Сергей Михайлович

Эйзенштейн

*Мемуары*

**Том первый**

Wie sag' ich's meinem Kinde?!

Москва  
Редакция газеты “Труд”  
Музей кино  
1997

|  |
| --- |
| Содержание |

5***Н. Клейман****.* **Мемуары Эйзенштейна:** [система координат](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D1%81%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0%20%D0%BA%D0%BE%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%82)  
17 [О себе](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9E%20%D1%81%D0%B5%D0%B1%D0%B5)  
18 [Foreword](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#Foreword*)

**Wie sag' ich's meinem Kinde?!**

31 [Мальчик из Риги](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%201%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem1.html#%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%87%D0%B8%D0%BA%20%D0%B8%D0%B7%20%D0%A0%D0%B8%D0%B3%D0%B8) (“Мальчик-пай ”)  
35 [Souvenirs d'enfance](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#Souvenirs%20d%27enfance)  
37 [Отто Эч и артишоки](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9E%D1%82%D1%82%D0%BE%20%D0%AD%D1%87)  
44 [Миллионеры на моем пути](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9C%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%80%D1%8B%20%D0%BD%D0%B0%20%D0%BC%D0%BE%D0%B5%D0%BC%20%D0%BF%D1%83%D1%82%D0%B8)  
47 [[Елка](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%95%D0%BB%D0%BA%D0%B0)]  
50 [Незамеченная дата](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9D%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F%20%D0%B4%D0%B0%D1%82%D0%B0)  
58 [Le bon Dieu](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ‹%201%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem1.html#Le%20bon%20Dieu)  
65 [Новгород — Los Remedies](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%201%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem1.html#%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%20%E2%80%94%20Los%20Remedies)  
71 [Цитадель](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%A6%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C)  
73 [“The knot that binds”](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#The%20knot%20that%20binds) (Главка о divorce of pop and mom)  
78 [“Семейная хроника”](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%B0%D1%8F%20%D1%85%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0)  
86 [Игрушки](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%98%D0%B3%D1%80%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8)  
88 [Имена](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%98%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B0)  
89 [Музис](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%81)  
92 [Мадам Гильбер](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9C%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%BC%20%D0%93%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D1%80)  
95 [Воинжи](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%92%D0%BE%D0%B8%D0%BD%D0%B6%D0%B8)  
96 [Вожега](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%92%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%B3%D0%B0)  
98 [Мертвые души](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9C%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B2%D1%8B%D0%B5%20%D0%B4%D1%83%D1%88%D0%B8)  
106 [Двинск](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%94%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA)  
108 [[Ночь в Минске]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9D%D0%BE%D1%87%D1%8C%20%D0%B2%20%D0%9C%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B5)  
110 [Нунэ](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9D%D1%83%D0%BD%D1%8D)  
118 [“Двенадцать Апостолов”](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%94%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D1%86%D0%B0%D1%82%D1%8C%20%D0%90%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2)  
142 [[Чудо в Большом театре]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%A7%D1%83%D0%B4%D0%BE%20%D0%B2%20%D0%91%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%BE%D0%BC%20%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B5)  
144 [Memoires posthumes](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%201%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem1.html#Memoires%20posthumes)

[**Epopee**](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%201%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem1.html#Epopee)

145 [Пролог](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%201%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem1.html#%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3)  
146 [Сорбонна](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%A1%D0%BE%D1%80%D0%B1%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B0)  
157 [Рю де Гренель](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%A0%D1%8E%20%D0%B4%D0%B5%20%D0%93%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D1%8C)  
160 [[Друзья в беде]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%94%D1%80%D1%83%D0%B7%D1%8C%D1%8F%20%D0%B2%20%D0%B1%D0%B5%D0%B4%D0%B5)  
188 [Ганс. Колетт](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%93%D0%B0%D0%BD%D1%81.%20%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%82)  
195 [Кокто. “Простите Францию”](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9A%D0%BE%D0%BA%D1%82%D0%BE.%20%E2%80%9C%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D0%B5%20%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8E%E2%80%9D)  
205 [[День за днем]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%94%D0%B5%D0%BD%D1%8C%20%D0%B7%D0%B0%20%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%BC)  
206 [[Изгнание дьявола]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%98%D0%B7%D0%B3%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%B4%D1%8C%D1%8F%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%B0)  
210 [Дама в черных перчатках](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%94%D0%B0%D0%BC%D0%B0%20%D0%B2%20%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D1%85%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%87%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B0%D1%85)  
216 [Учитель](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%A3%D1%87%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C)  
221 [Прощай](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%89%D0%B0%D0%B9)  
224 [Сокровище](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%A1%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%89%D0%B5)  
228 [Ми Ту](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9C%D0%B8%20%D0%A2%D1%83)  
230 [Путь в Буэнос-Айрес](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9F%D1%83%D1%82%D1%8C%20%D0%B2%20%D0%91%D1%83%D1%8D%D0%BD%D0%BE%D1%81-%D0%90%D0%B9%D1%80%D0%B5%D1%81)  
237 [[Коллеги]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D0%B8)  
246 [Чарли Чаплин](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%A7%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%B8%20%D0%A7%D0%B0%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D0%BD)  
249 [[Творения Дагерра]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#[%D0%A2%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F%20%D0%94%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%80%D0%B0])  
257 [Музеи ночью](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B8%20%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8C%D1%8E)  
268 [Встреча с Маньяско](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%92%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B0%20%D1%81%20%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D1%8C%D1%8F%D1%81%D0%BA%D0%BE)  
273 [Встречи с книгами](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%92%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B8%20%D1%81%20%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D0%B8)  
284 [Книжные лавки](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B8)  
307 [Книги в дороге](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8%20%D0%B2%20%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B5)  
317 [На костях](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9D%D0%B0%20%D0%BA%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8F%D1%85)  
323 [[Встреча с Мексикой]](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#[%D0%92%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B0%20%D1%81%20%D0%9C%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B9])  
332 [Wie sag' ich's meinem Kinde?!](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem1.html#Wie%20sag%27%20ich%27s%20meinem%20Kinde?%21)

359 [Приложение. Графический цикл “Бредовые видения”](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ‚/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑˆÑ‚ÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ðœ.%20ÐœÐµÐ¼ÑƒÐ°ÑÑ‹%201%20Ñ‡Ð°ÑÑ‚ÑŒ/eisenstmem1.html#%D0%93%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%20%E2%80%9C%D0%91%D0%B5%D0%B7%D1%83%D0%BC%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F%E2%80%9D)

365 [Комментарии](../../Ð¡Ð°Ð½ÐµÐº/Desktop/ÐºÐ½Ð¸Ð³Ð¸%20Ð½Ð°%20ÑÐ°Ð¹Ñ/Ð­Ð¹Ð·ÐµÐ½ÑÑÐµÐ¹Ð½%20Ð¡.%20Ð.%20ÐÐµÐ¼ÑÐ°ÑÑ%201%20ÑÐ°ÑÑÑ/eisenstmem1.html#%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B8)

Составление, предисловие и комментарии Н.И.Клейман  
Подготовка текста В.П. 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  
Форзацы: С. М. Эйзенштейн в День мертвых. Мехико-сити, 2 ноября 1931. Фото Хименеса  
Фронтиспис: Портрет С. М. Эйзенштейна работы Ласло Мохой-Надя. 1929  
В оформлении использованы рисунки из детских тетрадей С. М. Эйзенштейна  
© Составление, предисловие, комментарии, оформление Редакция газеты “Труд”, Музеи кино, 1997 г.  
© Оформление серии Редакция газеты “Труд”, Издательство “Буква”, Издательство “Руссико”

|  |
| --- |
| **Мемуары Эйзенштейна:**  **система координат** |

**Впервые на русском языке** издается полный текст автобиогра-  
фической книги Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898 —  
1948), крупнейшего кинорежиссера и теоретика искусства, вы-  
дающегося педагога и блестящего рисовальщика, одного из са-  
мых знаменитых деятелей культуры XX века.

Книга эта может поразить читателя неожиданностью ма-  
териала, оригинальностью его изложения, да и самой направ-  
ленностью воспоминаний. Она нетипична даже для такого ис-  
ходно неканонического жанра, как мемуары, — жанра, кото-  
рый колеблется от скрупулезной, подкрепляемой документа-  
ми реконструкции жизненного пути до лирического, нередко  
ретушированного автопортрета, от живописания эпохи и со-  
временников до яростной полемики сними post factum, от ис-  
поведи до проповеди “на примере собственной судьбы”.

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

К мемуаристам в наибольшей мере применим совет  
A-С.Пушкина: судить писателя по законам, им самим над со-  
бою признанным. Чтобы не ошибиться в понимании этих зако-  
нов, а следовательно — в восприятии текста, читатель должен  
знать и внешние обстоятельства, при которых зарождался и  
воплощался замысел мемуарной книги, и внутренние устрем-  
ления автора, принявшегося за рассказ о себе самом.

Особенности мемуаров Эйзенштейна во многом определе-  
ны временем и условиями их написания — наряду, разумеет-  
ся, с исключительной оригинальностью его личности, типом  
его дарования и выпавшим на его долю местом в истории куль-  
туры.

Необычен прежде всего возраст мемуариста *—* 48 лет: воз-

6

раст, в нормальных обстоятельствах не располагающий к под-  
ведению итогов жизни.

И знаменательно место, где начиналась книга: так называ-  
емая Кремлевка — правительственная больница, куда Эйзен-  
штейн с тяжелейшим инфарктом миокарда попал 2 февраля  
1946 года прямо из Дома кино, с бала в честь лауреатов Ста-  
линской премии, среди которых был и он, отмеченный высшей  
тогда наградой за первую серию фильма “Иван Грозный”. Ког-  
да три месяца спустя, еще в больничной палате, Сергей Ми-  
хайлович принялся за мемуары, он, вероятно, уже знал. что  
завершенная незадолго до инфаркта вторая серия “Грозного ”  
вызвала гнев Сталина и была им лично запрещена...

Бытующая среди кинематографистов легенда гласит, буд-  
то копию второй серии повезли в Кремль в самый вечер бала  
лауреатов и об этом Эйзенштейну стало известно, — потому-  
де он с таким азартным озорством (замеченным многими) тан-  
цевал с Верой Марецкой, потому-де и не выдержало его серд-  
це... Даже если совпадение дат есть всего лишь более позднее  
художественное уплотнение фактов и просмотр у Сталина со-  
стоялся на несколько дней позже — Эйзенштейн не мог не до-  
гадываться о вероятной реакции верховного заказчика филь-  
ма. Преодолевая боль в сердце, он пошел к своей “эмке”, а не к  
вызванной из Кремлевки машине “скорой помощи ” — возмож-  
но подозревая, что эти “санитарные дроги” могут не довезти  
его живым до больницы или доставят по совсем иному адресу.  
Еще за две недели до инфаркта, на похоронах убитого “банди-  
тами” Соломона Михоэлса, корифея Государственного Еврей-  
ского театра, Сергей Михайлович шепнул на ухо своему другу  
с детства, актеру Максиму Штрауху: “Следующий — я...”

Михаил Ромм в статье “Вторая вершина” (1957) вспоминал  
об устрашавшем коллег “дерзком” поведении Эйзенштейна  
накануне инфаркта:

“Вторая серия “Ивана Грозного” — это картина о траге-  
дии тирании.

В ней нет грубых исторических параллелей, но они ощуща-  
ются во всем строе картины, в подтексте каждого эпизода. Вы-  
разительно выпуклая, доведенная до чувственного предела ат-  
мосфера убийств, казней, разгула, тревоги, жестокости, подо-  
зрительности, лукавства, измен, предательств приводила в смя-  
тение первых зрителей картины — в смятение, смысл которого  
они не решались выразить словами.

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

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

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

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

Но в дерзости Эйзенштейна, в блеске его глаз, в его вызы-  
вающей скептической улыбке мы чувствовали, что он действу-  
ет сознательно, что он решился идти на пропалую.

Это было страшно”\*.

Почти все близкие Эйзенштейну люди, вспоминая об этом  
страшном для него и для всей нашей культуры времени, отме-  
чают тревпожившую их веселость режиссера и почти нестерпи-  
мый блеск его глаз, в которых привычная ирония переходила в  
пугающий вызов.

Критик Иосиф Юзовский, посещавший Сергея Михайло-  
вича во время его болезни и оставивший ценнейшие записи раз-  
говоров с ним об “Иване Грозном”, запомнил такой эпизод:

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

— Вы чего? — спросил я его.

— Ничего, — ответил он. — А что?

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

— Из двух зол выбирают меньшее”\*\*.

Самоубийственный смех Эйзенштейна был сродни само-  
убийственной решимости “идти напропалую” в замысле и по-  
становке “Грозного”. Того же рода решимость определила его  
решение писать мемуары.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* *Ромм Михаил.* Беседы о кино. М., “Искусство”, 1964, с. 90 — 91.  
\*\* Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., “Искусство”, 1974,  
с. 407.

8

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

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

“Довольно сложный способ обходного типа самоубийст-  
ва я однажды проделал над собой.

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

Не потому ли в Кремлевке одну из первых книг после ин-  
фаркта миокарда я перечитывал “Идиота ”.

Не из-за заглавия...

А из-за сцены неудачного самоубийства Ипполита.

*...*Я решил это сделать не в порядке повешения, не закури-  
ванием динамита, не объевшись запрещенной диетой, не пис-  
толетом и не ядом.

Я решил загнать себя насмерть работой ”.

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

“Позже я сам в цепких лапах ожившего образа.

Запал моего намерения заложен осенью сорок третьего  
года.

Начало сорок шестого года снимает плоды ”.

9

Итак, решение писать мемуары было продолжением более  
раннего намерения — прямым следствием “запала”, заложен-  
ного в разгар работы над “Иваном Грозным”...

Сергей Прокофьев, навестивший Эйзенштейна в Кремлев-  
ке, услышал от него: “Жизнь кончена, остался лишь постскрип-  
тум”. Вспоминавшая об этом Мирра Мендельсон-Прокофьева  
утверждала: “Сергей Сергеевич, глубоко опечаленный бо-  
лезнью друга и вполне понимавший, что значит для него не-  
возможность заниматься любимым делом, тут же начал горя-  
чо уговаривать Эйзенштейна писать воспоминания — с одной  
стороны, “постскриптум” будет заполнен, с другой — Эйзен-  
штейну в самом деле есть что вспомнить, и это будет интерес-  
ная и нужная работа”\*.

Не столь уж важно, сам ли режиссер признался своему со-  
ратнику в намерении заняться мемуарами, а позже жену ком-  
позитора подвела характерная аберрация памяти, или Про-  
кофьев на самом деле подтолкнул Сергея Михайловича запол-  
нить (или, по тайному намерению Эйзенштейна, сократить)  
“постскриптум” именно автобиографической книгой.

Важно то, что 1 мая 1946 года, когда за окнами Кремлев-  
ской больницы Москва полыхала кумачом, наводнялась колон-  
нами демонстрантов, воспоминания унесли Эйзенштейна в ка-  
завшееся ему “доисторическим” рижское детство, и под его  
карандашом появился набросок первой мемуарной главки.  
Книга “завязывалась” без какого-либо предварительного пла-  
на, с почти случайных деталей, выхваченных памятью из про-  
шлого. Впрочем, на протяжении всего года попытки наметить  
некую последовательность мотивов ни к чему не приводили: в  
процессе письма ассоциации “выплескивали” на бумагу неожи-  
данные для самого автора темы, имена, сопоставления.

Эту особенность начатой книги он осознал сразу. Декла-  
рировав 5 мая в “Предисловии” свое желание “профланиро-  
вать по собственному прошлому” без всякой “нравственной  
цели или поучительного прицела”, он уже через четыре дня за-  
мечает: “Это столько же... чтение, сколько и писание! Начиная  
страницу, раздел, а иногда фразу, я не знаю, куда меня поведет  
продолжение”.

Некогда, в 1928-м, Эйзенштейн попробовал для самоана-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* С.С.Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М.,  
Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 376.

10

лиза (не без влияния Джойса, сюрреалистов и психоаналити-  
ков) “автоматическое письмо” - немедленную, без выстроен-  
ных фраз, без логических связок и знаков препинания, запись  
всего, что приходит в голову. И даже поставил на себе экспе-  
римент: обычно не употреблявший спиртного, он выпил рюм-  
ку-другую — дабы “расковать подкорку”.

В 1946-м, в ситуации реально опасного для жизни экспери-  
мента, Эйзенштейн выбрал принципом письма не “автомати-  
ческий”, а свободный “бег мыслей”, за которым едва поспевал  
карандаш. В процессе своего “писания-чтения” он неоднократ-  
но будет иронизировать над зигзагами воспоминаний и при-  
хотливым рисунком их изложения, даже сделает шутливое пос-  
вящение “сестре своей” — обезьянке из алма-атинского зоо-  
парка, но вовсе не будет стараться выстраивать более строй-  
ную систему или хотя бы хронологическую последователь-  
ность. Совершенно очевидно, что стихия вольных ассоциаций  
ему дороже логической конструктивности — и не как стили-  
стический прием, а как само условие работы, ее внутренний за-  
кон.

Вряд ли мы ошибемся, если предположим, что свобода ком-  
позиции мемуаров была для Сергея Михайловича такой же воз-  
можностью вырваться из “цепких лап” безликих, бездушных,  
машинизированных сил, как и его страшное тайное намерение,  
на которое он отважился осенью 1943 года.

В одном из предназначавшихся для книги “Метод” эссе  
Эйзенштейн объяснял всеобщую привлекательность рисован-  
ных фильмов Уолта Диснея чувством счастья от “омнипотен-  
тности” — возможности превращений всего во все. которая  
достигается с помощью движения амебообразных (“прото-  
плазматических”) графических контуров. По его утверждению,  
зрителю доставляют радость не только комедийные “гэги”, но  
и переживаемое ощущение свободы, присущее (онтогенетичес-  
ки и филогенетически) любой особи, развивающейся из орга-  
нической клетки, а потому бессознательно знакомое каждому  
человеку. Эйзенштейн по личному опыту знал, о чем теорети-  
зировал: он сам с детства рисовал легким замкнутым конту-  
ром, который под его пером или карандашом был готов при-  
нять и передать любую форму, фигуру, композицию. Графика  
была для него — и по сюжетам, и по методу — самой свобод-  
ной областью творчества.

Не ту же ли “протоплазматичность” избрал он в Кремлев-

11

ке как принцип написания своих мемуаров? Не той же ли сво-  
боды метаморфоз и действий, хотя бы в воспоминаниях, жаж-  
дал — в своем отважном движении навстречу неумолимому  
“машинизированному ходу” судьбы, но вместе с тем и попе-  
рек ему?

Была, на мой взгляд, еще и третья координата, определяв-  
шая развитие автобиографической книги Эйзенштейна.

В одной из мемуарных глав он перечисляет “ряд представ-  
лений, устремлений и “идеалов”... имевших несомненно глу-  
бокое... влияние” на него в юности. Наиболее примечательна  
среди них легенда “о некоем силаче, будущем богатыре, с дет-  
ства имевшем призвание к свершению чего-то очень велико-  
го”. В ответ на издевательские требования каких-то кожевен-  
ников “будущий витязь, сберегая силы для будущего, покорно  
стелется под ноги их — в грязь”. Изложение легенды заверша-  
ется загадочной фразой: “Этот эпизод с кожевенниками, не-  
слыханное самообладание и жертва всем, вплоть до самолю-  
бия, в целях достижения и осуществления изначально положен-  
ного и возложенного, меня ужасно пленил”.

Что же полагал Эйзенштейн для себя “изначально поло-  
женным и возложенным ”?

Соблазн простого ответа подсказывает: уж не для того ли  
шел он на “подвиги самоуничижения”, чтобы дождаться воз-  
можности отказать грозному вождю в благословении, подоб-  
но герою своему, митрополиту Московскому Филиппу? Оче-  
видно ведь, что центральная сцена второй серии “Ивана Гроз-  
ного” — разыгрываемая в Успенском соборе Кремля мистерия  
“Пещное действо” о чуде спасения трех невинно осужденных  
отроков, с ее открытым обличением владыки мирского влады-  
кой духовным — разительно соответствует ситуации показа  
самого фильма Эйзенштейна в кремлевских покоях Сталина!

Соблазн романтического дополнения к “простому ответу ”  
связан с мемуарной главой “Le bon Dieu” (“Добрый божень-  
ка”) — с прикрытым иронией, но по сути весьма для тех времен  
рискованным признанием о своей причастности к “ордену ро-  
зенкрейцеров”. Уж не для того ли российский “епископ” ор-  
дена, профессор Борис Михайлович Зубакин, объявил Эйзен-  
штейна “странствующим рыцарем” и “отпустил в мир”, чтобы  
тот в урочный час свершил “положенное и возложенное”?  
Может быть, не случайно Михаил Александрович Чехов, “ры-  
царствовавший” вместе с Эйзенштейном, из далекой эмигра-

12

ции разглядел, один из немногих, уже в первой серии “Грозно-  
го” великий трагедийный замысел режиссера?!

Думается, “категорический императив” своей судьбы Сер-  
гей Михайлович видел все же не в области политики, а в сфере  
искусства и искусствопонимания.

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

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

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

13

мочащейся кровью и слезами. Это — тихий кабинетный уче-  
ный с микроскопом, вонзенным в тайны творческих процессов  
и явлений, туго поддающихся анализу”\*.

“Тихий кабинетный ученый” не только превращал непос-  
редственное творчество художника в эксперимент и научную  
рефлексию. Он не только делал кино инструментом познания  
общих закономерностей искусства. “Тройник” Эйзенштейна  
стремился как бы деперсонализировать и его “двойника”, ис-  
пользуя “кровь, железо и слезы” как материал для исследова-  
ния “процессов и явлений, туго поддающихся анализу”. Чем  
откровеннее становился “двойник” в мемуарах, тем глубже  
“тройник” вокзал скальпель анализа в сугубо личные воспо-  
минаниями признания — в свою очередь напоминая о своих ги-  
потезах, наблюдениях, обобщениях.

Так в “свободной книге” о себе стал возрастать удельный  
вес научных идей и объем прямых цитат, выписок, отсылок к  
другим текстам. “Мемуары” все больше сливались с теорети-  
ческими книгами, начатыми Cepгeeм Mиxaйлoвичeм eщe дo  
инфаркта, до “Грозного”, до войны...

Однако в этой экспансии “тройника” и заключалось испол-  
нение рано осознанной жизненной миссии Эйзенштейна — осу-  
ществление ему “положенного” и на него “возложенного”. В  
40-е годы, как и в 20-е, его самоосознание оставалось нераз-  
рывным с самопознанием самого Кинематографа.

Именно “тройник” Эйзенштейна определял — на пересе-  
чении “крови”, “слез” и “железа” — третью координату про-  
странства его мемуаров.

Похоже на то, что “тихий кабинетный ученый” в конце  
концов одержал верх над мемуаристом, собиравшимся свобод-  
но профланировать по своему прошлому. Летом, немного  
окрепнув после больницы и санатория, Эйзенштейн вернулся к  
рукописям “Неравнодушной природы”, “Метода”, “Режиссу-  
ры”. Правда, мемуарист не сразу сдался и иногда брал реванш:

влиял обретенной легкостью стиля на изложение теоретичес-  
ких идей или перетягивал в свою книгу целые главы из “серь-  
езных исследований” (следы этого единоборства читатель  
“Мемуаров” встретит в иронических автокомментариях Сер-  
гея Михайловича).

Впрочем, борьба “второго” и “третьего” Эйзенштейнов  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 73.

14

ничуть не смягчала, а, наоборот, подтверждала тайное наме-  
рение “первого”: работа шла на износ. Особенно после ауди-  
енции у Сталина, снизошедшего на просьбы Николая Черка-  
сова, который в фильме играл Ивана Грозного.  
...Сталин начал разговор с прямого обращения к режиссе-  
ру: “Вы историю хоть немного читали?” Неписаный этикет  
повелевал молчать и слушать. Эйзенштейн ответил: “Немного  
читал”. С этого момента вождь обращался только к актеру.  
Вспоминал ли Сергей Михайлович во время аудиенции ви-  
зит сюда, в “сердце Москвы”, вместе с Всеволодом Эмильеви-  
чем Мейерхольдом — свою последнюю встречу с Учителем,  
вскоре арестованным, расстрелянным, замалчиваемым?

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

...Осенью 1947-го мудрые руководящие указания вождя  
завершились разрешением переделать вторую серию “Ивана  
Грозного”, соединив некоторые ее сцены с эпизодами Ливон-  
ского похода из третьей серии, которые еще предстояло сни-  
мать. Эйзенштейн не торопился на съемочную площадку, от-  
говариваясь нездоровьем. Зато преподавал во ВГИКе, ставил  
балетные номера и писал — почти круглосуточно.

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

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

15

стом биографии (текстологическое обоснование сложившей-  
ся композиции читатель найдет в комментариях к данному из-  
данию).

Предположенная нами система авторских координат об-  
наружила в мемуарном материале, который поначалу казался  
совсем черновым и хаотичным, любопытную логику его эво-  
люции. Логику, по видимости, бессознательную, интуитив-  
ную — и тем более ценную для нас в мемуарах “рационалиста”  
Эйзенштейна.

Большинство глав, появившихся в мае и июне 1946 года,  
пронизано то явным, то скрытым столкновение между поры-  
вом к свободе, которая для Эйзенштейна была связана с воз-  
можностью творчества, и мертвящим тираническим “порядком  
вещей”.

Прообразом тирании оказался в биографии режиссера его  
папенька, действительный статский советник Михаил Осипо-  
вич Эйзенштейн.

Внимательный читатель обнаружит метаморфозы этого  
конфликта, выходящего далеко за пределы фрейдистской си-  
туации с Vater Imago (Образом Отца). Противник облекается  
для режиссера то в образ Самодержавия Российской империи,  
то в тип Бюрократизма Французской Республики, то в Систе-  
му норм кинопроизводства в Голливуде, то — к его особой го-  
речи — в характер обожаемого Учителя...

Разумеется, Вождь в этом ряду прямо не назван, но чита-  
тель может не сомневаться в том, кого подразумевает автор,  
рассказывая об отсечении подлинного финала “Александра  
Невского”: “Не моей рукой была проведена карандашом крас-  
ная черта вслед за сценой разгрома немецких полчищ. “Сцена-  
рий кончается здесь, — были мне переданы слова. — Не может  
умирать такой хороший князь!”

Через главы, написанные за два первых месяца, лейтмоти-  
вом проходит тема Смерти, в равной степени продиктованная  
ситуацией инфаркта и перипетиями судьбы художника, разры-  
вом с миром Отца и самоубийственным вызовом Вождю, смер-  
ти боявшемуся.

Эти главы и тяготеющие к ним более ранние тексты, кото-  
рые намечались Сергеем Михайловичем в “Мемуары”, обра-  
зуют первую —1 “папенькину” — часть книги. Мы присвоили  
ей название одного из разделов: “Wie sag' Fen's meinem Kinde?!”  
(“Как мне сказать об этом моему ребенку?!”). Страх папеньки

16

перед естественным любопытством сына — любопытством, пе-  
решедшим от тайн деторождения к тайнам творчества, к тай-  
нам социального устройства и миропорядка, — отвергается как  
позиция неестественная и смешная всеми тремя ипостасями Эй-  
зенштейна.

Вторую часть составили главы, писавшиеся в основном в  
июле и августе 1946 года. Они прерываются полудневниковой-  
полумемуарной записью “После дождика в четверг” от 14 ав-  
густа — дня, когда скончалась маменька режиссера, Юлия  
Ивановна Конецкая-Эйзенштейн.

С образом маменьки, любимой и чужой, никогда по-насто-  
ящему не понимавшей его, но тщеславившейся его фильмами,  
связаны — то прямо, то косвенно — основные темы второй  
части: любовь и одиночество, эротика и садизм, творческие  
открытия и “внутриутробная” память как прообраз социаль-  
ной, сексуальной, эстетической гармонии...

Лейтмотивы “маменькиной” части исподволь подготавли-  
вают раздел “Истинные пути изобретания”. Название это от-  
носится к циклу из трех “постанализов”: о рождении одного  
кадра из “абортированного” фильма “Да здравствует Мекси-  
ка!”; о находке озорного прообраза для Ледового побоища из  
“Александра Невского”; о разработке цветовой концепции  
эпизода из второй (тогда запрещенной) серии “Ивана Грозно-  
го”. Мы сочли возможным озаглавить так же и всю вторую  
часть “Мемуаров”.

В третьей, дополнительной части собраны очерки о друзь-  
ях и соратниках — о тех, чьи “профили” Сергей Михайлович  
обещал, но не успел очертить в мемуарах. В этих портретах со-  
временников, подробных или эскизных, проступает и харак-  
тер самого портретиста, и образ их Эпохи, и общность их не-  
легкой и благословенной Судьбы.

Читатель не найдет в этой книге многого из того, что се-  
годня мы хотели бы узнать от самого Эйзенштейна. О многом  
он не мог тогда написать — по условиям времени. Кое о чем  
писать не хотел, полагая, вслед за Пушкиным, что знамени-  
тость, как и любой человек, имеет право на частную жизнь, не  
подлежащую бесцеремонному публичному обсуждению. Очень  
многого написать он просто не успел — торопясь исполнить  
“положенное и возложенное”, а вместе с тем реализуя свой  
трагический освободительный замысел.

***Н. Клейман***

О себе

*“Visse, scrisse, aто... ”  
Как бы хотелось исчерпать статью о себе столь же скупо —  
тремя словами.  
Сами слова при этом были бы, вероятно, иными, чем эти три,  
которыми резюмировал свой жизненный путь Стендаль1.  
Эти три слова — по-русски: “Жил, писал, любил ” — соглас-  
но завещанию Стендаля, должны были служить эпитафией  
на его могиле.  
Правда, законченным я свой жизненный путь не полагаю.  
(И боюсь, что на нем предстоит еще немало хлопот.)  
А потому в три слова улягусь вряд ли.  
Но, конечно, три слова могли бы найтись и здесь.  
Для меня они были бы:  
“Жил, задумывался, увлекался ”.  
И пусть последующее послужит описанием того, чем жил, над  
чем задумывался и чем увлекался автор.*

**Foreword**\*

Должен сразу же предупредить:

записки эти — совершенно безнравственны.  
И тут же должен огорчить тех, кто ожидает, что они полны без-  
нравственных эпизодов, соблазнительных деталей или гриву-  
азных описаний.

Это вовсе не так, и перед вами отнюдь не... “красный Казано-  
ва” или история любовных похождений русского кинорежис-  
сера.

В этом смысле наиболее безнравственна из современных жиз-  
неописаний, несомненно, автобиография фрэнка Хэрриса “My  
life and my loves”\*\* (1923).

Этот очень неприятный, въедливый и назойливый автор распи-  
сал свою жизнь и свой “донжуанский список” с такой же не-  
приятной откровенностью и с таким же отсутствием такта, как  
он это делал и в отношении большинства выдающихся своих  
современников.

И кто только не попадал под перо этого усатого человека с  
широко расставленными глазами шантажиста!  
Я читал три тома его автобиографии в САСШ — конечно, “из-  
под полы” — в “неочищенном” издании, где для удобства все  
то, что цензура обыкновенно вычищает, было набрано другим  
шрифтом — “для удобства” читателей!  
И что же?

Из всех гривуaзных эпизoдoв я не могу вспомнить ни одного!  
Да и вообще из всех трех томов запомнилась только одна —  
подозрительная по достоверности! — сцена о каком-то чело-  
веке— кажется, одном из первых “боссов” мальчишки Хэр-  
риса, — на которого напал нервный смех такой силы, что тряс-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Предисловие (*англ.*). *\*\** “Моя жизнь и мои любовные увлечения” (*англ.*).

19

ло его трое суток подряд. После этого он умер, так как мясо  
от тряски “стало отделяться от костей ”(!)  
Так что, считая любовь и голод за самые мощные инстинкты,  
приходится прийти к выводу, что в области воспоминаний во-  
все не они являются особенно впечатляющими.  
Вероятно, в тех случаях, когда эти чувства изживаются до кон-  
ца. Поэтому здесь об этих чувствах будет немного.  
Еще меньше — из области шокирующих деталей и подробнос-  
тей.

И безнравственны эти записки будут вовсе по другому призна-  
ку.

Они не будут морализующими.

Они не ставят себе нравственной цели или поучительного при-  
цела.

Они ничего не доказывают. Ничего не объясняют. Ничему не  
научают.

Я всю жизнь в своем творчестве занимался сочинениями a the-  
se\*, доказывал, объяснял, поучал. А здесь я хочу профланиро-  
вать по собственному прошлому, как любил я фланировать по  
старьевщикам и антикварам Александровского рынка в Пите-  
ре, по букинистам на набережных Парижа, по ночному Гам-  
бургу или Марселю, по залам музеев и кабинетам восковых  
фигур.

**\***

Я никогда не лю6ил Марселя Пруста.  
И даже не из снобизма, то есть сознательно, наперекор ужас-  
но сильной моде на Пруста.

А, вероятнее всего, по той же причине, почему я не люблю Га-  
варни.

Меня всегда шокировало, что о Гаварни обычно говорится на  
одном дыхании с Домье.

А вместе с тем Домье — гений, граничащий с величайшими об-  
разцами творцов величайших эпох искусства, а Гаварни — не  
более элегантного бульвардье от литографии, сколько бы ни  
воспевали своего друга Гонкуры1.  
Имя Пруста было принято в двадцатых — тридцатых годах  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— на определенную тему (*франц.*).

20

произносить на одном дыхании с именем Джойса.  
И если Джойс — воистину колосс, чье величие переживет и  
моду, и нездоровый успех скандала от чрезмерно откровенных  
страниц “Улисса”, и цензурные запреты, и затишье моды, и вре-  
менное невнимание к его памяти, Марсель Пруст же не больше  
чем временно занимающий место, которое перескакивает в  
последующие годы к Селину, а позже к Жану-Полю Сартру.  
Вероятно, этой моей нелюбовью к Прусту объясняется то об-  
стоятельство, что я не очень точно помню, относилось ли удив-  
ление критики к непривычным его заглавиям только лишь к “Du  
cote de chez Swann” и “A 1'ombre des jeunes filles en fleurs”\*, но и  
к общему заглавию — “A la recherche du temps perdu ” (“В по-  
исках потерянного времени”).

Сейчас мое отношение к Прусту мало в чем изменилось, хотя  
именно сейчас я особенно остро “вибрирую” в ответ на это  
заглавие.

В нем же ключ к той безумной и витиеватой тщательности, с  
которой Пруст пишет, описывает, выписывает каждую неиз-  
менно автобиографическую деталь, как бы ощупывая, оглажи-  
вая, стараясь удержать в руках безнадежно уносящееся про-  
шлое...

Вдруг, к пятидесяти годам, и во мне остро и мучительно возни-  
кает желание схватить и удержать ускользающее в прошлое  
свое потерянное время.

Кто-то из англосаксов очень хорошо сказал, что мы все живем  
так, как будто у нас имеется миллион лет впереди...  
Живут, конечно, по-разному.  
Одни — накопляя в себе время.  
другие — расходуя его рассудительно или безрассудно,  
третьи — теряя.

Пресловутого “Verweile doch, du bist so schon”\*\* наша эпоха  
как-то лишена еще больше, чем эпоха Гёте, в которой только  
могла гениально предугадываться эта центральная драма пер-  
сонажей XX столетия...

В феврале сорок шестого года меня хватил сердечный удар.  
На несколько месяцев, впервые за всю свою жизнь, я был на-  
сильно остановлен,  
прикован к постельному режиму.  
\_\_\_\_\_\_  
\* “По направлению к Свану” (и) “Под сенью девушек в цвету” (франц.).  
*\*\** “Остановись, мгновенье, ты прекрасно” (нем.).

21

Кровообращение шло вяло.

Мысли шли медленно.

Несколько месяцев безусловно несменяющейся обстановки

впереди.

Я был даже рад.

Я думал, что наконец-то осмотрюсь, огляжусь, одумаюсь.

И все пойму про себя,

про жизнь,

про сорок восемь прожитых лет.

Скажу сразу: ничего я не понял.

Ни про жизнь. Ни про себя. Ни про сорок восемь прожитых  
лет.  
Ничего, кроме разве одного.  
Что жизнь пройдена вскачь,  
без оглядок,  
как пересадка за пересадкой,  
как погоня за одним поездом с другого.  
С вниманием, неотрывно прикованным к секундной стрелке.  
Поспеть туда-то.  
Не опоздать туда.  
Успеть сюда.  
Выбраться отсюда.  
Как из окна вагона, мимо летят обрывки детства, кусок юнос-  
ти, пласты зрелости.

Яркое, пестрое, вертящееся, цветастое.  
И вдруг ужасное сознание!  
Что все это не удержано,  
не схвачено,  
только пригублено.  
Нигде не выпито до дна.  
И редко — проглочено, а не надкусано.  
Подымаясь куда-то, чувствуешь, что жил уже мыслью о том,  
как будешь сходить с лестницы.  
Развязывая чемодан уже думал об упаковке.  
Расставляя книги по полкам, задумывался над тем, кто будет  
снимать их с этих мест после моей смерти2.  
[И целуя в первый раз новые, еще чужие губы, я уже думаю о  
том, как на эти же губы ляжет поцелуй прощальный.]  
Пер Гюнт проходит через шторм сухих листьев — своих недо-  
ношенных мыслей, своих недосвершенных дел3.  
О Де Квинси рассказывают, что он нанимал квартиру, обрас-

22

тал книгами, все бросал и убегал в новое место, где начиналось  
то же\*.  
С миллионером Кингом Джиллетом, изобретателем безопас-  
ной бритвы, я познакомился, когда ему было за шестьдесят лет.  
Он был помешан на строительстве загородных вилл в пустын-  
ных местах.

Из песков вырастал дом-дворец, обрастал садами, но строи-  
тель уже мчался в новую пустыню строить новый дворец и т.д.  
и т.п.

Так же, как-то в том же роде, прожил я эти многие годы в от-  
ношении событий собственной жизни.  
Как тот мул, осел или конь, перед которым подвешен к соб-  
ственному ярму пучок сена. за которым oн бeжит бeзyдepжнo,  
безнадежно, вечно.

Одно я помню за долгие месяцы постельного режима.  
Безостановочный поток воспоминаний о неисчислимых про-  
шлых часах в ответ на вопрос самому себе: “А была ли жизнь? ”  
Или была всегда лишь путевка с аллюром три креста4 — на бли-  
жайшие десять, двадцать минут, день, неделю, месяц?  
Оказывается, была.

И остро, и радостно, и мучительно прожитая,  
и даже местами яркая,  
безусловно колоритная,

и такая, какую, пожалуй, я не променял бы на другую.  
И вот безумно захотелось ухватить, задержать, закрепить в  
описании эти мгновения “потерянного времени”.  
Мгновения, всегда лишь знавшие ожидания их,  
воспоминания о них  
и какую-то нетерпеливую неусидчивость в переживании их са-  
мих.

Эпоху я прошел невиданную.  
Но вовсе не об эпохе мне хочется писать.  
А хочется записать, как совершенно непредусмотренным кон-  
трапунктом проходит средний человек сквозь великое время.  
Как может человек “не заметить” исторической даты, кото-  
рую он задевает рукавом.

Как можно зачитываться Метерлинком, командуя строитель-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* В биографии автора “Пожирателей опиума” я не нашел этих деталей,  
но тем хуже для биографий и тем лучше для образа! (*Примеч.  
С.М. Эйзенштейна*).

23

ством окопов в гражданскую войну, или Шопенгауэром, валя-  
ясь в тени воинского эшелона.  
Как ступаешь на почву киноземли Голливуда.  
Как ведешь себя на допросах полиции в Америке в отличие от  
поведения во Франции.

Как лазаешь по тысячелетним пирамидам Юкатана и нарочно  
сидишь у подножия развалин храма Тысячи Колонн, умышленно  
выжидая, когда погрузится за пирамиду Воинов привычное очер-  
тание созвездия Ковша, размещенное вверх ногами (по отно-  
шению к привычному для нас) на мексиканском небосклоне.  
Как сидишь нарочно с целью запомнить это мгновение в буду-  
щем токе воспоминаний, совершенно так же, как по тем же звез-  
дам ориентируют свой путь мореплаватели.  
Или как врезаешь в ретину глаза впечатления первого... лес-  
бийского бала, увиденного в Берлине двадцать лет тому назад.  
Любой штрих любого образа и типа, как выжженный, стоит  
перед зрительной памятью.

И готов верить нелепому поверью, что на ретине глаза жертвы  
может, как на фотоснимке, запечатлеться образ убийцы.  
На этой нелепой мысли построено вещественное доказатель-  
ство виновности негра-насильника в романе “Клэнсмен”, вос-  
певающем зарождение ку-клукс-клана и легшем в основу “Ро-  
ждения нации” Гриффита.  
Первый раз в театре — как зритель.  
Первый раз — как режиссер.  
Первый — как постановщик.

Первое впечатление как кинозрителя: в Париже в 1908 году на  
Бульвар дез Итальен5.

Знаменитый возница гениального Мельеса, управляющий ске-  
летом лошади, впряженной в карету.  
Мясник господин Гартвик в черных лоснящихся нарукавни-  
ках — владелец дачи, что в детстве снимали на Рижском  
взморье мои родители.

Госпожи Кэвич, Коппитц и Клаппер, хозяйки летних пансио-  
нов, где мы жили, когда папенька с маменькой разошлись6.  
Бабушка — своеобразная Васса Железнова Мариинской сис-  
темы Невского баржного пароходства7.  
Прогулки в детстве по Александро-Невской лавре.  
Серебряная рака святого8, которого мне было суждено сде-  
лать кинематографическим героем после того, как страна его  
сделала героем национальным.

24

Дурманящий запах бродящего сока магеев, проникающий сни-  
зу (из места, где делают в тени свечей и аляповатой мадонны  
мексиканскую водку — пульке) ко мне во временную спальню  
во втором этаже хасиенды Тетлапайак.  
Реальной хасиенды, после “Хасиенды донны Мануэль!” —  
авантюрного рассказа, когда-то тревожившего в детстве во-  
ображение со страниц “Мира приключений”.  
Реальная Мексика через десять лет после воображаемой в пер-  
вой моей театральной работе9.  
Люди.

Худеков — владелец “Петербургской газеты” — и сказ о том,  
как я ему продаю в семнадцатом году карикатуры.  
Гордон Крэг, зовущий из Италии “бросить все” и встретиться  
в Париже, чтобы снова пошляться среди букинистов по набе-  
режной Сены.

Шоу, догоняющий меня в Атлантическом океане радиодепе-  
шей с разрешением ставить, если я захочу, “Шоколадного сол-  
датика” в Америке при условии, если сохранить нетронутым  
текст.

Стефан Цвейг за работой над “Совершенным подлецом”, в  
образ которого он надеется “сплавить”, отреагировать все  
лично недостойное (письмо от времени, когда писался “Фуше”).  
Живые Гималаи старца Драйзера за столом у меня на Чистых  
прудах10, в подвальном кабаке Нью-Йорка в годы сухого за-  
кона, или он, рубящий дрова в канадской клетчатой рубашке  
на диком участке его загородного дома на Гудзоне — с ками-  
ном внизу, [с] “помпейски” расписанной комнаткой наверху  
(я в ней ночую). Необыкновенно грудной голос его молодой  
жены, доказывающей мне, что смешанная кровь — наилучшая  
почва для гениальности.  
Галерея “кинобоссов” Америки.  
Мимолетно застрявшие в сознании профили киноколлег:

Штернберг, Штрогейм, Любич, Кинг Видор.  
Профили...

Есть очаровательная американская манера, особенно культи-  
вируемая журналом “Нью-Йоркер”, — писать профили.  
Потом их издают сборниками (чаще всего у Кнопфа).  
Некоторые данные биографии,  
подробности карьеры,  
известная доля злословия,  
немного яду,

25

несколько анекдотов и сплетен...  
Я не думаю ухватывать здесь профили.  
Дай бог закрепить изгиб брови, угол рта. прищур глаза или  
манеру курить сигару.

Ведь я же не журналист, старающийся положить в столбцы  
профиля образ увлекательного бизнесмена, популярной жен-  
щины-драматурга, спичечного короля или музыкального ку-  
мира.

Я не пишу о них, о том, на что ушли их силы, на что уходилоихвремя.

Я пишу о своем времени.

И они — лишь встречный поток образов, на которых мимолет-  
но задерживалось отпущенное мне, уносящееся вскачь мое  
время.

Иногда задевая локтем, иногда задерживаясь днями, иногда —  
годами,  
но западая [в память], совсем не в ногу с длительностью обще-  
ния, но с яркостью впечатления, забавностью встречи, личны-  
ми [причинами]...

**\***

Конечно, старый репортер мог бы больше рассказать о журна-  
листах.

Старый машинист сцены ценнее в своих воспоминаниях, чем  
мои впечатления гастролера-постановщика в Большом театре11.  
Хранитель Волковского кладбища, или скульптор Меркуров,  
снимающий гипсовые слепки с выдающихся покойников, или  
просто сторож из морга имеют больший запас впечатлений о  
мертвецах, чем я — не дравшийся ни в одной из войн.  
Но машинист сцены вряд ли одновременно с этим подыхал от  
жары на съемках деталей боя быков на песке арены в далекой  
Мериде между Мексиканским заливом и Карибским морем.  
Старому репортеру вряд ли приходилось так отстреливаться с  
эстрады от града вопросов, как мне после доклада в Сорбонне.  
А хранителю морга вряд ли приходилось натыкаться ночью в  
узких улочках развратной части города Марселя на траурное  
обрамление мясной лавки, где золотая голова традиционного  
быка призрачно торчит из черных бархатных драпри, окаймлен-  
ных серебром, между визгливыми киноплакатами и утлыми

26

притонами любви. А похороны на следующий день?  
Цилиндр кучера дрог, сидящего на высоте второго этажа улоч-  
ки и ангелочками сдирающего с вешалок готовые детские плать-  
ица, а колесами давящего корзины прелых овощей в этой бо-  
лее чем узкой уличке.

А под мышкой у него — колониальный шлем с длинным чер-  
ным хвостом защитного тюля.

За выездом из переулка возницу караулит жестокий мистраль,  
а покойницу — бабушку трех братьев-мясников, белугами ре-  
вущих пьяными слезами впереди процессии, — [надо] везти  
далеко за город.

Шлем сменит цилиндр под печальное пение двенадцати сиро-  
ток, взятых из приюта.

А за углом — копия — в натуральную величину — Лурдского  
грота с фигурой мадонны и натурально раскрашенной Берна-  
детты. Невинные девочки-сиротки глядят на маленькую свя-  
тую, чью биографию ловко капитализирует с экрана делови-  
тый Голливуд по книге Верфеля12. Здесь есть где замаливать  
каждонощные грехи обитательницам этой Иошивары Марсе-  
ля, наутро подымающим неистовые драки вокруг каменного  
бассейна, где полощут белье наискосок от зачарованной Бер-  
надетты Субиру и ее таинственной пещеры.  
Марсель не может не напомнить другую Иошивару — не то-  
кийскую, где сейчас кто только ни побывал. Монтеррей...13

**\***

Кроме того, сейчас я наблюдаю еще любопытное явление.  
В этом писании снято еще одно противоречие.  
Это столько же... чтение, сколько и писание!  
Начиная страницу, раздел, а иногда фразу, я не знаю, куда меня  
поведет продолжение.

Словно перелистывая страницу книги, я не знаю, что найду на  
другой ее стороне.

Пусть “материал” извлекается из “глубин” личного запаса,  
пусть “фактические” сведения черпаются из личного опыта —  
однако и здесь есть целая область вовсе не предусмотренного  
и не предвиденного, много совершенно нового: сопоставление  
материалов, выводы из сопоставления, новые аспекты и “от-  
кровения”, вытекающие из этих выводов.

27

Чаще всего эти страницы — чистейший сколок с плацдарма, на  
котором в самом процессе писания возникает не меньше, чем  
имеется в уже готовых выводах и намерениях, когда какой-то  
элемент темы внезапно интенсивно начнет проситься на бумагу.  
Поэтому это не только приключенчески увлекательная “поезд-  
кa” по картинам и образам прошлого, но и раскрытие на этом  
пути таких выводов и сочетаний, на которые отдельные раз-  
розненные факты и впечатления — вне сопоставления — не  
имели ни права, ни основания претендовать!

**\***

Это не литературные характеристики.  
Все это не больше как пара рядов молодых зубов, вгрызаю-  
щихся в спелый персик встречной жизни.  
Слишком поспешно в момент самой встречи,  
но храня вкус, аромат и забавность на многие годы.  
Маяковский, и как не установилась с ним дружба14.  
Мордастый дьякон на крестинах двоюродного брата. И обя-  
занность занимать отца Дионисия в часы, предшествующие  
погружению маленького Бориса в купель. И прогулка по саду  
меня, двенадцатилетнего крестного, справа от почтенного стар-  
ца с очками на носу, с безудержной необходимостью называть  
каждое встречное дерево названием его породы...  
До сих пор помню и дивлюсь названию: ольша.  
Нужно ли все это кому-нибудь помимо меня?  
Вот уж не важно. Нужно все это прежде всего мне.  
Вне дидактики,  
вне назидания,

вне “исторической фрески”,  
вне “человека в эпохе”,  
вне “истории, преломленной в сознании ”.  
А просто в порядке новой, быть может, потери времени в по-  
гоне за временем, потерянным в прошлом...  
Нужно — напечатают.

Не нужно — найдут в “литературном наследстве”.  
А может быть, и нужно.

Ведь почти все это — блики, выхваченные из доисторических  
времен кажущейся допотопности годов, предшествовавших эре  
атомной бомбы.

28

Мальчик из Риги  
(“Мальчик-пай ”)

Не мальчуган,  
не мальчишка,  
а именно мальчик.  
Мальчик двенадцати лет.

Послушный, воспитанный, шаркающий ножкой.  
Типичный мальчик из Риги.  
Мальчик из хорошей семьи.  
Вот чем я был в двенадцать лет.  
И вот чем я остался до седых волос.  
Двадцати семи лет мальчик из Риги становится знаменитостью.  
Дуг и Мэри едут в Москву1 “пожать руку” мальчику из Риги,  
сделавшему “Потемкина”.

В тридцатом году, после доклада в Сорбонне, объединенные  
силы премьера Тардье и мосье Кьяппа не могут выбросить маль-  
чика из Риги за пределы Франции.

Единственный раз в жизни дрогнувшим при подписи пером  
мальчик из Риги подписывает контракт в Голливуд на 3000 дол-  
ларов в неделю.

Когда мальчика из Риги хотят выслать из Мексики, двенадцать  
сенаторов США шлют свой протест. И вместо высылки — тор-  
жественное рукопожатие с президентом на каком-то из бес-  
численных празднеств в Мексико-Сити.

В тридцать девятом году снегом сыплются на мальчика из Риги  
вырезки [из] американских газет о том, что по особому поже-  
ланию ныне покойного Франклина Делано Рузвельта в Белом  
доме показывают “Александра Невского”.

В сорок первом году выходит первый объемистый том амери-  
канского “Фильм-индекса ” — обзора написанного о кинема-  
тографе за первые его сорок лет. Согласно предисловию, ока-  
зывается, что по количеству о нем написанного мальчик из Риги  
занимает всего-навсего четвертое место. Первое — за Чапли-

32

ном. Второе — за Гриффитом. А наш мальчик идет сразу же  
вслед за третьим, принадлежащим Мэри Пикфорд.  
В разгар войны выходит книга мальчика из Риги о кино и рас-  
ходится мгновенно в американском и английском изданиях2.  
Почта приносит “пиратское ” издание на испанском языке из  
Аргентины. А после падения Японии выясняется, что во время  
войны там был издан перевод ее на японский язык...  
Казалось бы, пора начинать себя видеть взрослым.  
Ведь и родина не скупится за это же время на ордена, степени  
и звания.

А мальчику из Риги все так же по-прежнему двенадцать лет.  
В этом — мое горе.

Но в этом же, вероятно, и мое счастье.  
Не очень нова мысль о том, что мало кто видит себя таким,  
каким он есть.  
Каждый видит себя кем-то и чем-то.

Но интересно не это — интересно то, что этот воображаемый

гораздо ближе к точному психологическому облику видяще-

го, чем его объективная видимость.  
Кто видит себя д'Артаньяном. Кто видит себя Альфредом де  
Мюссе. Кто по меньшей мере Каином Байрона, а кто скромно  
довольствуется положением Людовика XIV своего района,  
своей области, своей студии или своего окружения из родствен-  
ников по материнской линии.

Когда я смотрю на себя совсем один на один, я сам себе рису-  
юсь больше всего... Давидом Копперфилдом.  
Хрупким,  
худеньким,  
маленьким,  
беззащитным.  
И очень застенчивым.

В свете вышеприведенных перечислений — это может показать-  
ся забавным.

Но забавнее то, что, может быть, именно в силу этого само-  
ощущения и собирался весь тот биографический накрут, столь  
упоительный для тщеславия, образчики которого я перечис-  
лил выше.

Образ Дон Жуана имеет много гипотетических истолкований.  
Для разных случаев практического донжуанизма, вероятно,  
верны одни столько же, сколько и другие.

Для пушкинского “списка” (как и для чаплиновских орд) пос-

33

ле блистательной гипотезы Тынянова в “Безыменной любви”3,  
конечно, иной ключ, чем к излюбленному полупсихоаналити-  
ческому истолкованию.

К тому истолкованию, которое видит в донжуанизме тревогу  
за собственные силы — который видит в каждой очередной  
победе лишь новое доказательство своей силы.  
Но почему допускать донжуанизм только в любви?  
Его, конечно, гораздо больше во всех иных областях, и прежде  
всего именно в тех, где дело связано с такими же вопросами  
“успеха”, “признания” и “победы”, не менее яркими, чем на  
ристалищах любовной арены.

Каждый молодой человек в какой-то момент своей жизни на-  
чинает “философировать”,  
складывать свои собственные взгляды на жизнь,  
высказывать самому себе или верному наперснику таких лет —  
дневнику, реже в письмах к друзьям, какие-то свои суждения  
по общим вопросам.

Обычно общечеловеческая ценность их более чем сомнительна.  
Тем более что они оригинальны не собственностью измышле-  
ния, а только тем, откуда они заимствованы.  
Но на них неизбежный налет трогательности курьеза, как в  
первых детских рисунках, иногда способных вдруг — в свете  
последующих лет — [дать] разглядеть черты самого раннего  
зарождения будущего.  
В Британском музее есть витрина автографов.  
В одном углу — нравоучительное письмо королевы Елизаветы  
своей “любимой сестре” Марии Стюарт, заключенной в тем-  
ницу, в ответ на жалобы об отсутствии комфорта. Мужествен-  
ный стиль королевы-девственницы любопытным образом пе-  
рекликается с маленьким чертежиком (чуть более позднего  
времени), пришпиленным в другом уголке витрины.  
Это не более и не менее как “мизансцена” обстановки пред-  
стоящей казни несчастной, но далеко не беспорочной шотланд-  
ской королевы, представленная кем-то из лордов на утвержде-  
ние “рыжей девке Бэсс”. как именовал английскую королеву  
наш царь Иван Грозный.

Совсем рядом приколот листик клетчатой бумаги, где печат-  
ными буквами выведено несколько слов детской ручонкой бу-  
дущей королевы Виктории в том возрасте, когда ей еще и не  
мнилось носить корону Объединенного королевства.  
И все же наиболее волнительная из всех записок — четвертая.

34

Она написана молодым загорелым французским главнокоман-  
дующим корсиканских кровей.

Незадолго до этого он кричал, по словам героической леген-  
ды, о многих веках, которые глядят пирамидами на его войс-  
ка4, не слишком охотно участвовавшие в ближайших десант-  
ных операциях юного командующего в горячих песках Афри-  
ки. Победы громоздились на победы, и слова военного юного  
гения разносились с именем Бонапарта по нескольким матери-  
кам.

И что же пишет в этот момент молодой корсиканец на обрыв-  
ке бумаги из походной палатки (своему брату?):

“Известно все. Горе и радость. Успехи и поражения. Осталось  
одно — стать замкнутым в себе эгоистом”*.*И это — не из “Дневника Онегина”5, а из гущи почти доисто-  
рической стадии биографии будущего Наполеона...  
Наполеон пришел мне здесь на ум не зря.  
Именно к нему относится первая аналогичная запись мальчи-  
ка из Риги, старающегося разобраться в действительности:

“Наполеон сделал все, что он сделал, не потому, что был та-  
лантлив или гениален. А он сделался талантливым для того,

чтобы сделать все то, что он наделал...”  
Если взять за аксиому, что подобные записи пятнадцатилет-  
них, двадцатилетних (а мне было семнадцать) имеют смысл  
эмбрионов будущих автобиографических намерений (слова  
корсиканского генерала — не только чайльд-гарольдовский  
пессимизм или предвосхищение того, чем так искусно в даль-  
нейшем играет Стендаль, — это еще и некий принцип, с безраз-  
дельной беззастенчивостью проведенный в жизнь, — эгоизм!),  
[то] образ рижского Давида Копперфилда, быть может, уже  
не так и неожидан.

Однако откуда такая ущемленность?  
Ведь ни бедности, ни лишений, ни ужасов борьбы за существо-  
вание я в детстве никогда не знал. Где-нибудь дальше пойдут  
описания обстановки детства. Пока принимайте на веру!

**Souvenirs d'enfance**\*

Первым моим детским впечатлением был... крупный план.  
Первым воспоминанием — ветка черемухи или сирени, въехав-  
шая в мою детскую через окно.  
На Рижском взморье. В Прибалтике.  
На даче. В Майоренгофе.  
Очень давно.

То есть в очень раннем моем детском возрасте — двух-трех лет,  
судя по тому, что, по фамильным данным, жили мы в Майорен-  
гофе в 1900 и 1901 годах.

Смутно помню какие-то игрушки на полу и блики солнца у низа  
стены детской.  
Но ветку помню отчетливо.

**\***

Есть и воспоминания, которые относятся явно к шестилетне-  
му возрасту.  
Тоже дача на взморье.  
И несомненно, 1904 год.

Так как прощаться приезжает дядя Митя — младший брат па-  
пеньки. А он был убит в русско-японскую войну под Мукде-  
ном.

Кроме дяди — молодого, но бравого офицера с восхитительно  
изогнутой блестящей шашкой, помню выкрашенные в крова-  
во-пунцовый цвет деревянные стружки, которыми усыпаны  
дорожки, и выбеленные мелом камни, которые их окаймляли.  
Еще помню соседку.  
Что-то очень стройное с черными волосами на пробор.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*Воспоминания детства (*франц.*).

36

Но особенно помню ее разлетающееся японское кимоно неж-  
нейших голубых и розовых тонов (военный трофей? — так как  
муж ее тоже на войне). Впечатление такое, что наверху голов-  
ка, а остальная часть фигуры — одни развевающиеся ткани.  
Особенно рукава. Рукава помню особенно отчетливо, потому  
что в одном из них она носила крошечного щенка.  
Еще помню иллюминацию сада — кажется, в Ольгин день, в  
честь какой-то двоюродной кузины,  
любительский спектакль, где игрался “Денщик подвел ” — по-  
видимому, самый первый виденный мной спектакль, так как  
наравне с восторгом помню и какую-то долю страха — по-мо-  
ему, от нарисованных углем усов другого дяди — на этот раз  
дяди Лели — младшего брата маменьки.  
Еще помню там же граммофон с громадным розовым ребри-  
стым раструбом.  
Он хрипло поет:

“Вот на сте-не агром-ный клоп,

а я е-го по шап-ке хлоп!

Я абажа-ю!

Я абажа-ю!..”

А с дачной улицы зазывной звук старухи-латвийки, путающей  
слога русских слов:

“Занебудки — цветы, занебудки! ” (Незабудки.)  
И, наконец, торговца воздушными шарами:

“Шарики, шарики-баллончики— Luftballons!!..”  
И отчетливее всего помню какие-то фантастически вкусные  
груши в сладком соусе, похожем на итальянское “сабайоне”.  
Такое “сабайоне” я в дальнейшем буду кушать с Пиранделло в  
маленьком итальянском ресторане в Шарлоттенбурге, в Бер-  
лине. Но это будет намного-намного позже... через двадцать  
пять лет!

**Отто Эч  
и артишоки**

“Огненный ангел— Пир-анделло...”1.  
Старику очень нравится подобный дериватив\* его фамилии.  
А я не могу оторваться от его жилета.  
Это соединение жилета и мягкого воротника, которому обыч-  
но положено торчать из-под жилета.  
И мягкий галстук.

“Сабайоне” — лингвистически не анализируется. Это чудное  
месиво из взбитых сладких яичных желтков и какого-то из ос-  
лепительных южноитальянских вин говорит за себя.  
Пиранделло угощает меня в одном из крошечных итальянских  
ресторанчиков [на] какой-то из малозаметных уличек Берли-  
на.

(Вчера был ресторанчик японский. Маленькие “буржуйки ” на  
столе. Сырая рыба. И два японских кинодеятеля, дававших от-  
ветную courtesy\*\* после визита в Москву. Третьего дня — ин-  
дусский. Племянник Рабиндраната Тагора ответно угощает за  
прием в Москве. С виду лакомство — варенье. По вкусу — брит-  
вы “Жилетт”.)

Его приглашал “Парамаунт”.

Меня — еще нет. И, собственно, с этой целью мы встретились  
здесь.

Он. Я. Один товарищ из торгпредства.  
И еще кто-то.

И хотя в этом свидании как раз этот “кто-то ” самый главный,  
его фамилии я не помню.  
Как ни странно, даже и облика.

Кажется, раздвоенная борода и пенсне. А может быть, и нет.  
Но помню главное.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*Здесь: смысл, истолкование — от derivatio (*лат.}.  
\*\**Здесь: трапезу (*англ.*).

38

Этот “кто-то” — хороший знакомый таинственного всемогу-  
щего Отто Эча2.

Отто Эч — это возможность устроиться на контракт в Америку.  
Завязать необходимое знакомство — [вот что] заботит това-  
рища из торгпредства3.  
Он странный товарищ.  
В кудрях и мягкой шляпе.

Ставит перед первой гласной фамилии “х” там, где не надо. И  
пропускает “х” в тех случаях, когда фамилия начинается имен-  
но с этой буквы. “Хейне” становится “Айне” и т.д.  
К тому же женат он на дочери величайшего математика совре-  
менности.

Деловые заботы деловой встречи заботят меня мало.  
Меня гораздо больше интересует образ “огненного ангела”  
передо мной.

Хотя “ангел ” здесь скорее для антуража делового разговора.  
Впрочем, в почитателях его я не хожу.  
И “в поисках автора ”4 вряд ли обращался бы к нему.  
Он чем-то par trop fin du siecle\*, как бывали par trop Regence\*\* в  
начале XIX века.

Что-то от странного жилета есть в самом обладателе.  
Теперь я отчетливо вспоминаю пожелтевшие фото с такими вот  
именно жилетами.  
К “Парамаунту” он не поехал.  
Хотя мысль у него, по его словам, занимательная.  
Экран переругивается с проекционной булкой.  
Люди на экране не хотят подчиняться воле, посылающей их  
лучом из булки.

Как нудно! Как старо! Какое самоэпигонство!  
Лицо в морщинах.  
Мягкий жилет.  
Мягкий галстук.  
Надо запомнить облик.

Огненный ангел животворящей мысли давно отлетел отсюда.  
Скоро и сам “огненный ангел” — Пиранделло — покинет наш  
грустный мир.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— слишком в духе конца века (*франц.*). *\*\*—* слишком в духе эпохи Регентства (*франц.*).

39

Сабайоне стынет.  
Сабайоне подождет.

Сабайоне будут подавать и тогда, когда Пиранделло, когда-то  
“огненного ангела ”, уже не станет.  
Сейчас отошел ins Jenseits\* и таинственный всемогущий Отто Эч.  
Рассчитанных деловых связей с “великим” так и не удалось  
свести.

Знакомлюсь с ним уже post factum\*\*.  
Уже после поступления в “Парамаунт”,  
куда попадаю и не через этого мецената и покровителя ис-  
кусств...  
Отто Эч.

Итальянское палаццо на Фифт-авеню.  
Миллионер. Банкир. И финансовый управитель “Парамаунта ”.  
Четыре Гейнсборо в простенках столовой загородного дома на  
Лонг-Айленде.

Голова бородатого мужчины над камином в палаццо.  
“Узнаете, чья кисть?”  
Не узнаю.

“Только еврей способен так тонко написать лицо!” — воскли-  
цает Отто Эч.  
Гордо.

И как бы мимоходом бросает: “Рембрандт”.  
Рембрандт — божество не моего пантеона. Однако делаю вид,  
как будто смотрю на Эль Греко...  
Артишоки, артишоки!

Артишоки — вот, однако, главное, что врезается в память.  
Впрочем — это уже другая встреча.  
За обедом.

Впервые ощущаю, какое колоссальное неудобство — лакей за  
высокой спинкой кресла.

Уже в “Адлоне” в Берлине эти снующие в голубоватых фраках  
персонажи, выхватывающие у вас блюдца с недоеденным биф-  
штексом, подсовывающие вам салат, внезапно обдающие не-  
предвиденным соусом и так не совсем вам знакомое блюдо,  
нервировали и раздражали.

Здесь же из незримости возникающие руки просто парализу-  
ют деятельность вашего пищепринятия.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— в мир иной (*нем.*).  
*\*\*—* задним числом (*лат.*).

40

К тому же эти вечные бесчисленные наборы вилок и вилочек,  
ложек и ложечек, ножей, ножиков и ножичков!  
А здесь ко всему еще и артишоки!  
Общество маленькое и избранное.  
Среди него — седовласый Горацио Ливрайт — издатель.  
Издатель заведомо скандальных книг.  
Безразлично — политических, социальных, морально риско-  
ванных или просто аморальных.  
Во всяком случае — сенсационных.  
Судебный процесс.  
Запрет.

Последующее разрешение.  
Общественная кампания против решения суда.  
Все работает на сенсацию.

Горацио, кроме древних эротиков и крайних теоретиков пси-  
хологии, с шумом и треском выпускает и былого Драйзера.  
На щите его издательских побед сверкает и “Американская  
трагедия”.

Каких-нибудь шесть месяцев спустя Горацио Ливрайт окажет-  
ся моим супервайзером5 именно по “Американской трагедии”,  
предложенной мне “Парамаунтом”.  
Только значительно позже я узнал, что именно этот явно не-  
осуществимый кинопроект (по вопросам моральным) всегда  
предлагается “Парамаунтом” иностранцам.  
Впрочем, предложение его мне натворило столько шуму, что  
после моего расставания с “Парамаунтом” ее [ “Американ-  
скую трагедию”] все-таки пришлось наконец поставить. По-  
ставил Штернберг. Обломав все шипы. Нудно и плохо.  
...А пока что артишоки.  
Артишоки... По словарю Webster'a...  
Черт с ней, с породой... Черт — с принадлежностью к семье!  
Нужно же, чтобы этот зловредный продукт земли подали на  
стол в то именно мгновение, когда меня вызывают к телефону!  
На проводе — Александров.  
Говорит с... “Острова Слез”.

Застряв на месяц в Париже, он только сегодня нагнал меня в  
Нью-Йорке.

У Гриши что-то неладно с визами.  
Его не пускают на берег.

И с группой советских инженеров он сквозь решетчатые окна  
глядит на дальний силуэт Нью-Йорка, по вертикали прорезае-

41

мого статуей Свободы, столь подозрительно близкой “Остро-  
ву Слез”6.

Уговариваюсь заехать за этим новым “шильонским узником”7,  
как только кончу обедать.

...Тем временем общество за столом окончило свои артишоки.  
Сажусь.

За мной — лакей.  
Визави — Горацио Ливрайт.  
Сбоку — белые усы Отто Эча,  
с другого — приветливо-насмешливое лицо дочери.  
Слава богу, хоть супруги нет!

Эту странно перекошенную даму в пелерине я вижу только  
мельком однажды.

По-моему, она не очень благоволит радикальному крылу зна-  
комств и увлечений мужа.  
Ее сектор — коронованные особы в изгнании.  
Еще при первом посещении узнаю, что накануне миссис Отто  
Эч принимала кого-то из великих князей, княжон или княгинь.  
Отсутствие мадам не облегчает моей задачи.  
Бесфокусными концентрическими кругами разбегаются мер-  
цающие наборы серебра, экзотических цветов (орхидеи, каме-  
лии?), смокинги обедающих. Бледно-угрожающе поблескива-  
ют пуговицы на зеленых фраках лакеев.  
И на ослепительной белизне скатерти передо мной — он.

Он один.  
Ар-ти-шок.

Артишок с виду похож на купол православной церкви.  
Я имею в виду общий силуэт и то обстоятельство, что отдель-  
ные его лепестки, располагаясь шахматным порядком и умень-  
шаясь в размерах к верхушке, кажутся теми долями, на кото-  
рые рассекаются поверхности куполов, скажем, Василия Бла-  
женного или неудачной его копии — Спаса на Крови8 на Ека-  
терининском канале.

Сходство настолько большое, что мне в будущем предстоит  
обидеть живописца Роберто Монтенегро, запечатлевшего меня  
на фреске стены Педагогического института в Мексико-Сити.  
В облике, похожем на завоевателя Кортеса, я представлен там  
на фоне двух корзин не то с ананасами, не то с артишоками.  
Монтенегро очень обижен.  
Это совсем не корзины.  
Это — стены.

42

И вовсе не ананасы или, боже упаси, артишоки.  
Это — купола церквей, обнесенные кремлевской стеной.  
Тысяча извинений!

...Но артишок на столе продолжает стоять передо мной.  
Кругом все тихо.

И мне чудится (а может быть, и не чудится?), что все так же  
внимательно глядят на маленький серо-зеленый куполок, тор-  
чащий передо мной на блюдце.

Непосредственные впечатления жизни имеют обыкновение у  
нас, так называемых творческих натур, откладываться запасом  
воспоминаний.

И выныривать живым ощущением вовсе непредвиденно, но в  
тот именно момент, когда именно они внезапно могут оказаться  
необходимыми своим эмоциональным опытом.  
. Почему навязчиво мне на память именно здесь, именно сего-  
дня, именно в Алма-Ате приходит... артишок на белой скатер-  
ти Отто Эча?

Не потому ли, что ровно две недели тому назад я снимал в сце-  
не взятия Казани эпизод с пресловутой свечкой.  
Одна свеча горит под землей — в непосредственной близости  
к пороховой начинке знаменитого подкопа,  
другая — наверху.

Так поется во всех вариантах песни о взятии Казани Иваном  
Грозным.

По верхней свече следят за приближением момента взрыва.  
Предполагается, что они догорают одновременно.  
Верхняя на ветру, конечно, догорает раньше.  
Взрыва нет.

(Подземная еще не успела догореть до пороха.)  
Гневается Грозный:

“Пушкарей сюда! ”

И вот уже стоят пушкари с петлей на шее...  
...Такая же незримая петля душите меня при лицезрении все  
еще не съеденного плода земли.  
Взгляды. Взгляды окружающих.

Сцену с артишоком я вспомнил, видимо, в порядке ассоциаций  
с только что снятой сценой с казанской свечой.  
Ведь и воткнута свечка на острие шлема, даже формой напо-  
минающего злополучный cynara scolymus\*, в свою очередь как  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— артишок (лат.).

43

бы списанный с характерного абриса купола храма.  
И томительно долго прикованы к свече глаза крупных планов  
царя и Малюты, пушкарей и татар, Курбского и духовенства.  
И невольно встает обратный вопрос.  
А может быть, строй напряженных крупных планов, замерших  
в ожидании,  
ритм напряжения

и, наконец, сам факт втыкания свечки именно в куполовидную  
верхушку шлема —

эмоциональным “подножием ” своим имеют то далекое-дале-  
кое, но, как видим, назойливо остро застрявшее в памяти рит-  
мическое ощущение конфуза с артишоком за трапезой Отто  
Эча?!

Ведь и название первой половины сцены (до удачного взрыва)  
могло бы обозначаться словом — “конфуз”!  
Так питает запас ритмических воспоминаний от ощущений про-  
шлого — настоящее.

Воспоминания прошлого выводят меня и из затруднения с ар-  
тишоком.

*„*Я забыл сказать основное.

