
1929) оказала серьезное влияние на формирование замысла  
фильма “Да здравствует Мексика!”. В тот момент, когда Э. за-  
теял сравнительный анализ образных систем этих крупнейших  
мастеров фресковой живописи XX в., он хорошо знал Риверу,  
но не был еще лично знаком с Ороско. Однако он по фрескам  
почувствовал в Ороско родственную душу и насколько возмож-  
но более деликатно отдавал ему пальму первенства. Работа над  
рукописью оборвалась буквально на полуслове: помешали, ско-  
рее всего, внешние обстоятельства. Некоторое время спустя в  
записной книжке появилась заметка (уже по-русски, но явно  
“отыгрывающая” английский текст) о третьем из славной когор-  
ты мексиканских “муралистов” — Давиде Альфаро Сикейросе.  
Судя по неровному почерку, Э. писал в поезде или в автомоби-  
ле — возможно, на обратном пути из города Таско, куда он ез-  
дил навещать сосланного художника. Эта заметка тоже осталась  
незавершенной. В 1932 г. в Нью-Йорке, на обратном пути из  
Мексики на родину, он встретился наконец с Ороско. Об обсто-  
ятельствах знакомства Э. сделал лаконичную запись три с пол-  
овиной года спустя: “Встреча в индусском ресторане. Еда как  
бритва. И как бритва ланцет Ороско”. Запись была связана с тем,  
что 22 октября 1935 г. Э. получил из США от своего ученика  
Джея Лейды рекламный буклет Помона-колледжа (расположен-  
ного в калифорнийском городке Клэрмонте) с фотографиями  
росписей Ороско — в частности той фрески “Прометей” (1930),  
которая когда-то дала Э. ключ к сопоставлению Ороско и Риве-  
ры. 25 октября Э. в один присест написал короткую публицис-  
тическую статью “Ороско”, завершавшуюся призывом: “Орос-  
ко надо к нам!” Разумеется, стиль художника совершенно не со-  
ответствовал духу и стилю тогда торжествовавшего “социалис-  
тического реализма”, и эта статья Э. не была опубликована. Она  
напечатана сорок два года спустя в журнале “Латинская Аме-  
рика” (1977, № 2, с. 190— 196). Первое же эссе увидело свет

488 Мемуары

только в переводе на французский язык в сб.: *Eisenstem S.M.*Cine'matisme. Peinture et cinema. Bruxelles, 1980. Выразительность  
запечатленных в 1931 г. “профилей” художников, о которых Э.  
собирался рассказать в “Мемуарах”, дает основание включить  
эссе “Прометей” в данное издание. Первая его часть, написан-  
ная на английском языке вчерне (со всеми характерными для Э.  
невольными неологизмами, орфографическими, синтаксически-  
ми и стилистическими особенностями импровизации на чужом  
языке, с явными галлицизмами и влияниями русского построе-  
ния фраз), дается в переводе А. Сумеркина и В. Румянцевой.

1 Э. познакомился с Диего Риверой в ноябре 1927 г., когда худож-  
ник приехал в Москву на празднование 10-летия Октябрьской ре-  
волюции. Ривера провел в СССР несколько месяцев, намереваясь  
расписать стены Дома Красной Армии, Клуба металлургов и дру-  
гих общественных зданий, но ни один из этих проектов не был осу-  
ществлен. Э. и Ривера (вместе с архитекторами Весниными, худож-  
никами Моором и Дейнекой и другими деятелями культуры) под-  
писали в 1928 г. декларацию художественного объединения “Ок-  
тябрь” — одной из группировок, пытавшихся противостоять офи-  
циозно-нормативной эстетике АХРР (Ассоциации художников  
революционной России) и РАПП (Российской ассоциации проле-  
тарских писателей).

2 Сопоставление аполлонического (гармонизирующего) и дионисий-  
ского (экстатического) начал в искусстве распространилось в ев-  
ропейской эстетике после трудов Фридриха Ницше и стало осо-  
бенно популярным в начале XX в. В статье 1935 г. об Ороско Э. так  
развивал это сопоставление: “Смешно говорить об Аполлоне, гля-  
дя на раблезианский облик жирного Диего, телесами вылезающе-  
го из слишком узких штанов и жиром — из кажущейся слишком  
узкой кожи лица и брюха. Трудно толковать о Дионисе в связи с  
человеком Прометеевой скованности (недаром [Прометей] — тема  
одной из его фресок), засаженной за громадные круглые очки та-  
кого толстого стекла, каким был снабжен, вероятно, подводный  
корабль “Наутилус” фантастического капитана Немо из фантас-  
тических россказней Жюля Верна. Может быть, трудно и смешно.  
Но тривиальная антитеза Аполлон — Дионис в самой своей, быть  
может, парадоксальной паре тем не менее воплощена во фреско-  
вом неистовстве этих двух колоритных фигур. И неистовство их  
различно. Количественное у Диего. Оно — качественно у Орос-  
ко. Квадратные километры поверхности у одного. И кванты взрыв-  
ной энергии у другого”.

3 Э. пользуется здесь образами классического романа эпохи Воз-  
рождения “Гаргантюа и Пантагрюэль” Франсуа Рабле не только  
в силу внешнего сходства Диего Риверы с плотоядными, жизнера-

489

КОММЕНТАРИИ

достными литературными персонажами. Ниже он привлекает для  
сравнения имена других персонажей той же эпохи — шекспиров-  
ского Фальстафа, церковного реформатора Мартина Лютера,  
флорентийского проповедника Савонаролы. Такая образность со-  
ответствует самоощущению новаторского искусства первой тре-  
ти XX в. как “Нового Ренессанса”.

4 Имеется в виду самый известный фотопортрет Ороско, работа  
американского журналиста и фотографа Эдварда Уэстона. Через  
год в Нью-Йорке художник подарил его режиссеру с надписью:

“Другу моему Серхио Эйзенштейну. Хосе Клементе Ороско”.

5 Диего Ривера работал в 1923 — 1929 гг. над росписями стен Ми-  
нистерства просвещения (“Эдукасьон”) в Мехико-сити, создав мо-  
нументальные фрески на темы древней истории и современности  
Мексики. Мотивы некоторых из этих фресок — “Купальщицы и  
прачки”, “ТанецвТехуантепеке(Сандунга)”, “Праздник маиса”,  
“Праздник мертвых в деревне”, “Праздник мертвых в городе” —  
оказали влияние на новеллу “Сандунга” и эпилог “День мертвых”  
в фильме Э. “Да здравствует Мексика!”

6 Препаратория — Национальная подготовительная школа в Мехи-  
ко-сити, бывш. Королевский колледж св. Ильдефонса. В этом зда-  
нии XVIII в. благодаря директору Препаратории Васконселосу  
впервые получили возможность создать настенную живопись Ри-  
вера, Сикейрос, Ревуэльтас, Шарло и другие, впоследствии про-  
славленные мексиканские художники. Самые значительные фрес-  
ки Препаратории создал Ороско, получивший в свое распоряже-  
ние в 1923 — 1927 гг. северные лоджии Большого двора. Среди этих  
росписей такие шедевры, как “Материнство”, “Пир богатых”,  
“Троица”, “Разрушение старого порядка”, “Страшный Суд”.  
фрески “Окоп”, “Возращение к работе” и “Мир” (как и живо-  
писные “Солдадеры” Ороско) определили сюжет и образность  
новеллы “Солдадера” в мексиканском фильме Э. На лестнице  
Препаратории Ороско написал упоминаемую Э. ниже фреску  
“Францисканец и индеец”, на которой изображен св. Франциск  
Ассизский, целующий прокаженного.

7 Капелла Чапинго в одной из старейших в Мексике католических  
церквей, построенных на фундаменте ацтекской пирамиды, при-  
надлежала Национальной школе земледелия. Ривера расписал ее  
в 1923 —1927 гг., использовав во фресках мотив обнаженной жен-  
ской фигуры для образов Земли, Стихий, Жизни. Упоминаемые  
ниже “Спящая и Пробуждающаяся Земля” —фрески “Мать-Зем-  
ля” и “Освобожденная Земля”. На одной из фресок изображены  
покоящиеся под землей Эмилиано Сапата и Эзекиель Монтес, во-  
жди восставших крестьян эпохи революции 1910 г.

8 Изображение Риверой на фреске в Министерстве просвещения

490 Мемуары

канала в столичном парке Сочимилко стало прообразом финала  
новеллы “фиеста” в фильме Э. “Да здравствует Мексика!”.

9 Гуатемок — правитель ацтеков, замученный конкистадорами на  
раскаленной железной решетке. Э. предугадал развитие темы за-  
воевания Мексики Кортесом в творчестве Ороско: одной из вер-  
шин его искусства стал цикл фресок “Конкиста” в Приюте Кабань-  
яса в Гвадалахаре (1938 — 1939).

10 Кецалькоатль — верховный бог древних мексиканцев, владыка воз-  
духа и воды. Ороско изобразил его на фреске “Прибытие Кецаль-  
коатля” вДартмутском колледже в США (1932 —1934) и на фрес-  
ке “Смешение религий” в Приюте Кабаньяса (1938 — 1939).

11 На фреске Диего Риверы “Завтрак эстетов” в Министерстве про-  
свещения изображено лежащим на полу первое издание романа  
Джеймса Джойса “Улисс”, бывшего в конце 20-х гг. символом но-  
ваторского и преследуемого (цензурой, консерваторами и салон-  
ными эстетами) искусства.

12 Игра слов: фамилия героя “Улисса” и его жены — Блум; bloom*(англ.*) *—* цвет, цветение.

13 Рихард Мутер и Вильгельм Любке — авторы академически ориен-  
тированных трудов по истории искусства. Э. называет их “пор-  
фиристами”, имея в виду мексиканского генерала Порфирио Ди-  
аса (1830 — 1915), установившего в стране жестокую диктатуру,  
завершившуюся революцией 1910 г.

*14* Дон Венустиано Карранса (1859 — 1920) — временный президент  
в 1914 — 1917 гг., затем президент Мексики, установивший жес-  
токий режим власти; свергнут в результате переворота и убит.

15 Фреску “Похороны рабочего”, о которой пишет Э., Давид Альфа-  
ро Сикейрос начал в 1923 г. в заднем дворе Препаратории. Работа  
была прервана “студенческим бунтом в Препаратории” против  
росписей, в результате которого многие фрески пострадали.

16 Сикейрос, входивший (как и Ривера) в Исполнительный комитет  
Коммунистической партии Мексики, был уличен в террористи-  
ческой деятельности и арестован в 1930 г., а в 1931 г. сослан в го-  
род Таско.

**Вечер с Крэгом**

Миниатюра о встрече с великим английским режиссером Эд-  
вардом Гордоном Крэгом записана в “рабочей тетради” 6.IV.1940,  
через пять лет после реального вечера. Крэг пригласил Э. 19 ап-  
реля 1935 г. на ужин в ресторан гостиницы “Метрополь”, где он  
остановился. Э. захватил с собой на встречу книгу Крэга “Генри

491

КОММЕНТАРИИ

Ирвинг”, купленную им еще в Голливуде, и Крэг написал посвя-  
щение: “То S.M. Eisenstein from Gordon Craig & all the rest of it!..”  
[“C.M. Эйзенштейну от Гордона Крэга и всего, что от этого оста-  
лось!..”], а ниже нарисовал горизонт и (заходящее?) солнце. При-  
сланные затем Э. письма Крэга из Италии напечатаны в кн.: *Эд-  
вард &рдон Крэг.* Воспоминания, статьи, письма. М., “Искусст-  
во”, 1988. Судя по предисловию к “Мемуарам”, Э. собирался в  
1946 г. заново описать свою встречу с Крэгом, но не сделал этого.

1 Мемуары Айседоры Дункан вышли на русском языке под назва-  
нием “Моя жизнь” (М., 1930, *пер. Я. Яковлева*)*.*

2 Крэг был приглашен в Москву директором Малого театра  
С.И. Амаглобели для постановки “любой шекспировской пьесы”.  
Посмотрев по приезде один из спектаклей Малого театра, он ос-  
тался недоволен им и на следующий день выступил перед труп-  
пой театра с речью об “актере-сверхмарионетке”. Полное несо-  
впадение творческих принципов Малого театра и Крэга сделало  
их сотрудничество невозможным, однако Крэг оставался гостем  
Москвы почти полтора месяца: посмотрел за это время много  
спектаклей (и особо высоко оценил “Короля Лира” в постановке  
и исполнении C.M. Михоэлса), подружился с Вс. Э. Мейерхоль-  
дом, С.Г. Бирман, встретился с рядом писателей и театральных  
деятелей, в том числе с Э.

**Мы встречались**

Об известном американском летчике и писателе Джимми Кол-  
линзе Э. написал 1.V.1941 — как введение к запланированному из-  
данию записи фильма Виктора Флеминга по сценарию Лауренса  
Винсента и Юнга Уолдермара “Летчик-испытатель” (1938). Кни-  
га эта (запись П. Аташевой и Ш. Ахушкова, перевод диалогов  
Т. Цейтлина) вышла в 1942 г. в Госкиноиздате, но с предисловием  
М. Блеймана: эссе Э., вероятно, показалось редакции “слишком  
субъективным”. Э. называл Коллинза среди тех, о ком он хотел  
бы написать в “Мемуарах”. Возможно, он собирался использо-  
вать этот очерк.

1 Имеется в виду книга Коллинза “Летчик-испытатель” (русский  
перевод издан в 1938 г. с предисловием М. Водопьянова).

2 Председатель “Амкино” Лев Исаакович Моносзон (1890 — 1938)  
оказывал Э. неизменную поддержку в переезде из Европы в США,  
в переговорах с “Парамаунтом”, в делах по мексиканскому филь-  
му. Нет сомнения, что Моносзон защищал Э. перед московскими  
властями, когда они начали выражать свое недовольство его пре-  
быванием в Америке, Неожиданное снятие его с должности и от-

492 Мемуары

зыв в Москву сыграли не последнюю роль в трагическом завер-  
шении “мексиканской эпопеи”. Письма Э. к Моносзону опубли-  
кованы Р.Н. Юреневым в сб.: Прометен. Т. 9. М., “Мол. гвардия”,  
1972, с. 185 - 199.

3 Имеется в виду основной труд Освальда Шпенглера — “Закат Ев-  
ропы” (“Der Untergang des Abendlandes”, 1918 — 1922).

4 Далее лист автографа оборван и часть текста утрачена.

5 Ночлежный дом в Москве, в районе Каланчевской улицы у “трех  
вокзалов”.

**Юдифь**

Очерк об актрисе Юдифи Самойловне Глизер, написанный в  
марте 1947 г., — один из лучших образцов литературного творчес-  
тва Э. Созданный после того, как прервалась регулярная работа  
над “Мемуарами”, он сохранил достигнутую в них свободу рас-  
сказа, емкость и точность характеристик, яркую живописность в  
передаче атмосферы времени. Мемуарная ценность этого очерка  
состоит не только в “профилях” блестящих актеров, его друзей и  
учеников по Пролеткульту, Глизер и М.М. Штрауха, но и в “кол-  
лективном портрете” коммунальной квартиры в доме на Чистых  
прудах, где Э. жил в 1920 — 1935 гг.

1 Первой настоящей ролью Глизер у Э. была роль кокотки Марго в  
постановке пьесы Сергея Третьякова “Слышишь, Москва?!”,  
премьера которой в Первом Рабочем театре Пролеткульта состо-  
ялась 7 ноября 1923 г.

2 Фредерик-Леметр (1800 — 1876) — один из крупнейших француз-  
ских актеров эпохи романтизма, создатель классического образа  
финансиста-преступника Робера Макера, вдохновившего Оноре  
Домье на серию сатирических рисунков. Э. высоко ценил тради-  
цию Леметра в исполнительском искусстве. Творческому методу  
Леметра посвящена глава “Лев в старости” в разделе “Пафос”  
книги “Неравнодушная природа”.

3 Имеется в виду короткометражная комедия “The Bell Boy” (1919).

4 Серия гравюр Жака Калло “Balli di Sfessania” с острым гротеском  
обыгрывает положения и облик персонажей итальянской коме-  
дии масок. По гиперболичности образов и озорной непристой-  
ности она напоминала Э. роман Франсуа Рабле “Гаргантюа и Пан-  
тагрюэль”. Для интерьера своей квартиры на Потылихе Э. “смон-  
тировал” 24 оттиска из этой серии в четыре “монтажные фразы”.

5 Голем — по средневековой легенде, глиняный человек, созданный  
пражским раввином Левом и оживленный его магическими закли-

493

КОММЕНТАРИИ

наниями. Робот — ставшее нарицательным обозначение челове-  
коподобного автомата из фантастической пьесы “Р.У.Р.” чешского  
писателя Карела Чапека (1890 — 1938).

6 Корифей Пекинской оперы Мей Ланьфан гастролировал в Мос-  
кве в 1935 г. Э. посвятил ему статью “Чародею Грушевого Сада”,  
напечатанную в сб.: Мей Лань-фан и китайский театр. М. — Л.,  
1935.0 японском театре Кабуки, приезжавшем в 1928 г., Э. напи-  
сал статью “Нежданный стык” для журнала “Жизнь искусства”  
(1928, № 34).

7 Героиня драмы Лопе де Вега “Фуэнте овехуна” (“Овечий источ-  
ник”).

6 Цезарина де Мирмон — персонаж комедии Скриба “Товарищес-  
тво, или Лестница славы”, поставленной М.М. Штраухом в Теат-  
ре Революции в 1936 г.

9 Королеву Елизавету в драме Шиллера “Мария Стюарт” Глизер  
сыграла в 1940 г. в Театре Революции (реж. С.А. Майоров).

10 Дезассент (или Дез Эссент) — аристократ, бегущий от прозы жиз-  
ни в мир изощренной чувственности, протагонист декадентского  
романа французского писателя голландского происхождения  
Йориса Карла (Жориса Шарля) Гюисманса “Наоборот” (“А ге-  
bour”, 1884).

11 Юлия Ивановна Эйзенштейн стала одним из прототипов образа  
Констанции Львовны, созданного Глизер в постановке пьесы Ле-  
онида Леонова “Обыкновенный человек” в Театре Революции в  
1945 г.

12 Эпизодический персонаж последних глав повести Н.С. Лескова  
“Леди Макбет Мценского уезда” — каторжанка солдатка Фиона.

13 Героиня одноименного романа Эмиля Золя, парижская кокотка.

14 Взятая Э. из Чистопрудной “коммуналки” в квартиру на Потыли-  
хе в качестве домоправительницы, П.П. Заборовская стала зна-  
менита в среде кинематографистов как “тетя Паша”.

15 Муж Нины Максимовны Штраух, сестры Максима Максимовича.

16 Эпизодический персонаж (начальница гимназии) в пьесе Анато-  
лия Глебова “Власть”, поставленной в Первом Рабочем театре  
Пролеткульта в 1927 г.

17 Сирано де Бержерак — герой одноименной романтической дра-  
мы Эдмона Ростана.

18 “После бала” Н. Погодина была поставлена в Театре Революции  
Алексеем Поповым (1934).

19 Роль юного летчика в фильме “Парень по имени Джо” (по сцена-  
рию Дальтона Трамбо) сыграл Вэн Джонсон.

494 Мемуары*.*

20 Парадный портрет Елизаветы I для королевского замка Хэмптон-  
Корт был написан фламандским живописцем Маркусом Герарт-  
сом-младшим (1561 —163?).

21 Пьеса Натана Зархи “Улица радости” была поставлена М.М.  
Штраухом в Театре Революции в сезон 1932/33 г. Глизер сыграла  
роль Кикси. Сам Штраух исполнил роль старого еврея-портного  
Рубинчика.

22 Здесь перечислены спетые и сыгранные Ф.И. Шаляпиным роли:

Олоферна в опере Серова “Юдифь”, Бориса в “Борисе Годунове”  
Мусоргского, Дона Базилио в “Севильском цирюльнике” Росси-  
ни, Дон Кихота в “Дон Кихоте” Массне, Досифея в “Хованщине”  
Мусоргского, Ивана Сусанина в “Жизни за царя” Глинки, князя  
Галицкого в “Князе Игоре” Бородина. В 1933 г. Шаляпин сыграл  
роль Дон Кихота в фильме, снятом во Франции Г.В. Пабстом.

23 Выдающийся французский театральный режиссер фирмен Жемье  
писал о Глизер в роли мадам Скобло, что у актрисы “наблюдается  
необыкновенная сила, сдержанная фантазия, тонкие изобрази-  
тельные нюансы, умение владеть создаваемым ею образом”.

24 Одно из центральных понятий книги Стендаля “О любви” (1822):

“Под угрозой показаться непонятным с первых же страниц не-  
обходимо было убедить публику принять новое слово *кристал-  
лизация,* предложенное мною с целью образно определить ту со-  
вокупность странных фантазий, которые представляются прав-  
дивыми и даже не подлежащими сомнению относительно люби-  
мого существа” (*Стендаль.* Собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., “Прав-  
да”, 1959, с. 359).

**Лауреат Сталинской премии  
(Об Иване Пырьеве)**

Очерк о И.А. Пырьеве был написан в 1946 г. — вероятно, в свя-  
зи с присуждением ему Сталинской премии за фильм “В шесть  
часов вечера после войны” и, скорее всего, по просьбе возродив-  
шегося после войны журнала “Искусство кино”. Автограф не со-  
хранился, основой публикации является машинописная копия из  
архива Э. В 1955 г. была предпринята попытка обнародовать этот  
текст в составе первого на русском языке сборника Э. (Избран-  
ные статьи. Сост. Р.Н. Юренев. М., “Искусство”), однако по тре-  
бованию могущественного тогда Пырьева, уловившего иронию  
своего бывшего учителя, из уже готового тиража была произве-  
дена выдирка печатного листа со статьей, что задержало на год  
выход книги в свет. Пырьев весьма ревниво и нервно относился к  
Э. и его славе. Так, узнав в Алма-Ате, что Э. собирается после

495

КОММЕНТАРИИ

“Ивана Грозного” сделать фильм по “Братьям Карамазовым”, он  
немедленно подал заявку на постановку “Идиота” (впоследствии  
он экранизировал оба романа Ф.М.Достоевского— в 1958 и  
1968 гг.). Именно Пырьев взялся за новую — “идейно правиль-  
ную” — трактовку эпохи и личности Ивана Грозного, когда вто-  
рая серия фильма Э. была запрещена (осуществлению этой, уже  
подготовленной постановки помешала смерть Сталина). Впервые  
напечатать этот текст Э. удалось лишь в 5-м томе его шеститомни-  
ка, но без авторского названия — здесь восстановленного.

1 Характерный пример иронии Э. Он явно имеет в виду не только  
исполнявшуюся Г.В. Александровым в “Мудреце” роль Голутви-  
на, который “уходил за границу” (со сцены на балкон) по прово-  
локе, натянутой над головами зрителей. После возвращения из  
Мексики творческие и жизненные пути Э. и Александрова все боль-  
ше расходились — по мере роста конформизма второго: он “без-  
упречно балансировал на проволоке”, натянутой между голливуд-  
ской стилистикой музыкальных комедий и официозным мифо-  
творчеством.

2 Пырьев получал Сталинские премии за фильмы “Трактористы”  
(1941), “Свинарка и пастух” (1942), “Секретарь райкома” (1943),  
“В шесть часов вечера после войны” (1946) и (уже после смерти  
Э.) за “Сказание о земле Сибирской” (1948) и “Кубанские каза-  
ки” (1951). Александров был удостоен Сталинских премий за филь-  
мы “Цирк” (1941) и “Встреча на Эльбе” (1950). В скобках указаны  
годы присуждения премий.