Ведь затруднение состояло в том, как поглощать этот стран-  
ный фрукт земли, чьи лепестки, образующие купол, заверша-  
ются каждый острым маленьким шипом, злорадно глядящим  
вверх.

Точнее: как это [делается] за трапезой у миллионеров?  
Ведь с детских лет помнишь, что цари едят только шоколад и  
всякое блюдо непременно с сахаром. А как едят артишоки мил-  
лионеры?

Только .ли мягкую мясистую нежную базу?  
Или у них, как у прочих смертных, полагается высасывать мя-  
систый низ отдельно выдираемых лепестков?  
Меня бросало в холод и жар при мысли, что придется проде-  
лывать эту операцию, изяществом не уступающую высасыва-  
нию раковых торсиков, на виду у всего общества, давно покон-  
чившего с этой операцией и наблюдающего сложа руки, *как*русский варвар выйдет из затруднительного положения...

**Миллионеры на моем пути**

Краснокожие индейцы в перьях.  
Короли.

И миллионеры.

О них знаешь только по книгам.  
фенимор Купер, Следопыт и Чингачгук.  
Нюсенжены, Саккары и [Каупервуды] Бальзака, Золя и Драй-  
зера.

В краснокожих играл.  
Царя в детстве видел.  
Королей не встречал никогда.  
О миллионерах знал только понаслышке.  
Бэкер-стрит, мадам Тюссо (кабинет восковых фигур, начавший  
свою историю с момента, когда мосье Тюссо привез в Лондон  
два восковых изображения отрубленных голов Людовика XVI  
и Марии Антуанетты1).

Скажем прямо — короля я все-таки увидел, хотя и мимолет-  
ным профилем в черной закрытой машине вечером по пути в  
театр.

Ровно настолько, чтобы живьем проверить его сходство с Ни-  
колаем II, которого видел подробнее и дважды.  
Один раз в Риге.

И другой раз при открытии памятника Александру III.  
Пресловутый “Комод, на комоде — бегемот, на бегемоте —  
обормот” Паоло Трубецкого (“Отец и дед мой казнены” Бед-  
ного и “многие желали бы видеть этот гранитный пьедестал  
подножием гильотины, но я этого не допущу” Керенского2 или  
a peu pres\*).

Смотрел на царя из углового окна на Фонтанке. (Недавно ви-  
дел окно, заложенное кирпичами с амбразурами, глядевшими  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— приблизительно так (*франц.*).

45

на еще отсутствовавших клодтовских коней3 — воспоминание  
о днях блокады Ленинграда.)

В те годы — это одно из окон “поставщика двора его величе-  
ства” портного Китаева.

С девичьих времен маменька шьет у него платья и костюмы, и в  
этот “торжественный” день Китаев любезно раскрывает свои  
окна своей особенно преданной clientele d'elite\*.  
Здесь проход по Невскому его императорского величества до-  
полняется чаем и птифурами.

Почему-то чай и птифуры непременно сопутствуют прохож-  
дениям торжественных процессий, связанных с коронованны-  
ми особами.

Очень хорошо в “Кавалькаде” Ноэля Коуарда сделана сценка,  
где за дракой из-за пирожных дети забывают выйти на балкон,  
чтобы посмотреть на процессию, в которой участвует и увен-  
чанный орденами папа.

Между птифурами (этими как бы “четвертованными” нормаль-  
ными пирожными) Китаев раздает дополнительные деликате-  
сы: перлы из интимной жизни царей.  
Помню рассказ о том, как императрица (Мария Федоровна)  
однажды привезла сюртук Александра III “перешить в амазон-  
ку”.

Облачения царя-гиганта хватило бы на это (кто видел его ку-  
шетку в Гатчинском дворце!).

Но Китаев, конечно, “заменил сюртук сукном”, а сюртук хра-  
нит как реликвию.

Рассказы, чай и птифуры не мешают разглядеть маловпечат-  
ляющую худенькую фигурку полковника в хаки — носителя  
царских регалий и чина, застенчиво правой рукой играющего  
застежками левой перчатки.

А в остальном так хорошо известного по картине Серова4.  
Серов здесь вспоминается потому, что один из моих прияте-  
лей — Шурик Верховский — в дни революции видел этот порт-  
рет, проколотый решеткой Зимнего дворца, на которой он бол-  
тался вверх ногами

Под подбородком Екатерины II (что против былой Алексан-  
дринки), как и под бородой Александра III на Знаменской пло-  
щади, в эти же [дни] болтались бутылки из-под водки. В руках  
красные флажки.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*—избранной клиентуре (*франц.*).

46

Невский оглашался выкриками: “Правда о царице Сашке и рас-  
путнике Гришке”5, “Акафист царю Николаю” и т.д. и т.д.  
Я лихорадочно скупал все, что могло попасться под руку в этом  
роде.

Представление о революции у меня было сплетено с самыми  
романтическими страницами Великой французской [револю-  
ции] и Парижской коммуны.  
Памфлеты! Боже мой! Как же без них.  
И по совести скажу: гильотины на Знаменской площади на мес-  
те творения Паоло Трубецкого мне очень не хватало для пол-  
ноты картины—

Как случилось, что мальчик из “хорошей семьи” с папенькой —  
оплотом самодержавия — вдруг мог...

**[****Елка]**

Я помню елку. Всю в свечах, звездах, золоченых грецких оре-  
хах. Пересекая потоки золотых нитей, спадающих дождем от  
верхней венчающей звезды, ее опутывают цепи из золотой же  
бумаги. Это единственные цепи, известные буржуазному ре-  
бенку в тот нежный возраст, когда заботливые родители укра-  
шают ему елку. К ним разве еще примешивается понятие о це-  
почках на дверях, через которые, полуоткрыв дверь, глядят на  
пришедших, прежде чем их впустить. Цепочки от воров. А во-  
ров очень не любят в буржуазных семьях. И эту нелюбовь все-  
ляют в детей с самого нежного возраста.  
Но вот и сам ребенок. Он — кудрявый и в белом костюмчике.  
Он окружен подарками. Трудно вспомнить, в этот ли раз среди  
подарков — теннисная ракетка или детский велосипед, желез-  
ная дорога или лыжи. Так или иначе, глаза ребенка горят. И,  
вероятно, не от отсвета свеч, а от радости.  
Но вот среди подарков мелькают желтые корешки двух книг.  
И как ни странно — к ним-то больше всего относится радость  
ребенка.

Это подарок — особый. Из тех, которые в буржуазных семьях  
заносились в “список пожеланий”. Такой подарок — не толь-  
ко подарок — это уже осуществленная мечта. И вот наш кур-  
чавый ребенок уже носом уткнулся внутрь желтых обложек,  
пока в хрусталях и свечах догорает сочельник.  
Курчавый мальчик — я сам, лет двенадцати.  
А желтые книги — “История французской революции ” Минье.  
1ак в сочельник, между елкой, грецкими орехами и картонны-  
ми звездами, происходит наше первое знакомство с Великой  
французской революцией.  
Почему? Откуда этот полный диссонанс?  
Трудно воссоздать всю цепь, документировать, откуда вдруг  
взялось в тогда еще курчавой голове [желание] иметь рожде-

48

ственским подарком — именно это. Вероятно, в результате чте-  
ния Дюма. “Анж Питу” и “Жозеф Бальзамо”, конечно, уже  
владели воображением “впечатлительного мальчика”, как пи-  
шут в биографиях.

Но в нем уже пробуждалась неприятная черта будущего лю-  
бопытства, пытливости, испортивших ему в дальнейшей жизни  
столько удовольствий, выпадающих на долю только поверхнос-  
тным восприятиям. Взамен удовольствий эта пытливость при-  
несла ему немало наслаждений. Он уже хочет знать не только  
литературные вымыслы по поводу великих событий, но и под-  
линную их историю. И тут любознательность совершенно слу-  
чайно втягивает его в увлечение именно французской револю-  
цией, и притом гораздо раньше, чем историческим прошлым  
собственной страны.

Французское ввивается в самые первые шаги моей впечатляе-  
мости, особенно после того, как эта первая случайность ста-  
новится почти закономерностью, когда на первые впечатления  
наслаиваются вторые.

Каким-то чудом в книгохранилище отца “впечатлительный  
мальчик” натыкается на другой историко-революционный ма-  
териал. В библиотеке этого благонамеренного человека, дослу-  
жившегося до чинов и орденов, он казался вовсе неуместным.  
А между тем “1871 год и Парижская коммуна” в богато ил-  
люстрированном французском издании хранились там рядом  
с альбомами о Наполеоне Бонапарте — идеале папаши, как  
всякого self-made man'a\*.

Революции, и именно французские, начинают меня увлекать  
именно с этой ранней юношеской поры. Конечно, в основном  
своей романтикой. Своей красочностью. Своей необычностью.  
Жадно вчитываешься в книгу за книгой. Пленяет воображе-  
ние гильотина. Удивляют фотографии опрокинутой Вандом-  
ской колонны. Увлекают карикатуры Андре Жилля и Оноре  
Домье. Волнуют фигуры Марата, Робеспьера. В ушах стоит  
треск ружей версальских расстрелов и звон парижского наба-  
та, “le tocsin”\*\* — слово, до сих пор волнующее меня ассоциа-  
циями от этих первых впечатлений, вычитанных из описаний  
Великой французской революции.  
Но очень быстро сюда вплетается и третий венец революций  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— человека, обязанного всем самому себе (*англ.*). *\*\*—* набат (*франц.*).

49

начала XIX века: “Les Miserables”\* Виктора Гюго. Здесь вмес-  
те с романтикой баррикадных боев уже входят и элементы идей,  
вокруг которых бились на этих баррикадах. Достаточно мла-  
денческая по глубине социальной своей программы, но страст-  
ная в своем изложении проповедь Гюго о социальной неспра-  
ведливости как раз на том уровне, чтобы зажечь и увлечь по-  
добными мыслями тех, кто юн и только вступает в жизнь идей.  
Так получается любопытный космополитический клубок впе-  
чатлений моей юности.

Живя в Риге, я владею немецким языком лучше русского. А  
мыслями вращаюсь в истории французской.  
Но дело развивается.

Интерес к коммуне не может не втянуть в орбиту любопыт-  
ства 1852 год1 и Наполеона III. И тут на смену эпопеям Дюма,  
волновавшим в двенадцать — пятнадцать лет, вступает эпопея  
“Ругон-Маккаров” Золя, забирающая в свои цепкие лапы уже  
не только юношу, но уже начинающего — еще совсем бессо-  
знательно — формироваться будущего художника2.

\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Отверженные” (*франц.*).

**Незамеченная дата**

“Сам” Аркадий Аверченко забраковал его —

мой рисунок.

Заносчиво, свысока, небрежно бросив:

“Так может нарисовать всякий”.  
Волос у него черный.  
Цвет лица желтый.  
Лицо одутловатое.

Монокль в глазу или манера носить пенсне с таким видом, как  
будто оно-то и есть настоящий монокль?  
Да еще цветок в петличке.  
...Рисунок действительно неважный.  
Голова Людовика XVI в сиянии  
над постелью Николая II.

Подпись на тему: “Легко отделался ”. (Перевод на русский сло-  
ва “veinard ”\* не сумел найти...)

Аркадий Аверченко — стало быть, “Сатирикон ” — и тема ри-  
сунка легко локализируют эпизод во времени.  
Именно к этому времени он и относится.  
Именно об эту пору грохочет А.Ф. Керенский против тех, кто  
хотел бы на Знаменской площади увидеть гильотину.  
Считаю это выпадом прямо против себя.  
Сколько раз, проходя мимо памятника Александру III, я мыс-  
ленно примерял “вдову” — машину доктора Гильотена — к его  
гранитному постаменту... Ужасно хочется быть приобщенным  
к истории. Ну а какая же история без гильотины!  
...Однако рисунок действительно плох.  
Сперва нарисован карандашом.  
Потом обведен тушью.  
Рваным контуром, лишенным динамики и выразительности не-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— удачливый, везучий (*франц.*)

51

посредственного бега мысли или чувства.  
Дрянь.

Вряд ли сознаюсь себе в этом тогда.  
Отнести “за счет политики” (в порядке самоутешения) — не  
догадываюсь.

Отношу за счет “жанра” и перестраиваюсь на “быт”.  
Быт требует другого адреса.  
И вот я в приемной “Петербургской газеты”.  
Вход с Владимирской, под старый серый с колоннами ампир-  
ный дом.

В будущем там будет помещаться Владимирский игорный клуб.  
Узким проходом, отделанным белым кафелем, как ванная ком-  
ната или рыбное отделение большого магазина.  
В этой приемной, темной, прокуренной, с темными занавеска-  
ми, я впервые вижу деятелей прессы между собой.  
Безупречно одетый человек с физиономией волка, вздумавше-  
го поступить на работу в качестве лакея, яростно защищает  
свое монопольное право “на Мирбаха”.  
Убийство Мирбаха — сенсация самых недавних дней1.  
Кто-то позволил себе влезть с посторонней заметкой по это-  
му сюжету.

В центре — орлиного вида старец.  
Точно оживший с фотографии Франц Лист.  
Седая грива.

Темный глубокий глаз.

От Листа отличают: мягкий и не очень чистый, к тому же свет-  
ский, а не клерикальный воротник и отсутствие шишек, кото-  
рые природа так щедро разбросала по лику Листа.  
Очень импозантный облик среди прочей табачного цвета ме-  
люзги.

В дальнейшем я узнаю, что это Икс — очень известная в жур-  
налистских кругах персона.

Известная тем, что бита по облику своему более, чем кто-либо  
из многочисленных коллег.  
Специальность — шантаж.  
Притом самый низкопробный и мелкий.  
...Однако меня зовут в святилище.  
В кабинет.  
К самому.  
К Худекову.  
Он высок.

52

Вовсе неподвижен над письменным столом.  
Седые волосы венцом.

Красноватые припухшие веки под голубовато-белесыми гла-  
зами.

Узкие плечи.  
Серый костюм.

В остальном — это он написал толстую книгу о балете2.  
Предложенный рисунок — по рисунку более смелый, чем пре-  
дыдущий.

Уже прямо пером. Без карандаша и резинки.  
По теме он — свалка. Милиции и домохозяек.  
“Что это? Разбой?” — “Нет: милиция наводит порядок”.  
На рукавах милиционеров повязки с буквами “Г. М.”3.  
Такую повязку я носил сам в первые дни февраля. Институт  
наш4 был превращен в центр охраны тишины и порядка в ротах  
Измайловского полка.  
Худеков кивает головой.  
Рисунок попадает в корзиночку на столе.  
В дальнейшем — на страницу “Петербургской газеты”.  
Я очень рад. Подумать только: с юных лет ежедневно я вижу  
этот орган печати.

И до того, как подают газету папаше, жадно проглатываю сен-  
сационно уголовные “подвалы” и “дневник происшествий”.  
Сейчас — я сам на этих заветных страницах.  
И сверх того в кармане — десять рублей.  
Мой первый заработок на ниве... etc.  
Второй рисунок.

На тему о том, до какой степени жители Петрограда привыкли  
к... стрельбе.

(Стало быть, в городе об это время постреливают. Да, видно, и  
не так уж мало.)

Четыре рисуночка по методу crescendo\*.  
Последний из них:

“Гражданин, да в тебя, никак, снаряд попал!” — “Да что ты?

Неужели? ”

И полснаряда торчит из спины человека.

Глубокомысленно?

Смешно? Хм-хм...

Но зато... правдиво!  
\_\_\_\_  
\*— в бурном темпе, нарастая (*итал.*).

53

Помню — сам я попал под уличную стрельбу.  
По Невскому двигались знамена.  
Шли демонстрации.  
Я заворачивал на Садовую.  
Вдруг стрельба,  
беготня.

Ныряю под арку Гостиного двора5.  
До чего же быстро пустеет улица при стрельбе!  
И на мостовой. На тротуаре. Под сводами Гостиного — слов-  
но кто-то вывернул на панель ювелирный магазин.  
Часы. Часы. Часы.  
Карманные с цепочками.  
С подвесками.  
С брелочками.

Портсигары. Портсигары. Портсигары.  
Черепаховые и серебряные.

С монограммами и накладными датами. И даже гладкие.  
Так и видишь скачущий бег вприпрыжку людей, непривычных  
и неприспособленных к бегу.

От толчков вылетают из карманов жилетов часы с брелочка-  
ми.

Из боковых — портсигары.  
Еще трости. Трости. Трости.  
Соломенные шляпы.

Было это летом. В июле месяце. (Числа третьего или пятого.)  
На углу Невского и Садовой.

Ноги сами уносили из района действия пулемета. Но было во-  
все не страшно.  
Привычка!

Эти дни оказались историей.

Историей, о которой так скучалось и которую так хотелось  
трогать на ощупь!

Я сам воссоздавал их десять лет спустя в картине “Октябрь”,  
на полчаса вместе с Александровым прервав уличное движе-  
ние на углу Невского и Садовой.

Только улицы, засыпанной тростями и шляпами, после того как  
разбежались демонстранты, снять не удалось (хотя специаль-  
но включенные с массовку люди специально их раскидали).  
Несколько хозяйственных старичков из добровольной завод-  
ской массовки (кажется, путиловцев) старательно на бегу по-  
добрали имущество, дабы не пропало!

54

...Так или иначе — рисунок уловил привычку.  
Глубокомысленно или смешно?  
Не важно!

Передо мной чудо.  
Высокий,  
стройный,

серые волосы венцом,  
каменно неподвижный,

белесоватоглазый с красными припухшими нижними веками,  
автор толстой книги о балете.  
Сам.  
Хозяин.

Вдруг... прыснул.  
Я даже испугался.  
Этот рисунок дал мне 25 рублей.  
Мало!

Десять и двадцать пять — никак не выходит сорока рублей.  
А мне нужно именно сорок.

“История античных театров” Лукомского стоит ровно сорок  
рублей.

Да и этих тридцати пяти никак не уберечь.  
Беру сорок рублей в долг у домашних, покупаю “Историю ” и  
планирую широко раскинуть поле деятельности.  
Мне советуют пойти к... Пропперу.  
Это— “Биржевка”.  
Иду на... “Огонек”.

Так именуется издаваемый при “Биржевых ведомостях” еже-  
недельный журнал.

Разделом карикатуры там ведает (кажется, безраздельно)  
Пьер-0 (Животовский).  
Барахло ужасное.

И совершенно несправедливо, что он барахло... единственное  
и безраздельное.  
Так или иначе, я у Проппера.

В этот день я просто улизнул из школы прапорщиков инже-  
нерных войск, что на Фурштадтской, в бывшем помещении  
Анненшуле.

Уже несколько дней в школе делается черт знает что.  
Занятия не ведутся или ведутся с перебоями.  
После сладостно напряженного периода учений в лагерях, —  
еще романтизированных ночными караулами в дождь и непо-

55

году на шоссе, на подступах к Питеру, в тревожные дни корни-  
ловских попыток к наступлению, — после напряженной полу-  
курсовой экзаменационно-зачетной поры (минное дело, пон-  
тонное, моторы и т.д.) — вдруг день за днем непонятный за-  
стой и томление.

А сегодня утром еще к тому же никому не разрешается выхо-  
дить за ворота.  
Ну, уж это слишком!

Я знаю проходной двор на Фурштадтскую.  
И поминай как звали...

Чем шляться из конца в конец по нашим коридорам.  
*..*Я *—* у Проппера.  
Этот — совсем в другом роде.  
Приемной вообще не помню.  
Вероятно, был “допущен” очень быстро.  
Комната очень маленькая.

Никаких ввысь уходящих ампирных окон за тяжелым штофом  
занавесей.  
Сигара в зубах.  
Небольшая,  
нетолстая   
и не очень дорогая.

Ничего от Нерона. (Худекова можно было бы сравнить с по-  
койным императором, только очень похудевшим.)  
Что-то от зубного врача.  
Острая бородка.  
Белый медицинский халат,  
с завязками вдоль всей спины, начиная от шеи.  
И стола никакого не помню.  
Все в движении.  
Бантики завязок.  
Бородка.  
Сигара.

Безудержный поток слов.

В руках у меня пачка достаточно ядовитых рисунков против  
Керенского.

Тематика Проппера явно смущает.  
Автор, видимо, прельщает.  
Поток слов скачет безудержно:

“Вы молоды... Вам, конечно, нужны деньги. Приходите после-  
завтра... Мы все уточним. Я вам дам аванс... ” — и т.д. и т.д.

56

Немного оглушенный, я ухожу, договорившись обо всем...  
И где помещалась редакция, я тоже не помню.  
И где я садился на трамвай.  
И как очутился против Адмиралтейства.  
Против Александровского садика.  
В этом месте я всегда любил, проезжая, заглядывать на пло-  
щадь Зимнего дворца, прежде чем ее скроют первые дома на  
углу Невского.

В Александровском садике торчат голые ветки деревьев.  
Много лет спустя, когда я буду работать над сценарием “Де-  
вятьсот пятого года ”, мне врежется в память деталь из расска-  
за кого-то из участников Кровавого воскресенья о том, как на  
этих вот деревцах, “словно воробьи ”, сидели мальчишки и от  
первого залпа по толпе шарахнулись вниз6.  
Здесь свершалось 9 января.  
Где-то рядом — 14 декабря.

Даты я эти, конечно, знаю, но в те годы они бытуют где-то сами  
по себе и довольно далеко от меня.  
Площадь меня интересует своим архитектурным ансамблем.  
Еще совсем светло.  
Где-то в городе идет стрельба.  
Но кто на нее обращает внимание?  
В “Петербургской газете ” даже есть карикатура на эту тему...  
За подписью “Сэр Гэй”7.  
Трамвай пошел по Невскому.

Вспоминая, как бегала из угла в угол сигара во рту Проппера,  
а сам Проппер — из угла в угол светлой маленькой комнатки,  
я, усталый и довольный, сажусь за разборку заметок, собран-  
ных за последнее время в Публичной библиотеке.  
Это заметка о гравере XVIII века Моро Младшем.  
Цветная гравюра его “La Dame du palais de la Reine ”\* за десят-  
ку попала мне в руки из грязной папки одного из самых заху-  
далых антикваров Александровского рынка.  
Вскоре она обросла рядом других листов.  
А листы — заметками, кропотливо собиравшимися по катало-  
гам граверов в нашем древнем книгохранилище...  
Примерно через год тетенька моя par alliance\*\* Александра  
Васильевна Бутовская, унаследовавшая от ослепшего мужа, ге-  
\_\_\_\_\_\_  
\*— “Дама из дворца королевы” (*франц.*). *\*\*—* Здесь: родство по браку (*франц.*).

57

нерала, одно из лучших собраний гравюр, которые они вместе  
собирали всю жизнь, — хрупкая старушка, посвящавшая меня  
в прелести и тонкости Калло (у нее был *полный* Калло), Делла  
Белла (у нее был *полный* Делла Белла), Хогарта, Гойи (не хва-  
тит места перечислять, кого только *полного* у нее не было!) —  
так вот, примерно через год тетенька (par alliance) Александра  
Васильевна мгновенно определила, что “лист” мой — вовсе  
даже не лист, а “листок” — репродукция из калькографии Лув-  
ра...

В описываемое же время я был еще полон иллюзий и поглажи-  
вал мой лист со всей сладострастностью истинного коллекци-  
онера, ласкающего истинное сокровище.  
Затем с часок я приводил в порядок заметки о граверах XVIII  
века.

И отправился спать.

Где-то в городе далеко стреляли как будто больше обыкнове-  
ния.

У нас на Таврической было тихо.

Ложась спать, я педантично вывел на заметках дату, когда они  
были приведены в порядок.  
25 октября 1917.  
А вечером дата эта уже была историей.

\*

Съемками в Зимнем дворце я нагоняю упущенный кусок исто-  
рии из собственной биографии8.

**Le bon Dieu**\*

Обращение с Богом...

Бабушка — Массалитинова и ее молитва (в “Детстве Горького”).

Проповедница в “Табачной дороге”1.

У меня разговор с Богом шел почему-то на французский лад:

мы с Богом были на Вы. “Господи Боже мой, да сделайте же...”  
“Ну дайте же мне, Господи...” по типу “Cher Jesus, ayez la bon-  
te”\*\* или “Sainte Catherina, priez Dieu pour nous...”\*\*\*, как гово-  
рят французы.

Английское “You” давно утратило свое понятие “Вы”. “Вы”  
говорят даже и вонючке (“You dirty Skunk”\*\*\*\*).  
В обращении с Богом сохраняется Thou — ты. Так же и немец  
говорит: “Du lieber Gott”\*\*\*\*\*.

То, что я пишу, вовсе не “инструктаж”, а скорее “история бо-  
лезни”.

Это — не предложение норм, а ряд приключений, совпадений  
и событий, которые меня формировали, а отнюдь не прописи  
того, что должен испытать человек, чтобы стать кинорежис-  
сером.

Таков, например, вопрос религии.

По-моему, доля религии в моей биографии была мне очень на  
пользу.

Но религия должна быть в меру, ко времени и к месту.  
И определенного сорта.

Догматическое религиозное воспитание — это бред: a stif-  
ling\*\*\*\*\*\* живого мятущегося начала.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*Добрый боженька (*франц.*).\*\*“Дорогой Иисус, будьте добры” (*франц.*).\*\*\*“Святая Катерина, помолитесь за нас Богу...” (*франц.*)\*\*\*\*“Вы — грязная вонючка” (*англ.*).\*\*\*\*\* “Боже ты мои” (*нем.*).\*\*\*\*\*\* — удушение (*англ.*).

59

Также и catholicisme pratiquant\* не нужно.  
От религии хорош “фанатизм”, который потом может отде-  
литься от первичного *предмета* культа и “переключиться” на  
другие страсти...

You have to have this experience\*\*, или, не прибегая к обобще-  
нию, скажу про себя: I had to have\*\*\*.  
Страстная Седмица в Суворовской церкви, последняя испо-  
ведь — в 1916 году (?).

Любая церковь знает Папу — догмат и примат мирских дел.  
И любая же церковь знает противоположное — босого св.  
Франциска, лобзающего прокаженного, и нищенствующих  
божьих псов (domini canium).

Любопытно, что внутри русского православия бурлили те же  
две линии и, конечно, так же непримиримо.  
До работы над “Иваном Грозным” я не особенно вникал в этот  
вопрос.

И вник по особой причине.

“Сочинив” Пимена, о котором исторически очень мало извест-  
но, кроме его заговора и расправы с ним Ивана (задом наперед  
на кобыле по тракту Новгород — Москва), я вдруг усомнил-  
ся — не слишком ли он... испанец.

Post factum (как почти во всем сценарии) — стал искать оправ-  
даний. И именно XVI век знает именно эту же пару и в России.  
Иосиф Волоцкий и иосифляне — русский орден наподобие  
иезуитов with political aims\*\*\*\*. (Переписка митрополитов об  
Испании и Франции.)

И — Нил Сорский — русский Сен-Франсис\*\*\*\*\*. (Старец Зоси-  
ма и Великий инквизитор Достоевского2 в известной степени  
несут на себе традицию этой пары. Хотя живьем Зосима — Се-  
рафим Саровский и еще более Тихон Задонский.)  
Мне кажется, что линия вторых — экстатиков, мечтателей,  
“медитаторов” — в некоторой дозе — в творческой биографии  
не вредна.

Если она не засасывает *в религию* навсегда!  
Иосифлянская — другое дело.  
Я помню краткое, но интенсивное впечатление этой линии Нила.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*Здесь: соблюдение католической обрядности (франц.).  
\*\*Ты должен это пережить (англ.).  
\*\*\*Я должен был (англ.).  
\*\*\*\*— с политическими целями (англ.).  
\*\*\*\*\*— св. Франциск (франц.).

60

Священник Суворовской церкви на Таврической улице.  
Переживание Страстной Седмицы как недели сопереживания  
Страстей Господних.

В слезах, измученный, в свечах, в неустанных требах, в давке, в  
шепотах исповеди, в отпущении грехов — я его помню.  
Ни имени, ни фамилии не сохранила память.  
Родственное этим впечатлениям звучало из упоения Эль Греко  
в дальнейшем.

С чудовищных, страшных и великолепных страниц о Страст-  
ной Седмице в “Молодости автора” Джойса3.  
С полотна братьев Ленен “Святой Франциск в экстазе”.  
Исповедь в его руках была актом — раскрытием души в созер-  
цании, в высказывании того, что наболело или чем морально  
страдал.

Это не холодный отсчет вопросов и ответов Требника.  
(В эту часть прописи я тоже заглянул впервые в связи с “Ива-  
ном”, в связи со сценой исповеди царя4 —  
— этот список норм физиологической и общественной само-  
защиты примитивной общины, грехом клеймящей все то, что  
могло бы нанести вред ее биологической и ранней социальной  
жизненности.)

Если бы кто-нибудь сказал, что у отца — я, кажется, вспом-  
нил! — отца Павла проступал в эти дни кровавый пот на лбу, в  
отсветах свеч при чтении Двенадцати Евангелий5 — я бы не  
взялся поклясться, что это было не так!  
Вот, вероятно, одна из предпосылок, почему Эль Греко — “Геф-  
симанский сад” в Национальной галерее в Лондоне — поразил  
*как знакомое,* как уже где-то виденное.  
Красивая легенда “Моления о Чаше” первичным абрисом вхо-  
дила в круг представлений в маленькой церкви из далекого [села  
Кончанского] (место ссылки Суворова), благоговейно переве-  
зенной на Таврическую улицу и заботливо одетой каменной  
ризой здания, предназначенного ее беречь.  
Вопль красок “Гефсиманского сада” Эль Греко.  
Отец Павел had to be an experience\*, и как только эта experien-  
ce\*\* была пережита, я из круга этих эмоций и представлений  
практически вышел, сохранив их в фонде аффективных воспо-  
минаний.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\*— должен был быть “пережит” (*англ.*).\*\*Здесь: жизненный опыт (*англ.*).

61

В исповеди царя Ивана, конечно, разгорелся вовсю этот комп-  
лекс личных переживаний, где-то в памяти теплившихся, по-  
добно блекло мерцающим и неугасимым лампадам.  
А живые впечатления грудились одно над другим.  
Последующее сильное и законченное впечатление на этих пу-  
тях было... розенкрейцерство6.  
Невообразимо! Минск. 1920 год.  
Разгар гражданской войны.  
Минск, только что освобожденный нами.  
Въезжаем чуть ли не первыми с Политуправлением Западного  
фронта.

Расписываю агитпоезда еще в Смоленске. В Минске строю пе-  
редвижную сцену. Пишу задник для “На дне”. Утро после ра-  
боты. Шоколад за церковью с обытовленными фресками жи-  
тия Христа (в костюмах XX века — en continuant la tradition\*  
[...]7

И вдруг афиша лекции для красноармейцев “О теории смеха  
Анри Бергсона” проф. Зубакина8.  
Слушаю. Not very much impressed.  
More impressed by himself\*\*.  
И не столько на лекции, сколько на другой день.  
Представьте небольшую фигурку.  
Явно экклезиастического покроя.  
Черное длинное пальто, силуэтом похожее на сутану.  
Черная шляпа.

Черная борода — короткая, обегающая как бы траурной рам-  
кой чрезмерно бледное лицо.  
Серо-голубые глаза.  
И черные нитяные перчатки.  
На углу улицы.

Раскрыв маленькую черную книжечку,  
погружен в чтение.  
Кругом грохот повозок.  
Артиллерия.  
Лошади.

Проволочные заграждения и рогатки около временного поме-  
щения прокуратуры.  
Воинские соединения.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— в продолжение традиции (*франц.*).\*\*Особого впечатления не производит. Больше поражен им самим (*англ.*)

62

Топот ног.

И маленькая фигурка в черном — что-то вроде честертонов-  
ского патера Брауна, углубленная в чтение посреди всей воен-  
ной суеты свежезанятого западного города.  
Книжечка — не молитвенник.

А последнее, что я мог предположить, — новеллы Мопассана.  
Но и человечек не патер, а, как ни странно — по ихнему разря-  
ду — гораздо больше: епископ!  
Но епископ не канонической.  
А епископ... розенкрейцеровский.

Богори второй, “в миру” — профессор литературы и филосо-  
фии (?) — Зубакин, а сейчас временно — клубный инструктор  
и лектор.

Я никогда не забуду помещение “ложи” в Минске!  
В проходном дворе — одноэтажный дом, занятый под красно-  
армейский постой.

Несколько комнат с койками, портянками, обмотками, гар-  
монью и балалайкой.

Почему-то озабоченные и задумчивые красноармейцы.  
Маленькая дверь дальше.

За дверью что-то вроде бывшего кабинета с письменным сто-  
лом с оторванными дверцами.  
Дальше еще дверь в совсем маленькую комнатку.  
Мы приходим туда — несколько человек.  
Громадного роста, состоявший когда-то в анархистах, дегене-  
рировавший русский аристократ с немецкой фамилией. Неудач-  
ник — сын одного из второстепенных русских композиторов9.  
Актер Смолин из передвижной фронтовой труппы. Между ис-  
полнением [роли] Мирцева в пьесе “Вера Мирцева” (той пьесе,  
что начинается в темноте с выстрела, которым жена прокуро-  
ра убивает любовника, и пьеса строится на том, как шаг за ша-  
гом прокурор приходит к уверенности, что убийца — его жена)  
он лечит мигрени наложением рук и часами смотрит в крис-  
тальный шар в своем номере гостиницы.  
Тренькает за дверью балалайка.  
Стучат котелки с ужином из походной кухни во дворе.  
А здесь — накинув белую рубаху поверх гимнастерки и обмо-  
ток — трижды жезлом ударяет в пол долговязый анархист.  
Возвещает о том, что “епископ Богори готов нас принять”.  
Омовение ног посвящаемым руками самого епископа.  
Странная парчовая митра и подобие епитрахили на нем.

63

Какие-то слова.

И вот мы, взявшись за руки, проходим мимо зеркала.  
Зеркало посылает союз наш в... астрал.  
Балалайку за дверью сменяет гармонь.  
Стучат опустевшие котелки...  
Красноармейцы уже веселы.  
Печаль их была ожиданием ужина.  
А мы уже... рыцари.  
Розенкрейцеры.

И с ближайших дней епископ посвящает нас в учение Каббалы  
и [в] “арканы” Таро10.

Я, конечно, иронически безудержен, но пока не показываю  
виду.

Как Вергилий Данте, водит нас Богори по древнейшим страни-  
цам мистики.

По последним “печатям тайны”.

Я часто засыпаю под толкования “арканов”. В полусне бара-  
банит поговорка: “В одном кармане — блоха на аркане...” На  
второй половине поговорки: “...в другом— вошь на цепи”—  
цепенею и засыпаю.

Не сплю, кажется, только на самой интересной части учения,  
все время вертящегося вокруг божеств, Бога и божественных  
откровений.

А тут на самом конце выясняется, что посвященному сообща-  
ют, что “...Бога нет, а бог — это он сам”.  
Это мне уже нравится.

И очень мне нравится систематизированный учебник “оккуль-  
тизма”, где прописи практики начинаются с разбора “зерен”  
(одинаково полезного занятия как для воспитания внимания  
по системе Константина Сергеевича11, так и на первых шагах к  
умению шпиона— вспомним “детские игры” в “Киме” Кип-  
линга!) и кончаются практическим достижением... элевации.  
...Несколько лет спустя на развале у Китайгородской стены —  
сейчас ни развала и ни стены — я нахожу этот “учебник” за  
трешку, и сейчас он покоится рядом с “Историей магии” Эли-  
фаса Леви — на полках моей библиотеки, отданных под “на-  
уки неточные” (магия, хиромантия, графология, о которых в  
других местах12).

Осенью того же, 1920 года “рыцари” по долгу службы, за ис-  
ключением долговязого и артиста-целителя, куда-то пропав-  
ших, — в Москве.

64

Среди новых адептов — Михаил Чехов и Смышляев. В холод-  
ной гостиной, где я сплю на сундуке, — беседы.  
Сейчас они приобретают, скорее, теософский уклон. Все чаще  
упоминается Рудольф Штейнер. Валя Смышляев пытается вну-  
шением ускорять рост морковной рассады. Павел Андреевич  
увлечен гипнозом . Все бредят йогами. Михаил Чехов совме-  
щает фанатический прозелитизм с кощунством.  
Помню беседы о “незримом лотосе”, невидимо расцветающем  
в груди посвященного. Помню благоговейную тишину и стек-  
лянные недвижно устремленные к учителю очи верующих.  
Мы с Чеховым уже на улице.  
Тонкая пелена снега. Вечер.

Собачка за собачкой игриво носятся около фонарного стол-  
ба.

“Несомненно, в незримом лотосе что-то есть, — говорит Че-  
хов, — вот возьмите собачек. Мы не видим ничего. А они что-  
то друг у друга вынюхивают под хвостиками...”  
Цинизм этого типа обычно неразлучен с верой. Таков и Чехов.  
Здравомыслящим остаюсь я один.  
Я то готов лопнуть от скуки,  
то разорваться от смеха.

Наконец, меня объявляют “странствующим рыцарем” — вы-  
дают мне вольную — и я стараюсь раскинуть маршруты своих  
странствий подальше от розенкрейцеров, Штейнера, Блават-  
ской.  
Еще страница впечатлений позади...14

**Новгород — Los Remedies**

Из земли бьет водяной столб в четыре этажа высотой.  
Он похож на гейзер из учебника географии.  
У него слегка сернистый запах...

И это еще сильнее напоминает нам свежие, пахнущие типо-  
графской краской учебники в те дни, когда они еще интерес-  
ны, в тот первый вечер, когда листаешь только что купленную  
книгу не как нудную духовную пищу, а как... библиофил.  
В такие вечера учебники, особенно географические, выбрасы-  
вают в жизнь как бы векселя впечатлений, которые когда-ни-  
будь будут подлежать оплате. Всем известная картинка поч-  
товой кареты, проезжающей через ворота, прорубленные  
сквозь ствол гигантского дерева, будет мучить память, пока не  
удастся самому проехать через такую гигантскую прорублен-  
ную секвойю в американских лесных заповедниках.  
Так было со мной.

Интересно, что порода деревьев “секвойя” названа в честь ин-  
дейского вождя Секойя, а отдельные древесные гиганты носят  
фамилии большей частью в честь генералов гражданской вой-  
ны, хотя среди них было больше “дубов”.  
Самая крупная секвойя носит имя генерала Шермана, сжегше-  
го в свое время Атланту.

Столб воды, бьющий из земли, до известной степени помогает  
избавиться от idee fixe\*, неотвязно связанной с другой картин-  
кой, изображающей гейзеры Йеллоустонского парка.  
Может быть, этот фонтан оказался виновником, почему я в  
Йеллоустон не поехал, а удовлетворился парком Иосемите.  
...В самом фонтане днем преломляются лучи солнца.  
А вечером он горит в лучах разноцветных прожекторов.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— навязчивой идеи (*франц.*)

66

Бьет он перед зданием курзала. Вокруг него мечутся орды рас-  
терянных людей.

Почему-то это лето, последнее перед окончанием реального  
училища, я живу не с папенькой на Рижском взморье, а с ма-  
менькой в Старой Руссе.  
Фонтан бьет перед курзалом Старой Руссы.  
А люди мечутся в истерике, потому что это — июль месяц 1914  
года и только что объявлена война.  
В галереях курзала рыдают, бросаясь друг другу в объятия,  
посторонние люди.

В креслах на колесах навзрыд плачет прикрытый клетчатым  
пледом полковник в черных очках, сняв фуражку и обнажив  
убогую растительность на голове...  
Так же кидались люди друг к другу три года спустя, когда по  
Петрограду внезапно пронеслась весть о том, что убит Распу-  
тин1.

Он незримо присутствовал в семнадцатом году в каждом доме,  
под каждой черепной коробкой, [был] темой каждой сплетни.  
Только “Вечерняя биржевка” успела втиснуть строку о его  
убийстве — и то только в перечень заголовков содержания  
номера.

Номер был мгновенно конфискован.  
И я горжусь, имея где-то один экземпляр, чудом попавший мне  
в руки в тот памятный день.

...Но сейчас паники, конечно, больше. И вокзал уже забит до  
отказа людьми.

Из Руссы невозможно выехать поездом.  
Кто-то надоумил ехать пароходом через озеро Ильмень по Вол-  
хову, там — поездом от Тихвина.  
Это лето принесло мне три сильных впечатления.  
До объявления войны в разгар июльской жары я видел крест-  
ный ход в престольный праздник у вновь открывшейся церков-  
ки в Старой Руссе.

Живые впечатления от него легли в основу крестного хода в  
“Старом и новом”.

Вторым значительным событием была моя первая в жизни “ли-  
тературная встреча” — встреча с Анной Григорьевной Досто-  
евской2.  
Но самое сильное было — trip\*.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— путешествие (*англ.*).

67

Белые церковки, сгрудившиеся, как святые в белых стихарях  
на древних иконах, где они почти сливаются воедино.  
Война заставила сказочно прекрасно проплыть по древнейше-  
му куску нашей страны.

В остальном война меня в тот год тронула мало.  
В течение этого последнего учебного года мы несколько раз  
ходили на манифестации.  
Кричали до хрипоты.

Носили портреты царя и факелы, которые копотью забивали  
ноздри.

Папенька надел военную форму и генеральские погоны...  
А весной следующего года я пережил первую эвакуацию — вы-  
езд чиновных семейств из города Риги.  
Это совпало с переездом в Питер для поступления в институт3.  
И от папеньки я естественно и безболезненно, да еще на казен-  
ном транспорте, переехал к маменьке.  
Но это все на год позже. А сейчас...  
Путь пароходом из Старой Руссы в Ильмень. “Мраморное  
море” вечером.

Белая колоколенка далеко на другом берегу — белым маяком.  
Медленно Волховом проплываем мимо залитого луною Нов-  
города. Бесчисленные ослепительно белые церкви в неподвиж-  
ности ночи. Беззвучно скользим мимо.  
Магическая ночь!

Откуда взялись эти храмы, как бы подошедшие к величавому  
течению вод? Пришли ли они, как белые голубицы, испить воды?  
Или омочить подолы белых риз своих?  
Много лет спустя, готовясь к постановке “Александра Невско-  
го”, я посетил Новгород. На этот раз не проездом, а вплотную.  
В памяти стояла живая картина сгрудившейся белизны церк-  
вей вдоль Волхова.

Церкви оказались разбросанными по городу. В Торговой час-  
ти. В Софийской. По окрестности города. И вовсе вдали.  
Будь я поэтом, я, вероятно, сказал бы о том, что в лунные ночи  
церкви Новагорода с двух сторон Волхова подходят, спуска-  
ясь к его берегам, поглядеть друг на друга, как в древности че-  
рез пол-России ходили “повидаться” святители — Сергий Ра-  
донежский из Троицы к Дмитрию Прилуцкому в Вологду.  
Об этой встрече мне толкует старый монах, показывая древ-  
ности Прилуцкого монастыря (в 1918 году) и страшные камен-  
ные мешки заточения в угловых его башнях.

68

В центре круглого помещения верхнего этажа башни как бы  
выдолбленный каменный столб с решеткой двери. В эти верти-  
кальные каменные гробы заточались строптивые сыны церкви,  
отбывая наказания. (Затем монах будет тем же голосом жало-  
ваться, что карточки им даны не А, а Б, хотя они, монахи, тру-  
дятся.) А каких-нибудь десять лет спустя [я] буду удивляться  
тому, что совершенно по такому же типу устроены камеры ста-  
рого корпуса “Синг-Синга”4, еще не модернизированного и не  
снесенного в 1930 году.

Двухэтажный каменный ящик из поставленных друг над дру-  
гом каменных ящиков с решетчатым отверстием двери на од-  
ном конце. Без окон. И с большим каменным чехлом прямо-  
угольного здания, как бы большим опрокинутым ящиком об-  
нявшим малые каменные мешки и окна на волю.  
Но я не поэт, а режиссер, а потому меня не менее поражает в  
моих скитаниях по древностям Руси поразительное умение  
древних строителей избирать точки для расстановки церквей и  
колоколен, разбросанных по пейзажам.  
Александр Невский приводит меня не только в Новгород, но и  
в Переславль, который кажется умилительным игрушечным  
городом из-за тех же белых кубиков церквей и луковиц купо-  
лов, как бы сбежавших из хранилищ игрушечных дел мастеров  
Троице-Сергиевой лавры. И кажется, что похититель, торопясь,  
ронял церквушки на своем пути от нынешнего Загорска до древ-  
него Переславля, где рос Александр Ярославич, а полтысячи  
лет спустя на том же озере юный Петр испытывал потешный  
флот\*.

Но церкви эти не случайно обронены. Они расчетливо расстав-  
лены мудрой рукой. И белые колокольни, как маяки плывущим  
кораблям — среди моря зелени русских равнин, — отмечали и  
указывали путь бесчисленным толпам паломников, шедшим  
сотни верст, дабы поклониться святыням.  
Отъезжаешь пять, десять, пятнадцать, двадцать километров.  
Дорога извивается, вздымается на холмы и пропадает в доли-  
нах. Оглядываешься, а колокольню все еще видать. И чудятся  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Согласно легенде, холмы и горы возникли оттого, что дьявол, убегая  
от светлого лика херувимов, ронял на своем пути комья земли,  
похищенные из светлого града. Кажется, что ответно святители роняли  
обители и церкви на этих возвышениях, порожденных алчностью и  
трусливой поспешностью сатаны. (*Примеч. С, М. Эйзенштейна*).

69

встречные потоки богомольцев, держащих курс от колоколь-  
ни к колокольне по путям, прочерченным мудрой режиссурой.  
А как продуман последний этап рейса по Белому морю тех, кто  
стремился к святыням соловецким!  
От берега к островам богомольцев перевозят баркасы.  
Переполнены трюмы. Скученны и сгруженны богомольцы.  
Духота. Темнота. Мрак.  
Баркас отваливает от берега.  
Начинается качка.

Баркас бросает с волны на волну.  
В мраке трюма ревут и плачут,  
задыхаются,  
томятся, как в преисподней.

Но вот перед рассветом вдали показался монастырь.  
И с грохотом, под рев песнопений, заглушающих бурю, под  
возглашение дьяконских басов отворяются трюмы.  
Обезумевшие люди рвутся на воздух.  
Предрассветный ветер рвет паруса. Вздымает волны. Гигант-  
ский образ Спасителя высится на палубе. В огне свечей, разду-  
ваемых ветром. В дыму кадил, раскачиваемых в сильных руках  
поморов-монахов. Под оглушительное пение. В виду выступа-  
ющих из вод монастырских куполов и башен.  
И кажется, что прекращается мучение мирской юдоли и впе-  
реди — обетованная земля.

Простерты ниц богомольцы и с восходом солнца в трепетном  
благоговении сходят на освященные монастырские земли...  
Размещение католических соборов в Мексике не менее искус-  
но.

И здесь за десятки миль видишь купола Санта-Марии Тонан-  
цинтлы на подступах к Пуэбло или сверкающие кресты Вирхен  
де Лос Ремедиоз у въезда в Мексико-Сити.  
Но здесь особой заслуги католиков нет. Места выбраны не ими.  
Места эти — древние пирамиды, когда-то увенчанные ацтек-  
скими и тольтекскими капищами.

Мудрость католиков разве лишь в том, что, разрушив капища,  
они воздвигали свои церкви точно на тех же местах, на верши-  
нах тех же пирамид, в видах на то, чтобы не сбивать маршру-  
тов паломничеств, тысячелетиями шедших со всех концов стра-  
ны к подножию именно этих пирамид.  
Странным смешением эпох кажутся массовые паломничества  
настоящего времени.

70

Им способствуют странные наряды священных плясунов, dan-  
santes, от зари до зари без передышки повторяющих свое един-  
ственное и неизменное ритмическое движение ног — в честь  
мадонны. Кто знает, в честь мадонны ли? А не в честь ли более  
древней богини — матери богов, лишь с виду уступившей свое  
место пришлой сопернице — Божьей Матери христианства, но  
оставшейся неизменно внутри сменяющихся поколений потом-  
ков тех, кто основал ее культ. Патеры смотрят сквозь пальцы,  
когда эти пальцы свободны от того, чтобы принимать дары. Не  
все ли равно, в честь кого их несут за тысячи миль. Важно, что-  
бы, обращенные в деньги, они бы шли неиссякаемыми золоты-  
ми потоками в Рим. Дурманит пляс под неизменный напев. Кри-  
ки детей богомольцев. Матери тычут им груди. Звуки органа.  
Угар свеч. Жар и исступление.

И беспрерывный поток обливающихся потом человеческих  
фигур, на коленях ползущих от подножия пирамиды к священ-  
ным ее вершинам.

Колени обмотаны тряпками. Иногда подвязаны раздирающие-  
ся в клочья подушки.

Часто на голове — фантастический убор из перьев (братства  
дансантес).

Глаза завязаны тряпкой.  
Струится пот.

Страдальца под руки держат богомольные старухи, закутан-  
ные в дешевые синие шали — ребосо.  
Задыхаясь, достигается последняя ступень.  
И торжествующе снимается повязка.  
После мрака и мучений перед страдальцем, пылая огнями све-  
чей — широко раскрытые двери капища мадонны де Гуадалу-  
пе, де Лос Ремедиоз, собор Амека-мека с голым, обнаженным  
и ободранным, серым, безлистным стволом перед ним.

**Цитадель**

Слово “цитадель” сейчас мало в ходу.  
Редко встречаешь выражение “цитадель капитализма”.  
И почти не пишут “цитадель фашизма”.

В лучшем случае “Цитадель” относят к фильму Кинга Видора  
или роману Кронина.

Цитадель в годы моего детства в городе Риге была реальностью.  
Также как “замок”, где жил губернатор.  
Или как “Пороховая башня” — одна из достопримечательно-  
стей старого города, с тремя каменными ядрами в боку.  
В цитадели концентрировалась военная администрация гарни-  
зона.

Был плац. Гарнизонная церковь, куда в дошкольные годы меня  
водили на исповедь к батюшке Михновскому.  
Развевался флаг.

Полосатые будки для часовых.

Под флагом высилось двухэтажное здание — казенная квар-  
тира одного из высших начальников гарнизона — генерала  
Бертельса.

С Алешей Бертельсом мы познакомились еще в цитадели, до  
выхода генерала в отставку.

Цидатель мне памятна тем, что там я очень нахамил странному  
господину, бывшему у них с визитом одновременно с моей ма-  
менькой.

Господин мне очень не понравился.  
Чем именно я нахамил, я уже не помню — конечно, чем-то бо-  
лее скромным, чем за несколько лет до этого я подшутил над  
мадам Рева, подругой мамы, пустив ей под длинные, в те годы  
модные юбки — голубя.

Вообразите мой ужас, когда через несколько дней этот госпо-  
дин в сверкающем форменном сюртуке внезапно появился у  
нас в реальном училище на одном из уроков и оказался не бо-

72

лее не менее как попечителем учебного округа — господином  
Прутченко.

Ужас перешел в оцепенение, когда он не только признал меня,  
но проговорил что-то лестное о том, что он имел удовольствие  
встретиться с моей маменькой и мною в гостях.  
Помню вовсе аналогичный случай в Мексике, где объединен-  
ным авторитетом нас троих1 мы выкинули незаконно забрав-  
шегося на мою пульмановскую койку черномазого, бронзово-  
го субъекта с горящими огнем глазами.  
Не успели мы спустить ногу на обетованную землю Мексико-  
Сити, как мы были срочно вызваны к начальнику полиции.  
Еще без всякой видимой агрессии, а просто для проформы.  
Все же малоприятной и не лишенной известной напряженно-  
сти.

Каково же было наше изумление, когда рядом с начальником  
полиции мы узрели этого самого черномазого типа, оказавше-  
гося... братом начальника!  
Испанское: “Мы встречались с сеньором”.  
Улыбка белых зубов полумесяцем через бронзовое лицо...

**“****The knot that binds”**\*  
**(Главка о divorce  
of pop and mom**\*\*)

Самый крупный писчебумажный магазин в Риге — на Купечес-  
кой улице. Любопытная эта улица “поперек себя толще” (это,  
кажется, обозначение для одного из персонажей “оригиналь-  
ного” “Пиноккио”, которого я читал в самом раннем детстве, —  
тогда еще не было “вариантов” ни А. Толстого, ни А. Птушко,  
а Дисней был, вероятно, еще моложе меня1).  
Ширина Кауфштрассе, аккуратно вымощенной прямоугольным  
камнем, была больше ее длины.

Это особенно бросалось в глаза, так как кругом были малень-  
кие улочки старого города.

Слева от магазина — книжная лавка “Ионк унд Полиевски”,  
наискосок — “Дейбнер”, напротив — громадный магазин белья  
Хомзе.

Над самым магазином вывеска — “Аугуст Лира, Рига”. Лира  
пишется через “ипсилон” (то, что мы называем игрек, а мек-  
сиканцы — “ла и гриега”, среди которых эта буква почему-то  
очень популярна; я помню на окраине Мексико-Сити малень-  
кое питейное заведение под этим названием, с громадным иг-  
реком на вывеске). “Ипсилон” нас заставляют произносить как  
“ю”. Отсюда — “Аугуст Люра, Рига”.  
Этот магазин — рай писчебумажника: карандаши всех родов,  
тушь всех цветов, бумага всех сортов. Какие клякс-папиры, руч-  
ки, гофрированная бумага для цветочных горшков, резинки,  
конверты, бювары, перочинные ножи, папки!  
Отдельно — открытки.  
Тогда была мода на фотооткрытки.  
Черные с белым фоторепродукции (необычайно контрастные  
по печати) с известных или с ходких картин.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\*“Узел, который связывает” (*англ.*) *\*\*—* разводе папеньки и маменьки (*англ.*).

74

Ангел, оберегающий двух детишек, шагающих вдоль пропасти.  
Еврейское местечко, побивающее камнями девушку, в чем-то  
провинившуюся.

Самоубийство двух любовников, связанных веревкой и гото-  
вых броситься в пучину.

Чахоточная девица, умирающая, глядя на луч солнца, проби-  
вающийся в комнату...

Такие открытки собирались, как почтовые марки, и старатель-  
но размещались в альбомы — тоже как марки.  
(Не от этих ли картинок начинаются корни неприязни к “сю-  
жету” и “анекдоту”, отметившие начало моей кинокарьеры2?)  
Тут же были картинки более крупного формата. По преиму-  
ществу заграничные.

В те же годы Америка полонила Англию и Европу особым ти-  
пом девушки.

Рослая, с энергичным подбородком, выдвинутым вперед, в  
длинной юбке, с мечтательными глазами из-под валика при-  
чески или волос, завязанных узлом (обычно нарисованная хо-  
лодной штриховкой пера) — эта девушка — создание Гибсона,  
известная под кличкой “Gibbson-girl” ", так же наводняла жур-  
налы, юмористические журналы, лондонский “Punch”, нью-  
йоркский “New Yorker”, как в период войны (второй мировой)  
все места Земного шара, где проходила американская армия,  
затоплялись так называемыми “Варга герлс” (“Varga-girls”) —  
полураздетыми девушками, рисованными южноамериканским  
художником Варгасом, ведущим [художником] среди бесчис-  
ленных создателей так называемых “pin-up girls” — “девушек  
для прикалывания”.

Эти картинки были на вкладных или отрывных листах всех поч-  
ти журналов, шедших на фронт.

Солдаты их аккуратно вырезали и прикалывали к стенкам убе-  
жищ, блиндажей, казарм, полевых госпиталей над койками.  
Насколько благовоспитанны были первые, настолько блудли-  
вы были вторые.

Как сейчас помню один из сенсационных для каких-то девять-  
сот восьмых-девятых лет рисунок в манере Gibbson'a.  
Назывался он — “The knot that binds” — “Узел, который свя-  
зывает”. Изображал он громадный черный бант с узлом посе-  
редине.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— “девушка Гибсона” (*англ.*

75

На левом крыле банта был традиционный профиль гибсонов-  
ской молодой дамы. Справа — профиль не менее типичного  
гибсоновского молодого человека. Все гибсоновские барыш-  
ни были на одно лицо, а молодые люди казались их братьями-  
близнецами — так они походили друг на друга.  
А в центре узла — фасом на публику — улыбалось личико мла-  
денца.

Эта картинка особенно врезалась в память.  
Почему?

Вероятно, потому, что видел я ее как раз тогда, когда я сам  
был в роли “узла, который связывает”.  
Но узлом, которому не удалось связать и сдержать воедино  
расколовшуюся семью,  
разводившихся родителей.

Собственно говоря, никому нет дела до того, что мои родите-  
ли развелись в 1909 году.

Это было достаточно общепринято в те времена, как несколь-  
ко позже, например, были весьма популярны “эффектно аран-  
жированные” самоубийства.  
Однако для меня это сыграло очень большую роль.  
Эти события с самых малых лет вытравили атмосферу семьи,  
культ семейных устоев, прелесть семейного очага из сферы  
моих представлений и чувств.

Говоря литературно-историческим жаргоном — с самых дет-  
ских лет “семейная тема” выпала из моего кругозора.  
Этот процесс выпадания был достаточно мучителен.  
И сейчас проносится в памяти, как фильм с провалами, выпав-  
шими кусками, бессвязано склеенными сценами, как фильм с  
“прокатной пригодностью” на тридцать пять процентов.  
Моя комната примыкала к спальне родителей.  
Ночи напролет там слышалась самая резкая перебранка.  
Сколько раз я ночью босиком убегал в комнату гувернантки,  
чтобы, уткнувшись головой в подушки, заснуть. И только я за-  
сыпал, как прибегали родители, будили и жалели меня.  
В другое же время каждый из родителей считал своим долгом  
открывать мне глаза на другого.

Маменька кричала, что отец мой — вор, папенька, — что ма-  
менька — продажная женщина.

Надворный советник Эйзенштейн не стеснялся и более точных  
обозначений.  
Первой гильдии купца дочь Юлия Ивановна обвиняла папень-

76

ку в еще худшем.

Потом сыпались имена: все львы тогдашнего русского сеттль-  
мента в “прибалтийских провинциях”3.  
С кем-то папенька стрелялся.  
С кем-то до стрельбы не доходило.  
В какой-то день маменька, как сейчас помню, в чудесной клет-  
чатой шелковой красной с зеленым блузке истерически бежа-  
ла через квартиру с тем, чтобы броситься в пролет лестницы.  
Помню, как ее, бившуюся в истерике, папенька нес обратно.  
О “процессе” не знаю ничего.

Обрывками слышал, что какие-то свидетельские показания  
давал курьер Озолс, что-то как будто “показывала” кухарка  
Саломея (понадобилось очень много лет, чтобы вытравить ас-  
социации этого имени с представлениями о шпинате с яйцами  
и воспринимать его в уайльдовском аспекте!).  
Потом была серия дней, когда меня с утра уводили гулять по  
городу на весь день.

Потом заплаканная маменька со мной прощалась.  
Потом маменька уехала.  
Потом пришли упаковщики.

Потом увезли обстановку. (Обстановка была приданым ма-  
меньки.)

Комнаты стали необъятно большими и совершенно пустыми.  
Я воспринимал это даже как-то положительно.  
Я стал спать и высыпаться.

А днем... ездил на велосипеде по пустой столовой и гостиной.  
К тому же уехал и рояль, и я был свободен от уроков музыки,  
которые я только что начал брать.  
Я не курю.

Папенька никогда не курил.  
Я ориентировался всегда на папеньку.  
С пеленок рос для того, чтобы стать инженером и архитекто-  
ром.

До известного возраста равнялся на папеньку во всем.  
Папенька ездил верхом.

Он был очень грузен, и выдерживал его только один конь из  
рижского Таттерсаля — гигантский Пик с синеватым полубель-  
мом на одном глазу.  
Меня тоже обучали верховой езде.  
Архитектором и инженером я не стал.  
Кавалериста из меня не вышло.

77

После того как пресловутый безумец Зайчик пронес меня карь-  
ером вдоль всего рижского побережья, стукнувшись где-то  
около Буллена о купальные мостки, — [у меня] как-то отпал  
интерес к этому.

В следующий раз меня так же беспощадно нес мексиканский  
конь через плантации магея, вокруг хасиенды Тетлапайак.  
После этого езжу только на автомобилях.  
Так же как играю не на рояле, а только на патефоне и радио.  
Да! Так и не курю я потому, что в определенном возрасте не  
дал себе увлечься этим.

Во-первых, идеал — папенька, во-вторых, я был безумно по-  
корным и послушным.

**\***

Может быть, еще и потому мне были так противны все эти чер-  
ты в Эптоне Синклере, что я их знал с колыбели?  
Пиететы!

Боже, сколько, и в плюс, и в минус, они тяготели и тяготеют на  
мне.

Trotzkopfiges\* непризнание обязательного, часто очень даже  
hardi\*\* — Маяковский в период первого “Лефа”4. (Ch[arlie]  
Ch[aplin] — if to be quite sincere!\*\*\*).  
И болезненно-нездоровое: en avoir aussi, en avoir autant\*\*\*\*.  
В ничтожнейшем, в пошлейшем.  
И опять-таки — это же, как активнейший стимул:

это меня сделало режиссером (“Маскарад”)5,  
это же меня толкало к fame\*\*\*\*\* (Евреинов и вырезки6), даже к  
выступлениям, лекциям за границей (путешествие Анатоля  
Франса в Буэнос-Айрес7, — [желание], остывшее лишь в мо-  
мент, когда и *я* получил предложение в Нью-Йорке на лекции  
в... Буэнос-Айрес по 1000 долларов [за лекцию] “and travel ex-  
penses”!\*\*\*\*\*\*).  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*Здесь: вопреки разуму (*нем.*). *\*\*—* дерзкое (*франц.*)  
\*\*\*Чарли Чаплин — если быть вполне искренним (*англ.*). *\*\*\*\*—* иметь то же самое, иметь столько же (*франц.*).\*\*\*\*\*Здесь: к тому, чтобы прославиться (*англ.*). *\*\*\*\*\*\*—* и дорожные расходы (*англ.*).

**“****Семейная хроника”**

Сегодня я наткнулся в “Gazette littaraire”\* на факсимиле пред-  
смертной записки Стефана Цвейга.  
Стефан Цвейг...

Кажется, Спенсер отказался быть представленным Александ-  
ру II.

Он мотивировал это тем, что часто личное знакомство разби-  
вает гораздо более благоприятное впечатление, создавшееся  
по литературной репутации.  
Часто это бывает так.  
Иногда только слегка.

После Драйзера и Дос-Пассоса очередь за Стефаном Цвейгом  
быть на Чистых прудах за столом, покрытым клеенкой, в моей  
комнате, заваленной книгами.

Драйзер отметит в книжке, что у меня самая крупная постель в  
России1.

Дос-Пассос будет объедаться пирогом с крыжовником и го-  
ворить о том, что запах тюрем во всех странах один и тот же.  
А немного спустя, вернувшись в Австрию, Цвейг опишет эту  
комнату в газете под заголовком “Героизм интеллигенции”. И  
впишет в нее... умывальник, которого она не содержала.  
Я очень любил его “Достоевского” и “Ницше”, “Стендаля” и  
“Диккенса”.

Он приехал на заседание памяти Толстого2.  
Мы где-то встретились во время одного из тех “международ-  
ных чаев”, где случается весь вечер говорить с каким-нибудь  
типичным с виду немцем. Почему-то по-французски. И вдруг  
перед уходом услышать от него обращенное к жене: “Маруся,  
пойдем спать!”  
Цвейг нарасхват.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— “Литературной газете” (*франц.*).

79

И мы пьем чай с каким-то французом. Под конец вечера он,  
конечно, оказывается русским профессором Ивановым. Да еще  
— Иваном Ивановичем!  
Через несколько дней Цвейг у меня.  
Я встречаю его бомбой, извержением Везувия — неожидан-  
ностью, во всяком случае:

“Смятение чувств” вы про себя писали?”  
“Ах, нет, нет, это про одного друга молодости...”  
Звучит не очень убедительно.

Меня берет жалость, и я спешно помогаю ему выйти из затруд-  
нения.

Я знаю, что он близок с Фрейдом. (Иначе я бы, конечно, и не  
ошарашивал бы его таким, быть может, малотактичным вопро-  
сом!)

И перевожу разговор на расспросы о великом венце.  
Его “Фрейд”, “Месмер” и “Мэри Беккер Эдди” еще не напи-  
саны.

И многое из того, что войдет потом в книгу, он мне рассказы-  
вает на словах.  
Больше того.

Многое из того, что и в книгу не войдет.  
Он очень живо передает ту особую патриархальную атмосфе-  
ру, которая царит за овальным четверговым столом среди бо-  
готворимого профессора и страстных его адептов.  
Непередаваемую атмосферу первых шагов открытий, воспри-  
нимаемых как откровения. Безудержную ферментацию мыс-  
лей от соприкосновения друг с другом. Бурный творческий рост  
и восторг. Но, не меньше того, и теневую сторону фрески этой  
новой афинской школы, где новый Платон и Аристотель сли-  
ты в подавляющей личности человека с вагнеровским именем3.  
Подозрительность и ревность друг к другу адептов. А среди  
них: Штеккель, Адлер, Юнг.

Еще большая подозрительность к ним со стороны Фрейда.  
Подозрительность и ревность тирана.  
Беспощадность к тем, кто не тверд в доктрине.  
Особенно к тем, кто старается идти своими ответвлениями, в  
разрезе собственных своих представлений, не во всем совпа-  
дающих с представлениями учителя.  
Рост бунта против патриарха-отца.  
Ответные обвинения в ренегатстве, в осквернении учения. От-  
лучение, анафема...

80

“Эдипов комплекс”, так непропорционально и преувеличенно  
торчащий из учения Фрейда, — в игре страстей внутри самой  
школы: сыновья, посягающие на отца.  
Но скорее в ответ на режим и тиранию отца, отца, более похо-  
жего на Сатурна, пожирающего своих детей, чем на безобид-  
ного супруга Меропы Лайоса4 — отца Эдипа\*.  
И уже откалываются Адлер и Юнг, уходит Штеккель...  
Картина рисуется необыкновенно живо.  
Разве это не неизбежная картина внутренней жизни неболь-  
шой группы талантливых фанатиков, группирующихся вокруг  
носителя учения?

И разве библейская легенда не права, материализовав в образе  
Иуды неизбежный призрак подозрений, витающих перед оча-  
ми создателя учения?

Разве образ этот не менее вечен и бессмертен, чем образ со-  
мневающегося прозелита, желающего все познать на ощупь,  
всунув пальцы, — в фигуре Фомы неверующего?  
А сама обстановка? — И уж не отсюда ли и образ орды, поеда-  
ющей старшего в роде, неотвязный образ в учении Фрейда?  
А может быть, сама обстановка его окружения — неизбежное  
“возрождение” форм поведения, когда бытие поставлено в  
аналогичную атмосферу замкнутого клана и обстановку поч-  
ти что родового строя?!

...Однако почему же я так горячусь, касаясь внутренней атмо-  
сферы группы ученых, давно распавшейся и во многом сошед-  
шей со всякой арены актуальности?! Не считая того, что сам  
отец Сатурн достаточно давно почил от борьбы и схваток.  
Конечно, оттого, что я уже с первых строк описания сошел с рельс  
описания обстановки внутри содружества Фрейда и что я давно  
уже описываю под этими чужими именами во всем похожую об-  
становку, из которой я сам выходил на собственную дорогу.  
Такой же великий старец в центре.  
Такой же бесконечно обаятельный как мастер и коварно зло-  
козненный как человек.

Такая же отмеченность печатью гениальности и такой же тра-  
гический разлом и разлад первичной гармонии, как и в глубо-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Впрочем, более подробные и злые языки древности донесли до нас  
чрезвычайно неожиданные и любопытные детали причин и поводов  
схватки Эдипа со своим отцом, которые мы обычно знаем только по  
версии Софокла. (*Примеч. С.М. Эйзенштейна.*)

81

ко трагической фигуре Фрейда. И как лежит эта печать инди-  
видуальной драмы на всем абрисе его учения!  
Такой же круг фанатиков из окружающих его учеников.  
Такой же бурный рост индивидуальностей вокруг него.  
Такая же нетерпимость к любому признаку самостоятельности.  
Такие же методы “духовной инквизиции”.  
Такое же беспощадное истребление.  
Отталкивание.

Отлучение тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить  
в себе собственному голосу...

Конечно, я давно соскользнул с описания курии Фрейда и пишу  
об атмосфере школы и театра кумира моей юности, моего те-  
атрального вождя, моего учителя.  
Мейерхольд!

Сочетание гениальности творца и коварства личности.  
Неисчислимые муки тех, кто, как я, беззаветно его любил.  
Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творче-  
ства этого неповторимого волшебника театра.  
Сколько раз уходил Ильинский!  
Как мучилась Бабанова!

Какой ад — слава богу, кратковременный! — пережил я, пре-  
жде чем быть вытолкнутым за двери рая, из рядов его театра,  
когда я “посмел” обзавестись своим коллективом на стороне  
— в Пролеткульте5.  
Он обожал “Привидения” Ибсена.  
Несчетное число раз играл Освальда.  
Неоднократно ставил6.

Сколько раз в часы задумчивости он мне показывал, как он  
играл его, играя на рояле.

Кажется, что привлекала его тема повторности, которая так  
удивительно пронизывает историю фру Альвинг и ее сына.  
И сколько раз он сам повторно на учениках и близких, злокоз-  
ненно по-режиссерски провоцируя необходимые условия и  
обстановку, воссоздавал собственную страницу творческой  
юности — разрыв со Станиславским7.  
Удивительна была любовь и уважение его к К[онстантину]  
С[ергеевичу]...

Даже в самые боевые годы борьбы против Художественного  
театра.

Сколько раз он говорил с любовью о К.С., как высоко ценил  
его талант и умение!

82

Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люци-  
фер — первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и “быв  
низвергнут”, продолжает любить его и “источает слезы” по  
поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что  
отрешен от возможности лицезреть его?!  
Или это из легенды об Агасфере?  
Что-то от подобного Люцифера или Агасфера было в мяту-  
щейся фигуре моего учителя, несоизмеримо более гениально-  
го, чем всеми признанный “канонизированный” К.С., но абсо-  
лютно лишенного той патриархальной уравновешенности, при-  
нимаемой за гармонию, но, скорее, граничащей с тем филис-  
терством, известную долю которого требовал от творческой  
личности еще Гёте.

И кто лучше, чем сановник веймарского двора, своей собствен-  
ной биографией доказал, что эта доля филистерства обеспе-  
чивает покой, стабильность, глубокое врастание корней и сла-  
дость признания там, где отсутствие его обрекает слишком  
романтическую натуру на вечные метания, искания, падения и  
взлеты, превратности судьбы и часто — судьбу Икара, завер-  
шающую жизненный путь Летучего голландца...  
В тоске по К.С., этому патриарху, согретому солнечным све-  
том бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений  
почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы  
Люцифера, от неизреченной тоски врубелевского “Демона”8.  
И я помню его на закате, в период готовящегося сближения с  
К.С.9

Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее  
сближение двух стариков.

Я не знаю чувства К.С., преданного в последние годы своей жиз-  
ни творческим направлением собственного театра, отвернув-  
шегося от него и обратившегося к вечно живительному источ-  
нику творчества — к подрастающему поколению, неся ему свои  
новые мысли вечно юного дарования.  
Но я помню сияние глаз “блудного сына”, когда он говорил о  
новом воссоединении обоих “в обход” всех тех троп, сторон-  
них истинному театру, от предвидения которых один бежал на  
пороге нашего столетия и своего творческого пути, а другой  
отрекся десятки лет спустя, когда взлелеянный заботливой  
рукой Немировича-Данченко бурьян этих чуждый театру тен-  
денций стал душить самого основоположника Художествен-  
ного театра.

83

Недолга была близость обоих.

Но не внутренний разлад и развал привели к разрыву на этот раз.  
Вырастая из тех же черт неуравновешенности нрава, одного  
унесли к роковому концу биографии трагические последствия  
собственного внутреннего разлада, другого — смерть...  
Но в те долгие годы, когда, уже давно пережив собственную  
травму, я примирился с ним и снова дружил, неизменно каза-  
лось, что в обращении с учениками и последователями он сно-  
ва и снова повторно играет собственную травму разрыва со  
своим собственным первым учителем... в отталкиваемых вновь  
переживая собственное грызущее огорчение; в отталкивании —  
становясь трагическим отцом Рустемом, поражающим Зора-  
ба10, как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в соб-  
ственной его юности совершалось без всякого злого умысла  
со стороны “отца”, а принадлежало лишь творческой незави-  
симости духа “прегордого сына”.  
Так видел я эту драму.