3 Александров как актер был занят практически во всех театраль-  
ных постановках Э., играл эпизодические роли в “Стачке” (мас-  
тер) и в “Потемкине” (офицер Гиляровский). Пырьев исполнял  
роли революционера Риверы в “Мексиканце” и фашиста Гореду-  
лина (по Островскому — Городулина) в “Мудреце”, а также не-  
большие роли в скетчах театра Пролеткульта.

4 В “Дневнике Глумова” Пырьев — Горедулин исполняет “канкан  
со свастикой” и фигурирует в “трио клоунов”, выпрашивающих  
деньги.

**ПРКФВ**

Первоначальный вариант литературно-аналитического пор-  
трета Сергея Сергеевича Прокофьева Э. написал в ноябре 1942 г.,  
в период их совместной интенсивной подготовки к фильму “Иван  
Грозный”. В 1944 г. он записал “детективную новеллу” о методе  
работы Прокофьева — “Телефон-изобличитель”, введенную им  
сначала в книгу “Неравнодушная природа”, а в 1947 г. — во вто-

496 Мемуары

рой вариант статьи о композиторе, которая была переработана и  
существенно расширена. Прокофьев был не только конгениален  
Э., но и пользовался его полным доверием: он был одним из не-  
многих, с кем Э. был “на ты”. Их творческая и дружеская бли-  
зость сулила кроме “Александра Невского” и “Ивана Грозного”  
еще несколько шедевров. Прокофьев мечтал о том, чтобы Э. по-  
ставил оперу “Война и мир”, и режиссер уже делал наброски ее  
сценического решения. Э. излагал замысел фильмов “Большой  
Ферганский канал” и “Любовь поэта” (“Пушкин”) с точным ука-  
занием характера будущей музыки Прокофьева. После смерти Э.  
Прокофьев отказывался от всех предложений киностудий, заяв-  
ляя, что считает свою работу в кино оконченной.

1 Э. обыгрывает название новеллы Эдгара По “Сердце-обличитель”  
(1843), высоко им ценимой.

2 Имеются в виду теоретические исследования Э. “Вертикальный  
монтаж” (1939), анализирующий звукозрительный синтез в “Сце-  
не рассвета” из “Александра Невского”, и “Неравнодушная при-  
рода” (1945 — 1947), где прослежены разные типы аудиовизуаль-  
ного контрапункта в “Иване Грозном”.

3 “Музыку пейзажа” Э. исследует в “Неравнодушной природе”.

4 Цитируемое Э. письмо итальянского скульптора, ювелира и ме-  
дальера Бенвенуто Челлини написано 28 января 1546 г. и адресо-  
вано тосканскому ученому Б. Варки в ответ на вопрос последнего,  
какое искусство — живопись или скульптура — важнее. Иной пе-  
ревод этого письма, выполненный В.К. Шилейко по изд.: I trattati  
dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini per cura di Carlo  
Milanesi (Firenze, 1857, p. 272 — 275), напечатан во втором томе се-  
митомной хрестоматии “Мастера искусства об искусстве” (М.,  
“Искусство”, 1966, с. 223 — 224).

5 Песня “Океан-море, море синее...” была написана Прокофьевым  
для пролога (“Детство Ивана”) к первой серии “Ивана Грозного”  
и финала третьей серии. После того как Комитет по делам кине-  
матографии потребовал выбросить из фильма пролог как “слиш-  
ком мрачный”, Э. включил сцены детства Ивана во вторую серию  
(как “воспоминания царя” в сцене встречи с Филиппом Колыче-  
вым), но вынужден был по соображениям ритма сократить пес-  
ню. Полный вариант пролога сохранен Э.В. Тобак и находится  
сейчас в Госфильмофонде России.

6 Э. называет здесь эпизоды из крупнейших сценических творений  
Прокофьева — оперы “Любовь к трем апельсинам” (1919) по пьесе  
Карло Гоцци, балета “Ромео и Джульетта” (1935 — 1936) по тра-  
гедии Шекспира и оперы “Война и мир” (1941 — 1952) по роману  
Льва Толстого.

497 КОММЕНТАРИИ

7 В учебнике “Режиссура. Искусство мизансцены” Э. приводит сле-  
дующую цитату из “Курса эстетики, или Науки изящного” Геге-  
ля: “...истинная оригинальность в артисте и в произведении искус-  
ства состоит в том, чтобы быть проникнуту и воодушевлену идеей,  
которая составляет основание сюжета, истинного в себе самом;

вполне усвоить себе эту идею, не переменять ее, не разрушать,  
примешивая к ней посторонние частности, взятые внутри или изв-  
не... истинная оригинальность в искусстве поглощает всякую слу-  
чайную частность, что даже необходимо, дабы артист мог совер-  
шенно предаться величию своего гения, совершенно вдохновен-  
ному, исполненному одного сюжета; и чтобы, не предаваясь фан-  
тазии и капризу, с которыми все пусто, представил в полной исти-  
не вещь, которую усвоил себе, проявил себя и все истинное в себе.  
Поэтому единственный великий прием есть — не иметь никакого  
приема, и в сем-то исключительном смысле Гомер, Софокл, Рафа-  
эль, Шекспир должны быть названы оригинальными гениями”.

**Люди одного фильма**

Первые страницы этого “коллективного портрета” съемочной  
группы “Ивана Грозного” датированы 10.V.1946, то есть време-  
нем начала работы над “Мемуарами”. Возможно, они поначалу и  
предназначались для книги воспоминаний. Э., несомненно, хотел  
воздать должное своим соратникам по запрещенному фильму, са-  
моотверженно работавшим с ним в трудных условиях войны и эва-  
куации: группа Э. была на “Мосфильме” образцом взаимопони-  
мания, взаимоуважения и творческой инициативы в рамках еди-  
ного режиссерского замысла. В марте 1947 г. Э. вернулся к очер-  
кам о “грозненцах”, но успел лишь вчерне, с разной степенью под-  
робности изложения, записать несколько портретов. Так, судя  
по планам, очерк о звукооператоре Б.А. Вольском должен был  
называться “Миллиметры музыки” и содержать много деталей о  
работе этого великолепного профессионала, с которым Э. сотруд-  
ничал еще на фильме “Александр Невский”. Только начаты были  
очерки об ассистенте по работе с актерами В.В. Кузнецовой и му-  
зыкальном редакторе Р.А.Лукиной. Некоторые “профили” во-  
обще не были написаны: в архиве оператора А.Н. Москвина об-  
наружен план очерка “Бурса” — об осветителях группы. Тем не  
менее “Люди одного фильма” — выразительное свидетельство со-  
дружества и творческой этики, принятых за закон в группе “Ивана  
Грозного”, и тем самым косвенная автохарактеристика Э.—ре-  
жиссера.

1 Видимо, Э. имеет в виду Ивана Никитича Берсеня-Беклемишева,  
боярина и дипломата, жившего в конце XV — начале XVI в., ко-

498 Мемуары

торый был обвинен во враждебных высказываниях в адрес царя  
Василия III и казнен в 1525 г.

2 Стоглавом называли состоящую из ста глав книгу “Царские во-  
просы и церковные ответы о многоразличных церковных чинах”,  
в которой содержались постановления церковного собора, со-  
званного Иваном Грозным в 1551 г.

3 Творческий путь Н.К. Черкасова начинался с исполнения эксцен-  
трического танца “Пат, Паташон и Чарли Чаплин” (вместе с  
Б.П. Чирковым и П.П. Берёзовым). В Ленинградском ТЮЗе он  
создал образы Дон Кихота в инсценировке романа Сервантеса,  
Сильвестра в “Проделках Скапена” Мольера, Шерифа в “Похож-  
дениях Тома Сойера” по М. Твену, выступал в Ленинградском и  
Московском мюзик-холлах, в репертуаре театра “Комедия”.  
Фильмографию Черкасова также начинают комедийные роли: па-  
рикмахер Шарль (“Поэт и царь”, 1927), Длинный клоун (“Его пре-  
восходительство, 1928), Колька Лошак (“Горячие денечки”, 1935),  
Жак Паганель (“Дети капитана Гранта”, 1936) и др.

4 Н.П. Ламанова (совместно с Н. Макаровой) делала модели кос-  
тюмов для фильма “Александр Невский”.

*5* До революции Ламанова была одним из самых известных в Рос-  
сии модельеров и мастеров светского женского платья (большая  
коллекция ее изделий, созданных для императорского двора, хра-  
нится ныне в Эрмитаже). В последние годы жизни она работала  
как художник-костюмер во МХАТе.

6 Б.А. Вольский уточнил, что его кумиром в молодости был не Сер-  
гей Васильевич Рахманинов, а Александр Константинович Глазу-  
нов, также эмигрировавший из России в 1928 г. Глазунов умер в  
Париже в 1936 г., не дожив до эпохи второй мировой войны, когда  
Рахманинов, как и многие другие русские эмигранты, старался ма-  
териально и морально помочь родине в борьбе с нацистским на-  
шествием. Это не означало, однако, примирения с общественным  
строем, господствовавшим в России.

7 Далее в рукописи черновой текст: “Наш с ним культ Сергея Сер-  
геевича [Прокофьева]. Вольский на записи (в будке). Вольский и  
расстановка микрофонов. Вольский и порезанные ноты на мови-  
оле. Музыка — на миллиметры. Как я дергаю Вольского. (Short  
insight into my method of morrying Heaven and Hell [краткое разо-  
блачение моего метода сочетания Неба и Ада. — *англ.] —* музы-  
ки и изображения. Oppose [противопоставить. — *англ.]* Вольско-  
го — Блоку (without naming [не называя. — *англ.]* Давида Семе-  
новича) — для которого just another music [просто еще одна му-  
зыка. — *англ.] —* “мой квинтетик не хуже Кабалевского”. “А что  
особенного?” (about let us say [ну, скажем, о. — *англ.]* Прокофь-  
еве!)”.

499 КОММЕНТАРИИ

Прочитав этот набросок, Борис Алексеевич Вольский так про-  
комментировал одну из его тем: “Прокофьев, как и пишет Эйзен-  
штейн, был до секунды точен в музыке к смонтированным эпизо-  
дам. Но иногда окончательный монтаж делался после того, как  
музыка была сочинена и записана, иногда же приходилось делать  
на пленке вынужденные купюры. Как быть с музыкой? Я богот-  
ворил Прокофьева, резать его музыку было для меня кощунст-  
вом, да и он бы за это по головке не погладил. Но однажды было  
безвыходное положение, надо было сокращать музыкальную фо-  
нограмму. Я разложил ноты и стал искать такой вариант, чтобы и  
великолепная мелодика Прокофьева не пострадала, и тональности  
двух кусков сошлись. Резать надо было с точностью до милли-  
метра. Я из трусости сделал это тайком от Прокофьева: вдруг не  
заметит, и все сойдет. Он, конечно, заметил на перезаписи, повер-  
нулся ко мне и говорит: “Вот вам я разрешаю резать мою музыку!”  
Надо ли говорить, как я был горд и счастлив!” (запись рассказа сде-  
лана Н. Клейманом в 1967 г. во время монтажа фотофильма “Бе-  
жин луг”, озвученного музыкой С.С. Прокофьева при участии  
Б.А. Вольского).

8 Название этой главки об ассистенте по монтажу Эсфири Вениа-  
миновне Тобак дается по плану очерка. В рукописи сохранилось  
еще одно название: “Фира — человеко-единица, хотя ростом по-  
луединица!” Э.В. Тобак работала с Э., начиная с “Бежина луга”.

9 Э. заявлял в своем первом манифесте “Монтаж аттракционов”  
(1923): “Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный  
момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зри-  
теля чувственному или психологическому воздействию, опытно  
выверенному и математически рассчитанному на определенные  
эмоциональные потрясения воспринимающего...” Идея расчета  
композиции фильма как конструкции моста или станка прохо-  
дит через многие из ранних его статей о кино. Однако уже к кон-  
цу 20-х гг. призывы Э. становятся менее эпатирующими и техни-  
цистскими, вместо “инженерной” лексики, конструктивистских  
лозунгов и “математических” метафор приходят представления  
об “органичности” как самого творческого процесса, так и его  
результатов. Сделанные в очерке “Стрекоза и муравей” призна-  
ния вносят серьезные коррективы в понимание соотношений  
между теоретическими гипотезами и художественными произ-  
ведениями Э.

10 В одном из планов очерка глава о Валентине Владимировне Куз-  
нецовой обозначена как “Скотланд-Ярд для актеров Москвы”.

500 Мемуары

**“Сподобил Господь Бог остроткою...”  
(Из воспоминаний обо мне собственного  
моего воображаемого внука)**

Шутливые “воспоминания воображаемого внука” Э. написал  
в декабре 1946 г., как бы пародируя свои мемуары и одновремен-  
но дополняя их важными для его личности и жизненного пути  
автохарактеристиками: чувством юмора, острословием, озорст-  
вом. В среде кинематографистов до сих пор живут некоторые  
(иногда весьма едкие) шутки и речения Э., иные из них вошли в  
кинематографический фольклор, потеряв авторство. Современ-  
ники вспоминают о потешавших Москву состязаниях “трех ос-  
тряков”: певца Л.0. Утесова, композитора Н.В. Богословского и  
Э. В “воспоминаниях воображаемого внука” Э. использовал сти-  
лизованный под старину язык, напоминающий псевдославянизма-  
ми и инверсиями диалоги “Ивана Грозного”, что окрашивает текст  
горькой иронией. К сожалению, глава осталась неоконченной.

1 Театр миниатюр “Летучая мышь” под руководством театрально-  
го деятеля, режиссера и конферансье Никиты Федоровича Балие-  
ва (1877/1886? — 1936) возник из “капустников” МХТ и с 1908 по  
1920 г. работал как театр-кабаре в доме Нирнзее в Большом Гнез-  
дниковском переулке. Упоминаемый Э. как автор выражения “спо-  
добил Господь Бог остроткою” Федор Николаевич Курихин  
(1881 — 1951) до революции играл в Петрограде в “Веселом теат-  
ре” под рук. Н.Н. Евреинова и в знаменитом кабаре “Кривое зер-  
кало”, в 1924 г. стал одним из организаторов Московского театра  
сатиры.

2 На Международном кинофестивале в Канне (1946) первую пре-  
мию — “Золотую Пальмовую ветвь” — завоевал французский  
фильм “Битва на рельсах” (реж. Рене Клеман), а фильм  
А.Л. Птушко “Каменный цветок” получил приз за лучшее цвето-  
вое решение.

3 См.: Евангелие от Иоанна, 2,1 — 11.

4 На этом рукопись обрывается. Из рассказа П.М. Аташевой из-  
вестно продолжение истории с “остроткою”. Советуя тогдашне-  
му руководителю Главного управления кинематографии Б.3. Шу-  
мяцкому экранизировать эротическую поэму Ивана Баркова  
“Лука Мудищев”, Э. открыто дерзил ему, но действительно не  
учел, что “киноминистр” не знает даже о существовании знаме-  
нитой поэмы. Шумяцкий вызвал в кабинет своего секретаря и  
попросил принести из библиотеки рекомендуемую Э. книгу. Пос-  
ледовавшее прояснение ситуации не способствовало улучшению  
отношений режиссера с руководством.

501 КОММЕНТАРИИ

**O[ld] M[an]**

Дневниковая запись от 24 декабря 1946 г. отразила намерение  
написать “портрет автора как очень старого человека”. Э. явно  
обыгрывал тут название первого романа Джеймса Джойса “Пор-  
трет художника в юности” (“A portrait of the artist as a young man”).  
В это время ему не было еще и сорока семи лет. Сравнения с гого-  
левским Плюшкиным, с чеховским профессором Серебряковым,  
с ибсеновским Пером Гюнтом отражали душевный кризис в бес-  
перспективной ситуации с запрещенным фильмом, неизданными  
трудами, отлученностью от собственной мастерской во ВГИКе. За  
полгода до этого, 30 июля 1946 г., он записал свою грустную ос-  
троту в беседе с бывшим директором киностудии “Межрабпом-  
Русь” Моисеем Никифоровичем Алейниковым: “1оворим с Алей-  
никовым о судьбе “Ивана”, о моем laissez-faire [будь что будет. —  
*франц.]* (его слова) в этом деле. Отвечаю: “Et laissez se faire — Et  
lassez Fe'saire (ЛСФСР)”. Вместе с тем, называя свою запись “Ста-  
рик”, Э. не мог не помнить о том, что это было его прозвище в дни  
молодости — в Театре Пролеткульта, не мог не ощущать своего  
огромного, еще не использованного потенциала. 19 октября 1947 г.  
из-под его карандаша появился цикл рисунков “Les dons”  
(“Дары”), в котором как бы вернулась тема предисловия к “Ме-  
муарам”: жизнь не прожита, а только пригублена — и вместе с тем  
все еще прекрасна и привлекательна. “Портрет автора как очень  
старого человека” так и остался ненаписанным.

1 Имеется в виду Елизавета Сергеевна Телешова.

**P.S.**

“Постскриптум”, написанный в декабре 1946 г., остался неза-  
вершенным. На этом тексте оборвалась регулярная работа Э. над  
книгой мемуаров, хотя он и собирался написать по крайней мере  
еще несколько глав и отредактировать написанное.

|  |
| --- |
| **Указатель имен** |

*Абд эль Керим* (1881 или 1882 — 1963) — вождь рифских племен в Марок-  
ко, глава Рифской республики, в 1920 — 1926 гг. вел успешную борьбу с  
французскими и испанскими войсками. 2: 109  
*Аберг* Александр (1881 — 1920) — эстонский атлет и борец, выступал в

цирках России и за рубежом. 2: 199

*Аввакум Петрович* (1620 или 1621 — 1682), протопоп — глава старообряд-  
чества, писатель. 2: 374,426

*Аверченко* Аркадий Тимофеевич (1881 — 1925) — русский писатель-юмо-  
рист. 1: 50,261

*Агаджанова* (Агаджанова-Шутко) Нина Фердинандовна (1889 — 1974) —  
советский кинодраматург, соавтор Э. по сценарию “1905 год”. 1: 84,110,  
112—117,127,131

*Агриппа Неттесгеймский* (Генрих Корнелий Агриппа) (1486 — 1535) — не-  
мецкий философ. 1: 290  
*Адлер* Альфред (1870 — 1937) — австрийский врач-психиатр и психолог,

ученик 3. Фрейда. 1: 79, 80  
*Айвор —* см. Монтегю А.

*Айзеке* Джекоб (1896 — 1973) — английский ученый, преподаватель Лон-  
донского Кингс-колледжа, возглавлял вместе с А. Монтегю английское  
Общество кино. 1: 259, 262; 2: 205, 330  
*Айзеке* Эдит — американская журналистка, редактор журнала “Theatre

Arts Monthly”. 2: 125, 367

*Аксенов* Иван Александрович (1884 — 1935) — советский поэт, переводчик,  
критик; в начале 1920-х гг. ближайший сподвижник В.Э. Мейерхольда,  
ректор ГВЫТМ в 1922 —1923 гг.; автор первого биографического очерка  
об Э. 1: 216, 354

*Александер* Франц (1891 — 1964) — американский психолог, глава чикаг-  
ской психоаналитической школы. 2: 61

*Александр I* (1777 — 1825) — российский император с 1801 г. 2: 218  
*Александр II* (1818 — 1881) — российский император с 1855 г. 1: 78  
*Александр III* (1845 — 1894) — российский император с 1881 г. 1: 44, 45,

50, 247, 339; 2: 97

*Александр Ярославич Невский* (1220 — 1263) — князь новгородский в 1236  
— 1251 гг., с 1252 г. великий князь Владимирский, организатор побед  
русских войск над шведами (1240) и немецкими рыцарями (1242). 1: 23,  
68; 2: 84, 193, 263, 289, 294

*Александра Федоровна* (наст. имя Алиса Гессен-Дармштадтская) (1872 —  
1918) — российская иператрица, жена Николая II (с 1894 г.). 1: 46

503 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Александров* Василий (Дуглас) Григорьевич (1925 — 1978) — сын Г.В. Алек-  
сандрова. 1: 84

*Александров* (наст. фам. Мормоненко) Григорий Васильевич (1903 — 1984)  
— советский кинорежиссер, начал свою деятельность под руководст-  
вом Э. в Первом Рабочем театре Пролеткульта, сотрудник Э. по филь-  
мам “Стачка”, “Броненосец “Потемкин”, “Октябрь”, “Старое и новое”,  
“Да здравствует Мексика!”. 1: 40, 53, 84, 132, 138, 162, 163, 204, 207, 234; 2: 81, 128, 129, 207, 317, 329, 396

*Алланди* Рене — французский врач-психоаналитик, погиб в период 2-й ми-  
ровой войны. 1:149,151

*Альберт* фон Буксгевден (1160 — 1229) — рижский епископ с 1199 по 1229  
г., основатель Риги, учредитель Ордена меченосцев. 2: 95

*Альварес делъ Вайо* Хулио (1891 — 1975) — испанский дипломат и полити-  
ческий деятель, в 1931 — 1933 гг. посол в Мексике, оказывал содейст-  
вие группе Э. 1: 111

*Амаро* Хоакин (1889 — 1952) — мексиканский генерал, военный министр в  
1920-х гг. 2: 88 — 91

*Анри-Кристоф* (1767 — 1820) — генерал, бывший раб, адъютант Туссена-  
Лувертюра, возглавлял восстание негров на острове Гаити против фран-  
цузского колониализма, с 1807 г. — правитель острова, в 1811 г. про-  
возгласил себя императором северной части острова Гаити. 1: 291; 2: 293, 296

*Андреа делъ Сарто* (1486 — 1530) — итальянский живописец. 2: 342

*Антейль* Жорж (Антейл Джордж) (1900 — 1959) — американский компо-  
зитор, пианист, с 1936 г. жил в Голливуде, писал музыку к фильмам. 1: 110, 290

*Антоний,* святой (251? — 356) — отшельник, один из основателей мона-  
шества. 2: 285

*Антонов* Александр Павлович (1898 — 1962) — советский артист театра и  
кино, работал с Э. в Первом Рабочем театре Пролеткульта, снимался в  
фильмах “Стачка” и “Броненосец “Потемкин”, входил в состав “же-  
лезной пятерки” ассистентов. 1: 138; 2: 129

*Арагон* Луи (1897 — 1983) — французский писатель и общественный дея-  
тель, в молодости примыкал к сюрреализму. 1: 198, 200

*Арбэклъ* Роско (экранное имя “фатти”) (1887 — 1933) — американский  
комический киноартист. 2: 104, 363 — 365

*Арене —* советник Советского полпредства в Париже. 1: 158

*Аренский* Павел Антонович (1887 — 1941) — поэт, драматург, востоковед. 1:62,64

*Аристотель* (384 — 322 до н.э.) — дрвнегреческий философ и ученый. 1: 79

*Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н.э.) — древнегреческий поэт-комедио-  
граф. 2: 128

*Арлисс* Джордж (1868 — 1946) — английский артист театра и кино. 1: 295,  
296, 300; 2:284