Может быть, недостаточно объективно.  
Может быть, недостаточно “исторично”.  
Но для меня это дело слишком близко, слишком родное, слиш-  
ком “семейная хроника”.

Ведь по линии “нисходящей благодати”, через рукоположе-  
ние старшего, я же в некотором роде сын и внук этих ушедших  
поколений театра.

...Во время встречи с Цвейгом я, конечно, обо всем этом не ду-  
маю, а внимательно слушаю его.

Потом развлекаю его, показывая фотографии из фильма “Ок-  
тябрь”.

Он захлебывается от удовольствия и очень несдержанно хва-  
лит их.

Хвалит каким-то странным, чуть-чуть плаксивым голосом, не-  
много нараспев.

Он хочет хотя бы одну на память.  
“Ах, как они хороши! Ах, как прекрасны!..”  
Я предлагаю одну — по моему выбору.  
“Ах, как прекрасны! Как хороши... (*и не меняя напевного рит-  
ма!*) ...Я хотел бы другую (*и снова*).*..* Как хороши... Как пре-  
красны... Если вам не жаль...”.  
Конечно, мне не жаль.  
Я его очень люблю.  
Хотя “Амок” меня разочаровал.

84

И неудивительно: прежде чем прочесть его, я его слышал в де-  
тальнейшем пересказе... Бабеля.

И, боже мой, каким слабым отражением этого поразительно-  
го сказа показался подлинный “Амок”!  
Рассказ я слышу вечером. На закате, на верхней веранде той  
дачи в Немчиновке, где я в верхнем этаже работал с Агаджа-  
новой над сценарием “Пятого года”, в нижнем — с Бабелем  
над сценарием... “Бени Крика”...

В перерывах объедаюсь мочеными яблоками, несущими аро-  
мат и прохладу из маленького ледника тут же в саду.  
Почему “Беня Крик”?

Мой предприимчивый директор Капчинский полагал, что, ра-  
ботая в Одессе над южными эпизодами “Пятого года”, я меж-  
ду делом сниму... “Беню Крика”11!  
А в угловой беседке пили “зубровку” с Казимиром Малеви-  
чем, наезжавшим из города.

Упираясь кулаком в землю, он дивно рассказывал о монумен-  
тальной потенции ослов.

Но, конечно, самыми удивительными были рассказы Бабеля.  
И, черт его знает, на ловца и зверь бежит!  
Кому же еще, как не Бабелю, встретить вечером по пути от стан-  
ции Немчинов пост до дачи  
костер...

У костра — еврей...  
у еврея виолончель...

Одинокий еврей играет на виолончели... у костра... в перелеске  
около станции Немчинов пост...

А потом Бабель рассказывает своими словами “Амок” и все  
стоит живое перед глазами: и ослепительная тропическая лун-  
ная ночь на палубе, и удивительная женщина, и аборт в гряз-  
ной дыре предместья Калькутты, и трап, проваливающийся  
вместе с гробом в море, и ужасная грусть заштатного доктора,  
заброшенного в Индию.

Там же, между делом, кропаю “Базар похоти” и “загоняю” в  
Пролеткино под псевдонимом... Тарас Немчинов12.  
Немчинов — понятно.

А Тарас — в порядке протеста против того, что Гришка, родив  
сына, называет его Дугласом (ныне это долговязый лейтенант  
второй Отечественной войны), я настаиваю на Тарасе13!  
История с “Марией” Бабеля. Мы никогда не сказали друг дру-  
гу ни слова о ней. Но это было значительно позже14.

85

А здесь, на даче в Немчиновке, я впервые узнал от него о Сте-  
фане Цвейге.

Потом получил от него письмо о работе над “Фуше”.  
Потом приглашение встретиться в Вене и вместе посетить Зиг-  
мунда Фрейда.  
Приехать не удалось.  
Больше не встречались.  
Потеряли друг друга из виду.

В сорок втором году он покончил самоубийством в Бразилии.  
Вместе с женой, открыв газовый рожок.  
Эрнст Толлер повесился в 19[39] году.  
Толлера встретил впервые в 1929 году в Берлине.  
“Человек-масса” меня никогда не увлекал.  
Зато “Эугена несчастного” считаю за великое произведение.  
Толлера тоже смутил, [как и Цвейга].  
Принимал он меня в своих маленьких, чистеньких и чуть-чуть  
по-дамски слащавых комнатках.  
Широким жестом: “Берите любое на память”.  
Что взять? Ничего не взять — обидеть...  
На стене два ранних литографированных Домье — не очень хо-  
роших — в узеньких золоченых рамочках.  
Чашку?

Какие-то вазочки?

Ищу того, что в этих комнатах в двойном комплекте...  
Есть!

Мексиканский всадник — плетеная мексиканская игрушка, по  
фактуре и технике плетения похожая на наш российский ла-  
поть.  
Беру.

Через некоторое время оказывается ужасный конфуз.  
Всадник принадлежал Елизавете Бергнер.  
Удивительно — в дальнейшем пробыл в Мексике четырнадцать  
месяцев!

А из плетеных игрушек привез только толлеровского всадни-  
ка...

Правда, еще крокодила, которого подарил Капице.  
Он собирает крокодилов во всех видах — вторит в этом Резер-  
форду.

Pulgas vestidas15. Лубки Хосе Гуадалупе Посады и многое-мно-  
гое другое. Но из плетеных игрушек только всадника Толлера —  
Бергнер!

**Игрушки**

Детский рай — угловой магазин Фиреке.  
Нюрнбергские оловянные (плоские) солдатики в лубяных ко-  
робочках.

“Индусские войска”.  
“Джунгли”.  
“Индейцы”.

“Наполеоновские войска”.

Особая прелесть — громадный ящик “лома”, откуда можно  
было покупать поштучно.

Пейзажи на столах. Сложнейшие планировочные маневры в  
этих пейзажных моделях.

Любимцы. Плывущий индеец (полфигуры) — “Пенкрофф”.  
*“Хэмпти-Дэмпти-серкес”*1 *—* “членистоногие” игрушки, осо-  
бенно любимые.Осел и клоун, которых можно заставлять при-  
нимать любые положения.

Андрей Мелентьевич (Андрюша) Марков — сын Мелентия Фе-  
одосиевича Маркова, начальника Риго-Орловской железной  
дороги.

Дружба по Риге.  
Перевод их в Петербург.

Казенная квартира в здании Николаевского вокзала.  
Около выходной арки слева (к Старому Невскому) — большая  
комната с антресолями.

Антресоли сплошь засыпаны песком, и разбита головокружи-  
тельная сеть игрушечной железной дороги.  
Стрелки. Семафоры. Мосты через речки из стекла, покрываю-  
щего голубую бумагу. Станции. Фонари.  
Техника меня никогда не увлекала. Я никогда не вспарывал  
часы.

Вероятно, потому я так люблю “технику” в другой области —  
в искусстве — и так люблю вспарывать психологические про-

87

блемы, связанные с искусством.

В играх с Андрюшей я всегда играл комическим пассажиром  
(из первой попавшейся игрушечной фигурки), который неиз-  
менно опаздывает к отходу поезда, попадает под колеса, пута-  
ет стрелки и ведет себя как рыжий “у ковра”, стараясь по рель-  
сам догнать “курьерский поезд” и путая все на свете.  
Другой приятель — француз, уже ни имени, ни фамилии не пом-  
ню, — сын владельца фабрики стальных перьев.  
Ритм “грохотов”, смешивающих готовые перья с жирными  
опилками, дабы не ржавел готовый продукт, — никогда не за-  
буду. Хотя это и есть причина, почему свежие “жирные” перья  
сразу не пишут, не держат чернил .  
Папаша-фабрикант, рыжий, толстый, щетинистый, похож на  
очень потолстевшего и разросшегося Золя зрелого возраста.  
Трио воскресных спектаклей: он, Алеша Бертельс и я.  
Хэппи эндинг\* одного из них.  
Алеша en travesti (\*\*.

Француз — английским “бобби”. И я почему-то фантастичес-  
ким... раввином (!) венчаю их.

\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*Happy end — счастливый конец (*англ.*).  
\*\*Здесь: в женской роли (*франц.*).

**Имена**

Чуковский где-то очень давно и очень остроумно защищает  
футуристов.

Он находит ту же абстрактную прелесть “дыр бул щир” а1 (еще  
было хорошее: “Чеку вам бумбырь”), что мы находим в пере-  
числении имен индейских племен у Лонгфелло — тоже абсо-  
лютно лишенных для нас смысла и прельстительных только сво-  
ими ритмическими и фонетическими чертами (в “Гайавате”:

“...Шли команчи и...” etc.).

Иногда, вспоминая, тоже впадаешь в вовсе отвлеченное любо-  
вание фамилиями и именами.  
Пансион Коппитц.

Игрушша (онемеченное произношение имени Игорь) и Арсик  
(от Арсения — порочное, просфировидное, белощекое, кап-  
ризное существо — сверстник) из Москвы.  
Фрау Шауб с собачкой и краснощекий в коротких штанишках  
с голыми коленями — Толя Шауб.  
Эсфира и Фрида.  
Мака и Биба Штраух2.

Архитектор Фелско из Риги с дочерью, стареющей девой. И  
господин Торкияни, на третье лето венчающийся с нею. Фрау  
Фриск из Норвегии, со странно крупными серьгами, брошка-  
ми, кольцами.  
Сапико-и-Сарралукки — испанский консул.

**Музис**

У околоточного надзирателя может быть самая неожиданная  
фамилия.

Особенно если он в Риге.

Ну кто, например, подумает, что у околоточного надзирателя  
может быть фамилия... Музис.  
А между тем это именно так.

Отца моего школьного товарища — околоточного надзирате-  
ля — зовут Музис. Музис — объект моей зависти.  
У Музиса — толстая, засаленная, набитая бумажками и запис-  
ками — записная книжка с резинкой!  
Вероятно, у Музисов это наследственная черта.  
Так и вижу перед духовным взором своим папашу Музиса со  
своей засаленной записной книжкой во время обыска, ареста  
или “составления протокола”.  
Мой отец — архитектор.

И о нем вспоминаю чертежами, blue prints'ами\*, лекалами, рей-  
сшинами, транспортирами и рейсфедерами.  
Но никак не записными книжками.  
Наследственности в области записных книжек у меня нет.  
Очень завидую Музису.  
Зависть живет до сих пор.  
Не то чтобы у меня никогда не было книжек.  
Даже в школе у меня бывали ежегодно новые книжечки с тис-  
ненной золотом надписью на обложке “Товарищ”: так назы-  
валась тогда общероссийская записная книжка гимназиста и  
школьника.

Кроме того, ежегодно появлялся и чисто прибалтийский не-  
мецкий “Jugendkalender” \*\*  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— синьками (*англ.*). *\*\** “Календарь для юношества” (*нем.*).

90

Русско-немецкое смешение культуры характерно этими двумя  
книжечками, а во второй из них даже были стишки на эту тему.  
Удивительно, как в памяти сохраняется всякая дрянь!  
Впрочем, эта дрянь здесь к месту, потому что она целиком от-  
носится к моей биографии:

“...In город Riga я родился,

Erblickte ich das Licht der Welt,  
И долго там я находился,  
Weil's mir ужасно da gefallt...”\*.  
  
Находился я в Риге действительно довольно долго, но не по-  
тому, что мне там особенно нравилось.  
А потому, что папенька там служили старшим инженером по  
дорожной части Лифляндской губернии и занимались обшир-  
ной архитектурно-строительной практикой.  
Число построенных папенькой в Риге домов достигло, кажет-  
ся, пятидесяти трех.

И есть целая улица, застроенная бешеным “стиль-модерном”,  
которым увлекался мой дорогой родитель.  
[Называлась] на двух рижских языках: Альбертовская улица —  
Albertstrasse.

С записными книжками была беда в другом.  
Я никогда не умел и до сих пор не умею ими пользоваться.  
Мне нечего было в них писать и записывать!  
Горе продолжается и по сей день.  
Нужное я всегда помню.

Необходимое лежит заметками в папках, и чего-нибудь специ-  
ального для записи в книжку я никак не могу придумать.  
Зато папки — ужас мой и смерть.  
Их много.  
Без конца.

И в каждой — “подборка” на какую-нибудь тему, Belegmateri-  
аl\*\* на какую-нибудь бредовую мысль или мимолетное сооб-  
ражение.

Очень часто случается, что папка “ломится” от материала “до-  
казательного” и “показательного” (иллюстративного), а тему,  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*В (городе) Риге (я родился),   
Увидел свет мира,  
(И долго там я находился),  
Потому что мне тут (ужасно) нравится (*нем.*). *\*\* —* обоснование (*нем.*).

91

для которой это собиралось (иногда годами!), я возьму да и...  
забуду.

Надо было бы сделать “инвентарь” недодуманного и недопи-  
санного на сей день.  
Своеобразный каталог моих обязательств перед самим собой.

**Мадам Гильбер**

“Tu est folle, Yvette\*: тебя освищут”, — говорит ей Сарду.  
У нее рискованная мысль: в песенке, где падает голова убийцы  
с гильотины, она задумала ронять кепку с куском свинца, в  
которой она ее исполняет.

“Глухой звук свинца о подмостки даст нужный акцент упав-  
шей головы...”

Она, конечно, не послушала Сарду. И публика в порыве вос-  
торга разнесла скамьи...

Париж. 1930 год. Мадам Иветт Гильбер мне сама рассказывает  
об этом.

Почему я в Париже?  
На пути в Америку.  
Почему у мадам Иветт?

Потому что безумно томлюсь в Париже от свежей весны, пе-  
реходящей к пыльному лету.

Отдушины — предзакатные прогулки на Иль Сен-Луи1, мимо  
домов, кажущихся декорациями к “Сирано де Бержераку”,  
хотя они и подлинные отели по типу тех, что овеяны романти-  
кой тройки мушкетеров или великосветской неприступности,  
в которую проникает более поздний представитель юношес-  
ких идеалов — Рокамболь2.  
Бал-мюзетт.

Парижскую пыль я помню с раннего детства — с первого по-  
сещения этого дивного города. Тогда мне было лет девять. Мы  
путешествовали: Monsieur, Madame et bebe (то есть я с папой,  
мамой и гувернанткой).

Воспоминания той поездки весьма односторонни.  
Иветт!  
Мне трудно вспомнить, когда именно как символ Парижа вы  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*Ты сошла с ума, Иветт (*франц.*).

93

вошли в мечты кудрявого благовоспитанного рижского маль-  
чика с локонами и кружевным воротничком а 1а лорд Фаунтле-  
рой3.

Ваш облик, вероятнее всего, завез мой папа.  
Папа, неизменно летом ездивший в Париж. Привозивший во-  
роха... articles parisiens\* друзьям и знакомым. Открытки с Оте-  
ро и Клео де Мерод. С альбомами фотопоз признанных краса-  
виц, с альбомами, где в последовательности фотопоз развер-  
тывались чуть-чуть скабрезные и очень сентиментальные пе-  
рипетии девических судеб — будущее кино! Альбомы, полные  
видов Ниццы, подкрашенных голубой акварелью вверху и ро-  
зовой внизу.

Папа, любивший пестрые галстуки.  
Папа, в Мэзон de blanc\*\* увидевший великолепный гофриро-  
ванный галстук. Зашедший его купить. Не хотевший брать... два.  
И лишь на вопрос: “А разве у вашей дамы только одна нога?” —  
сообразивший, что за галстук он принял подвязку.  
Папа — один из самых цветистых представителей архитектур-  
ного декаданса, стиля модерн.  
Папа — безудержный прозелит de 1'art pompier\*\*\*.  
Pompeux in his behaviour\*\*\*\*.  
Арривист"\*\*\*\*.  
Селфмэйдмен.

С претензией на австрийский титул по случаю случайного со-  
звучия фамилии с каким-то замком.  
Папа — опора церкви и самодержавия. Действительный стат-  
ский советник по ведомству императрицы Марии4.  
Папа — о сорока парах лаковых ботинок, с каталогом-спис-  
ком, где поименованы приметы: “с царапиной” etc. С курьером  
Озолсом в мундире, подававшем по списку желанную пару из  
подобия многоярусного крольчатника, подвешенного в кори-  
доре.

Папа — растягивавший человеческие профили на высоту по-  
лутора этажей в отделке углов зданий.  
Вытягивавший руки женщин, сделанных из железа водосточ-

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— парижских изделий (*франц.*). *\*\*—* магазине бельевых товаров (*франц.*).  *\*\*\*—* помпезного искусства (*франц.*). *\*\*\*\* С* напыщенными манерами (*франц., англ.*) *\*\*\*\*\**Arriviste — карьерист (*франц.*).

94

ных труб, под прямым углом к зданию [и] с золотыми кольца-  
ми в руках. Как интересно стекали дождевые воды по их жес-  
тяным промежностям.

Папа — победно взвивавший в небо хвосты штукатурных львов  
— lions de platre, нагромождаемых на верха домов.  
Папа — сам lion de platre. Тщеславный, мелкий, непомерно тол-  
стый, трудолюбивый, несчастный, разорившийся, но не поки-  
давший белых перчаток (в будни!) и идеального крахмала во-  
ротничков. И мне по наследству передавший болезненную  
страсть к накруту — я чем мог старался сублимировать ее хотя  
бы в увлеченье\* католическим барокко и витиеватостью ацте-  
ков.

Папа — вселивший в меня весь костер мелкобуржуазных страс-  
тишек нувориша и не сумевший учесть того, что в порядке эди-  
повского протеста я, неся их, буду их ненавидеть. И не упи-  
ваться незримо ими, но разъедать их упоение холодным гла-  
зом аналиста и учетчика.

Папа — увесивший столовую бесчисленными блюдами, подве-  
шенными на проволочных “пауках” поверх цветных фоторе-  
продукций... боярских свадеб Маковского!!.  
Папа — ну ладно!..

Не об отцах и детях речь. И не счет-синодик хочу я здесь предъ-  
являть покойному папаше — типичному хаус-тирану\*\* и рабу  
толстовского комильфо\*\*\*.

Но любопытно, что, верно, с ним у меня связан протест против  
“принятого” в поведении и в искусстве, презрение к началь-  
ству.

И... уход в искусство в тот самый день и час, когда он умер в  
Берлине!

А узнал я об этом совпадении... года три спустя5!  
Но я начинаю писать белым стихом. Надо кончать.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*Далее слово неразборчиво (*примеч. сост.*). *\*\*—* домашнему (*англ.*).\*\*Comme il faut — приличный (*франц.*).

**Воинжи**

Отгадайте происхождение названия города Анжеро-Суджен-  
ска.

Трудно?

Я вам подскажу: был такой городок, где на строительных ра-  
ботах подвизались осужденные.  
В одной части жили инженеры, в другой — осужденные.  
Городу понадобилось имя.  
Имя родилось само собой.  
Инженеры — анженеры.  
Отсюда — Анжеро.  
В другой части жили осужденные.  
Отсюда — Судженск.

Теперь легко понять, что эти заметки будут касаться военных  
инженеров, в 1918 году они обозначались “воинжами”.  
Обожаю высокий класс профессионализма.  
Все равно, скоблит ли мне подбородок опытный брадобрей.  
Работает ли на трапеции циркач.  
Кует ли опытный кузнец.  
Делает ли перевязку опытная сестра.  
Или действует ли ланцетом хороший хирург.  
С каких пор зародилась эта любовь, сказать трудно.  
Но увлечение блеском совершенства инженерного дела — несо-  
мненно связано у меня с памятью о Сергее Николаевиче Пейче.  
Даже “Э оборотное” моей подписи хранит в своем очертании  
некое отдаленное воспоминание о динамичном его “П”, изо-  
гнутом дугою.

И сколько раз я повторял его неизменную резолюцию на без-  
дарных проектах размещения укреплений вокруг Гатчины,  
Двинска1, Холма или Няндомы, изъезженных вместе с ним  
фронтов с 1918 по 1920 год:

“Чтобы быть инженером, мало одного желания”.

**Вожега**

Вологодские избы — скот *над* жилым помещением.  
Полушубки и полосатые сарафаны.  
“Маскарады” — девки одеваются мужиками.  
The important part made out of carrots\*.  
Выражение “посестры” — Geschwister.  
Двухэтажный дом, где я живу.

Печеные рябчики в глине — в русскую печь. Цыплята в перце в  
Пуэбло1 так же чисты.  
Мороженое молоко “стрелками”.  
Мороженая клюква.  
Мороженые... нечистоты.

Нечистоты растут ледяным столбом во второй этаж.  
Подпиливаются и увозятся в поле.  
Клопы.

Замазанные мылом щели.  
Неприспособленность [моя] к жизни.  
Униженное состояние.  
Семья кладовщика Романова.

Он сам — home tyrant\*\*— [у него] все есть (еще бы — [“сел”]  
на гвозди, соль, фанеру!). Оспенное лицо, шаркающие глазки,  
грязного цвета усы.

Хожу за водой с его ведром к обледеневшему колодцу.  
Роняю ведро слишком быстро.  
Лед пробивает дно.

Читая одну из мучительнейших сцен у Достоевского, — “Ис-  
поведь” Ипполита и неудачное самоубийство2, — вспоминаю  
ту степень униженности, с которой я нес продырявленное вед-  
ро Романову. Бррр!.. Never again to be reduced to that!..\*\*\*  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*Самая главная деталь сделана из моркови (*англ.*). *\*\*—* домашний тиран (*англ.*).\*\*\*Никогда больше не унизить себя до этого (*англ.*).

97

Как Достоевский умеет выражать беспредельность постыдно-  
сти и стыда!

Американские ботинки “бокс” с [выпуклыми] носками. Полу-  
чили из Няндомы (трофеи).

Пляс железнодорожников из “депа”, *дондеже\** не треснут.  
Трескаются вдребезги...

Поезд на Вологду. Охотно вожу туда пакеты, чтобы посмот-  
реть фрески в церквах. Прилуцкий монастырь.  
Посадка ночью.

При свечке, среди груд мешочников, в ожидании читаю...  
“Итальянские новеллы” (в издании Муратова3)!  
Скитания по церквам. Состояние церквей.  
Ревнители вологодской старины.  
Комбинационные замки в церковных дверях.  
Разрешение спать в “штабном вагоне” на путях. Комендант  
станции.

Станция Вологда. Давка. My trip to Moscow\*\*. Я передаю узе-  
лок — за это все мои четырнадцать мест. Яйца сотнями4.  
Я живу на путях в Смоленске. Поиски вагонов среди сотен эше-  
лонов. Догадываюсь с моста, привязав [к вагону] палку-фла-  
жок...

Образ самого страшного: последний вагон идущего задом на  
вас длиннейшего эшелона. Неизбежность и неумолимость5.

\_\_\_\_\_\_\_  
\*— пока, до тех пор пока (*древнерусск.*). *\*\** Мое путешествие в Москву (*англ.*).

**Мертвые души**

Детективный роман знает целый ряд классических типовых  
ситуаций.

Одна из очень известных — это убийство внутри наглухо за-  
крытого изнутри помещения.

Дверь заперта. Ключ в замке с внутренней стороны. Шпинга-  
леты окон не тронуты. Других выходов нет.  
В комнате лежит зарезанный человек, а убийца исчез.  
Это тип ситуации “Двойного убийства на улице Морг” Эдгара  
По (или “улице Трианон”, как обозначен первый вариант в чер-  
новой рукописи).

На этом же держится “Тайна желтой комнаты” Гастона Леру.  
И в более позднее время — “Дело об убийстве Канарейки”  
(“The Canary murder case”) C.C. Ван-Дайна.  
Психоаналитики возводят корни этой ситуации к “воспоми-  
наниям” об “утробной” стадии нашего бытия\*.  
Количество безысходно запираемых, замуровываемых, заклю-  
ченных в каменные мешки в творчестве Э. По действительно  
очень велико.

И “Бочка Амонтильядо”, и “Черный кот”, и “Сердце-обличи-  
тель” (с трупом старика под полом), и “Колодец и маятник”...  
И все они имеют всеобщую пугающую привлекательность жути.  
(Вспомним хотя бы роль “Сердца-обличителя” в истории за-  
мысла “Преступления и наказания” Достоевского1.)ОттоРанк  
видит такой же образ “заключенности в утробе” и “выхода на  
свет” в древнейшем мифе о Минотавре (Otto Rank. “Das Trau-  
ma der Geburt”\*\*).  
Роль выхода на свет божий в более современных деривативах  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* См., например, громадный двухтомник Мари Бонапарт “Психоанализ  
Эдгара По” (Denoel et Steeb, 1930). (*Примеч. С.М. Эйзенштейна*)\*\* Отто Ранк. “Травма рождения” (*нем.*).

99

этого мифа играет уже не столько ситуация, посредством ко-  
торой злоумышленнику удалось выйти из невозможной обста-  
новки, сколько путь, которым истину на свет божий выводит  
сыщик, то есть ситуация как бы работает на двух уровнях.  
Непосредственно и переносно-транспонированно *из ситуации*в *принцип.*

При этом мы видим, что вторая часть — ситуация, транспони-  
рованная в принцип, может свободно существовать и помимо  
самой первичной “исходной” ситуации.  
Больше того, в таком виде — в качестве принципа — она имеет  
место *во всяком* детективном романе, ибо всякий детектив сво-  
дится к тому, что из “лабиринта” заблуждений, ложных ис-  
толкований и тупиков, наконец, “на свет божий” выводится  
истинная картина преступления.

И таким образом детектив как жанровая разновидность лите-  
ратуры *во всяком своем биде* исторически примыкает к мифу о  
Минотавре и через него к тем первичным комплексам, для об-  
разного выражения которых этот миф служит.  
Не следует только забывать, что древний миф не есть аллего-  
рия. Аллегория состоит в том, что абстрагированное представ-  
ление умышленно и произвольно *одевается* в образные фор-  
мы. Тогда как миф есть образная форма выражения — един-  
ственно доступное средство “освоения” и выражения для со-  
знания, которое еще не достигло стадии абстрагирования пред-  
ставлений в формулированные понятия.  
Если мы вспомним, как часта аллегория об *истине,* сидящей *в  
колодце* и поднимаемой на “свет божий”, то мы увидим, что  
сам традиционный образ раскрытия истины как таковой и по  
самостоятельной ветви тянется к той же “утробной” символи-  
ке. И это только подкрепляет наши соображения.  
Вполне последовательно и эволюционно очень красив тот факт,  
что исторически первый *чистый* образец жанра (наравне с  
“Похищенным письмом” того же автора) — “Убийство на ули-  
це Морг” дает *одновременно* как принцип, так и его непосред-  
ственное предметное (ситуационное) воплощение.  
Таким образом, *предпосылочный фонд* воздействия остается  
за ситуацией “выхода на свет божий” (“вывода”), а *надстро-  
ечно* на нем разрабатываются более или менее остроумные пути  
этого выхода (интересно, что и в этой части в термине “распу-  
тывания клубка” интриги мы имеем тот же мотив “нити”, с  
помощью которой герой выбирается из “лабиринта”2!)

100

Э. По, как известно, отдает дело убийства в руки обезьяны, спо-  
собной выбраться сквозь недоступный человеку дымоход3.  
Гастон Леру, окружив отца жертвы — профессора Стангерсо-  
на — опытами и проблемами “дезинтеграции материи”, как бы  
намекая на “растворение” преступника, дает другое остроум-  
нейшее решение.

Преступник исчезает потому, что им является... сыщик, в ко-  
торого он в нужный момент и превращается.  
У Ван-Дайна преступник уходит раньше, оставив в комнате за-  
глушенно говорящую граммофонную пластинку, которую слу-  
жащий отеля принимает за голос находящихся в комнате уже  
после того, как “Канарейка” — шантанная певица —*уже* заре-  
зана.

Что же касается объяснения трюка с закрытой изнутри дверью,  
то... мы воздержимся здесь его рассказывать: не будем лишать  
удовольствия тех, кому вздумается прочитать этот роман пос-  
ле описанного здесь!

Тем более что все сказанное об абсолютной невозможности и  
безвыходности ситуации, из которой все же выходят, есть здесь  
не более как ввод к подобной же обстановке в практической дей-  
ствительности, свидетелем которой я был. Ключ и разгадку ко-  
торой я знаю. И которая имеет весь аромат детективной ситуа-  
ции, даже зерном своим имея систематическое мошенничество!  
Весною 1920 года в помещении бывшего кинотеатра города  
Великие Луки, наискосок от театра, где мы играли “Марата” и  
“Взятие Бастилии”4, слушалось революционным трибуналом  
дело старшего производителя работ — из студентов старшего  
курса Института гражданских инженеров — Овчинникова.  
На окрестных участках N-ского военного строительства N-  
ского фронта явно имелись крупнейшие злоупотребления.  
Наличие денег и уровень бытового благополучия инженерно-  
технического состава наглядно и явно превосходил скромные  
размеры окладов жалованья и отпускаемых им пайков.  
Какого-либо особого злого умысла против советского строя  
эти злоупотребления не несли.

Они были просто-напросто в методах и традициях обычной  
наживы на строительстве мостов, дорог, казенных построек или  
фортификационных работ, несших “естественную” наживу  
техническому и инженерному составу при царском режиме.  
В отличие от этих традиций молодая советская власть смотре-  
ла на подобную наживу несколько иначе.

101

Тем более в обстановке гражданской войны.  
Злоупотребления предполагалось искоренять.  
И стараниями кладовщика Дауде и молодого конторщика (по-  
чему-то с итальянской фамилией! — которую я забыл) было  
поднято дело против Овчинникова.  
Я сидел в последних рядах полутемного зала, где слушалось  
дело.

“Кастовая тайна” техники злоупотребления по методу “мерт-  
вых душ” свято хранилась участниками.  
Настолько, что даже от меня, молодого техника, на долгие  
месяцы была совершенно скрыта эта методика, хотя по долж-  
ности и я неизменно присутствовал на выплатах денег окрес-  
тному населению за произведенные окопные работы в нашем  
районе.

Суд окончился провалом обвинения, не умевшего разобраться  
в истинном положении вещей, сбившегося на тему “взяток” и  
“откупов” от работы.

Вопиющим фактом, подобно тени отца Гамлета, в зале витал  
призрак зарезанной коровы, якобы в порядке взятки подне-  
сенной Овчинникову за незаконное освобождение от работ.  
Призрак коровы взывал к мести.

Однако мгновенно рассеялся в дым, как только было доказа-  
но, что туша была по всей форме оплачена.  
Гнев председателя трибунала, бледного рыжеватого человека,  
с острыми глубоко посаженными глазами, в темной гимнас-  
терке, обрушился с такой яростью на осрамившееся обвине-  
ние, что вопрос о происхождении средств на оплату коровы  
даже не всплыл.

То же самое произошло и с двумя мешками муки, и молодые  
люди, поднявшие дело о злоупотреблении своих начальников,  
сами еле-еле выскочили из-под обвинения в клевете.  
То же самое с предположением о ложных доверенностях или  
подставных лицах, получающих зарплату.  
“Технику” дела я к этому времени уже знал, и хотя Овчинни-  
ков принадлежал к другому участку работ, вряд ли она у него  
отличалась чем-либо иным, чем у нас.  
Было поразительно смотреть, как от неведения окончательно  
скисло дело и под дружное одобрение зала оправданный Ов-  
чинников торжествующе выходил на улицу.  
Какова же сама “техника”?  
Прежде всего, надо знать обстановку выплаты.

102

В смысле гарантии от злоупотреблении она такая же непри-  
ступная крепость с наглухо закрытыми дверьми и окнами, от-  
куда так же невозможно выбраться, как из “Желтой комна-  
ты” Леру или номера гостиницы убитой “Канарейки”.  
На выплате присутствуют:

производитель работ,  
табельщик,   
техник,   
кассир,  
приезжий представитель Госконтроля, объезжающий участки  
и непременно присутствующий на выплатах,  
человека два “понятых” от получающих деньги.

Порядок такой:

Платежная комиссия усаживается за стол.  
Кассир просчитывает деньги.  
Сумма протоколируется.  
Начинается выплата.  
Очередью подходят работавшие.  
Их обыкновенно сотни.  
Называют фамилии.  
Проверяется документ.

Табельщик находит в ведомости фамилию. Ставит “птичку”.  
“Птичку” во второй ведомости ставит и техник.  
Человек получает деньги.  
Уходит.

Выплата длится часов пять-шесть.  
Выплата окончена.

Не сходя с места, производится подсчет выплаченной суммы.  
Актируется.

Тут же проверяется остаток денег у кассира.  
Данные совпадают.  
Факт актируется.

К ведомости прикладывают руку производитель работ, табель-  
щик, техник,кассир!  
Понятые ставят свои кресты5.

И все заверяется представителем государственного контроля...  
Казалось бы, где же тут место злоупотреблениям?  
А между тем во время этой операции примерно двадцать про-  
центов суммы (ниже будет понятно, почему именно двадцать)  
выплаты незримо переходят в карман “заинтересованных лиц”.  
Есть два вида игры.

103

С участием контролера.  
И без участия контролера.  
У нас на участке было их двое.  
Одного я помню только по имени-отчеству.  
Сергей Николаевич.

Он был как будто в частной жизни юристом.  
В нашем спектакле “Взятие Бастилии” играл рыжего аристо-  
крата, язвительно реагирующего на пламенные речи Камиля  
Демулена.

И ни в какие сделки с инженерами вступать не соглашался.  
Второго помню только по фамилии, бледному цвету лица, бес-  
цветно серым усам, слегка вьющимся волосам и благородству  
осанки.

Звали его Лисянским.

И участвовал он во всем за милую душу.  
Интересен, конечно, первый случай.  
Сама “операция” требует большой сноровки.  
Прекрасной согласованности действий.  
Умелости рук.  
Памяти.

Среди сотен подлинных участников работ просеяно “мертвых  
душ” процентов на двадцать (почему именно на двадцать, ста-  
нет ясным ниже).

Точную сумму, “заработанную” мертвыми душами, знает кас-  
сир.

Задача табельщика и кассира — по ходу выплаты, в обстанов-  
ке горячки, которая неизбежно создается, когда деньги пере-  
ходят из рук в руки — сводится к тому, чтобы провести парал-  
лельно “вторую выплату”.  
Другими словами:

Табельщику — успеть “наставить птичек” между реальными  
фамилиями и против всех фиктивных; кассиру — вначале вы-  
платы проверенной суммы “вынуть” нужную дополнительную;

от табельщика и техника (держащего вторую ведомость и тоже  
участвующего в игре) требуется великолепная память на раз-  
мещение душ “мертвых” среди душ живых;  
от кассира — ловкость рук ярмарочного фокусника.

Кассир Козелло, отец двух очаровательных девочек, делал это  
блестяще.

Позже он умер от тифа.

Чтобы не сбиться, табельщик Дмитриев погружал во внутрь

104

реального списка — список фамилий своих бывших школьных  
товарищей!

Очевидно, что при такой технике концы с концами неминуемо  
сходятся.

Остается ли какая-либо возможность накрыть это дело?  
Конечно, остается.

Помощь со стороны графа де Рошфора. Это не тот Рошфор,  
который издавал бесподобный “Фонарь” — памфлетный жур-  
нал против Наполеона III. Двадцать первых номеров этого пре-  
лестного издания я в один из первых дней пребывания в Пари-  
же разыскал в подвале у кого-то из букинистов. Помимо блес-  
ка самих памфлетов с непревзойденной игрой слов в первой  
строчке первого номера6, очаровательны пути контрабанды,  
которыми Рошфор переправлял свое нелегальное издание из  
Бельгии в Париж.

Nec plus ultra\* в этом смысле была отправка номеров очеред-  
ного журнала из Бельгии, где он печатался одно время (он очень  
маленького формата), внутри гипсовых бюстов, изображавших  
самого императора\*\*.

Однако не этого Рошфора я здесь имею в виду. А графа — ав-  
тора небезызвестного “Урочного положения”.  
Согласно сему положению назначались (и, кажется, до сих пор  
назначаются) нормы выработки.

Достаточно проверить на месте количество произведенных зем-  
ляных работ, в нашем случае — погонную длину вырытых око-  
пов, чтобы установить, какое действительное количество че-  
ловек действительно работало.

А между тем на вверенных моему начальству участках можно  
было промерять окопы любым аршином — от приблизитель-  
ного трехшажного измерения со счетом раз-ай-ай, два-ай-ай  
до точного рулеточного — и количество выполненной работы  
всегда и неизменно совпадало бы с количеством значившейся  
на бумаге “рабочей силы”.

Недостачи двадцати процентов погонных сажаней окопов, рав-  
ной количеству “припека” в ведомости, нельзя было бы обна-  
ружить нигде.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Пределом (*лат.*).  
\*\* Это использовано в одном из рассказов Конан Дойла. И в известной  
мере в ироническом аспекте Ильфом и Петровым в “Двенадцати  
стульях”. (*Примеч. С.М. Эйзенштейна.*)

105

Где же ключ к этой “второй линии” обороны безнаказанности  
злоупотреблений?

“Недобор” в исполненной работе был бы слишком явным и  
опасным доказательством.

И тут-то раскрывается “тайна” тех именно двадцати процен-  
тов, о которых я дважды упоминал по “ходу действия”.  
Дело в том, что в связи с военной обстановкой нормы “Уроч-  
ного положения” графа де Рошфора были приказом свыше  
снижены на двадцать процентов.  
И это снижение просто не проводилось в жизнь!  
В отчетности выработка представлялась с законным снижени-  
ем.

На деле применялись прежние нормы!  
А “разница” и составляла основу благополучия.  
Такова была “техника” при контролере, не участвовавшем в игре.

При контролере-участнике все облегчалось, и игра становилась... “детскими игрушками”.

Добавочные “птички” выставлялись вечером после выплаты,  
за чаем.

А все необходимое “актировалось” вслепую за соответствующую мзду.

Неподатливых контролеров “воспитывали”, точнее “наказывали”.

Сергея Николаевича, продрогшего и промокшего, десятки ки-  
лометров протрясшегося по проселкам на подводах, немедлен-  
но засаживали за выплаты.

Ни чаю, ни сахару, ни ужина, ни ночлега ему не выдавалось.  
Постели ему никто не предлагал.

И он, мокрый, голодный, пахнущий псиной, спал на столах в  
конторе, прикрываясь шинелью, с одной чистой совестью в качестве подушки под головой!

**Двинск**

О кроватях.

Мировая литература знает два превосходных высказывания о  
кроватях.

Одно из них в книге Граучо Маркса, так и названной “Кровати”.

Именно в этой книге имеется знаменитая глава, достойная  
Тристрама Шенди1, состоящая из заглавия на пустой белой  
странице и авторской сноски к заглавию.  
Это первая глава книги под общим заголовком: “О преимуществах спать в одиночку”.

Авторская сноска под пустой страницей, отведенной этой главе, гласит: “Автор не пожелал высказываться на эту тему”.  
О чем говорят последующие главы, легко догадаться.  
Другое высказывание принадлежит Мопассану.  
Оно не из книги, а из маленького очерка под таким же заглавием — “Кровати”.

Там проводится прелестная мысль о том, что кровать — истиннейшее поле деятельности человека: здесь он родится, любит, умирает.

Кровать именно удел человека.  
И даже богу недоступно это завоевание человека.  
Боги — сказано в этом очерке — родятся в яслях и умирают на крестах.

...В Двинске я сплю на поверхности зеркала.  
В отведенной наспех квартире — после занятия Двинска Красной Армией — не сохранилось кроватей. (Времянки-топчаны еще не готовы.)

Но зато горделиво в пустой комнате стоит зеркальный шкаф.  
Шкаф ложится на спину.

На зеркальную поверхность его дверцы, отражающей мир, ложится соломенный матрас.

107

На матрас — я.

Боже мой, как хочется из этого сделать метафорическое ос-  
мысление или образ!  
Ничего не выходит.

Так и оставим себя лежать на соломенном матрасе, [помещен-  
ном] между мной и зеркальной гладью дверцы шкафа...

**[****Ночь в Минске]**

Помню ночь в Минске.  
Второй год —  
фронт.

Политуправление Западного фронта.  
Художник передвижных фронтовых трупп, всклокоченный,  
катается по постели. Художнику надо предпринять самое неприятное в жизни — надо принимать кардинальное решение,  
чем быть и как быть. Я знаю, как художнику трудно. Но художник этот — я.  
Бессонная ночь.

Я лихорадочно катаюсь по постели.  
Рядом на столе бумага.

Решение Совета Народных Комиссаров. Студенты могут вернуться.

Получена днем.  
Вызов в институт в Петроград.

И в этот же день полученное от начальства разрешение ехать  
в... Москву.

Я заслужил (роспись вагонов, походная складная сцена').  
Там институт.

Здесь... отделение восточных языков. Одна тысяча японских  
слов. Сто иероглифов2.  
Институт?  
Стабильный быт?

Немного жаль сил, положенных на институт. Сдана вся высшая  
математика. Вплоть до интегрированных дифференциальных  
уравнений. (Как благодарен я "математике за дисциплину!)  
Но мне так хочется видеть со временем японский театр.  
Я готов еще зубрить и зубрить слова. И эти удивительные фра-  
зы другого мышления.  
До этого [хочу увидеть] — театры московские.

109

Поломан путь, заботливо предначертанный отеческой рукой.  
К утру решение готово.  
Хомут порван.  
Жребий брошен.  
Брошен институт.  
Называйте мистикой.

Но я порываю с прошлым, когда отец недостижимо далеко  
умирает от разрыва сердца.

О совпадении дат я узнаю одновременно с известием о смерти  
два года спустя.

К окончанию гражданской войны, раскидавшей нас интервен-  
тами и разрухой в разные концы Российской империи.

**Нунэ**

Я до сих пор не могу без волнения читать в чужих биографиях  
о том единственном в биографии неповторимом моменте, ко-  
торый заключен в магических словах: “...и наутро проснулся  
знаменитым”1.

Когда-то в порядке мечты и зависти. Сейчас... приятно вспом-  
нить.

Все равно, биография ли это Золя, который утром после выхо-  
да первого романа в ночных туфлях бежит купить на углу га-  
зету и обескуражен тем, что нет отзыва на должном месте. А  
потом выясняется, что есть. Что есть! И на самом недолжном  
месте: на первой странице!  
“...и наутро проснулся я знаменитым”.  
Или это же в биографии Жоржа Антейля: успех первого кон-  
церта, или, точнее, о первом успехе концерта.  
“...и наутро проснулся знаменитым”, —  
тянется непременный рефрен.

Так было и дальше с премьерой “Потемкина” в Берлине2.  
фильм показан в маленьком кино на Фридрихштрассе.  
Смутные слухи о “Bombenerfolg'e”\* летят в Москву.  
Немцы тогда меньше занимались бомбами как таковыми.  
Телеграммы из Берлина.  
Немедленно ехать.  
Рейнхардт упоен.  
Аста Нильсен.

Готовится ночное гала-представление.  
С Фридрихштрассе фильм переехал в самый центр — на Кур-  
фюрстендамм.  
Очереди.  
Очереди.  
\_\_\_\_\_\_  
\* Bombenerfolg — громовом успехе (*нем.*).

111

Все распродано.

фильм идет не в одном театре.

Уже в двенадцати.

Газеты трубят: “...и наутро проснулся...”

В Берлин не попадаю.

Поездом не поспеть на гала-представление.

Самолетом невозможно.

Виновато... Ковно.

В Ковно размыло аэродром:

весенняя распутица в 1926 году еще роковое явление и для воз-  
душных путей.

Телеграммы. Телеграммы. Телеграммы.

Затем бум в Америке.

И опять: “...наутро он проснулся знаменитостью”.

Очень упоительно просыпаться знаменитостью.

А потом пожинать плоды.

Быть приглашенным читать доклады в Буэнос-Айресе.  
Оказаться известным в заброшенных серебряных рудниках где-  
то в Сьерра-Мадре, где показывали когда-то фильм рудоко-  
пам Мексики.

Быть заключенным в объятия неведомыми чудными людьми в  
рабочих окраинах Льежа, где тайком смотрели фильм.  
Услышать от Альвареса дель Вайо еще в годы монархической  
Испании, как он сам контрабандой возил “Потемкина” в Мад-  
рид.

Или внезапно в маленьком кафе Парижа узнать от случайных  
соседей по мраморному столику, двух смуглых восточных слу-  
шательниц Сорбонны, что “ваше имя очень хорошо известно у  
нас... на Яве”!

Или в другом — нелепом маленьком дансинге за чертой горо-  
да — внезапно при выходе заработать горячее рукопожатие  
негра-официанта в благодарность за то, что делаешь на экра-  
не...  
Приходя на теннис, быть встреченным возгласом Чаплина:

“Сейчас смотрел “Потемкина” — вы знаете, за пять лет ни-  
чуть не устарел! Все такой же!”

И все это как результат... трехмесячной (!) работы над филь-  
мом. (Включая две недели на монтаж!)  
Легко сейчас, двадцать лет спустя, перебирать в памяти засох-  
шие лавровые листки.  
Пожимать плечами над трехмесячным сроком самого рекорда.

112

Важнее вспомнить преддверие самого нырка, из которого наш  
молодой коллектив вынырнул рекордсменами...  
И тут прежде всего надо вспоминать и вспоминать дорогую  
Нунэ.

Чтобы не пугать читателя, скажем сразу, что Нунэ — это ар-  
мянская форма имени Нина.  
А сама Нунэ — Нина Фердинандовна Агаджанова.  
Только что вышла “Стачка”.

Нелепая. Остроугольная. Неожиданная. Залихватская.  
И необычайно чреватая зародышами почти всего того, что про-  
ходит уже в зрелых формах через годы зрелой работы.  
Типичная “первая работа” (вспомним “Звенигору” Довженко,  
“Шахматную горячку” Пудовкина или “Похождения Октяб-  
рины” авторов классической трилогии о Максиме Козинцева —  
Трауберга).

Картина вихраста и драчлива, как я сам в те далекие годы.  
Вихрастость и драчливость перехлестывают через край карти-  
ны.

Схватки с руководством Пролеткульта3 (картина ставилась под  
объединенной эгидой Госкино и Пролеткульта).  
Во время сценария.  
В период постановки.  
После выхода картины.

Наконец, разрыв после пяти лет работы в Театре Пролеткуль-  
та и первых шагов в кино.  
Полемика.

Неравный бой индивида и организации (еще не до конца раз-  
венчанной за претензии на монополию пролетарской культу-  
ры).

Вот-вот дело способно сорваться на “травлю”.  
С моей стороны больше взбалмошности и горячности тигра,  
возросшего на молоке театра, которому внезапно дали лизнуть  
крови кинематографической воли!  
Положение нелепое, рискованное и организационно вовсе не  
подходящее для дальнейшего развития труда и творчества.  
В такие моменты нужна дружеская рука.  
Дружеский совет.

Направляющее слово, остепеняющее анархическое буйствова-  
ние и глупости, которые сам себе на голову способен наделать  
сгоряча.  
(Как не хватило мне в дальнейшем такой руки во многих кру-

113

тых, а иногда трагических оборотах моей дальнейшей кинема-  
тографической судьбы...)  
И вот почему я пишу о Нунэ.

Нина Фердинандовна Агаджанова — маленького роста, голу-  
боглазая, застенчивая и бесконечно скромная — была тем че-  
ловеком, который протянул мне руку помощи в очень для меня  
критический момент моего творческого бытия.  
Ей поручили писать юбилейный сценарий о Пятом годе.  
К этому делу она привлекла меня и твердой рукой поставила  
меня на твердую почву конкретной работы, вопреки всем со-  
блазнам полемизировать и озорной охоте драться в обстанов-  
ке грозивших мне со стороны Пролеткульта неприятностей.  
Нунэ, около своего маленького самовара, как-то удивительно  
умела собирать и наставлять на путь разума и творческого по-  
коя бесчисленное множество ущемленных самолюбии и оби-  
жаемых судьбою людей.

Делалось это как-то так же бескорыстно и так же заботливо,  
как поступают дети, собирая в спичечные и папиросные короб-  
ки — или в искусственные гнездышки из лоскутов и ваты —  
кузнечиков с оторванной лапкой, птенчиков, выпавших из  
гнезд, или взрослых птиц с перебитыми крыльями.  
Сколько таких же подбитых и ушибленных бунтарей, чаще все-  
го “леваков” и “экстремистов” от искусства, встречал я здесь  
вокруг ее уютного чайного стола.  
Иллюзию своеобразного морального ковчега, на время укры-  
вавшего своих пассажиров от слишком рьяных и суровых по-  
рывов ветра и бурь, еще доигрывали неизменно скакавший меж-  
ду нами неистовый терьер Бьюти и... живой “голубь мира”,  
которого я, как-то о чем-то поспорив с Нунэ, в порядке зами-  
ренья приволок ей на следующий день вместе с пальмовой  
ветвью из бюро похоронных процессий, занимавшего угол  
Малой Дмитровки наискосок от еще не снесенного в те годы  
Страстного монастыря.

(Впрочем, этот голубь ухитрился за два часа своего пребыва-  
ния в квартире на Страстном бульваре в панических своих рей-  
сах — с буфета на перегородку, с люстры на телефон, с карни-  
за кафельной печки на полку с сочинениями Байрона — так  
загадить обе ее комнатки, что тут же был изгнан с позором.)  
Иногда казалось, что перед нами своеобразная приемная зве-  
рюшек доктора Айболита, расширенная — от зайчиков с пере-  
вязанной лапкой или гиппопотама с зубною болью, — на мно-

114

го взрослых подбитых жизнью самолюбии, горячечных прин-  
ципиальных заблуждений, жертв случайных творческих не-  
взгод или носителей биографий, пожизненно отмеченных пе-  
чатью неудачников.

Безобидность этих зайчиков с перевязанными лапками чаще  
всего была, конечно, более чем относительной...  
Достаточно вспомнить, что именно здесь, у Нунэ, наравне с так  
и не вышедшими “в люди” серебристо-седым актером “Габри-  
элем” в черной бархатной рубашке или угрюмым изобретате-  
лем “Васей”, я впервые встретил (и очень полюбил) такого не-  
утомимого упрямца и принципиального бойца, как Казимир  
Малевич, в период его очень ожесточенной борьбы за направ-  
ление института, которым он достаточно агрессивно заправ-  
лял4.

Но трудно переоценить все моральное значение атмосферы  
этих вечеров для искателей, особенно крайних, а потому осо-  
бенно частых в своем неминуемом разладе с повседневным по-  
рядком вещей, с общепринятой нормой искусства, с его узако-  
ненными традициями.

Самое же главное было в том, что здесь каждый укреплялся в  
осознании того, что делу революции нужен всякий. И каждый  
прежде всего именно в своем неповторимом угловатом инди-  
видуальном виде.

И что дело вовсе не в том, чтобы рубанком снивелировать свои  
особенности — о чем, улюлюкая, вопила в те годы рапповская  
ватага5, — а в том, чтобы найти правильное приложение в об-  
щем деле революционного строительства каждому личному  
своеобразию. И что в неудачах и невзгодах чаще всего пови-  
нен сам: ошибаясь ли в том, за что не по склонности берешься,  
или в том, что переламываешь хребет собственной индивиду-  
альности, потому что недостаточно старательно ищешь того  
именно дела, где полный расцвет индивидуальных склоннос-  
тей и способностей является как раз тем самым, чего требует  
дело, за которое взялся!

И здесь на этом пути, в осознании этого, каждый находил себе  
моральную поддержку и помощь.  
И не только словом.  
Но часто и делом.  
Так именно и было со мною.  
Но Нунэ сделала больше.  
Она не только втянула меня в весьма почтенную работу.

115

Она втянула меня в подлинное ощущение историко-револю-  
ционного прошлого.

Несмотря на молодость, она сама была живым участником —  
и очень ответственным — подпольной работы предоктябрьс-  
кой революционной поры.

И поэтому в разговорах с нею всякий характерный эпизод про-  
шлой борьбы становился животрепещущею “явью”, переста-  
вая быть сухою строчкой официальной истории или лакомым  
кусочком для “детективного” жанра. (Кстати сказать, самый  
отвратительный аспект, в котором можно рассматривать эпи-  
зоды этого прошлого!)

Ибо здесь дело революции было домашним делом.  
Повседневной работой.

Но вместе с тем и высшим идеалом, целью деятельности целой  
молодой жизни, до конца отданной на благо рабочего класса.  
Достаточно известна “непонятная” история рождения “По-  
темкина”. История о том, как этот фильм родился из полстра-  
нички необъятного сценария “Пятый год”, который был нами  
“наворочен” в совместной работе с Ниной Фердинандовной  
Агаджановой летом 1925 года.

Иногда в закромах “творческого архива” натыкаешься на этого  
“гиганта” трудолюбия, с какою-то атавистическою жадностью  
всосавшего в свои неисчислимые страницы весь необъятный  
разлив событий Пятого года.  
Чего-чего тут только нет!  
Хотя бы мимохдом.  
Хотя бы в порядке упоминания.  
Хотя бы в две строки.  
Глядишь и даешься диву.

Как два, не лишенных сообразительности и известного про-  
фессионального навыка, человека могли хоть на мгновенье  
предположить, что все это можно поставить и снять! Да еще в  
одном фильме!

А потом начинаешь смотреть на все это под другим углом зре-  
ния.

И вдруг становится ясным, что “это” — совсем не сценарий.  
Что эта объемистая рабочая тетрадь — гигантский конспект  
пристальной и кропотливой работы над эпохой.  
Работы по освоению характера и духа времени.  
Не только “набор” характерных фактов или эпизодов, но так-  
же и попытка ухватить динамический облик эпохи, ее ритмы,

116

внутреннюю связь между разнородными ее событиями.  
Одним словом — пространный конспект той предварительной  
работы, без которой в частный эпизод “Потемкина” не могло  
бы влиться ощущение Пятого года в целом.  
Лишь впитав в себя все это, лишь дыша всем этим, лишь “живя”  
этим, режиссура могла смело брать номенклатурное обозна-  
чение — “броненосец без единого выстрела проходит сквозь  
эскадру”

или: “брезент отделяет осужденных на расстрел” —  
и на удивление историкам кино из короткой строчки “сцена-  
рия” делать на месте вовсе неожиданные “волнующие сцены”  
фильма.

Так строчка за строчкой сценария распускались в сцену за сце-  
ной, потому что истинную эмоциональную полноту несли от-  
нюдь не беглые записи либретто, но весь тот комплекс чувств,  
которые вихрем поднимались серией живых образов от мимо-  
летного упоминания событий, с которыми заранее накрепко  
сжился.

Китайщина чистой воды!

Ибо китаец ценит не точность сказанного, записанного или  
начертанного. Он ценит обилие того роя сопутствующих чувств  
и представлений, которые вызывает начертанное, записанное  
или высказанное.

Какое кощунство для тех, кто стоит за ортодоксальные фор-  
мы “железных сценариев”6!

Какое в их устах порицание сценаристам, дерзающим так творить!

Побольше бы сейчас именно таких сценаристов, которые, сверх  
всех полагающихся ухищрений своего ремесла, умели бы так  
же проникновенно, как Нунэ Агаджанова, вводить своих ре-  
жиссеров в ощущение историко-эмоционального целого эпохи!  
И режиссеры так же бы вольно дышали темами, как безоши-  
бочно и вольно дышалось нам в работе над “Потемкиным”.  
Не сбиваясь с чувства правды, мы могли витать в любых при-  
чудах замысла, вбирая в него любое встречное явление, любую  
ни в какое либретто не вошедшую сцену (Одесская лестница!),  
любую не предусмотренную никем — деталь (туманы в сцене  
траура!).

Однако Нунэ Агаджанова сделала еще гораздо больше.  
Через историко-революционное прошлое она привела меня к  
историко-революционному настоящему.

117

<Нунэ была первым большевиком-человеком, с которым я  
встретился не как с “военкомом” (в обстановке военного стро-  
ительства, где я служил с восемнадцатого года), не как с “ру-  
ководством” (Первого рабочего театра, где с двадцатого года  
работал художником и режиссером), а именно как с челове-  
ком.>

У интеллигента, пришедшего к революции после семнадцатого  
года, был неизбежный этап “я” и “они”, прежде чем происхо-  
дило слияние в понятие советского революционного “мы”.  
И на этом переходе крепко помогла мне маленькая голубогла-  
зая, застенчивая, бесконечно скромная и милая Нунэ Агаджа-  
нова.  
И за это ей мое самое горячее спасибо...

**“****Двенадцать Апостолов”**

**1**

Я ужасно не люблю выражение: “Чтобы сделать рагу из зай-  
ца...”

К тому же оно здесь совершенно неуместно.  
Но вместе с тем — для того, чтобы сделать картину вокруг бро-  
неносца — все же нужен... броненосец.  
А для истории броненосца в 1905 году этот броненосец еще  
должен быть именно такого типа, какие существовали в девять-  
сот пятом году.

За двадцать лет — а дело было летом 1925 года — облики во-  
енных кораблей категорически изменились.  
Ни в Лужской губе финского залива — в Балтфлоте, ни во фло-  
те Черного моря броненосца старого типа летом 1925 года уже  
нет.

Особенно в Черном море, откуда военные суда даже старого  
типа были уведены Врангелем и в большом количестве затоп-  
лены.

Весело покачивается на водах Севастопольского рейда крей-  
сер “Коминтерн”.

Но он вовсе не то, что нам надо. У него нет своеобразного ши-  
рокого крупа, достойного цирковой лошади, — площадки  
юта — плацдарма знаменитой драмы на Тендре1, которую нам  
надо воссоздавать...

Сам “Потемкин” много лет тому назад разобран, и даже не  
проследить, куда листопад истории разнес и разметал листы  
тяжелой брони, когда-то покрывавшей его мощные бока.  
Однако разведка — киноразведка — доносит, что если не ста-  
ло самого “Князя Потемкина Таврического”, то жив еще его  
друг и однотипный сородич — когда-то мощный и славный бро-  
неносец “Двенадцать Апостолов”.

119

В цепях, прикованный к скалистому берегу, притянутый же-  
лезными якорями к неподвижному песчаному морскому дну,  
стоит его когда-то героический остов в одной из самых даль-  
них извилин так называемой Сухарной балки.  
А сама Сухарная балка — одна из самых секретных извилин  
засекреченной зоны Севастопольского рейда.  
И не напрасно.

Именно здесь — в глубоких подземельях, продолжающих из-  
вилины залива в недра гор, — хранятся сотни и тысячи мин. У  
входа к ним, как бдительный цербер в цепях, лежит продолго-  
ватое ржаво-серое тело “Двенадцати Апостолов”.  
Но не видно ни орудийных башен, ни мачт, ни флагштоков, ни  
капитанского мостика на громадной широкой спине этого  
дремлющего сторожевого кита.  
Их унесло время.

И только многоярусное железное его брюхо иногда грохотом  
отзывается на стук вагонеток, перекатывающих тяжелое гро-  
хочущее и смертоносное содержимое его металлических сво-  
дов: мины, мины, мины.

Тело “Двенадцати Апостолов” тоже стало минным пакгаузом.  
И потому-то серое тело его так тщательно приковано, притя-  
нуто и прикручено к тверди:

мина не любит толчков, мина избегает сотрясения, мина тре-  
бует неподвижности и покоя.

**\***

Казалось, навеки застыли в неподвижности “Двенадцать Апос-  
толов”, как недвижно стоят двенадцать каменных изваяний  
сподвижников Христа по бокам романских порталов: они та-  
кие же серые, неподвижные, избитые ветрами и изрытые ос-  
пою непогоды, как и бока железного нефа, железного собора,  
по пояс погруженного в тихие воды Сухарной балки...  
Но железному киту суждено еще раз пробудиться.  
Еще раз двинуть боками.

Еще раз повернуть свой нос — казалось, навсегда уткнувший-  
ся в утесы — в сторону открытого моря.  
Броненосец стоит около самого скалистого берега: параллель-  
но ему.  
А “драма на Тендре” происходит в открытом море. Ни с боку,

120

ни с носа броненосца никак не “взять” кинокамерой таким  
образом, чтобы фоном не врывались в объектив тяжелые от-  
весные черные скалы.

Однако зоркий глаз помрежа Леши Крюкова, разыскавший  
великого железного старца в извилинах секретной зоны Се-  
вастопольского рейда, разглядел возможность преодоления и  
этой трудности.

Поворотом своего мощного тела на девяносто градусов ко-  
рабль становится к берегу перпендикулярно: этим путем он  
фасом своим, взятым с носа, попадает точно против рассели-  
ны окружающих скал и рисуется во всю ширину своих боков  
на чистом небесном фоне!  
И кажется, что броненосец в открытом море.  
Вокруг него носятся удивленные чайки, привыкшие считать его  
за горный уступ. И полет их еще усугубляет иллюзию.  
В тревожной тишине ворочается железный кит.

\*

Особое распоряжение командования Черноморским флотом  
снова, в последний раз, поставило железного гиганта носом к  
морю.

И кажется, что носом этим он втягивает соленый воздух откры-  
той глади после застойного запаха тины у подножия берегов.  
Дремлющие в его чреве мины, вероятно, ничего не заметили,  
пока совершался тот плавный оборот его грузного тела.  
Но стук топоров не мог не тревожить их сна: это на палубе  
подлинного броненосца собирают верхнюю часть броненосца  
фанерного.

Из реек, балок и фанеры по старым чертежам, хранящимся в  
Адмиралтействе, воссоздан точный облик внешнего вида бро-  
неносца “Потемкин”.

В этом почти символ самого фильма — на базе подлинной ис-  
тории воссоздать средствами искусства прошлое...  
Но ни единого рывка ни вправо, ни влево.  
Ни одного сантиметра вбок!  
Иначе погибнет иллюзия открытого моря.  
Иначе лукаво в объектив станут заглядывать седые скалы, как  
престарелые красавицы на офортах Гойи, заглядывающие в  
зеркала — “и так до самой смерти”2.

121

Жесткие пространственные шоры держат нас в узде.  
Не менее жестки шоры времени:

жесткие сроки необходимости сдачи картины в день юбилея  
не дают разбегаться замыслам.

“Раку воображения”, как называет Юрий Олеша неуемное  
буйство фантазии, здесь негде процветать.  
Цепи и якоря держат в узде старое тело броненосца, рвущего-  
ся в море.

Оковы пространства и якоря сроков держат в узде излишки  
жадной выдумки.

Может быть, именно это и придает строгость и стройность  
письму самого фильма.

**\***

Мины,мины,мины.

Недаром они все время выкатываются из-под пера на бумагу.  
Под знаком мин идет вся работа.  
Курить нельзя.

Понапрасну бегать нельзя.  
Излишне стучать нельзя.

Даже без особой нужды пребывать на палубе и то — нельзя!  
Страшнее мин — мина, которою на нос глядит специально к  
нам приставленный хранитель мин — отгадайте, с какой фами-  
лией?

Тов. Глазастиков!

Г-Л-А-3-А-С-Т-И-К-О-В!  
Это не игра слов. Но зато — увы! — это полная характеристи-  
ка внутреннего содержания носителя этого недреманного ока,  
этого аргуса, охраняющего ярусы мин под нашими ногами —  
от вспышек, от излишней тряски, от детонации...  
На выгрузку мин понадобились бы месяцы, а у нас всего две  
недели сроку, чтобы успеть окончить фильм к юбилейному за-  
седанию!

Попробуйте в таких условиях снимать бунт!  
Однако — тщетны россам все препоны3: бунт был отснят!  
Правда, в картине есть и вид броненосца сбоку... Но этот вид  
снят в мавританских хоромах Сандуновских бань в Москве: в  
тепловатой воде бассейна покачивается серое тельце модели  
броненосца.

122

**2**

Не напрасно ворочались мины в брюхе старого броненосца и  
вздрагивали от грохота воссозданных событий истории, про-  
носившихся по его палубам.

Что-то от их взрывной силы захватил с собою в свое плаванье  
и экранный его отпрыск.

Экранный образ старого бунтаря причинил немало беспокой-  
ства цензурам, полициям и полицейским пикетам многих и мно-  
гих стран Европы.

Не меньше набунтовался он и в глубинах кинематографичес-  
кой эстетики.

Но вот, прошумев по Европе, он по следам Колумба отправил-  
ся через Атлантику — открывать Америку.  
Он был принят очень дружелюбно специалистами кино.  
Но... как пробиться на экраны?  
1926 год.

Премьера в Атлантик-Сити.

Много лет спустя после появления “Броненосца” в Америке  
мне самому довелось гулять по этой новой приокеанской via  
Appia4 разгула зрелищ и развлечений.  
Набережная тянется без конца.

Вдоль набережной — небоскребы отелей; перед отелями ряды  
театров, концертных залов, ресторанов, магазинов.  
И целая гирлянда “кинематографов”.  
В дни выхода на экран “Потемкина” — если мне не изменяет  
память — эта батарея кинотеатров грохотала “Бен Гуром”  
Фреда Нибло, “Большим парадом” Кинга Видора, “Олд Ай-  
ронсайдс'ами”\* Джеймса Крюзе и “Варьете” Дюпона.  
Трудно пробиться через подобную “эскадру”!..  
К тому же эти фильмы заполонили весь ряд кинотеатров, ос-  
тавив прокатчику “Потемкина” лишь одинокий, хотя и боль-  
шой кинотеатр на самом левом фланге кинобатарей Атлантик-  
Сити.

Это не то что просмотр “Потемкина” на острове Куба, где его  
показывали массам на арене боя быков!  
“Меня мучило одно, — рассказывал мне позже владелец этого  
театра. — Лишь бы заставить гуляющих *дойти* до моего теат-  
ра! Раз дойдя до театра, они не смогут не зайти в него, а раз  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Old Ironsides” — “Старые Айронсайды” (*англ.*).

123

зайдя в него, они, выйдя, разнесут рекламу по всему побережью.  
Но как заставить их *дойти*?!”

**\***

Близится день премьеры.  
Возрастает нервность.

Во всех остальных театрах битковые сборы.  
Что ожидает кинотеатр, расположенный на отлете? Что при-  
несет ему картина, пришедшая из неведомой страны, картина  
без имен и звезд...  
Близится вечер.  
Спадает жар.

Тысячи гуляющих возвращаются с пляжей.  
Тысячи других, укрывавшихся от солнца, высыпают из отелей  
подышать вечерним воздухом.

Тысячи ног мирно и лениво шуршат по бесконечным просто-  
рам океанской набережной.

А владельцев еще более ленивых ног вдоль побережья катают  
в плетеных креслах на колесах рослые негры, одетые в белые  
пиджаки и форменные кепи.  
Мир и тишина...

Почти как в фильме — мирная сцена перед расстрелом на Одес-  
ской лестнице...  
Но так же, как в фильме, внезапное:

“Вдруг!”

Вдруг пронзительный вой сирены.

Один. Другой. Третий.

И уже беспорядочной лавиной гуляющие устремляются вбок:

сбегают с террас, выскакивают из катящихся кресел, бегут,  
сшибая друг друга, по тротуарам набережной.  
“Пожар! Пожар!”  
Это горят не они.

Это не их гонит пожар из пылающего здания.  
Их гонит любопытство.  
Жажда зрелищ.

Пожар разразился на самом левом фланге набережной.  
По крайней мере именно туда мчатся сверкающие грандиоз-  
ные красивые чудовища пожарных машин.  
Туда устремляются пожарные.

124

Потому что именно оттуда несется отчаянный вопль пожар-  
ного сигнала-  
Тысячи ног побежали.  
Тысячи людей помчались.

Тысячи глаз жадно всматриваются в здания вокруг.  
Тысячи носов выжидательно втягивают воздух, стараясь уло-  
вить в нем запах гари.  
Но тревога оказалась напрасной.  
Кто-то по ошибке разбил пожарный сигнал.  
И единственное зрелище, никак не способное оправдать обма-  
нутые надежды, — это фигура хозяина какого-то кинотеатра,  
с отчаянной руганью уплачивающего штраф за недосмотр: это  
в его театре какой-то проходимец разбил пожарный сигнал и  
скрылся в толпе.

Уж если не пожар, то хотя бы скандал...  
Толпа окружает ругающихся.  
Вплывает под навес кинотеатра.  
Однако ругань в драку не переходит.  
Новое разочарование.

Но скучающие глаза жадной до зрелищ толпы успели попасть  
в сети хитроумно расставленных щитов рекламы.  
На фотографиях какие-то корабли.  
Какие-то толпы, бегущие вниз по гигантским лестницам.  
Как только что бежала сама эта толпа, встревоженная воем  
сирены...

Громадное женское лицо с разбитым пенсне и выбитым глазом...  
Непривычное название “Потемкин”...  
И незаметно для себя толпа уже заглотана сквозь решетки касс  
и турникеты контроля в мягкую тину ковров нижних фойе, в  
водовороты лестниц и уже накрепко заключена в цепкие объ-  
ятия объемистых кресел зрительного зала.  
Начинается сеанс...

Ругань у подъезда останавливается как по мановению волшеб-  
ного жезла.

Краем глаза хозяин театра уловил, что зрительный зал полон,  
что билеты на следующие сеансы проданы...  
И что в окошечке кассы уже мелькнула долгожданная табличка:

“Открыта предварительная продажа на ближайшие дни...”  
Начиная со следующего дня, уже нет отбою от зрителей.  
“Таковы были поистине пожарные меры, принятые к тому, что-  
бы привлечь внимание публики, — говорит, улыбаясь, хозяин

125

театра. — И так иногда маленькое разбитое стеклышко помо-  
гает побить рекорды сборов. А мифическим хулиганом, раз-  
бившим чудодейственное стеклышко, был, конечно, я сам...”

**3**

“Из-под навеса моего театра под руки уводят рыдающего ста-  
рика еврея...”

Это продолжает свой рассказ тот же владелец театра.  
“На картине плакали нередко. Но почему-то внутреннее чутье  
подсказывает мне, что тут что-то неладное”.  
В погоню за стариком отправлены билетеры.  
Старик настигнут.

И проливает горючие слезы в кабинете директора кинотеатра.  
“Вы были в Одессе в пятом году?”  
“Вы потеряли там близких?”

“А, может быть, это вас... — голос хозяина перехватывает от  
волнения. — Может быть, вас среди других гнали казаки по  
Одесской лестнице?”  
Затаив дыхание ждет ответа.

Неужели удача: в руки попался такой великолепный реклам-  
ный материал?!  
Старый еврей сморкается.  
Осушает слезы.

Но, прерывая рассказ глухими рыданиями, рассказывает со-  
всем другое.

Еще более удивительное.  
Катился вниз по ступеням не он.  
Не он бежал под ударами нагаек казаков вниз.  
Не его расстреливали солдаты сверху.  
Стрелял... он сам.  
Да, да,да.

Он в те годы был вольноопределяющимся.  
Служил в Одесском гарнизоне.

В памятный день вместе с другими был выведен из казарм.  
Вместе с другими был подведен к Одесской лестнице.  
Вместе с другими залп за залпом спускал курок.  
Вместе с другими стрелял во что-то темное, смутное и непо-  
нятное, копошащееся далеко у подножия монументальной  
лестницы.

126

И вдруг только сейчас,  
двадцать лет спустя,

он разглядел, во что именно они, собственно, стреляли.  
Только сейчас понял, что стреляли они совсем не для остраст-  
ки, а стреляли по живым людям, по живому мясу.  
Захлебываясь, рыдает в кресле старый еврей.  
Понадобилось двадцать лет жизни и один советский фильм,  
чтобы раскрыть ему глаза на трагический парадокс его соб-  
ственного участия в одесских событиях.  
В тот же день двадцать лет тому назад начался разгул черной  
сотни5.

Пылал разгромленный порт.

И в отсветах надвигавшейся кровавой волны погромов наш  
участник кровавых событий сперва дезертировал из каратель-  
ных отрядов Одесского гарнизона, а затем, перебравшись в  
Румынию, эмигрировал в Америку, к родственникам в Чикаго.  
“История эта, конечно, колоритна, — говорит хозяин киноте-  
атра, выпуская клубы дыма, — но, к сожалению, для рекламы  
не годилась...”.

**4**

История другого участника событий оказалась более шумли-  
вой.

Она попала в газеты.  
И даже не только в газеты.  
Даже в прокуратуру-  
Шум пошел с Украины.

Кажется, с легкой руки одной из харьковских или ростовских  
газет.

Фильм только что обошел наши экраны, прошел по загранич-  
ным и вот-вот должен был быть показан и... на Украине.  
Нелепо, но факт: последним местом Земного шара, где был  
показан “Потемкин”, была Одесса!  
В те годы прокат по СССР не был унифицирован, и Украина  
имела свой собственный прокат, самостоятельный импорт за-  
граничных фильмов и более чем самостоятельную коммерчес-  
кую прокатную “политику”.

В силу каких-то передряг Госкино и ВУФКУ6 между собою —  
они временно не прокатывали продукцию друг друга — и в ре-

127

зультате налицо оказался “вышеупомянутый” парадокс... Ук-  
раина увидела “Потемкина” последней!  
Но не в этом дело.

Дело в той шумихе, которая поднялась с появлением “Потем-  
кина” на экранах УССР.  
Шумиха по поводу... плагиата.

Поднял ее некий товарищ, именовавший себя бывшим участни-  
ком восстания.

Сущность его претензии так и осталась не вполне отчетливой,  
так как о восстании он никаких литературных материалов не  
оставлял.

Но как непосредственный участник реальных событий он счи-  
тал себя вправе претендовать на часть авторских, причитавших-  
ся нам с Агаджановой.

(Можно, кстати, вспомнить, что именно благодаря “Потемки-  
ну” в это время прошел закон об авторских отчислениях не  
только за театральные пьесы, но и за кинокартины7.)  
Претензия была смутная, крикливая и не очень понятная.  
Но всюду и везде настолько импонировало заявление данного  
товарища о том, что он “стоял под брезентом в сцене расстре-  
ла на юте”, что дело, в конце концов, докатилось до начала  
судебного разбирательства.

Снова сокрушительным аргументом стоял факт, что товарищ  
“стоял под брезентом”, и юристы уже были готовы вот-вот  
начать дебаты о деле обойденного участника событий на “По-  
темкине”, как вдруг в дым, прах и конфуз развеялась вся шу-  
миха и все крикливые претензии.

Вдруг выяснилось одно обстоятельство, о котором в разгаре  
споров забыла даже сама режиссура.  
Означенный товарищ утверждал, что “он стоял под брезентом”.  
Но позвольте...

Исторически-то никто под брезентом не стоял.  
Да и просто стоять не мог.

По той простой причине, что никто никого никогда на “По-  
темкине” просто брезентом не *накрывал^.*Сцена матросов, покрытых брезентом, — была... чистой выдум-  
кой режиссуры!

Я отчетливо помню, как в отчаянии хватался за голову мой  
консультант и эксперт по флотским делам, бывший морской  
офицер флота (игравший, кстати сказать, в картине — Матю-  
шенку), когда мне взбрело на ум покрыть матросов брезентом

128

**5**

Таковы две фигуры, так или иначе (!) участвовавшие в самих  
событиях.

<Третья из них — Константин Исидорович Фельдман — сей-  
час литературный критик и драматург.

129

В картине это он — тот самый студент, который приходит на  
броненосец для связи с берегом.

Так приходил студент Фельдман — ныне 40 лет тому назад — с  
той же целью с берега на мятежный броненосец.>  
Однако зрителя всегда интересуют не только участники собы-  
тий, но и участники самого фильма.  
Вот краткие данные о них.

Одной из очень важных фигур по сюжету была фигура доктора.  
Исполнителя искали долго, безнадежно и, в конце концов, ос-  
тановились на полукомпромиссной кандидатуре какого-то ак-  
терика.

Едем вместе с моей съемочной группой и малоподходящим кан-  
дидатом на маленьком катере по направлению к крейсеру “Ко-  
минтерн”, где будет сниматься эпизод с тухлым мясом.  
Я сижу, надувшись, на другом конце катера, подальше от “док-  
тора” и нарочно не гляжу в его сторону.  
Детали Севастопольского рейда знакомы до оскомины.  
Лица группы — тоже.

Невольно начинаешь разглядывать типаж подсобных рабочих —  
“зеркальщиков” — тех, кто будет на съемке держать зеркала и  
подсветы.

Среди них один — маленький, щуплый.  
Он — истопник холодной севастопольской гостиницы, прони-  
зываемой сквозняками, где мы коротаем свободное от съемок  
время.

“И откуда набирают таких щуплых для работы с тяжелыми  
зеркалами, — лениво бродят мысли, — еще угробят зеркало с  
палубы в море. Или того хуже — разобьют. А это — плохая  
примета...”

На этом месте мысли останавливаются: щуплый истопник не-  
ожиданно перескользнул в другой план его оценки — не с точ-  
ки зрения своих трудовых физических данных, а с точки зре-  
ния — выразительных.  
Усики и острая бородка...  
Лукавые глаза...

Мысленно я закрываю их стеклами пенсне на цепочке.  
Мысленно меняю его засаленную кепку на фуражку военного  
врача...

И в момент, когда мы вступаем на палубу для начала съемок,  
мысли становятся реальностью: через сдвоенное стекло пенс-  
не, подло сощуриваясь, смотрит на червивое мясо военный врач

130

броненосца “Потемкин”, только что еще бывший честным ис-  
топником, взятым было в качестве подсобного рабочего...

**\***

Существует “легенда”, что попа в картине играл я сам.  
Это неправда.

Попа играл старик садовник из каких-то фруктовых садов в  
окрестностях Севастополя. Играл он его в натуральной белой  
бороде, лишь слегка расчесанной в бока, и в густом белом па-  
рике.

А легенда пошла от фотографии “рабочего момента”, где мне  
подклеивают бороду под копной его парика, торчащей из рясы,  
в которой он снимался. А гримировали меня для того, чтобы я  
мог дублировать: почтенному старцу надо было падать с лест-  
ницы. Съемка со спины. И я не мог отказать себе в удовольст-  
вии “собственноручно” проделать этот каскад!

**\***

Очень существенный третий участник остался также анонимом.  
Но мало того — остался за пределами кадра.  
И слава богу.

Так как он был даже не столько участником, сколько ярост-  
ным противником съемок картины.  
Это — сторож парка Алупкинского дворца.  
Его стоптанные сапоги и обвислые штаны чуть-чуть не вылез-  
ли на экран: он упорно сидел на голове одного из трех алуп-  
кинских львов, не давая его снимать и требуя для этого специ-  
ального разрешения.

Нас спасло то обстоятельство, что всех львов на алупкинской  
лестнице — шесть.

И мы, перебегая от льва ко льву с кинокамерой, в конце кон-  
цов так запутали этого сурового и недалекого блюстителя по-  
рядка, что он махнул на нас рукой и нам удалось запечатлеть  
крупные планы трех мраморных зверей.  
“Вскочившие львы” были тоже “находкой на месте” — в Алуп-  
ке, куда мы ездили отдохнуть от съемок в какой-то из “про-  
стойных” дней.

131

Поношенные брюки верного стража алупкинских сокровищ  
могли навсегда заслонить их от экрана.

**\***

И странно сказать, есть еще один участник эпопеи создания  
картины.

Он тоже на время оставался “за кадром”, за пределами филь-  
ма, и только четырнадцать лет спустя, уже на “Александре  
Невском” и далее на “Грозном”, примкнул к работам, следо-  
вавшим по руслу плавания “Потемкина”.  
В груде архивных материалов по постановке фильма я нахожу  
копию протокола № 2 заседания Зрелищной комиссии при Ко-  
миссии Президиума ЦИК Союза ССР по ознаменованию па-  
мяти 20-летия 1905 года от 4 июня 1925 года.  
Пункт третий протокола касается и музыкального сопровож-  
дения того кинофильма о 1905 годе, которым в дальнейшем стал  
“Броненосец “Потемкин”.

(Вторым пунктом было решение о принятии сценария Н. Агад-  
жановой, написанного нами вместе.)  
Что же касается решения по пункту третьему, то примечатель-  
но оно для меня тем, что в нем поручается одному из членов  
юбилейной комиссии9, уезжающему за границу, там встретить-  
ся с... композитором С. Прокофьевым, с которым иметь пред-  
варительные переговоры о подготовке “киносимфонии” для  
музыкального оформления фильма!  
Гора с горой не сходится.

Я же много лет спустя все же имел великую радость творчес-  
кого общения с этим замечательным человеком, о котором мы  
мечтали еще в 25-м году!

**6**

Пресловутые львы — не единственная “находка на месте”.

Таковы же и... пресловутые туманы.

Было туманное утро в порту...

Словно вата легла на зеркальную поверхность залива.

И если бы “Лебединое озеро” игралось не в Одесском театре,

132

а среди кранов и дебаркадеров порта, то можно было бы по-  
думать, что на воды легли облачения дев, умчавшихся в даль-  
ний полет белыми лебедями...  
Действительность прозаичнее:

туманы над заливом — это просто “простой” — черная пятни-  
ца в списке календарных дней съемок.  
Иногда таких “черных пятниц” бывает семь на одной неделе.  
И вот сейчас, несмотря на всю пушистую белизну, мы имеем  
дело с такой черной пятницей простоя.  
Об этом зловеще напоминают черные остовы кранов, торча-  
щие скелетами сквозь флердоранж свадебных облачений ту-  
мана.

Да черные туловища ботов, барж и коммерческих судов, похо-  
жие на бегемотов, барахтающихся в кисее.  
Растрепанную корпию тумана кое-где пронизывают редкие  
золотые нити солнечных лучей. От этого у тумана образуются  
золотисто-розовые подпалины.  
И туман кажется теплым и живым.  
Но вот и солнце задернулось вуалью облаков, как бы завидуя  
собственному отражению в море, покрытому лебяжьим пухом  
туманов: “Чем я, мол, хуже?”  
Так или иначе — съемок нет —  
простой.  
Выходной день.

**\***

Прокат лодки стоит 3 руб. 50 коп.

В обществе Тиссэ и Александрова мы катаемся по туманному  
порту, как по бескрайним садам цветущих яблонь.  
“Трое в одной лодке”.

У Джером Джерома к такому заглавию приписано: не считая  
собаки.

В нашем случае — не считая кинокамеры.  
Наша кинокамера, как верный пес — неотлучно при нас.  
Верный “Дебри эль” уперся боком в свободную уключину.  
Он рассчитывал (как и мы) отдохнуть сегодня.  
Неохотно согласился пробаюкаться в лодке по заливу.  
И вовсе не доволен тем, что неугомонный азарт трех катаю-  
щихся заставляет его вгрызаться в туманы.

133

Туман вязнет в глазу объектива, как вата на зубах.  
“Такие вещи вообще не принято снимать”, — кажется, шепчут  
его шестерни.

Если бы наш “Дебри” действительно был собакой, он бы здесь,  
конечно, свирепо огрызался.

Но его точку зрения поддерживает иронический смех, несу-  
щийся со встречной лодки:

“Чудаки!”

Это над нами смеется оператор Л.10, работающий тут же в Одес-  
се по другой картине.

Его долговязая, сухопарая донкихотская фигура лениво рас-  
тянулась на другой лодочке.

Выплывая и вплывая обратно в туман, словно из затемнения в  
затемнение, он бросает нам на ходу иронические пожелания  
успеха.

Успех оказался на нашей стороне.

Случайно ухваченная и на ходу эмоционально осмысленная  
встреча с туманами, подбор деталей, абрисы кадров тут же “на  
ходу” собираются в материал траурных пластических аккор-  
дов, чьи взаимные хитроумные монтажные сплетения сложат-  
ся уже позже — на монтажном столе — в Траурную симфо-  
нию памяти Вакулинчука.

Во всей картине это оказалось самой дешевой съемкой: за про-  
кат лодки для поездки по бухте уплачено всего 3 рубля 50 ко-  
пеек.

**7**

Львы. Туманы.

Третьей находкой на месте была — сама Одесская лестница.  
Я всегда считаю, что и сама природа, и обстановка, и декора-  
ция к моменту съемки, и сам заснятый материал к моменту  
монтажа — всегда умнее автора и режиссера.  
И суметь расслышать и понять то, что подсказывает вам “на-  
тура” или непредвиденные точки в зачатой вашими замыслами  
декорации, суметь вслушаться в то, о чем, слагаясь, говорят  
монтажные куски сцены, живущие на экране своею собствен-  
ной пластической жизнью, иногда далеко за рамками породив-  
шей их выдумки — великое благо и великое искусство...  
Но это требует от творческой индивидуальности самоуничи-

134

жения и почтительной скромности.  
А потому это доступно лишь очень заносчивым, себялюбивым  
и эгоцентричным людям...  
Но это еще не все: требуется еще одно.  
Требуется чрезвычайная точность общего творческого наме-  
рения для определенной сцены или фазы кинопроизведения.  
И вместе с этим надо обладать не меньшей эластичностью в  
выборе частных средств воплощения замысла.  
Надо быть достаточно педантичным, чтобы совершенно точно  
знать природу желаемого “звучания”, и не менее свободомыс-  
лящим, чтобы не отказываться от, может быть, заранее не пред-  
виденных объектов и средств, которые способны воплотить это  
звучание.

В режиссерских записях значится точный градус акцента, ко-  
торым обрывается — через выстрел с броненосца — расстрел  
на Одесской лестнице.

Есть и наметка средств — служебный черновой вариант".  
Случай приводит решение более острое и сильное, но в том же  
ключе — и случайное врастает в тело фильма закономерностью.  
В режиссерских записях лежат десятки страниц разработки  
траура по Вакулинчуку, решенные на медленно движущихся  
деталях порта.

Но через порт проплывают задумчивые детали случайного ту-  
манного дня — их ответное звучание эмоционально точнее  
укладывается в исходную траурную концепцию — и вот уже  
непредвиденные туманы вросли в самую сердцевину замысла.  
Совершенно так же сбегается набор мелких эпизодов, ступен-  
чато возрастающих по степени жестокости казацкой распра-  
вы (на улице, на типографском дворе, на окраинах города, пе-  
ред булочной) — в одну монументальную лестницу, чьи ступе-  
ни как бы служат ритмическим и драматическим отстуком чле-  
нений трагедии, разворачивающейся по ее уступам.  
Сцена расстрела на Одесской лестнице ни в каких предвари-  
тельных сценариях иди монтажных листах не значилась.  
Сцена родилась в мгновение непосредственной встречи.  
Анекдот о том, что якобы мысль об этой сцене зародилась от  
прыгающих по ее ступеням вишневых косточек, которые я спле-  
вывал, стоя наверху под памятником Дюку12, конечно, миф —  
очень колоритный, но явная легенда.  
Самый “бег” ступеней породил замысел сцены и своим “взле-  
том” вдохновил фантазию режиссуры на новый “полет”.

135

И — кажется, что панический “бег” толпы, “летящей” вниз по  
ступеням, — не более чем материальное воплощение этих пер-  
вых ощущений от встречи с самою лестницей.  
Да кроме этого разве что помогла еще где-то в памяти маячив-  
шая иллюстрация из журнала “L'lllustration” за 1905 год, где  
какой-то конник на лестнице, задернутой дымом, кого-то ру-  
бит шашкой.

Так или иначе, Одесская лестница вошла решающей сценой в  
самый хребет органики и закономерностей фильма.

**8**

Истопник, туманы и лестница только повторили судьбу филь-  
ма в целом. Ведь и сам он родился, наподобие Евы, из ребра  
бесконечнометражного сценария “1905 год”, охватывавшего  
чрезмерное количество событий.

По моему гороскопу установлено, что я рожден под знаком  
Солнца.

Правда, несмотря на это, солнце не заходит ко мне в гости пить  
чай, как к покойному Владимиру Владимировичу Маяковско-  
му".

Но тем не менее оно мне иногда оказывает неожиданные услу-  
ги.

Так оно без всякого содействия со стороны воздетых рук Иису-  
са Навина14 любезно простояло сорок дней подряд, когда мы  
снимали Ледовое побоище на окраинах “Мосфильма”.  
И это оно же властно заставило нас свернуть пожитки в Ле-  
нинграде, где мы начинали запоздалые съемки фильма “1905  
год”.

Это оно нас погнало в погоню за своими последними лучами в  
Одессу и Севастополь, заставив выбрать из океана эпизодов  
“Пятого года” тот именно единственный, который можно было  
снять на юге.

Правда, солнце имело еще и мощного союзника: директора  
фабрики Госкино М.Я. Капчинского.  
Это он твердил на все лады голосами “трех сестер”:

“в Одессу, в Одессу, в Одессу”15.  
И, догадливо улыбаясь, добавлял:

“А на месте сообразите, что именно там снимать”.  
Сообразили...

136

И вот один частный эпизод становится эмоциональным вопло-  
щением эпопеи девятьсот пятого года в целом.  
Часть стала на место целого.

И ей удалось вобрать в себя эмоциональный образ целого.  
Как же это оказалось возможным?

**\***

В разгар войны в Америке возобновили “Потемкина”.  
Досняли к нему пролог и эпилог.  
Озвучили его.

И, назвав его “Семена свободы”16, выпустили на экран.  
В таком виде “Потемкин” предстал как рассказ старика пар-  
тизана, участника потемкинских событий, в трагические дни  
обороны Одессы от фашистских орд.  
В связи с этой новой версией фильма журнал “Theatre arts”  
вспоминал историю фильма.  
Среди многого иного в этой статье писалось:

“...Здесь родилась техника pars pro toto\* ...”  
Переосмысление роли крупного плана из информационной  
детали “в частность, способную вызвать в сознании и чувствах  
зрителя — целое”, действительно во многом связано с этим  
фильмом.

Таково пенсне врача, в нужный момент заменившее своего но-  
сителя.

Болтающееся пенсне стало на место врача, барахтающегося  
среди водорослей после матросской расправы.  
В одной из своих статей я приравниваю этот метод использо-  
вания крупного плана к тому, что в поэтике известно под на-  
званием синекдохи17.

А то и другое ставлю в прямую зависимость от психологичес-  
кого феномена pars pro toto, то есть способности нашего вос-  
приятия сквозь представленную часть воспроизводить в созна-  
нии и чувствах — целое.

Однако когда художественно возможен этот феномен?  
Когда закономерно и исчерпывающе часть, частность, частный  
эпизод способны заменить собою целое?  
Конечно, единственно в тех случаях, когда часть, частность или  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— часть вместо целого (*лат.*).

137

частный эпизод — типические.

То есть тогда, когда в них, как в капле воды, действительно кон-  
центрированно отражается целое.

Образ врача с его острой бородкой, подслеповатыми глазами  
и близорукой недальновидностью — с руками и ногами укла-  
дывается в характерное очертание пенсне образца пятого года,  
как фокстерьер, посаженное на тонкую металлическую цепоч-  
ку, закинутую за ухо.

Совершенно так же сам эпизод восстания на “Потемкине” чис-  
то исторически вобрал в свой “сюжет” бесчисленное множе-  
ство событий, глубоко характерных для “генеральной репети-  
ции” Октября.

Тухлое мясо разрастается до символа нечеловеческих условий,  
в которых содержались не только армия и флот, но и эксплуа-  
тируемые работники “великой армии труда”.  
Сцена на юте собрала в себе характерные черты жестокости, с  
которой царский режим подавлял всякую попытку протеста,  
где, когда и как бы она ни возникала.  
И эта же сцена включила в себя и не менее типичное, частое  
для Пятого года ответное движение тех, кто получал приказ  
расправляться с восставшими.

Отказ стрелять в толпу, в массу, в народ, в своих братьев —  
такой же характерный штрих для обстановки пятого года, и  
этим отмечено славное прошлое многих и многих военных со-  
единений, которые бросала реакция на подавление восставших.  
Траур над телом Вакулинчука перекликался с бесчисленными  
случаями, в которых похороны жертв революции становились  
пламенной демонстрацией — и поводом к жесточайшим схват-  
кам и расправам.

В сцене над телом Вакулинчука воплотились и чувства и судь-  
бы тех, кто на руках своих несли тело Баумана по Москве18.  
И все же случаи отказа стрелять в толпу были единичными и  
тонули в океане пролитой человеческой крови.  
И сцена на лестнице вобрала в себя и Бакинскую бойню, и 9-е  
января, когда так же “доверчивой толпой” народ радуется ве-  
сеннему воздуху свободы пятого года и когда эти порывы так  
же беспощадно давит сапогами реакция, как зверски подожг-  
ла митинг в Томском театре вместе со стенами самого здания  
разнузданная черная сотня погромщиков.  
Наконец, финал фильма, решенный победоносным проходом  
броненосца сквозь адмиральскую эскадру и этим мажорным

138

аккордом обрывающий события фильма, совершенно так же  
несет в себе образ революции пятого года в целом.  
Мы знаем дальнейшую судьбу исторического броненосца.  
Он был интернирован в Констанце...  
Затем возвращен царскому правительству...  
Матросы частью спаслись...

Но Матюшенко, попадающий в руки царских палачей, в даль-  
нейшем казнен...

Однако правильно решается именно победою финал судьбы  
экранного потомка исторического броненосца.  
Ибо совершенно так же сама революция пятого года, подав-  
ленная в потоках крови, входит в анналы истории революций  
прежде всего как явление объективное и исторически победо-  
носное.

Как великий предтеча окончательных побед Октября.  
И сквозь этот образ победительно решенной жертвы просту-  
пает во всем пафосе роль великих событий пятого года, среди  
которых исторические события на “Потемкине” не более част-  
ного эпизода, но именно такого, в котором может отразиться  
величие целого.

**9**

Однако вернемся к исполнителям и анонимам...  
Все почти участники фильма безвестны и безыменны, не счи-  
тая Вакулинчука — Антонова, Гиляровского — ныне режиссе-  
ра Александрова, Голикова — Барского, ныне уже перестав-  
шего быть режиссером, да боцмана Левченко, чей свисток так  
помогал нам в работе.

Каковы судьбы этих сотен анонимов, с энтузиазмом пришед-  
ших в картину, с неослабевающим рвением бегавших под паля-  
щим зноем вверх и вниз по лестнице, бесконечной вереницей  
ходивших траурным шествием по молу в открытое море?  
Больше всех мне хотелось бы встретить безыменного ребенка,  
рыдавшего в детской колясочке, прежде чем коляска, подпры-  
гивая со ступеньки на ступеньку, летела вниз по лестнице.  
Ему сейчас — двадцать лет.

Где он... а может быть, она? Я даже не знаю, мальчик это был  
или девочка!  
Что делает?

139

Защищал ли юношей Одессу?

Или девушкой была угнана в зарубежное рабство?

Ликует ли сейчас в освобожденной возрождающейся Одессе?

Или лежит где-нибудь в братской могиле, где-то далеко на

Лимане?

**10**

И все же отдельные имена и фамилии из массовок “Одесской  
лестницы” я помню.  
И это неспроста.

Есть в практике режиссуры такой “Бонапартов прием”.  
Достаточно известно, как Наполеон расспрашивал своих сол-  
дат о ком-либо из однополчан и потом поражал того осведом-  
ленностью о его домашних делах.  
“Как поживает невеста твоя Луизон?”  
“Как живут твои родители — добрая старушка Розали и тру-  
долюбивый Тибо — на окраинах Сен-Тропеза?”  
“Поправилась ли тетушка Жюстина от подагры?”  
Толпа мчится вниз по лестнице.  
Более двух тысяч ног бегут вниз по уступам.  
Первый раз — ничего.  
Второй — уже менее энергично.  
Третий раз — даже лениво.  
И вдруг с вышки,  
сквозь сверкающий рупор,

перекрывая топот ног и шуршанье ботинок и сандалий,  
звучит иерихонской трубою —  
нравоучительный окрик режиссера:

“Товарищ Прокопенко, нельзя ли поэнергичнее?”

На мгновенье массовка цепенеет: неужели с этой проклятой

вышки видно всех и каждого? Неужели режиссер аргусовым

оком следит за каждым бегущим? Неужели знает каждого в

лицо и по имени?

И в бешеном новом приливе энергии массовка мчится дальше,  
строго уверенная в том, что ничто не ускользнет от внимания  
недреманного ока режиссера-демиурга.  
А между тем режиссер прокричал в свою сверкающую трубу  
фамилию случайно известного ему участника массовки.

140

**11**

Но помимо этих тысяч анонимов, есть еще один — вовсе свое-  
образный аноним.

Этот аноним вызвал громадное беспокойство даже междуна-  
родного порядка: не более и не менее как запрос в германском  
рейхстаге, ныне похожем остовом своего пробитого и сгорев-  
шего купола на гигантскую мышеловку, из которой разбежа-  
лись крысы, предварительно обгрызши его фасад и угловые  
башни, как гигантский кусок лежалого сыра.  
Анонимом этим были... суда адмиральской эскадры, которая в  
конце фильма надвигается на “Потемкина”.  
Их много, и они грозные.

Вид их и количество во много раз превосходили численность  
того флота, которым располагала молодая советская держава  
в 1925 году.

Отсюда лихое беспокойство германского соседа.  
Значит, агентурные и шпионские данные о военной мощи Рос-  
сии — ложны и преуменьшены?

В результате — запрос в рейхстаге о подлинной численности  
нашего флота.  
У страха глаза велики.

И страха этого немец познал добрых 19 лет спустя — весною  
1945 года, когда наши победоносные войска вступили в Берлин  
в ответ на бредовое безумие германской агрессии. Но в 1926  
году эти слишком широко в испуге открытые глаза проморга-  
ли на экране то обстоятельство, что куски общих планов на-  
двигающейся эскадры — не более и не менее как куски старой  
хроники маневров... старого американского флота.  
В одном из кадров мелькает даже усыпанный звездами и по-  
лосами флажок...

Прошли годы, и грозная мощь нашего флота стала реаль-  
ностью. И память о мятежном броненосце жива в груди плея-  
ды его стальных потомков.

А подлинный американский флот (как некогда в картине — кад-  
ры!) бок о бок реально стоит с нами рядом и вместе с нами де-  
рется за одно с нами дело, за окончательное истребление и ис-  
коренение фашизма во всем мире!

141

**12**

И тут наступило место воздать должное главному анониму —  
уже не анониму-участнику, но анониму-творцу:

нашему великому русскому народу,  
его героическому революционному прошлому  
и его великому творческому вдохновению, которое неиссяка-  
емо питает творчество наших художников и мастеров.  
И этому великому многомиллионному вдохновителю и истин-  
ному творцу наших произведений пусть будет здесь принесена  
пламенная благодарность всех тех, кто творит в нашей стране.

**[****Чудо в Большом театре]**

...Аплодисменты в Большом театре, как картечь, неслись по  
полуциркулям коридоров. Я в коридоре, волнуясь не только за  
судьбу фильма, но и за слюни. Последняя часть пронеслась на  
слюнях.

Взбираясь все выше от партера в бельэтаж, с яруса на ярус, по  
мере того как возрастает волнение, жадно и встревоженно лов-  
лю отдельные взрывы аплодисментов.  
Пока внезапно, как картечь, не срывается зрительный зал в це-  
лом — раз (это пошел кадр с алым флагом).  
Два — это по штабу генералов грохнули орудия “Потемкина”  
в ответ на расстрел Одессы.

Продолжаю блуждать по пустынным концентрическим кори-  
дорам.  
Никого.

Даже вахтеры все забрались внутрь. Зрелище необычайное,  
впервые за историю в ГАБТ — кино.  
Сейчас будет третья “картечь”. “Потемкин” уйдет через ад-  
миральскую эскадру, “победно рея знаменем свободы”.  
И вдруг — холодный пот.  
Всякое иное волнение забыто и перебито.  
Слюни!!

Боже мой: слюни!  
Слюни...

Впопыхах в монтажной мы забыли склеить конец последней  
части фильма1.

Монтажные куски финала — встречи с эскадрой — крохотные.  
Чтобы они не разлетались, не перепутались, я слепляю их слю-  
ной.

Потом передаю монтажницам в склейку. Смотрю первый ва-  
риант. Рву его. Монтирую второй — снова рву.  
И вдруг я отчетливо вспоминаю — монтажница не успела скле-

143

ить последний окончательный вариант. Тот самый, который из  
коробки уже вылез на бобину.  
Цепкий ацетон не заменил слюны.

А последний ролик, знаю по времени, слышу по музыке — уже  
пошел!

Чем я могу помочь?!

Бессмысленно, ярусами полуциркульных коридоров сбегаю  
вниз — они сливаются в спираль, в штопор, и этим винтом хо-  
чется вонзиться, врезаться, вкопаться в подвалы, в землю, в ни-  
что.

Сейчас будет обрыв!

Дробью посыпятся из аппарата куски...  
И будет сорвано дыхание финала картины.  
И вдруг, представьте! Чудо! Слюна выдерживает!  
Картина домчалась до конца.

И мы глазам не верим, на монтажном столе потом без малей-  
шего усилия отлепляя друг от друга те самые крохотные кус-  
ки, которые, держась друг за друга чудодейственной силой как  
целое промчались сквозь проекционный аппарат!..

**Memoires posthumes**\*

*Принято публиковать мемуары по смерти.  
Обычно после смерти автора, чтоб не задеть, чтоб не оби-  
деть.*

*Ну а если случится, что умрет не автор, а тот кусок жизни и  
истории, которые были современниками автора?  
Тогда можно писать прижизненные посмертные мемуары.  
Такими они и будут.  
Об ушедшей Европе  
и пережившем ее авторе.*

*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

\* Посмертные мемуары (*франц.*)

|  |
| --- |
| Epopee\* |

**Пролог**

1929 год.

Поздняя осень, переходящая в зиму.  
Берлин.

Мартин-Лютер-штрассе.

Меблированные комнаты “Пансион Мари-Луизе”.  
Две громадные полуторные кровати.  
Немецкие необъятные перины.  
Под одной — Фридрих Маркович Эрмлер.  
Под другой — я.

Фридрих сегодня прибыл из Москвы.  
Ему Берлин не нравится.  
Ему здесь неуютно.  
“Что я буду здесь делать?”  
Ему уже хочется домой.

Я уже несколько месяцев за границей. Успел объездить с докладами Швейцарию1.  
Выступал в Гамбурге.  
В Берлине понимаю толк.

Завтра я начну Фридриху показывать Берлин2.  
А сегодня он мне рассказывает о московских настроениях: “В  
Москве о тебе ничего не слышно... В Москве считают, что ты  
недостаточно колоритно путешествуешь...”  
В Москве, конечно, не понимают, что съездить в Голливуд —  
это цель моей поездки — совсем не так просто и на переговоры уходит известная доля времени.  
Тем не менее в Москве, в кинематографической Москве, считают, что я путешествую недостаточно... как он сказал?.. ко-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Эпопея (*франц.*)

146

лоритно?

“Вот если бы тебе, — продолжает Фридрих мечтательно, — политически где-нибудь понашуметь...”  
Я очень сговорчив.

“Понашуметь?.. Колориту мало?”  
Я посапываю и переворачиваюсь на бок.  
Погодите. Дайте повод.  
Дайте срок. Москва будет довольна.  
Что будет? Пока никому не известно...  
Гаснет свет.  
Оба засыпаем...

Сорбонна

Проходит несколько месяцев...  
1930 год.  
Париж.

Середина февраля.

Я уже успел съездить с докладами в Лондон1.  
Побывал в Бельгии, где выступил перед рабочими в знамени-  
том предместье Льежа.

Название его Серенг-ла-Руж (“Красная”!) говорит за себя.  
Избегая чрезмерного любопытства полиции, уезжаю из оте-  
чества Тиля Уленшпигеля немного быстрее, чем предполагал.  
Это мешает заехать в Остенде в ответ на любезное приглаше-  
ние старика Джеймса Энсора. Я очень сожалею об этом, так  
как люблю его гротескные офорты, где скелеты и люди свива-  
ются в самые фантастические узоры, продолжая на пороге XX  
века традиции этих затейливых и странных фламандских пред-  
ков типа Иеронимуса Босха.  
Выступаю в Голландии.  
Здесь — не без маленьких сенсаций.  
Голландия неразрывно с детства связана с представлениями о  
какао Ван-Гуттена, остроконечных чепцах и, конечно, о гигант-  
ских деревянных сабо.

Первое, о чем я спрашиваю, сходя с поезда в Роттердаме (мой  
первый доклад здесь), это: “Где же сабо?”  
Назавтра все газеты выходят с жирным заголовком: “Где же  
сабо?” (по-голландски “кломпен”), — спрашивает Эйзен-  
штейн”.

147

На пути к музею Ван-Гога в Гааге наше такси чуть не сшибает с  
ног... королеву Вильгельмину.

В те идиллические годы уже немолодая королева, как всякая  
простая смертная дама, пешком гуляет по улицам собственной  
столицы.

В последнюю секунду такси успевает свернуть в сторону...  
Упиваемся колоритом лучшего в мире собрания холстов Ван-  
Гога.

Здесь рядом с поразительным рисунком “Жниц” на почетном  
месте сверкает красками знаменитый портрет почтового чи-  
новника с оранжевой бородой2. Потоки крона, охры и корич-  
неватого золота так же безудержно змеятся к остриям раз-  
двоенной его бороды, как потоки иссиня-черного и темно-зе-  
леного взвиваются вверх в извивающихся спиралях его кипа-  
рисов.

Однако сенсация не здесь.

Среди очень дружелюбно встретивших меня в Амстердаме га-  
зет оказалась и статья какого-то патера.  
Патер очень тепло писал о громадной проповеди гуманитар-  
ных идей, которые несет с собой советская кинематография.  
На следующий день поднялась несусветная газетная буря, об-  
рушившаяся на бедного патера.

Общий тон этой бури особенно законченно выразила одна га-  
зета: “Что большевики способны вступать в союз с самим  
дьяволом, — мы не сомневаемся нисколько. Но видеть, как их  
еще прикрывает сутана, — это уж слишком!”  
Однако ни особенного шума, ни тем менее особого колорита  
все это не вносит. (Разве что в биографию бедного патера!)  
И вот по-прежнему Париж.

Через край переполненный впечатлениями Париж.  
Но сенсаций — пока никаких.  
Медленно тянутся переговоры с Америкой.  
Бурно проносятся увеселения “нового Вавилона”3.  
Истово исхаживаются маршруты положенного увидеть турис-  
там.

Шмен-де-Дам4 и поля сражения под Верденом.  
Музей Клюни, куда ходят исключительно смотреть выставлен-  
ный металлический “пояс целомудрия”.  
Музей Карнавале, посвященный истории города Парижа.  
Но вот, наконец, в ответ на настойчивые просьбы я даю согла-  
сие выступить с докладом в Сорбонне.

148

Ничего особенного!

Небольшой доклад о советском кино-  
Демонстрация фильма “Старое и новое”...  
Под эгидой секции “des recherches sociales” — “социальных  
изысканий”.

В зале Ришелье. На одну тысячу персон.  
“Старое и новое” еще не разрешено цензурой.  
Но показ в стенах Сорбонны считается закрытым просмотром.  
Сорбонна — экстерриториальна.  
Такой показ в цензурном разрешении не нуждается.  
И где-то под сидячей фигурой кардинала Ришелье устанавли-  
вается переносной киноаппарат для демонстрации фильма.  
Хорошо, что просмотр состоится вне разрешения цензурного  
комитета.

Цензура фильм, конечно, никак не пропустит в той атмосфере  
антипатии к Союзу, которая царит здесь-  
Совсем недавно запретили нашу хронику какого-то из очеред-  
ных физкультурных парадов.

Единственный мотив — лица участников парада улыбаются.  
Значит, в Советском Союзе совсем не так плохо?!  
Советская пропаганда!  
За-пре-тить!

Французская цензура, как видим, сверхбдительна!  
То ли дело английский цензурный комитет в Лондоне... Я толь-  
ко что оттуда. Там один цензор слеп, это для немых фильмов?  
Другой — глух, это для звуковых?? А третий в период моего  
пребывания вовсе... умер!

Правда, все это нисколько не мешает нашим фильмам совер-  
шенно не демонстрироваться в Лондоне, хотя цензура даже не  
считается государственным учреждением.  
Хорошо, что хоть в Париже есть еще неприступные цитадели  
свободы зрелищ!

Голубые билетики — приглашения — разлетаются по Парижу.  
Выясняется, что вечер ожидается с большим нетерпением.  
Но вот чья-то подлая предательская рука закидывает один го-  
лубой билетик на один письменный стол.  
Письменный стол принадлежит господину Кьяппу, преслову-  
тому префекту полиции города Парижа.  
Ну что же. Мы не возражаем, чтобы в публике был бы и мосье  
Кьяпп. “Будем как солнце”5. Будем светить и добрым, и злым.  
Однако дело совсем не так безобидно, как кажется.

149

Приезжаю за полчаса до начала доклада в Сорбонну.  
В длинном коридоре встречаюсь с Муссинаком и доктором Ал-  
ланди — председателем вечера.  
Сбоку из зала доносится гул голосов.  
У входных дверей — давка.  
У входа в здание — столпотворение.  
Дело, конечно, не столько в моей персоне, сколько в том, что в  
столь недружелюбном в те годы к Москве Париже раздастся  
голос приезжего москвича.  
Но... на Алланди и Муссинаке нет лица.  
Оказывается, что невинный голубой билетик на столе префек-  
та — это вовсе не приглашение господину префекту пожало-  
вать на просмотр. Билет, посланный префекту полиции, пре-  
вращает закрытый вечер в вечер... открытый. А на открытом  
вечере для демонстрации фильма требуется разрешение цен-  
зурного комитета. “Старое и новое” разрешения не имеет.  
Только что прибыло распоряжение полиции, запрещающее  
показывать фильм.

Мне приоткрывают боковую дверь в зал.  
В щелочку я вижу — собирается публика. Многие уже на местах.  
Высится сидячая фигура Ришелье.  
Под ней — проекционный аппарат.  
И около аппарата... в полной форме полицейский, в традици-  
онной пелеринке, в белых перчатках.  
Он стоит, судорожно ухватившись за ножку проекционной  
машины.

“Quel outrage! Какое оскорбление! Это первый flic (полицей-  
ский) в стенах Сорбонны со времени Наполеона III!”  
“Он прибыл вместе с запретом. В его задачу входит не допус-  
тить демонстрации фильма...”

“Merde\*!” Я уже настолько свыкся с французским языком, что  
ругаюсь, не прибегая к переводам.  
Ну что же? Идти домой?!  
Как можно!!!

Оба устроителя умоляют остаться.  
У меня заготовлено вступительное слово на двадцать минут.  
Не могу же я им развлекать аудиторию в течение целого вече-  
ра?!  
За стеной внезапный грохот,  
\_\_\_\_\_\_  
\* “Дерьмо!” (*франц.*).

150

как шум от вырвавшейся очень большой пробки из очень боль-  
шой бутылки шампанского.

Это толпа прорвалась во входные двери. Смяв контроль, люд-  
ские потоки затопляют зал.  
Устроители умоляюще глядят.  
Как же можно отменять вечер?!  
Быстро совещаемся, — что же делать.  
Попробовать показывать фильм?  
Наперекор запрещению?  
Но этого, видимо, полиция только и ждет.  
Полицейский попытается остановить проекцию.  
Полицейский, вероятно, получит по шее от кого-нибудь из бо-  
лее экспансивных зрителей.  
Но из-под земли вырастут другие полицейские...  
Вбегает кто-то из младших устроителей вечера, бледный как  
полотно: “Во дворе Сорбонны размещаются отряды полиции!”  
“Quel outrage! Quel outrage!”  
“Вот видите: подымется драка”.  
“Произойдет стычка с полицией”.  
В публике немало товарищей — французских коммунистов.  
Полиция будет очень рада в общей свалке переловить тех, кого  
ей надо...  
Новый взрыв.

Это толпа снова прорвала еле-еле наладившийся контроль.  
Уже забиты проходы.  
Сидят на ступеньках.

Недоумевают, глядя на полицейского.  
Галдят, как гигантский улей.  
Как же быть?

На тысячу мест — уже три тысячи человек.  
Другой из младших устроителей приносит еще более тревож-  
ную весть: “В зале большой процент “королевских субчиков”  
(“camelots du roi”) — членов молодежной организации монар-  
хистов.

Все подготовлено к большому скандалу...  
Принимаем быстрое решение.

Больше чем на сорок минут я не сумею растянуть свое сообще-  
ние.

А потом — чем черт не шутит — сыграем с публикой в... “во-  
просы и ответы”.  
И да поможет мне бог!

151

Зал разражается грохотом нетерпения.  
Ныряю головой вперед, как в бушующий океан.  
Рев, который подымается с мест, способен заглушить рев лю-  
бого океана, такой подымается ураган негодования, когда док-  
тор Алланди сообщает о запрещении префекта показывать  
фильм.

Бедный ажан двадцать раз меняет краску в лице — то он ба-  
грово-красный, то бледный, как салфетка.  
Конечно, трудно придумать более благодарную атмосферу...

**\***

В сущность самого доклада здесь особенно вдаваться нечего.  
Помимо общих идеологических позиций и особенностей со-  
ветского кино я излагаю милое моему сердцу учение об “ин-  
теллектуальном кинематографе” — кинематографе понятий,  
которым я как раз в это время особенно увлечен.  
В специальной литературе все это изложено очень обстоятель-  
но и подробно6.

Это учение об эмоциональном и интеллектуальном “оберто-  
нах” и схема “от тезы к образу — от образа к понятию” и все  
прочее на многие годы давало пищу для освоения, споров, поле-  
мики, выработки методики.

Но повторяю: это все — материал для специальной литерату-  
ры и имеется в любом количестве специальных статей.  
По ходу дела попадает слегка сюрреализму, тогда еще модно-  
му даже в самом Париже, если словом “слегка” можно назвать  
утверждение докладчика о том, что они делают прямо проти-  
воположное тому, что следует делать...7Но здесь интереснее всего, конечно, изложить драматическую  
сторону самого вечера, тем более что описание этой стороны в  
теоретические статьи, конечно, никогда не попадало!  
Начать с того, что я ненавижу выступать перед публикой.  
Оцепенение.

Но тут идет навстречу такое горячее дыхание наэлектризован-  
ной гневом аудитории, что всякое оцепенение и скованность  
тают как воск.

Вдруг по-настоящему сам проникаешься подлинной гневной  
возмущенностью.  
Ты — в самом сердце научной мысли Франции,

152

Франции Декартов и Вольтеров,  
Франции “Прав человека” и коммунаров,  
Франции многовековой борьбы за свободу.  
И вдруг какой-то грязный flic смеет сидеть (а к этому моменту  
он даже сел около киноаппарата!) у подножия статуи велико-  
го кардинала!  
Но мало того.

Сейчас вокруг меня — Париж.

Париж, в своей правящей верхушке также нагло смеющий не  
признавать Советский Союз (несмотря на существующие дип-  
ломатические отношения),

Париж, смеющий в реакционной замкнутости отворачиваться  
от страны, перехватившей у Франции, подобно эстафете, све-  
точ идеалов свободы и мчащей его вперед к невиданным гори-  
зонтам.

И вот я стою в этом самом Париже, древностью камней взыва-  
ющем к лучшему, что есть в человечестве, и одновременно в  
разгуле реакции позволяющем потокам черной реакции топить  
малейший призрак проявления свободы!  
(О том, что весь двор заполнен полицией, уже известно в пре-  
зидиуме вечера.)

И в такой обстановке, в такой момент, с бушующей гневной  
тысячной толпой перед собой, я имею право слова, имею воз-  
можность говорить.

Будь я человеком патетического склада, вроде Довженко или  
Пудовкина,я,конечно,разразился бы речью трибуна,  
сотрясал бы древние стены Сорбонны руладами, достойными  
Кальвина или Савонаролы.

Но мне, несмотря на всю мою “солидность”, даже до сих пор  
ближе не тип “орла из Мо”, пламенного Боссюэ, или огненно-  
го Гамбетты, но скорее Анри Рошфор, а говоря по совести...  
Гаврош8.

И потому не ударами грома, взрывами смеха атакую я моего  
противника — Голиафа французской реакции.  
Особенно в той части, которую я называю игрой в “вопросы и  
ответы” с аудиторией и которая наступает после доклада.  
Выбор оружия оказался совершенно правильным.  
Назавтра “Матэн” (или какой-то другой аналогичный орган)  
будет писать: “Бойтесь большевиков не с кинжалом в зубах, а  
со смехом на губах!”  
А для вмешательства полиции нет никаких оснований.

Помилуй бог, — чего же вмешиваться! — ведь перед вами ты-  
сячная аудитория, которая прелестно и миролюбиво развле-  
кается.

Но, боже мой, над чем только она не развлекается!  
Сейчас уже не вспомнить, что у меня летит с языка в ответ на  
самые невинные и безобидные вопросы.  
Это, кажется, единственный раз в жизни, что мне приходится  
“держать” конферанс и, не задумываясь, “резать” ответами.  
Теоретическое разъяснение.  
Бутада\*!

Фактическая справка.

И бац! — копытом в цензурный комитет.  
Опять бутада.  
Опять справка.

И снова, бац! — на этот раз по министерству иностранных дел.  
И тут же — бац! бац! бац! — по префектуре.  
Аудитория неистово гогочет.

Ее уже пленило и ошарашило то, что приезжий иностранец, да  
еще из страны, которую почему-то считают безумно строгой и  
вовсе чуждой юмора (я уже сказал, что цензура упраздняла  
наши хроники именно за... улыбки!)  
— вдруг совершенно весело выступает перед аудиторией, и при  
этом используя даже не книжно-акдемический “переводной”  
стиль французского языка, а самые залихватские бульварные  
обороты речи, а местами просто “арго”.  
Это неожиданно как со стороны докладчика, так и для стен,  
где он выступает.

Мои скитания по предместьям Парижа снабдили меня отбор-  
ным набором французского острословия.  
Но иногда и я лингвистически спотыкаюсь.  
Для такого случая в Париже есть чудное средство, — когда у  
человека в разговоре не хватает точного обозначения, он, не  
стесняясь, говорит “chose” (предмет) или “machin” (тоже пред-  
мет, только в более урбанистической этимологии), обрисовы-  
вая самый предмет либо жестом, либо словесным описанием.  
Нужно было видеть, с каким восторгом и рвением аудитория  
единогласным ревом подсказывала недостающие мне слова в  
моменты неизбежной остановки после каждого моего “ma-  
chin” и “chose”.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Boutade — остроумный выпад (*франц.*)

154

(Теперь можно сознаться в том, что эта игра мне так понрави-  
лась, что было вкраплено несколько “machins” и “choses” и  
помимо необходимых.)

Кажется, особенно обстоятельно впервые миссис Констанс  
Рурк в книге “Американский юмор” распространяется на тему  
о смехе как самом мощном факторе коллективного объедине-  
ния человеческой массы.

Часы, проведенные в Сорбонне, самый яркий тому пример.  
Куда исчезла оппозиционная прослойка “королевских субчи-  
ков”?

Нет, они здесь. Вот мелькают их береты.  
Куда девалась еще более недружелюбная прослойка белых  
эмигрантов, рассчитывавших позабавиться во время скандала?  
В общих раскатах смеха действительно оказывается, что иног-  
да не только в Царствии Божием бывает, что “несть ни эллина,  
ни иудея”9.

Впрочем, трудно, конечно, удержаться, когда с почтенной ка-  
федры Сорбонны официальный лектор “срезает” провокаци-  
онный вопрос с места, в ответе пользуя слово “depucelage” —  
“потеря девственности” — в самой уличной фразеологии.  
Это — в ответ на чей-то вопрос: “Действительно ли уж так прав-  
диво утверждение докладчика, что критика рабочей аудитории  
так ценна для творцов кинематографа?”  
Ответ гласит, что ценны только два вида критики:

классово непосредственная реакция и критика рабочих ауди-  
торий, для которых мы работаем,  
и критика профессиональных знатоков;

наименее нам интересна “промежуточная” критика тех, кто не  
дорос до подлинного знания и понимания нашего дела и вмес-  
те с тем “потерял невинность” непосредственного восприятия!  
С печатной страницы это, может быть, даже звучит неостро-  
умно.

Но в разгоряченной смехом аудитории, с фигурой Ришелье,  
парящей в воздухе над ней, с потеющим фликом у киноаппара-  
та и полицейским окружением вокруг — он [ответ] взрывается  
как ракета.  
Совершенно так же, как последний ответ на последний вопрос:

“Правда ли, что в Советском Союзе навсегда умер смех?”  
В ответ на это я отвечаю... собственным раскатом смеха.  
В то время у меня зубы еще очень крепкие, хорошие и белые.  
И, кстати сказать, совершенно искренний смех в ответ на неле-

155

пость этого предположения звучит совершенно убедительно.  
Покидаем поле сражения.  
Проходим полутемным двором Сорбонны.  
Мрачно глядят понапрасну вызванные полицейские.  
Как потом рассказывали, среди них в течение некоторого вре-  
мени витала фигура самого господина префекта.  
По-видимому, это правда.  
Проходим переулочками вокруг Сорбонны.  
Раненых и убитых не видно, хотя выясняется, что “с примене-  
нием грубой силы” от входных дверей было “отважено” еще  
очень и очень много народу.  
Проходим мимо открытых дворов.  
Глазам не верим!

В переулках, во дворах... грузовики с полицией!  
Ожидалась, видимо, форменная бойня.  
Вечер заканчиваем в кабачке Пьяного корабля, названного в  
честь “Bateau ivre”, сочинения Артюра Рембо.  
Кабачок отделан под внутренность нормального корабля. На-  
лет “пьяности” ему придают сами посетители.  
Затем мирно отправляемся спать в наш маленький “Hotel des  
Etats-Unis”.

**\***

Девять часов утра следующего дня.

Мощный удар кулака в дверь моего маленького номера.

Удар был на три часа раньше, так как полиция нагрянула ровно

в шесть часов утра10.

Однако хозяин отеля, став поперек лестницы, грудью защитил

мой покой.

“Господин Эйзенштейн вернулся вчера поздно”.

“Господин Эйзенштейн спит”.

“Раньше девяти утра я к господину Эйзенштейну никого не

пущу!”

Милый хозяин отеля “Des Etats-Unis”!

Я не могу себе простить, что не помню его фамилии.

Но сперва несколько слов о самом отеле.

Это узкое, как узки здания только на Монпарнасе, здание в

две комнатки по фасаду шириной и этажей в пять в высоту.

Мы стремимся проехать в Соединенные Штаты.

Считаем свое пребывание в Париже преходящим и мимолет-  
ным.

Считаем Париж своеобразным “maison de passe”, как сказал  
бы я, если бы передо мной была вчерашняя аудитория Сорбон-  
ны, а не белый лист бумаги.

(Maison de passe — проходной дом — деловитое обозначение  
домиков, куда заходят, долго не задерживаясь и встречаясь там  
с дамой, которая своими путями пробирается туда к назначен-  
ному часу.)

Все мысли заняты Соединенными Штатами. Так как же из всех  
возможных маленьких отелей — их здесь десятки! — было не  
выбрать именно тот, над которым вывеской высится цель на-  
ших скитаний: “Отель Соединенных Штатов” — “Hotel des  
Etats-Unis”!

В отеле на пять этажей — десять маленьких, абсолютно похо-  
жих друг на друга номеров.

Внизу контора — она же столовая хозяев. И хозяйская спальня.  
Отель совершенно домашний.  
Даже доходность его не очень беспокоит хозяев.  
Они держат его, скорее, для времяпрепровождения.  
Он прекрасный знаток гранильного дела, довольно крупный  
руанский коммерсант.

Много лет торговал не слишком драгоценными камнями, вде-  
ланными в не очень дорогие кольца и браслеты, сделал на этом  
достаточно большие деньги. В известном возрасте решил про-  
дать не только камни, но и все свое “дело”, а самому коротать  
остаток дней в Париже.

Мадам — толстая южанка с черным валиком прически и чер-  
ными, как вишни, глазами.

Чуть-чуть косоглазый жидковолосый плечистый блондин  
Шарль в полосатой жилетке без пиджака с традиционной ме-  
телкой из перьев французского отельного слуги.  
Две настолько часто сменявшиеся горничные, чаще всего из  
бретонок, что их невозможно было запомнить.  
Их неизменно при уборке комнат щупал по разным этажам  
Шарль своими длинными костлявыми пальцами.  
Они старались заглушенно визжать, но визг доходил до низу.  
Из “конторы” выходил “мосье” и выразительно кашлял в шах-  
ту лифта.

Визг прекращался, с тем чтобы возобновиться в новом этаже.  
Был еще ночной сторож — швейцар, вечно полупьяный и веч-

157

но дремавший на двух составленных вместе креслах из нижне-  
го общего “фойе”.

**Рю де Гренелль**

Старинный каменный “отель” (здесь в смысле “особняк”) —  
entre cour et jardin — между двором и садом, то есть с парад-  
ным мощенным камнем въездным двором, отделенным решет-  
кой от улицы.

И выходом через окна до полу из салона в сад — в глубине  
участка.

В эти дни “Рю Гренелль” — здание нашего полпредства в Па-  
риже на улице Гренелль — похоже на осажденную крепость.  
Вас впускают через тяжелую porte cochere" слева, предвари-  
тельно разглядев в “глазок”, потом через цепочку проверив  
документы.

Все говорят шепотом. Ходят на цыпочках.  
Дни и ночи сотрудники полпредства, опоясанные огнестрель-  
ным оружием, в очередь несут напряженную вахту.  
Особенно зловещий вид всей картине придают опилки, густо  
рассыпанные по мостовой заботливой рукой предусмотритель-  
ных “архангелов” господина префекта полиции.  
В любой момент могут сорваться очередные антисоветские  
выходки — шумные демонстрации королевских субчиков (мо-  
нархической организации “Camelots du roi”), свободных от  
официантской деятельности или всякой деятельности вообще  
белогвардейцев, кишащих в Париже, или любого количества  
хулиганья, всегда готового разбить кирпичом любые стекла,  
вовсе независимо от того, кто за ними.  
С минуты на минуту может быть une bagarre — стычка.  
Мосье Кьяпп совершенно не возражает против самой стычки.  
Наоборот — побольше бы стычек.

Побольше бы оснований считать Советское полпредство цен-  
тром беспорядков, смуты и нарушения безопасности города.  
Но зачем же полицейским лошадям ломать себе ноги на скольз-  
кой мостовой?

Где-то в черепной коробке этой бледнолицей карикатуры на  
щуплого “трагического Пьеро”, вероятно, засели ассоциации  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — ворота (*франц.*).

158

о Наполеоне, ледяных просторах России, скользящих копытах  
французских коней de la Grande Armee\*.  
Расковать — по-кутузовски — копыта своих жандармских ко-  
был1, конечно, вовсе не рационально, да и вряд ли входит в моз-  
ги человечка, более привыкшего заковывать, чем расковывать.  
Есть другой способ: посыпать мостовую песком и опилками —  
результат один и тот же.  
Рю Гренелль вообще довольно тихая улица.  
А если еще принять во внимание, что сейчас снова, с новым  
подъемом [антисоветской кампании] большинство такси отка-  
зывается заезжать на улицу — большинство такси имеет в ка-  
честве шоферов белогвардейских офицеров, — то неудивитель-  
но, что улица Гренелль часами бывает вовсе бесшумной.  
В эти дни тишина зловещая.  
Тишина обманчивая.

Об этом беззвучно ревут антисоветские листовки, которые по  
опилкам проносит ветер.

Об этом безгласно кричат вопиющие афиши и призывы, рас-  
клеенные по стенам, вплоть до самых ворот полпредства.  
Выкинуть “Советы” из Парижа!  
Разгромить!

Газеты полны антисоветского воя...  
“Матэн” описывает клубы черного, жирного дыма, который  
густым облаком выходит из труб этой “цитадели советизма”  
по ночам. “Это зловещий Арене одноглазый (советник полпред-  
ства) сжигает следы похищения генерала Кутепова — основ-  
ную улику — тело несчастного генерала...”  
“Трудно, конечно, выбрать менее подходящий момент для всей  
вашей истории”, — мне говорит наш полпред Довгалевский.  
Совсем недавно он закончил сложное дело окончательного  
установления дипломатических отношений с Англией.  
Сейчас он на пороге того, чтобы стать возможным свидетелем  
разрыва отношений с Францией...  
У него черные усы Киплинга или Ницше.  
Он кончил университет в Тулузе и сам похож на южанина-  
француза.

Довгалевского жаль.

На него обрушилось “таинственное дело” с исчезновением ге-  
нерала Кутепова2.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — Великой армии (*франц.*).

Обвиняя “Советы” в его похищении, трубит вся реакционная  
и бульварная пресса.

Вторая неприятность — это то событие, которое нашей эпи-  
граммой смешит сотрудников полпредства и звучит:

“В амбассаде

В самом заде

Травушка примятая...”  
Это — побег и предательство Беседовского, “завалившегося”  
на грязных финансовых и шпионских проделках.  
Он “бежал” через сад, в самой глубине его перемахнув через  
каменную ограду. Отсюда наша “частушка”, в народной песен-  
ке заменившая слова “В нашем саде...” на слова “В амбасса-  
де”.

“Посылать о вас ноту Тардье бесполезно. Сами понимаете...”.  
Довгалевский шевелит черными усами.  
Достает из пачки газетных “сенсаций” вокруг кутеповского  
дела заметку “о трех таинственных советских кинематографис-  
тах, почему-то на голубой “испана суиза” недавно ездивших в  
Сен-Клу...”.

Да, это действительно про нас.

Роскошный представитель фирмы Гомон, из бывших желтых  
гусаров, который привез нас из Лондона для заключения до-  
говора со своей фирмой, наравне с другими развлечениями дей-  
ствительно катал нас на гигантской “испана суиза” своего дру-  
га — рекордсмена-гонщика...  
Правда, генерал здесь вовсе ни при чем.  
Сбоку — голос кого-то из приближенных Довгалевского.  
“А почему бы вам не уехать? Быть высланным из Франции! Что  
может быть почтеннее, чем иметь подобный штамп в своем пас-  
порте?..”  
Пауза.

Это первые теплые дни.  
Окно до полу в сад слегка приоткрыто.  
Луч солнца и легкий ветерок заглядывают в кабинет.  
Ветерку надоело гонять антисоветские листовки вдоль улицы  
Гренелль.

Луч солнца играет на узорах обюссоновского ковра и на позо-  
лоте тонких ножек мебели.

Ветерок и луч солнца сгорают от любопытства к тому, что про-  
исходит в этих стенах.  
И они гораздо счастливее, чем те шпики и репортеры, которые

160

с фотокамерами сидят часами во всех окрестных слуховых ок-  
нах и окнах верхних этажей в нервном ожидании предстоящих  
стычек на улице или каких-нибудь “таинственных” деталей  
вокруг этого здания, столь ненавистного для режима господи-  
на Тардье...

Конечно, почтенно быть высланным из Франции.  
Однако есть и известное “но”.

В охранках мира существует такое непреклонное правило: до-  
сье высланного “нежелательного гражданина” из какого-либо  
крупного государства немедленно рассылается в “интелли-  
дженс сервисы” всех стран.

Это называется “communication du dossier”\* и автоматически  
ведет за собой всяческие затруднения на въезд в любое госу-  
дарство...3

А мой намеченный “поход” еще далеко не закончен.  
Впереди Америка, Голливуд.  
Прошу Довгалевского никаких мер не принимать.  
Это доставляет ему видимое облегчение.  
“Сделаем все через французов!”  
Его сотрудник слегка скептически пожимает плечами.  
На этом расстаемся.

И тут начинается фантасмагория и калейдоскоп.  
И хочется сказать, исказив слова небезызвестного француза:

.“Если бы не было моей высылки, ее следовало бы сполна спро-  
воцировать”4; такую атмосферу Парижа, такое обилие людей,  
невообразимых типов, qui pro quo\*\*, такого... “Оффенбаха” я  
в жизни не видал и вряд ли когда-нибудь еще увижу!

**[****Друзья в беде]**

Истинные друзья узнаются в беде.  
Ложные — тоже.

Возвращаюсь с Рю Гренелль в мой крошечный отель “Дез Этаз-  
Юни”.

После разговора с Довгалевским вывеска кажется еще более...  
символической, что в данном случае означает — еще более уда-  
ленной от реальности.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — извещение о досье (*франц.*).  
*\*\* —* путаницы, недоразумений (*лат.*).

161

В этом маленьком отеле в нижнем фойе — маленькая тесная  
телефонная будка.  
Парижский телефон — ужасен.  
Почти невозможно добиться соединения.  
Соединившись, почти ничего не слышно.  
Это когда дело касается других парижских номеров.  
На дальние расстояния слышно отлично.  
И чем дальше — тем лучше.

По этому же телефону я разговаривал с Голливудом.  
Париж — Лос-Анжелос было, кажется, самое дальнее рассто-  
яние, на какое отваживался мой голос.  
И хотя перехваты дыхания были совершенно естественны, ког-  
да выяснилось, что дело с поездкой в Америку налажено, тем  
не менее в оба конца было слышно прекрасно. Но это было  
позже.

Сейчас, вернувшись с Рю де Гренелль, я погружаюсь в эту душ-  
ную будочку.

Слышно тоже великолепно.  
Я разговариваю с Сен-Морисом в Швейцарии.  
Естественно в первую очередь снестись с человеком, который  
может продемонстрировать финансовую заинтересованность  
в нашем пребывании в Париже.

Таков именно господин Леонард Розенталь, миллионер и “ко-  
роль жемчуга”. Он имеет “лежион д'оннер” — орден Почет-  
ного легиона за то, что перенес центр мировой торговли жем-  
чугом из Лондона в Париж.

В поразительной книге с красноречивым заглавием “Будем  
богаты!” он описывает тот простейший прием, которым ему  
удалось это сделать.

Несомненный знаток человеческой психологии, господин Ле-  
онард догадался оплачивать “искателей жемчуга” индусских  
приокеанских деревень не чеками, а мелкой наличной серебря-  
ной монетой.

Караваны верблюдов, груженных мешками мелкого серебра,  
так впечатляют, что шаг за шагом мосье Леонард втягивает в  
орбиту своего влияния все новые и новые жемчугоносные рай-  
оны Индии.

Сейчас (я имею в виду 1930 год) три четверти года в Индии без-  
выездно сидит его брат, на месте управляя жемчужным хозяй-  
ством.  
Потом три месяца он кутит и пьянствует в Париже.

162

Сам же мосье Леонард круглый год занимается продажей и  
экспортом жемчуга из Парижа во все концы Земного шара.  
Какое же отношение имеет господин Розенталь к нам?  
Здесь все дело в Маре Гри.  
Мадам Мара вовсе не мадам Розенталь.  
Она гораздо больше.

Она — подруга мосье Розенталя, а маленькая, недавно родив-  
шаяся Рашель обеспечивает узы этой дружбы, которые никак  
не могут легализироваться, так как настоящая мадам Розен-  
таль отказывается дать необходимый развод.  
Кроме маленькой Рашели у Мары Гри — еще одна дочь, уже  
взрослая. Вот с этой-то дочерью на руках (дочь тогда была  
совсем еще маленькой) мадам Мара падает от голода на ступе-  
нях одного роскошного особняка, выходящего другим фаса-  
дом прямо в парк Монсо.

До этого она только-только успевает позвонить в золоченый  
бронзовый звонок роскошного подъезда.  
Так кончаются бедственные скитания молодой дамы, вслед за  
Врангелем покинувшей Крым и бедствующей сперва в Констан-  
тинополе, а затем голодающей в Париже.  
С момента падения на ступеньки для мадам Мары начинается  
жемчужный сон, усыпанный бриллиантами (и какими! Я видел  
эти “ривьеры” — бриллиантовые каскады и потоки на какой-  
то премьере).

И все это потому, что на порог почему-то выходит сам леген-  
дарный Розенталь во всем блеске своей рыжей бороды лопа-  
той!

Он вызывающе носит рыжую бороду, и в сочетании с фраком  
и белым галстуком это дает неплохую красочную гамму!  
Господин Розенталь пленен красотой молодой дамы, без чувств  
склонившейся около его порога.  
И молодая дама обеспечена на многие годы.  
“Золушки” и “Спящие красавицы”1 — это не только балеты.  
Но какое же отношение имеет к нам “Золушка”?!  
Очень простое.

“Золушка” — это наша халтура.  
Жить же надо...

За время моих лекций в Лондоне Гриша знакомится с “Золуш-  
кой” и ее покровителем.

Мадам Мара немного поет и мечтает сниматься.  
Снимается маленький музыкальный фильм2, в котором мадам

163

Мара — уже Мара Гри — поет за ослепительно белым роялем.  
...Господин Розенталь на другом конце провода в Сен-Морисе  
более чем уклончив.

Ему совершенно явно не хочется быть замешанным во всю эту  
историю.

По-моему, он даже не против того, чтобы я поспешно покинул  
пределы Франции.

К тому же фильм делается руками Александрова и Тиссэ.  
Их полиция не трогает, и они вполне безобидно разъезжают  
по Франции, снимая пейзажи для маленького фильма.  
Право на разъезды они получают очень легко.  
За всеми нами, конечно, слежка.

Оплачивать разъезды шпика от Парижа в финистер и из Нор-  
мандии до Ниццы полиция, конечно, не может, — отели, су-  
точные, прокорм...

“Вот если бы месье согласились взять эти расходы на себя?..”  
Месье, с одобрения господина Розенталя, соглашаются.  
И Тиссэ с Александровым беззаботно разъезжают по Фран-  
ции в безотлучном сопровождении некоего господина Куроч-  
кина, любезно приставленного к ним префектурой.  
Господин Курочкин на полном иждивении киноэкспедиции, а в  
часы досуга делится с остальными двумя участниками поездки  
своими сокровенными мечтами.

У господина Курочкина на примете одна средних лет вдова. У  
нее не только — не слишком большие, но совершенно доста-  
точные деньжонки, но еще почему-то... моторная лодка.  
А к моторным лодкам господин Курочкин неравнодушен, как  
неравнодушен к автомобилям беспутный и неподражаемый сын  
Джитера Лестера из “Табачной дороги” Эрскина Колдуэлла.  
...Ложные друзья познаются в беде...  
Истинные — тоже.

Не успеваю я выйти из будки, как мне навстречу из кресел по-  
дымается румяный кудрявый молодой человек с веселыми, бе-  
гающими, а иногда внезапно неподвижными задумчивыми гла-  
зами.

В черной шляпе. В черной рубашке с черным галстуком. И чуть  
ли не в черных перчатках.

Клерикальный черный цвет здесь не больше чем защитная ок-  
раска.

Более радикально настроенного молодого человека трудно  
найти. И более яростного антиклерикала.

164

Это мой друг и приятель Жан Пенлеве.  
“Папа уже написал протест в префектуру”.  
“Новость” уже облетела Париж.  
Папа... Для кого, конечно, папа.

В остальном же это как-никак бывший военный министр, зна-  
менитый математик, а сейчас президент капитула ордена По-  
четного легиона.  
Гм... Гм...

Представляю себе лицо мосье Удара, когда он увидит протест  
такого лица.

Едем обедать с Пенлеве.

Он еще очень молодой, но делает замечательные кинофильмы.  
Научные.

Совсем недавно на конгрессе независимого фильма я с боль-  
шим интересом смотрел его фильм — превосходно снятый — о  
подводной жизни рака-отшельника3.  
Есть его микросъемки жизни водяных блох и фантастически  
прекрасный фильм о “морских коньках”, по кадрам достой-  
ный затейливых композиций Мельеса.  
На этой почве — знакомство.

На почве его горячих симпатий к Советскому Союзу — друж-  
ба.

Уплетая что-то вроде крабов или что-то другое, что в живом  
виде было бы для него экранной пищей, он, смеясь, рассказы-  
вает про свои встречи с полицией.

Он вспоминает, как совсем еще молодым мальчишкой, в раз-  
гар каких-то политических беспорядков, он вел группу воору-  
женных людей на штурм... военного министерства.  
Он хорошо знал входы и выходы: военным министром был его  
папа.

Такие казусы бывают не только в Париже.  
Эгон Эрвин Киш — der rasende Reporter\*, один из лучших и наи-  
более беспощадных репортеров, “срывателей масок”, расска-  
зывал мне, как он, участвуя в революционных событиях в Ав-  
стрии, тоже штурмом — но всерьез — брал какое-то государ-  
ственное учреждение. В учреждении этом какой-то из ответ-  
ственных постов занимал его брат, [человек] вовсе иных поли-  
тических убеждений. Совершенно неожиданно революционный  
Киш врывается в кабинет Киша реакционного.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — неистовый репортер (*нем.*).

165

Киш с Кишем лицом к лицу.  
Для обоих — полная неожиданность.  
И вдруг из уст старшего брата — Киша реакционного — наста-  
вительно-грозное: “Egon! Ich sag' es der Mutter” — “Эгон, я  
скажу об этом маме!”

...На этот раз дело Пенлеве-младшего заминается где-то меж-  
ду детской — будущей кинолабораторией — и кабинетом па-  
паши.

Но дальше больше.

Предприимчивый и неугомонный Жан Пенлеве-младший ухит-  
ряется принимать участие во всем, где только пахнет социаль-  
ным протестом и беспорядками.

Он с особым вкусом дает себя арестовывать, тем самым помо-  
гая удирать более “замешанным” товарищам.  
Но аресты для него — еще совсем особое развлечение.  
Он обожает растерянность полицейских комиссаров, когда он  
сообщает имя, фамилию и занятие родителей.  
Арестовавшие его жандармы получают страшный нагоняй и,  
извиняясь за беспокойство, беря под козырек, просят его са-  
мого спокойно отправляться домой.  
Но не тут-то было!

Жан требует, чтобы с ним обошлись как с остальными аресто-  
ванными.

Скандаля и разглагольствуя, требует отвода в камеру.  
В камеру попадает и тем причиняет несказанные неприятности  
бедному комиссару полиции, дрожащему перед именем всемо-  
гущего папаши своего взбалмошного арестанта.  
Только однажды обошел его какой-то рыжеусый комиссар.  
Долго проспорив с Жаном, он буркнул согласие запереть его в  
камеру.

И тут же сунул Жану два бланка — расписаться.  
Жан, возбужденный спором, не глядя, с размаху подписыва-  
ется.  
И тут же за шиворот [его] хватает ажан, высаживая его на ули-  
цу..

Весь участок заливается хохотом: Пенлеве сгоряча расписал-  
ся в ловко подсунутых ему бланках как в том, что он — заклю-  
ченный, так и в том, что он... отпущен на волю.  
На проделках Жана в отношении попов здесь останавливаться  
вовсе некогда, тем более что к этому времени мы уже отобеда-  
ли и я задумчиво возвращаюсь к себе на Монпарнас.

166

Около гостиницы — маленькая голубая гоночная “бугатти”.  
В маленьком вестибюле маленького нашего отеля нервно вска-  
кивает с кресла другой мой друг — Рено де Жувенель.  
“Я знаю все! Папа уже послал свой протест в префектуру!”  
Час от часу не легче... для господина Удара.  
После Пенлеве — сенатор де Жувенель.  
Здесь уже никакой тени либеральных симпатий.  
Сенатор де Жувенель — он же посол в Риме. Результаты его  
миссии — дружественное соглашение с Муссолини.  
Сенатора я в глаза не видел.

Но сын его отчаянный автомобилист, и даже маленький жур-  
нал по вопросам эстетики, который он издает, называется  
“Grande route” — “Большая дорога”.  
С Рено мы обычно гоняем на машине.  
А для журнала он выпросил какую-то мою статью.  
...Меня зовут к телефону.  
“Едем немедленно к де Монзи!”

Голос Тюаля — тоже энтузиаста кино — пока со стороны.  
“Я обо всем договорился. Встретимся там-то. Выезжайте”.  
Де Монзи в тот период еще весь в симпатиях к Советскому  
Союзу.

Еще недавно он делал политическую карьеру на сближении с  
Советским Союзом.

Опять старый отель (в смысле “особняк”).  
Между двором и садом.  
Кажется, наискосок от Люксембурга.  
Недавний министр в серебристой проседи.  
Роговые очки.

Клетчатый галстук “бабочкой”.  
Баскский берет набекрень.

И ослепительный фон цельных листов красной меди, из кото-  
рых сделана ширма.

Он только что закончил прием бесконечной вереницы еже-  
дневных посетителей: каких-то провинциальных кюре, усатых  
отставных военных, коммерсантов, ушедших на покой, дам в  
траурных вуалях.  
“Вас высылают?

Странно! Почему? Может быть, это связано с полицией нра-  
вов?

Нет! На это непохоже... Разберемся. Увидим.  
Ваши двадцать четыре часа истекают завтра?

167

Прежде всего устроим вам отсрочку на неделю”.  
Телефонный звонок “куда-то”.