*Арцыбашев* Михаил Петрович (1878 — 1927) — русский писатель. 2: 185

*Аттила* (ок. 406 — 453) — предводитель гуннов с 434 г. 2: 423

*Афросимов* Павел Михайлович — инженер путей сообщения в Риге. 2:115,120

*Бабанова* Мария Ивановна (1900 — 1983) — советская актриса. 1: 81; 2: 371  
*Бабель* Исаак Эммануилович (1894 — 1940) — советский писатель, драма-  
тург, один из авторов второго варианта сценария “Бежин луг”. 1: 84

504 Мемуары

*Байар* Жан Эмиль — французский журналист. 2: 161

*Байрон* Джордж Ноэл Гордон (1788 — 1824) — английский поэт, драма-  
тург. 1: 32, 113, 262; 2: 53

*Бакст* (наст. фам. Розенберг) Лев Самойдович (1866 — 1924) — русский  
живописец, график, театральный художник. 1: 286

*Балаш* Бела (наст. имя и фам. Герберт Бауэр) (1884 — 1948) — венгерский  
писатель, сценарист и теоретик кино. Критике ряда теоретических поло-  
жений Бадаша Э. посвятил свою статью “Бела забывает ножницы”. 2: 330

*Балиев* Никита Федорович (1877 — 1936) — русский артист, режиссер, со-  
здатель театра миниатюр “Летучая мышь”, с 1920 г. — за границей. 2: 438

*Бальзак* Оноре де (1799 — 1850) — французский писатель. 1: 44, 194, 231.  
299, 309, 342; 2: 22, 136, 137, 342, 424

*Банкрофт* Джордж (1882 — 1956) — американский киноартист. 1: 241; 2: 260

*Барбюс* Анри (1873 — 1935) — французский писатель. 2: 46, 332

*Бардеш* Морис (р. 1908) — французский литературовед и искусствовед,  
один из авторов “Истории кино”. 2: 124

*Барнум* Финеас Тейлор (1810 — 1891) — американский цирковой антреп-  
ренер, владелец крупнейшего цирка. 1: 290, 357

*Барримор* (наст. фам. Блайт) Джон (1882 — 1942) — американский актер. 1:280

*Барримор* Лайонел (1878 — 1954) — американский актер. 2: 164, 380, 382, 383

*Барский* Владимир Григорьевич (1889 — 1936) — советский кинорежис-  
сер, киноартист. 1:138

*Баум* Вики (1888 — 1960) — австрийская писательница, киносценарист. 1: 233

*Бауман* Николай Эрнестович (1873 — 1905) — деятель российского рево-  
люционного движения. 1: 137

*Бах* Иоганн Себастьян (1685 — 1750) — немецкий композитор и органист.  
2: 180, 197,198,415

*Бахман* Дж. Г. — помощник продюсера студии “Парамаунт”, первый су-  
первайзер Э. в Голливуде.1: 243; 2: 72

*Баш* Виктор (1863 — 1944) — французский философ, деятель Лиги защи-  
ты прав человека и гражданина. 1: 175, 178, 180

*Бедный* Демьян (наст. имя и фам. Ефим Алексеевич Придворов) (1883 —  
1945) — русский советский поэт. 1: 44

*Бейяи* Джеймс Антони (1846 — 1906) — американский цирковой антреп-  
ренер, компаньон и преемник Барнума. 1: 357

*Белинский* Виссарион Григорьевич (1811 — 1848) — русский литератур-  
ный критик, 2:291

*Белла* Стефано делла (1610 — 1664) — флорентийский рисовальщик и гра-  
вер. 1: 57

*Беллинг* Рудольф (1886 — 1973) — немецкий скульптор. 1: 239

*Белый* Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев) (1880 — 1934) —  
русский советский писатель, поэт, литературовед. 2: 19, 173 — 175, 177

*Бенуа* Александр Николаевич (1870 — 1960) — русский живописец, гра-  
фик, театральный художник, историк искусства, художественный кри-  
тик, идейный руководитель художественного объединения “Мир ис-  
кусства”. 1: 271, 281

*Бергер* Людвиг (1892 — 1970) — немецкий кинорежиссер, постановщик му-  
зыкальных комедий, после 1927 г. работал также в Голливуде, Фран-  
ции, Англии, Голландии. 1:243, 244

505 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Бергнер* (наст. фам. Эттель) Элизабет (1897 — 1986) — немецкая артистка  
театра и кино.1:85

*Бергсон* Анри (1859 — 1941) — французский философ. 1: 61

*Бердслей* Обри Винсент (1872 — 1898) — английский график. 1: 281; 2: 83

*Бернадеттпа* (Бернадетта Субиру) (1844 — 1879) — французская святая. 1: 26, 169

*Бернар* Сара (1844 — 1923) — французская драматическая артистка. 1: 182,233

*Бернар* Эмиль (1868 — 1941) — французский живописец. 2: 179

*Берсень-Беклемишев* Иван Никитич (? — 1525) — сын боярский, дипломат; выступал против укрепеления самодержавия; казнен. 2: 419

*Берталл* (наст. имя и фам. Альбер д' Арну) (1820 — 1882) — французский  
гравер, иллюстратор. 2: 385

*Бертельс* Алексей Остапович (Алеша) — товарищ детства Э., сын генера-  
ла О.А. Бертельса. 1: 71,87

*Бертельс* Остап Андреевич — русский генерал, командующий армейским  
корпусом в Риге. 1: 71

*Бертло* Филипп (1866 — 1934) — французский дипломат, управляющий  
Министерством иностранных дел Франции. 1: 194, 195, 205, 211

*Библиофил Жакоб —* см. Лакруа П.

*Бийч* (Бич) Сильвия (1887 — 1962) — владелица книжного магазина “Шек-  
спир и К°” в Париже, издательница. 1: 289, 290

*Билс* Карлтон (1893 — ? ) — американский писатель, журналист. 1: 290,  
291, 331

*Би-Пи —* см. Шудьберг Б.П.

*Бири* Уоллес (1889 — 1948) — американский киноартист. 1: 292

*Бирман* Серафима Германовна (1890 — 1976) — русская советская актриса  
и режиссер, снималась в фильме “Иван Грозный”. 2: 371, 390, 420, 421

*Бирс* Амброз Гвиннет (1842 — ок. 1914) — американский писатель. 1: 292 — 294

*Блаватская* Елена Петровна (1831 — 1891) — русская писательница, тео-  
соф. 1: 64

*Блейк* Уильям (1757 — 1827) — английский поэт и художник. 2: 23

*Блок* Александр Александрович (1880 — 1921) — русский поэт. 1: 334; 2:175

*Блудов* Дмитрий Николаевич, граф (1785 — 1864) — русский государствен-  
ный деятель, в 1830-х гг. — министр внутренних дел. 2: 222

*Бови* Берта (1887 — 1977) — французская актриса театра и кино. 1: 201, 202

*Богори второй —* см. Зубакин Б.М.

*Богословский* Никита Владимирович (р. 1913) — советский композитор. 2: 68, 436

*Бодэ* Рудольф — автор книги “Выразительная гимнастика” (1921). 2: 303

*Боливар-и-Понте* Симон (1783 — 1830) — руководитель борьбы за незави-  
симость Южной Америки против испанского господства. 2: 71

*Бомон* Этьен Боннен де ла Бонниньер де, граф (1883 — 1956) — француз-  
ский меценат, театральный художник. 1: 187

*Бонапарт* Мария, греческая принцесса (1882 — 1962) — автор книг по пси-  
хоанализу, последовательница 3. Фрейда. 1: 98

*Борисов-Мусатов* Виктор Эльпидифорович (1870 — 1905) — русский жи-  
вописец. 1: 271; 2:371

*Боссюэ* Жак Бенинь (1627 — 1704) — французский идеолог абсолютизма. 1:152

506 Мемуары

*Босх* (собст. ван Акен) Хиеронимус (1450 или 1460 — 1516) — нидерланд-  
ский живописец, в творчестве которого нашли отражение черты сред-  
невековой фантастики и фольклорные сатирические тенденции. 1: 146-  
2:354

*Боу* Клара (1905 — 1965) — американская киноартистка. 1: 236

*Бразильяк* Робер (1909 — 1945) — французский писатель, искусствовед,  
критик; один из авторов “Истории кино”. 2: 124

*Брак* Жорж (1882 — 1963) — французский живописец. 1: 286

*Брейгель Старший,* или “Мужицкий”, Питер (между 1525 и 1530 — 1569)  
— нидерландский живописец, рисовальщик и гравер. 1: 327; 2: 368

*Бретон* Андре (1896 — 1966) — французский писатель, поэт и теоретик  
искусства, один из основоположников сюрреализма. 1: 171, 198 — 200

*Брешко-Брешковский* Николай Николаевич (1874 — 1943) — русский пи-  
сатель, автор бульварных романов. 2: 85

*Бриан* Аристид (1862 — 1932) — французский государственный деятель; в  
1909 — 1931 гг. неоднократно занимал посты премьер-министра и ми-  
нистра иностранных дел. 2:161,162

*Бруно* Джордано (1548 — 1600) — итальянский философ. 2: 206

*Брусилов* Алексей Алексеевич (1853 — 1926) — русский и советский воен-  
ный деятель. 1:357

*Бруссон* Жан-Жак (1878 — ? ) — секретарь А. Франса с 1902 по 1909 г.,  
автор книг об А. Франсе, опубликовал также дневниковые записи о лич-  
ной жизни писателя. 1: 230, 231; 2: 75,76

*Брэди* Никлас (наст. имя и фам. Джон Виктор Тёрнер) — американский  
писатель. 2:133,142

*Брюан* (Bruant) Аристид (1851 —- 1925) — французский поэт, эстрадный  
певец, владелец поэтических кабаре, автор песен о Париже, написан-  
ных на арго, составитель “Dictionnaire de Г Argot au *XXs* smcle” (1901).  
1: 204; 2:136,161

*Брюллов* Карл Павлович (1799 — 1852) — русский художник. 2: 223

*Буайе* Шарль (1897 — 1978) — французский киноартист, с 1930 г. — в Гол-  
ливуде. 1: 189

*Бунюэль* Луис (1900 — 1983) — кинорежиссер, в 1920 — 1930-х гг. работал  
во Франции, с 1947 г. — в Мексике, позднее во Франции и Испании. 1: 173; 2:327

*Буонарроти —* см. Микеланджело Буонарроти

*Бурже* Поль Шарль Жозеф (1852 — 1935) — французский писатель. 2: 51

*Буридан* Жан (ок. 1300 — ок. 1358) — французский философ. 1: 309

*Буссенар* Луи Анри (1847 — 1910) — французский писатель, автор попу-  
лярных приключенческих романов. 1: 315

*Бутовская* Анна Васильевна — дальняя родственница Э., жена генерала  
А. Д. Бутовского, собирательница книг и гравюр. 1: 56, 57

*Бутовский* Алексей Дмитриевич (1838 — ? ) — русский генерал, дальний  
родственник Э., собиратель книг и гравюр. 1: 56

*Бутовский* Николай Дмитриевич (1850 — 1917) — русский генерал, военный  
писатель, был женат на Александре Ивановне Конецкой — тете Э. 1: 249

*Буффле* Станислав Жан де, маркиз (1738 — 1815) — французский офицер  
и поэт, автор галантных стихов. 1: 336

*Бучма* Амвросий Максимилианович (1891 — 1957) — украинский совет-  
ский актер, снимался в фильме “Иван Грозный”. 2: 421

507 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Буш* Вильгельм (1832 — 1908) — немецкий поэт и художник-карикатурист, иллюстратор. 1: 271  
*Буш* Курт Христиан Теодор (1879 — 1954) — немецкий артист оперетты и режиссер, работал в Риге в 1905 — 1911 гг. 2: 239  
*Бэрли* Уильям Сесил, барон (1520 — 1598) — английский государственный деятель, с 1558 г. государственный секретарь, с 1572 г. лорд-казначей. 2:385

*Вагнер* Рихард (1813 — 1883) — немецкий композитор. 1: 79; 2: 101, 134, 190, 191, 193, 195 — 197, 200  
*Вайян-Кутюрье* Поль (1892 — 1937) — французский писатель, редактор газеты “Юманите”. 2: 332

*Ван Би* (226 — 149 до н.э.) — китайский философ. 2: 121  
*Ван-Гог* Винсент (1853 — 1890) — художник, работал в Нидерландах и Франции. 1: 147, 268 — 270; 2: 122, 171,175, 178  
*Ван-Дайн* С.С. (наст. имя и фам. Уиллард Хантингтон Райт) (1880 — 1939)

— американский писатель, автор детективных романов. 1: 98,100; 2: 292  
*Вандеркук* Джон (1902 — 1963) — американский писатель и публицист. 1: 291  
*Ван-Донген* Кес (1877 — 1968) — французский художник, голландец по

происхождению. 1: 269

*Ван Ксиши* (321 — 379) — китайский каллиграф. 1: 347  
*Ванцетти* Бартоломео (1888 — 1927) — американский рабочий, итальянец  
по происхождению, совместно с Н. Сакко ложно обвиненный в убий-  
стве и казненный на электрическом стуле. 1: 178  
*Варгас* (Vargas) Альфредо — американский художник, сотрудничавший в

журнале “Эсквайр” в 1940 — 1946 гг. 1: 74, 237  
*Варки* Бенедетто (1503 — 1565) — итальянский ученый. 2: 411  
*Варламов* Константин Александрович (1848 — 1915) — русский актер. 2: 368  
*Вахтангов* Евгений Богратионович (1883 — 1922) — русский советский ак-  
тер, режиссер, театральный деятель. 1: 283, 357

*Вебстер* Джон (ок. 1580 — ок. 1634) — английский драматург, автор “кро-  
вавых драм”. 1: 325

*Вебстер* (Webster) Hoa (1758 — 1843) — американский филолог и лекси-  
кограф, составитель “Американского словаря английского языка”  
(1828), сочетавшего в себе толковый и энициклопедический словари. 1:

40; 2:259

*Вега Карпъо* Лопе Феликс де (1562 — 1635) — испанский драматург. 2: 375  
*Ведекинд* франк (1864 — 1918) — немецкий драматург. 2: 149  
*Вейдле* Владимир Васильевич (1895 — 1979) — русский поэт. 1: 283  
*Вейдт* Конрад (1893 — 1943) — немецкий актер театра и кино. После 1933

г. эмигрировал в Англию, с 1941 г. — в США. **1:** 196  
*Вейль* Давид — французский коллекционер. 1: 172  
*Вейнингер* Отто (1880 — 1903) — австрийский философ. 2: 44  
*Веласкес* (Родригес де Сильва-и-Веласкес) Диего (1599 — 1660) — испан-  
ский живописец. 1:269  
*Вербицкая* Анастасия Алексеевна (1861 — 1928) — русская писательница.

2: 185, 187

*Вербицкий* Всеволод Алексеевич (1896 — 1951) — советский драматичес-  
кий артист, сын А.А. Вербицкой.2: 185  
*Верлен* Поль (1844 — 1896) — французский поэт. 1: 289  
*Вёрман* Карл (1844 — 1933) — немецкий искусствовед. 1: 269

508 Мемуары

*Верфель* Франц (1890 — 1945) — австрийский писатель. 1: 26

*Верхарн* Эмиль (1855 — 1916) — бельгийский поэт и драматург. 1: 217

*Верховская* Мария Васильевна — мать школьного приятеля Э., жена на-  
чальника службы пути в Риге А.А. Верховского. 2: 120

*Верхобский* Александр (Шурик) Андреевич — школьный приятель Э. 1: 45

*Веселовский* Александр Николаевич (1838 — 1906) — русский литерату-  
ровед, академик Петербургской Академии наук. 2: 135

*Видор* Кинг (1894 — 1982) — американский кинорежиссер. 1: 24, 71, 122

*Виктория* (1819 — 1901) — королева Великобритании с 1837 г. 1: 33, 296; 2:

84, 249

*Вилли* (наст. имя и фам. Анри Готье-Вилар) (1859 — 1931) — французский  
журналист, театральный и музыкальный критик, муж Колетт; именем  
Вилли Колетт подписывала свои первые романы. 1: 193; 2: 51

*Вильгельм II* Гогенцоллерн (1859 — 1941) — германский император и ко-  
роль Пруссии с 1888 по 1918 г. 1:237;2:122

*Вильгельмина* (1880 — 1962) — королева Нидерландов в 1890 — 1948 гг. 1:

147

*Вилья* Панчо (Франсиско) (наст. имя и фам. Доротео Аранго) (1877 — 1923)  
— деятель мексиканской революции 1910 —1917 гг., руководитель  
крестьянского движения. 1: 292 — 294; 2: 88, 296

*Вильямс* Петр Владимирович (1902 — 1947) — советский театральный ху-  
дожник, главный художник Большого театра в 1941 — 1947 гг. 2: 200

*Вишневский* Всеволод Витальевич (1900 — 1951) — советский писатель. 2:

377

*Владимир Ильич —* см. Ленин В.И.

*Вольский* Борис Алексеевич (1903 — 1969) — звукооператор, работал с Э.  
на фильмах “Александр Невский” и “Иван Грозный”. 2: 403, 426, 427

*Вольтер* (наст. имя и фам. Франсуа-Мари Аруэ) (1694 — 1778) — француз-  
ский писатель и философ-просветитель. 1: 152, 336

*Вольф* Маврикий Осипович (1825 — 1883) — петербургский издатель и вла-  
делец книжных магазинов. 2: 107

*Врангель* Петр Николаевич, барон (1878 — 1928) — русский генерал царс-  
кой и белой армий; с 1920 г. эмигрант, организатор и председатель “Рус-  
ского общевоинского союза” (РОВС). 1: 118, 162

*Врубель* Михаил Александрович (1856 — 1910) — русский художник. 1: 82

*Всеволод Эмильевич —* см. Мейерхольд В.Э.

*Габсбурги —* династия, правившая в Австрии (с 1282 г. — герцоги, с 1453 —  
эрцгерцоги, с 1804 — императоры). 1: 278

*Гаварни* Поль (наст. имя и фам. Сюльпис Гийом Шевалье) (1804 — 1866) —  
французский рисовальщик, график, акварелист. 1: 19; 2: 156, 385

*Газенклевер* Вальтер (1890 — 1940) — немецкий поэт и драматург. 2: 78

*Гамбетта* Леон Мишель (1838 — 1882) — французский политический дея-  
тель, премьер-министр и министр иностранных дел в 1881 — 1882 гг.,  
выдающийся оратор. 1: 152

*Ганнибал* (247 или 246 — 183 до н.э.) — карфагенский полководец. 2: 263

*Ганс* Абель (1889 — 1981) — французский кинорежиссер, поэт, писатель,  
киноартист.1:188,190 — 192

*Гарбо* (наст. фам. Густафссон) Грета (1905 — 1990) — шведская и американ-  
ская киноартистка. 1: 188, 244, 357

*Гватемоксин,* или Гуатемок (1502 — 1525) — последний монарх государ-

509 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ства ацтеков, сдавший свою столицу испанцам и подвергнутый по при-  
казу Кортеса жестоким пыткам. 1: 330, 331, 333, 334; 2: 341

*Гегель* Георг Вильгельм Фридрих (1770 — 1831) — немецкий философ. 1:

285; 2: 62, 416

*Гейнсборо* Томас (1727 — 1788) — английский живописец. 1: 39

*Генрих IV* (1553 — 1610) — король Франции с 1589 г. (фактически с 1594). 1:

309

*Генрих VIII* (1491 — 1547) — король Англии с 1509 г. 1: 259, 264

*Герартс-младший* Маркус (1561 — 1635) — фламандский художник. 2: 384

*Герасимов* Александр Михайлович (1881 — 1963) — советский живописец,  
в 1947 — 1957 гг. — президент Академии Художеств СССР. 2: 371

*Герике* Отто фон (1602 — 1686) — немецкий физик. 2: 272

*Геринг* Герман (1893 — 1946) — один из главных немецко-фашистских пре-  
ступников. 2: 430

*Герню* Анри — французский общественный деятель, член Палаты депута-  
тов, деятель Лиги защиты прав человека и гражданина. 1: 172, 175, 180

*Гершвин* Джордж (1898 — 1937) — американский композитор и пианист,  
виднейший представитель симфонического джаза. 1: 357

*Герэн* Жюль (Guerin Jules) — дятель французской “Лиги патриотов”. 2: 260

*Гёте* Иоганн Вольфганг (1749 — 1832) — немецкий писатель, государствен-  
ный деятель, ученый. 1: 20, 82, 128, 210, 228; 2: 261, 435

*Гетье* Александр Федорович (1894 — 1937) — преподаватель бокса в  
ГВЫТМ. 1: 219

*Гетье* Людмила Ивановна — советский педагог-хореограф, работала в  
ГВЫТМ, студиях Пролеткульта. 1: 219, 357

*Гиацинтова* Софья Владимировна (1895 — 1982) — русская советская ак-  
триса. 2: 371

*Гибсон* (Gibbson) Чарлз Дана (1867 — 1944) — американский график, со-  
здатель серии литографских открыток с женскими портретами, полу-  
чивших широкое распространение в начале XX в. 1: 74, 75

*Гилберт* Стюарт — английский литературовед и литературный критик,  
комментатор Дж. Джойса. 2: 194 — 196, 198

*Гильбер* Иветт (1867 — 1944) — французская эстрадная певица. 1: 92, 93,  
210—215, 356; 2: 161

*Гильотен* Жозеф Игнац (1738 — 1814) — французский врач, изобретатель  
устройства для обезглавливания осужденных — гильотины. 1: 50

*Гирландайо* (наст. имя и фам. Доменико ди Томмазо Бигорди) (1449 — 1494)  
— итальянский художник. 2: 367

*Тис* Константин (1802 — 1892) — французский график. 2: 385

*Гитлер* (наст. фам. Шикльгрубер) Адольф (1889 — 1945) — нацистский  
диктатор Германии, фюрер национал-социалистической партии с 1921  
г., канцлер с 1933 г., глава государства с 1934 г.. 2: 423

*Глебов* Анатолий Глебович (1899 — 1964) — советский драматург. 2: 377, 393

*Глизер* Юдифь Самойловна (1904 — 1968) — советская драматическая ар-  
тистка, с 1921 по 1928 г. — в труппе Первого Рабочего театра Пролет-  
культа, участница спектаклей, поставленных Э., жена М.М. Штрауха.  
2:130, 358 — 363, 366, 368 — 372, 375 — 379, 384 — 386, 390 — 395

*Гоген* Поль (1848 — 1903) — французский живописец. 1: 268, 269

*Гоголь* Николай Васильевич (1809 — 1852) — русский писатель. 1: 307, 354;

2: 19, 29, 31 - 33, 101, 107, 173 - 178, 182, 217, 227, 322, 413, 431

*Гозлан* Леон (1803 — 1866) — французский писатель, драматург. 2: 75

510 Мемуары

*Гойя-и-Лусиентес* Франсиско Хосе де (1746 — 1828) — испанский живопи-  
сец, гравер. 1:57,120,272; 2:16,53,90,304,354,377,388

*Головин* Александр Яковлевич (1863 — 1930) — русский советский живо-  
писец и театральный художник. 1: 217, 223, 283

*Голсуорси* Джон (1867 —1933) — английский писатель и драматург. 1: 295, 296

*Гольбейн* Ганс, Младший (1497 или 1498 — 1543) — немецкий живописец и  
график. 1: 260, 269, 323; 2: 167, 205, 393

*Гольдшмидт* Рихард (1878 — 1958) — немецкий биолог. 2: 150, 152

*Гонкур,* братья: Эдмон (1822 — 1896) и Жюль (1830 — 1870) — французские  
писатели.1:19;2:175

*Гончаров* Иван Александрович (1812 — 1891) — русский писатель. 2: 292

*Горбунов* Иван Федорович (1831 — 1895) — русский артист, автор-рассказ-  
чик, писатель. 2:92

*Горман* Герберт Шерман (1893 — ? ) — американский литературовед, исто-  
рик литературы. 2: 76

*Горький* Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков) (1868 —  
1936) — русский советский писатель. 2: 185, 290, 398

*Горюнов* Василий Васильевич (1908 — 1982) — художник-гример, работал  
с Э. на фильме “Иван Грозный”. 2: 418 — 421

*Готорн* Натаниэл (1804 — 1864) — американский писатель. 1: 175

*Гофман* Эрнст Теодор Амадей (1776 — 1822) — немецкий писатель, компо-  
зитор, художник и театральный деятель. 1: 356; 2:17,19 — 20,150, 205, 322

*Гоццu* Карло (1720 — 1806) — итальянский драматург. 1: 283, 356; 2: 417

*Грабарь* Игорь Эммануилович (1871 — 1960) — русский советский худож-  
ник и искусствовед. 2:281

*Гравело* (наст. имя и фам. Юбер Франсуа Бургиньон) (1699 — 1773) — фран-  
цузский рисовальщик. 2: 53

*Гранвиль* Жан Изидор (наст. имя и фам. Жан Иньяс Изидор Жерар) (1803 —  
1847) — французский график-карикатурист и иллюстратор. 2: 235, 385

*Гране* Марсель (1884 — 1940) — французский синолог и социолог. 1: 346

*Гревен* Альфред (1827 — 1892) — французский карикатурист, директор  
музея Гревена — крупнейшей в мире коллекции восковых фигур (осно-  
ван в 1881 г.). 2: 109, 110

*Грекур* Жан Батист де (1683 — 1743) — французский аббат, автор фриволь-  
ных стихов. 1:336

*Гри* Мара — содержанка “короля жемчуга” Л. Розенталя, снялась в ко-  
роткометражном фильме “Сентиментальный романс”, поставленном  
группой Э. в Париже (1930). 1: 162, 163, 206

*Гримальди* Джозеф (1778 — 1837) — английский комический актер. 2: 363

*Грирсон* Джон (1898 — 1972) — английский кинорежиссер-документалист.  
2:71

*Гриффит* Дэвид Уорк (1875 — 1948) — американский кинорежиссер. 1: 23,  
32; 2: 334 — 336

*Гриша —* см. Александров Г.В.