И, не заходя к мосье Удару, я назавтра получаю автоматически  
продление на семь дней.  
За эти дни надо мобилизовать все силы.  
От дальнейшего вмешательства де Монзи тактично уклоняет-  
ся, передоверяет меня своему бывшему управляющему минис-  
терства —  
господину Роберу.

“C'est le раре!” — “Это — папа!” — кричит этот экспансивный  
мужчина крестьянского склада в одном из маленьких кабине-  
тов в лабиринте коридоров не более не менее как... Тюильрий-  
ского дворца.

Кем он там работает, я не успеваю узнать.  
“Папа” в данном случае — уже не отец, а... папа римский.  
“Не иначе — вы задели католиков! Это — рука Ватикана!”  
Я чувствую, как к горлу подбираются худощавые костлявые  
пальцы Родена — не Родена, чьей скульптурой между делами  
префектуры и Сюрте Женераль\* я успеваю налюбоваться в  
музее его имени, — нет, Родена — зловещего героя “Агасфе-  
ра” Эжена Сю — этого алчного и беспощадного агента Рима.  
“Вспомните!”

Где, когда, по какому поводу мог я посягнуть на всемогущест-  
во Ватикана и папы?!

Стараюсь беглым взглядом охватить свои пути и перепутья с  
точки зрения духовной полиции.  
Mon Dieu!\*\* Он прав.

За мной бесчисленные поездки по всем известным соборам  
Франции.

Во мне все еще не угасла страсть к архитектуре.  
Вот экскурсия в Реймс.  
Вот две поездки в Шартр.  
Вот Амьен.

Вот частые посещения магазинов католических издательств.  
Меня интересует проблема религиозного экстаза как частная  
проблема пафоса4.

В моем отеле, в платяном шкафу, вперемежку с книгами о при-  
митивном мышлении Леви-Брюля лежат: Сен-Жан де ла Круа  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Surete Generate — сыскная полиция (*франц.*).\*\* Боже мой! (*франц.*).

168

(испанский святой Иоанн Святейшего креста), творения свя-  
той Терезы, “Манреза” — руководство к духовным экзерци-  
циям святого Игнатия Лойолы...

Как раз недавно меня удивило, что эти книжки лежат в непри-  
вычном порядке. А наш коридорный — Жан в полосатом жи-  
лете как-то виновато старался не встречаться со мной глаза-  
ми.

Боже мой, а с Тюалем мы совсем недавно ездили в Лизьё (Li-  
sieux) посмотреть это капище безвкусицы, недавно канонизи-  
рованной “маленькой святительницы” — Сент-Терез де Лизьё5.  
Кстати, в эту поездку маленькая святая нам по пути гостепри-  
имно совершает маленькое чудо.

Вернее, дает нам предметный урок того, как создаются леген-  
ды о чудесах.

Дороги Франции, стройные, прямые еще со времен Наполео-  
на, светлые настолько, что белеют ночью, пестрят бесчислен-  
ными газолиновыми колонками.

Никто, оправляясь в путь, здесь не беспокоится о заправке бен-  
зином и количестве его в баке.  
Так же беспечно едем и мы.

Внезапно машина начинает чихать и сдавать скорость.  
Кругом лес.

И не малейшего признака колонки.  
“Паломники настигнуты бедствием в пути...” — гласила бы ле-  
генда.

“Паломники обращаются с молитвой к маленькой святой...” —  
гласил бы следующий стих.

Нам на уста приходят вовсе иные словоизвержения.  
Но вот на самом издыхании движения машины внезапно...  
“Чудо!” — гласила бы легенда.  
Дорога начинает наклоняться.  
Дорога наклоняется круче.

И машина — без бензина — плавно съезжает по горному спус-  
ку.

Даже мы говорим о дороге как о живом существе — “она на-  
клоняется”.

Плавно съезжает машина.

И у самого подножия спуска... — не маленькая святая, а го-  
раздо больше... — здоровенная бензиновая колонка.  
“Паломники поют восторженную хвалу маленькой святой...”  
Попробуйте доказать, что не так создаются легенды...

169

Однако мне мало Лизьё.  
Я очень рвусь в Лурд6.

Меня очень интересуют проявления массового экстаза как пси-  
хоза толпы во время “чудесных исцелений”.  
Поведение зрителей на боксе и футболе.  
На скачках — в Лоншане — они меня разочаровывают: фран-  
цузы ходят на скачки как на заработок. Ставят: выйдет — не  
выйдет. Никакого массового аффекта. Даже просто спортив-  
ного.

В Лурд я не попадаю: мое пребывание во Франции с паломни-  
чеством не сходится по календарю.  
Зато со временем меня с лихвой компенсирует поведение аре-  
ны во время боя быков и религиозное исступление мексикан-  
ских “dansantes” — священных плясунов.  
Но это еще впереди.

Правда, лурдскую чудодейственную пещеру с фигурой мадон-  
ны и даже с фигуркой маленькой Бернадетты Субиру — в ко-  
пии в натуральную величину — я вижу в... Марселе.  
Это сооружение, расписанное яркими красками, как раз за уг-  
лом тех маленьких уличек, которые составлены из бесчислен-  
ных марсельских домов терпимости.  
Даже точнее — как раз за углом от большого долбленого ка-  
менного бассейна, где наутро под неистовый крик и перебран-  
ку “барышни” стирают наиболее интимные принадлежности  
своего туалета.

Грандиозная золоченая мадонна высится на холме над Марсе-  
лем, перемигиваясь с замком Иф, — где показывают якобы под-  
линную камеру матроса Дантеса, будущего графа Монте-Крис-  
то, — и копией лурдской пещеры на другом конце бухты.  
С “домами” она не может перемигнуться.  
Им полагается иметь закрытые ставни.  
Это настолько строгая традиция, что в реставрированном, на-  
пример, Вердене дистрикт\* развлечений рационализирован.  
Фасады “домов” после разрушения германской артиллерией  
отстроены просто... без окон!

Впрочем, я отвлекся в сторону паломничеств по несколько  
иным местам. А список чисто религиозных может с успехом  
увенчать поездка в Домреми, в то именно место, где Орлеан-  
ская девственница слышала небесные голоса.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* District — район (*англ.*).

170

Такое близкое смешение святейших дев и жриц любви не долж-  
но никого шокировать.  
Не я первый это делаю.

В районе церквей и соборов рядом с ладанками и “эксвото”7неизменно продают картинки со святыми.  
С развитием техники живописные картинки все чаще вытесня-  
ются картинками фотографическими.  
Прелестные девушки позируют то в облачениях святой Терезы  
из Лизьё, с розами в руках, то в виде царственной или благост-  
ной мадонны.

В Тулоне для матросов продают тоже открытки с девушками.  
Правда, здесь сюжеты несколько более фривольные, хотя (в  
открытой продаже) и не доходят ни до чего явно предосуди-  
тельного.  
И все же...

Так вот — чудесно видеть, что те и другие фотокартинки вы-  
пускает одна и та же фирма.

И так как фирма, конечно, хозрасчетно разумная, она исполь-  
зует своих девушек по обеим сюжетным линиям одновременно.  
И умилительно видеть на открытках рядом — ту же самую мор-  
дочку в обнимку с матросом, в более чем легких одеждах, и ее  
же в тяжелых складках облачения святой.  
Фирма, конечно, ни в чем не виновата.  
Кому же из ее владельцев может прийти в голову, что найдет-  
ся чудак, который в табачных лавочках Тулона станет соби-  
рать образцы матросского фольклора в области открыток, а в  
окрестностях Нотр-Дам де Лоретт — так же старательно —  
фотокартинки, изображающие святых.  
Впрочем, лоретки сами — легкомысленные подруги студентов  
и художников.

И, как видим, имеют даже свою собственную “нотр дам” —  
мадонну!

Все это очень занимательно...

...Но... боже мой! Предположите на мгновение, что хотя бы в  
десяти процентах этих моих “духовных” скитаний за мною  
волочился flic — полицейский агент в штатском, или часть этих  
поездок значится в агентурных донесениях...  
“Вот — видите!.. — торжествует господин Робер. — C'est !e  
раре!”  
“Едемте!”  
Как ни странно, господин Робер до известной степени прав.

171

В моем досье, как оказывается позже, среди прочих материа-  
лов значилось и то, что я “совершал разъезды, собирая мате-  
риалы для антирелигиозной пропаганды”!  
Сейчас это пока что только фантастические предположения.  
“Едемте!”

Господин Робер бросает все дела.  
Едем.

Конечно, завтракать.

Но до этого мы заезжаем на Рю де ла Пе.  
Роскошный меховой магазин.

Пока я рассматриваю накидки из шиншиллы, соболя, чучела  
волков и медведей, мосье Робер исчезает в глубине магазина —  
в кабинете хозяина.

Через несколько минут из кабинета с распростертыми объяти-  
ями выбегает владелец магазина.

Мы мчимся в такси в Булонский лес. Завтракаем на свежем  
воздухе за столиком с обворожительной клетчатой скатертью.  
Наш спутник — один из крупнейших меховщиков Парижа.  
У него есть связи даже не в префектуре, а в самой Сюрте Же-  
нераль.

“Они преследуют артиста!”  
Для сердца француза это невыносимо.  
“Мосье! Je suis entierement a votre disposition — располагайте  
мною целиком!”

И мосье (я забыл его фамилию) мчится в Сюрте, забыв о мехо-  
вом магазине и прочих делах, совершенно так же экспансивно,  
как мосье Робер забросил свои дела в лабиринтах Тюильрий-  
ского дворца, откуда, так и не известно, стрелял или не стре-  
лял Карл IX в гугенотов8?!  
Я спешу в другую сторону.  
В “Cafe de deux magots”.

Фигуры двух китайских божков над входом в это кафе дают  
ему эту кличку — “Кафе двух божков” или, если хотите, “Кафе  
двух болванчиков”.

Здесь штаб-квартира “левого” (демократического) крыла сюр-  
реалистов, отколовшихся от группы Бретона. С этими я дру-  
жу.

Там — летучий совет, как быть дальше с моим делом.  
Жорж-Анри Ривьер, боком примыкающий к их группе, один  
из хранителей музея Трокадеро, свезет меня к директору му-  
зея, у того “рука” в министерстве иностранных дел.

172

Тюаль поедет договориться с депутатом Герню, заправляющим  
Лигой прав человека — организацией бывших “дрейфусаров” —  
защитников Дрейфуса и Золя.

Мэтр Филипп Ламур свяжется в издательстве “Nouvelle revue  
Francaise” (“N.R.F.”) с молодым писателем Андре Мальро9,  
Мальро “fera marcher” — двинет — профессуру (Ланжевена и  
Сорбонну, в конце концов, Сорбонне нанесено оскорбление —  
Сорбонна не видела в своих стенах жандарма с самых времен  
Наполеона III).

Мэтра Филиппа Ламура — совсем молодого адвоката — ко мне  
приставила Жермена Крулль — прелестный фотограф крыла  
“предметников” и “документалистов”, особенно льнущих к  
автору “Потемкина” и “Старого и нового”.  
Она специализируется на документальных “фотороманах”, и  
мы вместе с ней и Йорисом Ивенсом где-то даже снимаем ка-  
кие-то стойки в окраинных бистро.  
Мэтр Филипп едет к Мальро.  
Тюаль отправляется к Герню.  
Мы с Ривьером едем в Трокадеро.

В Трокадеро, конечно, какая-то очередная перетасовка экспо-  
зиций.

Экспонаты из Конго и Австралии вытесняют какой-то другой  
раздел.

С Ривьером летаем по лестницам, залам и переходам в верхние  
этажи, где расположен кабинет директора.  
Так же летали мы с ним по лестницам особняка Давида Вейля —  
одного из богатейших людей Франции.  
В часы досуга Жорж-Анри трудился над приведением в поря-  
док редчайших коллекций этого господина,  
коллекций, особенно жадно расхищенных немецкими оккупан-  
тами во время второй мировой войны.  
Давид Вейль — еврей.

И не одна соляная копь Тироля хранила в своих недрах сокро-  
вища коллекций Вейля, обнаруженных американцами.  
У него я впервые вижу самое изысканное в собраниях тех лет —  
еще более ценное, чем резной китайский jade\* и лошадки Минь  
и Тан10, — позеленевшие плоские бронзовые пластинки како-  
го-то, уже вовсе не датируемого, древнекитайского происхож-  
дения. Ценность их — чисто археологическая, и при всем же-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — нефрит (*франц.*).

173

лании эстетического отклика на них в себе никак найти не  
могу...

Ривьер, кажется, огорчается этим.

Но сейчас мы продираемся через лес африканской скульпту-  
ры, масок, щитов и копий в маленькое бюро главного храните-  
ля музея, имеющего “руку” на Ке д'0рсе11.  
“Рука”, как выясняется в дальнейшем, довольно слабая.  
Но пока он в лучших намерениях пишет свое письмо, я имею  
досуг налюбоваться временно снятыми с экспозиции резными  
чудищами африканской скульптуры...

Лучшие экземпляры я вижу разве что у Тристана Тцара — од-  
ного из породителей знаменитого “дадаизма”, с неизменным  
моноклем в глазу и роскошным собранием масок и раннего  
Пикассо.

У него я встречаю стриженую Гертруду Стайн.  
Но останавливаться здесь на анализе зауми Гертруды Стайн  
или на ее советах мне к поездке в Америку совершенно неког-  
да.

Некогда задерживаться и на дадаизме — последней стадии рас-  
пада представлений об искусстве и регрессе даже не на инфан-  
тильную (детскую) ступень, а на ступень младенчества.  
Еще дальше разве что тактилизм — фейерверк Маринетти двад-  
цатых годов, осязательное искусство на месте зрительного.  
Но все это уже давно отошедшее даже к моменту описывае-  
мых событий в Париже, где самое новое все еще сюрреализм с  
Максом Эрнстом в живописи и Бунюэлем в кино (“Un chien  
andalou”\* только что закончен, и начат съемкой “L'age d'or”\*\*).  
Так же забыта популярная когда-то гипотеза о том, что в не-  
гритянской пластике — в ее пропорциях или, точнее, диспро-  
порции — сохранился будто бы облик пигмеев, якобы предков  
прочих негритянских племен...  
...Но письмо мое дописано.

Прощаюсь с сокровищами и милыми их хранителями.  
И вот я на Ке д'Орсе.

Господин Маркс (sic\*\*\* !) тоже очень мил, но вовсе растерян.  
Он совсем ничего не может.  
И его доброе растерянное лицо из-под седых щетиною волос с  
\_\_\_  
\* — “Андалузский пес” (*франц.*). *\*\* —* “Золотой век” (*франц.*). *\*\*\* —* так (*лат.*).

174

глазками навыкат чем-то очень похоже на негритянских бож-  
ков из музея Трокадеро.  
Успешнее миссия мэтра Филиппа Ламура.  
В крошечной комнатке со скошенным потолком в редакцион-  
ном корпусе “N.R.F.” знакомлюсь с Мальро. Он еще совсем  
молод.

Но прядь волос уже тогда неизменно спадает у него поперек  
лица, как и много лет спустя, когда мы с ним будем шагать по  
тротуарам Москвы.

Где-то около “Националя” он будет хвастать своей действи-  
тельно феноменальной памятью.  
Он помнит наизусть... всего Достоевского.  
“Хотите? Я процитирую на память любое место из любого ро-  
мана!”

Он останавливается против булочной и садит начало главы из  
печальной истории князя Мышкина (кажется, из письма Ип-  
полита), затем отрывок из “Братьев Карамазовых”, на словах  
Раскольникова я беру его под руку и веду к гостинице.  
Но он опять останавливается.

“А хотите, я вам точно напомню, о чем мы говорили, идя из  
редакции “N.R.F.”?”  
Куда? Конечно, в кафе.

Все свидания этих лихорадочных дней начинаются с кафе, про-  
текают в кафе или заканчиваются в кафе, если это не загород-  
ные рестораны или бистро.

Разговор шел о Лоуренсе — авторе “Любовника леди Чаттер-  
лей”.

Мальро пишет предисловие к французскому переводу.  
Меня интересует английский подлинник, как известно, запре-  
щенный в Америке и Англии. Читать я его буду несколько ме-  
сяцев спустя, отдыхая от парижских треволнений на палубе  
парохода “Европа”, переплывая Атлантический океан в Аме-  
рику.

“Европа” — пароход немецкий — “экстерриториальная  
твердь”, не подчиненная законам Франции, Англии и Амери-  
ки.

И первое, что нам предлагается приобрести, конечно, — “Лю-  
бовник леди Чаттерлей”, если не считать равно запретного для  
англосаксонских стран “Улисса” Джойса.  
“Улисса” я знаю и люблю давно.  
В Париже встречаюсь с Джойсом, но не в эти дни и не в этом

175

контексте событий, а потому оставим описание встречи до дру-  
гого раза12.

“Любовником” увлекаюсь очень.

Поразительно, до какой степени способен книгу опошлить бес-  
таланный перевод.

Много лет спустя мне попадается “рижский” перевод13 на рус-  
ский язык этого поэтичнейшего произведения одного из луч-  
ших английских писателей.

Особенно великолепны, помимо романов и новелл, его “Лек-  
ции по классической американской литературе”, дающие блис-  
тательные характеристики этим странным американским авто-  
рам середины прошлого столетия, начиная [с] Купера и Эдгара  
По и через Готорна и Мелвилла идущих к Уитмену.  
“Рижский” перевод — несусветная мерзость и порнография.  
...Андре Мальро сделает все необходимое: “La Sorbonne mar-  
chera” — Сорбонна двинется.

Через день протест профессуры во главе с Ланжевеном готов.  
Удачнее всего дело у Тюаля в Лиге прав человека.  
Я очень рад, прежде всего... за него самого.  
Он был так искренне удручен, когда ему не удалось “faire mar-  
cher” — заставить действовать — Мильерана.  
Эта попытка ограничилась очень милым завтраком у мадам  
Мильеран, который ни к чему не привел.  
А самым интересным оказался... лифт в их доме — один из пер-  
вых лифтов, установленных в Париже.  
А потому ныне один из самых отсталых лифтов столицы.  
Утопающий во всем богатстве отделки нелепого “стиль мо-  
дерн”, способный конкурировать в этом с нашими спальными  
вагонами или знаменитым по “Веселой вдове” рестораном  
“Максим”, сохранившим неизменной свою отделку, — эта до-  
стопримечательность подымала нас в бельэтаж, то есть на вы-  
соту двух маршей, минут десять — пятнадцать.  
Удачнее всех оканчивается миссия Тюаля.  
Я встречаюсь не только с Герню, но и с Виктором Вашем.  
Очаровательный старик в мягком воротнике и черном галсту-  
ке старомодным узлом, он — один из немногих оставшихся в  
живых активных дрейфусаров.  
Анатоля Франса и Клемансо уже нет в живых.  
Как трудно ассоциировать характерную фигуру престарелого  
“тигра”-империалиста с его горячим участием в деле полков-  
ника Дрейфуса, а позже — романиста Золя.

176

Кстати, “тигр” умер совсем недавно (имея в виду 1930 год).  
И я помню витрины книжных магазинов Парижа, заваленные  
его портретами и книжками о нем.  
Через год, вспоминая об этом в Голливуде, я буду дразнить  
Мориса Декобра, знаменитого автора “Мадонны спальных ва-  
гонов”, побившей все рекорды тиражей и пошлости.  
У Декобра есть не менее пошлая книга об индийских раджах —  
“Раздушенные тигры” (чего стоит одно название: “Les tigres  
parfumes”).

По пути из Лос-Анжелоса в Мексику, куда мы едем в одном  
вагоне, я с невинным видом буду расспрашивать его о том, не  
про Клемансо ли его книга!

Книги свои эта “мадонна спальных вагонов” от литературы  
пишет особенно охотно в поездах. И на пачках бесплатной  
почтовой бумаги, выдаваемой каждым отелем.  
Хоронили “тигра” на его родине — по-моему, в Вандее.  
И хоронили — кажется, согласно обычаям края — стоя.  
Конечно, только стоя может покоиться эта маленькая злост-  
ная и агрессивная обезьяна, причинившая столько вреда нашей  
молодой стране.

Совсем недавно (считая на этот раз от 1946 года) мы видели  
его ожившим на экране в фильме Генри Кинга “Вильсон”  
— в сцене заседания “большой четверки” версальской эпохи14.  
Сокращенно эта четверка называлась “B.F.” (“Big Four”). Пол-  
ковник Хауз выразительно вспоминает о том, что иногда ему  
казалось, что “B.F.” надо читать как “Big Fools” — “Большие  
дураки”.

В фильме “B.F.” (в каком угодно из чтений!) заседают в том  
маленьком зале в Версале, где сейчас (снова считая 1930 год)  
один из самых роскошных пригородных ресторанов Парижа.  
Наискосок от соответствующей мемориальной доски нас здесь  
по какому-то случаю угощает... “король жемчуга” роскошным  
завтраком с лангустами...  
Мне вообще везет на именитых покойников.  
Месяцев за шесть до этого умирает Штреземан.  
И я помню обвешанный траурными драпировками рейхстаг и  
вынос тела Штреземана.

Вокруг смерти Штреземана тогда была газетная шумиха.  
Виной был графолог Рафаэль Шерман.  
Штреземан болел.  
А кто-то из сотрудников министерства иностранных дел при-

177

нес Рафаэлю Шерману рукописную строчку анонимного авто-  
ра.  
Шерман вскакивает со своего кресла и истерически кричит:

“Этот человек на краю гибели! Не давайте ему волноваться!  
Он умрет от разрыва сердца!”

Через несколько дней Штреземан, вопреки указаниям врача,  
едет в рейхстаг.

Схватка с кем-то в какой-то комиссии.  
И... Штреземан грохается об пол. Разрыв сердца.  
Анонимная строчка принадлежала Штреземану.  
Сотрудник министерства не обратил внимания на голос Кас-  
сандры — Шермана.  
Он в отчаянии.

Отчаяние он разливает по страницам газет.  
Затем следует интервью с Шерманом.  
Затем многострочное изложение всей истории.  
С Штреземаном я не встречался, зато очень сдружился с Ра-  
фаэлем Шерманом.

Он мне объясняет, что его система графологии — крипто-  
граммная.

В почерке он вычитывает образы и рисунки, которые в них бес-  
сознательно вписывает человек, одержимый неотвязной  
мыслью или беспокоящей его болезнью.  
У потенциальных самоубийц неминуемо где-то контур писто-  
лета и т.д.

Штреземана волновало состояние его сердца, и пресловутая  
анонимная строчка была полна рисунков “расколотых сердец”  
(по-особому незамкнутых контуров в буквах “а” и “о”, “v” и  
“w”).

“Много, друг Горацио...”15, — вписал в альбом другому моему  
знакомому хироманту Чеиро (псевдоним графа Хэммонда) в  
свое время еще Оскар Уайльд.  
Его руку каунт\* Хэммонд читал еще в Оксфорде!  
Однако одно несомненно.  
Один номер Шерману удается всегда.  
Когда вы входите в его кабинет, этот комок обнаженных нер-  
вов вскакивает, впивается в вас глазами и, судорожно водя ру-  
кой по бумаге, — начинает писать... вашим почерком!  
Точным характером вашего почерка.  
\_\_\_  
\* Count — граф (*англ.*).

178

Это было проделано и со мной.  
Это же я видел проделанным и над рядом других лиц.  
Однако об отнюдь не чудодейственных основах разгадки это-  
го феномена (совершенно свободного от шарлатанства!) я здесь  
распространяться не стану.

...Виктора Баша я даже ни о чем не расспрашиваю. Бесконечно  
приятно видеть его перед собой живым и касаться рукой жи-  
вого участника одной из самых любимых и волнующих эпо-  
пей.

Я имею в виду судьбу и дело Золя.

А от Дрейфуса я, пожалуй, так же отмежевываюсь, как это  
сделали после его окончательной реабилитации и так же брез-  
гливо самые горячие дрейфусары.

Центральная фигура одной из крупнейших мировых кампаний  
и борьбы противоречий — этот маленький ничтожный офице-  
рик, совершенно игнорируя всю принципиальную схватку пе-  
редовой части французской интеллигенции с реакционной  
французской военщиной, мечтал лишь о том, чтобы снять пе-  
чать незаслуженного бесчестия со своего военного мундира.  
Невольно вспоминается Лао Цзы, который говорит, что коле-  
со вертится, но в центре колеса — пустота, ничто, отверстие,  
куда проходит ось.

Итак, играя спицами, колесо вертится вокруг собственной пус-  
тоты.

Так ничтожен как личность тот, кто мог войти в историю прин-  
ципиальным героическим мучеником “Чертова острова” нарав-  
не с Сильвио Пеллико, Верой Фигнер или Сакко и Ванцетти.  
Интересно, что самый убийственный штрих биографии несет  
эпизод из фамильной хроники семейства Дрейфуса.  
Когда уже отшумела моя парижская эпопея и я уже подписал  
контракт с “Парамаунтом” на поездку в Голливуд, мы с пред-  
ставителем фирмы рассматривали возможные темы.  
Среди них был “Процесс Золя” (тогда пьеса шумела в Берли-  
не).

Был момент, когда на эту тему у меня разгорались зубы.  
Для меня был ясен “мой” разрез этой темы — я хотел под жи-  
вым впечатлением моей эпопеи разделаться с реакционной  
Францией.

Сделать продольный разрез сквозь многослойный пирог фран-  
цузской реакции, смешав прообразы персонажей романов Золя  
с собственными живыми впечатлениями, и размахнуть титани-

179

ческую массовую борьбу вокруг процесса моего любимого  
романиста.

И между делом свести кой-какие личные счеты...  
Те рамки, в которых задумывался и в дальнейшем был осуще-  
ствлен этот фильм стараниями Вильгельма Дитерле16, меня ни-  
как не увлекали и не интересовали.  
Гигантский, международный разворот вокруг “мученика Чер-  
това острова” и его защитника Золя я хотел закончить кро-  
шечным эпилогом — тем, что американцы называют антиклай-  
максом (антиапогеем — в данном случае — антиапофеозом).  
Материалом для него послужил эпизодик из биографии ста-  
реющего Дрейфуса, нескромно мне разглашенный из семейных  
анекдотов одним из побочных членов этого семейства.  
Маленького роста, востроносенький, в пенсне, господин Леви  
владел маленьким издательством особенно роскошных изда-  
ний.

Папка фототипий деталей сокровищ отеля Рамбуйе (здесь в  
смысле “дворец”) — типичное для него издание.  
Над подобными изданиями в тридцатых годах у него работал  
Муссинак.

Отсюда знакомство и совместные поездки в окрестности Па-  
рижа с господином Леви и его маленькой подругой.  
Давно отгрохотали шумы процессов.  
Давно затих океан взбудораженного общественного мнения.  
Дрейфус — глубокий старец.  
Уже не вылезает из кресла и халата.  
Семейный совет.

Патриарх присутствует, но сидит в стороне.  
Такие мелочи быта его не касаются.  
А вокруг стола — горячие дебаты.  
Есть подозрение, что кухарка проворовалась.  
Выслушиваются стороны.  
Мнения “против” и мнения “за”.  
Аргументирует защита.  
Нападает обвинение.

Но, наконец, сходятся на том, что “состав преступления” не  
доказан.

Дело готовы предать забвению.  
И вдруг в тишине — голос патриарха.  
В огне дебатов о нем забыли.  
И голос говорит: “И все же дыма без огня не бывает...”

180

И титр: “Конец фильма”.

“Чертов остров”! Три процесса! Анатоль Франс и Клемансо!  
Высшее командование и таинственное бордеро! Бегство Золя!  
“J'accuse”17 и океаны прессы!..

Если я иногда сожалею о том, что не поставил этого фильма,  
то разве только из-за этой концовки!

...И если во встрече с Виктором Вашем есть что-то, столь же  
по-своему эстетически волнующее, как если бы вам удалось  
встретиться с живым палачом Марии Стюарт, героем “Соне-  
тов” Шекспира или шпиком, писавшим доносы на Кристофера  
Марло, то для нашего дела, конечно, гораздо эффективнее  
встреча с Герню.

Тюаль слышит, как по телефону Герню от имени Лиги обещает  
префектуре “не морочить голову” с “этим итальянским фаши-  
стом” (которого тоже высылают) при условии, “если вы не тро-  
нете Эйзенштейна”.

Dormant — dormant\*, — как говорят французы.  
“Если будет недостаточно, — говорит мне Герню, — мы сдела-  
ем запрос Тардье в палате”.  
Герню — депутат.

К вечеру меня еле держат ноги.

Но в отеле (на этот раз в смысле “гостиница”!) меня ждет ма-  
ленький округлый мужчина в пенсне и котелке, с зонтиком меж-  
ду коленками.

Удивительно, как нас любят те, кто на нас теряет деньги!  
Иногда их любовь настолько же парадоксально больше, как  
любовь господина Перришона не к тому молодому человеку,  
который его спас, но к тому, которого спасал он сам.  
Помните Лабиша18?

Господин в котелке потерял на нас много денег.  
Не на мне лично, а на всей советской кинематографии.  
Он издавал очень пристойный киножурнал.  
И вдруг вздумал издать роскошный номер, посвященный со-  
ветскому кино.

Со следующего номера — все фирмы, помещавшие у него в жур-  
нале объявления, отказались продолжать это делать.  
Милый господин с треском вылетел в трубу, потеряв журнал и  
деньги.  
Это не мешает ему быть самым пламенным поклонником со-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Здесь: услуга за услугу (*франц.*).

181

ветского кино, быть одним из первых, кто горячо меня встре-  
тил сразу по приезде в Париж, принеся мне в дар экземпляр  
того самого злополучного номера журнала.  
Такой же энтузиазм и пламенность я встречал еще дважды.  
Со стороны любезного Эжена Клопфера, потерявшего боль-  
шие деньги, когда он вздумал “под шум “Потемкина” зарабо-  
тать на прокате... “Стачки” — моего первого фильма, кото-  
рый, естественно, “никак” не прошел в прокате...  
Но еще трогательнее относился к нам владелец кинотеатра в  
Сан-Антонио (Техас).

Этот каким-то образом ухитрился просадить деньги на “По-  
темкине”.

Впрочем, прокат “Потемкина” в Техасе, в реакционно-фермер-  
ском штате... Чего, собственно говоря, было и ожидать?!  
Так или иначе, щупленький седеющий мужчина, узнав, что мы  
застряли в Нуэво-Ларедо19, на границе Мексики и Соединен-  
ных Штатов, специально катит к нам в гости.  
И с восторгом рассказывает, как он на “Потемкине” потерял  
деньги.

Впрочем, его повторные визиты не совсем бескорыстны.  
Со второго визита он начинает интересоваться, не очень ли мы  
скучаем в Ларедо.

Потом начинает спрашивать, не хотим ли мы интересного вре-  
мяпрепровождения.

И наконец в лоб спрашивает, что мы думаем о... съемках кар-  
тины на тему борьбы за Техас.

Имелись, конечно, в виду сражения 1846 года около Пало-Аль-  
то и Резака де ла Палма, к северу от Рио-Гранде.  
Война разгорелась между Соединенными Штатами и Мекси-  
кой после того, как Мексика воспротивилась добровольному  
присоединению Техаса к прочим штатам, хотя Техас считался  
самостоятельным и независимым еще с 1836 года.  
Война окончилась в сентябре того же года разгромом мекси-  
канской армии и занятием города Монтеррея войсками гене-  
рала Захарии Тейлора.

Техас присоединился к Соединенным Штатам.  
“Мои приятели, владельцы крупнейших окрестных ранчо, охот-  
но предоставят вам сколько угодно лошадей...”  
Мы деликатно объясняем нашему другу, что, с одной стороны,  
одних лошадей не совсем достаточно для картины и, с другой  
стороны, что прокат — не единственный способ терять деньги.

182

На производстве картин можно просадить гораздо больше.  
Старик хрюкает в небритость собственного подбородка.  
Но назавтра он снова у нас.  
У него новый план.

“Сеньора Монтойа!” — кумир Мексики и Южной Америки.  
“Сеньора Монтойа!”

Старик произносит имя нараспев, прищелкивая языком.  
“Сеньора Монтойа!”

Это — Сара Бернар Южной Америки.  
О Дузе он не слышал.  
А то бы он назвал ее Дузе.  
“Сеньора Монтойа...”.  
Сеньора Монтойа совершает турне.  
Сеньора Монтойа будет на днях играть в Монтеррее. В том са-  
мом Монтеррее, который занимал генерал Захария Тейлор.  
Монтеррей — первый крупный город, считая от Нуэво-Ларе-  
до в глубь Мексики.

Всего каких-нибудь двадцать пять километров!  
“Вы представляете себе фильм с сеньорой Монтойей! Совер-  
шенно не важно, какой фильм. Любая пьеса, которую она иг-  
рает.

Вы понимаете магию этого имени для проката в Южной Аме-  
рике?

Сеньора Монтойа...”  
О Режан он тоже не слышал.  
Иначе он назвал бы ее аргентинской Режан.  
Я спрашиваю:

“А вы ее видели?”

“Кого? Монтойю? Никогда! Но все равно — сеньора Мон-  
тойа...”

Он обсасывает это имя, как леденец.  
Решено взглянуть на это чудо.  
Мне лень ехать в Монтеррей.  
По пути к границе мы его проезжали.  
И смотреть там почти нечего.

И “Ночи Монтеррея”, о которых так сладостно поют патефо-  
ны всего мира, вертя пластинку “The nights of Monterrey”.  
Если, конечно, не считать за достопримечательность своеоб-  
разную “Иошивару” за пределами города, этот город веселья,  
обнесенный стеной, с серебряным долларом в качестве оплаты  
за право входа.

183

В нем два дансинга и один театрик, где играются самые непри-  
стойные фарсы.

Ложи театрика снабжены арьерложами с... ложами (здесь в  
смысле... кроватей).

А стены самой “Иошивары” изнутри — бесчисленные соты ма-  
леньких гнездышек любви с девушками на порогах, отделяе-  
мых от гуляющих во время священнодействия одними лишь  
качающимися на ветру легкими плетеными циновками.  
Эдуарду Тиссэ все равно, куда бы ни ехать, зачем бы ни ехать  
— лишь бы ехать.

Смотреть сеньору Монтойю вместе с предприимчивым техас-  
цем едет он.

Поздно ночью после спектакля приезжают мои театралы.  
Тиссэ давится со смеху.

Господин из Сан-Антонио (Техас) яростно плюется и, внезап-  
но переложив на язык своих праотцов, гневно цедит сквозь  
зубы:

“Alte Hure!!”\*

Театр сеньоры Монтойи — совсем не на уровне “Театра Клары  
Гасуль”.

Это, по рассказам пострадавших, вроде провинциального вер-  
тепа с налетом “данс макабра”\*\*.

Перед моим взором живо проносится образ одного итальян-  
ского спектакля XVI века, где предприимчивые духовные отцы  
инсценировали на городском кладбище “второе пришествие”,  
использовав [взятые] из мертвецкой... настоящие трупы.  
Вероятно, чем-то похоже!

“Монтойа!” — брезгливо фыркает наш предприимчивый зна-  
комец, исчезая на своем “фордике” в темноте по направлению  
к Сан-Антонио (Техас).  
Больше мы его не видим.

На следующее утро с американского берега на наш радостно  
перебегает начальник иммиграционного пункта. Он тоже час-  
то хаживал к нам помогать коротать долгое время.  
“Визы получены!”

И через какой-нибудь час мы мчимся по обетованной земле  
Соединенных Штатов, пересекая штат Техас.  
...Маленький француз в котелке пришел мне помочь.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Старая потаскуха!!” (*нем.*).\*\* Danse macabre — пляска смерти (*франц.*)

184

И он туда же!

“Не брезгуйте... Пройдемте ко мне. Я живу в двух шагах от вас”.  
Необыкновенно грязная квартира средней руки буржуа.  
С той особой грязью, которую французы называют вырази-  
тельным словом “crasse”. Это слово во мне всегда вызывает  
ощущение жирной копоти, и жирной копоти здесь действитель-  
но сколько угодно!

В “салоне” — овальный стол, покрытый почему-то зеленым  
сукном.

Салон — одновременно и кабинет хозяина.  
Вероятно, одновременно и бывшая редакция бывшего журна-  
ла.

На зеленом сукне — белая с золотом чернильница.  
Удивительно измазанная. Тут же маленькие чашки горячего  
расплесканного кофе.

И теряющиеся в темноте стульчики — поломанные золоченые  
“луисезики”.

На стульях — два зловещих грузных субъекта в темных кос-  
тюмах.

Есть еще неряшливого вида дама — жена.  
Но она не сидит на месте, и на нее никак не навести фокуса.  
Это тоже своего рода военный совет.  
Мой толстенький друг оказывается не более не менее как сек-  
ретарем организации “Des anciens combattants” — нечто вроде  
союза ветеранов, тоже бывших военных, но не получивших  
ранений.

Организация весьма благонадежная, сиречь — густо реакци-  
онная.

Да еще первого аррондисмана\* (район Центрального рынка),  
уже вовсе реакционного гнезда.

Это не мешает ему быть горячим и, как доказывают его дела,  
бескорыстно искренним другом нашего кино.  
Он решает рискнуть своим добрым именем и репутацией и по-  
теребить кое-какие и свои связишки с префектурой.  
Две темные фигуры на золоченых стульчиках с энтузиазмом  
помогут чем могут — со своей стороны.  
Они — два брата-венгерца.

На углу бульвара Распай имеется крошечный, в одну малень-  
кую витринку, магазин японских древностей.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Arrondissement — городской округ (*франц.*).

185

Я часто прохожу мимо этой лавочки.  
Лавочку содержит какой-то чрезмерно аккуратно одетый Яма-  
гуци-сан или что-то в этом роде.

“Сан” — само означает “господин”, так что к имени незачем  
приставлять еще “мосье”.

Это бы звучало так же глупо, как манера парижских белогвар-  
дейцев говорить: “Буа де Булонский лес”, тогда как “буа” уже  
значит “лес” и совершенно достаточно говорить “Буа де Бу-  
лонь”.

<Маленький магазин холоден и чист, как келья.  
На окне несколько резных камушков, которые пишутся “не-  
тцуке”, а читаются — “нетцке”.  
Немного слоновой кости.

Внутри — две-три бронзовые вазы “клуазоннэ”.  
Я не люблю эту разновидность японского прикладного искус-  
ства, где разного оттенка эмали заливаются в отдельные ке-  
лейки, разобщенные друг от друга тонкими бронзовыми пере-  
борками.

Поскольку мы в Париже, здесь невольно напрашивается упо-  
минание о пуантилизме Сислея и Сера20.  
Там тоже цельная цветовая поверхность расколота на бесчис-  
ленное количество цветовых пятнышек чистого тона.  
Но там это сделано в расчете на оптическое смешение их в вос-  
принимающем глазе.

И там цветовые пятна сливаются в животрепещущую теплоту  
игры света.

Здесь же, не сливаясь, отдельные участочки разноцветной эма-  
ли как бы распяты по холодной поверхности вазы, а еле замет-  
ные полоски разделяющих их бронзовых прожилок кажутся  
решеткой, которая душит и подавляет живую игру красок.  
Она кажется металлической сеткой самодисциплины самурая,  
беспощадно накинутой на многоцветную игру эмоций.  
Все холодно, гладко, бездушно.

Тут же, на стене, висят потемневшие ножны самурайского меча.  
Две-три картинки по шелку.

Удивляет малый и тривиальный набор, невысокое качество и  
печать какой-то отрешенности владельца магазина от предме-  
тов, которые японцы обычно окружают бережливой теплотой.  
Оно и неудивительно.

Господин Ямагуци, одетый с иголочки, безупречный в манерах,  
совершенно не интересуется предметами своего магазина.

186

В господине Ямагуци самом есть что-то от бронзы “клуазоннэ”.  
Не только цветные пятна, составляющие его элегантную фи-  
гурку, как бы заключены в бронзовые перегородки.  
Вот оливковое пятно непроницаемого лица.  
Вот черный лак аккуратно зачесанных волос.  
Два острых ослепительно белых треугольника уголков ворот-  
ничка.

Схваченный в талии жакет.  
Полосатые брючки с идеальной складкой.  
Но этого мало.

Кажется, что и от внешнего мира — общения с людьми и пред-  
метами — господин Ямагуци также отделен незримой сеткой  
бронзовой паутины.

Гладкий, холодный, вежливый, улыбающийся.  
Господин Ямагуци вовсе не интересуется предметами своего  
магазина.

Господин Ямагуци интересуется только оружием.  
И притом оружием вовсе не старинным.  
А самым что ни на есть современным и совершенным по кон-  
струкции.

Однако бельгийские фирмы почему-то неохотно продают свои  
винтовки на Дальний Восток.  
Поэтому из рук в руки оружие покупать трудно.  
Вот почему господин Ямагуци, скучая, сидит в своем малень-  
ком магазине на углу бульвара Распай, совершенно не интере-  
суясь коммерческим процветанием своего маленького предпри-  
ятия.

А сделки с бельгийскими фирмами делают два брата-венгерца,  
любезно приобретая у бельгийцев винтовки для далекой роди-  
ны господина Ямагуци.>

У таких братцев не может, конечно, не быть своих ходов в пре-  
фектуру и Сюрте.

И, конечно, [среди] самых мелких служащих. Такие маленькие  
люди — увы! — так часто бывают самыми необходимыми ко-  
лесиками в самых крупных делах.

Это они могут списать данные с необходимой “фишки”, зате-  
рять на несколько дней необходимую повестку, где нужно про-  
пихнуть бумажку, когда нужно заглянуть под крышку нужно-  
го досье.

Букет собирается отличный. Но полезность “малых сих” об-  
наруживается к завтрашнему же вечеру.

187

Один из венгерцев уже видел мое досье!  
В подробности содержимого он не входит. Но буркает что-то  
обнадеживающее, проходя мимо моего столика около кафе  
“Ла Куполь”.

Через плечо он носит камеру...

Я думаю, что иногда эта камера работает на совсем другую  
клиентуру, чем господин Ямагуци.

Для полного набора не хватает только разве что внука велико-  
го писателя да аристократа прустовского типа.  
Но именно тут, как из земли, вырастает виконт Этьен де Бомон  
(Франция знает не только “Виконта де Бражелона”!)  
Когда-то он с супругой был в Москве.  
Интересовался фильмами.

Был у меня в монтажной, в студии, в проекционной.  
В Париже я ему нанес визит.

Но больше мы не встречались с этой седеющей, высокой, строй-  
ной, хотя и несколько сутулой разновидностью мосье Шарлю-  
са21, после того как он перетрусил устроить показ “Старого и  
нового” для избранного круга в своем маленьком зимнем саду.  
Но в минуту невзгоды, постигшей коллегу, дорогой виконт, сам  
немножко снимающий, не может не появиться с характерной  
припрыгивающей походкой на выручку “de son cher ami”\*.  
Сам он, конечно, ничего не может, но другой его tres cher ami”\*\*,  
конечно, будет счастлив.  
Жан Юго.  
Юго?

Да-да! Внук Виктора Юго! (или Гюго, как мы привыкли его пи-  
сать).

Жан Юго принадлежит к нашей касте — он работает с Карлом  
Дрейером (создателем “Орлеанской Девы”22 — одной из пре-  
краснейших картин на протяжении истории фильма).  
Внук Гюго!  
Куда же еще?!  
Казалось бы, довольно.  
Но мне настойчиво твердят — на этом не останавливаться...  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “своего дорогого друга” (*франц.*).  
*\*\* —* очень дорогой друг (*франц.*).

188 Мемуары

**Ганс. Колетт**

Мне настойчиво советуют снестись с Абелем Гансом.  
Он “имеет” двух... министров!  
Не очень убедительных портфелей, но все же!  
С Гансом я встречался раньше.  
Звоню ему сам.

Он очаровательно просит заехать к нему в ателье.  
Он в разгаре съемок “Гибели мира” или “Конца света” — не  
помню точно, как называется его последняя грандиозная за-  
теяв Эта затея автора “Наполеона” поглотила море денег, но,  
кажется, так и не увидела свет.  
Он снимает, кажется, в Жуанвилле.  
А впрочем, может быть, и в другой студии.  
Но, во всяком случае, довольно далеко от города и, по-моему,  
где-то в стороне Венсеннского леса.  
Конечно, по пути невозможно отделаться от литературных  
реминисценций, связанных с лесом и замком. Здесь когда-то  
стрелялись герои Поля Феваля, а в замке томились [герои]  
Понсон дю Террайля.

Конечно, в это время никто еще не предугадывает, что в этом  
же замке будет коротать свою бесславную старость маршал  
Петэн2.

Но расстрелянную во дворе Венсеннского замка Мата Хари,  
конечно, помнят все.

Марлен Дитрих в этой роли3 будет пудриться, глядя на соб-  
ственное отражение в клинке шпаги молодого офицера, коман-  
дующего ее расстрелом (роскошная “трувай”\* фон Штернбер-  
га, столь убедительного в картинах грубого быта и такого жал-  
кого в своих эстетствующих потугах!).  
Строже будет вести себя черная стройная Грета Гарбо на пути  
к смерти в первом фильме4, который я увижу, вторично ступив  
на “обетованные” земли Соединенных Штатов, прождавши  
шесть недель права въезда в пограничной дыре Нуэво-Ларедо  
(Мексика).

...Это будет года через два.

Бетонный мост не столько сковывает, сколько разъединяет два  
берега — соединенно-штатский и мексиканский.  
На мексиканской стороне сидим мы.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Trouvaille — находка (*франц.*).

189 EPOPEE

Неделю. Вторую. Третью.

Все нет разрешения иммиграционных властей.  
Впрочем, кто видел фильм “Останови рассвет”, тот помнит  
пограничные томления Шарля Буайе.  
Три недели в Нуэво-Ларедо — немного. Даже четыре. Пять.  
Шесть.

Здесь люди ждут месяцами.  
Иногда годами...  
Квота.

Да и весь городок Нуэво-Ларедо создался из таких ожидаю-  
щих.

Они обзавелись хозяйствами.

Обросли магазинами. Ресторанами. Колонками бензина.  
“Делами”.

И есть старожилы, отметившие двадцать — двадцать пять лет  
ожидания въезда в “благодатные” земли Северной Америки.  
Чаще всего это родители или дальняя родня благополучно  
обосновавшихся эмигрантов.

Иммиграционная квота их не пускает на ту сторону речки, где  
горят неоном маленькие небоскребы; рядом с халупами мек-  
сиканской стороны они кажутся по крайней мере Манхэтте-  
ном: гремят кинотеатры и даже как будто есть коммерческая  
палата (chamber of commerce).  
Дети навещают родителей,  
потомки — предков...

Но на полпути через мост беспощадно высится незримый при-  
зрак результата гуверовской политики — безработица и неиз-  
бежный ее спутник — сокращение контингента иностранной  
рабочей силы.

Сокращение это в те годы традиций Гувера, еще не переломан-  
ных только что пришедшей [им] на смену рузвельтовской де-  
мократией5, производилось крайне просто.  
До середины моста доезжал громадный “черный ворон” — чер-  
ный автофургон без окон и с одной решетчатой дверкой позади.  
Круто заворачивал.

И останавливался ровно настолько, чтобы можно было успеть  
выпихнуть из него кучку растерянных “даго”6, возвращаемых  
на родную, суровую и мало дружелюбную к безработным мек-  
сиканскую землю...

Повторяю, эту малоотрадную картину я буду наблюдать через  
два года.

190 Мемуары

Сейчас же мне самому предстоит со дня на день также выле-  
теть через границу за пределы сладчайшей Франции.  
А пока что мы мчимся, заворачивая на обширный студийный  
двор.

В ателье — обычная сутолока. Неразбериха.  
Только еще несколько большая.

Только что еще “недообосновался” в кинематографии звук.  
Еще носятся с бредовой мыслью о том, что можно скопом, сра-  
зу снимать фильм на трех языках!  
По крайней мере это делает Ганс.

Он сразу делает три варианта — французский, английский и  
испанский.

Почти все фигуры “Гибели мира” полусимволические.  
Есть и светлая дева. Есть и подобие сатаны.  
На сатану — два исполнителя.  
Один знает испанский и французский языки.  
Другой — только английский.  
Светлых дев — три.  
По одной на каждый язык.

Еще один участник той же сцены знает французский и англий-  
ский.

А для испанского варианта имеется еще второй актер.  
Вот и представьте себе три съемки подряд, на трех языках, с  
полупеременным составом, да в бесчисленных дублях!  
Мне кажется, что Ганс даже рад моему приезду.  
Так охотно вырывается он из этого вавилонского столпотво-  
рения языков и вариантов, смеси наречий и говоров.  
Он необычайно отзывчив и в маленькой комнатке, отгорожен-  
ной где-то в глубине ателье, делает подробные пометки для  
разговора с министрами.

Он ничего, конечно, обещать не может. Но попутно подробно  
рассказывает о собственной роли в своем фильме.  
Он сам играет в прологе. В “Наполеоне” он играл Сен-Жюста.  
Здесь он изображает плотника, играющего роль Христа в мис-  
териальном спектакле типа зрелищ в Обераммергау7.  
...В Обераммергау я не был, но видел аналогичный спектакль в  
Вашингтоне в исполнении какой-то, кажется тоже австрий-  
ской, бродячей труппы из полупрофессионалов.  
Я уже не помню, были ли библейские бороды приклеены или  
так же отращены, как в пресловутой деревне, так еще недавно  
игравшей страсти Христовы.

191 EPOPEE

Наиболее любопытным для меня моментом было снятие со  
креста.

Чрезвычайно умелым использованием системы длинных поло-  
тенец, пропускаемых под мышки, очень ловко спускали с крес-  
та тело актера, игравшего роль распятого.  
Ту же роль у себя в картине играет Ганс.  
По ходу действия и его распинают.  
И Ганс меня уверял, что он до такой степени проникся экста-  
зом, что стал вещать на древнееврейском языке.  
Возможно ли это?

“C'est a prendre ou a laisser”\*, — как говорят французы.  
Может быть, в режиссерской игре это и возможно.  
Но, конечно, ни один уважающий себя актер никогда не станет  
так себя расходовать.

Вспоминали же мы совсем недавно, как в Алма-Ате у меня про-  
бовался Пудовкин на роль Пимена8 в “Иване Грозном”.  
Он так проникся ощущением восьмидесятитрехлетней старос-  
ти, что, сам цветущего здоровья, внезапно “свернулся с кату-  
шек” перед съемочной камерой от... сердечного припадка.  
Во всяком случае, фотопортрет Ганса в терновом венце, куд-  
рях и бороде, с каплями крови, сползающими по щекам, и тро-  
гательной надписью в уголке я храню как добрую память об  
очень милом человеке.

Картина лавров ему не принесла — одни тернии.  
И я вспоминаю первую встречу с ним за несколько месяцев до  
этого.

Меня поразила обстановка.  
Ложноготическая и поддельно готическая.  
Неудобные стулья с прямыми спинками.  
И почему-то в полкомнаты — гипсовая копия с неаполитан-  
ского Андрогина9 в натуральную величину.  
Впрочем, по-своему так же странно жил в Париже и Альберто  
Кавальканти.

С той лишь разницей, что здесь в квартиру были декоративно  
встроены бутафорские арочки, не готические, а раннеренес-  
сансные, кремовые по цвету и шероховатые по фактуре. Меж-  
ду арочками были темные бархатные занавески. За занавеска-  
ми — голубой фон. А скрытый свет чуть ли не разных оттенков  
играл на столбах и в простенках.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Хотите верьте, хотите — нет” (*франц.*).

192

Около Ганса на одном из ложноготических кресел сидел с ви-  
дом алчной химеры его финансовый директор — из белых эмиг-  
рантов, кажется, господин Иванов. И по жадному взгляду, об-  
ращенному на меня, было видно, что его когтистая лапа стара-  
лась нащупать, как бы переменить антрепризу.  
Ганс был, кажется, в третьей фазе перерасходов и поисков но-  
вых капиталовложений.

Это было незадолго до того, как окольными путями, через  
третьи руки какого-то французского ювелира с Рю де ла Пе  
ко мне подсылал сватов... Шаляпин.  
Шаляпин, вздумавший сниматься Дон Кихотом и очень бояв-  
шийся первого опыта в “говорящем” кино.  
Я сильно подозреваю в этом деле организующую волю госпо-  
дина Иванова, хотя мотивом было то, что Шаляпин трусит и  
хотел бы начать все же со “своими”.  
“Свойство” после двадцатого года, когда он покинул пределы  
нашей общей родины, конечно, более чем относительное.  
Предложение осталось висеть в воздухе.  
А много лет спустя я увидел “Дон Кихота” Пабста на экране и,  
грех сказать... досидеть не смог.

Я помнил Шаляпина по единственному разу, когда я его видел  
с балкона Мариинского театра студентом в “Борисе Годуно-  
ве”.

В незабываемом последнем выбеге “Чур, дитя” или в сцене с  
видением призрака, когда он судорожным жестом левой руки  
сдирал со стола покрывало.

(Я продежурил у кассы с вечера ночь, чтобы купить билет.)  
Я видел его и на экране Иваном Грозным, заснятым по ходу  
“Псковитянки” Ханжонковым или Дранковым, где даже сквозь  
нелепо скачущий темп шестнадцатиклеточной съемки на двад-  
цатипятиклеточной проекции не пропадали благородство,  
скульптурность и драматизм игры.  
Но показанное в “Дон Кихоте” было так бесконечно грустно  
и столь пережившим себя...

Но некогда грустить о талантах, погибающих вдали от родной  
почвы. Нас подхлестывает темп повествования о наших даль-  
нейших злоключениях.  
О дальнейших встречах.

Дальше вертится калейдоскоп персонажей, вовлеченных в эпо-  
пею моей высылки из Парижа.  
Колетт!

193

Колетт!

Париж немыслим без Колетт,

без Колетт — колоритного автора “[Claudine] en menage”\*  
Колетт — супруги Вилли10,

Колетт прелестных записей о том, как она работала в мюзик-холле.

(“L'envers du music-hall”\*\*.)

Колетт совсем недавно была на положении супруги отца мое-  
го приятеля Рено.

Однако она изменила ему со своим старшим пасынком, бра-  
том Рено — Бертраном.

И Рено сейчас неудобно обращаться к ней.  
Достаточно того, что он вихрем носит меня в своей маленькой  
гоночной “бугатти” из конца в конец Парижа на все свидания,  
через которые меня проносит моя эпопея.  
А когда я устаю, сбиваюсь с ног или мне надоедает это развле-  
чение, он ураганом мчит меня по дороге в Версаль, где непов-  
торимые ритмы очертаний дворцовых лестниц и парков и не-  
подвижная гладь прудов дают нам новую зарядку на новые  
похождения на следующий день.

С Колетт нас сводит другой мой долголетний приятель — Леон  
Муссинак. “Мадам Колетт, конечно, будет очень рада...”  
Живет Колетт в удивительном месте — на антресолях галереи  
Пале-Рояля.

С той стороны, где Пале-Рояль как бы вдавлен в лабиринт ста-  
ринных маленьких уличек.  
Улички угловаты. Полны подъемов и спадов.  
И в сумерки кажется, что по ним скользят персонажи “Чело-  
веческой комедии” или призрак Жерара де Нерваля, повесив-  
шегося в точно том самом месте, где нынче размещается суф-  
лерская будка театра Шатле.

Колетт живет в нескольких крошечных комнатках над арка-  
дой окнами внутрь, в сад Пале-Рояля. Под высокими помеще-  
ниями верхних этажей.

Что только перевидали эти оконца на своем веку из-под полу-  
сводов этих антресолей!

Роскошные толпы гуляющих в манере Дебюкура в канун вели-  
ких событий финала XVIII века.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Клодин в домашнем кругу” (*франц.*).\*\* “За кулисами мюзик-холла” (*франц.*).

194

Здесь когда-то вереницами двигались гирлянды “суламиток”,  
как называли памфлетисты тогдашних жриц любви.  
Сохранились списки их имен,  
точные описи их нравов,  
данные о ценах.

Затем здесь неслись пламенные речи Камиля Демулена, и по-  
рыв нес отсюда революционных горожан на штурм Бастилии.  
Как непохожи эти аркады и сады на тот задник, который мы  
когда-то малевали в далеких Великих Луках [во время] граж-  
данской войны для спектакля “Взятие Бастилии” Ромена Рол-  
лана!

Позже под сводами этого же Пале-Рояля скользил в игорный  
дом герой “Шагреневой кожи” Бальзака.  
Амбразуры окон все те же.  
Они видели:  
Коммуну.

Осаду Парижа немцами — одну. Освобождение города.  
Вторую. И новое его освобождение.  
Квартира Колетт вся полна коллекций стекла.  
Она немного запаздывает.

И я имею время разглядеть причудливое стекло со впущенны-  
ми в него цветами, птичками, плодами.  
Продолговатые бутыли с парящими в них стеклянными фигур-  
ками святых, монахов, ангелов.  
Приходит Колетт.

В мужского покроя пиджачке, с взлохмаченной челкой.  
С темной подводкой глаз.  
Она сделает все.

Завтра она обедает в одном доме.  
На обеде будет Филипп.  
Она поговорит с Филиппом.

В моем поклоне и поцелуе руки есть что-то от эпохи Режанс\* .  
Я чувствую себя по крайней мере как “un roue” (элегантные  
гуляки, спутники Филиппа Эгалите).  
Уж слишком впечатляет окружение.  
Его доигрывают обои белые в розовую широкую fraise ecra-  
see\*\* полоску.  
Филипп — это Бертло.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Regence — Регентство (*франц.*). *\*\* —* цвета раздавленной клубники (*франц.*).

195

Филипп Бертло — всемогущий управляющий министерством  
иностранных дел, пресловутым Ке д'0рсе, как именуют минис-  
терство в прессе11.

**Кокто. “Простите Францию”**

В самый разгар событий мне вдруг совершенно неожиданно  
приносят письмо от Кокто.  
Перекошенная пентаграмма в уголке страницы.  
Буквы, похожие на рисунки или на кружево.  
Строчки, расползающиеся по бумаге, как гусеницы, в разные  
стороны.

В этом письме они не превращаются в бабочки слов — причуд-  
ливых оборотов речи Кокто.  
Письмо — чисто деловое.

Бедный Кокто — се pauvre Cocteau — в отчаянии.  
Он только что узнал о моих неприятностях...  
Умоляет заехать к нему.  
Он хочет помочь мне.  
Он меня ждет.  
Я еду к нему.

Живет Кокто в самом сердце Парижа.  
[На] улице позади собора Мадлены.  
Хотя и в центре города, район этот позади этой каменной гро-  
мады с греческими фронтонами и колоннадами пользуется дур-  
ной славой.

“Магдалина” по библейской аналогии имеет совершенно точ-  
ный смысл.

Район кишит такими “магдалинами”.  
Кокто в районе нравится.  
Он чувствует себя в нем как рыба в воде.  
Почему бы и нет?

Это вовсе в традиции французских эстетов.  
Когда-то Лотрек и еще при мне Паскен любили не только по-  
сещать, но даже изредка проживать в “домах мадам Телье”!.  
Бедный Паскен! Последний человек в котелке на Монпарнасе.  
Единственное средство удержать его дома было — изрезать  
ножом котелок. Рыжая спутница жизни Паскена прибегала к  
этому средству неоднократно.  
И бедный Паскен сидел безвыходно дома, пока кто-нибудь из

196

друзей не приносил новый котелок.  
Кокто встречает меня с неизменной долей аффектации.  
Он взволнованно протягивает мне свои громадные руки — зна-  
менитые, в толстых венах, руки Кокто, как бы отвинченные от  
совсем другого человека, — “руки Орлака”2 (вы помните фильм  
с Конрадом Вейдтом?) — и приставленные к тщедушной фи-  
гурке Кокто.

Он умоляет... “простить Францию” за грубость, за наносимую  
мне обиду.

Он хочет мне помочь.  
Он — в отчаянии.

Он сейчас не может использовать своих связей в полиции.  
“Этот разбойник” — его камердинер, молодой аннамит3, толь-  
ко что снова попался с опиумом.

Или это был гашиш? Или кокаин? Только не чудодейственная  
марихуана — курево, которым одурманиваются мексиканские  
солдаты.

Существует мнение, что поразительное орнаментальное раз-  
ложение форм природы в архитектуре ацтеков, тольтеков и  
майя сделано либо в трансе марихуаны, либо в порядке воспо-  
минаний о нем. Нормальное состояние сознания вряд ли спо-  
собно на такую экстравагантность.  
Совершенно так же сделаны зарисовки и записи Кокто в про-  
цессе вытрезвления от паров опиума.  
Так что молодой аннамит — “этот разбойник!” — вероятнее  
всего, попался именно на покупке опиума...  
Но ничего.

“Во Франции надо все делать через женщин... Вы разрешите  
мне это сделать?”

Мари Марке — актриса “Комеди Франсэз”.  
Она — любовница господина Тардье, премьер-министра.  
Кокто сейчас ставит в “Комеди Франсэз” свою одноактную  
пьесу “La voix humaine”\* .

В ту же программу он включил “Карету святых даров” Клары  
Гасуль.

В “Карете” играет Мари Марке.

“Она зарабатывает на мне большие деньги. Она не откажется  
переговорить с Тардье в постели...”  
Ура!  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Человеческий голос” (*франц.*).

197

Последний штрих наложен.

Мое дело дойдет до постели господина премьер-министра!  
Образ Франции в разрезе моего дела — дописан.  
“А сейчас вы меня простите. Я сейчас кончу зарабатывать нам  
с вами на завтрак. Через пятнадцать минут мне принесут день-  
ги. Заказ должен быть готов...”

Заказ этот — двухстрочные стишки, рекламирующие... шелко-  
вые чулки для какой-то из крупнейших парижских фирм...  
Кокто садится в сторонку и как из рога изобилия сыплет дву-  
стишиями.

Это не первая моя встреча с Жаном Кокто.  
Я уже виделся с ним.  
Вскоре после приезда.

Когда-то давно у меня висел пришпиленный к стене круглый  
его портретик, вырезанный, кажется, из журнала “Je sais tout”\*,  
с задумчивым лицом, сделанным из гигантского глобуса, на  
обложке, лицом с пририсованной к нему фигуркой в черном  
сюртуке, поддерживающей глобус рукой.  
Портретик висел в честь скандальной его пьесы “Новобрач-  
ные Эйфелевой башни” (“Les maries de la Tour Eiffel”).  
Она вызывала скандал тем, что порывала со всеми условнос-  
тями как пьесы, так и театра.

Это в ней стояли справа и слева “радиоглашатаи”, одетые в  
кубистические костюмы Пикассо.

И их-то я, кажется, тут же пародировал, правда в неосуще-  
ствленных эскизах к несостоявшейся постановке в театре Фо-  
реггера4, — в образах “мамы — ресторана-автомата” и “па-  
пы — ватерклозета” для новой транскрипции “Шарфа Колом-  
бины”, alias\*\* — “Покрывала Пьеретты”.  
...Меня предупреждали.

У Кокто — двоякий способ принимать гостей.  
Либо он позирует “мэтром” и снисходителен.  
Либо он играет “мнимого больного” и принимает лежа, жа-  
лобным голосом жалуясь на здоровье, уронив свои громадные  
руки на одеяло.

Я был принят во втором варианте.

Удостоился даже высшего знака признания: в середине беседы  
была сделана вовсе неожиданная выразительная пауза.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Я знаю все” (*франц.*). *\*\* —* иначе (*лат.*).

198

И мне было сказано:

“Вы мне внезапно рисуетесь залитым кровью...”  
Вторая встреча была менее буколической.  
Была закрытая премьера его пьесы в “Комеди Франсэз”. Той  
самой “Voix humaine”, которая обеспечила ему дружбу с ма-  
демуазель Марке.

Премьера эта в благопристойной и чинной “Комеди Франсэз”  
тоже разразилась скандалом.

Правда, скандалом не в ответ на “левый” загиб, а как раз на-  
оборот — за безоговорочный отказ от “жеребятины” и воз-  
врат к традиционному театру, да еще в скучнейшем аспекте...  
Но объективной причиной скандала как-никак оказался... я.  
Еще в письме своем ко мне Кокто писал, что он нисколько на  
меня не в обиде.

Ниже мы увидим, что он, скорее, даже имел основание быть  
мне благодарным.

У меня оказалось четыре приглашения на премьеру.  
Я обедал у моих друзей — четырех антикваров, имевших на rue  
des St. Peres\* очаровательный магазинчик древностей из позо-  
лоченных резных мадонн и целого подвала перуанских фигур-  
ных кувшинов, чаще всего в форме собак. Мода на них, а след-  
ственно, и рынок сбыта, только-только начинали пошатывать-  
ся, и на витринах они уже не служили приманкой.  
Вместе с нами обедали Арагон, достаточно известный и доро-  
гой нам товарищ, хотя тогда еще целиком в бенгальских огнях  
и фейерверках бретоновского крыла сюрреалистов, и Поль  
Элюар, тоже поэт и другой тогдашний столп этой же группи-  
ровки.

С этой группой сюрреалистов, группирующихся вокруг цен-  
трального лидера Андре Бретона, у меня довольно прохлад-  
ные отношения.

По-моему, Бретон, довольно неудачно позирующий “маркси-  
стом” (!), несколько задет тем, что я не счел нужным по при-  
бытии в Париж заехать к нему с визитом и комплиментами.  
Общение с “марксиствующими” салонными снобами — заня-  
тие вообще малоприятное.  
Но здесь случилось еще худшее.

Хромой Прамполини, итальянский художник, с которым я по-  
знакомился на “конгрессе независимых фильмов” в Ла-Сар-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — улице Святых Отцов (*франц.*)

199

разе (Швейцария), затащил меня как-то на вечер молодых  
итальянских живописцев и поэтов — футуристов.  
Живопись была плохая.  
Поэзия — еще хуже.

Но там меня совершенно неожиданно знакомят с... Маринет-  
ти.

Радушия в этой встрече с моей стороны, конечно, не могло быть  
никакого.

Разве что, как писала какая-то газета в своем отчете об откры-  
тии этой выставки, было “пикантно видеть в одном и том же  
помещении одного из провозвестников фашизма рядом с ярост-  
ным адептом коммунизма”.

Что эта встреча опередила встречу с ним, Бретон никак не мог  
пережить,

хотя и футуризм, и сюрреализм я считаю одинаково равноуда-  
ленными как по идеологии, так и по форме от того, что делали  
и делаем мы.

Разглядывать же живого Маринетти было, конечно, очень за-  
нятно.  
Я никогда не представлял его себе таким, каким он оказался:

жирным, черноусым, похожим на переодетого в штатское го-  
родового или пожарного довольно мощных пропорций,  
с косым “пивным” брюхом, торчавшим из створок визитки, и  
грубыми жирными руками.

Таков был в тридцатом году этот “властитель дум” футуриз-  
ма, урбанизма, тактилизма и воинствующего милитаризма пре-  
жде всего.

Столь же “колоритен” он был и в той своей французской поэ-  
ме, которую он читал с необыкновенно “жирным” смаком.  
До сих пор стоит в ушах его жирное “je flaire” (“я впитываю  
запах”), которое он произносил как “фл-э-э-эр”.  
Что же за аромат впитывает автор поэмы?  
Поэма написана от имени... собаки автора.  
Есенин только обращался к собаке Качалова с очень лиричес-  
кими строчками5.  
Не так Маринетти.

Он пишет прямо “от лица” своей собаки.  
И жирное “фл-э-э-эр” относится к тому моменту поэмы, близ-  
кому к кульминации, когда пес налетает на... человеческий эк-  
скремент и трепещет перед тем, что вот-вот сейчас он впитает  
“внутреннюю сущность”, истинную тайну природы своего хо-

200

зяина — человека... Гм. Гм. Гм... Parlez pour vous\*, уважаемый  
мэтр!

Никаких красок я здесь не сгущаю.  
Это можно проверить.

“Это” напечатано в сборнике “I nuovi poetti futuristi”\*\* (1930),  
и с помпезным посвящением мне — моему “grand talent futuris-  
te”\*\*\* и с размашистой подписью автора хранится где-то среди  
сугубо парадоксальных раритетов моей кунсткамеры.  
Еще больше злит Бретона тот факт, что я дружу с отколов-  
шейся от него группой более демократической молодежи. Она  
имеет штаб-квартирой кафе с фигурами двух китайских бол-  
ванчиков над входом, откуда название “Cafe des deux magots”,  
и лишена заносчивости, позерства и снобизма “старших”.  
Она очень больно атакует их промахи. И как раз в эти дни из  
среды этой молодежи выходит прелестный памфлет “Un са-  
davre” (“Труп”), направленный лично против Бретона!..6...После обеда Арагон куда-то быстро умчался. А оставшийся  
четвертый билет я предложил Элюару.  
Поль Элюар...

В словаре Ларусса есть таблица сравнительных высот самых  
высоких сооружений мира.

Тут и соборы, тут и башня Эйфеля (старичка Эйфеля я однаж-  
ды видел7 сидящим около ворот своей маленькой виллы на вы-  
езде из Парижа), тут и пирамиды.

Элюар — покроем фигуры, манерой держаться, плечами и че-  
люстью и вызовом в лице чем-то походил на Маяковского. Но  
в сравнительной таблице фигур — не говоря о творческой  
мощи! — он, вероятно, занимал бы место где-то рядом с Нотр-  
Дам, если покойному Владимиру Владимировичу отвести пи-  
рамиду Хеопса или “Эмпайр стейт билдинг” Нью-Йорка, еще  
не попавший в “Ларусс” тех годов.  
“Только предупреждаю, — говорит Элюар, — я подыму скан-  
дал!”

(Сюрреалисты ненавидели Кокто.)  
То ли неполное доверие к его словам,  
то ли любопытство к действительно возможному скандалу (я  
только что упустил [возможность] попасть на какой-то скан-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Говорите о себе (*франц.*).\*\* “Новые поэты-футуристы” (*итал.*).\*\*\* *—* “большому футуристическому таланту” (*франц.*).

201

дал в одном из ночных кабаков, где какая-то компания затея-  
ла ночной коктейль в пижамах. О, веселые двадцатые годы!)  
заставляют меня не обращать внимания на его слова.  
И вот мы уже в бельэтаже “Комеди Франсэз”.  
Крахмальные грудки. Манжеты. Золотые пенсне. Холеные бо-  
роды. Строгие дамские туалеты.  
До тошноты почтенное общество.

“Занавесь пошла”, — как говорят старые рабочие нашей сце-  
ны.

В чинность начинает просачиваться корректная дремотность.  
В пьесе — одна актриса8.

С воображаемым партнером... на другом конце провода теле-  
фона.

Это — нескончаемый монолог.

Нескончаемость медленно заглатывает крупицы возможной  
драматичности сцены.

И внезапно между мной и видом на сцену подымается высокая  
квадратная фигура Элюара.  
Резкий голос:

“Кому вы звоните?  
Господину Деборду!?..”  
Мгновенное оцепенение.  
Актриса умолкает.

Зрители, не веря ушам, поворачиваются к Элюару.  
Оскорбление неслыханное!  
Двойное!

Во-первых, традицией освященным стенам первого театра  
Франции.

И прямой выпад против автора — намек на слишком хорошо  
известные его нравы, в данный момент связывающие его имя с  
молодым господином Дебордом, начинающим романистом.  
Но Элюар не дает публике прийти в себя.  
Как ударами молота ритмически садит он классическое: “Меr-  
de! Merde! Merde!”

Когда-то, читая впервые “Нана” Эмиля Золя, я, нарвавшись на  
это слово, долго и тщетно искал его по словарям.  
Я был очень молод. Не знал этого слова по-французски. И во-  
все не догадывался о том, что слово это из тех, что живут за  
пределами крышек академических словарей, но не попадают и  
в словари “арго” ввиду их крайней общеизвестности.  
Слово бьет как молот по головам.

202

“Merde! Merde! Merde!”  
Но оцепенение прошло.

В ответ на него какой-то хриплый визг из черных недр партера.  
Визг переходит в рев.

Рев — в топот десятка ног по лестницам вверх на бельэтаж.  
Золотые пенсне летят куда-то в сторону, срываясь с лент.  
Манжеты слетают с поднятых кулаков.  
Из рукавов торчат волосатые руки.  
С треском переламываются крахмальные манишки слишком  
толстых мужчин, взбешенных тартаренов9, взбегающих по  
лестницам.