*Гришка* 1: 84 — см. Александров Г.В.

*Гришка* 1: 46 — см. Распутин Г.Е.

*Трок* (наст. имя и фам. Адриен Веттах) (1880 — 1959) — клоун-эксцентрик.  
швейцарец по происхождению. 2: 363

*Гросс* (наст. фам. Эренфрид) Георг (1893 — 1959) — немецкий график и  
живописец.1:237;2:354

511 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Грэй* Лита (р. 1908) — жена Ч. Чаплина в 1924 — 1927 гг., мать двух его  
старших сыновей. 2: 228 — 230, 235 — 237

*Гyameмок —* см. Гватемоксин

*Гувер* Герберт Кларк (1874 — 1964) — президент США с 1929 по 1933 г. 1:

189, 234

*Гудериан* Хайнц Вильгельм (1888 — 1954) — немецко-фашистский воена-  
чальник. 1: 302; 2:423

*Гульбрансон* Олаф (1873 — 1958) — немецкий художник-карикатурист,  
норвежец по происхождению. 2: 122

*Гypмон* Реми де (1858 — 1915) — французский писатель, критик. 2: 5, 23

*Гyccap* Карл (псевд. Чарлз Пуфф) — австрийский комедийный киноартист,  
в 1920-х гг. жил в США. 1: 241

*Гутенберг* Иоганн (ок. 1400 — 1468) — немецкий изобретатель книгопеча-  
тания. 2: 268, 270

*Гюго* Виктор Мари (1802 — 1885) — французский писатель. 1: 49, 187; 2:

137, 138,161

*Гюго* Жан (1894 — ? ) — внучатый племянник В. Гюго, художник кино и  
театра. 1: 187

*Гюисманс* Жорис Карл (1848 — 1907) — французский писатель. 1: 208; 2: 233

*Дагерр* Луи Жак Манде (1787 — 1851) — французский художник-декора-  
тор, изобретатель, один из создателей фотографии. 1: 249, 250, 253

*Далькроз —* см. Жак-Далькроз Э.

*Дамьен* Робер Франсуа (1715 — 1757) — политический фанатик, обвинен-  
ный в покушении на короля Людовика XV и казненный. 2: 92

*Дан* (Гурвич) Федор Ильич (1871 — 1947) — один из лидеров меньшевизма,  
в 1922 г. выслан за границу. 2: 389

*Данзас* Константин Карлович (1801 — 1870) — лицейский товарищ А.С.  
Пушкина, его секундант на дуэли с Дантесом. 2: 219

*Данте* Алигьери (1265 — 1321) — итальянский поэт. 1: 343; 2: 123, 342, 354

*Дантес* Жорж Шарль, барон Геккерен (1812 — 1895) — убийца А.С. Пуш-  
кина. 2: 21

*Дараган* Иосиф Федорович — начальник Риго-Орловской железной до-  
роги. 2: 119, 120, 131

*Дарвин* Чарлз Роберт (1809 — 1882) — английский естествоиспытатель,  
создатель теории развития органического мира. 2: 149

*Дариус —* см. Мийо Д.

*Деборд* Жан (1906 — 1944) — французский романист и драматург. 1: 201

*Дебюкур* Луи филибер (1755 — 1832) — французский художник. 1:193; 2: 385

*Дебюро* Жан Батист Гаспар (наст. имя и фам. Ян Каспар Дворжак) (1796 —  
1846) — французский артист-мим. 1: 203, 293; 2: 226, 363

*Дебюсси* Клод Ашиль (1862 — 1918) — французский композитор. 2: 371

*Деваль* (наст. фам. Булеран) Жак (1895 — 1972) — французский писатель и  
драматург-комедиограф. 2: 143 — 146, 149

*Дега* Эдгар (1843 — 1917) — французский живописец, график, скульптор.  
1: 206, 257, 281;2:27 — 29

*Декарт* Рене (1596 — 1650) — французский философ, математик, физик и  
физиолог. 1:152;2:121

*Де Квинси* Томас (1785 — 1859) — английский писатель. 1: 21, 22

*Де Кирико* Джорджо (1888 — 1978) — итальянский живописец, жил и ра-  
ботал во Франции. 2: 253

512 Мемуары

*Декобра* (наст. фам. Тессье) Морис (1888 — 1973) — французский писа-  
тель, автор детективных романов. 1: 176; 2: 126

*Де Крайф* Поль (1890 — 1971) — американский ученый-бактериолог и пи-  
сатель. 1: 296

*Делакруа* Эжен (1798 — 1863) — французский художник. 2: 282

*Делла Белла —* см. Белла Стефано делла.

*Демосфен* (ок. 384 — 322 до н.э.) — афинский оратор. 2: 109

*Демулен* Камиль (1760 — 1794) — деятель Великой французской револю-  
ции. 1: 194

*Дерулед* Поль (1846 — 1914) — французский поэт и политический деятель,  
президент “Лиги патриотов”. 2: 260

*Джамбул* Джабаев (1846 — 1945) — казахский поэт-акын. 1: 298

*Джей —* см. Лейда Дж.

*Джером Джером* Клапка (1859 — 1927) — английский писатель-юморист. 1:132

*Джиллет* Кинг Кэмп (1855 — 1932) — американский фабрикант, изобре-  
татель безопасных бритв. 1:22

*Джойс* Джеймс Августин Алоизий (1882 — 1941) — ирландский писатель.  
1: 20, 60,174, 280, 289; 2:175,194 — 198, 200, 342

*Джолсон* Ол (наст. имя и фам. Иосиф Розенблатт) (1883 — 1950) — амери-  
канский эстрадный певец и киноартист, снимавшийся в первом звуко-  
вом фильме “Певец джаза”. 1: 357

*Джонсон* Бен (Бенджамин) (1572 — 1637) — английский драматург. 1:281, 285

*Джотто ди Бондоне* (1266 или 1267 — 1337) — итальянский живописец. 2:

176

*Диас* Порфирио (1830 — 1915) — президент Мексики в 1877 — 1880 гг.,  
вновь став президентом в 1884 г., установил диктаторский режим, свер-  
гнут в 1911 г. 2: 344

*Дидро* Дени (1713 — 1784) — французский философ, писатель. 1: 336

*Дизраели* Бенджамин, граф Биконсфилд (1804 — 1881) — английский го-  
сударственный деятель, писатель. 1: 296; 2:326,394

*Диккенс* Чарлз (1812 — 1870) — английский писатель. 1: 259; 2: 282

*Дикс* Отто (1891 — 1969) — немецкий художник. 2: 354

*Димитров* Георгий Михайлович (1882 — 1949) — деятель болгарского и  
международного коммунистического движения; участник лейпцигского  
процесса коммунистов, ложно обвиненных в поджоге Рейхстага (1933).  
2:329

*Диоген* Синопский (ок. 400 — ок. 325 до н.э.) — древнегреческий философ.  
2:323

*Дисней* (Disney) Уолт (наст. имя Уолтер Элиас) (1901 — 1966) — американ-  
ский кинорежиссер-мультипликатор. 1: 73, 282; 2: 121

*Дитерле* Вильгельм (Уильям) (1893 — 1972) — актер и кинорежиссер, на-  
чал работать в Германии, с 1930 г. — в США. 1: 179, 278

*Дитрих* Марлен (наст. имя и фам. Мария Магдалена фон Лош) (1901 —  
1992) — киноартистка, начала сниматься в Германии в 1922 г., с 1930 г.  
— в Голливуде. 1:188,239,240, 357

*Дмитрий Донской* (1350 — 1389) — великий князь московский и влади-  
мирский, возглавил вооруженную борьбу русского народа против мон-  
голо-татарского ига. 2: 289.

*Дмитрий Прилуцкий* (ум. 1391) — русский церковный деятель, основатель  
Спасо-Прилуцкого монастыря под Вологдой. 1: 67

513 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Добужинский* Мстислав Валерианович (1875 - 1957) - русский живописец,  
график, театральный художник. 1: 271, 281

*Добгалевский* Валериан Савельевич (1885 — 1934) — советский государ-  
ственный деятель, дипломат, полпред СССР во Франции с 1927 по 1934  
г. 1:158—160

*Довженко* Александр Петрович (1894 — 1956) — советский кинорежис-  
сер. 1:112,152; 2: 215, 321 — 324

*Дойл* Артур Конан (1859 — 1930) — английский писатель. 1: 104; 2: 228

*Дольфус* Энгельберт (1892 — 1934) — австрийский политический деятель,  
канцлер и министр иностранных дел с 1932 по 1934 г. 2: 117

*Домье* Оноре (1808 — 1879) — французский график, живописец и скульп-  
тор. 1:19, 48, 85, 211,240,241,260,270,272,284;2:106,137,204,386,425

*Доре* Гюстав (1832 — 1883) — французский график, иллюстратор. 1: 343

*Дос Пассос* Джон Родериго (1896 — 1970) — американский писатель. 1: 78

*Достоевская* Анна Григорьевна (1846 — 1918) — жена Ф.М. Достоевского.  
1: 66,249

*Достоевский* Федор Михайлович (1821 — 1881) — русский писатель. 1: 59,  
96 — 98,174, 249, 301; 2:19, 36, 82

*Драйзер* Теодор Герман Альберт (1871 — 1945) — американский писатель,  
встречи Э. с Драйзером состоялись в Москве в конце 1927 г. и в США в  
1931 г. 1: 24, 40, 44, 78, 242, 243, 301; 2: 293

*Дранков* Александр Осипович (1880 — после 1945) — русский кинодея-  
тель, кинопредприниматель. 1: 192

*Дрейер* Карл Теодор (1889 — 1968) — датский кинорежиссер. 1: 187; 2: 328

*Дрейфус* Альфред (1859 — 1935) — офицер французского Генерального  
штаба, несправедливо обвиненный в шпионаже в пользу Германии в 1894  
г. 1: 172, 175, 178, 179; 2: 260, 331

*Дузе* Элеонора (1858 — 1924) — итальянская драматическая артистка. 1: 182; 2: 347

*Дункан* Айседора (1878 — 1927) — американская танцовщица, в 1921 —  
1924 гг. жила в СССР. 1: 216, 217; 2: 308, 347

*Дэвис* Мэрион (1898 — 1961) — американская киноартистка. 2: 226, 227, 238

*Дюбарри* (наст. имя и фамилия Жанна Бекю), графиня (1743 — 1793) —  
фаворитка французского короля Людовика XV. 2: 91

*Дюк —* см. Ришелье А.Э. дю Плесси

*Дюма* Александр (A. Dumas-pere) (1802 — 1870) — французский писатель.  
1: 48, 49, 309; 2: 48, 92, 108, 327

*Дюма* (Дюма-фис) Александр (1824 — 1895) — французский писатель. 2:

51, 200

*Дюпон* Эвальд Андреас (1891 — 1956) — немецкий кинорежиссер, с конца  
1920-х гг. работал также в Голливуде, Англии. 1: 122

*Дюрер* Альбрехт (1471 — 1528) — немецкий живописец, график и теоретик  
искусства. 1: 313; 2: 227,387

*Евгения* (Мария де Монтихо де Гусман) (1826 — 1920) — французская им-  
ператрица, с 1852 г. жена Наполеона III, после Парижской коммуны  
жила в Англии под именем графини Пьерфон. 1: 293; 2: 324

*Евреинов* Николай Николаевич (1879 — 1953) — русский режиссер, дра-  
матург, теоретик и историк театра; основатель и руководитель Старин-  
ного театра в Петербурге, с 1910 по 1917 г. — главный режиссер театра  
“Кривое зеркало”.1:77,355;2:23,78,186, 233

514 Мемуары*.*

*Еголин* Александр Михайлович (1896 — 1959) — советский литературо-  
вед, в 1940 — 1948 гг. работал заместителем начальника Управления про-  
паганды и агитации ЦК ВКП (б). 2: 154, 155, 168  
*Екатерина II Алексеевна* (немецкая принцесса Софья Фредерика Августа

Анхальт-Цербстская) (1729 — 1796) — российская императрица с 1762

г. 1: 213,242  
*Елизавета I Тюдор* (1533 — 1603) — королева Англии с 1558 г. 1: 33; 2: 84,

384, 385

*Елизавета Сергеевна —* см. Телешова Е.С.  
*Ермолова* Мария Николаевна (1853 — 1928) — русская актриса. 2: 386  
*Есенин* Сергей Александрович (1895 — 1925) — русский советский поэт. 1:

199, 228  
*Есенина* Татьяна Сергеевна (р. 1918) — дочь З.Н. Райх и С.А. Есенина. 1:

225, 227

*Жак-Далькроз* Эмиль (наст. имя и фам. Якоб Далькес) (1865 — 1950) —  
швейцарский музыкант, педагог, композитор; создатель системы му-  
зыкально-ритмического воспитания; основанная им ритмическая гимнас-  
тика получила широкое распространение в учебных заведениях. 2: 130

*Жанна д'Арк,* Орлеанская дева (ок. 1412 — 1431) — народная героиня  
Франции.1:169

*Жемье* Фирмен (1869 — 1933) — французский актер и режиссер. 2: 390

*Жерико* Теодор (1791 — 1824) — французский живописец и график. 1: 287

*Живокини* Василий Игнатьевич (1805 — 1874) русский актер. 2: 368

*Животовский* Сергей Васильевич (псевд. Пьер-О) (1869 — ? ) — русский  
журналист и художник-иллюстратор. 1: 54

*Жилль* Андре (1840 — 1885) — французский художник-карикатурист. 1: 48; 2:161

*Жип* (наст. имя и фам. Сибилла де Рикетти де Мирабо, графиня Мартель)  
(1850 — 1932) — французская писательница. 2: 51

*Жозефина* (1763 — 1814) — жена Наполеона I Бонапарта с 1796 по 1809 г.  
2: 109,110

*Жувенель* Анри де (1876 — 1935) — французский государственный дея-  
тель, сенатор, дипломат, журналист. 1: 166, 193

*Жувенель* Бертран де (1903 — ? ) — французский писатель, журналист,  
старший сын А. де Жувенеля. 1:193

*Жувенель* Рено де — французский журналист, участник движения Сопро-  
тивления, младший сын А. де Жувенеля. 1:166, 193

*Задгер* Изидор — австрийский филолог, последователь 3. Фрейда. 1: 277;

2:139

*Закс* Ганс (1871 — 1947) — немецкий психоаналитик, в 1929/30 г. — со-  
трудник Берлинского психоаналитического института. 1: 277; 2: 139

*Заксл* Фриц — немецкий артист драмы, оперы и оперетты, в 1900 — 1910-х  
гг. работал в Риге.2:239,240

*Закушняк* Александр Яковлевич (1879 — 1930) — русский советский дра-  
матический артист, чтец. 1: 217

*Захава* Борис Евгеньевич (1896 — 1976) — советский драматический ар-  
тист и режиссер. 1: 219

*Захер-Мазох* Леопольд (1836 — 1895) — австрийский писатель, автор эро-  
тических романов, с патологическими мотивами которых связан тер-  
мин “мазохизм”.1:213; 2: 55, 85

515 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Збышко-Цыганевичи,* братья: Станислав и Владислав — борцы-професси-  
оналы, по национальности поляки. 2: 119  
*Звегинцов* Николай Александрович — губернатор в Риге в начале 1900-х

гг. 2:116 — 118  
*Зигфельд* Флоренц (1867 — 1932) — американский театральный деятель,

создатель особого вида театральных представлении — ревю. 1: 356  
*Зинаида —* см. Райх З.Н.  
*Золя* Эмиль (1840 — 1902) — французский писатель. 1: 44, 49, 87, 110, 172,

175,178 — 180, 201, 306; 2: 324

*Зубакин* Борис Михайлович (1894 — 1938) — археолог, поэт-импровиза-  
тор.1**:** 61 - 63  
*Зуев-Инсаров —* графолог. 2: 321  
*Зуттер* Джон Август (1803 — 1880) — швейцарский эмигрант, основатель

одной из колоний в Калифорнии, где в 1848 г. было найдено золото. **1:**

250, 251, 256; 2: 202, 204, 294, 295

*Ибаррури* (псевд. Ла Пасионария) Долорес (1895 — 1987) — деятель ис-  
панского и международного рабочего движения. 2: 118, 378

*Ибсен* Генрик (1828 — 1906) — норвежский драматург. 1: 81, 316; 2: 440

*Иван IV Грозный* (1530 — 1584) — великий князь с 1533 г., первый русский  
царь с 1547 г. 1: 33, 42, 59, 275; 2: 12, 13,113, 225, 281, 282, 284, 285, 289,  
294, 384, 429

*Иванова* Ольга Ивановна — советская артистка театра и кино, в 1920-х гг.  
— в труппе Первого Рабочего театра Пролеткульта. 2: 81

*Иванов* Иван Иванович (1862 — 1929) — русский историк литературы, в  
1913 — 1917 гг. — профессор Московского университета. 1: 79

*Ивенс* Йорис (1898 — 1989) — голландский кинорежиссер-документалист.  
1: 172; 2:328

*Игнатий —* см. Лойола И.

*Ильинский* Игорь Владимирович (1901 — 1987) — советский актер и ре-  
жиссер. 1: 81

*Ильф* (наст. фам. файнзильберг) Илья Арнольдович (1897 — 1937) — со-  
ветский писатель-сатирик. 1: 104

*Иммерман* Карл Леберехт (1796 — 1840) — немецкий писатель, драматург,  
театральный деятель. 1: 308

*Иоанн Кронштадтский* (в миру Иван Ильич Сергиев) (1829 — 1908) — про-  
тоиерей Андреевского собора в Кронштадте. 1: 351

*Иосиф Волоцкий* (в миру Иван Санин) (1439/40 — 1515) — русский цер-  
ковный писатель и публицист, основатель и игумен Иосифо-Волоко-  
ламского монастыря. 1: 59

*Кавальканти* (наст. фам. де Альмейда-Кавальканти) Альберто (1897 —  
1982) — бразильский кинорежиссер, критик, продюсер. 1: 191; 2: 328

*Кадоганы —* династия английских политических деятелей, занимавших  
видные государственные посты в Великобритании в XVIII — XIX вв. 2:

206

*Кадочников* Валентин Иванович (1911 — 1942) — советский кинорежис-  
сер и художник объемных мультипликационных фильмов, ученик Э. по  
ВГИКу. 2: 247

*Казанова* Джованни Джакомо (1725 — 1798) — итальянский писатель, ав-  
тор широко известных “Мемуаров” (1791 — 1798). 1: 18, 336

516 Мемуары

*Калинин* Михаил Иванович (1875 — 1946) — председатель ВЦИК с 1919 по  
1946 г. 2:212

*Калло* Жак (1592 или 1593 — 1635) — французский гравер и рисовальщик,  
крупнейший мастер офорта. 1: 57, 272, 309; 2: 16, 87, 93, 262, 367, 424

*Кальвин* Жан (1509 — 1564) — деятель Реформации, основатель кальви-  
низма. 1: 152

*Кальдерон де ла Барка* Педро (1600 — 1681) — испанский драматург. 1:

218, 356

*Кан* Отто Херманн (1867 — 1934) — американский банкир, меценат. 1: 37  
— 39, 41 — 43, 244,287

*Кант* Иммануил (1724 — 1804) — немецкий философ. 2: 234

*Капабланка-и-Граупера* Хосе Рауль (1888 — 1942) — кубинский шахматист,  
чемпион мира с 1921 по 1927 г. 2: 21

*Капица* Петр Леонидович (1894 — 1984) — советский физик, в 1921 — 1934  
гг. работал в Кембриджском университете. 1: 85; 2: 104

*Кашинский* Михаил Яковлевич (1892 — ? ) — директор московской Первой  
фабрики Госкино в 1924 — 1925 гг., позднее работал в ВУФКУ. 1: 84,135

*Караваджо* (наст. фам. Меризи) Микеланджело да (1573 — 1610) — италь-  
янский живописец. 1:281

*Карамзин* Николай Михайлович (1766 — 1826) — русский писатель, исто-  
рик. 2: 214, 221, 222

*Карамзина* Екатерина Андреевна (1780 — 1851) — жена историка Н.М. Ка-  
рамзина. 2: 214, 215, 221, 222

*Карл IX* (1550 — 1574) — король Франции с 1560 г. 1: 171

*Карл X* (1757 — 1836) — французский король с 1824 по 1830 г., свергнут  
Июльской революцией 1830 г. 2: 161

*Карлотта* (Мария Шарлотта) (1840 — 1927) — мексиканская императри-  
ца, жена эрцгерцога Максимилиана Габсбурга. 1: 278

*Карнера* Примо (1906 — 1967) — итальянский боксер. 1: 279, 357

*Карранса* Венустиано (1859 — 1920) — в 1914 — 1917 гг. — временный пре-  
зидент Мексики, в 1917 — 1920 гг. — президент Мексики. 2: 344

*Карсавина* Тамара Платоновна (1885 — 1978) — русская артистка балета.  
1:357

*Качалов* (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875 — 1948) — рус-  
ский советский артист. 1: 199, 228; 2: 386

*Кент* Рокуэлл (1882 — 1971) — американский художник, писатель. 1: 280

*Керенский* Александр Федорович (1881 — 1970) — русский политический  
деятель. 1: 44, 50, 55, 316, 317; 2: 389

*Кертес* Андре (1894 — 1985) — венгерский фотограф, с 1925 г. — в Пари-  
же, с 1936 г. — в США. 1: 206

*Кидд* Уильям (1650 — 1701) — капитан британского флота, ставший пира-  
том. 1: 316

*Кики* (наст. имя и фам. Алиса Ирин) — популярная в 1920-х гг. француз-  
ская натурщица. 1: 203, 204

*Кинг* Генри (1886 — 1982) — американский кинорежиссер. 1: 176

*Киплинг* Редьярд (1865 — 1936) — английский поэт и писатель. 1: 63, 158; 2:72

*Кирико* (Chirico) — см. Де Кирико Дж.

*Катаев* Зиновий Наумович (1899 — 1976) — советский пианист-аккомпа-  
ниатор, в 1920-х гг. — пианист Первого Рабочего театра Пролеткульта.  
2:129

517 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Китаев* Павел Иванович — дамский портной в Петербурге в 1910-х гг. 1: 45

*Китон* Бестер (наст. имя Джозеф Френсис) (1896 — 1966) — американ-  
ский актер и кинорежиссер. 2: 363, 364

*Киш* Эгон Эрвин (1885 — 1948) — чешско-австрийский журналист и писа-  
тель, автор книги “Неистовый репортер” (1925). 1: 164, 165, 242

*Клара Гасуль —* см. Мериме П.

*Клейст* Генрих фон (1777 — 1811) — немецкий писатель и драматург. 1: 308

*Клемансо* Жорж (1841 — 1929) — французский политический и государ-  
ственный деятель, премьер-министр в 1906 — 1909 и 1917 — 1920 гг. 1:

175, 176,180

*Клодт* Петр Карлович (1805 — 1867) — русский скульптор. 1: 45

*Клопфер* Эжен (1886 — 1950) — деятель кинопроката Франции. 1: 181

*Клуэ:* Жан Младший (1486 — 1541) и Франсуа (1515 — 1572) — француз-  
ские художники. 1: 270

*Кнопф* Альфред А. (1892 — ? ) — американский издатель. 1: 24

*Коваленская* Нина Григорьевна (1888 — ? ) — русская драматическая ар-  
тистка. 1: 217

*Козинцев* Григорий Михайлович (1905 — 1973) — советский кинорежис-  
сер. 1:112,283;2:6

*Козлов* Петр Кузьмич (1853 — 1935) — русский советский путешествен-  
ник и исследователь Центральной Азии. 1: 317

*Коклен* Бенуа Констан (Коклен-Старший) (1841 — 1909) — французский  
драматический артист и теоретик театра. 1: 203

*Кокто* Жан (Cocteau Jean) (1889 — 1963) — французский писатель, поэт,  
драматург, театральный деятель, живописец, кинорежиссер, сценарист,  
либреттист и музыкальный критик. 1: 195 — 198, 200, 201, 203 — 205; 2: 73,76

*Колдуэлл* Эрскин (1903 — 1987) — американский писатель. 1: 163

*Колетт* Сидони Габриэль (1873 — 1954) — французская писательница, дра-  
матург, артистка, выступала как танцовщица, мимистка и драматичес-  
кая актриса.1:188,192 — 194,205;2:51

*Коллинз* Джимми (1904 — 1936) — американский летчик. 2: 350 — 354,  
356, 357

*Колумб* Христофор (1451 — 1506) — мореплаватель. 1: 122

*Колридж* Сэмюэл Тейлор (1772 — 1834) — английский поэт и литератур-  
ный критик.1:261

*Комиссаржевский* Федор Федорович (1882 — 1954) — русский режиссер,  
педагог, теоретик театра; с 1919 г. жил за границей. 1: 283

*Конан Дойл —* см. Дойл А.К.

*Коненков* Сергей Тимофеевич (1874 — 1971) — русский советский скульп-  
тор. 2: 148,149

*Конецкая* Ираида Матвеевна — бабушка Э. со стороны матери, владела  
буксирным пароходством в Петербурге. 1: 23; 2: 51, 250

*Коно* Ториси — камердинер Ч. Чаплина с 1916 по 1934 г. 2: 228, 235, 236, 238

*Коновалов* Александр Иванович (1875 — 1948) — текстильный фабрикант,  
министр торговли и промышленности во Временном правительстве 1917  
г. 2:389

*Константин Сергеевич —* см. Станиславский К.С.

*Кончаловская* Наталья Петровна (1903 — 1988) — советская писательни-  
ца. 2: 388

518 Мемуары

*Коонен* Алиса Георгиевна (1889 — 1974) — русская советская актриса. 2: 386  
*Корелли* Мэри (1864 — 1924) — английская писательница. 2: 288  
*Корнелл* Кэтрин (1898 — 1974) — американская драматическая артистка,

режиссер, антрепренер. 1: 356  
*Корнель* (Corneille) Пьер (1606 — 1684) — французский драматург. 1: 202;

2:242

*Корнилов* Лавр Георгиевич (1870 — 1918) — генерал, верховный главноко-  
мандующий русской армией в июле-августе 1917 г., один из организа-  
торов Добровольческой армии. 1: *55,* 313; 2: 97  
*Коровин* Константин Алексеевич (1861 — 1939) — русский художник. 2: 421- 423

*Кортес* Эрнан (1485 — 1547) — испанский конкистатор, завоеватель Мек-  
сики. 1: 41, 316, 330, 333; 2: 171

*Коуард* Ноэл Пирс (1889 — 1973) — английский драматург, артист и режиссер театра и кино. 1:45

*Краус* Вернер (1884 — 1959) — немецкий актер театра и кино. 2: 79  
*Крафт-Эбинг* Рихард (1840 — 1902) — немецкий врач-психиатр. 2: 55  
*Крижановский* Сигизмунд Доминикович (1887 — 1950) — советский писа-  
тель, литературовед. 2:292

*Кроммелинк* фернан (1888 — 1970) — бельгийский драматург. 1: 301  
*Кронин* Арчибалд Джозеф (1896 — 1981) — английский писатель. 1: 71  
*Кросс* Виктория (псевд. Вивиан Кори) — американская писательница. 2: 288  
*Крукшенк* Джордж (1792 — 1878) — английский график, книжный иллюс-  
тратор. 2: 386

*Крулль* Жермен (1897 — 1985) — французский фотограф. 1: 172, 206  
*Крылов* Иван Андреевич (1769 — 1844) — русский писатель-баснописец, драматург.1:237;2:92 *Крэг* Эдвард Гордон (1872 — 1966) — английский режиссер, художник и теоретик театра. 1: 24, 249, 293, 308; 2: 347

*Крюзе* Джеймс (1884 — 1942) — американский кинорежиссер. 1: 122  
*Крюков* Алексей П. — старший администратор и помощник режиссера в  
съемочных группах фильмов “Броненосец “Потемкин”, “Октябрь”,  
“Старое и новое”.1:120  
*К.С. —* см. Станиславский К.С.

*Ксанроф* Л. (Xanrof; наст. имя и фам. Леон Фурно) (1867 — 1953) — фран-  
цузский юморист, драматург, шансонье, сочинитель песен для И. Гиль-  
бер. 1: 214; 2: 161

*Куган* Джекки (1914 — 1984) — американский киноартист, начал снимать-  
ся в кино с раннего детства, прославился в роли Малыша в одноимен-  
ном фильме Ч. Чаплина. 1: 241, 242, 357

*Кузнецов* Михаил Артемьевич (1918 — 1986) — советский киноартист, ис-  
полнитель роли Федора Басманова в фильме “Иван Грозный”. 2: 7, 438  
*Кузнецова* Валентина Владимировна — ассистент режиссера, работала с

Э. на картинах “Александр Невский” и “Иван 1розный”. 2: 430, 431  
*Кулешов* Лев Владимирович (1899 — 1970) — советский кинорежиссер, пе-  
дагог, теоретик кино. 2: 31, 32  
*Кульвен* Пьер (наст. имя и фам. Августина Фавр де Кульвен) (1838 — 1913)

— французская писательница. 2: 51

*Купер* Гэри (наст. имя Фрэнк) (1901 — 1961) — американский актер. 1: 239  
*Купер* Джеймс Фенимор (1789 — 1851) — американский писатель. 1: 44, 175

519 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Курбский* Андрей Михайлович, князь (1528 — 1583) — русский военный и  
политический деятель, писатель; в 1564 г. бежал в Литву, участвовал в  
войне с Россией.1:275; 2: 113, 114

*Курихин* Федор Николаевич (1882 — 1951) — русский советский актер,  
конферансье театра “Кривое зеркало”, один из организаторов Мос-  
ковского Театра Сатиры. 2: 436

*Куропаткин* Алексей Николаевич(1848 — 1925) — генерал, русский воен-  
ный деятель. 1:357

*Куртиус* Эрнст Роберт (1886 — 1956) — немецкий историк литературы,  
комментатор Дж. Джойса. 2: 195, 196, 198

*Кутепов* Александр Павлович (1882 — 1930) — русский генерал, с 1920 г.  
эмигрант, с 1928 г. председатель РОВС. 1: 158

*Кутузов* Михаил Илларионович, светлейший князь Смоленский (1745 —  
1813) — русский полководец. 1: 158

*Кьяпп* Жан (1878 — 1940) — префект полиции в Париже с 1927 по 1934 г.1:

31, 148, 149, 155, 157, 208, 211

*Кэрролл* Льюис (наст. имя и фам. Чарлз Лутвидж Доджсон) (1832 — 1898)  
английский писатель. 1: 281, 294

*Лабиш* Эжен (1815 — 1888) — французский комедиограф. 1: 180; 2:199

*Лакруа* Поль (псевд. Библиофил Жакоб) (1806 — 1884) — французский пи-  
сатель. 1: 308, 309

*Ламанова* Надежда Петровна (1861 — 1941) — художник по костюмам. 2:

421, 423, 424

*Ламбалль* Мария Тереза Луиза (1749 — 1792) — французская принцесса,  
приближенная Марии Антуанетты, казненная незадолго до нее. 2: 110

*Ламур* Филипп (1903 — 19 ) — французский общественный деятель, адво-  
кат. 1: 172, 174, 207

*Ланвен* Жанна (1867 — 1946) — основательница модной швейной фирмы в  
Париже. 1: 206

*Ланг* Фриц (1890 — 1976) — немецкий кинорежиссер, с 1935 по 1958 г. ра-  
ботал в США. 2:134

*Ланжевен* Поль (1872 — 1946) — французский физик, общественный дея-  
тель. 1: 172, 175

*Лао Цзы* (Ли Эр) — древнекитайский философ, живший, согласно пред-  
анию, в VI в. до н.э. 1**:** 178, 346

*Лаппо-Данилевская* Мария Львовна (1866 — 1956) — русская провинци-  
альная артистка. 1:185

*Лаппо-Данилевская* Надежда Александровна (1875/76 — ?) — русская пи-  
сательница, автор бульварных романов. 2: 185

*Ларусс* Пьер (1817 — 1875) — французский лексикограф и педагог, осно-  
ватель издательства, выпускающего энциклопедические словари. 1: 200

*Ласкер* Эммануил (1868 — 1941) — немецкий шахматист, чемпион мира в  
1894 — 1921 гг. 2: 21

*Ласки* Джесси Л. (1880 — 1958) — американский кинодеятель, вице-прези-  
дент фирмы “Парамаунт”, пригласивший Э. в Голливуд. 1: 232, 233, 236

*Лебедев* Иван Владимирович (1879 — 1950) — русский атлет, арбитр чем-  
пионатов борьбы, деятель цирка, литератор. 2: 199

*Леви* Альбер — французский издатель. 1: 179; 2: 331

*Леви* Элифас (наст. имя и фам. Альфонс Луи Констан) (1810 — 1875) —  
французский теолог, автор мистических сочинений. 1: 63

520 Мемуары

*Леви-Брюль* Люсьен (1857—1939) — французский этнограф и психолог. 1:

167, 342

*Левитан* Исаак Ильич (1860 — 1900) — русский живописец. 2: 422

*Левитан* Юрий Борисович (1914 — 1983) — диктор Всесоюзного радио.  
2:422

*Левицкий* Александр Андреевич (1885 — 1965) — советский киноопера-  
тор. 1: 133

*Левченко* Николай — матрос Черноморского флота, помогавший группе  
Э. при съемках фильма “Броненосец “Потемкин”. 1: 138

*Леже* Фернан (1881 — 1955) — французский художник. 2: 345

*Лейбниц* Готфрид Вильгельм (1646 — 1716) — немецкий философ, матема-  
тик, физик, языковед. 1: 274

*Лейда* Джей (1910 — 1988) — американский киновед, ученик Э. по ВГИКу,  
переводчик трудов Э. на английский язык, друг Э. 1: 281, 282

*Леммле* Карл (1867 — 1939) — американский кинопредприниматель. 1: 235

*Ленен* братья: Антуан (ок. 1588 — 1648), Луи (ок. 1593 — 1648) и Матьё (ок.  
1607 — 1677) — французские живописцы. 1: 60

*Ленин* (наст. фам. Ульянов) Владимир Ильич (1870 — 1924) — основатель  
советского государства. 1: 357; 2: 309, 398

*Леонардо да Винчи* (1452 — 1519) — итальянский живописец, скульптор,  
архитектор, ученый. 1: 260, 276; 2: 205, 215, 251, 297, 324, 332, 387

*Леонидов* (наст. фам. Вольфензон) Леонид Миронович (1873 — 1941) —  
русский советский актер. 2: 386

*Леонов* Леонид Максимович (1899 — 1994) — советский писатель. 2: 375, 393

*Лермонтов* Михаил Юрьевич (1814 — 1841) — русский поэт. 2: 107, 431

*Лepу* Гастон (1868 — 1927) — французский романист и журналист. 1: 98,  
100, 102;2:46

*Лесков* Николай Семенович (1831 — 1895) — русский писатель. 2: 46, 374

*Лессинг* Готхольд Эфраим (1729 — 1781) — немецкий драматург, теоретик  
искусства. 2: 83

*Лианозов* Степан Георгиевич (1872 — 1951) — русский нефтепромышлен-  
ник. 2: 323

*Ливанов* Борис Николаевич (1904 — 1972) — советский актер. 2: 389

*Ливрайт* Горацио (Хорэс) (1886 — 1930) — американский издатель, теат-  
ральный продюсер, с 1930 г. — в Голливуде. 1: 40, 41, 243, 244

*Линдберг* Чарлз Огастус (1902 — 1974) — американский летчик, 20 — 21  
мая 1927 г. перелетел из Нью-Йорка в Париж. 2: 352

*Линдер* Макс (наст. имя и фам. Габриэль Левьель) (1883 — 1925) — фран-  
цузский комический киноартист. 2: 232, 316

*Линкольн* Авраам (1809 — 1865) — президент США в 1861 — 1865 гг. 1: 251;

2: 41,204

*Лин Ютан* (Lin Yu Tung) (1895 — 1976) — китайский писатель. 1: 346, 348

*Лир* Эдвард (1812 — 1888) — английский художник, поэт и путешествен-  
ник. 1: 294

*Лист* Франц (Ференц) (1811 — 1886) — венгерский композитор, пианист,  
дирижер, музыкальный деятель. 1: 51

*Литвиновы:* Максим Максимович (наст. имя и фам. Макс Баллах) (1876 —  
1951) -- советский государственный и партийный деятель, дипломат;

Айви Вальтеровна (урожд. Лоу) (1889 — 1977) — его жена, переводчи-  
ца. 1: 228

521 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Ллойд Джордж* Дэвид (1863 — 1945) — английский политический деятель.

1**:** 357

*Лойола* Игнаций (1491 — 1556) — религиозный деятель, основатель орде-  
на иезуитов.1:168

*Ломов —* бутафор, работал с Э. на фильме “Иван Грозный”. 2: 41S, 419  
*Ломова* Лидия Алексеевна — портниха, работала с Э. на фильме “Иван

Грозный”. 2: 418, 419

*Лонги* Пьетро (1702 — 1785) — итальянский живописец. 1: 272  
*Лонгфелло* Генри Уодсворт (1807 — 1882) — американский поэт. 1: 88  
*Лондон* Джек (наст. имя Джон Гриффит) (1876 — 1916) — американский

писатель. 1:324; 2: 292, 396

*Лондр* Альбер (1884 — 1932) — французский журналист, писал о фран-  
цузских каторжных тюрьмах, лагерях и поселениях. 1: 230  
*Лопе де Вега —* см. Вега Карпьо

*Лотар* Эли (1905 — 1969) — французский фотограф и оператор. 1: 206  
*Лотрек —* см. Тулуз-Лотрек А.

*Лоуренс* Дэвид Герберт Ричарде (Lawrence D.H.) (1885 — 1930) — англий-  
ский писатель.1: 174, 279, 280,282, 343

*Лоуренс* Томас Эдуард (1888 — 1935) — английский разведчик, работав-  
ший на Ближнем и Среднем Востоке. 2: 200, 206  
*Луи Бонапарт —* см. Наполеон III  
*Луи Диссет —* см. Аюдовик XVII  
*Лун Сэз —* см. Людовик XVI  
*Лукина* Раиса Александровна — музыкальный редактор, работала с Э. на

фильме “Иван Грозный”. 2: 431, 432

*Лукомский* Георгий Крескентьевич (1884 — 1;”52) — русский художник-  
архитектор, историк искусств, занимался изучением театральной ар-  
хитектуры. 1: 54

*Лукулл* (ок. 117 — ок. 56 до н.э.) — римский полководец. 1: 296  
*Луначарский* Анатолий Васильевич (1875 — 1933) — советский государ-  
ственный и партийный деятель, писатель, критик; нарком просвещения  
с 1917 по 1929 г.2:237,376

*Лундт* Альфред (1892 — 1977) — американский актер. 1: 356  
*Лypux* Георг (1876 — 1920) — эстонский атлет и борец, гастролировал в

Европе и Америке. 2: 199  
*Лурия* Александр Романович $1902 — 1977) — советский психолог, один

из основателен нейропсихологии, друг Э. 2: 150

*Льюис* [Гарри] Синклер (1885 — 1951) — американский писатель. 1: 296  
*Любич* Эрнст (1892 — 1947) — немецкий кинорежиссер, с 1923 г. — в Гол-  
ливуде. 1: 24, 240

*Любке* Вильгельм (1826 — 1893) — немецкий историк искусства. 2: 344  
*Аюдовик XIV* (1638 — 1715) — король Франции с 1643 г. 1: 32, 315; 2: 340  
*Аюдовик XV* (1710 — 1774) — король Франции с 1715 г. 2: 92  
*Людовик XVI* (Луи Сэз) (1754 — 1793) — король Франции с 1774 по 1792 г.,

казнен во время Великой французской революции. 1: 44, 50; 2: 110  
*Людовик XVII* (Луи Диссет) (1785 — 1795) — сын Людовика XVI, после

казни которого был провозглашен королем, также казнен. 2: 110  
*Люксембург* Роза (1871 - 1919) — деятель германского, польского и меж-  
дународного рабочего движения. 2: 378  
*Лютер* Мартин (1483 — 1546) — деятель Реформации в Германии. 2: 218, 339

522 Мемуары

*Майзель* Эдмунд (1874 — 1930) — немецкий композитор, автор музыки к  
фильмам Э. “Броненосец “Потемкин” и “Октябрь”. 2: 96 — 98, 200

*Маклаков* Василий Алексеевич (1869 — 1957) — лидер партии кадетов, де-  
путат 2 — 4-й Государственной Думы. 1: 205

*Маклаков* Николай Алексеевич (1871 — 1918) — министр внутренних дел  
России в 1912 — 1915 гг. 1: 205

*Маковский* Константин Егорович (1839 — 1915) — русский художник, ра-  
ботал в жанровой, портретной и исторической живописи. 1: 94

*Максимилиан I* Габсбург (1832 — 1867) — австрийский эрцгерцог, в 1864 г.  
во время англо-франко-испанской интервенции в Мексику был провоз-  
глашен императором Мексики, после ухода французских войск казнен.  
1: 278, 299

*Малевич* Казимир Северинович (1878 — 1935) — русский советский ху-  
дожник. 1: 84, 114; 2: 306, 311 — 315, 371

*Малларме* Стефан (1842 — 1898) — французский поэт. 1: 211

*Мальро* Андре (1901 — 1976) — французский писатель и государственный  
деятель. 1: 172, 174, 175

*Мандро* Элен де — владелица замка в Ла-Сарра в Швейцарии, где проходил  
Конгресс независимой кинематографии в 1929 г. 2: 327, 328, 330, 331

*Манн* Томас (1875 — 1955) — немецкий писатель. 1: 205

*Мантенья* Андреа (1431 — 1506) — итальянский живописец и гравер. 1:

260; 2:367

*Маньяско* Алессандро (1667 — 1749) — итальянский живописец. 1: 268, 270- 272

*Марат* Жан Поль (1743 — 1793) — деятель Великой французской револю-  
ции, один из вождей якобинцев. 1: 48

*Маринетти* Филиппо Томмазо (1876 — 1944) — итальянский писатель, гла-  
ва футуризма.1:173,199;2:328,371

*Мария Антуанетта* (1755 — 1793) — королева Франции, жена (с 1770 г.)  
Людовика XVI, казнена в период Великой французской революции !•  
44;2:110

*Мария Стюарт* (1542 — 1587) — королева Шотландии с 1542 (фактически  
с 1561) по 1567 г.; по приказу Елизаветы I была заключена в тюрьму и  
казнена. 1:33,180;2:385

*Мария Федоровна* (принцесса Вюртембергская) (1759 — 1828) — россий-  
ская императрица, жена (с 1776 г.) императора Павла I, создала ряд бла-  
готворительных организаций (Мариинское ведомство). 1: 93

*Мария Федоровна* (урожд. Мария Дагмара, принцесса Дании) (1847 — 1928)

— российская императрица, жена Александра III. 1: 45

*Марке* Мари (1895 — 1979) — французская артистка театра и кино. 1: 196,  
198, 205, 209

*Марков* Андрей Мелентьевич (Андрюша) — школьный товарищ Э. 1: 86, 87; 2: 119

*Марков* Мелентий Феодосиевич — начальник Риго-Орловской железной  
дороги в 1910-х гг. 1: 86; 2: 119

*Маркс* Карл (1818 — 1883) — основоположник научного коммунизма. 2: 117

*Маркс* Джулиус Генри (экранный псевдоним Граучо) (1890 — 1977) — аме-  
риканский комический артист театра и кино, один из братьев Маркс —  
музыкальных эксцентриков. 1: 106

*Марло* Кристофер (1564 — 1593) — английский драматург. 1: 180

523 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Массалитинова* Варвара Осиповна (1878 —1945) — русская советская дра-  
матическая артистка. 1: 58

*Мата* Хари (наст. имя и фам. Гертруд Маргарете Целле) (1876 — 1917) —  
датская танцовщица и, возможно, немецкая шпионка периода первой  
мировой войны. 1: 188

*Матисс* Анри (1869 — 1954) — французский живописец, график, мастер  
декоративного искусства. 1: 269; 2: 185

*Матиссен* Франсис Отто (1902 — 1950) — американский литературовед.  
1:282

*Матюшенко* Афанасий Николаевич (1879 — 1907) — унтер-офицер Чер-  
номорского флота, один из организаторов восстания на броненосце  
“Князь Потемкин Таврический”. 1: 138