Кровью наливаются глаза.  
Пылают вспотевшие лысины.  
Снизу из темноты визжат дамы.  
Актриса вскочила.  
Актриса подбежала к рампе.

И в лучших традициях исполнения Расина и Корнеля необъят-  
но широким жестом (у нее на редкость длинные руки), с пра-  
вильно рассчитанными интервалами мимирует отчаяние, чере-  
дуя его с мольбой, вновь мимируя отчаяние и снова возвраща-  
ясь к скрещенным рукам мольбы.

Напрасно! Вот уже короткие жирные ляжки взбежали по лест-  
нице, короткие жирные ручки вцепились в Элюара.  
Элюар стоит неподвижно, с видом святого Себастьяна и [с]  
самосознанием Гулливера в стране лилипутов.  
Но, брызгая слюной, лилипуты рвут его книзу.  
Трещит пиджак.  
Ответно трещат смокинги.

В неравной борьбе из толпы еще раз, подобно тонущему фре-  
гату, выныривает бледное лицо поэта с крепко сжатыми челюс-  
тями, прежде чем с кучей других тел скатиться с монументаль-  
ных лестниц бельэтажа вниз.  
Бурная овация обращается к сцене.  
Требуют продолжения пьесы.

Изобразив “растроганную благодарность”, актриса возвраща-  
ется к прерванному тексту.  
И беспрепятственно доводит пьесу до конца.  
До конца осталось, слава богу, не так много!  
Публика еще не успела остыть.

И бурными аплодисментами дает выход накопившейся и еще  
не разошедшейся игре собственных страстей.

203

Но... успех произведению Кокто обеспечен.  
“Пожар способствовал ей много к украшенью”10.  
Не знаю — без скандала так же горячи были бы aплoдиcмeнты?  
Без инцидента — так же пламенны овации?  
В конце концов, у Кокто, может быть, совсем не так уж много  
оснований обижаться?

Может быть, есть даже основания благодарить?  
Так или иначе, стараюсь выскользнуть из театра, не встреча-  
ясь с ним.

Это довольно трудно.

Хитрым маневром так закрыты всякие боковые двери, что во-  
лей-неволей вынужден проходить через маленькое фойе, где,  
“ноншалантно”\* облокотясь о чей-то цоколь (не то Мольера,  
не то Коклена-старшего), с царственной снисходительностью  
автор благодарит вереницу проходящей публики за любезное  
внимание.

Наконец я нахожу какой-то запасный выход и через несколь-  
ко минут сквозь какую-то щель между Домом Мольера и внеш-  
ней стенкой Пале-Рояля оказываюсь на свежем воздухе.  
Уф!

...“Уф!” — произносит, разгибаясь, Кокто. Двустишия готовы.  
Мы долго смеемся над ними.  
Но вот звонок.

Кокто приносят пятьсот франков.  
Мы можем ехать завтракать.  
Есть бесчисленные способы делать деньги.  
Кокто продает в качестве названий для ресторанов — загла-  
вия своих неизменно шумливых (и за последнее время, считая  
1930 год!), особенно часто искусственно раздуваемых книг.  
Таков пресловутый кабак “Бык на крыше” (в память одной из  
пантомим Дебюро). В подвальной его части я встретил несрав-  
ненную Кики11 — модель всех крупных художников-монпар-  
насцев.

Кики, танцующая в испанских шалях танец живота на крышке  
рояля, на котором играет Жорж-Анри Ривьер из Musee du Tro-  
cadero.  
Кики, подарившая мне книжку своих мемуаров с надписью:

“Car moi aussi j'aime les gros bateaux et les matelots”\*\*.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* От слова nonchalamment — небрежно (*франц.*).  
*\*\** “Так как я тоже люблю большие корабли и моряков” (*франц.*).

204

Наконец, Кики, сама ставшая писать красками, рисующая мой  
портрет.

К концу второго сеанса неожиданно входит Гриша.  
Она скашивает свои громадные миндалевидные глаза неизмен-  
но благосклонной кобылицы из-под длинных ресниц в сторо-  
ну Александрова и... в мой портрет оказываются вписанными  
губы будущего постановщика “Веселых ребят”.  
На вывеску ресторана попадают и “Анфан террибли”\* — за-  
главие последнего романа Кокто.

На них надписано характерным гусеничным почерком все с той  
же манерностью и пентаграммой: “А celui qui m'a bouleverse  
en me montrant ce que je touchais avec les doigts d'aveugle. A Eisen-  
stein son ami Jean Cocteau. Paris, 9.1.1930”\*\*.  
Однако завтракать мы едем вовсе не под одну из этих вывесок.  
Из котла безудержного уличного движения, из его гомона и  
грохота, из всего того, что французы так колоритно называют  
прелестным словом “brouhaha”, мы подымаемся на одну из  
возвышенностей (buttes), опоясывающих Париж.  
Знающие географию Парижа придерутся к тому, что окруже-  
ние холмами здесь неполное; однако я настаиваю на “опоя-  
санности”, ведь такой город, как Париж, может быть опоясан  
только прерванным... расстегнутым поясом!  
На этот раз — это возвышенности не Сакре-Кёра, утопающего  
в том, что называют “bon Dieu series”, — медальки с пылаю-  
щим сердцем Христовым, целительные эксвото, цветочки, икон-  
ки, ленточки, открытки с ласточками с пришитыми к клювикам  
настоящими жетонами, свидетельствами того, что правовер-  
ный паломник был на поклонении у подножия этого уродли-  
вого сооружения времен Наполеона III12, по-своему умело обе-  
зобразившего облик Парижа.

Но это и не возвышенность Монмартра, с мельницами, Плас  
дю Тертр, до одури знакомой по живописи, с кабачком “Au la-  
pin agile”\*\*\*, где когда-то пел свои песни несравненный Арис-  
тид Брюан.

На этот раз это — лакомство особого рода. На вершинах 1а  
Villette.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Les enfants terribles” — “Трудные дети”) (*франц.*).\*\* “Тому, кто потряс меня, показав то, до чего я тольк.о дотронулся пальцами слепца. Эйзенштейну — его друг Жан Кокто. Париж, 9.I.1930”. (*франц.*).\*\*\* “У проворного зайца” (*франц.*).

205

Там, где орудуют бойни.  
Где трудятся мясники.

И где такие же изысканные маленькие рестораны по части кро-  
вавых бифштексов, как внизу, в “брюхе Парижа” — на Париж-  
ском центральном рынке, вы можете получить ни с чем не срав-  
нимый луковый суп с сыром, тянущимся из тарелки за ложкой,  
словно золотистые морские водоросли, — или лучшие сорта  
улиток в других ресторанчиках, пугающих вас ночью длинны-  
ми рогами своих золоченых улиток над входом.  
(Одну предрассветную заутреню вы же не можете не посвя-  
тить осмотру этой кумирни чревоугодия, куда за ночь стека-  
ются караваны яств...)

За кровавым бифштексом мы с Кокто договариваемся обо всем.  
Помимо Мари Марке он поговорит еще с Филиппом, как толь-  
ко Филипп возвратится из Женевы.  
Это тот же Филипп, с которым обещала поговорить Колетт.  
И через несколько дней регулярно начнут поступать крошеч-  
ные четвертушки, исписанные микроскопическим почерком  
управляющего министерства иностранных дел.  
Они информируют Кокто о ходе моего дела.  
Кокто их пересылает мне.  
Я храню их на память.  
Но до этого я вижусь с самим Бертло13.  
Если я скажу, что внешность Филиппа Бертло мне напоминает  
чем-то облик Томаса Манна, это во многом окажется, как [в]  
старом анекдоте про царского министра Маклакова.

— Как выглядит министр Маклаков?

— Его брата, депутата, знаешь?

—Нет.

— Совсем непохож!

Скажем только, что у Бертло высокий стоячий крахмальный

воротник...

**[****День за днем]**

День за днем эпопея сыплет на меня неожиданные встречи:

людей, обстановку, ситуации. Многое в жизни я не увидал и не  
узнал бы, ежели бы не она!

Однако беготня, связанная с нею, и обокрала меня кое в чем.  
Так я не успел попасть на гонки борзых и в знаменитый “ра-

206

тодром”, где, согласно определенным правилам игры, бульдо-  
ги расправляются с крысами.

Она же мне помешала в еще более колоритном развлечении.  
В Париже, помимо Жермен Крулль, я дружил, конечно, с мас-  
сой фотографов.

Тут и Ман Рэй, и Эли Лотар, и Кертес, который мне и предло-  
жил это развлечение.

Ман Рэй принимает великосветских дам у себя в ателье на улич-  
ке Notre Dame des Champs (?).  
Кертеса великосветские дамы принимают у себя.  
Кертес говорит, что более интересного зрелища, чем эти дамы,  
“вынутые из позы”, трудно найти. Как они обращаются с при-  
слугой, с парикмахерами, как они ходят по дому, когда им не-  
кого стесняться.

Прислуга не считается за людей.  
При ней можно садиться в ванну.  
Фотограф на дому — почти то же самое.  
Если не физическую — моральную сюиту, достойную серии  
“Купальщиц” Дега, можно наблюдать в отелях всех этих кон-  
тесс, пренсесс и виконтесс.

Я должен был в темных очках — на всякий случай, чем черт не  
шутит — вдруг пришлось бы встретиться где-нибудь потом —  
официально таскать за ним фуляры и флешлайты\* с видом его  
помощника...  
Не попал.

Не попал и на закрытый смотр моделей будущего сезона к  
Ворту.

Тоже должны были пойти с фотографом — моим другом —  
венгерцем.

Поэтому знакомство с “maison de couture”\*\* ограничилось од-  
ной мадам Ланвен, где шились платья для мадам Мары.

**[****Изгнание дьявола]**

Все на мертвой точке...  
Ничто не движется вперед.  
Проходят дни.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Flash-light — магниваевая вспышка (*англ.*). *\*\* —* фирмой модной одежды (*франц.*).

207

Истекает срок малинового билета1.  
Через несколько дней буду в Берлине.  
Неужели партия проиграна и вся игра страстей впустую?  
Жаль!

Но прежде чем покинуть Францию, хочу увидеть Везлэ (Vezelay).  
Там самые потрясающие древности романской архитектуры,  
самые затейливые фигурные капители. Самый строгий и вмес-  
те с тем причудливый тимпан портала.  
Проводим сказочный день в Везлэ (это [несколько десятков]  
километров от Парижа).

Вернувшись, не могу удержаться, чтобы не послать в Берлин,  
доктору Эрвину Хонигу, когда-то в Ленинграде навещавшему  
в качестве корреспондента мои съемки “Октября”, а нынче  
одному из редакторов в гигантском концерне “Ульштейн”,  
только что с громадным успехом выпустившему в многотысяч-  
ном тираже “На западном фронте без перемен”, — открытку с  
одной из капителей собора в Везлэ: ангел, ведя за рога дьяво-  
ла, извергает его из окружения пальм божественных садов.  
Извещаю доктора Хонига — когда-то бок о бок жили мы с ним  
в “Европейской гостинице”, — что скоро, вероятно, буду в Бер-  
лине, так как парижские власти подобны этому кургузому ро-  
манскому ангелу...

Через два дня приходит в Париж берлинская “Berliner Zeitung  
am Mittag”. В центре полосы — мой дьявол, выталкиваемый  
ангелом, — факсимиле оборотной стороны открытки и улю-  
люкающая издевка немцев над французами. Эпопея приобре-  
тает международный характер!

Заботливые руки старательно вшивают другой экземпляр этой  
же газеты во все пухнувшее мое досье-  
Конечно, не в пользу мне.  
Но я делаю еще худшее.

Очень за меня старается какой-то маленький, кажется социа-  
листический, листок.

Любезность за любезность: они просят у меня интервью.  
Я очень обозлен.

К тому же терять, кажется, уже нечего.  
Дело явно застряло.  
Не вытанцовывается.  
Мэтр Ламур угрюм и мрачен.

Александров и Тиссэ гоняют со своим господином Курочки-  
ным где-то в Ницце или в Говт де Лу.

208

Даю себе полную волю в своем интервью.  
“Какова цель вашего приезда в Париж?”

— Хочу познакомиться с тем аббатом, который ввел в лоно ка-  
толической церкви Гюисманса.

(Я вспоминаю, что улыбающийся мосье Удар занимает в пре-  
фектуре то самое место, где когда-то сидел автор “Бездны” и  
“Святой Лидвины де Шиедам”. Может быть, ему удастся про-  
делать это и со мной?..)  
“Что вы скажете о случившемся с вами инциденте?”

— Я сделал ошибку, приехав в Париж и не пожертвовав долж-  
ной суммы на госпиталь для престарелых и пострадавших жан-  
дармов, покровительствуемый мадам Кьяпп...  
(Это — один из наиболее известных окольных путей — вру-  
чать взятки господину Кьяппу!)  
И в таком роде бутада за бутадой.  
Назавтра — общий смех на Монпарнасе.  
Вечером сижу у крайнего ряда столиков под тентом “Куполи”.  
Из сумерек выныривает мой знакомый — венгерец. Тот самый,  
который фотограф.

Несколько дней тому назад он, также вынырнув из полутьмы,  
стоя боком, сквозь зубы конфиденциально доносил:

“Видел ваше досье... Все, кажется, в порядке...”  
Сегодня он взбешен. Кричит в открытую:

“Вы сошли с ума!

Ваше интервью...

Все уже налаживалось...

Теперь все сорвалось! Все кончено!..”

Плевать!

Завтра истекает мой срок.

Предстоит повторный визит к господину Удару.

Увидим...2

<Как меня принимают в приемной и как меня принял Удар!

— Restez, monsieur, restez!  
Ouf!..\*>  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Оставайтесь, мсье, оставайтесь! Уф! (*франц.*).

209

**\***

Кто же, в конце концов, решил дело, я так и не знаю.  
И еще — reste la question\*, был ли нарушен ночной покой господина премьера... Эта тайна так и останется inter piernitas  
Мари Марке (между одеялом и подушкой Мари Марке).  
Если бы не было этой эпопеи — ее бы следовало придумать.  
Парафраз известной фразы известного француза очень к месту.

Эпопея развернула передо мной такую динамическую фреску  
Парижа, какой мне никогда бы не узреть простым туристом!

\_\_\_\_\_\_\_  
\* — остается вопрос (*франц.*).

**Дама в черных перчатках**

Есть с детства милые вам призраки.  
Смутные видения,  
обычно женские.

Очень часто — это память о рано разлучившейся с вами матери.

Иногда — смутное предощущение облика будущей избранницы любви.

Тогда о них пишут, как писал молодой Гёте, стихи an eine unbe-  
kannte Geliebte — еще неведомой возлюбленной1.  
Однако это вовсе не обязательно.

Подобный романтический облик может запасть в юные мечтания и от случайного впечатления.

Особенно если в этом впечатлении окажется нечто от природ-  
ной склонности или предрасположения воспринимающего.  
И совсем интересно, что это романтическое видение — вовсе  
не обязательно лирико-романтическое, как призрачно-голубо-  
ватое видение доброй феи со стеклярусом над колыбелью. Оно  
может принадлежать и к другой составляющей романтику — к  
наиболее ее обаятельной стороне — иронии.  
Такое видение иронической феи с очень ранних лет витает надо  
мной.

Фея носит черные перчатки выше локтя.  
Имеет конкретный адрес в Париже.  
Конкретные контракты в кафе-консерах\* Франции.  
И с незабываемой четкостью контура и абриса живет на пла-  
катах, офортах навеки запечатленной остротой глаза одного  
из великолепнейших художников Франции.  
Чем впервые пленил меня ее облик?  
Черные ли перчатки,  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Cafe-concert — кафе-шантан (*франц.*).

211ДАМА В ЧЕРНЫХ ПЕРЧАТКАХ

рассказы ли отца, слышавшего и видевшего бессмертную di-  
seuse\* во время поездок в Париж,  
тексты ли ее песенок, рано почему-то попавшие мне в руки,  
рисунки ли Лотрека?

Потом — мемуары (“La chanson de ma vie”\*\*),  
потом — “Искусство петь песенку” (“L'art de chanter une chan-  
son”),

затем — неуловимость.

В двадцать шестом году в Берлине она концертирует, одновре-  
менно сыграв Марту Швертлейн в “Фаусте ” Мурнау. И только  
что, за несколько дней до моего приезда, уехала во Францию.  
В двадцать девятом году я опаздываю на ее концерт в Париже  
ровно на три дня.

Fatalite\*\*\*. Принцесса Грёза в черных перчатках2 — неуловима.  
Но тем не менее мы встретились.  
Было томительно скучно.  
Хотя это был Париж.

Меня высылали из этого чудного города.  
По подозрению в коммунистической пропаганде.  
Позднее мне Бертло показывал секретный рапорт Кьяппа обо  
мне.

Самым пленительным пунктом моей подрывной деятельности  
(наравне с тем фактом, что все советские картины сделаны  
мной!) была строчка о том, что “Mr. Eisenstein par son charme  
personnel ”\*\*\*\* вербует друзей Советскому Союзу.  
Томительно-скучно в гостинице.  
Кто-то хлопочет о продлении пребывания.

Надо ждать телефонных “мессажей ”\*\*\*\*\*.

Бульвар Монпарнас еще не лиловеет в голубых сумерках.

“Жокей” наискосок от меня еще не зажигается огнями. “Ку-

поль” и “Ротонда” еще не становятся магической феерией

ночи.

Скучно.

Скучно в этом Париже Домье и Лотрека, Малларме и Робида,

“Трех мушкетеров” и Иветт Гильбер...  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — исполнительницу (*франц.*).\*\* “Песня моей жизни”(*франц.*).\*\*\* Рок (*франц.*).\*\*\*\* *—* “г-н Эйзенштейн своим личным обаянием” (*франц.*).\*\*\*\*\* Message — сообщение (*франц.*).

212 Мемуары

Tiens!\* А почему бы не позвонить ей?  
Моей фее в черных перчатках?  
Так прямо,  
без интродукций,  
без общих знакомых etc.  
Номер телефона не засекречен.

Никаких “Фе Ша ”*,* за которыми скрывался носитель этих ини-  
циалов Федор Шаляпин.  
К телефону подходит мадам сама.

“Ну что вы? Как можно было подумать! Конечно, я вас знаю. Я  
же не американка!”  
Через день я у нее.

“Денег, денег. Берите с них громадные деньги. Вы едете в Аме-  
рику. Берите с них (в интонации: дерите) как можно больше  
денег! ”

Дам Иветт не любит Америку. (Эпизод с морской болезнью3.)  
И дам Иветт любит деньги.  
Этим полны ее мемуары.

Драки за контракты. Повышения. Скандалы.  
Дам Иветт любит солидные вложения.  
Ее салон — почти что склад, магазин, пакгауз вещей солид-  
ных, стоящих.

Мраморные столики и лампы.  
Золоченые стулики и фарфор.  
Бронзовые вазы.

Все немного старомодно, но добротно.  
Все стоит, рассчитанное на в восемь раз большую площадь.  
Как египетский отдел Британского музея, где экспонаты стоят  
в шесть рядов, закрывая мумией мумию.  
Стены завешаны картинами вплотную. (Портреты в черных  
перчатках.)

Так завешан знаменитый ресторан в Нью-Йорке, где вы едите  
“тендерлойнс”ы\*\*, рассматривая по стенам и по потолку бес-  
численные фото с нескончаемых катастроф на скачках.  
Впрочем, нет. В отличие от ресторана потолок гостиной дам  
Иветт — свободен. Если не считать нескольких люстр, раски-  
нутых применительно к разноскомпонованным уголкам гости-  
ной.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* В самом деле! (*франц.*).  *\*\** Tenderloin — вырезка (*англ.*).

213 ДАМА В ЧЕРНЫХ ПЕРЧАТКАХ

Может быть, нескольких люстр одновременно в гостиной и не  
висит.

Может быть, это вырастают мохнатыми абажурами девятисо-  
тых [годов] лампы настольные и лампы на высоких ножках,  
прямо от пола и прямо в потолок.

Но гроздья люстр, как в магазине, — тот образ, который, на-  
прашивается для характеристики.  
Мадам в отчаянии.  
У нее насморк.

Иначе она бы спела мне весь свой репертуар.  
И Dieu sait\*, как я обожаю этот ее репертуар!  
Я охотно верю.

Мой визит — если не певческое матинэ\*\*, то драматическое —  
несомненно.  
Рыжеватый парик.  
Нос трубой.  
Чрезмерный жест.  
Преувеличенный шаг.

Все сливается с трубным гласом декламации, вырастающей из  
норм разговора.

Апре-миди\*\*\* — сплошной спектакль.  
Перед уходом мне стыдливо всучивается томик... Захер-Ма-  
зоха. “Почитайте в пути”.  
Томик, посвященный Екатерине4.  
“Если вздумаете ставить... Есть Екатерина ”.  
Теперь мне понятен спектакль.  
Мадам демонстрирует товар лицом.  
И именно поэтому Екатерина во всех видах проходит передо  
мной в течение памятной апре-миди.  
Мадам нравится одноактный Шоу на эту тему5.  
“Elle est vieille!”\*\*\*\* — рычит мадам.  
И, властно рассекая воздух рукой, показывает, как импера-  
трица из шеренги рослых гвардейцев цепкой ухваткой извле-  
кает самого рослого и самого красивого.  
Преувеличенный жест красноречив.  
Видишь перед собой шеренгу.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — видит Бог (*франц.*).\*\* Matinee — утреннее представление (*франц.*). *\*\*\** Apres-midi — после полудня (*франц.*). *\*\*\*\** “Она старуха!” (*франц.*).

214Мемуары

Ее тяжелая походка измеряет ее длину.  
Видишь счастливого обладателя благосклонности императри-  
цы.

Цепкая рука привлекает к себе счастливца. Или обреченного.  
“Mais pas trop vieille ”\*, — слабо протестует из глубины очень  
неглубокого кресла доктор Шиллер — муж.  
Он такой хрупкий, маленький.

Похожий на степную мышь, суслика или тушканчика, он уто-  
пает в любом кресле,

даже в миниатюрном (стильном, добротном, правильно расце-  
ненном) сером и золотом “луикэнзике”\*\*.  
В этом вздохе целая драма.  
Угасающий романтизм доктора.  
И трезвая бабья рассудительность реалистки Иветты.  
“Sarsey m'a dit”\*\*\*.

(Боже мой, Сарсе! Осада Парижа. Семидесятые годы! Может  
быть, следующим упоминанием будет... Рабле или Сен-Симон?!)  
“Tu est folle, Yvette! On te sifflera!”\*\*\*\*  
Это она рассказывает, как, исполняя что-то о гильотине (ве-  
роятно, Ксанрофа), она выходила в рабочей шапке (эти “кас-  
кетты” рабочих обессмертил Стейнлен) и красном шарфе.  
В шапке был спрятан кусок свинца.  
И когда падала с гильотины голова в песенке, Иветт с глухим  
стуком роняла эту casquette.

“И что же вы думаете? Публика ломала скамейки от востор-  
га!”

Потом верхняя часть лица дам Иветт начинает закрываться  
белыми полумасками.  
Они разные.

Забавные и характерные.

Передо мной проходят avant la lettre\*\*\*\*\* замыслы великой ар-  
тистки.

Она готовит номера в полумасках.  
От движений и игры полумаски оживают. Кажется, что это не  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Но не так уж стара” (*франц.*). *\*\** От Louis Quinze — стиля Людовика XV (*франц.*). *\*\*\** “Сарсе мне сказал” (*франц.*). *\*\*\*\** “Ты сошла с ума, Иветт! Тебя освищут!” (*франц.*). *\*\*\*\*\** Идиоматическое выражение, здесь обозначающее “первоначаль-  
ные”, “в самом зародыше” (*франц.*).

215ДАМА В ЧЕРНЫХ ПЕРЧАТКАХ

Иветт, а они корчат рожи.  
То зловещие, то смешные...

Когда-то Миклашевский (кажется, в дальнейшем ставший не-  
вропастом в Италии) на сцене Троицкого театра (Троицкая ули-  
ца в Петрограде) читал доклад об игре маски. И, выхватывая  
из-под пульта маски, надевая их на себя, заставлял игрой ме-  
няться их мимику.  
В глубине — стол президиума.  
Почтенный. Как мистики в начале “Балаганчика ”.  
Но я помню и вижу из членов его лишь одного6.  
Другие словно исчезли в прорезах собственных картонных  
бюстов,

провалились в памяти, как те проваливались в “Балаганчике”.  
Единственный, — вы угадали.  
Божественный. Несравненный.  
Мей-ер-хольд.  
Я его вижу впервые.  
И буду обожать всю жизнь.

**Учитель**

Голубое распятие опрокинуто под лакированный треугольник  
“бехштейна”.

Цвет. Фактура черного лака. Стекло. Тем не менее это не контр-  
рельеф1.

Это Мейерхольд раскинулся в прозодежде2 на ковре под ро-  
ялем.

В руках рюмка. Хитрый прищур глаза сквозь стекло.  
1922 год.

Слева толстые ноги Зинаиды3, туго обтянутые шелком черно-  
го платья.  
Нэп.

В ногах у мастера — я.

“Театральный Октябрь”4 на стадии “Рогоносца”.  
На моих ногах — калачиком — Аксенов.  
Спит.

Стадия Аксенова — безбородость.  
Рыжая борода лопатой, развевавшаяся агрессивным стягом из-  
под контура древнего шлема буденновца' снята.  
Женат на конструктивистке Поповой.  
Авторе той нелепой смеси галифе и клеша голубого цвета, ко-  
торую все почтительно именуют “прозодежда ”.  
Непривычен абрис головы Аксенова без бороды.  
Лицо асимметрично.

Воспаленные круги глаз, когда открыты.  
Сейчас закрыты.

И кажется, что рыжеватые остатки пуха растут прямо из кост-  
ной основы лица, лишенного других покровов.  
Глаз мастера щурится.  
Голова запрокидывается.

В неповторимых пальцах почти парит рюмка.  
“Айседора Дункан мне сегодня сказала, что в прозодежде я

217 учитель

похож на голубого Пьеро... ”

Признание залетает не дальше меня и не выше колен Зинаиды.  
Тайна остается в доме.

Прозодежда. Биомеханика. Индустриализация театра. Упразд-  
нение театра.

Внедрение театра в быт6...

Два года пулеметного треска вокруг кричащих направленчес-  
ких лозунгов.

Бешеная полемика против приезда Дункан.  
“Понедельники “Зорь”7.  
Аудитории, раздираемые надвое.  
Сколько пылающих вокруг этого юным энтузиазмом.  
И все — не более чем случайная, чем новая, чем перелицован-  
ная личина все того же Пьеро.

Наискосок от длинного стола мистиков Пьеро-Мейерхольд  
сидит в прологе “Балаганчика”.  
Голубой набросок [Ульянова] напоминает нам его.  
Воспоминания старика-незлобинца Нелидова рассказом до-  
полняют.

Дудочка. Дудочка!  
Как он играл на дудочке.  
Стоя на одной ноге.  
Обвернув вторую змеей вокруг.

Голубой Пьеро — носитель режиссерского замысла — выпар-  
хивает между длинных полос головинского занавеса в “Мас-  
караде”8.

Бледное личико между свисающе-длинными рукавами. Резкие  
отсветы пятнами от свеч.  
И третья личина.

Голубой бред из клеша и галифе девицы Поповой.  
Но он один. Неизменяем. Вечен.  
Меняются голубые личины.

Меняются поводы для гробов, опускаемых со стен осажден-  
ных городов.

Вчера в гробу предполагалась Коваленская. Сегодня — Закуш-  
няк.

Меняются и города.  
Сегодня — это осажденная Сеута9.  
Завтра — обложенная Оппидомань10.  
Сегодня — это эмоционально повышенный речитатив револю-  
ционных реплик Верхарна.

218Мемуары

Вчера — каденции католического речитатива Кальдерона.  
Обозначение речитатив приобретает от контекста.  
А в сущности, один.

Лексингтон-авеню — это негритянская Пятая авеню.  
Центральная улица Гарлема.  
Справа — дансинг.  
Слева — методистская церковь.  
Там — дом греха.  
Здесь — дом спасения.

Там — изживается плотоядность в неподражаемо прыгающем  
ритме.

Здесь — богоозаряемость протекает в том же самом вздраги-  
вании членов.

Экстаз знает только одну формулу захвата человека.  
От бога ли, от дьявола ли опьянение одержимости — ритми-  
ческий вздрог один.  
Пафос — един.

И пафос в сущности своей — сверхтемен.  
По природе своей — по ту сторону от предмета темы и содер-  
жания.

В случайно оставшейся не сожженной единственной дошедшей  
книжечке истинных откровений в состоянии экстаза святой  
Игнатий себе в этом сознается.  
Сперва Великое Это.

Затем оно облекается в образ божественного.  
Неудивительно, что католическая мистерия освобожденной  
Сеуты и революционно-мистическая Оппидомань декламиру-  
ют о себе схожим регистром речитативов!  
К тому же: кто вздумает сравнивать?!  
Те, кто рукоплещут “Зорям”, не помнят “Стойкого принца”.  
Те, кто любовался “Стойким принцем”, вряд ли ходят на  
“Зори”...

Тем, кто знает оба спектакля, вряд ли взбредет кощунственная  
мысль или подобное подозрение.  
Мейерхольд, конечно, Протей.

И “Рогоносец”, вечер интермедий на Бородинской11 или  
“Лес ” — всегда неизменно одно и то же.  
Взлетают и слетают парики и личины.  
Сегодня они — музейно-пышный “Мир искусства”12, завтра  
они сброшены в мусорный ящик истории, послезавтра возро-  
ждаются золотыми, зелеными, фиолетовыми, клеенными из ов-

219 учитель

чины [париками], в чем задыхается на первых спектаклях  
“Леса” Восьмибратов — Захава.  
Беспринципность?  
Принципиальность?  
Ни то, ни другое.  
Воплощение принципа.  
Принципа театра.  
Его переливчатости.  
Сверкания.

Перевоплощаемости.  
Магии.

Хитрый глаз мастера поблескивает сквозь тонкое стекло ста-  
кана.

Витого и высокого.  
Чрезмерно тонкого.  
Чрезмерно высокого.  
Чрезмерно витого.  
Как хозяйка его.  
С выбритыми бровями.

И нанесенными тушью крыльями от переносицы полукругами  
в лоб.

Высоким черным воротником.  
Талией, кажущейся уже воротника.  
Людмила Гетье.  
Балерина.  
Повод к неизменным шуткам:

муж — боксер13.

Слишком пухл и красив.

Жалеет лицо, как воины Помпея во время битвы при Фарсале,

как воины Помпея — чаще бит14.

Он рисуется шоссейным катком, проехавшим по чрезмерно

тонкому стану супруги.

**\***

“Приведите с собою фотографа.  
Пусть знает мир, что сделали с Мейерхольдом...”  
В доме на Новинском бульваре, № 23 помещается наш инсти-  
тут — мастерские Мейерхольда, ГВЫРМ15.  
Кругом густо живут в этих двух с половиной этажах.

220Мемуары

И кажется, что каждая стенка как будто из картона и доста-  
точно ее надрезать, чтобы в наши залы посыпались неисчерпа-  
емые предметы домашнего обихода: бельевые корзины, табу-  
реты, корыта, птичьи клетки.  
Под крышей живет мастер с семьей.  
В полуподвале пустая, заглохшая кухня.  
Сегодня Мейерхольд как-то особенно по-курчавому седой.  
Может быть, от кричащей коричневой зелени драной шинели,  
в которую он кутается.

У мастера необыкновенное качество — заворачиваться в са-  
мые необыкновенные одежды.

Ухитряясь не уронить с ног ночных туфель, он, прыжок за  
прыжком огибая углы заворотов игрушечной лестницы, сле-  
тает вниз.

Еле поспеваешь за его юношеской прытью.  
Догоняешь его в кухне.  
“Зовите фотографа!”  
Поза...

Простите: ракурс.

(Сколько пламени, страсти излито на дисгрессию\* этих поня-  
тий: промежуточной стадии движения — ракурса — в отличие  
[от] мертвой неподвижности — позы!)  
Ракурс готов.

Дрожа, на плите лежит несчастный старик.  
Кто бы сказал, что лордом Генри вот этот самый старик в “До-  
риане Грее”16 воплощает безупречного денди, клюв в клюв, ка-  
чаясь в кресле, глядя на попугая?  
Он съежился. Сморщился.  
Ушел в поднятый выше ушей воротник.  
Челюсть подвязана тряпкой.

Длинные пальцы глубоко вкопались в рукава шинели.  
“Пусть знают все, как обходятся с Мейерхольдом...”  
Пока что с Мейерхольдом ничего особенного не сделали.  
Однако:

Тео Наркомпроса, которое Мейерхольд уже не возглавляет17,  
сегодня отказало ему в смете по ремонту его театра...  
“Пошлите за фотографом...”  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* разделение; от disgredere (*лат.*).

**Прощай**

“Последний раз я видел Вас так близко...”1Почему эта пошлая фраза, предшествующая образу еще более  
пошлого “лилового негра” и пошлой рифме “Сан-Франциско”,  
приходит на ум, когда хочется записать боль последней встречи  
с ним? Боль за обстановку этой встречи. Боль, быть может, по-  
множенную на острое предчувствие, что эта встреча последняя?  
И как ни странно, вероятно, эта первая строка пришла на ум  
именно не [сама] по себе, а из-за второй.  
Именно из-за той, где действует кошмарный “лиловый негр ”.  
Ибо этот “лиловый негр... вам подает манто”.  
В “манто ”-то и дело.

А строчка цитаты возникла так, как, видимо, возникали эпи-  
графы у Пушкина: эпиграфы Пушкина, в которых следует чи-  
тать вторую — непроизнесенную — строку, которую неминуе-  
мо на ум приводит строка первая — записанная.  
Эту особенность пушкинских эпиграфов подсмотрел неиспра-  
вимый литературный voyeur\* Шкловский2. (Обозначение, мо-  
жет быть, и обидное, но точное. And I do mean it\*\*!)  
Конечно, это не было манто.  
Это было обыкновенное, темного цвета пальто.  
Мужское.

И ничего особенного с этим пальто, по существу, не происхо-  
дило.

Его набрасывал один человек — ростом поменьше — другому  
человеку — ростом побольше.

И разница была между ними лишь в том, что один держался  
прямо — немного прямее, чем нужно, — и это придавало ему  
характер вызова.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — вуайерист (*франц.*). *\*\** Именно это я и хочу сказать (*англ.*).

222Мемуары

А другой — значительно более высокий — имел фигуру над-  
ломленную, и казалось, что пальто, накинутое на его плечи,  
только увеличивало груз, который давил эти плечи к земле.  
Вызывающая осанка первого, подававшего второму пальто, —  
и руки, протягивавшие этот кусок скроенного сукна, — не слу-  
чайно носили такой отпечаток.  
В самом действии действительно был вызов.  
Руки слегка дрожали. От боли. От горечи.  
От горечи и боли, которые испытываешь за унижение другого.  
За унижение другого. Глубоко любимого. Обожаемого...  
Руки дрожали.

Дрожали еще и от сознания того, что не пальто протягивать  
первому — достоин второй, но недостоин развязать ремни сан-  
далий на ногах его...

Впрочем, ноги другого были плотно одеты в галоши.  
До этого они ступали по белым плитам, покрытым красным  
ковром.

Носок сапога входил в носок галоши.  
И сейчас один сидел в другом плотно.  
Впритирку.

Но от этого ничего не менялось.  
Руки дрожали.

В сознании развязывались ремни сандалий.  
И будь под их ногами не квадратный булыжник мостовой сер-  
дца Москвы, обнесенного стенами, а пыльная дорога Сирии или  
Палестины, молодой человек, подававший пальто, вероятно,  
благоговейно прикасался бы концами губ к пыли следа, остав-  
ляемого за собою твердою поступью ноги согбенного учите-  
ля. И будь в руках его порфира и виссон, ученик покрыл бы  
мученические плечи учителя именно ими и на раны возлил бы  
утоляющие боли масла... Но сукно — не парча.  
И кто сказал, что пальто подавал молодой человек?  
Этому молодому человеку за сорок: фигура его, как говорят  
портные, — корпулентная.

И если он два дня сряду не пройдется гулять, на лестницу он  
станет взбегать (по дурной привычке молодости он всегда бе-  
жит по лестницам) с неизменной одышкой и сердцем, клокочу-  
щим в груди не от одних чувств...  
И... quand meme\*.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — все же (*франц.*).

223 ПРОЩАЙ

А может быть: tant pis\*.  
Купола соборов такими писал Головин3.  
Резко освещенными снизу и с острым концом луковиц, уходя-  
щих в темноту синего ночного неба.  
Туда же уносился, вонзаясь в небесные своды, Иван Великий.  
У подножия его мы казались особенно маленькими...

\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*- тем хуже (*франц.*)

**Сокровище**

Ржавчина.

Сухая и рыжая, кажется, покрыла собою все.  
И выжженную траву.

И бензинохранилища, порыжевшие в равной мере и от растрес-  
кавшейся на солнцепеке краски, и от рыжей краскомаскиров-  
ки, залившей их стенки.  
И колючую проволоку.  
И запыленное шоссе.

И нелепое пригородное “сельпо” — незаконнорожденное де-  
тище деревенского снабжения, затесавшееся в московскую  
окраину.

Пыль. Пыль. Пыль.  
Рыжая. Наглая.

Пристающая. Лезущая в глаза и в горло.  
Хрипит горло. Кашляет сердце.  
Пылится кузов машины.

И горячей лавой вливаются в окно волны пыли. Пыли... Пыли...  
Большой завод, расписанный, как цирк или зебра:

краскомаскировка.

Каждую ночь здесь прыгают бомбы.

Каждый день вьется рыжая пыль.

Пыль. Пыль. Пыль.

Рыжая. Наглая. Пристающая.

Залезающая в душу.

Резкий поворот.

Раз.

Еще раз.

Ни пыли. Ни дороги. Ни шоссе.

Мягкая зеленая просека.

Мягкий зеленый ковер.

Ограды дач из тонкого штакетника.

225 СОКРОВИЩЕ

Тонкого, как ограды могил.  
Беззвучные дачи за оградами.  
Кто мог, убрался в город.

Сосед завод в ночи бомбежек — плохой сосед.  
Подальше от него.

Подальше от огненного дождя зажигалок, что эльфами носятся  
ночью над темно-зелеными коврами просек.  
Подальше.

В холодные подвалы старых зданий города.  
Призывно визжат трамваи.

Люди с блуждающими глазами торопятся убраться с дач.  
Им на смену сквозь ржавчину пыли идут невозмутимые солда-  
ты.

Располагаются в пустующих дачах.  
Разматывают колючую проволоку и катушки полевых телефо-  
нов.

Эта просека особенно тихая.  
И дачи особенно мертвы.  
Солнце играет в невысокой траве.  
Трава свешивается с клумб на неочищенные дорожки.  
Душит в объятиях неухоженные цветы.  
Страшный скос веранды.  
Трещат полы и ступени.  
Стул на стуле.  
Стол в углу.

Разбитая чашка. Детские игрушки.  
Нелепый и нечистоплотный старик1.  
Невнятная каша повисла на небритом подбородке.  
Остатки это от завтрака или... дань вежливости — слова при-  
ветствия?

Девушка с синими кругами под глазами2.  
В домашней рухляди не вижу стройного стана яванской мари-  
онетки. Белая с золотом. Ей следовало бы быть здесь...  
Не решаюсь спросить,  
ибо не решусь выпросить.  
О, царевна сказочного Вай-Янга.

Я помню твои тонкие золотые ручки, мудро переломанные в  
математически точно выверенных точках сгибов будущих со-  
членений.

Тонкие длинные пальцы восточных мастеров (я видел их со-  
братьев на других материках Тихого океана) собирают эти по-

226Мемуары

золоченные фрагменты конечностей в суставы. Деревянные  
шарниры дремотно двигают золотыми палочками, ожившими  
руками. Темные руки мастеров переложили свои темные души  
в сверкающие стрелки членов марионеток, и трепещут эти  
стрелки солнечными лучами, отделяясь от хрупкого тельца  
царевны.

Маленькая. Белая. Змеиная головка на тонкой шее.  
Две черные стрелы над глазами — брови.  
Две черточки кармина, охватившие миниатюрные зубки.  
О, царевна! Ты томно протягиваешь ручки. Внезапно переги-  
баешь их в локтях. И плавно параллельно плоскости тела про-  
плываешь ими мимо собственного торса.  
С тем чтобы снова в новом вздрагиванье изменить угол соот-  
ношения между ними.

Одновременно, вздрогнув, повернулась твоя головка...  
И мы уплыли в море очарований.

Уже нам чудятся позади тебя, о, царевна, причудливые храмы,  
смеющиеся над логикой архитектуры, как и пышная сказочная  
растительность, издевающаяся над классификацией ботаники.  
Да только ли ботаники!

И разве это дерево не в такой же степени — ягуар, хищно рас-  
пускающий свои когтистые лапы?  
А этот цветок — не птица, порхающая в девственном лесу?  
А эта лиана — не змея, способная удушить в своих объятиях,  
удавить в своих петлях?

Но фоном за тобой сверкают не пагоды и гопурамы.  
Когда я тебя вижу впервые, за тобой поблескивает белый про-  
стой “кухонный ” кафель: белая голландская печь.  
Не узорчатый кафель сказочной Голландии XVII — XVIII веков.  
Простой кафель простого дома на Новинском бульваре.  
Ворча, топит печи толстая Дуняша.  
Топишь не натопишься...

И чуть теплится теплом и светом поблескивающий белый ка-  
фельный фон для нашей царевны.

И здесь ее преследуют голландцы, как преследовали в морях  
родные острова, где она зарождалась...  
На смену рукам яванских мастеров пришли руки яванцев-не-  
вропастов.

На смену их рукам — удивительные руки удивительнейшего из  
всех когда-либо бывших.  
Это он сейчас перед нами, через еле заметные движения паль-

227 СОКРОВИЩЕ

цев, вливает душу свою в одухотворяющееся золотое с белым  
тельце сказочной царевны.  
И она живет его дыханием.  
Вздрагивает и трепещет.

Дремотно воздевает ручки и, кажется, плывет перед заворо-  
женными глазами прозелитов великого мастера.  
Где-то здесь, в трухе и рухляди.

Среди битой посуды и треснувших урыльников и умывальни-  
ков.

Среди просиженных соломенных кресел и полинялых букетов  
искусственных камелий3.  
Валяется она.

Какая-то стыдливая робость мешает мне спросить о ней у де-  
вушки с синими кругами под глазами.  
Может быть, это та самая робость, которая боится разрушить  
давнюю мечту неожиданностью прикосновения.  
Тогда, когда все кругом мертво и переменилось.  
С черного хода.  
Под крышей.

Частью под навесом над задним крыльцом.  
Частью в пространстве между скатом крыши и перекрытием  
кладовой.

То самое — ради чего я приехал по зову девушки с кругами под  
глазами.

Жарко как в пекле на этом получердаке, куда возможно про-  
никнуть лишь частично отодрав обшивку из досок.  
С неудержимой резвостью всесокрушения это делает шофер  
мой Леша Гадов.

Рыжая пыль лениво качается над сизыми мертвыми папками.  
Лучи сквозь щели, да мухи одни играют над этими грудами бу-  
маги.

“Мы боимся за них. Сгорят.  
Мы боимся и за дачу. Сгорит”.

Говорила мне за несколько дней до этого барышня, сейчас без-  
участно глядящая сквозь синие круги на груду папок.  
“Уж очень бомбят окрестности завода...”  
По двору проковылял полоумный старик — дед ее со стороны  
матери.

“Все равно нам их не сберечь.  
Все равно пропадут.  
Возьмите...”

**Ми Ту**

У Литвиновых была собака.  
Но не он ее любил1.

Любила собаку — терьера — мадам Литвинова, Айви Вальте-  
ровна.  
И дети.

Вообще собаке, конечно, здесь вовсе не место.  
И если бы я был ригористичен, как престарелый Гёте, ушед-  
ший с поста директора Веймарского театра из-за того, что в  
“Саладине” на сцену позволили себе вывести собаку и этим  
осквернить великие помостки2, я тут же должен был бы бро-  
сить писать и сам на себя обидеться.  
Обидеться за то, что пустил сюда, в такое серьезное сочине-  
ние, встрепанного да еще чужого терьера.  
Однажды это со мной уже случалось.  
Тогда это была собака Качалова, и завернула она ко мне в мою  
письменность в виде цитаты из Есенина.  
Это было тогда, когда я определял действенность сюжета по  
признакам того, чего можно добиться дрессировкой собак.  
Дрессировка, как известно, есть использование наличных ре-  
флексов в целях установления новых — условных.  
А действенны те сюжеты, что работают на особо глубоко врож-  
денные рефлексы (погоня, par exemple", прежде всего работа-  
ет на охотничий инстинкт преследования — если глядеть с по-  
зиций борзой, или на инстинкт умело “уносить ноги ” — если  
глядеть с позиций зайца и т.д.).

Собака Литвиновых заходит сюда по менее существенному  
поводу.  
Если глядеть со стороны...  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\*— например (*франц.*).

229 МИ ТУ

Но боюсь, что по гораздо большему, если глянуть в суть...  
Ее приводит сюда странное ее имя:

Ми Ту.

Я не вдавался в лингвистические дебри происхождения этого имени.

Я не знаю его точной транскрипции.

французское ли это Mi tou?

Или китайское Mi-tu?

Для меня оно всегда звучало английским: Me too.

И в этой транскрипции оно всегда имело смысл.

Совершенно определенный смысл:

“Я — тоже”, “и я тоже”.

Отсюда и само появление означенного терьера на страницах  
моих записей.

Отсюда и терьер Ми Ту в заголовке.  
И не как терьер.  
А как имя.  
И не как имя.  
А как смысл его.  
“Me too” — “я — тоже”.

И это потому, что формула “Me too ” — одна из основных фор-  
мул моей деятельности.

Точнее — один из динамических импульсов моей деятельно-  
сти.

Одна из сокровеннейших пружин, заставивших и заставляю-  
щих меня делать очень и очень многое.  
Итак: “Me too ” — “Мы — тоже ”!

**Путь в Буэнос-Айрес**

Приставьте острие обнаженного клинка к моей груди или дуло  
пистолета к моему виску.

И заставьте присягнуть, которой из двух любимых моих книг  
принадлежит заглавие:

“Путь в Буэнос-Айрес”.

Продолжение ли это “Анатоля Франса в халате” Бруссона1 или  
сборник очерков Альбера Лондра2 о торговле белыми рабыня-  
ми?

Мне пришлось бы протянуть руку к соответствующим полкам,  
чтобы проверить.  
Но тянуться — лень.

А полки сейчас в городе, а сам я на даче.  
И вообще не это здесь важно.  
А потому пронзайте меня острием вашего клинка,  
спускайте курок или слушайте дальше.  
Обе книги имеют свое место в моих жизненных скитаниях.  
Если сознаться совсем по совести, то мою заграничную про-  
гулку психологически определила книга Бруссона.  
О непролазной моей нерешительности во всем, что лежит за  
пределами того, что мне хочется в каждый данный момент ра-  
боты в искусстве, я здесь уже плакался3.  
Говорил и [о] том, что многие поступки определялись только  
стимулом: “у уо tambien” — “и я тоже” (могу, хочу, буду).  
Мелкой завистью я как будто никогда не страдал.  
Но большой, стимулирующей и часто до невозможности алч-  
ной и неуместной — располагаю до сих пор.  
Меня когда-то очень давно пленило, что кто-то на каком-то  
из заседаний Коминтерна — не помню, какого созыва, — про-  
изнес речь свою последовательно на трех разных языках.  
Меня заела мечта когда-нибудь в разных странах на разных  
языках наговорить докладов.

231 ПУТЬ В БУЭНОС-АЙРЕС

Потом эта мечта еще заострилась, когда я прочел в “Itineraire  
Paris—Buenos Ayres”\* Бруссона о том, что Анатоль Франс был  
приглашен читать доклады в Аргентину. Доклады его о Рабле,  
кстати сказать, были смертельно скучными, как и [впоследст-  
вии] “отстоявшиеся” в книге4. Вообще у Франса я любил один  
“Остров пингвинов”.

Мне смертельно захотелось тоже когда-нибудь куда-нибудь  
быть приглашенным читать доклады...  
Это, конечно, сравнительно еще не так нелепо и нагло, как толь-  
ко что прошедшее увлечение — подражание... Бальзаку.  
В купальном халате, похожем на его белое монашеское одея-  
ние, ночи напролет я стал писать, с не меньшей яростью водя  
пером по бумаге и поглощая чашку за чашкой черный кофе,  
хотя мог бы это делать в совершенно нормальном одеянии, днем  
и за обыкновенным стаканом чая.  
Однако эта “игра в Бальзака” не [пропала] впустую.  
Я оказался настолько предусмотрительным, что не ввязался  
писать романы, чего не умею, но с не меньшей яростью стал  
вгрызаться в теоретическую разработку собственного кино-  
опыта, уже кое-что подсобравшего к двадцать девятому году.  
“Стимул Франса” был, вероятно, очень силен.  
Достаточно вспомнить, что выступать публично вообще и тог-  
да (как и теперь) для меня бесконечно мучительно и требует  
невероятного преодоления каких-то тормозов. Из многих ве-  
щей, которые я не умею делать (а потому и ненавижу делать),  
выступать на публике — одно из самых ненавистных для меня  
занятий.

И вот, несмотря на это, на трех языках я барабаню выступле-  
ния и доклады в Цюрихе, Берлине, Гамбурге, Лондоне, Кем-  
бридже, Париже (Сорбонна), Брюсселе, Антверпене, Льеже,  
Амстердаме, Роттердаме, Гааге, в Нью-Йорке (Колумбийский  
университет), в Бостоне (Гарвард), в Нью-Хейвене (Йель), в  
Чикагском и Калифорнийском университетах, перед неграми  
в Нью-Орлеане и Дорчестере, на бесчисленных встречах и обе-  
дах, а в Мексико-Сити — даже открывал выставку Сикейроса  
в помещении испанского королевского клуба, только что став-  
шего центром республиканской Испании и завесившего пор-  
треты испанских королей впервые живописными полотнами  
художника-коммуниста.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Путешествие из Парижа в Буэнос-Айрес” (*франц.*).

232Мемуары

И наконец — наконец! — передо мной лежит заветная теле-  
грамма — приглашение из США приехать в Аргентину и сде-  
лать два доклада в... Буэнос-Айресе5.  
Наконец!

И я даже не еду их делать.

Забавно, что выступаю я неплохо. И у меня где-то таятся га-  
зетные отзывы о том, что иногда докладчик интереснее тем,  
как он говорит, чем то, о чем он говорит, ибо часто это уже  
знакомо по его прежним статьям.  
Эти отзывы мне особенно ценны.

Ведь “крест” докладчика — что-то вроде епитимьи, доброволь-  
но на себя наложенной, чтобы себе же доказать, что можешь.  
Но одному Господу Богу известно, какие труды, какие усилия,  
какое самопреодоление требовались для этого!  
Сколько раз давился завтраком в ожидании “обращения”, ко-  
торое надо делать между мороженым и кофе!  
Жадно кидаешься после этого на мороженое. Но оно уже рас-  
таяло или унесено.

И только чашечка остывшего кофе бальзамом вливается в раз-  
горяченную душу...

Как цепенеешь в канун выступления, теряя из поля зрения почти  
суточный путь по Швейцарии, — не готовясь к докладу, но дро-  
жа перед ним!

Какое выступление было самым страшным?  
Пожалуй — два.  
И оба в Америке.

Одно — на конвенции прокатчиков фирмы “Парамаунт”, в Ат-  
лантик-Сити,  
второе — в Голливуде.

Гигантский скороход “Европа” — близнец “Бремена” и “Ко-  
лумбуса” — как волшебный ковер, переносит нас через при-  
ветливую гладь Атлантического океана.  
Океан необычайно благосклонен на путях туда, как и на путях  
обратно.

Он хмурится только в должном месте, где мы пересекаем Гольф-  
штрем, и удивляет нас порывами ветра и брызгами, взлетаю-  
щими выше верхних палуб на высоту капитанских мостиков.  
Контракт подписан в Париже.

И мы пересекаем океан вместе с нашим боссом — вице-прези-  
дентом “Парамаунта” мистером Ласки.  
Мистер Ласки начинал кинокарьеру оркестрантом.  
  
233 ПУТЬ В БУЭНОС-АЙРЕС

Кажется, играл на корнет-а-пистоне или трубе.  
Один из подлинных пионеров кинодела.  
Один из первых ступивших на благодатную почву золотой Ка-  
лифорнии и впервые догадавшийся приглашать на кинопод-  
мостки светил театральной сцены.  
Кажется, Сара Бернар впервые снималась именно у него6.  
Мистер Ласки отечески меня наставляет.  
Ему вторит его помощник Эль Кауфман, когда-то начинавший  
вышибалой при никельодеоне!

“Мы приедем в Штаты как раз в канун ежегодной прокатной  
конвенции...”.

Конвенция будет в Атлантик-Сити (специальный поезд из Нью-  
Йорка, необъятный отель, занятый под этот съезд, гигантский  
зал с флажками: Австралия, Африка, Франция, Англия; отдель-  
ные штаты: Буффало, Кентукки, Виргиния, Мэриленд и так без  
конца...).

“Вам надо будет показаться перед теми, кто будет продавать  
ваши будущие картины...”.

В это время кажется, что и мистер Ласки, и я сам твердо увере-  
ны в том, что мы действительно сумеем договориться о подхо-  
дящей теме, хотя уже в Париже мы не поладили на трактовках  
“Золя” и “Гранд-отеля” Вики Баум.  
“От личного впечатления зависит очень многое...  
Только не будьте слишком серьезны...  
Укажите на свои вихрастые волосы...  
Но вместе с тем не перепугайте их и легкомыслием...  
А вообще американцы в выступлениях требуют шутки...  
Жить в Нью-Йорке вам надо непременно в “Савой-паласе”...  
Вас к этому обязывает контракт с нами...  
Вы должны поддерживать и свой, и наш престиж...  
Когда в лобби\* вашего отеля к вам будет собираться пресса...”.  
Кажется, что это качают нас волны.  
Но океан совершенно тих и спокоен.  
Это просто-напросто медленно кружится голова.  
И вот мы уже на конвенции.

Убей меня бог, если я помню хоть одно слово из того, что я им  
наговорил!

Помню только, что до меня выступала женщина, вместе с му-  
жем делавшая первый крупный фильм о слонах — “Чанг”.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Lobby — то же, что и холл (*англ.*).

234Мемуары

Смутно помню, что оступился, чуть не слетев с трибуны пре-  
зидиума после выступления.

И как сквозь сон вспоминаю ужасный удар по спине гиганта-  
верзилы — это высшее проявление ласки со стороны туземцев —  
Сэма Катца, главы мирового проката тогдашнего “Парамаунт-  
Пабликса”.

“Я не знаю, какой вы режиссер (это очень характерно для “тор-  
гового сектора” крупных фирм!), но продавать картины я на-  
нял бы вас немедленно!”

Большего комплимента ожидать было просто невозможно...  
А остаток дня мы провели вместе с австралийской делегацией,  
почему-то особенно воспылавшей нежностью ко мне и Тиссэ.  
(Александров приехал в Америку из Парижа на “Иль де Фран-  
се” месяцем позже, но об этом в другом месте и по другому  
поводу.)

...Второе выступление было гораздо страшнее.  
Это было в Голливуде.

За завтраком со всеми представителями прессы кинематогра-  
фической Мекки.

Вот уж где подлинно оговорка, ошибка, неверно взятый тон —  
и четыреста самых заостренных перьев вечных ручек не за вас,  
а навсегда *—* против!

Почти с самого моего въезда в Соединенные Штаты реакци-  
онная печать, в особенности зарождавшаяся тогда организа-  
ция фашиствующих “рубашечников” майора Пиза, подняла  
безумный визг против моего приглашения... [требовала] уда-  
ления с Американского материка человека, чье пребывание на  
почве Соединенных Штатов “страшнее тысячного вооружен-  
ного десанта”.

Мои хозяева держались бодро, не поддавались панике...  
Однако предусмотрительно воздерживались от того, чтобы  
подымать чрезмерный шум в связи с нашим приездом.  
Но пресса сгорала от любопытства.  
Надо не забывать, что мы трое были чуть ли не первыми совет-  
скими людьми в Калифорнии.

Отношения между Америкой и нашей страной тогда были толь-  
ко торговыми.

И что Америка тридцатого года была Америкой антисовет-  
ской, Америкой “сухого закона”, империалистической Аме-  
рикой Гувера, прежде чем стать (через два года) Америкой Руз-  
вельта и Америкой новой эры и демократических тенденций,

235 ПУТЬ В БУЭНОС-АЙРЕС

нараставших с повторным президентством Рузвельта, увенчав-  
шихся военным союзом с нами.  
С прессой надо считаться...

И с тревогой оглядываясь на Оффис Хейса7 и первые слухи о  
комитете Фиша8, “Парамаунт” собирает прессу на завтрак в  
“Птичьей”, кажется, зале отеля “Амбассадор”.  
По крайней мере помню какую-то россыпь цветастых колиб-  
ри, которыми расписаны стены.

А может быть, это только щебетанье большого процента жен-  
щин-репортеров, слетевшихся на завтрак?  
Помню путь свой к этому залу.  
Так идут на плаху.

Рядом, дымя неизменной сигарой, шагает калифорнийский босс  
“Парамаунта” мистер Би-Пи Шульберг.  
По пути не может не зайти в биржевой кабинет отеля и по чер-  
ным доскам проверить, как скачут интересующие его акции.  
Все они игроки.  
Играют на всем.

На картинах. На звездах. На контрактах. На сценариях. На  
скачках. На количестве предполагаемых узлов, которые за день  
пройдет пароход. Еще больше — на выборах, штатных, обще-  
государственных, президентских (это придает каждой выборной  
кампании еще добавочный азарт в предвыборной горячке).  
Они проигрывают состояния.  
И вновь выигрывают.  
И вновь просаживают.

Другой “великий старец” из круга старых калифорнийцев —  
папа Леммле (“Юниверсалфильм”) — говорил мне, что он  
столько просадил в рулетку в калифорнийском Монте-Карло  
— Тиа-Хуана\*, что мог бы трижды купить все это заведение.  
Когда нас в течение шести недель не впускали обратно в Шта-  
ты из Мексики, в Голливуде играли “на нас”.  
На нас же играли и в дни этой встречи с прессой, хотя мы и не  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Тиа-Хуана за границей Калифорнии — в Мексике. Во время эры “сухого  
закона”, запрещавшего игорные и питейные заведения на территории  
САСШ, — питье и игры выносились за пределы легальных зон. На  
игральные корабли, стоявшие за пределами береговой полосы. За  
пределы границы. За пределы видимости — в фантастических “спик-  
изи”, как, например, в центре Нью-Йорка за потайной дверью, среди  
шуб гардероба, или в Бруклине за задней стенкой якобы заброшенной  
и разбитой лавки. (*Примеч. С.М. Эйзенштейна.*)

236Мемуары

подозревали того, какая игра интересов между нью-йоркской  
и голливудской частью фирмы велась вокруг нас.  
Я был ставленником старых “рискачей”, искателей нового и  
приключений, которых представлял в фирме Джесси Ласки.  
В оппозиции к ним были “банковцы” — представители банков-  
ских интересов, в частности Би-Пи, ставившие только навер-  
няка, без излишеств и затей, и чаще всего повторяя раз за ра-  
зом тип фильмов, имевших успех.

В “Парамаунте” брала верх банковская линия, искусственно  
затрудняя договариваемость с нами и тем самым рикошетом  
задевая импортировавших нас представителей “романтиков”  
кинопроизводства.

В неравной борьбе этих двух тенденций внутри фирмы “Пара-  
маунт” как раз в эти годы теряет первенствующее место, на  
которое с блеском выходит “Эм Джи Эм” (“Метро-Голдвин-  
Мейер”) под вдохновенным “неоавантюризмом” Ирвинга Таль-  
берга, который ведет свою фирму не по линии скучных “вер-  
няков”, а [по] неожиданной фаланге кинопобед.  
Феодальный раздор внутри фирмы способствует тому, что  
только увеличивались и так естественные трудности наших со-  
глашений с фирмой по поводу сценариев. Я по контракту имел  
право veto на их предложения, а они избегали соглашаться на  
мои.

В конце концов, после шести месяцев мы так ничего и не поста-  
вили.

Расстались.

На чем и закончилось то, что на прощание, вынув изо рта сига-  
ру, Би-Пи Шульберг охарактеризовал как “благородный экс-  
перимент”\*.

Однако очень скоро и оба “феодала” оказались за пределами  
фирмы.

<Би-Пи — держателем контрактов Сильвии Сидней (и кажет-  
ся, Клары Боу).

А Джесси Ласки на старости лет — тем, чем он начинал в кино,  
вольным продюсером (и кстати сказать, очень неплохих, жи-  
вых и острых картин).  
Но в этот период все еще в радужных надеждах.>  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Благородным экспериментом” в те годы было принято в Америке  
называть... советскую систему государствования. (A noble experiment!)  
(*Примеч. С.М. Эйзенштейна.*)

**[****Коллеги]**

Добрый седой поэт — Уолт Уитмен посещал раненых и умира-  
ющих.

Нес им утешение и табак.  
Целовал их в губы. Иногда по нескольку раз.  
Писал за них письма.

Всему этому — письмам, табаку, поцелуям и мелкой монете,  
которую им раздавал, — вел строгий учет и запись.  
Я ходил развлекать раненых шестнадцати лет от роду в четыр-  
надцатом году.  
Тоже таскал им папиросы.  
В губы не целовал никого.  
А развлекал их рисунками.  
Рисовал для них.

Справа и слева от меня роскошные усатые унтер-офицеры.  
Грудь — в крестах и медалях.  
Я рисую за столиком между их кроватями.  
Что-то карикатурное на патриотические темы. Вильгельмов.  
Францев-Иосифов. И чуть ли не басни Крылова в картинках!  
Унтер-офицеры вежливо терпят день. Терпят два.  
На третий день просят нарисовать “девочек”, а сюжеты зака-  
зывают из ходкой тематики “ватерклозетного фольклора”.  
Так называет Георг Гросс настенные рисунки над писсуарами,  
которые, по собственному его свидетельству, он взял за обра-  
зец для стилистики своих рисунков.  
С Гроссом знакомлюсь в Берлине в 1929 году.  
Предшественника Варги из меня не получается.  
“Pin-up-Varga-girls”\* у меня не выходят.  
Дома узнают о тематике, и мои посещения лазарета прекра-  
щаются.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Девушки для прикалывания” Варги (*англ.*).

238Мемуары

Раненые лежат в залах Рижского стрелкового общества, ря-  
дом со стрелковым садом, куда через улицу выходят окна на-  
шей квартиры. Там бывают состязания стрелков-любителей.  
Зимой — каток.

А летом в “раковине” играет военный оркестр.  
Посещения раненых прекращаются ровно на тридцать лет.  
Только в 1944 году снова попадаю в госпиталь с целью развлечь  
раненых.

Меня “нахрапом” ловит какая-[то] особенно досужая работ-  
ница отдела массовой пропаганды Алма-Атинского городского  
комитета партии.

На этот раз я раненым рассказываю о чудесах кинематографа.  
И в первом ряду — живая копия с моих приятелей унтеров —  
такие же усищи и медали.

Иду туда с большим чувством неприязни: госпиталь специаль-  
ный — для безруких и безногих.  
Ожидаю тяжелых впечатлений.  
И совершенно ошибаюсь.

Госпиталь полон “уже отвоевавшимися” и хоть с изъяном  
(впрочем, большим), но оставшимися в живых.  
Надо видеть, как, лихо задрав халат, скачет боец на одной ноге,  
ловко костылем, как кием, ударяя в металлический шарик на-  
стольного бильярда...

Мэри Пикфорд рассказывала, как она собиралась играть слепую  
и некоторое время жила в приюте, изучая повадки слепых.  
Никакого уныния! Наоборот.

Абсолютная резвость. Никакой осмотрительности движений.  
Двигаются напролом.

Натыкаются на предметы и препятствия безбожно.  
И безумно этим развлекаются.

Впрочем, это рассказывает мне не сама Мэри, а фон Штернберг,  
который должен был ставить с ней этот фильм. С Мэри мы го-  
ворили на другие темы.

Штернберг, конечно, как мало кто, страдает комплексом не-  
полноценности1.

Он имеет несчастье в прошлом быть монтажером (склейщиком).  
И какие бы надуманные изломы декадентщины он ни навора-  
чивал, пуская пыль в глаза голливудцам (например, “The scar-  
let empress”"), голливудская аристократия за человека его не  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Блудница на троне” (*англ.*).

239 [КОЛЛЕГИ]

считает, сколько он ни позирует-  
Заходим в ателье во время съемок “Марокко” с Марлен Дит-  
рих и Гэри Купером.  
Мертвая тишина.

Битком набитый массовкой зал марокканского шантана, и ни  
звука.

В центре ателье — платформа.  
На платформе в черной бархатной куртке — сам.  
Подпер голову рукой.  
Думает.

Все затаив дыхание молчат.  
Минут десять — пятнадцать.  
Не помогает.

В круг высшего света Голливуда он не принят.  
Он старается унизить “этот Голливуд” европеизмом.  
Собирает “левое” искусство.  
Только чуть-чуть не то, которое надо.  
Не те имена.

А если имена “те”, то картины не “тех” периодов.  
Свой скульптурный портрет он заказывает, конечно. Тому Бел-  
лингу2.

Он — металлический, из хромированной стали.  
Это любимый материал, из которого в эти годы делают бра для  
ночных клубов и отделку “шейкеров” для коктейлей.  
Мало того, сама скульптура — сочетание чрезмерно подчерк-  
нутого с недосказанным,  
точнее — даже с несказанным вовсе.  
Торчит блестящий выпуклый лоб — даже хромированная сталь  
поддается лести в отношении клиента! — под металлической  
стружкой кудрей.

От лба тянется металлическая полоска носа с намеком на усы  
внизу.

От надглазных дуг книзу — ничего.  
И сквозь отсутствующие глаза, скулы и щеки видишь погру-  
женную в резкую тень внутреннюю сторону того, что с другой  
стороны округляется затылком и верхней частью шеи.  
Все, вместе взятое, имеет известное сходство с оригиналом.  
Сам живой оригинал скульптуры Тома Беллинга — небольшо-  
го роста, седоватый, со слегка артистической прической.  
Носит седоватые усы с тонкими концами, несимметрично опу-  
щенными книзу.

240 Мемуары

Имеет пристрастие к пиджакам и курткам квадратного покроя.  
Безудержно и, кажется, достаточно безнадежно влюблен в  
Марлен Дитрих.

Три раза скатывался обратно к нулю, завалив картины.  
Вновь вылезал..

Сейчас один из наиболее высокооплачиваемых режиссеров.  
(Дороже только Любич.)  
И все равно ничего не помогает.  
Начал карьеру так.

Работал чем-то вроде помощника по какой-то картине.  
Картину кончили.  
Всех распустили.  
Режиссер уехал.

Неожиданно приходится доснять еще эпизод.  
Операцию.

Вновь приглашать режиссера не хотят. Решают сделать свои-  
ми силами.

Штернберг вызывается снять эпизод.  
Снимает.

Эпизод оказался лучшим в картине.  
Рассказывает сам. Говорит, что операцию снял “под Домье”.  
Не очень верю.

По-моему, говорит о Домье, узнав, что я им увлекаюсь.  
Впрочем, непонятно еще и другое.

Как это “начало” совмещается с другим началом карьеры, о  
котором рассказывает он же?!

За какие-то гроши на собственные средства снимает малень-  
кий фильм в трущобах Лос-Анжелоса (весь на натуре) — “Sal-  
vation hunters”\* .

На остаток денег подкупает механика Чаплина — японца.  
Пусть, “вроде как бы по ошибке”, пустят ролик вечером, ког-  
да Чарли будет смотреть какую-нибудь картину.  
Попадет так попадет.  
А может быть, пройдет.  
Может быть, хозяин не будет ругаться.  
И, может быть, даже досмотрит.  
Хозяин не ругается.  
Досматривает.  
Мало того — полный энтузиазма — хочет видеть автора.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Охотники Армии спасения” (*англ.*).

241 [КОЛЛЕГИ]

Берет его под руку и едет с ним в лучший из ресторанов.

Штернберг “сделан”.

Еще мало.

Чаплин берет его к себе в студию.

Это уже рассказывает, брызгая слюной и в высшей степени

злобно,сам Чарли:

“Такого враждебного человека и бездельника я в жизни не  
встречал”.

В студии Чаплина Штернберг не задерживается.  
Вот тут-то, вероятно, и происходит второе начало карьеры с  
операцией и сомнительным Домье.  
Снобизм не может прикрыть в Штернберге травмы сознания  
собственной неполноценности.  
Отсюда, вероятно, пристрастие к крупнокалиберным актерам:  
сперва Банкрофт, затем Яннингс. Толстяк Гуссар.  
Штернберг зовет меня в Нейбабельсберг на встречу Яннингса  
и Банкрофта, как на травлю слонов.  
Оба мастодонта безумно ревнуют друг к другу.  
Один бьет “натурой” (Банкрофт),  
другой — “игрой” (Яннингс).

Они снимаются для какой-то рекламы пива и ласково привет-  
ствуют друг друга кружками.

При этом глаза искрятся ничем не прикрытой ненавистью.  
Мы с Штернбергом смеемся в кулак...  
Он снимает “Голубого ангела” и потом показывает мне свои  
“rushes”\* дублей по двадцать.

Пристрастие к крупным мужланам, вероятно, несет Штернбер-  
гу какую-то компенсацию.

В Берлине он даже живет в “Херкулес Хотель”, около “Хер-  
кулес Брюкке”, напротив “Херкулес Бруннен”. Отель Герку-  
леса через мост Геркулеса напротив фонтана Геркулеса с ог-  
ромной серого камня статуей Геркулеса...  
А “Доки Нью-Йорка” прекрасная картина.  
На дворе у “Парамаунта” в тридцатом году еще стояли облу-  
пившиеся и обветренные декорации доков. По декорациям вид-  
но, как умно из них светом и кадром сделаны эффекты экрана.  
Сейчас мимо них пробегают мальчишки  
во главе с “вундеркиндом”, переростком, моим сослуживцем  
Джекки Куганом-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* - куски несмонтированного материала (*англ.*).

242 Мемуары

Джекки уже далек от неповторимого обаяния kid'a\*, но еще не  
дошел до образа отвратительного полысевшего верзилы, ка-  
ким он сейчас (1946), вернувшись с фронта, работает entertai-  
ner'ом (развлекателем) в каком-то из ночных кабаков Лос-  
Анжелоса.

На эти фотографии смотреть и больно, и постыдно: он паро-  
дирует себя в роли kid'a...  
Бывают случаи непростительного кощунства.  
Но в тридцатом году он, по-моему совершенно некстати, сни-  
мается Томом Сойером и во главе других мальчишек бежит к  
своей декорации.

Не могу представить себе Тома круглолицым, с коричневыми  
глазами, округлым и упитанным.

У первого экранного Тома, еще немого4 — брата Мэри Джека  
Пикфорда — была необходимая угловатость движений и ка-  
кая-то подходящая втянутость щек.  
Где-то в папках лежит письмо ко мне от Фэрбенкса периода  
моей работы над сценарием “Американской трагедии”: Дуг  
очень рекомендует его на роль Клайда Гриффитса.  
Клайда Гриффитса он у меня не играет.  
И не только потому, что я в дальнейшем не ставлю “Амери-  
канскую трагедию”...

Клайда в дальнейшем играет (и очень плохо) актер Холмс в  
постановке (и тоже очень плохой) того же Штернберга...  
Это настолько плохо, что я картину не досматриваю до конца.  
А Теодор Драйзер судится с “Парамаунтом”5.  
...Яннингса я в этот раз вижу не впервые.  
За три года до этого, когда я в Берлине еще как “простой смерт-  
ный”, я его вижу на съемках “Фауста” в Темпельгофе6.  
Визитную карточку Эгона Эрвина Киша, видавшего “Бронено-  
сец” в Москве, с пламенной рекомендацией Яннингсу пересы-  
лают вверх на скалу, где он величественно позирует в сером  
плаще принца преисподней.

Истинно королевским кивком головы он дает мне понять, что  
я имел честь попасть в поле его зрения.  
В двадцать девятом [году] он горячо меня убеждает ставить  
второго “Потемкина”.  
На этот раз — фаворита Екатерины.  
Конечно, с ним в главной роли.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — малыша (*англ.*).

243 [КОЛЛЕГИ]

“У Потемкина был один глаз. Если фильм будете ставить вы, —  
я вырву себе глаз!”

В Голливуде моим первым супервайзером был милый Бахман,  
специалист по “европейцам”, провернувший в “Парамаунте”  
все фильмы с Яннингсом и сломавший себе шею на “Малень-  
ком кафе”7 другого берлинца — Лювига Бергера с участием  
Мориса Шевалье.

“Пока снимается картина, супервайзер ломает себе голову, а  
когда картина готова — ломает себе шею, если картина при-  
несла меньше, чем предполагалось”.  
Так случилось с “Пти кафе”.  
Бергер укатил обратно в Европу.  
А Бахман вылетел из “Парамаунта”.  
Я видел его еще месяца три после этого.  
Работы за это время он себе не находил...  
А я в супервайзеры получил личность весьма примечательную —  
Горацио Ливрайта.

Горацио Ливрайт в прошлом издатель.  
Не только крупный.

Но почти неизменно связанный со скандалами.  
Скандалы не всегда политические.  
Это он издавал “скандальные” романы Драйзера.  
В частности — эту самую “Американскую трагедию”, которую  
мне не дают ставить, боясь скандала... политического.  
Роман запрещали за оскорбление нравов: внебрачные отноше-  
ния Клайда и Роберты, попытки аборта (и скрытая пропаганда  
в его пользу), убийство на этой почве...  
Боссы “Парамаунта” мечтали из “сенсационного” романа сде-  
лать обыкновенный (just another), хотя и драматический рас-  
сказ на тему “boy meets girl”\*, не вдаваясь ни в какие “лиш-  
ние” соображения.

Со мной они влетали в еще худшее.  
Меня интересовали тут картины общества и нравов, толкаю-  
щие Клайда на все то, что он делает, и затем, в ажиотаже пред-  
выборной горячки в интересах перевыборов прокурора, лома-  
ющие Клайда.

Освобожденный от Ниагары словесных потоков и описаний  
Драйзера, роман очень сжат, очень свиреп и крайне обличите-  
лен.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “парень встречает девушку” (*англ.*).

244 Мемуары

Удивительно, что от самого Ливрайта впечатлений не осталось  
никаких.

Ни от первой встречи — за завтраком у Отто Эч Кана.  
Ни от встречи-совещания в Беверли-Хиллс у меня.  
Последняя запомнилась разве тем, что она заставила меня- в  
третий раз (!) с моей стороны (!!) пропустить встречу с Гретой  
Гарбо.

Встретиться с Гарбо (да еще в обстановке съемки!) вообще было  
делом почти невероятным.

И особой привилегией подобного разрешения я обязан нашей  
общей (с Гарбо) приятельнице — Залке Фиртель, жене режис-  
сера Бертольда фиртеля и одно время менеджерши скандинав-  
ской звезды.

Я называл ее Гарбель (beau — bel. Gar-beau, Gar-bеl\*).  
Она меня ответно — Eisenbahn\*\*.  
Это было уже позже, когда мы все-таки встретились.  
Это было в период их взаимного увлечения с режиссером Мур-  
нау. Я помню их обоих раскинувшихся в оживленном tete-a-  
tete во всю ширь зеленого сукна на бильярде дома Людвига Бер-  
гера.

Гарбо никого не допускала на съемки в ателье, так как, почти  
не владея никакой “школьной техникой”, играла — и как изу-  
мительно! — только по наитию.  
Как известно, наитие находит не всегда.  
И тогда работа заменяется истерикой и слезами.  
Труд актрисы для Гарбо был тяжелым хлебом.  
Очень удивительно, но как-то в таком же роде — all'improvi-  
so\*\*\* — и от репетиции к репетиции не совершенствуя раз из-  
бранного варианта, но сверкая все новыми и новыми варианта-  
ми, играет, репетирует и снимается и Чаплин.  
Из ста вариантов у гениального артиста не может не быть не-  
сколько гениальных! — их он и отбирает, сидя в знаменитом  
маленьком черном клеенчатом кресле в просмотровой комна-  
те.

Если недостаточно — он снимет еще.  
А если он будет не в настроении снимать, он укатит на яхте в  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Игра слов: beau — bel — слова-синонимы, означающие “прекрасный” (*франц.*).\*\* Игра слов: Eisenbahn — железная дорога (*нем.*).\*\*\* — импровизационно (*итал.*).

245 [КОЛЛЕГИ]

обширные просторы Тихого океана и вернется к пленке, каме-  
ре, декорациям и товарищам по работе, беспрекословно ожи-  
дающим его, тогда, когда внутренняя потребность снова вер-  
нет его в ателье...

**Чарли Чаплин**

Конечно, самый интересный человек в Голливуде — Чаплин.  
Некоторые говорят, что единственный. Может быть, да, мо-  
жет быть, нет. Во всяком случае, не об этом сейчас речь. Речь о  
том, как я, волнуясь, ехал в 1930 году из Нью-Йорка в Лос-  
Анжелос и как из всех людей, которых мне предстояло встре-  
тить, меня больше всего интересовала встреча с Чаплином. В  
то отдаленное время я еще не до конца изжил в себе форма-  
лизм^ а потому меня больше всего интересовал вопрос: *как —*в какой форме произойдет наша первая встреча?  
Экспресс “Нью-Йорк — Лос-Анжелос” идет четверо суток, пе-  
ресекая своим бегом песчаные равнины и плоские красные хол-  
мы Аризоны. Делать в поезде совершенно нечего, если не счи-  
тать за дело покупку поддельных кустарных вещей на станци-  
ях индейских заповедников. Фантазия имеет сколько угодно  
времени, чтобы рисовать себе любые картины будущей встре-  
чи. фантазия, как всегда, начинает работать аналогиями: вспо-  
минаются другие встречи. От первых до самых свежих. От фон  
Штернберга в Берлине за несколько месяцев до этого до Дуг-  
ласа Фэрбенкса — за несколько недель. [...]  
Как мы встретимся с Чаплином?  
С Дугласом, вторично, после его визита в Москву, встретились

в Нью-Йорке.

Известно, что продажа спиртных напитков в те отдаленные  
годы в США была запрещена. Столь же известно, что, невзи-  
рая на это, все американцы поголовно пьют. Я лично не пью,  
но это дало мне прекрасный повод съязвить.  
Въезжая в Америку, вы даете подписку ничем не нарушать и не  
подрывать законов, господствующих в стране. Где-то на каком-  
то банкете я мотивировал свой отказ выпить именно этой под-  
пиской, вызвав бурю веселья во всех газетах!  
Так или иначе, Дуглас следует не столько сухому закону стра-

247 ЧАРЛИ ЧАПЛИН

ны, сколько неписаной его стороне. Наша встреча в Нью-Йор-  
ке и случилась в соответствующей обстановке соответствую-  
щего заднего помещения вполне благопристойного отеля, где,  
однако...

Но в этом месте соображения, предвидения, воспоминания и  
аналогии останавливаются.

На платформе [Лос-Анжелоса] нас встречают те же самые  
Штернберг и Фэрбенкс, кстати сказать, абсолютно неприми-  
римые, ибо принадлежат к разным “кастам” голливудского  
общества. И мы на “обетованной земле”.  
Как мы встретимся с Чаплином?  
Через несколько дней мы едем к “Робин Гуду*”2* с ответным ви-  
зитом в “Юнайтед Артисте”.  
Корпус Фэрбенкса находится в стороне слева. Нас вводят в  
гигантский кабинет. По-моему, даже не поперек, а вдоль, то  
есть по длинной его стороне, необозримо растянулся письмен-  
ный стол. По масштабу он сравним разве что с диваном в Цар-  
скосельском дворце, рассчитанным на три длины не слишком  
низкорослого Александра III. На столе груды чертежей, рас-  
крытые фолианты, горы фотографий. Из этих джунглей вы-  
сятся две пантеры из розовой бронзы. Солнце заставляет их  
ослепительно блистать. Рабочий кабинет явно не для работы.  
И действительно, от героя “Знака Зорро” — не более, чем  
знак... зеро. Зеро, известно, по-французски — ноль: другими  
словами, хозяина, конечно, нет в кабинете.  
Нам услужливо показывают на еле заметную маленькую дверь  
слева. Это единственное маленькое в кабинете. Но, как оказы-  
вается, — самое необходимое: открывши эту дверку, мы сразу  
же попадаем в родную атмосферу знакомых... Сандуновских  
бань. Действительно — это личная, домашняя, турецкая... баня  
Фэрбенкса, сияющая во всем блеске марокканских арабесок.  
В центре на алом пуфе — сам “Багдадский вор”. Кругом — по-  
добие древнего Рима: монументальное розовое тело Джо Скэн-  
ка, председателя “Юнайтед Артисте”, задрапированное в мох-  
натую простыню; немного менее монументальное — с оттен-  
ком в желтизну — тело Сида Граумана, директора крупнейше-  
го “Китайского” кинотеатра в Голливуде. Среди них затерял-  
ся худощавый Джек Пикфорд, брат Мэри, и среди вин и фрук-  
тов еще какие-то персонажи. Со Скэнком мы тоже знакомы.  
Это он приезжал в Москву, и надо ему отдать справедливость,  
блестяще по резкости обругал вовсе не пригодный, по его мне-

248 Мемуары

нию, план постройки студий на Потылихе3. Он предлагал сде-  
лать отдельные павильоны — изолированными друг от друга, а  
не сверстывать их в единое “монументальное” столпотворе-  
ние, в котором каждый каждому будет мешать (до какой сте-  
пени напрасно его не послушали, мы это чувствуем до сих пор!).  
Это тот же Скэнк, который, не произнося ни единого слова,  
кроме как по-английски, вселил во всех уверенность своего  
полного незнания русского языка, чем в достаточной степени  
развязал языки собеседников по поводу его персоны, и затем  
всех сразил, распрощавшись по-русски и сообщив, что на об-  
ратном пути думает заехать навестить дедушку в Минске...  
Круг рукопожатий заканчивается, и в этот момент с невообра-  
зимым грохотом открывается дверь в глубине. Подобно Богу  
Саваофу, из клубов облаков и пара из парильного отделения  
вылетает маленькая поджарая фигурка. Она похожа на экран-  
ного Чаплина, но это, конечно, не Чаплин, ибо даже детям из-  
вестно, что экранный жгучий брюнет Чаплин непохож на се-  
дого в жизни Чарли. Но не успевает эта мысль пронестись в  
голове, не успеваешь сообразить, что он выкрашен для “Огней  
большого города”, как фигурка уже торжественно нам пред-  
ставлена: Чарлз Спенсер Чаплин. В ответ на что немедленно на  
ломаном русском языке раздается приветственнное: “Гайда  
тройка снег пушистый!..” Чарли нас узнал. А Джо Скэнк лю-  
безно пояснил: “Чарли был в течение года близок с Полой Не-  
гри и полагает, что владеет русским языком”.  
Вот так и состоялась первая наша встреча. Предугадать, что  
она произойдет в предбаннике марокканского стиля, не смог-  
ла бы ни одна из самых буйных фантазий.  
Но так завязалась очень милая дружба, тянувшаяся все полго-  
да, пока шли наши переговоры с “Парамаунтом” о совмеще-  
нии несовместимого: о теме фильма, который одинаково ув-  
лек бы нас как режиссеров и “Парамаунт” как хозяев...

**[Творения Дагерра]**

Память хранит бесчисленные впечатления от первых встреч.  
Первая встреча с Бернардом Шоу.  
Первый небоскреб.

Первые встречи с Мак Сеннетом и Гордоном Крэгом.  
Первый раз на метро (Париж, 1906 год).  
Первая встреча с королевой платиновых блондинок Джин Хар-  
лоу на фоне павлинов, на мраморном парапете, который окайм-  
ляет подкрашенную голубую воду “свимминг-пула”\* при оте-  
ле “Амбассадор” в Голливуде...

Первая вдова великого писателя — Анна Григорьевна Досто-  
евская. Для этой встречи я даже впервые, еще мальчиком, спе-  
циально прочел “Братьев Карамазовых”, чтобы было о чем го-  
ворить с великой вдовицей. Однако разговор не состоялся,  
встреча ограничилась только встречей: я променял разговор  
на гигантский кусок черничного пирога, уведенный со стола  
угощений, и партию тенниса...

Моя первая встреча с кинозвездой на почве Америки. Это был...  
Рин-Тин-Тин1 — первая звезда, с которой мы встретились и  
вместе снимались. Это было в Бостоне, где и он и я выступали в  
двух соседних кино — каждый перед своей картиной...  
Первый живой писатель был дядюшка мой, отставной генерал  
Бутовский, писавший рассказы для “Русского инвалида”.  
Он был чрезвычайно скуп в быту. Настолько скуп, что умер от  
разрыва сердца в день национализации военных займов в 1917  
году.

Не менее скуп он был и в литературном ремесле. Он не тратил,  
например, времени на описание природы. “...Был один из тех рас-  
светов, которые так неподражаемо описывает Тургенев...” — мож-  
но было прочесть среди других перлов его генеральского пера.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Swimming-pool — плавательный бассейн (*англ.*).

250 Мемуары

В свободное от литературы время сей боевой генерал в кровь  
дробил могучим кулаком челюсти своих денщиков...  
И даже мой первый фильм я помню довольно отчетливо.  
Это тоже было в Париже. В 1906 году.  
Восьми лет от роду я впервые видел кино и впервые же — тво-  
рение Мельеса\*.

Это был типичный для него полутрюковой фильм2, из которо-  
го я до сих пор помню затейливые эволюции полускелетной  
лошади извозчичьей пролетки...

Все эти первые встречи, каждая по-своему, отмечены своей  
остротой.

И одной из самых острых по впечатлениям первых встреч была  
в Америке [встреча] с творениями Дагерра.  
Не знаю, то ли они мне никогда раньше не попадались в руки,  
то ли я не обращал на них внимания, то ли, целиком увлечен-  
ный “левой фотографией”, никогда их просто не замечал.  
Среди других несбывшихся постановочных проектов я в Гол-  
ливуде должен был ставить историю капитана Зуттера3, на чьей  
земле впервые в Калифорнии было найдено золото.  
Как многие другие, и этот фильм не осуществился...  
Однако я ради него немало изъездил Калифорнию.  
Я видел и форт Зуттера в столице Калифорнии — Сакраменто.  
В какой-то крупной фирме в Сан-Франциско, производившей  
уже не помню что, мне показывали хранящуюся там релик-  
вию — пилу из лесопильной мельницы Зуттера, где был найден  
первый золотой песок.

В каких-то отдаленных местечках Калифорнии я посещал под-  
слеповатых старушек, помнивших, как “капитан” сажал их,  
тогда еще крошечных девочек, на свои мощные колени всадни-  
ка и заставлял подпрыгивать.  
Постепенно из обрывков впечатлений и пережитков традиций  
(в Сакраменто, например, еще сохранились состязания в... ра-  
щении бород. Побритые в один и тот же день и час участники  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* И вот лет сорок спустя из того же Парижа, из газеты “Franc-tireur” (6  
марта 1946 г.) приходит вырезка (в связи с показом “Ивана Грозного”).  
Начало ее гласит: “Для киножурналистов моего поколения есть  
известное число белых камешков, которыми мы отмечаем уже длинную  
дорогу. Этими опознавательными знаками для “мальчиков-с-пальчик”,  
вышедших из этого возраста, являются имена Мельеса, Чарли Чаплина,  
Эйзенштейна. Есть и другие имена, но имя Эйзенштейна всегда в числе  
первых...” (*Примеч. С.М. Эйзенштейна*).

251 [ТВОРЕНИЯ ДАГЕРРА]

состязания через определенный промежуток времени сверяют  
растительные достижения своих подбородков), из облика и  
обихода людей слагалось ощущение атмосферы старой Аме-  
рики сорок восьмого года, Америки эпохи первой золотой го-  
рячки, Америки этапа, предшествующего гражданской войне,  
но вместе с тем и Америки, уже неизбежно враставшей в круг  
проблем, для которых эпоха Линкольна должна была оказать-  
ся эпохой разрешения одних проблем и возникновения новых.  
Эти пути и перепутья проносят нас от портиков тихих провин-  
циальных домиков с традиционными качалками и забывающи-  
мися в них в воспоминаниях старушками к суровым пейзажам,  
где выворачиваемый драгами щебень в виде серых холмов и гор  
погребает под собой зеленеющие кругом поля и луга. И кажет-  
ся, что пейзаж этот говорит о том, как жажда золота пожира-  
ет органическую радость природы...  
Недаром волновались мои американские хозяева, когда я те-  
мой сценария выбрал “Золото” — роман Блеза Сандрара о ка-  
питане Зуттере.

“Допускать большевиков до темы золота?..” — они качали го-  
ловами и в конце концов засунули проект всей затеи под сукно.  
Может быть, и не напрасно.

Уж больно остро вопил калифорнийский пейзаж окружения  
приисков о всех нелепостях жажды золота, что несется таким  
же вопиющим обличением из самой биографии Зуттера и со  
страниц романа о приключенческой его жизни...  
Однако странствия по следам путей колоритного капитана при-  
водят нас еще к одному портику.  
Это портик местного музея.  
Имя городка я уже не упомню.  
Музей скромен.

И две-три подлинные реликвии эпохи Зуттера — какие-то пу-  
говицы, поля фетровой шляпы и, кажется, шпоры — здесь лю-  
бовно окружены чем попало из того, что относится к тем же  
годам и эпохе.

Бисерные мешочки, подсвечники, треснувшие чашечки, выши-  
тые картинки, каминные щипцы, сахарные щипчики.  
И две-три витринки.  
И в них-то — откровение.

Впервые увиденные и понятые мною дагерротипы.  
Маленькие, частью почти черные, относящиеся к периоду цин-  
ка, или с лукаво-зеркальной, подмигивающей поверхностью,

252 Мемуары

лишь при определенном повороте стеклянной поверхности да-  
ющие увидеть изображения, заключенные в маленькие коро-  
бочки — складни, внутри которых они обведены тонкой гоф-  
рированной рамкой из медных пластинок, тонких, как фольга.  
С тиснеными букетами на наружной крышке.  
И с куском живого образа, живым куском эпохи, образцом  
живого национального характера внутри.  
Вероятно, количество прочитанного о прошлых днях Калифор-  
нии, вероятно, бесчисленные рассказы и прежде всего полное  
погружение в эти ушедшие дни — оказались магическим клю-  
чом к тому, чтобы эти предки нашей нынешней фотографии  
вдруг с такой интенсивной жизненностью потянулись ко мне  
из-под запыленных стекол маленьких витрин.  
Впрочем, эпитет “запыленных” — здесь не более как словес-  
ная пошлость и штамп, если “витрина”, то непременно “запы-  
ленная”, совершенно так же, как если “сирота”, то непремен-  
но “бедная, но честная”!  
Витрина — совсем не запыленная.

Наоборот — начищенная и даже лоснящаяся, совершенно так  
же, как линолеум пола, мебель и... сами экспонаты, которые,  
несмотря на всю свою древность, сверкают блеском и новизной.  
“Патина времени” здесь не в моде.  
И музейчик чистотой и антисептикой равняется по соседней  
закусочной и “драгстору”\*, по “филлинг-стейшн”\*\* и телег-  
рафной конторе отделения “Вестерн Юнион”.  
И вместе с тем прошлое, если не древность, другой мир, другое  
столетие глядит на вас живыми глазами из этих крошечных  
раскрытых створок, где на одной половинке — слегка облез-  
лая и поблекшая бархатная подушечка оранжевого, вишнево-  
го или шоколадного цвета, а с другой стороны на вас смотрят  
глаза, проборы, кепи и бородки покроя “дядя Сэм” бесчислен-  
ных, ныне большей частью анонимных, а когда-то таких извест-  
ных и именитых первых людей своих городишек, таких подвиж-  
ных, деловых и деловитых американцев сороковых, пятидеся-  
тых и шестидесятых годов!  
Вот они.  
Их жены.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Drugstore — аптека, торгующая также мелкими товарами, сувенирами и закусками (*англ.*).\*\* Filling-station — бензоколонка (*англ.*).

253 [ТВОРЕНИЯ ДАГЕРРА]

Дети.

Молодые люди, пришедшие из глухой дали в первые американ-  
ские города.

Вот они у начала карьеры.

Впервые часовая цепочка поперек светлого жилета.  
Поза несколько натянута.

Шея немного слишком прямолинейно торчит из очень низкого  
выреза воротника.

Громадный замысловатый узел галстука как бы спорит с узло-  
ватостью громадных рук.

В сгибах пальцев еще как бы читается охват ручек плуга, пре-  
жде чем эти пальцы привыкнут водить еще не ручкой пера, но  
гусиным пером по счетным книгам контор, по кассовым кни-  
гам банков, по судейским записям юристов и юридическим до-  
кументам адвокатов.  
Вот они в разгар благополучия.

Линии часовой цепочки вторят поперечной складке ослепитель-  
ных жилетов. Они — штофные, бархатные, вышитые. Округ-  
лость брюшка морщит и вытесняет их незыблемую поверхность.  
И незыблемость кажется перешедшей в спокойный взар, поте-  
рявший широкую раскрытость удивленной юности и молодо-  
сти, впервые встречающейся с жизнью.  
Посадка комфортабельная.

И есть что-то подобострастное в том, как чопорное плюшевое  
кресло старается свои от природы неудобные локотники с мак-  
симальной комфортабельностью расположить под локти мис-  
тера со-энд-со\*, достигшего благополучия, признания, обще-  
го уважения.

Как зеркальце ларинголога, играет зайчиком поверхность дру-  
гого дагерротипа, более раннего. Между взблесками его по-  
верхности вы улавливаете мимолетные очертания бледных кле-  
ток.

Это — пышное разнообразие шелковых клетчатых тканей, в ко-  
торые облачены жены и матери благополучных джентльменов.  
Изысканные белые гофрированные чепцы шлемами охватыва-  
ют не менее затейливо гофрированные локоны причесок.  
Бант или шаль завершают обрамление бесконечного разнооб-  
разия лиц.  
Хитроумный метод Дагерра и Ньепса постепенно вытеснил  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* So-and-so — такого-то (*англ.*).

254 Мемуары

прежнего американского живописца, ездившего из города в  
городок, от фермы к ферме, писавшего фамильные портреты в  
манере будущего таможенника Руссо, расписывавшего знако-  
мыми пейзажами пространство стен над каминами и возивше-  
го картинки заранее изготовленных живописных торсов сидя-  
щих фигур в кружевных чепцах, черных шелковых в талию за-  
тянутых платьях и небрежно накинутых шалях, но... без лиц.  
Лица вписывались с натуры по образу и подобию заказчиков.  
Почти так же традиционны позы на дагерротипах. Но, боже  
мой, какое разнообразие лиц, какие животрепещущие следы  
биографий в этих складках лиц, двойных подбородках, мор-  
щинках около глаз, победоносно вздернутых носах людей, до-  
стигших успеха, или печальных юношеских лицах, из-под кон-  
федератских своих кепок как бы ожидающих близкого конца  
в лазаретах, так безжалостно и трогательно описанных в лис-  
тах записей и дневников “великого седого поэта” Уитмена,  
помогавшего скрашивать последние мгновения не одному де-  
сятку их в госпиталях Вашингтона...  
Существует мнение — и, вероятно, небезосновательное, — что  
задатки любых пороков заложены даже в самых порядочных  
людях.

Так, например, влечение к краже.

Не знаю, как обстоит дело с людьми абсолютной нравствен-  
ности, к которым я себя причислить не могу, но лично я отчет-  
ливо знаю за собой подобные острые позывы на незаконное  
присваивание чужой собственности.  
Помню, как против воли тянулись руки к перочинному ножу,  
чтобы вырезать из старинного фолианта сборника фарсов Ган-  
са Сакса титульный лист с его гравированным портретом.  
Это было очень давно, в период моих первых увлечений народ-  
ным театром и площадным фарсом4.  
Ганс Сакс был, кажется, первым автором, чьи фарсовые диа-  
логи мне пришлось читать в оригиналах.  
Это тоже была первая встреча.  
И он казался мне единственным и непревзойденным.  
Не знаю, какие силы еще не изжитых черт нравственной бла-  
говоспитанности удержали меня от того, чтобы не изуродо-  
вать этот уникальный экземпляр Румянцевской библиотеки5,  
хранивший портрет моего тогдашнего идола.  
Вероятно, это было глухое предчувствие того, что он вовсе не  
непревзойденное совершенство, как и оказалось позже, когда

255 [ТВОРЕНИЯ ДАГЕРРА]

*я* познакомился с плеядой фарсов французских, итальянских,  
испанских, японских или староанглийских.  
...Такой же страшный позыв электрическим током пробежал  
по моему спинному хребту в тихой комнатке маленького му-  
зея крошечного американского городка.  
Выдавить стекло витринки!..

Непрактичная бредовость подобной затеи входит в сознание  
почти одновременно с самим вожделением.  
След вожделения остается только в слегка раскрасневшихся  
от волнения щеках да в как-то особенно по-мальчишески за-  
блестевших глазах.

Ведь яблоки, груши и орехи мальчишки воруют совсем не из  
алчности, а на добрых три четверти из чувства спортивного  
азарта!

Витрина осталась цела...

Но зато с этого дня начинается жадный, рыскающий, собачий  
бег по лавчонкам старьевщиков, магазинам случайных вещей и  
маленьким антикварным “кьюрио-шопс”\*, которых так много  
под затейливо изогнутыми металлическими вывесками по пути  
из Лос-Анжелоса в Санта-Монику или Пасадену.  
И тут, к большому своему конфузу, я обнаруживаю, что пле-  
нившие меня фотообразы прошлого здесь никак коллекцио-  
нерски не котируются.

И вместе с тем мало-мальски приличные экземпляры, во много  
раз лучше случайного набора в маленьком музее, очень часто в  
высшей степени дороги.

Оказывается, любители собирают не образы и картинки, а фут-  
ляры-складни, в которых перевозились, разъезжали и сопут-  
ствовали владельцам эти ранние фотообразы, совершенно так  
же, как ныне каждого доброго американца сопровождает до  
определенного возраста складень с образами “поп энд мом”  
(папы и мамы), а после определенного возраста — такой же  
складень с “уайф энд киддз” (жены и детей).  
Среди этих футляров-складней, действительно, есть очень ин-  
тересные, не только тисненой кожи, но еще и из мастики, по-  
хожей на резной камень... Впрочем, на черта мне футляры!  
Меня увлекает кусочек живого духа прошлой Америки, по-  
добно сказочному джину, живьем ухваченному этими створ-  
ками футляра.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* Curio-shop — антикварная лавка (*англ.*).

256 Мемуары

Несколько подобных староамериканских “джинов” я любов-  
но храню в глубинах книжных шкафов.  
Иногда я вынимаю их.  
Стираю с них пыль.

И вот уже на время в вольных образах воображения передо  
мною проносятся картины как бы из этих футляров на волю  
выпущенных событий прошлого Америки.  
Еще до капитального творения Глэдис Митчелл6 или знаком-  
ства с “Антони Адверс”\* эти чудодейственные стеклянные и  
цинковые пластинки наводили фантазию на воссоздание уди-  
вительно колоритного прошлого Америки, ее городов, возни-  
кавших на местах буйволовых стойбищ или становищ кочевых  
вигвамов индейцев, вокруг маленьких церковок миссионеров,  
заброшенных среди просторов девственных лесов и прерий, или  
на базе кораблей, которые, причаливая к прибрежной малень-  
кой миссии имени святого Франциска, навсегда запускали яко-  
ря в гостеприимную бухту, засыпали песком расстояния от  
собственного борта до борта соседа, возводили на палубах эта-  
жи и становились первыми домами будущего города Сан-Фран-  
циско!

Закрывается крышечка футляра.  
Защелкивается неизменный крючок.  
Задвигается ящик стола или захлопывается дверка шкафа, где  
он хранится.

И на многие месяцы снова скрываются воспоминания о тех  
видениях, в которые я когда-то заглядывал, чувствами и мыс-  
лями переносясь в биографию капитана Зуттера и Америку  
эпохи его окружения.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Романы “Gone with the wind” Gladys Mitchell и “Antony Adverse”  
(*Примеч. С.М. Эйзенштейна*).

**Музеи ночью**

По музеям вообще надо ходить ночью.  
Только ночью, и особенно в одиночестве, возможно слияние с  
видимым, а не только обозрение.

Особенно, когда в нашей Третьяковке, например, все, вплоть  
до икон, опошляется казенным набором фраз профессиона-  
лов-поводырей.

Может быть, и вовсе не слепые группы посетителей, гурьбой  
следующие за ними, явно... слепнут от наличия поводырей.  
Слепнут не потому, что поводырь — неотъемлемая часть слеп-  
ца. Но потому, что эти малосимпатичные барышни с высохшим  
сердцем за плоской грудью, прикрытой джемпером, уводят  
посетителей от непосредственного видения и восприятия в сто-  
рону скучных рассуждений и недалеких умозаключений.  
Мозги от этого не просветляются, а зрение — глохнет.  
Еще хуже днем в международных музейных базарах.  
Не могу без содрогания вспомнить Лувр.  
В последние годы до войны его перестроили.  
Но я еще помню его во всем банном блеске пестроты отделки  
залов и шумливости глубоко безразличной толпы — чем-то  
средним между почтамтом и фойе оперного театра.  
Стены увешаны шедеврами так густо, как будто выклеены мар-  
ками.

Женщины на полотнах кажутся отогревающимися в потной  
животной теплоте тучных стад посетителей.  
Их округлые — или аскетические у примитивов — тела лос-  
нятся фактурой холстов.

И кажется, что среди этой базарно разлагающей атмосферы  
эти Венеры, Дианы или Европы готовы вылезть из своих рам,  
как вылезают из ванн беспощадно рыхлые женщины на едких  
пастелях Дега, чтобы, взяв под ручку посетителя поносастее,  
увести его к себе за оливковые, пунцовые или вишневые зана-

258 Мемуары

вески “первых планов” покинутых ими холстов.  
Если... если эти дамы прошлого не отгорожены замком и ре-  
шеткой от слишком жадных рук посетителей.  
Такова судьба “Джоконды” после небезызвестных похожде-  
ний великой незнакомки по рукам международного жулья1.  
Решетка и замок кажутся поясом целомудрия, надетым на нее  
во избежание новых эскапад.

Однако пояс целомудрия — это уже экспонат другого музея  
— музея Клюни.

В этом музее прекрасные образцы Ренессанса и готики Фран-  
ции.

Деревянная скульптура.  
Оружие.

Предметы обихода.

Но стада посетителей здесь устремлены только в одну сторо-  
ну.

Только к одной цели.  
Вот он лежит.

На фиолетовой подушечке,  
под стеклом.

Зубастый и непроницаемый.  
Пояс целомудрия.

Это своеобразное металлическое седло, железное “жди меня”2,  
хранившее неприкосновенность жен в долгие годы военных  
походов их повелителей по горячим пескам Святой земли...  
Озорные рассказы прошлого говорят о том, что у ключей бы-  
вали дубликаты...

Нагулявшись по залам, подхожу к старому сторожу-храните-  
лю.

“Там, там!” — кричит он мне хриплым голосом.  
Я еще не успел задать вопроса.

А он уже экспансивно машет руками, протягивая указатель-  
ный палец в угол переполненной залы.  
“Там!”

Бедный старик! Я ищу совсем не того.  
Я двигаюсь совсем не в строну пояса целомудрия (я уже нагля-  
делся на него вдоволь!).

А ты, завидев посетителя, подходящего к тебе с вопросом, не  
допускаешь у него иной мысли, кроме любопытства по поводу  
местонахождения этого игривого предмета.  
“Там, там!*” —* мимирует и жестикулирует престарелый фран-

259 музеи ночью

цуз, полагая, что очередной перед ним турист — я — не задаю  
вопроса только потому, что я иностранец, не знающий языка.  
“Там, там”, — тысячу раз в день ему приходится показывать  
на этот угол.

Но привычная реплика у него застревает в горле: этот стран-  
ный посетитель ищет не пресловутый пояс. Он всего-навсего  
хотел бы узнать, где находится туалетная комната-  
Музеи днем настраивают на легкомысленный лад.  
Рыщем по музею Тауэра в Лондоне.  
Он поражает набором лат.

Вот стоит на лестнице главного входа, широко раздвинув ноги,  
стальная оболочка Генриха VIII.

Громадный кованый шар живота надменно выдвинут вперед.  
Локти прижаты.  
Ноги — растопырены.

Кажется, что обитатель этих лат только что на мгновение от-  
лучился, сохранив свой отпечаток в изгибах железных листов,  
как сохраняют складки материи следы изгиба фигур.  
Латы кажутся стальным пиджаком, навсегда сохранившим ха-  
рактер и повадку их плотоядного носителя.  
Латы. Латы. И латы.

Ходим между ними вместе с чудным профессором Кингс-кол-  
леджа рыжим мистером Айзексом.  
Близорукие добрые светлые глаза, ироничный ум, неизбежный  
у знатока прошлого, особенно — если его специальность —  
эпоха театра Шекспира, повадка диккенсовского персонажа,  
черные перчатки и неотлучный черный зонтик и калоши в лю-  
бое время дня и года.

С ним же мы рыскали вдоль старинных уличек Оксфорда, где  
каждый дом имеет свою особенную историю и свою дату.  
И каждую дату и каждую историю каждого домика знает этот  
неисчерпаемый кладезь познаний, скрывающий насмешливые  
щелки глаз за толстыми очками без оправы.  
Впрочем... Во взгляде я уверен. В очках — нет.  
Может быть, он их не носит.

Но они так просятся в ансамбль к зонтику и калошам, что я не  
могу удержаться от того, чтобы не надеть их на него, хотя бы в  
виде пенсне с цепочкой!

Так имели очки и пенсне неотразимую привлекательность для  
наших бойцов Первой Конной армии в годы гражданской вой-  
ны. Боец считал высшим достижением элегантности — очки или

260 Мемуары

пенсне. По две-три пары очков подчас украшали молодого ли-  
хого вояку, видевшего в них не то эмблему солидности, не то  
символ учености, но, во всяком случае, нечто из ряда вон вы-  
ходящее.

...Он же водит меня по Хемптон-Корту и Виндзору.  
Там мы любуемся героическими композициями Мантеньи3 и  
причудливым “Похищением Ганимеда” Рубенса4. Ганимед здесь  
— толстый мальчишка лет шести-семи. Смертельный перепуг  
его разражается струйкой, которую не может удержать маль-  
чуган.

Струйка эта вошла в русскую литературу.  
Именно она заставляет Пушкина вспомнить при описании гор  
в “Путешествии в Арзрум” сходство гор этих с пейзажем фона  
этой картины, и именно потому, что и там сквозь туманы низ-  
вергаются струйки — струйки горных водопадов.  
...В Виндзоре нам не везет.  
Открыт только замок.  
Музей закрыт.

Это лишает меня возможности увидеть карандашные рисунки  
Гольбейна. Жаль.

Еще более жаль — не увижу собрания манускриптов Леонар-  
до да Винчи.

Приходится удовольствоваться молитвенным лицезрением его  
почерневших записных книжечек в витринах другого музея-  
базара — “Виктория энд Альберт Мюзиум” в Лондоне.  
Отчасти компенсирует Итон.

Этот холодный каменный мешок, куда учеником на десяток лет  
вперед записывается молодой джентльмен в самый момент его  
рождения.

Это первое звено воспитания будущего английского джентль-  
мена во всей нерушимости британских традиций.  
Собственно, ничего не понятно в образе британца, и британца —  
государственного деятеля в особенности, без того, чтобы [не]  
посетить очаги его последовательного формирования — Итон,  
Кембридж (или Оксфорд), Лондон с Тауэром, Вестминстером,  
закрытыми клубами и Уайтхоллом.  
Итон. Опять тюдоровские арки.  
Газоны.

Эффект в “манере Домье” от итонских цилиндров в сумерках5.  
Классная комната, лишенная стекол, как при королеве-дев-  
ственнице.

261 музеи ночью

Непомерные столбы, идущие вдоль середины помещения, не-  
способны компенсировать отсутствие тепла.  
Но столбы эти — реликвии победы над разбитой “Великой ар-  
мадой”. “Великая армада”, с малых лет известная по страни-  
цам истории, всегда казалась легендой — чем-то вроде Лету-  
чего голландца или “Старого моряка” Колриджа.  
Здесь — в этих мачтовых столбах, ставших пилонами и тол-  
стыми школьными партами под потомками победителей, —  
здесь армада становится реальностью.  
У мальчишки — все равно, наследственный ли он лорд, принад-  
лежит ли он к лучшим семьям или к подонкам, — у мальчишки  
всегда непреодолимое желание: резать парту ножом.  
Но парты Итона — реликвии.

На толстенных досках их есть следы порезов ножами.  
Но и эти порезы по давности своей — не меньшие реликвии.  
Современных порезов на них не видно.  
Естественный порыв мальчиков метить окружающее начерта-  
нием собственного имени в Итоне рационализован и приведен  
в некие культовые формы.

Этажом выше, рядом с комнатой, где хранятся розги, имею-  
щие хождение и по сей день, имеется специальная комната.  
Если нижний этаж поражает полной наготой холодных камен-  
ных стен, то здесь — небольшая комнатка, сплошь выложен-  
ная деревом.

Этим она напоминает комнату Виндзорского дворца, чем-то,  
не помню, чем именно, связанную с памятью кардинала Уолси.  
Эта комнатка, совсем не такая уж маленькая, отведена для  
удовлетворения естественного инстинкта подрастающего  
джентльмена.

Здесь он безнаказанно дает волю своему импульсу — врезать в  
мягкие части дерева угловатое начертание своего имени.  
Так он будет поступать всю жизнь.  
Не преодолевать жадного порыва инстинкта.  
Но систематизировать обстановку и поле его приложения,  
рационализировать формы проявления своих импульсов.  
Но тем неумолимее, сохраняя внешнюю бесстрастность, вон-  
зать беспощадность своего волевого импульса в тело раз по-  
ставленной перед собой цели и задачи.  
Этим британские джентльмены похожи на небезызвестного  
студента из рассказов Аркадия Аверченко.  
Он решил безумствовать.

262 Мемуары

Но, привычный к студенческой расчетливости, прежде чем раз-  
бивать что-либо из окружающего, он точно справлялся о сто-  
имости предмета.

После чего в “безудержном порыве” разгула разбивал то, что  
оказывалось ему по карману.

От этого самый “пыл”, введенный в строгое русло, не только  
не ослабевал. Наоборот. Даже возрастал.  
Так и с британским джентльменом.  
Однако пока что в Итоне это — не более собственного имени,  
врезаемого вместе с датами и инициалами в деревянную обли-  
цовку стены.

Еще не тавро, выжигаемое на новом объекте приобретения. Еще  
не знак принадлежности и власти. Только имя как имя.  
Имена располагаются столбиками.  
В столбиках по нескольку раз подряд повторяются одни и те  
же фамилии.  
Братья?

Сличаем даты.  
Нет!

Прадед.  
Дед-  
Отец.  
Сын.  
Внук.  
Правнук.

Несколько поколений Шелли.  
Несколько — Байронов.  
Бесчисленных лордов.

И самых уважаемых фамилий Великобритании.  
И эти столбики фамилий разной степени потускнения в зави-  
симости от количества лет, в течение которых на них оседает  
пыль проходящих столетий, кажутся позвоночниками одного  
несгибающегося хребта — чопорной и строгой фигуры бри-  
танского джентльмена, каким он стоит в представлении и со-  
знании других народов.  
...Но вернемся в Тауэр.

До этого я прослушал лекцию мистера Айзекса по кафедре  
литературы в Кинге-колледже.

Облаченный в докторское крылатое облачение, отчего еще ярче  
пылали огненные опушки его полысевшего сверкающего чере-  
па, — он только что в порядке подношения редкому посетите-

263 музеи ночью

лю выбрал темой... энергичность языка елизаветинцев.  
Два часа льется непрерывный поток цитат и образцов этой пол-  
нокровной, чувственно образной речи, словообразования и  
сочные метафоры которой можно, казалось бы, мять руками,  
как девок в тесноте стоячего партера “Глобуса”, “Лебедя”,  
“Блэк Фрайерс” или других театров великой эпохи.  
Вероятно, веселый дух безудержных елизаветинцев, магичес-  
ки вызванный к жизни магом, облаченным в докторскую кры-  
латку, сопутствует нам при этом посещении Тауэра.  
Мы вместе с ученым моим спутником позволяем себе мальчи-  
шескую выходку.

По всей иерархической лестнице —  
от сторожа зала  
к сторожу отдела,  
от сторожа отдела  
к хранителю отдела,

от хранителя отдела .  
к хранителю раздела,  
от хранителя раздела...  
к директору —

растет недоумение в ответ на заявление-протест двух посети-  
телей, одного английского и одного иностранного, что публи-  
ку вводят в обман.

Публику вводят в обман “неполнотой в экспозиции лат”.  
У лат скрыта одна важнейшая деталь.  
У всех лат — поголовно.

(Если “поголовно” — выражение, уместное для данного случая.)  
Недоразумение разъясняется.

Оба посетителя ссылаются на Эрмитаж, где латы представле-  
ны целиком.

Так оно и есть. Известно, что рыцари носили каждую желез-  
ную штанину одетую врозь.

Между ними полагался еще отдельный малый (не всегда) сталь-  
ной предохранитель, нагло торчавший из-под стального при-  
крытия нижней части рыцарского живота.  
Прекрасные образцы рыцарских доспехов из собрания Эрмита-  
жа так и стоят в безмолвии отведенных им зал Зимнего дворца.  
Пуританские хранители Тауэра лишили своих стальных рыца-  
рей этого существеннейшего атрибута мужественной агрессив-  
ности.  
Раблезианский подтекст протеста по поводу “неполноценно-

264 Мемуары

сти” лат прежде всего доходит до директора,  
от директора к хранителю раздела,  
от него к хранителю отдела,  
к сторожу отдела,  
к сторожу зала

и даже к пузатым латам Генриха VIII.  
Кажется, что они сотрясаются хорошим, жирным, фальстафов-  
ским смехом, который от кабинета директора вниз по всей  
иерархической лестнице прокатывается хохотом под сводами  
Тауэра по поводу темы протеста двух придирчивых посетите-  
лей: одного английского профессора литературы и одного пу-  
тешествующего иностранца.

**\***

Директор музея древней культуры пламени майя в городе Чи-  
чен-Итца (на полуострове Юкатан) вздумал меня провести по  
залам музея ночью, когда нет посетителей.  
Музеи ночью —

особенно музеи скульптуры —  
удивительны!

Никогда не забуду ночной прогулки по залам античной скульп-  
туры Эрмитажа в белую ночь.

Я тогда снимал сцены “Октября” в Зимнем дворце и во время  
каких-то перестановок света прошелся соединительными пе-  
реходами из Зимнего в Эрмитаж.  
Зрелище было фантастическим.  
Молочно-голубая мгла вливалась в окна с набережной.  
И в голубой мгле казались реющими и оживающими белые тени  
белых тел греческих статуй.  
...В музее Чичен-Итцы случилось иначе.  
Ночи там кромешно темные.  
Тропикальные.

Их даже не освещает Южный Крест, который стыдливо выле-  
зает на мексиканский небосклон только маленьким концом,  
совсем около нижнего края пышной астрономической карты  
звездного неба, распялянной над Юкатанским полуостровом  
и Мексиканским заливом.

А в музее перегорело электричество как раз в тот момент, ког-  
да мы переступали через порог сокровенного “секретного от-

265 музеи ночью

деления” музея, где хранится запечатленный в камне разгул  
чувственного воображения древних майя.  
Они [статуи] еще выигрывали в причудливости, нелепости, дис-  
пропорции и... масштабах оттого, что внезапно выхватывались  
из темноты зажигавшейся спичкой, вспыхивавшей то там, то  
здесь.

Толстой где-то, не то в “Детстве”, не то в “Отрочестве”, опи-  
сывает эффект молнии, освещавшей вспышками мчащихся ло-  
шадей6.

Вспышки были так мгновенны, что успевали выхватить только  
по одной фазе движения фигур лошадей.  
Лошади казались неподвижными.

...От неожиданных вспышек спичек в разных концах зала, за-  
ставленного каменными неподвижными чудищами, эти чудо-  
вища, наоборот, казались оживающими.  
От изменения световых ракурсов во время световых переры-  
вов при затухании спичек казалось, что за промежутки темно-  
ты каменные чудища успевали менять положения и переме-  
щаться, с тем чтобы с новой точки глазеть на нарушителей их  
векового покоя своими широко раскрытыми, круглыми навы-  
кат, мертвыми, гранитными глазами.  
Впрочем, по вполне понятной причине у большинства из этих  
каменных чудищ, воздымавшихся из темноты, глаз и вовсе не  
было.

Были же глаза в особенности у тех двух бочковидных округ-  
лых богов, к которым меня сквозь каменные рифы прочих — в  
основном эллипсоидных — вела гостеприимная спичка храни-  
теля сих драгоценных пережитков древности.  
Свет и тени прерывались.  
Переплетались.

Следовали в очередь друг за другом.  
Но непрерывно льется речь моего Вергилия, водившего меня  
этим темным кругом преисподней ранних представлений чело-  
вечества.

Факты за фактами из истории поверий о богах, одаренных  
“двоякой силой”, вьются без устали сквозь эту смену света и  
тьмы. Сама смена тьмы и света начинает казаться сплетением  
светлого разума с темными глубинами человеческой психики.  
Навстречу мне приветливо улыбаются два гранитных шаровид-  
ных бога, обладающих этой совершенной силой.  
Почему их двое?

266 Мемуары

Каждый из них устроен (или устроена?) так, что не нуждается  
вовсе в партнерше (или в партнере?).  
Убедиться в этом можно только на ощупь.  
Не только потому, что в зале темно.  
Но потому, что сам предмет исследования затаен глубоко под  
глобусами животов.

“Не опасайтесь прикосновения, — говорит мне мой провод-  
ник, — прикосновение это считалось, да и до сих пор считает-  
ся целебным и снабжающим прикасающегося великой силой.  
Вы чувствуете, как сильно стерся гранит... ”  
И в памяти проступает известная статуя Петра в одноименном  
соборе в Риме.

Нога, наполовину сцелованная губами истово к ней припада-  
вших.

Здесь дело проще и явственнее.

Прикосновение, хотя бы символическое, к этим статуям богов  
есть приобщение к ним самим. Прикосновением к их “двоякой  
силе” касающийся сам приобретает часть этой сверхчелове-  
ческой силы.

Чудодейственная сила оправдывает себя.  
Внезапно вспыхивает электричество, и конец нашего паломни-  
чества к богам, включившим в себя противоречия, мы заканчи-  
ваем в желтоватых лучах электрического света.  
Таинственное ушло вместе с сумраком теней.  
Их спугнуло бесстыдное безразличие электрических лампочек  
среднего накала.

Освещенные рыжеватым их светом, круглые вытаращенные  
гранитные глаза моих таинственных знакомцев кажутся бес-  
смысленными и глупыми.

Так в слепящем и неверном электрическом свете здравого смыс-  
ла нелепицей кажется и все, связанное с ними.  
Но стоит перегореть лампочке или перехватить дыхание у ди-  
намомашин электрической станции, — и вы целиком во власти  
темных подспудных сил и форм мышления.  
Сплетение же световых озарений с провалами мрака дает и на  
путях воображения такие же феерические прогулки по таин-  
ственным путям искусства, какими мы шли вначале по этим  
залам, когда на нас как будто надвигалась своеобразным “Ноч-  
ным дозором ” Рембрандта игра светотеней на телах вертикаль-  
ных каменных чудищ, лишенных бород, усов, веселых глаз,  
пышных шляп и шарфов фламандских блюстителей порядка.

267 музеи ночью

\*

...По-настоящему музеи следует посещать в одиночестве и  
ночью...

**Встреча с Маньяско**

Иногда трудно бывает вспомнить первые встречи с будущими  
любимцами.

Как я узнал и полюбил Ван-Гога?  
По-моему, по Щукинскому музею1.  
Меня затащил туда впервые — надо сказать, на второй или тре-  
тий день пребывания в Москве — кто-то из приятелей-москви-  
чей, помешанных на Гогене.  
Гогена я никогда особенно не любил.  
За исключением “Желтого Христа”, которого знал по репро-  
дукции в книжечке Тугендхольда о французской живописи2.  
Читал ее из чужих рук в Гатчине, служа в военном строитель-  
стве. В восемнадцатом году. Затем книжку утащил.  
Репродукция была бесцветная.  
В цвете увидел его значительно позже.  
И очень разочаровался.

Я предполагал гамму вовсе иной — пронзительный хром на  
фоне ультрамарина и кобальта с белыми пятнами головных  
уборов бретонок. На деле оказалось какое-то фрез-экразе ша-  
ровидных розовых кустов, худосочно кремовое тело Христа,  
невнятный тон пейзажа...

Это случилось уже после того, как самый рисунок фигуры  
Христа я использовал для всех крестов и распятий в “Иване  
Грозном”.

Взлет рук распятой фигуры, поворот головы и скорбное иска-  
жение лика (the twist\*, как пишут о стетсонах!\*\*) были именно  
тем, что мне было нужно, и я сбил с ног моих алмаатинских  
сотрудников, чтобы достать репродукцию.  
Щукинский набор “Гогенов” приятнее по тонам, но все же тоже  
\_\_\_\_\_\_  
\* — поворот, изгиб (*англ.*). *\*\** Stetson — мягкая широкополая шляпа (*англ.*).

269 ВСТРЕЧА С МАНЬЯСКО

конфизери\*, похожее на цветочные клумбы.  
И сквозь его пеструю манерность, похожую на розовых лан-  
густов, запутавшихся в голубоватых водорослях, меня сразу  
же потянуло к другим.  
Матисс не прельстил.  
Пикассо — заинтриговал.

Странные глазастые дамы Ван-Донгена привлекали.  
Но больше всех увлек Ван-Гог.

Мейер-Грефе ездил в Испанию поклоняться Веласкесу и вдруг  
натолкнулся на Эль Греко3.

Исчез Веласкес, и остался пленительный мастер из Толедо.  
Меня повели восторгаться Гогеном, а я с разбега влетел в увле-  
чение Ван-Гогом.

Кстати, почти так же началось и увлечение самим Эль Греко.  
Есть картины, которые так затасканы репродукциями, что не-  
возможно глядеть на оригиналы.

Такова участь почти всего в Национальной галерее в Лондоне.  
Ходишь как по страницам Мутера, Вёрмана4 и тому подобным  
гербариям, где сухо, невразумительно и скучно описаны и вос-  
произведены “общими планами” чересчур завершенные и до-  
деланные шедевры.

Когда их видишь в натуре, они кажутся увеличенными цветны-  
ми репродукциями с иллюстраций, знакомых по книгам.  
На “Рождение Млечного пути” Тициана5 невозможно смотреть.  
С трудом смотрятся “Посланники” Гольбейна с перспективно  
скошенной картиной на первом плане.  
Эти картины сочетают затасканность по репродукциям с чрез-  
мерной записанностью письма.  
Так невозможно глядеть на греков периода расцвета.  
И от них глаз уже не отдыхает и на египтянах, населяющих  
Британский музей.

Режущая незавершенность мексиканской пластики, эскизность  
перуанских сосудов, сдвиг в пропорциях негритянской плас-  
тики — вот что нравилось моему поколению.  
Поэтому из opus'ов Тициана привлекателен — и очень! — толь-  
ко “Папа Павел с племянниками”.  
А по Национальной галерее я шел, полусонно хлопая веками.  
Впечатление от Лувра в целом неотделимо от Галери-Лафай-  
етт и Мезон-Прентан6, маскарада в Меджик-Сити или Бал-Ку-  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* Confiserie — кондитерская (*франц.*).

270 Мемуары

тюр в Гранд-Опера.

Среди этой толкучки людей и картин, смешивающихся друг с  
другом в некое подобие цветочного базара или городского во-  
кзала, ослепительно вспыхивают единичные “Энгры” (“Мадам  
и мадмуазель Ривьер”), Домье (“Криспен и Скапен”), портре-  
ты Клуэ, — остальное, включая “Джоконду”, расплывается в  
каком-то мареве солнечных пятен, фигурной росписи потол-  
ков, потеющих туристов, шаркающих ног...  
Так же пронзительно вырывается из скучных зал Националь-  
ной галереи “Моление о чаше” Эль Греко.  
Вишневое облачение, словно бритвой, режет зелень.  
Как голубое режет по желтому в “Святом Маврикии” или го-  
лубое — по фиолетовому в “Эсполио”.  
Каждый цвет [сам] по себе.  
Ни вплыванья друг в друга,  
ни зализанности смягчающего общего тона.  
Цвета вопят, как фанфары.

Форма издевается над академичностью тел и облачений, стро-  
ится режущими поверхностями тона, по которому прожилка-  
ми хлещут следы бега кисти.  
Фигуры взвиваются, превосходя винтом движения тополя Ван-  
Гога.  
Перегибаются. Извиваются...  
...Маньяско я встретил... в Одессе.  
Шумливая Дерибасовская.  
Вывеска Пружинера “Починка примусов”.  
Запах кошек и жареной “рибы”.  
Гладкая кладка каменных плит мостовой.  
Белые фартуки дворников, только что приказом городского  
совета снабженных бляхами.

Красный плюш и черные ножки бесконечно неудобных кресел  
и тройного дивана в номере гостиницы.  
Нитяные занавески.  
Сухой ветер и пыль.  
Безумная тоска в душе.

Я на несколько дней в Одессе проездом в Ялту7.  
Это не бьющий жизнью фонтан Одессы, когда мы снимали  
“Потемкина”,

Одесса массовок, катящихся с лестницы вниз,  
Одесса, идущая тысячами людей по улицам к палатке Вакулин-  
чука.

271ВСТРЕЧА С МАНЬЯСКО

Одесса прогулок по туману в порту.  
Сейчас я в городе один.  
Впереди предощущение неприятностей “Бежина луга”.

Тоненькие деревца вдоль тротуаров.

Разрушенный “Сахалинчик”8.

Старожилы рассказывают о пышных швейцарах, когда-то сто-  
явших у подъездов публичных домов.

Дюк над пустынной лестницей.

Одиночество. Одиночество. Одиночество.

Тоска...

Бледно-желтое здание с серыми колоннами.

Одесский порт мертв.

Как же должна быть мертва Одесса, как тяжела тоска, чтобы

занести меня в это двухэтажное здание.

Здание — музей.

Типичный периферийный музей.

Подбитые золотые чашки и чайники разрозненных ампирных

сервизов.

Немного карельской березы.

Поддельные копии с картин.

Порыжевшие груди и потемневшие пейзажи на необъятных

холстах.

Поступившее из окрестных имений,

потом — попавшее по разверстке.

Так в Новгороде можно было увидеть в местном музее —  
“Итальянскую комедию” Бенуа и Борисова-Мусатова,  
в Переславле рядом с латунными буддами (их делали здесь, а  
потом возили в Монголию, откуда привозили как редкость!) —  
гуаши Буша и акварели Серебряковой,  
в алма-атинском художественном аппендиксе при этнографи-  
чески-дарвиновском музее рядом с двухголовыми телятами и  
“портретами” кибиток кочевников — заблудившихся Серова  
и Добужинского.

...Так же неожиданно в Одессе встретил я Маньяско.  
Кто занес сюда эти два маленьких темных холста из жизни  
монахов?

Каким образом именно в Одессу забрели творения этого мас-  
тера, блуждающего где-то за пределами всеобщего признания  
и хрестоматийного приобщения к лику общепринятой клиен-  
туры истории искусств?  
Этой фамилии я не знаю и его картин никогда прежде не видел.

272 Мемуары

Старательно запоминаю это имя, чтобы не забыть.  
Это, вероятно, копии или варианты.  
Известно, что он часто повторял сюжеты, и даже известно, что  
его подделывали.

Впрочем, все это становится мне известным лет через пятнад-  
цать9, когда впервые попадает мне в руки монография Веnnо  
Geiger'a “Alessandro Magnasco” (1923 год).  
Пока что в руки забирает Маньяско меня самого.  
И не напрасно.

Кажется, что фигуры Греко еще похудели,  
что их экстатические изломы еще острее изломались.  
Мгновениями это уже не движение фигуры, схваченное кистью,  
но самовольно манерное движение кисти, торопливо замаски-  
рованное костями и дряблым телом аскетов, протянутыми ру-  
ками, изысканно сложенными ладонями с длинными пальца-  
ми.

Еще чаще кажется, что это витиеватые и вычурные росчерки  
подписей, рассевшиеся в монашеских облачениях, чтобы со-  
греть вокруг очага свои разбежавшиеся хвосты, петли, узлы и  
пересечения.

“Христос, помогающий Петру [выйти] из воды” кажется на-  
писанным не то Эль Греко, не то... Оноре Домье,  
“Нищие и уличные певцы” — Жаком Калло,  
“Общество в саду” — Гойей или Лонги.  
“Инквизиция” Гойи похожа на сколок с “Урока в [Миланском]  
соборе”.

Осатаневшие монахи Маньяско как бы включают в одну цепь  
Греко и Гойю, Гойю и Домье.  
Гойя, Домье, Калло, Лонги — все дорогие имена.  
И много картинок Маньяско в течение многих лет скрывались  
под этими именами. Правда, кроме Домье, но зато с большим  
процентом холстов, приписываемых Сальватору Розе.  
Маньяско родился в 1667 году. Умер в 1749-м.  
Мне Маньяско интересен тем, что, пожалуй, не столько Эль  
Греко, сколько монахи Алессандро Маньяско стилистически  
определили облик и движения моего Ивана Грозного — Чер-  
касова.

**Встречи с книгами**

К некоторым святым слетаются птицы: в Ассизи1.  
К некоторым легендарным персонажам сбегаются звери: Орфей.  
К старикам на площади Св. Марка в Венеции льнут голуби.  
К Андроклу — пристал лев.  
Ко мне льнут книги.

Ко мне они слетаются, сбегаются, пристают.  
Я столько лет их люблю: большие и маленькие, толстые и тон-  
кие, редкие издания и грошовые книжонки, визжащие супероб-  
ложками или задумчиво погруженные в солидную кожу, как в  
мягкие туфли.

Они не должны быть чересчур аккуратными, как костюмы толь-  
ко что от портного, холодными, как крахмальные манишки. Но  
им вовсе не следует и лосниться сальными лохмотьями.  
Книги должны обращаться в руках, как хорошо пригнанный  
ручной инструмент.

<Я могу воровать их. Вероятно, мог бы убить.  
Они это чувствуют.>

Я столько их любил, что они наконец стали любить меня от-  
ветно.

Книги, как сочные плоды, лопаются у меня в руках и, подобно  
волшебным цветам, раскрывают свои лепестки, неся оплодот-  
воряющую строчку мысли, наводящее слово, подтверждающую  
цитату, убеждающую иллюстрацию.  
В подборе их я капризен.  
И они охотно идут мне навстречу.

**\***

Они роковым образом берут меня в кольцо.  
Когда-то одна лишь комната мыслилась опоясанной книгами.

274 Мемуары

Но шаг за шагом комната за комнатой начинают обвиваться  
книжным обручем.

Вот после “библиотеки” охвачен кабинет, вот после кабинета —  
стенки спальни-  
Честертона как-то приглашали прочесть реферат.  
“О чем мне читать?” — спросил он, приехав на место.  
“О чем хотите — хотя бы о зонтиках”.

И Честертон строит реферат на расширяющейся картине во-  
лос, прикрывающих мысли, шляпах, прикрывающих волосы,  
зонтиках, покрывающих все.  
...Так иногда мне видятся мои комнаты.

Токи движутся от клеточек серого вещества мозга через че-  
репную коробку в стенки шкафов, сквозь стенки шкафов — в  
сердцевину книг.

Неправда! Нигде нет стенок шкафов — я держу их в открытых  
полках, и в ответ на ток мыслей они рвутся к голове.  
Иногда сильнее алчность излучения к ним.  
Иногда сильнее заражающая сила, несущаяся сквозь их корешки.  
Кажешься сам себе новым святым Себастьяном, пронизанным  
стрелами, идущими с полок.

А черепной коробкой кажется уже не маленький костяной  
шарик, включающий осколки отражений, как монада Лейбни-  
ца, отражающая, но рисуются наружные стены самой комна-  
ты, а слои книг, распластанные по их поверхности, — лишь рас-  
ширяющимися наслоениями внутри самой головы.  
И при всем этом книги уж вовсе не такие необыкновенные, не-  
ожиданные, скорее, в своих сочетаниях, а не в их букинисти-  
ческой, коллекционерской или декорационной диковинности.  
И разве что неканоничностью набора и полным отсутствием  
того, что положено иметь!

И часто ценны они мне не столько сами по себе, как комплекс  
представлений, которыми они окутаны для меня, [а] в резуль-  
тате случайной иногда странички, зажатой безразличием не-  
интересных глав, отдельной строчки, затерянной среди стра-  
ниц, занятых совсем другими проблемами.  
И вязкость этой “ауры”, этих излучений (или туманностей?),  
роящихся вокруг самих виновников (и чем они ценнее мне са-  
мих творений), почти материализуется в подобие паутины, сре-  
ди которой скользишь, боясь задеть [ее] или порвать, как тон-  
кие и трепетные нити ассоциаций. И кажешься себе подобием  
мудрецов с Лапуты, трепещущих за сохранность своих паутин2.

275 ВСТРЕЧИ С КНИГАМИ

Иногда полуискренние доброжелатели старательно доказыва-  
ют мне, что это вовсе не паутина, но что это — натянутые стру-  
ны колючей проволоки, отгораживающей меня книжной муд-  
ростью от живой действительности.  
Доброжелатели эти полуискренни, и истинность их утвержде-  
ний полуправдива.

Таковы же и придирки касательно обилия цитат.  
Цитаты! Цитаты! Цитаты!

[Кто-то] сказал: “Лишь тот, кто боится никогда не быть про-  
цитированным, сам избегает цитат”3.  
Цитаты! Цитаты! Цитаты!

Еще князь Курбский, этот элегантный автор трактата о знаках  
препинания4, а в остальном изменник родины, корил царя Ивана  
Грозного за цитаты.

Цитирую: [ “Из столь многих священных слов нахватано, и те с  
большой яростью и лютостью, не строками и не стихами, как в  
обычае у искусных ученых (если кому-нибудь случится о чем  
писать, то в кратких словах, большой разум заключающих), но  
слишком, сверх меры, излишне и бранчливо — целыми книга-  
ми, паремиями целыми и посланиями!”]  
Но цитата цитате рознь.

Цитата может быть блиндажом для начетчика, прячущего свое  
незнание или благополучие за цитату авторитета.  
Цитаты могут быть безжизненной компиляцией.  
Я понимаю цитаты как пристяжные справа и слева от скачуще-  
го коренника.

Иногда они заносят, но помогают мчать соображение развет-  
вленным вширь, подкрепленным параллельным бегом.  
Лишь бы не упустить вожжи!

Но — ни боже мой! — когда цитата идет цитате в затылок нуд-  
ным цугом!

**\***

*По* цитатам никогда ничего не создашь и не выстроишь.

Надо строить до конца, крепко войдя в конкретность явления,

и... глядь... цитаты сами придут и вложатся куда надо: помогут

живому току течь закономерно.

Обратно же дело творчески и жизненно не пойдет.

Сотни людей проходят мимо цитаты, пока они ее не обрели сами

276 Мемуары

в своей и по своей области — тогда они ее видят: она им под-  
тверждает или помогает до-осознать, до-тянуть.  
Обратным путем — неминуемая схоластика и филистерская  
мертвечина — папье-маше.

**\***

Цитаты у меня.

Для меня их мало. Я бы все хотел [смонтировать] из осколков  
замеченного другими, но по иному поводу — поводу, нужному  
мне!

Как в кино: вам же вовсе не обязательно самому *играть* любой  
кусок. Ваше дело свести куски [...]

Книги раскрываются на нужной мне цитате. Я проверял — иног-  
да *ничего* до и *ничего* после во всей книге не нужно.

**\***

Вот какие-то синдромы из области патологии нервной систе-  
мы открываются у меня в руках на странице, пригодной к во-  
просу техники сценических движений итальянской комедии...5А иногда скромная с виду брошюрка с портретом Леонардо на  
обложке (я интересуюсь даже его детством), с немецкой ав-  
торской фамилией и именем, заимствованным из “Нибелун-  
гов”, словно сорока на хвосте, приносит неожиданное откро-  
вение целой новой области, куда обрушиваюсь даже без пово-  
дыря. Если скажу, что брошюрка издательства “Современные  
проблемы”6 касается “Детского воспоминания Леонардо да  
Винчи” и принадлежит Зигмунду Фрейду, то обозначение “со-  
рока приносит на хвосте” прозвучит очень точно и созвучно с  
описанным в ней соколом из детского сновидения Леонардо!  
Удивительные слова описания сна...  
Так совершается приобщение к психоанализу. Даже точно пом-  
ню, когда и где. Почти что в первые дни официального созда-  
ния Красной Армии (весна 1918 г.), застающие меня уже до-  
бровольцем в военном строительстве. В Гатчине. Стоя в вагоне  
на пути в субботнюю побывку домой. Как сейчас помню. Ко-  
ридор вагона. Рюкзак на спине. Папаха — пахнущая псиной. И  
вставленная в нее четверть молока.

277 ВСТРЕЧИ С КНИГАМИ

Дальше на площадке трамвая, в неистовой давке, я так погло-  
щен книжонкой, что не замечаю, как давно раздавили мою чет-  
верть молока и сквозь собачий ворс папахи и хаки рюкзака  
капля за каплей сочится молоко.

О рейдах моих по фантастическим джунглям психанализа, про-  
низанных мощным дыханием первичной... “лебеды” (так непо-  
чтительно отзывался о священном импульсе libido\*), я пишу в  
своем месте7.

Здесь вспомним только о том, что очень скоро я приобщаюсь к  
“Значению психоанализа в науке и духе” Ранка и очарователь-  
ного Закса — мудрой старой саламандры в роговых очках, с  
которым дружу значительно позже, проездом в Берлине.  
Впрочем, в сборнике меня больше всего увлекают цитаты из  
трудов Задгера — об эротическом происхождении словообра-  
зований.

Занятно отметить, что после очень короткой потрясенности  
*эротическим* элементом происхождения (конечно, в высшей  
степени односторонней и спорной концепции) у меня очень  
быстро смещается акцент на интерес к *происхождению —* к ис-  
тории развития, к видовому становлению языка. Этот ранний  
интерес к пристальному взгляду в прошлое оказался неплохим.  
Однако это мы вынесем под заголовок “Слова, слова”8.  
Здесь мы сейчас не в мире слов, их генеалогии, взаимосвязей  
движения и становления — здесь мы даже не в области любо-  
вания ожерельями стихотворений из них или ковровым шить-  
ем сочетания их в прозе. О встречах с поэзией и прозой мы ска-  
жем в другом месте.

И здесь остается только добавить, что с Фрейдом я так и не  
встретился, хотя Стефан Цвейг мне и устроил почти немысли-  
мую встречу с этим трагическим Вотаном сумерек буржуаз-  
ной психологии, с этим Прометеем, сумевшим собственную  
трагедию и травму расчленить на звенья сковывающих его це-  
пей, без того чтобы быть способным ослабить их тяжесть — не  
говоря уж о том, чтобы, наподобие Худини, выскользнуть из  
них, или расковать их, или просто порвать. Проклятие позна-  
ния, неспособного одолеть действие, лежит на всем психоана-  
лизе. Все за анализом. Удачным, иногда точным, порой блестя-  
щим и так часто разбивающимся на этапе необходимости “пе-  
режить”, дабы избавиться.  
\_\_\_\_\_\_  
\* — полового влечения (*лат.*).

278 Мемуары

Вспоминается другой старик — еще более шарлатанской на-  
уки. Граф Хэммонд, под псевдонимом Чеиро выпустивший не  
одну книгу о чтении линий руки. Его я знавал в Голливуде. Ря-  
дом маячат странные очертания рыжеволосой каунтесс\* Хэм-  
монд, слова, написанные еще Оскаром Уайльдом в его альбом...  
и странная бледная близорукая фигурка в черном, болезненно  
морщаяся, когда нас знакомят и он узнает, что я еду в Мекси-  
ку. Огненно-рыжая каунтесс, наклонившись ко мне, объясня-  
ет: блеклый человечек — она не понижает голоса — человечек  
глуховат, и вместе с тем он один из последних потомков Мак-  
симилиана и Карлотты. У меня нет под руками “Готского аль-  
манаха”, чтобы установить, где и когда отмирают последние  
ростки этой ветки Габсбургского дома, справедливо и неумо-  
лимо подрезанные беспощадной мачетой Бенито Хуареса на  
чуждой им мексиканской земле, куда они вступали императо-  
ром и императрицей. Мне кажется, что брак их был несчастлив  
и бездетен (кажется, этого придерживается и фильм Дитерле9)  
и странный человечек, может быть, не более как один из стаи  
самозваных потомков кровожадных особ — графов и марки-  
зов, князей и виконтов, которыми кишит кино-Калифорния.  
Сказывается же он глухим.

А когда я случайно роняю монету, он вздрагивает и оборачи-  
вается, попадаясь, как тривиальнейший симулянт на пошлей-  
шую уловку воинского начальника на призывном пункте!  
Но дело не в нем, не в Карлотте и Максимилиане, и даже не в  
огненных волосах его [Хэммонда] супруги.  
Дело — в правой руке самого каунта.  
Еще в Кембридже (или это было в Оксфорде? — такую описку ни-  
кто не простит!) во время лодочных состязаний он повредил себе  
руку: правую руку свел паралич. Левая рука считается рукой пред-  
расположений — тайны свершений начертаны на правой.  
Правая безнадежно стянута параличом — и, читая тысячи су-  
деб из тысячи рук, каунт Хэммонд безнадежно отрезан от пред-  
угадания собственной судьбы...

Это роднит его с Фрейдом, чьи и так небезошибочные воззре-  
ния дополнительно скованы изъянами собственных дефектов  
психики — диспропорцией значения, которое придается эди-  
повскому комплексу. [Это] хорошо известно каждому, кто про-  
листывался сквозь его учение.  
\_\_\_\_  
\* Countess — графиня (*англ.*).

279 ВСТРЕЧИ С КНИГАМИ

Чем-то это похоже даже на некоторые изъяны в системе Ста-  
ниславского, так четко проступающие при сличении “Работы  
актера над собой” с “Моей жизнью в искусстве”, столь мно-  
гое раскрывающих для понимания нерациональных местами  
акцентов на частностях системы.  
Встреча с Фрейдом так и не состоялась, и воспоминанием о  
хлопотах Стефана Цвейга осталась маленькая книжечка авто-  
биографического очерка, присланная мне великим венцем с его  
характерным автографом с прописным “Ф” начала фамилии.  
И как бы случайно она стоит, прислонившись к большому бе-  
лому квадрату графологических исследований Чеиро, с раз-  
машистым росчерком посвящения каунта Хэммонда на память  
о нашей встрече...

**\***

А иногда не сам находишь.  
Иногда “наводят”.

А почему-то упорно не принимаешь.  
Имел два таких случая.

Таков D.H. Lawrence, которым позже (и посейчас) безумно  
увлекался.

В 1929 году меня усиленно старается приобщить к Лоуренсу  
Айвор.

В Лондоне. В удивительном узеньком (в три окна) домике на  
Лестер-сквере, где он жил рядом с домом издательства “Stu-  
dio”.

В 1941 году в “Интернациональной литературе” вижу фото  
разрушений Лондона от немецких бомб: дом “Studio” стоит, а  
рядом — груда развалин.

В нижнем этаже был крошечный и pretty expensive\* ресторан с  
диваном вдоль стенки и столиками. Так узок, что привычное  
размещение столиков в нем было невозможно.  
Vis-a-vis\*\* какой-то Music Hall.

Кажется, в нем видел Карнеру до его выступления в Альберт-  
Холле в присутствии принца Уэльского (позже отрекшегося от  
престола).  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — очень дорогой (*англ.*). *\*\** Напротив (*франц.*).