*Маяковский* Владимир Владимирович (1893 — 1930) — русский советский  
поэт. 1: 27, 77,135, 200,356;2:175,306 — 309,396,398

*Мейербер* Джакомо (наст. имя и фам. Якоб Либман Бер) (1791 — 1864) —  
немецкий композитор. 2: 372

*Мейер-Грефе* Юлиус (1867 — 1935) — немецкий искусствовед. 1: 269

*Мейерхольд* Всеволод (наст. имя Карл) Эмильевич (1874 — 1940) — рус-  
ский советский режиссер, артист, театральный деятель; учитель Э. по  
ГВЫТМ, Э. был асситентом Мейерхольда по спектаклю “Смерть Тарел-  
кина” (1922). 1: 80 - 83, 131, 215 - 223, 226, 227, 283, 352 - 354, 356; 2: 75, 130, 247,301 — 305,307,321

*Мелвилл* (Melville) Герман (1819 — 1891) — американский писатель. 1: 175,  
281, 282; 2: 64

*Меллер* Ракель (наст. имя и фам. Франциска Маркес Лопес) (1888 — 1962)  
— испанская эстрадная певица и артистка. 1: 357

*Меллер-Закомельский* Александр Николаевич — прибалтийский генерал-  
губернатор в 1900-х гг. 2: 57

*Мельес* Жорж (1861 — 1938) — французский кинорежиссер, автор первых  
“феерических” фильмов, в которых применял различные трюки. 1: 23,  
164, 250; 2: 109, 189, 232

*Менделеев* Дмитрий Иванович (1834 — 1907) — русский ученый. 2: 430

*Менкен* Генри (1880 — 1956) — американский филолог, литературный кри-  
тик, автор книги “Американский язык” (1919). 2: 136

*Менухин* Иегуди (р. 1916) — американский скрипач и музыкально-обще-  
ственный деятель. 1: 357

*Мериме* Проспер (1803 — 1870) — французский писатель. 1: 196

*Меркуров* Сергей Дмитриевич (1881 — 1952) — советский скульптор. **1:** 25

*Мерод* Клео де (наст. имя Диана Клеопатра) (1881 — 1966) — французская  
артистка балета.1: 93

*Мессершмитт* Вилли (1898 — 1978) — немецкий авиаконструктор. 2: 423

*Метерлинк* Морис (1862 — 1949) — бельгийский драматург, поэт. 1: 22,  
305, 315; 2: 372

*Меттерних* (Меттерних-Виннебург) Клеменс, князь (1773 — 1859) — ав-  
стрийский государственный деятель. 2:117

*Мизраки —* владелец книжного магазина в Мексико-Сити. 1: 290, 291

*Мийо* Дариус (1892 — 1974) — французский композитор, дирижер, музы-  
кальный критик.1:286,287;2:212

*Микеланджело* Буонаротти (1475 — 1564) — итальянский скульптор, жи-  
вописец, архитектор, поэт. 2: 215, 324,421,424

524 Мемуары

*Миклашевский* Константин Михаилович (1866 — 1944) — русский театро-  
вед, кинорежиссер, артист. 1: 215

*Мильеран* Александр (1859 — 1943) — французский политический деятель,  
в 1920 — 1924 гг. — президент Франции. 1: 175

*Мильтон* Джон (1608 — 1674) — английский поэт и политический деятель.  
2:29

*Минье* (Mignet) Франсуа Огюст Мари (1796 — 1884) — сЬранцузский исто-  
рик. 1: 47; 2: 108,110

*Мирабо* Оноре Габриель Рикети (1749 — 1791) — писатель, деятель Вели-  
кой Французской революции. 2: 75

*Мирбах* Вильгельм, граф (1871 — 1918) — немецкий дипломат. 1: 51

*Мирбо* Октав (1850 — 1917) — французский писатель. 2: 55, 85

*Мистенгет* (наст. имя и фам. Жанна Буржуа) (1872 — 1956) — француз-  
ская эстрадная певица, играла в кино. 1: 356

*Митчелл* (Mitchell) Маргарет (1900 — 1949) — американская писательни-  
ца. 1: 256

*Михин* Борис Александрович (1881 — 1965) — кинорежиссер, в начале  
1920-х гг. был директором Первой Московской кинофабрики. 2: 316, 317

*Мишель* Луиза (1830 — 1905) — французская революционерка, деятель Па-  
рижской коммуны. 2: 108, 378

*Молдин* Уильям (р. 1921) — американский художник. 2: 110

*Мольер* (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) (1622 — 1673) — француз-  
ский драматург. 1:203

*Монзи* Анатоль де (1876 — 1947) — французский государственный дея-  
тель, сенатор.1:166,167

*Моннье* Адриенна (1892 — 1955) — французская поэтесса, мемуаристка,  
владелица книжного магазина в Париже. 1: 289

*Моносзон* Лев Исаакович (1890 — 1938) — председатель “Амкино”. 2:350, 353

*Монтегю* Айвор (1904 — 1984) — английский публицист, киносценарист,  
режиссер, критик; соавтор Э. по сценариям “Золото Зуттера” и “Аме-  
риканская трагедия”.1:279;2:226 — 228,329

*Монтегюс* (наст. имя и фам. Гастон Брунсвик) (1872 — 1952) — француз-  
ский певец-шансонье. 1: 357

*Монтенегро* Роберто (1885 — 1968) — мексиканский художник, портре-  
тист, иллюстратор. 1: 41

*Монтепен* Ксавье де (1823 — 1910) — французский писатель, журналист.

*Монтойа* Мария Тереза (1902 — ? ) *—* мексиканская артистка театра и кино.1:182,183

*Моор* (наст. фам. Орлов) Дмитрий Стахиевич (1883 — 1946) — русский со-  
ветский график, мастер плаката, сатирического рисунка. 2: 122  
*Мопассан* Ги де (1850 — 1893) — французский писатель. 1: 62, 106; 2: 51  
*Моран* Поль (18S9 — 1976) — французский писатель и дипломат. 2: 260  
*Морзе* Сэмюэл Финли Бриз (1791 — 1872) — американский изобретатель. 2: 408

*Моро* Жан Мишель (прозвище Моро Младший) (1741 — 1814) — француз-  
ский рисовальщик и гравер. 1: 56; 2: 53

*Морозов* Арсений Абрамович — купец, коллекционер. 2: 128, 129, 316  
*Москвин* Иван Михайлович (1874 — 1946) — русский советский актер. 2: 368, 386

525 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Мочалов* Павел Степанович (1800 — 1848) — русский драматический ар-  
тист. 1: 340;2:368

*Моцарт* Вольфганг Амадей (1756 — 1791) — австрийский композитор. 2: 371, 372

*Музыкант* Вера Г. — артистка Первого Рабочего театра Пролеткульта,  
участница спектаклей, поставленных Э. 2: 102

*Муне-Сюлли* Жан (1841 — 1916) — французский драматический артист, с  
1872 г. — в труппе “Комеди франсэз”. 2: 232

*Мунк* Эдвард (1863 — 1944) — норвежский живописец и график. 2: 185

*Муратов* Павел Павлович (1881 — 1950) — русский писатель, переводчик, искусствовед. 1: 97

*Мурзук —* борец-негр, выступал на чемпионатах мира в начале XX в. 2:199

*Мурнау* (наст. фам. Плюмпе) Фридрих Вильгельм (1889 — 1931) — немецкий кинорежиссер. 1: 211, 244

*Муссинак* Леон (1890 — 1964) — фрнцузский кинодеятель, историк театра и кино; друг Э. 1: 149, 179, 193; 2: 326, 327, 329 - 333

*Муссолини* Бенито (1883 — 1945) — фашистский диктатор Италии в 1922 — 1943 гг. 1: 166

*Mvmep* Рихард (1860 — 1909) — немецкий искусствовед. 1: 269; 2: 344

Мэй *Аанъфан* (1894 — 1961) — китайский артист, педагог, театральный и общественный деятель. 1: 346; 2: 150, 370

*Мэри —*см. Пикфорд М.

*Мюссе* Альфред де (1810 — 1857) — французский писатель, поэт, драматург. 1: 32;2:215

*Нагродская* Евдокия Аполлоновна (1866 — 1930) — русская писательница. 2:185

*Назимова* (наст. фам. Левентон) Алла Александровна (1879 — 1945) — русская и американская артистка театра и кино. 1: 356

*Наполеон I* (Наполеон Бонапарт) (1769 — 1821) — французский император (1804 - 1814 и март-июнь 1815). 1: 34, 48, 139, 158, 168; 2: 109, 110, 422

*Наполеон III* (Луи Наполеон Бонапарт) (1808 — 1873) — французский император в 1852 — 1870 гг., племянник Наполеона I. 1: 49, 104, 149, 172,  
204, 293, 299; 2: 230, 324

*Негри* Пола (наст. имя и фам. Барбара Аполлония Халупец) (1894 — 1987) — артистка немецкого и американского кино, по национальности полька. 1: 248

*Незлобии* (наст. фам. Алябьев) Константин Николаевич (1857 — 1930) — русский антрепренер, режиссер, драматический артист, держал антрепризу в Риге и др. городах Прибалтики, в 1909 — 1917 гг. работал в Москве. 1: 217, 283, 356

*Некрасов* Николай Алексеевич (1821 — 1878) — русский поэт. 2: 193

*Некрасов* Николай Виссарионович (1879 — 1940) — один из лидеров левых кадетов. В 1917 г. — министр Временного правительства. 2: 389

*Нелидов* Анатолий Павлович (1879 — 1949) — русский советский драматический артист, 1: 217, 356

*Немирович-Данченко* Владимир Иванович (1858 -- 1943) — русский советский режиссер, театральный деятель, педагог, драматург. 1:82; 2: 247

*Немчинов* Тарас — литературный псевдоним Г.В. Александрова и Э. 1: 84

*Нерваль* (наст. фам. Лабрюни) Жерар де (1808 — 1855) — французский поэт и писатель. 1:193

526 Мемуары

*Нерон* (37 — 68) — римский император с 54 г. 1: 55

*Неитон* Керри Э. (урожд. Керри Эмилия Мур) (1846 — 1911) — общественный деятель США. 1: 291

*Нибло* Фред (наст. имя и фам. Федерико Нобиле) (1874 — 1948) — американский кинорежиссер. 1: 122

*Никитин* Леонид Александрович (1896 — 1942) — советский художник,  
совместно с Э. оформил спектакли “Мексиканец” и “Лена” в Первом  
Рабочем театре Пролеткульта. 1: 348

*Николай I* (1796 — 1855) — российский император с 1825 г. 1: 340; 2: 221

*Николай II* (1868 — 1918) — последний российский император (1894 —  
1917). 1: 44 — 46, 50, 310,357;2:389

*Николай Кузанский* (Николай Кребс) (1401 — 1464) — церковно-полити-  
ческий деятель, теолог, математик. 1: 345

*Нил Сорский* (в миру Николай Майков) (ок. 1433 — 1508) — русский цер-  
ковный деятель, основатель и глава нестяжательства. 1: 59

*Нилендер* Константин Карлович — учитель рисования в Рижском город-  
ском реальном училище. 2: 126

*Нильсен* Аста (1883 — 1972) — датская киноартистка. 1: 110

*Ницше* (Nietzsche) Фридрих (1844 — 1900) — немецкий философ. 1: 158,  
285, 342, 344

*Ноай* Анна-Елизавета де (1876 — 1933) — поэт, хозяйка салона, часто по-  
сещавшегося Жаном Кокто. 2: 76

*Ноай* Матьё де, виконт — французский меценат, финансировал фильмы  
Л. Бунюэля и Ж. Кокто. 2: 73, 76

*Нунэ —* см. Агаджанова Н.ф.

*Ньепс* Жозеф Нисефор (1765 — 1833) — французский изобретатель, один  
из создателей фотографии. 1: 253

*Ньютон* Исаак (1643 — 1727) — английский ученый. 2: 263, 264

*Оболенский* Леонид Леонидович (1902 — 1992) — советский кинорежис-  
сер, киноартист, в 1930-х гг. — ассистент Э. по кафедре режиссуры  
ВГИК. 2: 127, 128

*Овидий* (Публий Овидий Назон) (43 до н.э. — ок 18 н.э.) — римский поэт.  
2: 427

*Озолс* А.М. — курьер, камердинер М.0. Эйзенштейна. 1: 76, 93; 2: 82, 83,116

*Олеша* Юрий Карлович (1899 — 1960) — советский писатель, драматург. 1:121

*Ояьвера* Фелис — исполнитель роли пеона в фильме “Да здравствует Мек-  
сика!”. 2: 89, 90,92

*О'Нейл* (О'Нил) Юджин Гладстоун (1888 — 1953) — американский драма-  
тург. 1: 356; 2:78

*Ориоль* Жан Жорж (1907 — 1950) — французский журналист и кинодея-  
тель, основатель и редактор журнала “Revue du cinema”. 2: 330

*Орлеанская девственница —* см. Жанна д' Арк.

*Орленев* (наст. фам. Орлов) Павел Николаевич (1869 — 1932) — русский  
актер. 2: 386

*Орлов* Дмитрий Николаевич (1892 — 1955) — советский актер. 2: 272, 273,  
275, 276

*Ороско* Хосе Клементе (1883 — 1949) — мексиканский живописец. 1: 327;

2: 338 — 342, 344, 345, 354

*Островский* Александр Николаевич (1823 — 1986) — русский драматург.  
2: 308, 320

527 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Остужев* (наст. фам. Пожаров) Александр Алексеевич (1874 — 1953) —  
русский советский актер. 2: 386

*Отеро* Каролина (1868 — 1965) — французская артистка варьете, балери-  
на и певица.1:93

*Отто Эч. —* см. Кан О.Х.

*Оффенбах* Жак (наст. имя и фам. Якоб Эбершт) (1819 — 1880) — французский  
композитор, один из основоположников классической оперетты. 1:160

*Пабст* Георг Вильгельм (1885 — 1967) — кинорежиссер, начал свою дея-  
тельность в Австрии, затем работал в Германии, Франции, США, снова  
в Австрии и Италии. 1: 192; 2: 72

*Павел Андреевич —* см. Аренский П.А.

*Павленко* Петр Андреевич (1889 — 1951) — советский писатель, кинодра-  
матург, соавтор Э. по сценариям “Александр Невский” и “Большой  
ферганский канал”. 2: 263, 265, 289

*Павленков* флорентий Федорович (1839 — 1900) — русский книгоиздатель.  
1:307

*Парацельс* (наст. имя и фам. Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гоген-  
хейм) (1493 — 1541) немецкий врач, естествоиспытатель и химик. 1: 290

*Парнах* (наст. фам. Парнок) Валентин Яковлевич (1891 — 1951) — совет-  
ский поэт, переводчик, историк балета, артист. 2: 127, 129

*Парни* Эварист Дезире де (1753 — 1814) — французский поэт. 1: 336

*Паскен* Жюль (наст. имя и фам. Джулиус Пинкас) (1885 — 1930) — амери-  
канский художник, в 1920—е гг. жил в Париже. 1: 195

*Пастернак* Борис Леонидович (1890 — 1960) — русский советский поэт,  
писатель, переводчик. 2:286,287

*Пате* Шарль (1863 — 1957) — французский кинопромышленник, владелец  
крупной кинофирмы. 2: 55

*Паулюс* Фридрих (1890 — 1957) — немецко-фашистский военачальник. 2: 430

*Пачеко* Хуан (1874 — ? ) — мексиканский художник. 1: 327

*Пейч* Сергей Николаевич — инженер, начальник военного строительства,  
в котором служил Э. 1: 95; 2: 44

*Пеллико* Сильвио (1789 — 1854) — итальянский писатель, карбонарий, 15  
лет провел в крепости.1:178

*Пенлеве* Жан (1902 — 1989) — французский кинорежиссер, постановщик  
научно-популярных фильмов. 1: 163 — 165

*Пенлеве* Поль (1863 — 1933) — французский математик и государствен-  
ный деятель, в 1917 и 1925 гг. — премьер-министр, в 1917 и 1925 — 1929  
гг. — военный министр. 1: 164 — 166

*Перельман* Сидней Джозеф (1904 — 1979) — американский писатель-юмо-  
рист и художник. 1: 294

*Перов* Василий Григорьевич (1834 — 1882) — русский живописец. 2: 416

*Петр I* (1672 — 1725) — русский царь (с 1682, правил с 1689 г.), первый  
российский император (с 1721 г.). **1:** 68, 357

*Петров* (наст. фам. Катаев) Евгений Петрович (1903 — 1942) — советский  
писатель-сатирик, драматург. 1: 104

*Петроний* Гай (ум. 66 до н.э.) — римский сатирик, придворный Нерона. 2:186

*Петэн* Анри Филипп (1856 — 1951)— французский политический деятель,  
глава капитулянтского правительства Франции, затем коллаборацио-  
нистского режима в 1940 — 1944 гг., был приговорен к пожизненному  
заключению. 1: 188

*528* Мемуары

*Пиз* Фрэнк — организаитор фашистских выступлений в США. 1: 234, 330; 2:99

*Пикассо-и-Руис* Пабло (1881 — 1973) — французский художник и общест-  
венный деятель, испанец по происхождению. 1; 173, 197, 269, 286, 287; 2:

371, 416

*Пикфорд* (наст. фам. Смит) Джек (1896 — 1933) — американский артист  
театра и кино, брат М. Пикфорд. 1: 242, 247

*Пикфорд* Мэри (наст. имя и фам. Глэдис Смит) (1893 — 1979) — американ-  
ская киноартистка. 1: 31, 32, 238,242, 247;2:336

*Пимен* (ум. 1571) — русский церковный деятель, новгородский архиепис-  
коп. 1: 59

*Пиранделло* Луиджи (1867 — 1936) — итальянский писатель и доаматург.  
1: 36—39, 357

*Пиранези* Джованни Баттиста (1720 — 1778) — итальянский гравер. 1: 286

*Платон* (428 или 427 — 347 до н.э.) — древнегреческий философ. **1:** 79; 2: 46

*Плевицкая* (наст. фам. Винникова) Надежда Васильевна (1884 — 1941?) —  
русская эстрадная певица. 1: 357

*По* Эдгар Аллан (1809 — 1849) — американский писатель. 1: 98 — 100, 175;

2: 28, 29, 46, 205, 234

*Погодин* (наст. фам. Стукалов) Николай Федорович (1900 — 1962) — со-  
ветский драматург. 2: 377

*Поксон* (наст. имя и фам. Джон Банни) (1863 — 1915) — американский ко-  
мический киноартист. 2: 232, 316

*Помпадур* Жанна Антуанетта Hyaccois, маркиза (1721 — 1764) — фаворитка  
Людовика XV. 2: 91

*Помпеи Великий* Гней (106 — 48 до н.э.) — римский полководец. 1: 219

*Понсон дю Террайль* Пьер Алекси (1829 — 1871) — французский писатель,  
автор авантюрных романов. 1: 188

*Попова* Любовь Сергеевна (1889 — 1924) — русский советский художник.  
1:216,217

*Посада* Хосе Гуаделупе (1851 — 1913) — мексиканский график. 1: 85. 327; 2:

124, 167, 168, 345, 354

*Потемкин* Григорий Александрович, светлейший князь Таврический (1739  
— 1791) — русский государственный и военный деятель, фаворит Ека-  
терины II. 1:'242, 243

*Прамполини* Энрико (1894 — 1956) — итальянский скульптор, архитек-  
тор, художник. 1: 198; 2: 328, 329

*Преображенская* Ольга Ивановна (1881 — 1971) — советский кинорежис-  
сер, драматическая артистка. 2: 251

*Пристли* Джон Бойнтон (1894 — 1976) — английский писатель и драма-  
тург. 2: 128

*Прокофьев* Сергей Сергеевич (1891 — 1953) — русский советский компо-  
зитор, автор музыки к фильмам Э. “Александр Невский >> и “Иван Гроз-  
ный”. 1: 131; 2: 96, 101, 130, 208, 220, 319, 371, 399 — 410, 412 — 417, 432

*Промер* Станислав Максимилианович (1855 — 1931) — издатель газеты  
“Биржевые ведомости” (Петербург) с 1880 по 1917 г. 1: 54 — 56

*Пруст* Марсель (1971 — 1922) — французский писатель. 1: 19, 20, 187

*Прутченко* Сергей Михайлович — попечитель Рижского учебного округа  
в 1900 — 1910-х гг. 1: 71, 72

*Прэнс* (наст. имя и фам. Шарль Пренс Ригаден) (1972 — 1933) — француз-  
ский киноартист. 2: 232, 316

529 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Птушко* Александр Лукич (1900 — 1973) — советский кинорежиссер и ху-  
дожник. 1: 73; 2:436

*Пудовкин* Всеволод Илларионович (1893 — 1953) — советский кинорежис-  
сер, актер,теоретик кино. 1:112, 152,191; 2: 207, 215,321,323,324

*Пушкин* Александр Сергеевич (1799 — 1837) — русский поэт. 1: 32, 221,  
260, 336; 2: 19, 21, 29, 30, 33, 34, 74, 107, 134, 193, 206, 214 — 217, 219, 221

— 223, 294, 295, 321

*Пушкина* (урожд. Гончарова) Наталья Николаевна (1812 — 1863) — жена  
А.С. Пушкина. 2: 219, 221, 222

*Пырьев* Иван Александрович (1901 — 1968) — советский кинорежиссер, в  
юности актер Первого Рабочего театра Пролеткульта, участник спектак-  
лей Э., снялся в первом фильме Э. “Дневник Глумова”. 2:102, 396 — 398

*ПЭМ* (наст. фам. П.П. Матюнин) — русский художник-карикатурист, со-  
трудник газет “Новое время” и “Вечернее время”. 2: 122

*Рабинович* Исаак Моисеевич (1894 — 1961) — советский театральный ху-  
дожник. 2: 239

*Рабле* Франсуа (1494 — 1553) — французский писатель. 1: 214, 231, 263,  
285, 292; 2: 46, 128, 227, 234, 342, 368

*Райзман* Яков Ильич (ум. 1944) — художник по костюмам, работал с Э. на  
фильме “Иван Грозный”. 2: 421 — 425

*Райх* Зинаида Николаевна (1894 — 1939) — советская драматическая ар-  
тистка, ученица и жена В.Э. Мейерхольда, с 1921 по 1938 г. — в труппе  
театра его имени. 1: 216, 217, 227

*Райх* Николай Андреевич (1862 — 1942) — отец З.Н. Райх. 1: 225, 227

*Ранк* Отто (Rank Otto) (1884 — 1939) — австрийский психоаналитик. 1: 98,  
277; 2: 61, 62, 139

*Расин* Жан (1639 — 1699) — французский поэт, драматург. 1: 202

*Расине* Альбер Шарль Огюст (1825 — 1893) — французский рисовальщик,  
автор книги “История костюма”. 1: 308

*Распутин* (наст. фам. Новых) Григорий Ефимович (1872 — 1916) — фаво-  
рит Николая II и императрицы Александры Федоровны. 1: 46, 66

*Растрелли* Варфоломей Варфоломеевич (1700 — 1774) — русский архи-  
тектор. 2: 318

*Рафаэль* Санти (1483 — 1520) — итальянский художник. 2: 215, 324

*Рахманинов* Сергей Васильевич (1873 —- 1943) — русский композитор. 2:

426, 427

*Режан* Габриэль (наст. имя и фам. Габриэль Шарлотта Режю) (1856 — 1920)

— французская драматическая артистка. 1: 182

*Резерфорд* Эрнест (1871 — 1937) — английский физик. 1: 85

*Рейнхардт* (наст. срам. Гольдман) Макс (1873 — 1943) — немецкий режис-  
сер, артист, педагог; в 1933 г. эмигрировал из Германии. 1: 110, 357

*Рейхерт —* школьный товарищ Э. 2: 96, 98

*Ремарк* Эрих Мария (наст. имя и фам. Эрих Пауль Крамер) (1898 — 1970)

— немецкий писатель. 2: 71

*Рембо* Артюр (1854 — 1891) — французский поэт. 1: 155  
*Рембрандт* Харменс ван Рейн (1606 — 1669) — голландский художник. 1:

39, 266, 287;2:176  
*Репин* Илья Ефимович (1844 — 1930) — русский художник. 2: 272, 389, 416,

422, 431

530 Мемуары

*Ржешевский* Александр Георгиевич (1903 — 1967) — советский писатель,  
киносценарист, автор сценария “Бежин луг”. 2: 106

*Рибера* Диего (1886 — 1957) — мексиканский живописец и общественный  
деятель. 1: 294, 324, 327; 2: 123, 124, 338, 339, 341 - 345

*Ривьер* Жорж-Анрп (1897 — ?) — основатель и заместитель директора Му-  
зея Человека в Париже. 1: 171 — 173, 203

*Рид* Джон (1887 — 1920) — американский писатель, журналист. 1: 292

*Римский-Корсаков* Николай Андреевич (1844 — 1908) — русский компо-  
зитор. 2: 180,272

*Рихтер* Ганс (1888 — 1976) — немецкий кинорежиссер, один из осново-  
положников авангардистского направления киноискусства в Германии.  
2:328

*Ришелье* Арман Жан дю Плесси, кардинал (1585 — 1642) — французский  
политический деятель. 1: 148, 149, 152, 154

*Ришелье* Арман Эммануэль дю Плесси (на русской службе — Эммануил  
Осипович), герцог (1766 — 1822) — генерал-губернатор Новороссий-  
ского края и градоначальник Одессы в 1805 — 1814 гг. 1: 134

*Робеспьер* Максимильен (1758 — 1794) — деятель Великой французской  
революции. 1: 48

*Робида* Альбер (1848 — 1926) — французский художник-иллюстратор и  
писатель-юморист. 1: 211

*Робсон* Поль (1898 — 1976) — американский певец, драматический артист  
и общественный деятель. 1: 291

*Роден* Огюст (1840 — 1917) — французский скульптор. 1: 167

*Роза* Сальваторе (1615 — 1673) — итальянский живописец, гравер, поэт-  
сатирик, драматург и драматический артист. 1: 272; 2: 424

*Розенталь* Леонард — французский миллионер, занимался продажей и  
экспортом жемчуга. 1: 161 — 163, 176, 286, 287

*Роллан* Ромен (1866 — 1944) — французский писатель, драматург, музы-  
ковед. 1: 194

*Ромней* (Ромни) Джордж (1734 — 1802) — английский живописец, пор-  
третист. 1: 287

*Роом* Абрам Матвеевич (1894 — 1976) — советский кинорежиссер. 2: 103

*Poccu* Карл Иванович (1775 — 1849) — русский архитектор. 1: 337

*Ротшильды —* финансовая группа в Западной Европе. 2: 349

*Рошфор* Виктор Анри де (1831 — 1913) — французский публицист и поли-  
тический деятель, издатель журнала “Лантерн”, автор блестящих пам-  
флетов против Наполеона III. 1: 104, 152, 285, 293

*Рошфор* Николай Иванович, граф — русский инженер. 1: 104, 105

*Ртищева* Маргарита Ивановна — русская артистка эстрады, чтица, рас-  
сказчица, выступала с имитациями шансонеток различных националь-  
ностей. 2: 74

*Рубенс* Питер Пауль (1577 — 1640) — фламандский художник. 1: 260

*Рубинштейн* Ида Львовна (1885 — 1960) — танцовщица и драматическая ар-  
тистка-любительница, с 1910 г. постоянно жила в Париже. 1: 353; 2: 376

*Рублев* Андрей (ок. 1360 — 70 — ок. 1430) — русский живописец. 2: 416

*Руденко* Жорж (наст. имя Петр Корнеевич) (1887 — ?) — русский артист  
цирка, воздушный гимнаст, вольтижер.

*Рудольф II* (1552 — 1612) — император Священной Римской империи с  
1576 по 1612 г., австрийский эрцгерцог. 2: 113

531 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Рузвельт* Теодор (1858 — 1919) — 26-й президент США (1901 — 1909). 2: 350

*Рузвельт* Франклин Делано (1882 — 1945) — американский политический  
деятель, президент США с 1933 по 1945 г. 1: 31, 189, 234, 235

*Рурк* (Rourke) Констанс (1885 — 1941) — американский литературовед, ис-  
торик культуры.1:154,281

*Руссо* Анри (прозвище Таможенник) (1844 — 1910) — французский живо-  
писец-примитивист. 1: 254

*Руссо* Жан Жак (1712 — 1778) — французский философ и писатель. 2: 82

*Рустем —* слуга Наполеона I. 2: 109

*Рутковская* Бронислава Ивановна (1880 — 1969) — русская советская дра-  
матическая артистка. 1:356

*Рутман* Вальтер (1887 — 1941) — немецкий режиссер документального  
кино.

*Рыжая Бэсс —* см. Елизавета I Тюдор

*Рэй* Ман (наст. имя и фам. Эммануэль Реденски) (1890 — 1976) — амери-  
канский художник, фотограф, кинорежиссер. 1: 206; 2: 238

*Савонарола* Джироламо (1452 — 1498) — настоятель монастыря домини-  
канцев во Флоренции; выступал против тирана Медичи, обличал папст-  
во, осуждал гуманистическую культуру; был отлучен от церкви и сож-  
жен как еретик. 1:152;2:339

*Сад* Донасьен Альфонс Франсуа де, маркиз (1740 — 1814) — французский  
писатель, с именем которого связано понятие садизма. 2: 73, 75, 76, 82

*Садандзи* Итикава (1880 — 1940) — японский актер, руководитель театра  
Кабуки.2:199

*Сада* Якко ( 1872 — 1946) — японская драматическая артистка. 2: 109

*Сакс* Ганс (1494 — 1576) — немецкий мейстерзингер, драматург. 1: 254

*Сакко* Николо (1891 — 1927) — американский рабочий, итальянец по про-  
исхождению, вместе с Б. Ванцетти ложно обвиненный в убийстве и каз-  
ненный на электрическом стуле. 1:178

*Саламонский* Альберт (1839 — 1913) — цирковой предприниматель и ар-  
тист цирка (наездник); в 1888 — 1889 гг. построил здание рижского цир-  
ка. 2:127

*Самосуд* Самуил Абрамович (1884 — 1964) — советский дирижер, в 1936 —  
1943 гг. — главный дирижер Большого театра. 2: 200

*Санд* Жорж (наст. имя и фам. Люси-Аврора Дюпен, баронесса Дюдеван)  
(1804 — 1876) — французская писательница. 2: 215

*Сандрар* Блез (наст. имя и фам. Фредерик Заузер) (1887 — 1961) — фран-  
цузский поэт и писатель. 1: 251; 2:202,206,295

*Сансон —* династия палачей в Париже в XVII—XIX вв.: Шарль Анри (1740

— 1793), гильотинировал Людовика XVI; Анри, его сын (1767 — 1840),  
гильотинировал Марию Антуанетту. 2: 111  
*Сапата* Эмилиано (1879 — 1919) — деятель мексиканской революции 1910

— 1917 гг., предводитель крестьянских масс. 1: 292, 294; 2: 296, 341  
*Сапунов* Николай Николаевич (1880 — 1912) — русский живописец, теат-  
ральный художник. 1: 356

*Сарду* Викторьен (1831 — 1908) — французский драматург. 1: 92; 2: 200  
*Сарсе* Франсис (наст. имя и фам. Франсуа Сарсе де Сутьер) (1827 — 1899)

— французский театральный критик, писатель. 1: 214  
*Сартр* Жан-Поль (1905 — 1980) — французский писатель, философ, пуб-  
лицист. 1: 20

532 Мемуары

*Сашка,* царица — см. Александра Федоровна

*Сашко —* см. Довженко А.П.

*Свифт* Джонатан (1667 — 1745) — английский писатель-сатирик. 2: 156

*Сезанн* Поль (1839 — 1906) — французский живописец. 1: 287

*Сейер* Эрнест Антуан Эме Леон (1866 — 1955) — французский социолог,  
публицист, критик.1:285

*Секойя —* индейский вождь. 1: 65

*Селин* (наст. фам. Детуш) Луи Фердинанд (1894 — 1961) — французский  
писатель. 1: 20

*Сен-Жан де ла Круа —* см. Хуан де ла Крус

*Сеннет* Мак (наст. имя и фам. Майкл Синнот) (1880 — 1960) — американ-  
ский киноартист и кинорежиссер, создавший жанр короткометражно-  
го комического фильма. 1: 249

*Сен-Санс* Шарль Камиль (1835 — 1921) — французский композитор, пиа-  
нист, дирижер, музыкальный критик. 2: 167

*Сен-Симон* Клод Анри, граф (1760 — 1825) — французский мыслитель, со-  
циалист-утопист. 1: 315

*Сен-Симон* Луи, герцог де Ровруа (1675 — 1755) — французский полити-  
ческий деятель, мыслитель, автор многотомных мемуаров. 1: 214, 315

*Сент-Терез* де Лизьё — см. Тереза де Лизьё

*Сера* Жорж (1859 — 1891) — французский живописец. 1: 185

*Серафим Саровский* (Прохор Исидорович Мошнин) (1759 — 1833) — один  
из самых почитаемых святых в Русской православной церкви. 1: 59

*Сергий Радонежский* (Варфоломей Кириллович) (1314 — 1392) — русский  
религиозный деятель, основатель и игумен Троицкого монастыря (впо-  
следствии Троице-Сергиева лавра). 1: 67

*Серебрякова* Зинаида Евгеньевна (1884 — 1967) — русская художница. 1: 271

*Серов* Валентин Александрович (1865 — 1911) — русский живописец и гра-  
фик. 1: 45, 271, 353; 2: 376, 422

*Сидней* Сильвия (наст. имя и фам. Софья Косова) (р. 1910) — американ-  
ская артистка театра и кино. 1:236

*Сикейрос* (Альфаро Сикейрос) Давид (наст. имя Хосе) (1898 — 1974) — мек-  
сиканский живописец и общественный деятель. 1: 231, 327; 2: 346

*Сильвия —* см. Бийч С.

*Симеон-Столпник* (356 — 459) — основатель столпничества. 2: 287

*Синицын* Владимир Андреевич (1893 — 1930) — русский советский драма-  
тический артист. 1: 356

*Синклер* Эптон (1878 — 1968) — американский писатель, возглавлял груп-  
пу лиц, финансировавших съемки фильма “Да здравствует Мексика!”.  
1:77

*Сислей* Альфред (1839 — 1899) — французский живописец. 1: 185

*Сковорода* Григорий Саввич (1722 — 1794) — украинский философ, поэт,  
педагог. 2:46

*Скриб* Огюстен Эжен (1791 — 1861) — французский драматург. 2:199, 370,  
375, 585, 392

*Скэнк* Джо (Шенк Джозеф) (1878 — 1961) — американский продюсер, в  
начале 1930-х гг. президент кинокомпании “Юнаитед аотистс”. 1: 247,  
248

*Смолин* Иван Фролович (*\Wi* — 1938) — русский драматический артист.  
1:62

533 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Смышляев* Валентин Сергеевич (1891 — 1936) — советский драматический  
артист, режиссер, педагог, театровед; сорежиссер Э. по постановке  
спектакля “Мексиканец” в Первом Рабочем театре Пролеткульта. 1: 64,  
290; 2:396

*Соломко* Сергей Сергеевич (1867 — ? ) — акварелист, иллюстратор жур-  
нала “Нива”. 2: 397

*Сомов* Константин Андреевич (1869 — 1939) — русский художник. 2: 371  
*Софокл* (ок. 496 — 406 до н.э.) — древнегреческий драматург. 1: 80  
*Спенсер* Герберт (1820 — 1903) — английский философ и социолог. 1: 78  
*Спиридонова* Мария Александровна (1884 — 1941) — русский полити-  
ческий деятель, в 1917 — 1918 гг. один из лидеров партии левых эсе-  
ров. 2: 378

*Стайн* Гертруда (1874 — 1946) — американская писательница. 1: 173  
*Сталин* (наст. фам Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879 — 1953) —  
советский партийный и государственный деятель, с 1922 по 1953 г. —  
генеральный секретарь ЦК ВКП(б). 2: 396 — 398  
*Станиславский* (наст. фам. Алексеев) Константин Сергевич (1863 — 1938)

— русский советский режиссер, актер, педагог, теоретик театра. 1: 63,  
81 — 83, 279, 356; 2: 199, 247, 386

*Стасевич* Абрам Львович (1907 — 1971) — советский дирижер и компози-  
тор, участвовал в работе над фильмами “Александр Невский” и “Иван  
Грозный”. 2: 402

*Стейг* Уильям (р. 1907) — американский художник и гравер. 1: 294

*Стейнберг* (Steinberg) Сол (р. 1914) — американский художник-карикату-  
рист. 1: 294, 337

*Стейнлен* Теофиль (1859 — 1923) — французский график. 1: 214

*Стендаль* (наст. имя и фам. Анри Мари Бейль) (1783 — 1842) — француз-  
ский писатель. 1: 17, 34; 2: 390, 399

*Стерн* Лоренс (1713 — 1768) — английский писатель. 2: 234

*Стивенсон* Роберт Льюис (1850 — 1894) — английский писатель, эссеист и  
поэт. 1:315

*Стравинский* Игорь Федорович (1882 — 1971) — русский композитор. 2:

371, 390, 391

*Стриндберг* Юхан Август (1849 — 1912) — шведский писатель, драматург.  
1:305

*Стэн* Анна Петровна (1910 — 1993) — русская киноартистка, с 1934 г. — в  
США. 2: 128

*Суворов* Александр Васильевич, граф Рымникский, князь Италийский (1730

— 1800) — русский полководец, генералиссимус. 1: 60  
*Сурбаран* Франсиско (1598 — 1664) — испанский живописец. 2: 112  
*Суриков* Василий Иванович (1848 — 1916) — русский художник. 2: 388  
*Сухомлинов* Владимир Александрович (1848 — 1926) — русский генерал,  
военный министр в 1909 — 1915 гг., в 1916 г. арестован за неподготов-  
ленность русской армии к первой мировой войне и приговорен к по-  
жизненному заключению; умер в эмиграции, 1: 357  
*Сю* Эжен (наст. имя Жозеф Мари) (1804 — 1857) — французский писатель.  
1: 167; 2:137, 428

*Табарен* (наст. имя и фам. Антуан Жирар) (1584 — 1633) — французский  
артист наоодного театра, разыгрывал сценки собственного сочинения.  
1: 309

534 Мемуары

*Тагор* (Тхакур) Рабиндранат (1861 — 1941) — индийский писатель и обще-  
ственный деятель.1: 37

*Тальберг* Ирвинг Грант (1899 — 1936) — американский продюсер, вице-пре-  
зидент фирмы “Метро-Голдвин-Майер”. 1: 236

*Тамерлан* (Тимур) (1336 — 1405) — среднеазиатский государственный де-  
ятель, полководец, эмир с 1370 г. 2:71,294, 296

*Танеев* Сергей Иванович (1856 — 1915) — русский композитор, пианист, ав-  
тор музыкально-теоретических трудов по проблемам полифонии. 2: 198

*Тардъе* Андре (1876 — 1945) — французский политический и государствен-  
ный деятель, премьер-министр в 1929 — 1930 гг. и 1932 г. 1: 31, 159, 160,  
180, 196, 209

*Татлин* Владимир Евграфович (1885 — 1953) — советский живописец, гра-  
фик, художник-конструктор, театральный художник. 2: 371

*Тейлор* Закари (1784 — 1850) — участник войны с Мексикой (1846 — 1848),  
президент США с 1849 по 1850 г. 1: 181, 182

*Телешева* Елизавета Сергеевна (1892 — 1943) — русская драматическая ар-  
тистка, режиссер, педагог; снималась в фильме “Бежин луг”, консуль-  
тант Э. по работе с актерами в фильме “Александр Невский”. 2: 247,  
251, 440

*Тербер* Джеймс Гровер (1894 — 1961) — американский писатель-сатирик и  
художник-карикатурист. 1: 294

*Тереза* де Авила, или Тереза де Хесус (урожд. Тереза де Сенеда-и-Аумада)  
(1515 — 1582) — испанская религиозная деятельница и писатель, мис-  
тик. 1: 168; 2: 233,234

*Тереза* де Лизьё (урожд. Тереза Мартен) (1873 — 1897) — французская свя-  
тая. 1:168, 170;2:74

*Терещенко* Михаил Иванович (1886 — 1956) — сахарозаводчик, в 1917 г. —  
министр финансов, затем министр иностранных дел Временного пра-  
вительства. 2: 389

*Теруань де Мерикур* (Анна Жозеф Теруань) (1762 — 1817) — деятельница  
Великой французской революции, сторонница жирондистов, куртизан-  
ка и артистка.2:111

*Тешнер* Рихард (1879 — 1948) — австрийский художник, скульптор, рисо-  
вальщик, гравер и создатель марионеток. 2: 151

*Тизенгаузен,* барон — школьный приятель Э. 2: 100

*Тиссэ* Эдуард Казимирович (1897 — 1961) — советский кинооператор, сни-  
мавший все фильмы Э. 1: 132, 163, 183, 207, 234, 305, 306, 329; 2: 316 —  
319, 329, 330

*Тихон Задонский* (в миру Тимофей Кириллов) (1724 — 1783) — русский  
церковный деятель и церковный писатель. 1: 59

*Тициан* (Тициано Вечеллио) (ок. 1477 или ок. 1490 — 1576) — итальянский  
живописец.1:269; 2: 424

*Тобак* Эсфирь Вениаминовна — монтажер, работала с Э. на картинах “Бе-  
жин луг”, “Александр Невский”, “Иван Грозный”. 2: 428, 429

*Толлер* Эрнст (1893 — 1939) — немецкий писатель, драматург. 1: 85

*Толстой* Алексей Николаевич (1882 — 1945) — русский советский писа-  
тель, драматург. 1: 73, 321; 2: 284 — 286

*Толстой* Лев Николаевич, граф (1828 — 1910) — русский писатель. 1: 78,  
94, 265; 2: 22, 36, 117, 221

*Трауберг* Леонид Захарович (1902 — 1990) — советский кинорежиссер. 1: 112

535 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Третьяков* Сергей Михайлович (1892 — 1939) — советский писатель; его  
пьесы “Слышишь, Москва?!” и “Противогазы” были поставлены Э. в  
Первом Рабочем театре Пролеткульта; его переделка пьесы А.Н. Ос-  
тровского “На всякого мудреца довольно простоты” также поставле-  
на Э. 2: 308

*Третьяковы,* братья: Павел Михайлович (1832 — 1898) — собиратель про-  
изведений русской живописи, основатель Третьяковской галереи в Мос-  
кве и Сергей Михайлович (1834 — 1892) — собиратель произведений  
западно-европейской живописи, передавший их в дар Москве. 1: 356

*Трубецкой* Павел (Паоло) Петрович (1866 — 1938) — русский скульптор.  
1: 44,46

*Труцци,* Вильям (1889 — 1931) — артист цирка (наездник). 2: 102

*Труцци —* семья цирковых артистов и деятелей цирка; с 1899 г. цирк бр.  
Труцци возглавлял Рудольфе Труцци (1860 — 1936) — наездник, режис-  
сер. 2: 127

*Трэси* Спенсер (1900 — 1967) — американский киноартист. 2: 164, 381 — 383

*Тугендхолъд* Яков Александрович (1882 — 1928) — русский советский ис-  
торик искусства и художественный критик. 1: 268

*Тулуз-Лотрек* Анри де (1864 — 1901) — французский график и живописец.  
1:195, 211; 2: 29, 53,161

*Тургенев* Иван Сергеевич (1818 — 1883) — русский писатель. 1: 249

*Туссен-Лувертюр* Франсуа Доминик (1743 — 1803) — один из руководите-  
лей освободительной борьбы гаитянского народа против английских и  
французских колонизаторов, военный и политический деятель, фак-  
тический правитель острова Гаити с 1801 г. 2: 296

*Тцара* Тристан (наст. имя и фам. Сами Розеншток) (1896 — 1963) — фран-  
цузский поэт и драматург, лидер дадаизма. 1: 173

*Тцутия* Моитиро — японский кинодеятель. 2: 330

*Тынянов* Юрий Николаевич (1894 — 1943) — советский писатель, литера-  
туровед, переводчик.1:33;2:29,212,214 — 216, 221, 294, 295

*Тюаль* Ролан (1904 — 1956) — французский кинодеятель, продюсер, кри-  
тик. 1: 166, 168, 172, 175, 180

*Тюдоры —* королевская династия в Англии в 1485 — 1603 гг. 2: 205

*Тюрпин* Бен (1874 — 1940) — американский комический киноартист. 2: 104

*Тюссо* Мари (1761 — 1850) — скульптор, по национальности францужен-  
ка, создательница музея восковых фигур в Лондоне. 1: 44

*Тюссо* Франсис, сын Мари Тюссо (1800 — 1873) — скульптор. 1: 44

*Уайльд* Оскар фингал О' Флаэрти Уиллс (1856 — 1900) — английский поэт,  
писатель, драматург и эссеист. 1: 76, 177, 278, 290, 326; 2: 83, 371

*Удар —* чиновник парижской префектуры. 1: 164, 166, 167, 208

*Уитмен Уолт* (Уолтер) (1819 — 1892) — американский поэт. 1: 175, 237,  
254, 285

*Ульянов* Николай Павлович (1875 — 1949) — советский живописец и гра-  
фик. 1: 217

*Уолси* (Вулси) Томас (1473 — 1530) — английский государственный дея-  
тель, канцлер в 1515 — 1529 гг., архиепископ Йоркский с 1514 г., карди-  
нал с 1515г. 1:261

*Утамаро* Китагава (1753 или 1754 — 1806) — японский художник. 2: 387

*Утесов* Леонид Осипович (1895 — 1982) — советский артист эстрады, ру-  
ководитель театрализованного джаза. 2: 68

536 Мемуары

*Уточкин* Сергей Исаевич (1876 — 1916) — один из первых русских авиато-  
ров; в 1910 — 1911 гг. совершал публичные полеты во многих городах

России. 1: 357

*Уэллс* Герберт Джордж (1866 — 1946) — английский писатель. *1:* 92  
*Уэльский,* принц — см. Эдуард VIII.  
*Уэстон* Эдвард (1886 — 1958) — американский фотограф. 2: 339

*Файко* Александр Михайлович (1893 — 1978) — советский драматург. 2: 370

*Фарадей* Майкл (1791 — 1867) — английский физик. 2: 263

*Фарг* (Fargue) Леон-Поль (1898 — 1947) — французский поэт. 1: 289

*Фатти —* см. Арбэкль

*Феваль* Поль (1817 — 1887) — французский романист и драматург, автор  
“бульварных” романов. 1: 188, 309

*Федоров-Давыдов* Алексей Александрович (1900 — 1969) — советский ис-  
торик искусства. 2: 436

*Фелис —* см. Ольвера Ф.

*Фельдман* Константин Исидорович (1881 — 1968) — критик, драматург,  
участник событий 1905 г. в Одессе и съемок фильма “Броненосец “По-  
темкин”. 1: 128, 129

*Фендер* Ганс — немецкий артист драмы и оперы, в 1910-х гг. работал в Риге.  
2: 239, 240

*Феофан Грек* (ок. 1340 — после 1405) — живописец, родом из Византии;

работал на Руси бо 2-й половине XIV — начале XV вв. 2: 277, 415

*Ференчи* (Ференци) Шандор (1873 — 1933) — венгерский врач-невропато-  
лог, ученик и последователь 3. Фрейда. 2: 62, 139, 149

*Фернандец* Мартин — пеон, исполнитель роли Себастьяна в фильме “Да  
здравствует Мексика!”. 2: 252

*Фигнер* Вера Николаевна (1852 — 1942) — деяте.гь российского революци-  
онного движения; с 1884 по 1904 г. находилась в заключении в Шлис-  
сельбургской крепости.1: 178

*Физ* (наст. имя и фам. Хэблот Найт Браун) (1815 — 1882) — английский  
книжный иллюстратор. 2: 386

*Филипп* Эгалите — герцог Орлеанский Ауи Филипп Жозеф (1747 — 1793)  
— представитель младшей ветви династии Бурбонов, деятель Великой  
французской революции, во время которой, отказавшись от титула,  
принял имя Эгалите. 1: 194

*Фиртель* Бертольд (1885 — 1953) — режиссер театра и кино, сценарист,  
писатель, работал в Германии, США, Великобритании. 1: 244

*Фиртгель* Залка (1889 — 1978) — жена режиссера Б. фиртеля. 1: 244

*Фиш* Гамильтон — американский сенатор, в 1930-х гг. возглавлял Комис-  
сию по цензуре фильмов.1:235

*Фишер* Куно (1824 — 1907) — немецкий историк философии, автор вось-  
митомной “Истории новой философии”. 1: 285

*Фламмарион* Камиль (1842 — 1925) — французский астроном и писатель.  
2:231,232,234,236

*Флаэрти* Роберт (1884 — 1951) — американский кинорежиссео. 2: 334, 336-  
337

*Флобер* Гюстав (1821 — 1880) — французский писатель. 2: 324

*Фокин* Михаил Михайлович (1880 — 1942) — русский артист балета и ба-  
летмейстер, реформатор балетного театра. 1: 357

*Фонтенн* Линн (1887 — 1983) — американская актриса. 1: 356

537 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Фореггер* (наст. фам. Грейфентурн) Николай Михайлович (1892 — 1939) —  
советский режиссер и балетмейстер, руководитель “Мастфора” — Мас-  
терской Фореггера, где был поставлен спектакль-буффонада “Хоро-  
шее отношение к лошадям”, оформленный Э. и С. Юткевичем. 1: 197

*Франс* Анатоль (наст. имя и фам. Анатоль Франсуа Тибо) (1844 — 1924) —  
французский писатель. 1: 77, 175, 180, 231, 326; 2: 75,76,371

*Франц-Иосиф* (1830 — 1916) — император Австрии и король Венгрии с 1848  
г., с 1867 г. — император Австро-Венгрии. 1: 237

*Франциск Ассизский* (наст. имя и фам. Джованни Бернардоне) (1181 или  
1182 — 1226) — итальянский религиозный деятель, основатель ордена  
францисканцев. 1: 59, 256,273,294;2:203,233,340

*Фредерик-Аеметр* (наст. имя и фам. Антуан Луи Проспер Леметр) (1800 —  
1876) — французский актер. 2: 363

*Фрейд* Зигмунд (1856 — 1939) — австрийский врач-психиатр и психолог, со-  
здатель теории психоанализа. 1: 79 — 81, 85, 276 — 279, 343; 2: 44, 76, 79

*Фридрих II* (1712 — 1786) — прусский король с 1740 г. 2: 209

*Фрэзер* Джеймс Джордж (1854 — 1941) — английский ученый-этнолог, ис-  
следователь истории религии. 1:294;2:135,146,147

*Фэрбенкс* Дуглас (наст. имя и фам. Дуглас Элтон Томас Ульман) (1883 —  
1939)— американский киноартист. 1: 31, 242,246,247, 357

*Фюллер* Лой (1869 — 1928) — американская танцовщица. 2: 53

*Хаггард* Генри Райдер (1856 — 1925) — английский писатель. 1: 317

*Хазби —* ученик Эйзенштейна. 2: 247

*Хальс* Франс (между 1581 и 1585 — 1666) — голландский живописец. 2: 424

*Ханжонков* Александр Алексеевич (1877 — 1945) — русский кинодеятель.  
1:192

*Харлоу* Джин (наст. имя и фам. Харлин Карпентер) (1911 — 1937) — аме-  
риканская киноартистка. 1: 249

*Хауз* Эдуард Манделл (1858 — 1938) — американский политический дея-  
тель, дипломат, советник президента В. Вильсона. 1: 176

*Хейс* Уильям Гаррисон (1879 — 1954) — американский кинодеятель, пред-  
седатель ассоциации продюсеров и прокатчиков США, фактически осу-  
ществлял цензуру в Голливуде. 1:235

*Хенкин* Владимир Яковлевич (1883 — 1953) — советский драматический и  
эстрадный артист. 2:127

*Хеопс* (Хуфу) — египетский фараон IV династии (27 в. до н.э.). 1: 200

*Херст* Уильям Рэндольф (1863 — 1951) — американский миллионер, га-  
зетный монополист. 2: 227, 237, 238

*Хлебников* Велимир (Виктор Владимирович) (1885 — 1922) — русский поэт.  
2:403

*Хмелев* Николай Павлович (1901 — 1945) — советский драматический ар-  
тист, режиссер. 2: 247, 284, 390

*Хогарт* Уильям (1697 — 1764) — английский живописец, график и теоре-  
тик искусства. 1: 57;2:16

*Хокусаи* Кацусика (1760 — 1849) — японский живописец, график, мастер  
цветной ксилографии. 2: 27, 387

*Холмс* Филиппе (1907 — 1942) — американский киноартист. 1: 242

*Хониг* Эрвин — немецкий журналист. 1: 207

*Хуан де ла Крус,* или Хуан де Авила (наст. фам. Иепес) (1542 — 1591) —  
церковный деятель, богослов, поэт-мистик. 1: 167

538 Мемуары

*Хуарес* Бенито Пабло (1806 — 1872) — национальный герой Мексики, гла-  
ва правительства в 1858 — 1861 гг., президент в 1861 — 1872 гг. 1: 278

*Худеков* Сергей Николаевич (1837 — 1927) — русский журналист, исто-  
рик балета; в 1871 — 1917 гг. — редактор-издатель “Петербургской га-  
зеты”. 1: 24, 51,52,55

*Худини* Хэрри (наст. имя и фам. Эрих Вайс) (1874 — 1926) — венгерский  
киноартист, иллюзионист. 1: 277

*Хэммонд* Луи, граф (псевд. Киру) — автор книг по хиромантии. 1: 177,  
278, 279

*Хэррис* Фрэнк (наст. имя Джеймс Томас) (1856 — 1931) — английский пи-  
сатель, журналист и издатель. 1: 18, 290

*Цвейг* Стефан (1881 — 1942) — австрийский писатель; встречался с Э. в

Москве в 1928 г. 1: 24, 78, 79, 83, 85, 277, 279  
*Циклоп* (наст. имя и фам. Франц Беньковский) — борец и гиревой атлет,

по национальности поляк, выступал во многих цирках. 2: 199  
*Цуккеро* Федериго (1542 — 1609) — итальянский художник. 2: 384

*Чайковский* Петр Ильич (1840 — 1953) — русский композитор. 2: 22

*Чан Кайши* (1887 — 1975) — глава (с 1927 г.) гоминьдановского режима в  
Китае, свергнутого народной революцией в 1949 г., возглавлял прави-  
тельство на острове Тайвань. 1: 346

*Чаплин* (Chaplin) Чарлз Спенсер (1889 — 1977) — американский актер, ки-  
норежиссер, сценарист. 1: 31, 32, 77, 111, 240, 241, 244, 246 — 248, 250,  
356; 2: 22, 89,104, 215, 226 - 231, 235 - 238, 302, 334, 336, 343, 363

*Челлини* Бенвенуто (1500 — 1571) — итальянский скульптор, ювелир, пи-  
сатель. 2: 411,424

*Чемберлен* Невилл (1869 — 1940) — английский политический деятель, пре-  
мьер-министр Великобритании в 1937 — 1940 гг. 2: 393

*Черкасов* Николай Константинович (1903 — 1966) — советский артист те-  
атра и кино, исполнитель заглавных ролей в фильмах “Александр Не-  
вский” и “Иван Грозный”. 1: 272; 2: 390, 402, 419 — 421

*Черная маска* (наст. имя и фам. Иван Чуфистов) — русский борец, высту-  
пал в цирках под черной маской. 2: 199

*Черчилль* Уинстон Леонард Спенсер (1874 — 1965) — английский государ-  
ственный деятель, писатель; в 1940 — 1945, 1951 — 1955 гг. премьер-  
министр Великобритании. 2: 394

*Честертон* Гилберт Кит (1874 — 1936) — английский поэт, писатель и эс-  
сеист. 1: 62, 274; 2:139,140

*Чехов* Антон Павлович (1860 — 1904) — русский писатель. 2: 324, 422

*Чехов* Михаил Александрович (1891 — 1955) — русский артист театра и  
кино, режиссер, педагог. 1: 64, 357

*Чиаурели* Михаил Эдишерович (1894 — 1974) — советский кинорежиссер.  
2:287

*Чимабуэ* (наст. имя Ченни де Пепо) (ок. 1240 — ок. 1302) — итальянский  
живописец.2:416

*Чинизелли* Эрнесто (1855 — 1925) — цирковой предприниматель, режис-  
сер и артист цирка (наездник, дрессировщик лошадей); возглавлял мно-  
гие цирковые труппы на северо-западе России. 2: 127

*Чкалов* Валерий Павлович (1904 — 1938) — советский летчик-испытатель.  
2:381.430

539 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Чуковский* Корней Иванович (наст. имя и фам. Николай Васильевич Кор-  
нейчуков) (1882 — 1969) — русский советский писатель, литературо-  
вед. 1: 88

*Шаляпин* Федор Иванович (1873 — 1938) — русский певец. 1: 192, 212, 356;

2: 72, 368, 386

*Шатцов* Яков — сотрудник фирмы съемочных аппаратов “Дебри” в Бер-  
лине. 2: 72

*Шебуев* Николай Георгиевич (1874 — 1937) — русский писатель и худож-  
ник, издатель сатрических журналов. 1: 351

*Шевалье* Морис (1888 — 1972) — французский эстрадный певец, артист  
театра и кино.1:243

*Шекспир* Уильям (1564 — 1616) — английский драматург и поэт. 1:180, 259,  
344; 2:101,141, 348,375,385,392,417

*Шелли* Перси Биши (1792 — 1822) — английский поэт. 1: 262

*Шерман* Рафаэль — немецкий графолог. 1: 176, 177

*Шерман* Уильям Текумсе (1820 — 1891) — американский генерал, в период  
Гражданской войны 1861 — 1865 гг. командовал армией северян; в 1869  
— 1883 гг. — командующий армией США. 1: 65

*Шиллер* Иоганн Кристоф Фридрих (1759 — 1805) — немецкий поэт, дра-  
матург и эстетик. 2: 375, 385

*Шильдкраут* Джозеф (1895 — 1964) — американский киноартист. 2: 92

*Шкловский* Виктор Борисович (1893 — 1984) — советский писатель, лите-  
ратуровед, автор книги “Эйзенштейн” (1973). 1: 221

*Шмелинг* Макс (1905 — ? ) — немецкий боксер, чемпион мира в 1930 — 1932  
гг. 1:357

*Шопен* Фридерик (1810 — 1849) — польский композитор и пианист, с 1831  
г. жил в Париже. 2: 215

*Шопенгауэр* Артур (1788 — 1860) — немецкий философ. **1:** 23, 308, 322; 2:17

*Шостакович* Дмитрий Дмитриевич — советский композитор. 2: 180

*Шоу* Джордж Бернард (1856 — 1950) — английский драматург, писатель и  
критик.1:24,213,249,356;2:46,290,362

*Шпенглер* Освальд (1880 — 1936) — немецкий философ. 2: 352, 353

*Штаде —* владелец книжной лавки в Голливуде. 1: 291, 292, 294, 295

*Штейнгард* Лоуренс А. (1892 — 1950) — американский дипломат, посол в  
СССР с 1939 по 1942 г. 1: 296

*Штейнер* Рудольф (1861 — 1925) — немецкий философ, основатель и ру-  
ководитель Антропософского общества. 1: 64

*Штеккель* Вильгельм (1868 — 1940) — австрийский психолог, ученик и пос-  
ледователь 3. Фрейда. 1: 79, 80

*Штернберг* Джозеф (наст. имя Йонас) фон (1894 — 1969) — американский  
кинорежиссер. 1: 24, 40, 188, 238 — 242, 246, 247

*Штраух* Максим (Мака) Максимович (1900 — 1974) — советский артист  
театра и кино, режиссер, друг детства Э.; работал под руководством Э.  
в Первом Рабочем театре Пролеткульта, входил в состав “железной пя-  
терки” асситентов в 1925 — 1928 гг.1:88; 2:101,309,361,373,386 — 391

*Штреземан* Густав (1878 — 1929) — немецкий политический деятель, ми-  
нистр иностранных дел с 1923 по 1929 г. 1: 176, 177

*Штрогейм* Эрих Освальд фон (1885 — 1957) — американский кинорежис-  
сер и киноартист. 1: 24

540 Мемуары

*Шуб* Эсфирь Ильинична (1894 — 1959) — советский кинорежиссер доку-  
ментального кино. 2:215

*Шульберг* Б.П. (1892 — 1957) — американский кинопредприниматель, ра-  
ботал в фирме “Парамаунт” с 1925 по 1932 г. 1: 235, 236

*Шумяцкий* Борис Захарович (1886 — 1938) - советский государственный  
деятель; с 1930 по 1937 г. — начальник Главного управления кинофо-  
топромышленности (ГУКФ) при Совнаркоме СССР. 2: 438, 439

*Щепкин* Михаил Семенович (1788 — 1863) — русский актер. 2: 368  
*Щукин* Сергей Иванович (1854 — 1937) — фабрикант, коллекционер. 1: 268

*Эврил* Джейн (ум. 1943) — французская танцовщица. 2: 53

*Эггелинг* Викинг (1880 — 1925) — шведский художник и режиссер-муль-  
типликатор. 2: 328

*Эдуард* — см. Тиссэ Э.К.

*Эдуард VIII* (1894 — 1972) — король Великобритании в январе-декабре  
1936 г., отрекся в пользу брата Георга VI. 1: 279, 357

*Эйзен* Шарль (1720 — 1778) — французский рисоваьщик и гравер. 2: 53

*Эйзенштейн* Дмитрий Осипович (дядя Митя) — брат отца Э. 1: 35

*Эйзенштейн* Михаил Осипович (1868— 1920) — инженер-архитектор, отец  
Э. 1: 35, 46, 48, 66, 67, 73, 75 — 77, 89, 90, 92 — 94, 109, 211, 307, 332, 333,  
337,339 - 341, 350 - 353; 2: 22, 26, 48, 52, 66, 82,83,85,92,102,106,115  
— 118, 127,253

*Эйзенштейн* (урожд. Конецкая) Юлия Ивановна (1875 — 1946) — мать Э.  
1: 36, 45, 66,67,71 — 73,75, 76, 92,307,333,351;2:26,48,50,51,**54,**55,66,  
84, 85, 115 — 117, 120, 127, 138, 246 — 251, 374

*Эйфель* Александр Гюстав (1832 — 1923) — французский инженер, строи-  
тель Эйфелевой башни в Париже (1889). 1: 200

*Эккерман* Иоганн Петер (1792 — 1854) — личный секретарь Гёте, автор  
воспоминаний о писателе. 2: 435

*Эль Греко* (наст. имя и фам. Доменико Теотокопули) (1541 — 1614) — ис-  
панский живописец, по происхождению — грек. 1: 39, 60, 269, 270, 272;

2:27,28,112,416,421

*Элюар* Поль (наст. имя и фам. Эжен Грендель) (1895 — 1952) — француз-  
ский поэт. 1: 198,200 — 202

*Энгельс* Фридрих (1820 — 1895) — один из основоположников научного  
коммунизма. 2: 124

*Энгр* Жан Огюст Доминик (1780 — 1867) — французский живописец и ри-  
совальщик. 1: 270

*Энсор* Джеймс (1860 — 1949) — бельгийский живописец и график. 1: 146

*Эренбург* Илья Григорьевич (1891 — 1967) — русский советский поэт, пи-  
сатель, общественный деятель. 1: 324

*Эрмлер* Фридрих Маркович (1898 — 1967) — советский кинорежиссер. 1:

145, 146

*Эрнст* Макс (Максимилиан) (Ernst Мах) (1891 — 1976) — немецкий худож-  
ник, писатель; работал во Франции и США. 1: 173; 2: 254

*Эрскин* Джон (1879 — 1951) — американский романист, педагог, музыко-  
вед. 2: 233

*Эскин* Михаил Матвеевич (1903 — 1925) — советский артист, работал с Э.  
в Первом Рабочем театре Пролеткульта. 2: 128, 129

541 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Юго* Ж. — см. Гюго Ж.

*Южин* (наст. фам. Сумбатов) Александр Иванович (1857 — 1927) — рус-  
ский актер, театральный деятель, драматург. 2: 386

*Юзовский* Ю. (наст. имя Иосиф Ильич) (1902 — 1964) — советский теат-  
ральный и литературный критик, театровед, литературовед. 2: 284

*Юлия Ивановна —* см. Эйзенштейн Ю.И.

*Юнг* Карл Густав (1875 — 1961) — швейцарский психолог и философ, уче-  
ник 3. Фрейда. 1: 79, 80

*Яннингс* Эмиль (наст. имя и фам. Теодор Фридрих Эмиль Яненц) (1884 —

1950) — немецкий киноартист. 1: 241—243  
*Янукова* Вера Дмитриевна (1904 — 1939) — советская артистка театра и

кино; работала с Э. в Первом Рабочем театре Пролеткульта. 2: 129

*Dayot,* Armand Pierre Marie (1857 — ? ) — французский искусствовед, со-  
ставитель иллюстрированных альбомов (увражей), посвященных изо-  
бразительному искусству, истории и т.д., в том числе альбома “L' Inva-  
sion. La sie'cle 1870. La Commune 1871”. 2: 92  
*Disher* Maurice Wiiison (1893 — ? ) — английский театральный критик и

кинокритик. 2:146

*Geiger* Benno — немецкий искусствовед, антиквар, исследователь творче-  
ства А. Маньяско. 1: 272

*Hellman* Lilian Florence (1905 — 1984) — американский драматург. 1: 282  
*Messac* Regis — французский литературовед, профессор. 1: 281  
*Pericaud* Louis (1835 — 1909) — французский искусствовед, артист и дра-  
матург. 1: 293

*Rosenberg —* владелец художественной галереи в Париже. 1: 286  
*Sedgwick* William Ellery (ум. 1942) — американский литературовед. 1: 282

В указатель внесены имена, встречающиеся в основном тексте “Ме-  
муаров”. При этом составители старались отделить реальных историчес-  
ких деятелей от персонажей художественных произведений, как-то: Ива-  
на Грозного — российского государя от героя фильма “Иван Грозный”,  
французского писателя Эмиля Золя от персонажа драм и кинофильмов о  
нём и т. д. Из бытового окружения С. М. Эйзенштейна включены лица,  
сыгравшие заметную роль в его жизни или особо памятные мемуаристу.

Надо отметить, что в тексте Эйзенштейна составители старались со-  
хранить авторское написание имён и фамилий (что передает как аромат  
времени, так и индивидуальные особенности литературной манеры авто-  
ра); в указателе же написние имён и фамилий по возможности приближе-  
но к современным нормам\_

Указатель составила | В. П. Коршунова]. При подготовке к изданию  
в его доработке принимали участие В. В. Забродин, Е. А. Мисаланди;

В. Н. Румянцева.

|  |
| --- |
| **Содержание** |

5 Автобиография

6 Обезьянья логика

**Истинные пути изобретания**

11 [Почему я стал режиссером]

26 История крупного плана

41 Вот и главное

45 [Раздвоение Единого]

48 Pre-natal experience

50 Monsieur, madame et bebe

67 “Светлой памяти маркиза”

115 Как я учился рисовать (Глава об уроках танца)

133 О фольклоре

154 [Перевертыши]

170 Цвет

172 [“Мастерство Гоголя”]

179 Атака на кипарисы (Первое письмо о цвете)

185 Ключи счастья (Второе письмо о цвете)

211 Три письма о цвете

215 [Запретная любовь]

217 Любовь поэта [“Неотправленное письмо”]

226 Мэрион

239 Принцесса долларов

241 Катеринки

246 После дождика в четверг

252 Истинные пути изобретания

252 Торито

262 Сказка про Лису и Зайца

276 Цветовая разборка сцены “Пир в Александровской  
слободе” из фильма “Иван Грозный”  
(Постаналитическая работа)

284 [Премия за “Грозного”]

288 [Формулы жизни]

291 Автор и его тема

291 Двадцать лет спустя

(1925—1945: от “Броненосца” к “Грозному”)  
295 Единство

**Профили**

301 [О Мейерхольде]

306 В. В.

310 Немчинов мост

316 25 и 15

320 [Рождение мастера]

325 Товарищ д'Артаньян

334 [Гриффит, Чаплин, Флаэрти]

338 Прометей (Опыт)

347 Вечер с Крэгом

349 Мы встречались...

358 Юдифь

396 Лауреат Сталинской премии (Об Иване Пырьеве)

399 ПРКФ

418 Люди одного фильма

418 Ломовы и Горюнов

421 Я. Райзман и Н. Ламанова

426 Вольский

427 Стрекоза и муравей

430 [Валя Кузнецова]

431 Лукина

434 “Сподобил Господь Бог остроткою...”

(Из воспоминаний обо мне собственного моего

воображаемого внука)  
440 0[ld]M[an]  
442 P.S.

445 Комментарии

502 Указатель имен

**Сергей Михайлович  
Эйзенштейн**

*Мемуары.*Том второй  
Истинные пути изобретания  
Профили

Редактор *B.C. Походаев*Набор *Р. В. Голос-пая*Верстка *С.Е. Кораблей, Т.И. Кравцова*Корректор *Н.Ю. Матякина*

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО ПРИ ПОДДЕРЖКЕ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ

ЛР№ 100054.09.01.92г.

Сдано в набор 4.04.96 г. Подписано в печать 25.09.96 г.  
Формат 84 х 108 1/32Бумага офсетная. Гарнитура Банниковская.  
Тираж 5000 экз.Заказ 2015.

Редакция газеты “Труд”. 103473, Москва, Настасьинский пер., 4.  
Музей кино, 123242, Москва, Дружинниковская, 15.

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в полиграфической фирме “Красный пролетарий”.  
103473, Москва, Краснопролетарская, 16.