280 Мемуары

По-видимому, для меня настолько существовал Джойс и толь-  
ко Джойс в литературе, что никакие иные фамилии had no ap-  
peal\*.

Рядом с Джойсом называли Лоуренса по признаку... цензур-  
ных запретов на “Улисса” одного и “Любовника леди Чаттер-  
лей” другого.

Все проходило мимо ушей.

“Любовника” купил, ступив на палубу “S.S. Europe”\*\* по пути  
в Америку.

Но никак не для чтения, а ради снобизма.  
И не читал его очень долго.

Ни на пароходе. Ни в Штатах. Ни даже сразу в Москве.  
Почему потом прочел — сам не знаю.  
Но обалдел совершенно.  
Затем выписал “Women in love”\*\*\*.  
Прочитал злостную атаку на Лоуренса вообще в “The doctor  
at literature”\*\*\*\*, купленном из-за статьи о Джойсе.  
И дальше — больше, стал охотиться за каждой книгой распу-  
хавшей “лоуренсианы”.

Интересовало affinity\*\*\*\*\* с моими взглядами на пралогичес-  
кое10.

Особенно блестяще это в этюдах по американской литературе.  
На них нападаю тоже окольно.  
Меня интересует Рокуэлл Кент.

Я его узнаю (помимо беглых репродукций с его путешествия  
по Аляске) толком по странной книжечке полукубического  
формата — черной с золотым заглавием, где его великолеп-  
ные заставки, концовки и целые иллюстрации.  
Все — на тему о китах.  
Название книжки “Моби Дик”.

“Моби Дик” — очень плохой фильм с участием в роли одноно-  
гого капитана Джона Барримора.  
Когда-то видел.

Рисунки Кента великолепны.  
Они меня интересуют двояко.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — не привлекали (*англ.*).\*\*“Steamship-Europe” — пароход “Европа” (*англ.*). *\*\*\**“Влюбленные женщины” (*англ.*).\*\*\* \* “Врач в литературе” (*англ.*).\*\*\* \*\* *—* сродство (*англ.*).

281 ВСТРЕЧИ С КНИГАМИ

В первую очередь — в составе графических образцов для ком-  
позиции кадра. (Иллюстрации к руководству, которое я пла-  
нирую очень давно11.)

Рядом с “Белыми ночами” Добужинского, “Версалем” Бенуа  
(для случаев композиции и необъятных горизонтальных пар-  
теров я имел дело с этой же проблемой при съемке пирамид и  
остатков храмов в Сан-Хуан-Тетиуакан), полотнами Дега (пер-  
вопланная композиция), Караваджо (поразительные ракурсы  
и размещения фигур не “в поле кадра”, то есть в контуре кад-  
ра, *а 6 отношении к плоскости кадра*) и т.д.  
Повторяется история с Бердслеем:

я купил пьесу “какого-то” Джонсона из-за иллюстраций к ним  
Бердслея.

Пьеса оказалась “Volpone” Бена Джонсона.  
Случайно ее прочел и по уши навсегда увлекся великим Беном.  
Так и здесь.

Попробовал почитать саму книжку,  
познакомился с Мелвилдом и опьянел.  
Потом, по непонятной внутренней интуиции, из-за моря Джей  
мне шлет “Отоо” и “Турее”\* — восхитительные регрессивные  
конструкции12 (1945)!

До этого Джей (Лейда) от моего имени ссылается в “The Film  
Sense” на главу из “Моби Дика” — “The whiteness of the wha-  
le” (к моему пассажу о том, что “злодейство” в “Александре  
Невском” решалось, вопреки традициям, белым: рыцари, мо-  
нахи).

Лихорадочно ищу чего-нибудь о Мелвилле. “Moby Dick” ин-  
тересует еще как возможный материал для пародийного “The  
hunting of the Snark”\*\*\* Льюиса Кэролла.  
Единственное, что пока нахожу (нашел раньше, когда впервые

прочел “Moby”) — это полстранички у Mrs. Rourke в “Ameri-  
can humour”\*\*\*\* (до воины).

Затем читаю в “Литературной газете” (1944), что наследница  
Мелвилла послала в Москву ряд его произведений в старых  
изданиях.  
В это же время читаю у [Regis Messac] (“Le “Detective novel” et  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Ому” (и) “Тайпи” (*англ.*). *\*\** “Белизна кита” (*англ.*). *\**\*\* “Охота на Снарка” (*англ.*).\*\*\*\* *—* миссис Рурк (в) “Американском юморе” (*англ.*).

282 Мемуары

1'influence de la pensee scientifique”) о “Confidence man”\* Мел-  
вилла.

Ищу его в Библиотеке иностранной литературы. Там есть что  
угодно, кроме “Confidence man”.  
Но зато [есть] и большое количество книг о Мелвилле.  
Среди них... “Studies in classic american literature”\*\* Лоуренса.  
Терпеть не могу читать в библиотеках.  
Особенно в холоде и грязи декабря месяца 1944 года, в нетоп-  
ленной Библиотеке инолитературы в переулке на Пречистенке.  
Все же одолеваю главы о Мелвилле и остаюсь bouche bee\*\*\*.  
Так это замечательно, и в линии тем моего Grundproblem\*\*\*\*  
Melville vu par Lawrence\*\*\*\*\* — совершенно изумителен.  
Через Hellmann получаю томик в собственность.  
Потом от Джея приходят “American Renaissance \*\*\*\*\*\*\* Матис-  
сена и “Herman Melville” Sedgwick (я уже в больнице, в начале  
1946 года).

Revival\*\*\*\*\*\*\* бешеного увлечения Лоуренсом.  
Декабрь 1943 года, когда после break-down'a\*\*\* \*\*\* \*\* после де-  
вяноста ночных съемок “Ивана” в Алма-Ате13, я отдыхаю в го-  
рах; один в маленьком домике в яблоневом саду при закрытом  
на зиму санатории ЦК Казахстана.  
В солнце и снегах зачитываюсь сборником “Collected ta-  
les\*\*\* \*\*\* \*\*\* и т.д.

Меня интересует “звериный эпос” сквозь его новеллы.  
Я занят вопросом “звериного эпоса” в связи с... Disney'ем.  
Disney как пример искусства абсолютного воздействия — аб-  
солютного appeal\*\*\* \*\*\* \*\*\* \* для всех и всякого, а следовательно,  
особенно полная Fundgrube\*\*\* \*\*\* \*\*\* \*\* *самых* базисных средств  
воздействия.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* [Режи Мессак] (“Детективный роман” и влияние научной мысли”) (о) “Искусителе” (*франц., англ.*). *\*\** “Очерки о классической американской литературе” (*англ.*). *\*\*\* — с* разинутым ртом (*франц.*). *\*\*\*\* —* главного вопроса, основной проблемы (*нем.*). *\*\*\* \*\** Мелвилл глазами Лоуренса (*франц.*). *\*\*\* \*\*\** Американское Возрождение” (*англ.*). *\*\*\* \*\*\* \** Возобновление (*англ.*). *\*\*\* \*\*\* \*\** Здесь: заболевание (*англ.*). *\*\*\* \*\*\* \*\*\** “Избранных рассказов” (*англ.*). *\*\*\* \*\*\* \*\*\* \* —* интереса (*англ.*). *\*\*\* \*\*\* \*\*\* \*\* —* сокровищница (*нем.*).

283 ВСТРЕЧИ С КНИГАМИ

“Tales” — поразительны по обилию подспудно действующего  
и по чисто литературному блеску.

Любопытно, что “Aaron's rod”\* так же удивительно плохо, как  
и “Sons and lovers”\*\*, да, пожалуй, и “Plumed serpent”\*\*\*, кото-  
рого невозможно одолеть! Хотя это my “beloved Mexico”\*\*\*\*  
— а может быть, именно потому knowing Mexico\*\*\*\*\*?!

**\***

Второй случай — хотя по времени первый: Всеволод Эмиль-  
евич.

В 1915 году меня упорно хотят приобщить к “Любви к трем  
апельсинам”.

Узнав, что меня натравил на театр Комиссаржевский своей  
“Турандот” у Незлобина (а не пакостно-паточная “Турандот”  
у Вахтангова) того же Гоцци,  
старается Мумик (Владимир) Вейдле-младший.  
В доме на Каменноостровском, где много лет потом живет  
Козинцев.

Безрезультатно. Смутно помню обложку Головина.  
Ту самую, оригинал которой сейчас — драгоценнейшее из вос-  
поминаний о мастере — находится у меня дома!

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Жезл Аарона” (*англ.*). *\*\** “Сыновья и любовники” (*англ.*). *\*\*\** “Пернатый змей (*англ.*). *\*\*\* \* —* моя “обожаемая Мексика” (*англ.*). *\*\*\* \*\* —* [что] знаю Мексику (*англ.*).

**Книжные лавки**

Я знаю дивный книжный магазин.  
Я бываю в нем нечасто.

Вероятно, потому он сохраняет свою магическую привлека-  
тельность.

Хотя живу в Москве, я хожу в него в Ленинград.  
Он где-то между Песками, где я когда-то жил, и Знаменской  
площадью, где еще помню, как носился паровичок, ярко-жел-  
тый с клубами черного дыма, достойного быстроходного суд-  
на на Миссисипи. Маршрут его был от памятной мне Алексан-  
дро-Невской лавры (“Старый Невский”) до вокзала и обрат-  
но.

Где-то на полпути между Песками и площадью сворачиваешь  
вбок и одним из коленчатых переулков Парижа выходишь к  
типично старолондонскому фасаду магазина.  
Витрину его я помню по Берлину.

В нем неповторимые литографированные уники Домье, пора-  
зительный набор французских лубков из Эпиналя.  
И многое из редких книг, что я ищу давно.  
Часто магазин бывает закрыт.  
Но меня всегда допускают.

Мне не приходится спешить утром к открытию книжной лав-  
ки, чтобы не упустить книгу, усмотренную в окне накануне.  
Магазин был закрыт. Или просто я не успел интуитивно по-  
нять, что именно эта книга мне нужна.  
Не надо гадать, с какой стороны подойдет приказчик.  
И покрываться холодным потом ужаса.  
Неужели сегодня выходной день? — Уже 9.05, 9.10, 9.15, 9.45,  
9.50...

И только за пять минут до десяти сообразить, что магазин от-  
крывается в десять.  
Как-то и вопрос денег не существует.

285 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

Что бы я ни выбрал в магазине — денег всегда хватает.  
В первой комнате, как в штольне, снизу доверху — книги.  
Удивительное жизнеописание Уитмена.  
Очерки империализма Сейера, которые никак не могу найти (о  
Ницше) нигде.

Рошфор, слившийся с журналом “Eclipse”1.  
Полный набор “L'assiette au beurre”\*.  
Вторая комната с наклонными, крытыми стеклом прилавками.  
Там какие-то поразительные Рабле.  
Толстенный Бен Джонсон.

Вот книги завернуты. Взяты под мышку. Странно. Края их не  
режут. Вес не тянет книзу.  
Они какие-то невесомые.

Не то что Куно Фишер, чью историю философов мне в тридца-  
тых годах пришлось проволакивать трамваем от щелевидной  
книжной лавочки на Арбате до Чистых прудов.  
Скандал. Я кому-то заехал восемью томами в бок.  
“Гражданин! Уберите ваш ящик!”  
И мое грозное:

“Это не ящик, а Гегель!”  
Магия неведомых слов!

Боевая молочница, готовая меня растерзать, внезапно робеет  
перед неведомым словом и растворяется в толпе.  
Растворяется она, конечно, метафорически, исчезая среди пас-  
сажиров.

А вот пачка книг, купленных в моем любимом магазине, дей-  
ствительно растворяется в руках.

Так же как расплывается строгий английский фасад магазина,  
как, распрямляясь, коленчатый переулок Парижа становится  
Суворовским проспектом от Знаменской площади к Пескам.  
Затем стрелой железнодорожного пути от Николаевского во-  
кзала в Ленинграде до Николаевского вокзала в Москве. За-  
тем оба вокзала становятся Октябрьскими...  
В чем дело?!

Это трижды пропел петух свое утреннее приветствие Авроре,  
не крейсеру, который я ввел в Неву (как было в семнадцатом  
году) для съемок “Октября” в двадцать седьмом, и не “спящей  
красавице”, но Авроре — утренней заре2.  
...А просыпаюсь я сам.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “Масленки”; переносное значение — “доходное место” (*франц.*).

286 Мемуары

Мой дивный книжный магазин — это сон.  
Из года в год изредка, но неизменно навещающий меня сон.  
Здесь сновидением сняты и горечь недостачи денег, и нереши-  
тельность приобрести книгу, здесь находишь по недосмотру  
упущенный увраж, книгу, когда-то (очень, очень давно) пере-  
хваченную кем-то.

Здесь с полки вам приветливо улыбается фантастически пол-  
ный набор переводных итальянских сценариев3 в форме целой  
библиотеки XVIII века на французском языке. Ее я не мог поз-  
волить себе — бедный студент — купить при набеге с фронта в  
Петроград в 1918 году. Хотя до боли бредил уже Арлекинами,  
Капитанами, Бригеллой. Здесь всегда к моим услугам Бакст,  
всегда обгоняющий ценой мои возможности.  
И сколько раз я здесь в руках держу полный набор “Тюрем”  
Пиранези, лишь три листа которых ютятся у меня дома.  
Здесь в руках моих дивные листы старого Петербурга, на ко-  
торые я только облизывался, не решаясь даже близко подойти  
к роскошным витринам книжного антиквариата на Литейном.  
Splendeur et Decadence\* этих магазинов!  
Красное дерево с бронзой. Зеленые ковры. Углы заветных па-  
пок. Только издали. Только через дверь. С трепетом и завистью.  
У меня нет опыта и наглости зайти и посмотреть. Отказаться  
от неподходящего. Потребовать еще что-нибудь. И снова не  
взять.

И уйти, хотя бы насладившись.

Много лет спустя в Париже мы так с Дариусом Мийо, сугубо  
нахохлившись в широких наших пальто, отправились в galerie  
Rosenberg\*\*(?) — “дом”, торгующий только Пикассо и Браком.  
Мы критически обойдем нижние залы, чем неминуемо заденем  
внимание элегантного продавца.  
Мы будем бурчать перед полотнами, пожимая плечами, не с  
видом эпатированных буржуа, но с видом американцев, при-  
кидывающих картину к размеру простенка — не больше; на тип  
миллионера, способного возвести стены комнаты или постро-  
ить дом вокруг нескольких собранных картин, мы все же непо-  
хожи.

Так Леонард Розенталь в своем парижском особняке, выходя-  
щем прямо в парк Монсо, с автоматически отстреливающими-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Блеск и упадок (*франц.*). *\* —* галерею Розенберга (*франц.*).

287 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

ся окнами, как только кто посмеет тронуть ставни, обносит  
одну комнату ценным деревом и бархатом, какой бывает в фут-  
лярах серег и ожерелий. Бледный свет мягко вырисовывает  
очертания поистине божественного деревянного бодисатвы,  
привезенного из далекой Индии, чьи фермы жемчужных ус-  
триц — основа богатств господина Розенталя.  
Или Отто Эч Кан построил свою столовую в загородном доме  
на Лонг-Айленде как раму для шести своих Ромнеев, ритми-  
чески расчленяемых пролетами французских окон до полу.  
Понаблюдав за нами, нас элегантно спросят, не хотим ли мы  
что-либо более совершенное. Так в хороших публичных домах  
после общей залы вас спрашивают: “Est-ce que monsieur desire  
quelque chose de special?”\* И ведут наверх. И нас ведут в ма-  
ленькие залы верхнего этажа.

Наконец, в крошечный салон, где полотно за полотном нам  
выносят бесчисленных Пикассо всех периодов, за исключени-  
ем тех, что знамениты по музеям и частным собраниям.  
Вкус покупателей тяжел.

Тем более предупредительности со стороны продавцов.  
Но вскоре, еле кивнув головой, “американцы” уходят, рассуж-  
дая между собой о том, что предложенные накануне Рембрандт,  
Жерико ближе подойдут к обивке кабинета...  
Так я прохожу практический курс по Пабло Пикассо на ори-  
гиналах.

Мою образованность Дариус обогащает посещением кого-то  
из крупных зубных врачей. В его приемной одно из лучших со-  
браний Сезаннов.

Но .мы говорим сейчас о книгах, а встречи с живописью оста-  
вим для другого раздела.

**\***

Есть площади, похожие на залы.

Есть площади, похожие на будуары.

Таковы крошечные площади в маленьких городах Сицилии.

Крест-накрест над ними протянута проволока.

И в центре висит хрустальная люстра.

Я знаю эти площади только по рассказам.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Мосье желает что-нибудь особенное?” (*франц.*).

288 Мемуары

Сам я там не бывал.

Сейчас эти площади, конечно, разрушены бомбежкой, но сход-  
ство их с залами не пропало. Может быть, даже еще увеличи-  
лось.

Ведь залы также разрушены. А отсутствие потолка делает их  
еще более похожими на площади.  
Но я бывал на улицах, которые не похожи на улицы.  
Такова rue de Lappe в Париже.

Она так узка, так черна и так зажата с боков маленькими, но бо-  
лее чем сомнительными бистро, что кажется водосточной кана-  
вой. Вот-вот, того гляди вас смоет поток мутной и грязной воды,  
которая должна промчаться по этим скользким камням.  
Скорее схватимся за ручку двери “Бала трех колонн” и скро-  
емся в нем под звуки трех его аккордеонов.  
Улички Уайтчепеля кажутся сплошным прилавком.  
И раз вступив в их водоворот, начинаешь казаться себе уже не  
покупателем, а послушным товаром — чем-то вроде галстука,  
завязанного бантиком, или целлулоидного воротника, которые  
друг другу перебрасывают из рук в руки продавцы.  
Rue de 1'Odeon в весенний вечер тоже не похожа на улицу.  
Слишком узкая для нормальной улицы, она кажется широким  
коридором семейного пансиона.

А двери магазинов — дверями отдельных меблированных ком-  
нат.

Один конец улицы должен упираться в салон. Другой — в кухню.  
Эту иллюзию создает тишина.  
Полное отсутствие такси и экипажей.  
Даже пешеходов.

Но больше всего, вероятно, фигуры двух женщин.  
Каждая стоит в прямоугольнике своей двери, наискосок друг  
от друга.

И, почти не повышая голоса, говорят так, как разговаривают  
люди, на минутку выглянувшие из своих комнат в общий кори-  
дор.

Одна из них — седая.

В голубоватом костюме мужского покроя с короткой юбкой.  
Над ней — вывеска.

Как ни странно, наличие вывески не разбивает иллюзии интерь-  
ера.  
Может быть, потому, что так неожиданно само ее начертание:

“Шекспир и К°” (“Shakespeare and С"”).

289 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

Другая женщина — в мягком, сером. Юбка до полу.  
Это — Адриенна Моннье.  
Первая женщина — Сильвия Бийч.  
Мадемуазель Моннье продает книги французские.  
На крохотном прилавке поэт Жан-Поль Фарг4 надписывает мне  
книгу своих стихов.  
Я никогда прежде не слышал о нем.  
Он никогда, конечно, не слышал обо мне.  
Это не мешает ему, вероятно, в сотый раз, небрежно и вдохно-  
венно надписать на титульном листе томика своих стихов: “А  
Eisenstein poeteJean Paul Fargue poete. Paris. 1930”\*.  
Пятнадцать лет спустя в английском издании журнала “Ver-  
ve” (№ 5—6) я нахожу строчки Адриенны Моннье о Жане-  
Поле Фарге5:

“Fargue... Each of his defenseless hands forms little marionettes”\*\*.  
Пока что эти руки не образуют маленьких марионеток.  
Пока что они порхают над прилавком, выбирая томик собствен-  
ных стихов.

Сильвия Бийч продает книги английские.  
Больше того, издает их.

И больше всего, это она издала “Улисса” Джемса Джойса.  
Издательство “Шекспир и компания” — такой же киот творе-  
ний Джойса, как крошечный магазинчик на набережной — со-  
кровищница изданий Верлена.

Там верлениана и любая разновидность Верлена, вплоть до за-  
прещенных “Hombres” \*\*\*, которые продаются там из-под  
полы... совершенно открыто.  
Здесь — джойсиана.  
И творения Джойса...  
Я очень любил эту тихую улицу.

Я очень любил эту скромную, тихую книжную лавочку и се-  
дую Сильвию Бийч.  
Я захаживаю к ней.  
Сиживаю в задней комнатке.

И долго разглядываю стенки, увешанные бесчисленными вы-  
цветшими фотографиями.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Эйзенштейну поэту — поэт Жан-Поль Фарг. Париж. 1930” (*франц.*). *\*\** “Фарг... каждая из его беззащитных рук образует маленькую  
марионетку” (*англ.*). *\*\*\** “Мужчины” (*исп.*).

290 Мемуары

Своеобразный литературный пантеон.  
Кого-кого из писателей только не знавала Сильвия!  
Кроме усатого Фрэнка Хэрриса особенно хорошо представ-  
лен Оскар Уайльд в бесчисленных видах.  
Особенно в том диком костюме, в котором он удивлял Аме-  
рику: бархатная куртка, мягкий берет, брюки до колен, чул-  
ки.

Кто идет?  
Кто идет?  
Кто идет?  
Он идет!  
Он идет!  
Он идет!  
Оскар Уайльд!  
Оскар Уайльд!  
Оскар Уайльд!  
Великий эстет!  
Великий эстет!  
Великий эстет!

Так в манере Барнума афишировался въезд великого эстета в  
Нью-Йорк.

Я очень хорошо помню эту рекламную формулу.  
В 1920 году я использовал ее для моей первой театральной по-  
становки — для “Мексиканца” (совместно с покойным Вален-  
тином Смышляевым).

Эти же строчки, сменив имя Оскара Уайльда на имя Денни Уор-  
да, а “великого эстета” на “великого боксера”, выкрикивали в  
интермедии “сандвичи”, рекламирующие великого боксера  
Денни Уорда.

...В лавочке мисс Бийч я мимолетно знакомлюсь с молодым  
человеком с челкой и слегка припудренными щеками — это  
Жорж Антейль. Он недавно еще жил в маленькой комнатке над  
лавочкой мисс Сильвии. И только что прогремел...  
Где бы я ни оседал на время большее, чем месяц, я непременно  
находил такую книжную лавочку. Такую же заднюю комнат-  
ку. Такого же милого энтузиаста книг.  
В Мексико-Сити это был грек Мизраки. Наклейки его магази-  
на на многих книгах на моих книжных полках: на истории ки-  
тайского театра, на биографии Агриппы Неттесгеймского, на  
исследовании о Парацельсе...  
У него я знакомлюсь с Карлтоном Билсом — автором непло-

291 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

хой книги “Mexican maze”\* и еще лучшей — о политическом  
аде на острове Куба во времена диктатуры (“The crime of  
Cuba”\*\*).

Карлтон Билс — сын очень любопытной фигуры. Его мать —  
Керри Э. Нешион6. Она — одна из тех странных и неуравнове-  
шенных женщин, которым обязан своим появлением “сухой за-  
кон” в Америке. Это она (сохранились ее фотографии, неод-  
нократно публиковавшиеся во многих изданиях) врывалась с  
молотком или топором в питейные заведения Бауэри и Брук-  
лина, разбивая бутылки и зеркала, оконные стекла и бокалы  
во имя Господа, морали и чистоты нравов.  
На своем имени она видела печать перста Божия — Керри Э.  
Нешион можно прочесть как “вознеси свою нацию” (“Carry a  
nation”), и фанатичная старуха в очках, длинной вуали с мо-  
лотком в руках исступленно выполняла то, что считала своей  
миссией.

Сын ее аккуратно автографирует свою книгу; друг за другом к  
нему подходят читатели, только что тут же купившие его  
“Mexican maze”.

В глубине стоит довольный синьор Мизраки — очередь длин-  
ная, книга расходится хорошо...

В Голливуде таким местом книжного уюта был маленький ма-  
газин “Hollywood book store”\*\*\*.

Он принадлежит другому милому и тихому человеку — Штаде.  
Он как будто швейцарец из Венгрии или чех из Тироля.  
Книги у него изысканные. И есть все запретные издания.  
Именно от него я выношу дешевое долларовое переиздание  
книги Вандеркука “Black Majesty”\*\*\*\* о гаитянском короле  
Анри-Кристофе, столько лет увлекавшей меня своими поста-  
новочными возможностями7.

Мы хотели ставить этот фильм вместе с Полем Робсоном.  
А тихий книжник Штаде, погруженный в тихую книжную  
жизнь среди пестрых переплетов книжных новинок, антиква-  
риата и редких изданий, имеет позади довольно бурное про-  
шлое.  
Он сам пишет книгу.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Лабиринт Мексики” (*англ.*). *\*\** “Преступление на Кубе” (*англ.*). *\*\*\** “Голливудская книжная лавка” (*англ.*). *\*\*\*\** “Черное величество” (*англ.*).

292 Мемуары

Герой книги — не более не менее, как сам Панчо Вилья.  
И выясняется, что тихий Штаде — в прошлом сам участник ле-  
гендарных и фантастических походов этого “Hombre malo” —  
“человека зла”, как восторженно называют его поклонники-  
мексиканцы.

Когда-то с его отрядами шагал по Мексике и Джон Рид.  
Следовал за ним и Амброз Бирс.

Фигура журналиста в картине “Viva Villa!” объединила обоих  
совершенно так же, как, наперекор разуму, образ экранного  
Вильи объединил две совершенно несводимые подлинные ис-  
торические фигуры: исторического Панчо и исторического  
Эмилиано Сапату.

Первый — генерал, путчист, авантюрист.  
Второй — вождь батрацкого восстания, герой и мученик.  
Положительная часть раблезианского чудовища, созданного  
на экране Уоллесом Бири, списана с биографии Сапаты. Ос-  
тальное — с “Омбре мало” — Панчо Вильи.  
В зените успеха мексиканской революции Вилья и Сапата, взяв  
штурмом с двух сторон Мексико-Сити, на короткое время объ-  
единились.

Дальше следует неминуемый раскол и предательское убийство  
Сапаты группой реакционного офицерства и прочие зигзаги в  
судьбе освободительного движения Мексики.  
Есть даже фотография, где оба вождя восседают рядом в зо-  
лоченых креслах в “Паласио насиональ” — “Зимнем дворце”  
мексиканской столицы.

Панчо — в регулярной военной форме. Сапата — в типично  
партизанской: необъятной соломенной шляпе, обвитый пуле-  
метными лентами.

Этого факта, конечно, недостаточно, чтобы совершенно про-  
тивоестественно слить обоих в одну собирательную фигуру!  
В образе журналиста, вобравшего в себя воспоминания о Джо-  
не Риде и Амброзе Бирсе, — другая неувязка.  
Джонни остается жив и переживает Панчо. Такова была судь-  
ба Джона Рида.

Очень хороша вымышленная сцена смерти подстреленного  
Панчо около мясной лавки. Джонни импровизирует перед уми-  
рающим некролог, поэтизирующий его смерть как героичес-  
кую гибель.

На деле было несколько иначе.  
О жестокостях Панчо для своей газеты писал Бирс.

293 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

Корреспонденция попала в руки Панчо.  
Корреспонденция не дошла по назначению.  
А Бирс... навсегда пропадает из поля зрения своих читателей.  
Существует мнение, что кости Бирса где-то отмечают собой  
след походов Панчо Вильи.  
Я очень люблю Бирса и Рошфора.

“Фонарь” Рошфора (первые двадцать номеров его) был пер-  
вой книгой, которую я разыскал по подвалам букинистов в  
Париже. На знаменитых “ке” (quais) — набережных Сены.  
(“Бросайте все. Приезжайте на месяц в Париж. Сейчас весна.  
Будем рыться в книгах вдоль Сены...” — еще много лет спустя  
писал мне из Италии другой фанатик книги и букинистов, Гор-  
дон Крэг).

Второй книгой было классическое и ныне весьма редкое ис-  
следование Pericaud о театре “Фюнамбюль” и несравненном  
Дебюро8.

Мне иногда везет на книги! И надо сказать, что денег мне хва-  
тило ровно-ровно на эти две книги!  
Я никогда не думал, что их обоих, Рошфора и Бирса, могло что-  
то объединять!

А между тем... Впрочем, это столько же объединение, сколько  
и самое резкое противопоставление.  
Объединяет заглавие — “Фонарь” (“La Lanterne”).  
Разъединяет то, что в разное время печатается под этим заго-  
ловком.

Реакция торжествует.

После разгрома Парижской коммуны Рошфор сослан.  
Равно сметена с арены истории и из обстановки феерий Тю-  
ильрийского дворца императрица Евгения.  
Но мстительной даме мало изгнания Рошфора, свершившего-  
ся не от ее руки.

Она рвется к делу мести приложить и свою державную ручку.  
Королева Евгения — сама изгнанница из Франции — покупает  
заглавие “Фонарь”.

Отныне “Фонарь”, так беспощадно (и бесподобно) хлеставший  
ее и Наполеона-маленького, будет измываться над злополуч-  
ной судьбой его создателя, редактора и единственного сотруд-  
ника — Анри де Рошфора.

Это злое дело она поручает одному из самых желчных моло-  
дых американских журналистов.  
Затеи хватает на один номер...

294 Мемуары

Фамилия журналиста — Амброз Бирс.  
...Штаде много рассказывает о Мексике.  
И ростки увлечения этой страной, заброшенные в меня когда-  
то фотографиями “Дня смерти” (в случайно попавшем мне в  
руки номере “Kolnische Illustrierte”), вскормленные рассказа-  
ми Диего Риверы, когда он в качестве друга навещал Совет-  
ский Союз9, становятся жгучим желанием съездить туда.  
Несколько месяцев спустя желание становится действитель-  
ностью.

По пути на поезд, который на четырнадцать месяцев увезет  
меня в страну Панчо Вильи и Сапаты, я заезжаю попрощаться  
со Штаде.

В последний раз я покидаю его маленький магазин.  
Мой бумажник стал легче на пятьдесят долларов.  
А багаж тяжелее на... пуд.

К нему примкнула многотомная “Золотая ветвь” Фрэзера, за  
которой я бесплодно много месяцев гонялся, проезжая по раз-  
ным городам Европы.

Впрочем, кроме этого примечательного распроданного труда,  
так много давшего мне по линии освоения первобытного мыш-  
ления, в пакете лежит еще отдельная тоненькая книжечка.  
И, собственно говоря, от нее и начинается истинная тема на-  
стоящей записи.

Книжечка имеет игривое заглавие: “21 delightful ways of com-  
miting suicide” (“Двадцать один прелестный способ лишить себя  
жизни”).

Книжечка эта совершенно в линии тех сборников nonsense'a\*,  
которыми так блещут Лир и Кэрролл в Англии, а ныне Перель-  
ман, Тербер, Стейг и Сол Стейнберг в Америке.  
На ярко раскрашенных картинках здесь представлены в самой  
привлекательной форме самые головокружительные способы  
лишаться жизни.

Тут и человек, живьем закапывающий самого себя на собствен-  
ном заднем дворике, тут и другой, закуривающий сигару, сде-  
ланную из палочки... динамита, тут третий, подобно святому  
Франциску, лобызающий страшное чудовище — зеленого про-  
каженного.

Заканчивается книжечка самым блестящим, неожиданным, а  
главное... верным способом:  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — бессмыслицы (*англ.*).

295 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

двадцать первый — последний из рекомендуемых способов —  
самоубийство посредством долголетия!  
Самоубийца — сверхпреклонного возраста — тихо помирает в  
собственном кресле от избытка прожитых лет...  
Конечно, в перечне и списке изысканных средств покончить с  
собой вряд ли легко чем-либо “переплюнуть” этот.  
Но, пожалуй, более впечатляющим был способ, которым  
Джордж Арлисс умирает на экране в одном фильме, который  
я видел примерно за год до знакомства с Голливудом, Штаде и  
веселой книжечкой на мрачные темы.  
Фильм сделан по пьесе Голсуорси “Old English”\*.  
И героя “Old English”, носящего кличку Old English (и сам —  
воплощение “старой Англии” до мозга костей), играет Арлисс.  
Old English — герой пьесы — глава ливерпульской пароходной  
компании, спекулянт и мошенник, старик-полупаралитик, “од-  
ной ногой в банкротстве, а другой — в могиле”, совершая един-  
ственное в жизни мошенничество с доброй целью — обеспе-  
чить детей своего незаконнорожденного сына, попадает в лапы  
другого мошенника, не менее цепкого, да к тому же еще и мо-  
лодого.

Старик — [человек] поразительной воли, деспотизма и полно-  
го отсутствия предрассудков, — надо видеть, как он играет в  
мячик с собранием своих кредиторов или заставляет согласить-  
ся держателей акций вверенной ему пароходной компании всту-  
пить в явно невыгодную для них сделку! — ставит независи-  
мость выше всего.

“Лучше смерть, чем чья-нибудь нога на собственной шее”.  
Но положение старика — безвыходно.  
Завтра предстоит разоблачение — банкротство, крах.  
И вот на экране одна из великолепнейших сцен.  
Кинематографа, конечно, никакого.  
Картина сделана на заре звукового кинематографа (я ее вижу  
в двадцать девятом году), и она, по существу, — не более чем  
экранизация великолепной игры Арлисса, бесчисленное коли-  
чество раз игравшего роль этого старика на сцене.  
Другая роль Арлисса более известна и неразрывно навсегда  
останется связанной с его именем — это роль другого мошен-  
ника и злодея, но уже государственного (если не мирового)  
масштаба — Дизраэли, в известной пьесе, рисующей всесиль-  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Старый англичанин (*англ.*).

296 Мемуары

ного министра королевы Виктории — лорда Биконсфилда — в  
обстановке финансовых спекуляций вокруг постройки Суэц-  
кого канала.

Я видел в Лондоне на экране и эту его роль10.  
Но, пожалуй, менее помпезный Old English даже лучше и милее.  
И именно из-за сцены, в которой старый грешник лишает себя  
жизни.

В сентябре 1941 года вслед эвакуантам, как крысы с корабля,  
Москву стихийно начинают покидать иностранцы.  
Пульс спешки их отъезда лихорадочно бьется в маленькой  
книжной лавчонке на Кузнецком.

В этой лавочке сконцентрирована в предвоенные годы вся по-  
купка и продажа иностранных книг.  
В сентябре 1941 года задняя комнатка ломится от книг, про-  
данных отъезжающими иностранцами.  
Пачка за пачкой они перекочевывают на мои книжные полки.  
Много книг об Аргентине и Перу, моему “мексиканскому” сер-  
дцу они не могут не быть близки.  
Их “загоняет” американский посол — мистер Штейнгард.  
Книги Де Крайфа11.

Детективные романы в пылающих обложках.  
И наоборот, весьма скромные переплеты романов Синклера  
Льюиса.

И томик пьес Голсуорси.  
И среди пьес — “Old English”.

Вспоминая игру Арлисса, из года в год я перечитываю эту пьесу.  
Старик на строжайшей диете.

Об этом строго заботится дочь его — невозможная ханжа.  
(“Что это за визг?” — спрашивает старик. “Это мисс Хейторн  
молится”, — отвечает лакей.)

Но на этот раз — тайком от дочери, уезжающей на благотво-  
рительный бал поборников трезвости, — старик заказывает  
себе лукулловский поздний обед.

Дав распоряжение касательно вин, старик засыпает предобе-  
денным сном. Перед этим была его сцена с внучкой и резкое  
столкновение с мистером Венткором, пришедшим его шанта-  
жировать.

Мистера Венткора выставляет за двери лакей.  
До этого хорошая сцена, когда, издеваясь над стариком, мис-  
тер Венткор отодвигает от него звонок и не дает ему возмож-  
ности вызвать лакея.

297 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

Надо видеть, с какой ловкостью старик ухитряется в крити-  
ческий момент схватить этот звонок.  
Из затемнения возникает та же комната с тяжелой мебелью и  
тяжелыми затянутыми портьерами.  
Old English блистает во фраке и белом галстуке. Как истинный  
джентльмен, он роскошно одет к столу. Роскошный обед кло-  
нится к концу.

Old English безудержен в своем чревоугодии. Вина за винами  
проходят сквозь его руки.  
Паника лакея.

Гнев дочери, зашедшей проститься с отцом и отставляющей  
бутылку виски вне досягаемости старика.  
Старик умудряется встать и схватить бутылку, как только она  
ушла.

Старик напивается,  
пьянеет.

Воспоминания былого проходят перед ним: имена скаковых  
лошадей, на которых он ставил, имена актрис, которыми он  
увлекался, кутежи, разгул, прошлое...  
...Может быть, этот старик так пленяет меня еще потому, что  
точь-в-точь такого старика я встречал в жизни.  
Почти впавший в детство, тоже почти что разоренный и пере-  
давший все свое имение внуку — сыну его дочери и... конюха,  
дочери, за это навсегда отставленной от дома, дочери, к кото-  
рой в течение двадцати с лишним лет старик не обратился ни с  
единым словом.

Сейчас этот старик (положим, что этому “сейчас” уже пятнад-  
цать лет) почти что бессвязно лопочет, хотя и по-прежнему  
восседает во главе длинного стола в столовой зале обеднев-  
шей хасиенды Тетлапайак.

Здесь — на земельных владениях сеньора Хулио Салдивара и  
деда его — мы снимаем сцены восстания пеонов для нашего  
мексиканского фильма.

Глаза старого сеньора Салдивара, бесконечно любезного и  
вежливого, оживают только при виде еды и напитков.  
Впрочем, старик не совсем лишен еще сил и даже любопытства.  
Мы снимаем много дней подряд в зарослях лапчатых кактусов  
или среди редких листьев кустов магея разные эпизоды пере-  
стрелки восставших батраков с помещичьей полицией — чар-  
рос — в узких полосатых штанах, монументальных шпорах и  
обшитых золотой тесьмой фетровых шляпах.

298 Мемуары

Игра необыкновенно реалистична.

Ибо играют подлинные пеоны и настоящие чаррос из оприч-  
нины молодого сеньора Хулио.  
Дайте волю тем и другим,  
замените холостые патроны — боевыми...  
Управляющий — сеньор Николас из Сантандера в Испании —  
разрешает отстреливать куски кактуса (в крупном плане око-  
ло его лица) только хозяину — сеньору Хулио.  
Бескрайние поля магея тут и там украшены крестиками.  
Нравы на хасиендах феодальные.  
На вечер закрываются высокие ворота.

И никто из администрации не решится выехать ночью в поле.  
Крестики отмечают следы суровой дисциплины сеньора Нико-  
ласа.

Сеньор Николас недавно купил “паккард”.  
Через неделю “паккард” разбит и выведен из строя.  
Сеньор Николас не может отвыкнуть от обращения с “паккар-  
дом” как с необъезженным мустангом.  
“Паккард” летает по оврагам, как лошадь.  
Прекращает затеи “паккарда” в руках мужчины из Сантанде-  
ра мощный бык.

Бык усмотрел в “паккарде” не коня, а одноплеменника.  
Мощные рога красавца андалузской породы свернули радиа-  
тор незваного соперника.  
“Паккард” лежит на боку.

На местах съемки нас часто навещает странная процессия.  
Два полосатых “чарро” впереди.

Высоко на коне, под зонтиком престарелый сеньор Салдивар.  
И личный его служка, мосо Маттиас позади.  
(Так под зонтом, в очках и калошах, верхом на степном скаку-  
не, я видывал в окрестностях Алма-Аты старика Джамбула. Тот  
же внимательный, пытливый, несколько остановившийся  
взгляд.)

Ночью сцены иные.

Старик вызывает в высокую спальню Маттиаса.  
Старик держит в руках ружье и рыдает.  
Он требует от Николаса застрелить его.  
Он разоряет внука.  
Он губит хасиенду.

Николас и Маттиас насильно укладывают упирающегося пре-  
старелого сеньора в постель.

299 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

А наутро он так же сластолюбиво глядит на зеленые перцы,  
фаршированные гранатом с орехами, и прочую экзотику яств,  
которые ставит перед ним долговязый и усатый Гуадалупе.  
На следующее утро ко мне возмущенно примчится девица, иг-  
рающая у нас в картине дочь хасиендадо\*, — оказывается, этот  
наполовину мумифицированный старец делал ей накануне ве-  
чером самые недвусмысленные предложения и предлагал вмес-  
те с ней укатить в город.

Это уже ближе к тому, что мы знаем об этом старце со встав-  
ными зубами, в странном бабьем чепце, ограждающем его от  
солнца во время поездок верхом по полям.  
Он безудержно сорил деньгами в Париже.  
Просаживал деньги на скачках.

Не вылезал из фрака и белого галстука, обращая ночь в день и  
день в ночь в злачных местах Парижа.  
Трудно поверить. Сейчас он — руина.  
Но вот престарелый сеньор Салдивар оказывает нам особую  
честь.

Он на несколько дней уезжает в Мексико-Сити и ждет нас к  
себе.

Суп из устриц, приготовленный в серебряной кастрюле.  
Рыбы, каких свет не видал.  
Лангусты.

Продолжение обеда теряется в какой-то туманной неясности.  
Сочетание изыска Парижа с плотоядностью Нового Света по-  
добно тому, как широкие авеню Чапультепека сочетают Булон-  
ский лес с растениями тропиков, а витая железная архитекту-  
ра времен Наполеона III и Максимилиана сплетается с брон-  
зовыми лицами и синими комбинезонами современных обита-  
телей Мексико-Сити.  
Старик преображен.

И если на нем все же не фрак, а какое-то стариковское домаш-  
нее облачение, все равно по движению хотя и потерявших твер-  
дость рук, по улыбке, преодолевающей дряблость обвисающих  
губ, по искрящемуся остроумию, так неожиданно вырываю-  
щемуся из почти бессвязного бормотания, можно восстано-  
вить образ этого блестящего когда-то светского льва, вероят-  
но такого же загадочного и сыплющего золотом, как немного  
невероятные бразильцы в романах Бальзака.  
\_\_\_\_  
\* — помещика (*исп.*).

300 Мемуары

...Между тем Old English напился окончательно.  
И Арлисс бесподобно проводит сцену, как в опьянении посте-  
пенно у старика отнимаются ноги и руки.  
Ниже локтей — руки уже неподвижны.  
Вот он старается проверить, двигаются ли еще пальцы.  
Он опускает руку от локтя на стол.  
Пальцы неподвижны.

И стучат по гладкой поверхности стола, как костяшки.  
Это стук костяшек умерших рук!  
Я хотел бы видеть их на сцене!

Неужели мастерство Арлисса так совершенно, что спазма ско-  
вывает концы его пальцев, ведь без этого не выходит стук?!  
Или звук доснят отдельно?

И этим достигнут поразительный эффект, словно рука стучит-  
ся в крышку гроба.  
Я роняю руки на крышку стола.  
Стук глухой.

Но все же нет этого ощущения одеревенелого удара по дереву.  
Еще раз затемнение.  
И еще раз свет.

Old English неподвижен в кресле.  
Приходит после театра его внучка с кавалером.  
Ей хочется показать деду новое платье.  
Она не решается разбудить деда.  
На цыпочках уходит.

Встревоженный лакей хочет разбудить хозяина.  
— Пора в постель.

До мистера Хейторна не добудиться...  
И над необыкновенным самоубийцей вскрикивает, всплеснув  
руками, растерянная горничная Молли: “Mother o'Jesus! The  
grand old fightin' gentleman! The great old sinner he was!” (The  
curtain falls.)\*  
В предыдущем акте взбалмошная и беспутная писательница,

мать его внучки, напевала: “La vie est breve. Un peu d'amour, un .   
peu de reve et puis bonjour”\*\*.

...С образом Old English и с образом, созданным Арлиссом, с  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Матерь Божья! Славный, мужественный джентльмен-забияка! Какой  
же закоренелый грешник он был!” (Занавес падает.) (*англ.*). *\*\** “Жизнь коротка. Немножко любви, немножко мечты — и привет”  
(*франц.*).

301 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

образом сеньора Салдивара сплетается образ еще одного ста-  
рого грешника и тоже самоубийцы.  
Этот — тоже из пьесы.  
На этот раз — Кроммелинка.

Из первого акта “Златопуза”, этого странного произведения  
необыкновенного автора.

Сам грешник не появляется на сцене. Только вокруг золота его  
наследства вертится пьеса.  
Мы заняты здесь вопросом о самоубийствах.  
Довольно сложный способ обходного типа самоубийства я  
однажды проделал над собой.

Интересно отметить, что исход попытки сейчас еще неясен.  
Хотя дело и очень похоже на фиаско.  
Не потому ли в Кремлевке одной из первых книг после инфар-  
кта миокарда я перечитывал “Идиота”.  
Не из-за заглавия...

А из-за сцены неудачного самоубийства Ипполита.  
Мастер ставить героя в нечеловечески постыдные положения,  
именно в “Идиоте” Достоевский превосходит самого себя.  
Настасья Филипповна, Ганичка и деньги.  
Вся история любви Рогожина.

Почти все положения, в которых оказывается князь Мышкин,  
от сцены приезда до речи его в доме Аглаи.  
И среди этих сцен, пожалуй, наиболее трагически унизитель-  
ная — фиаско Ипполита после широковещательного “эксги-  
биционизма” с чтением исповеди-завещания.  
...Я решил это сделать не в порядке повешения, не закуривани-  
ем динамита, не объевшись запрещенной диетой, не пистоле-  
том и не ядом.

Я решил загнать себя насмерть работой.  
В “Американской трагедии” Драйзера меня очень пленяла игра  
рока.

В своем treatment\* для “Парамаунта” я всячески выпячивал эту  
линию.

Клайд идеально обставляет убийство Роберты.  
Затем совершается пресловутый “change of heart”\*\*, перемена  
его намерений на лодке.  
Вслед за этим — действительно несчастный случай, в котором  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — либретто (*англ.*). *\*\* —* “поворот сердца”, перемена чувств (*англ.*).

302 Мемуары

гибнет Роберта.

И неумолимые зубчатые колеса раз пущенной в ход машины  
злодеяния, которые уже дальше в цепь улик обращают против  
Клайда все то, что было им предпринято в плане совершения  
убийства.

Раз пущенная в ход, роковая машина преступления автомати-  
чески идет своим ходом — хочет ли или не хочет, противится  
ли ей или избегает ее раз пустившее ее в ход преступное наме-  
рение.

Своего рода джин с черепом и костями на бутылке, из которой  
он вырывается.

В основе любезного мне этого образа — живое впечатление.  
Конечно!

Ведь не впервые у меня фигурирует этот образ неумолимого,  
автоматического, машинизированного хода.  
До этого таким же слепым, неумолимым ходом движется без-  
ликая, без лиц (без крупных планов!) шеренга солдат вниз по  
Одесской лестнице.  
Одни сапоги!

А позже — опять безликая, бездушная машина — прародитель-  
ница гудериановских танковых полчищ — лавина железной  
“свиньи” тевтонских рыцарей в “Невском”.  
Снова без лиц. На этот раз физически закрытых шлемами, где  
глазные щели повторяют контуром бойницы будущих “тигров”  
и “пантер”.

А дальше — роковой путь Владимира Андреевича под исступ-  
ленный рев опричников, неумолимо черных, снова как рок, сно-  
ва с закрытыми лицами ведущих его траурным хором к гибели.  
...Когда-то я себя спрашивал: что самое страшное?  
И самое страшное рисовалось мне живым воспоминанием же-  
лезнодорожных путей под Смоленском в гражданскую войну.  
Количество путей неисчислимо.

Количество товарных составов на них... еще более неисчисли-  
мо.

Вероятно, так не говорят. Но количество их именно таково.  
Гигантская пробка, в которую зажаты эти темно-красные змеи,  
рвущиеся вслед наступающим армиям.  
Пока что они притихли у Смоленска, но ежеминутно готовы  
потоками ринуться дальше.

Товарные поезда, как необъятной длины киты, лежат в заводи  
холодных рельсов запасных путей Смоленска.

303 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

Гляньте на их спины с тонкого мостика, переброшенного через  
их ширину.

Длина их вправо и влево скроется вдали и сольется с пылью  
отдаленных разъездов, ушедших во тьму.  
Так, сливаясь со мглой, исчезают без конца огни Лос-Анже-  
лоса (города в 90 километров длины), когда, кружась, спуска-  
ется самолет. Пронзительно болят барабанные перепонки.  
Стучат виски...

Так же стучат виски, когда стараешься охватить это ночное  
марево чешуйчатых спин эшелонов. В темноте они движутся  
взад и вперед.

Забавно и хрипло играют в темноте рожки стрелочников.  
Не они ли навели меня на мысль о ночных дальних свиристел-  
ках в ночной сцене, в канун Ледового побоища в “Невском”?  
Не менее необъятен и страшен этот парк неодушевленных и все  
же подвижных чудовищ, когда снизу между рельсами и под  
колесами их пробираешься в поисках своей теплушки.  
Я живу в двадцатом году в теплушке на путях.  
Хотя работаю я в Политуправлении фронта, но город Смоленск  
так перенаселен, что часть из нас продолжает обитать в теп-  
лушках.

Со стуком из темноты в темноту проскальзывают плотно за-  
жатые двери теплушки. Или проносятся линией пунктира, ка-  
кой чертят эти пути на картах, бледные прямоугольники рас-  
крытых вагонов порожняка.

Стучат молотки по осям, как в кошмарах Анны Карениной.  
В темноте хрипят рожки.

И, мерно привскакивая, как в странном танце, переводятся  
стрелки.

Красный свет меняется на зеленый.  
Зеленый — обратно в красный...  
Но самое страшное не это.

Не ночные часы поисков своего вагона вдоль километров мол-  
чаливых вагонов,

не страшная жара раскаленных крыш под полуденным солн-  
цем, когда лежишь больной...

но хвост эшелона, длинного, бесконечного, в десятки и десят-  
ки вагонов длиной, хвост эшелона, который, пятясь назад, ту-  
пой мордой последнего вагона движется на вас.  
Мерцает красный “тыльный” фонарик одиноким невидящим  
глазом.

304 Мемуары

Ничто его не остановит.  
Ничто не может его удержать.  
Далеко на другом конце — машинист.  
И с его места он ничего не видит.

Противник. Жертва. Случайный встречный. Все могут оказать-  
ся на его пути.

Но ничто не остановит медленного движения красного немор-  
гающего глаза, торчащего из тупого рыла последнего вагона,  
носом своим въедающегося в сумерки...  
Сколько раз в часы блужданий моих по путям так предатель-  
ски, еле-еле постукивая, как бы прокрадываясь, из темноты в  
темноту, то на меня, то мимо меня, то рядом со мной шныряли  
ночные чудища эшелонов...

По-моему, это они, их неумолимый, слепой, беспощадный ход  
перекочевали ко мне в фильмы, то одеваясь солдатскими са-  
погами на Одесской лестнице, то обращая свои тупые рыла в  
рыцарские шлемы в Ледовом побоище, то скользя в черных  
облачениях по плитам собора вслед свечке, дрожащей в руках  
спотыкающегося Владимира Старицкого...  
Из фильма в фильм кочует этот образ ночного эшелона, став-  
шего символом рока.

В “Американской трагедии” — это образ сперва инерции пре-  
ступления, затем — ход бездушного автомата правосудия и за-  
кона...

Позже я сам в цепких лапах ожившего образа.  
Запал моего намерения заложен осенью сорок третьего года.  
Начало сорок шестого года снимает плоды.  
Это, вероятно, самая страшная осень в моей жизни.  
Если не считать двух катастроф:

гибель “Мексики”  
и трагедию “Бежина луга”.  
...Время залечивает всякие раны.  
Расстояние во времени сглаживает все неприятности.  
В романтизирующей дымке прошлого пакости кажутся невин-  
ными пустяками, гадости — пустяковыми пакостями, а мерзос-  
ти — не более чем скромными гадостями.  
Удивительно! Но пребыванию в Алма-Ате время не приносит  
скидок.

Вне узкотворческих (немногочисленных!) удовлетворении в  
самой работе по “Грозному” — здесь отвратительно все.  
В каком стоическом благолепии переживался исход из Москвы!

305 КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

С каким самообладанием, лишенным даже позы (ее все равно  
некому было бы зарегистрировать), проделал я сам над собой  
“акт отрешения” от всего, что оставалось для меня дорогого в  
доме на Потылихе!  
Рукописи за двадцать лет.

Все, касающееся моего хлопотливого пути в искусстве за эти  
два десятка лет.

Все, что казалось находками, откровениями.  
Все, за что дрался, чем болел, в чем заблуждался.  
И книги, книги — куски жизни, мысли по поводу них, цитат,  
еще не претворенных в незаконченных работах.  
И мысли... Одна ютится в углу между этими полками. Другая  
витает около этого стола. Третьей отведена близость этих по-  
лок. Четвертой — других.

Мысли живут в этих стенах материальное книг.  
Иногда кажется, что можно их ощупать руками, обнять их,  
прижаться к ним...  
Они почти трехмерны.

Может быть, именно поэтому они так туго ложатся на бума-  
гу?!

В страшной “Исповеди глупца” психически заболевающий  
Стриндберг ощущает себя физически нераздельно с остальны-  
ми членами семьи, с мебелью, с обстановкой, со стенами.  
Я, кажется, иду дальше.

Я чувствую себя (чувствовал себя?) физически одним с вооб-  
ражаемыми призраками мыслей, как у Пера Гюнта, недодуман-  
ными, недоизложенными, недовыговоренными, недозаписан-  
ными...

Я медленно прохожу между этими незримыми обитателями  
моего дома.

Они стоят между книгами.  
Их много.

Царство нерожденных.

“Те, чей час настал, готовы ли вы к отплытию?”12Из разрушенного замка где-то в Бельгии бежит автор этих  
страшных слов.

На маленькой лодочке отчаливает он в Ла-Манш.  
На коленях — клетка. В ней две синие птички...  
Метерлинк.

...“Готовы ли вы к отбытию?” —  
сейчас меня спросит об этом Эдуард.

306 Мемуары

Который раз он курсирует с наших Воробьевых гор к далеко-  
му Казанскому вокзалу.  
Он увозит все, что возможно.  
Даже больше того.

Странным образом немец нынче молчит.  
И машина с затемненными огнями свободно скользит по за-  
темненной Москве.

Я медленно прохожу мимо книг, это путь сквозь всю пережи-  
тую жизнь.

Отрешение проделано...

Я хотел бы посмотреть на себя со стороны.  
Вместо этого я беру всего — пять книг.  
Каких?

Как всегда — отправляясь в путь — детективные романы.  
Ничего более.

Как всегда в дорогу, в экспедицию, в поездку, во временную  
отлучку.

Это, конечно, — ужасно поза.  
Ужасно “театр для себя”.

Но, может быть, это придает какую-то буддийскую внутрен-  
нюю благопристойность, которая продолжается все двенадцать  
дней безумной поездки в ничто.

Вы помните поезд пьяных солдат, потерявший машиниста в  
конце “Разгрома” Золя.  
Поезд наш — не пьян.

Но сколько “потери лица” с дивана к дивану, от купе к купе, из  
вагона в вагон...

Так начинается долгий путь в Среднюю Азию.  
Неизвестность позади.  
Неизвестность впереди.  
Какая-то Алма-Ата.  
Какая?

**Книги в дороге**

Еду ли я в санаторий.  
Еду ли из города в город.  
Еду ли на курорт.

В киноэкспедицию или с места на место — меня прежде всего  
беспокоит вопрос:

какие книги-спутники последуют за мной?  
Мне безразличен разнобой между галстуком и носками, цветом  
шляпы и фактурой пиджака (если они не в картине, а на мне!).  
Но книга с книгой должны вязаться в дороге так же, как вя-  
жутся прощальные или дорожные букеты.  
Предполагаемый ландшафт тоже не без влияния на их выбор.  
Часто не по гармонии, а скорее по контрасту.  
Книга и дорога.

Путь сквозь страницы и путь сквозь горы, степи и равнины.  
Стихи я не понимаю и никогда ими не занимался.  
Но стук колес и ритм прозы — для меня сочетание необходи-  
мейшее.

Сочетание началось очень рано.

Папенька с маменькой разъехались в раннем моем детстве. Я  
остался с папенькой в Риге. Маменька укатили в Петербург.  
Каждое Рождество я ездил посещать маменьку в Питер.  
С самого нежного возраста меня упрятывали вечером в вагон  
в городе Риге, а продирал я глаза утром в Петербурге.  
Всегда брал с собой для чтения книжки.  
Самой первой был “Вий” Гоголя.

“Старосветские помещики”, “Иван Иванович и Иван Никифо-  
рович”, “Заколдованное место”

и, конечно, “Страшная месть” — в издании Павленкова с кар-  
тинками — были моим первым железнодорожным “чтивом”.  
Книге сопутствовал кулек леденцов: либо зеленоватые, про-  
зрачные, как оникс, “дюшес”, либо пестроцветная “малютка”.

308 Мемуары

Часто засыпал с книжкой в руках и леденцом в зубах.  
Утром щемило за щекой, где за ночь полурастворялся остаток  
леденца.

Передвижение и книга — неразрывны.  
И вот уже в гражданскую войну я вижу себя снова с книгой в  
любых скитаниях моего военного строительства.  
То в Ново-Сокольниках с Шопенгауэром в тени теплушки, под  
вагоном, в ожидании перецепления эшелона.  
Под вагоном веет прохладой, и параграфы “Парергов и пара-  
липоменов” из маленького немецкого издания аккуратно ук-  
ладываются в памяти.

Тут же рядом укладываются театральные заметки Клейста и  
Иммермана.

Слова Клейста о правильном органическом движении уклады-  
ваются в чувства именно здесь: “Истинно органичное движе-  
ние доступно лишь марионетке или полубогу”1 (органичное в  
смысле механики, отвечающей законам природы и закону тя-  
жести прежде всего).

Учение о “сверхмарионетке” Крэга2 или первые два-три поло-  
жения биомеханики в дальнейшем лягут в это, проторенное  
Клейстом, русло.

...А вот из Двинска в Десну многодневным рейсом скользят две  
баржи, груженные строительным участком нашего военного  
строительства.

Среди мешков, ящиков, лопат и кирко-мотыг я вижу себя.  
В руках — крошечный томик.

Автор — Библиофил Жакоб (псевдоним Поля Лакруа), кото-  
рого мы все так хорошо знаем по его отдельным тяжелым, ро-  
зовым с золотым обрезом томам, посвященным отдельным ве-  
кам культуры и [истории] костюма во Франции.  
Сухие, скверно перерисованные как для стальных, так и для  
литографированных цветных [воспроизведений], репродукции  
этих книг бездушны.

Из линий костюма, ритма ракурса фигур, пропорций выветрен  
неподражаемый дух эпохи, сохранившийся в скульптуре, в го-  
белене, в тканом рисунке, в резной кости.  
Хуже их разве что бесчисленные тома “Истории костюма”  
Расине, из которой тоже невозможно вычитать ни движения,  
ни характера людей, ни манеры носить костюм, ни манеры дви-  
гаться.  
Костюм можно изучать только по репродукциям с подлинных

309 КНИГИ В ДОРОГЕ

картин, скульптуры, саркофагов, миниатюр, а не по этим кас-  
трированным картинкам.  
Но тексты Лакруа хороши.  
Увлекательны и рассказы Библиофила Жакоба.  
Как литература — они также суховаты и угловаты и не умеют  
передать живости и живого дыхания прошлого.  
За это его ругал еще Бальзак...3Но как информация о прошлом они увлекательны.  
...Баржа скользит. Впереди предстоит строить мост и предмост-  
ные укрепления.

А пока зачитываешься тем, как в Сену проваливается Старый  
мост, облепленный домиками и лавчонками, как большинство  
мостов прошлого. (Вспомним Понте Веккио во Флоренции.)  
На его месте возникает новый мост — романтический и удиви-  
тельный Новый мост (Pont-Neuf).  
Боже мой! Сколько романтики связано с ним!  
Тут дерутся на рапирах мушкетеры Дюма.  
Тут где-то с подмостков кричит Табарен: “Почему собака по-  
дымает ногу?”

Тут рвут зубы шарлатаны и продают “Орвиетан” волшебники-  
доктора.

Наискосок — башня Буридана, в нее я совсем недавно успел  
влюбиться на офорте Калло.  
Посредине — конная статуя Генриха IV.  
Сколько таинственных фигур в плащах и широких шляпах  
встречаются здесь при лунном свете на страницах романов!  
Вот проскользнул Арсен Люпен4.  
Вот твердой поступью прошел Жавер5.  
А вот зловещей тенью стоит Фантомас6.  
Вот — герой Поля Феваля Рокамболь или капитан Фракасс7.  
Вот в сторону своих логовищ двигаются обитатели Кур-де-  
Миракль8. Позже в Париже мне укажут, что Cour des Miracles  
был как раз на том месте, где сейчас редакция газеты “L'ln-  
transigeant”.

Думы полны этой сменой Старого моста Новым...  
...а сам уже носишься по берегу, выравнивая спуск к мосту, с  
двух концов врастающему в Десну. Посередине реки носится  
катер производителя работ. И мощный голос, вырывающийся  
из этой сутулой, в высоких сапогах и путейской шапке фигу-  
ры, звонким матом, как шрапнелью, ударяет в оба берега:

“Техник! Ра-та-та-та-та... Почему не готовы спуски?..”

310 Мемуары

Техник — это я.

Неважный техник. Слишком романтичный техник, чья голова  
совсем не ко времени и не к месту полна Парижем XV века.  
А несколько лет спустя этот же техник будет ползать по фер-  
мам под Дворцовым мостом в Ленинграде и обсуждать с мос-  
товыми механиками, как лучше несколько раз успеть развести  
мост в течение того получаса — от 6 часов до 6 [часов] 30 ми-  
нут утра, когда мосту положено подыматься.  
Солнце занимает нужное положение в 6 часов 10 минут. Мост  
должен быть опущен в 6 часов 30 минут.  
Иначе трамваи опаздывают на Финляндский вокзал и ответ-  
ный ток пассажиров из пригородов опаздывает на заводы и  
фабрики.

Мы это знаем хорошо!

В последний день работы, обманув бдительность механиков,  
увлеченных действием наверху, мы задержали челюсти моста  
раскрытыми на десять минут дольше.  
И что было скандалов, срывов работ, опозданий и неприятнос-  
тей!

Но, ей-богу, нельзя нас винить!  
У нас всего-навсего двадцать минут в день.  
И за эти двадцать минут надо:

и убить белую лошадь, бешено мчащуюся с извозчичьей про-  
леткой,

и дать упасть златокудрой девице,  
и дать начать расходиться половинам моста,  
тянуться золотым волосам над бездонной пропастью,  
повисать убитой лошади и пролетке на вздымающейся в небо  
лопасти моста,  
срываться пролетке...

На экране это мелькнет даже не в двадцать минут.  
А на съемку нужны часы!

И день за днем по двадцатиминутной “столовой ложке” съем-  
ки выколачиваем мы кусок за куском монтажные фрагменты  
сцены, увенчивающие расстрел 3—5 июля 1917 года на углу  
Садовой и Невского.

Угодно же было Господу Богу, чтобы, просияв в Зимнем двор-  
це в библиотеке Николая целую ночь “интерьеры” для сцены  
штурма дворца, я под утро высунулся в окно и увидел гигант-  
ские лопасти Дворцового моста, как руки утопающего, возде-  
тые к небу.

311 книги в дороге

И вот уже в порядке видения лопасти моста обрастают разби-  
той пролеткой, подстреленной лошадью, а скользящие по ним  
золотистые лучи становятся волосами погибающей златокуд-  
рой девушки...

Вот почему для съемок наиболее сильной сцены в картине “Ок-  
тябрь” бывший техник лазает по механическому чреву Двор-  
цового моста и спорит с механиками о возможностях ритма и  
темпа разводки моста.  
Потом мост разрастется в символ,  
в символ разъединения центра города и рабочих окраин в июль-  
ские дни.

В прямом — тактическом — смысле, но и в том смысле, что  
рабочие массы в июле семнадцатого года еще не до конца спло-  
чены вокруг организующего ядра большевиков.  
А это вызовет к жизни для начала октябрьского дня картину  
другого моста — на этот раз соседа Дворцового — Николаев-  
ского. Рядом с ним стоит историческая “Аврора”. Она специ-  
ально пожаловала к нам из Кронштадта, чтобы принять учас-  
тие в воссоздании событий живой истории.  
Николаевский мост вертится по горизонтали.  
И резкий его поворот на замыкание, на соединение районов и  
центра, вопреки приказу Временного правительства и на этот  
раз развести мосты, начнет собой каскад событий, навсегда  
резко повернувших ход истории.

Маленький Банковский мост через Крюков канал с золочены-  
ми грифами не останется в обиде.

Он повторит в пародийном аспекте мысль о единстве и соли-  
дарности.

Это в середине его вырастет громадная фигура матроса — брата  
тех матросов, что сводят воедино Николаевский мост, и бал-  
тийского потомка тех черноморцев, что проходили на “Потем-  
кине” сквозь адмиральскую эскадру. Одним подъемом мощ-  
ной ручищи он обратит в бегство процессию старцев — послед-  
ний оплот сторонников реакции во главе с городским головой  
Шрейдером.

Крикливо и кичливо идут они к Зимнему дворцу на поддержку  
своих ставленников и носителей своих идеалов — покинутых  
бежавшим Керенским “десяти министров-капиталистов”.  
И мокрыми курами драпают они мимо невозмутимых грифов  
по узеньким мосткам между Казанским собором и Государ-  
ственным банком, такие же жалкие, как жалок размером этот

312 Мемуары

мостик в сравнении с Троицким и Литейным, Дворцовым и Ни-  
колаевским, по которым лавиной движутся из-за невских ра-  
бочих районов мощные потоки победного пролетариата.  
Так, случайно схваченный на рассвете, силуэт разведенного  
моста вырастает в образ, разветвляется в систему образов,  
подымается до символа двух протянутых друг к другу в креп-  
ком пожатии рук и входит структурным каркасом в построе-  
ние целого фильма.

Только перегруженность подробностями и спешка, мешающая  
монтажно отчеканить окончательную форму фильма, скрыва-  
ют эту структуру настолько, что она ускользает от анализа  
даже тех, которые считают “Октябрь” значительнее “Потем-  
кина”.

И эта же вечная киноспешка просто губит еще один мост —  
Новгородский мост в “Александре Невском”.  
На нем была снята сцена известных кулачных боев между Со-  
фийской и Торговой частями древнего города.  
По линии личного сюжета здесь впервые романтически встре-  
чаются Васька Буслай и Василиса. И здесь в разгар драки впер-  
вые Васька восторженно кричит: “Хороша девка!” — получив  
от Василисы с полного размаха в зубы.  
Мне очень жаль этой лирической завязки отношений двух ро-  
мантических героев. Мне очень жаль и тех отчаянных ребят,  
что в октябре месяце летали с моста в холодную воду пруда на  
Потылихе, через который был переброшен этот мост “через  
Волхов”.

Но больше всего жаль, что в корзину полетела вся сцена.  
Торопясь к сдаче в срок, мы не могли задержаться на том, что-  
бы доработать в монтаже и звуке этот эпизод.  
Наступит ли в кинематографе когда-нибудь время, когда пой-  
мут, как важно время не только в секундах на экране, но и твор-  
ческими часами за монтажным столом, днями звукозаписи,  
неделями перезаписи и отделки готовых фильмов?!!  
Ведь в эти дни-то и вьется самая тонкая, жизненная и живая  
ткань организма фильма, и в сложных ходах звукозрительно-  
го контрапункта родится законченный фильм!  
...Интересно, что и само увлечение принципом контрапункта  
как сочетания бесчисленных самостоятельных отдельных дей-  
ствий, сплетенных в строгое очертание временем, родилось у  
меня из мостовых работ,  
из живого соучастия в учебной постройке понтонных мостов

313 КНИГИ В ДОРОГЕ

через Неву в лагере школы прапорщиков в Ижоре.  
Это было тоже в семнадцатом году, — но в семнадцатом году  
не экранном! — а подлинном.

Незадолго до тех месяцев, когда с винтовкой в руках мы стоя-  
ли в мглистом ночном карауле, всей школой охраняя один из  
подступов к Петрограду от ожидавшихся полчищ Корнилова  
и “Дикой дивизии”.

И даже тут я помню — в кармане шинели, по другую сторону  
от кобуры на поясе, на всякий случай — томик “Путевых за-  
меток” Дюрера.

От времени до времени мы ходили греться в запрятанную бу-  
дочку, где что-то коптело фитильком!..  
В “Александре Невском”, чтобы выгадать длину, мост был косо  
переброшен через студийный пруд.  
Интересно, что не логика, а воспоминания заставили это сде-  
лать!

Есть такой реальный мост, но здесь, наперекор и логике, и сти-  
хии, он тоже перекинут наискось через реку. Это — мост в го-  
роде Люцерне.

Крытый крышей во всю свою длину.  
С бесчисленными картинами маслом, свисающими под крышей  
через каждый пролет, он не может не поразить очарованного  
странника по Швейцарии своим косым положением через реку.  
Объяснения этому странному явлению я так и не получил.  
Сострил, дразня швейцарцев, что они, по-видимому, выстрои-  
ли слишком длинный мост и, перекрывая им реку, иначе не мог-  
ли его уложить от берега к берегу.  
Затем забыл.

И вспомнил о нем уже на “Невском”.  
...Однако временный мост наш через Десну прямой, как струн-  
ка, и если немного волнист в отношении профиля, то разве от-  
того, что по-разному оседают козлы в разных частях речного  
дна.

И есть под чем оседать козлам!  
Ночью будят нас грохот и шум.  
Лязгая, с откосов торопятся лафеты.  
Громыхают зарядные ящики.  
Подпрыгивая, катятся пушки.  
Треск.

Крики в темноте.  
Затор.

314 Мемуары

Проломился пролет.

Он не был рассчитан на отступление.  
Его строили для продвижения вперед.  
Сейчас на него обрушилась ночная паника.  
Но в дело вступают уже не растерянные мобилизованные жи-  
тели города, а отборные саперы.  
В полной темноте они возводят пролет.  
Мелькают спины,  
топоры,  
балки.

И черный поток отходящих войск снова перекрещивает бегу-  
щие воды, бледнеющие отражением подымающейся зари.  
Я листаю страницы “Принцессы Мален” на сваленном дереве.  
Предмостное укрепление решено опоясать еще рядом окопов  
и колючей проволоки. В песке трудолюбиво роется местное  
население, с трепетом ожидая возвращения потоков, умчав-  
шихся ночью в тыл.

“Принцесса Мален” не мешает понукать и прикрикивать, рас-  
поряжаться и объяснять, указывать и “вредно” ругаться.  
Впрочем, мы отлично ладим с моими подневольными.  
Кроме нескольких случаев отказа от работы, трудовых кон-  
фликтов не возникает.

Жалуется щуплый молодой брюнет в дымчатом пенсне, допо-  
топном соломенном канотье с полосатой ленточкой и белом в  
полоску костюме. Он худощав и странно прыгает.  
Вероятно — симулянт.

Но я ставлю его на какую-то легкую работу, не то считать до-  
ски, не то что-[то] в этом роде.

Мне не приходит в голову поизмываться над его белым костю-  
мом.

Мне со смехом рассказывали мои коллеги, что вообще приня-  
то людей в белых костюмах ставить на “черную” работу, на-  
пример выгружать уголь или возиться с колесной мазью. В чер-  
ных костюмах — заставлять выгружать мел или муку.  
Среди присланных есть и местечковый юродивый. Бородатый,  
коротконогий, в высоком колпаке. Его дразнят мальчишки по  
всем правилам литературного шаблона.  
Не понимая их жаргона, я догадываюсь, что они убеждают его  
прыгнуть в воду.

Внезапно юродивый прыгает в воду и начинает изображать  
утку, хлопающую крыльями. Восторг общий.

315 КНИГИ В ДОРОГЕ

Население миролюбивое, перепуганное и растерянное.  
В других местах бывало хуже.

Под Двинском, например, мобилизовали всех проституток. На  
окопах эти дамы задирали шелковые юбки и кричали, что у них  
такие “дни”, когда трудиться нельзя.  
Наперебой “предлагались”, развалясь по брустверу, а потом  
уводили весь пригодный малочисленный мужской состав в кус-  
тарники...

Мои аккуратно роются в корневищах сосен и даже проявляют  
какой-то интерес к тому, как досками зашивать осыпающиеся  
песчаные стенки...

Конечно, ни принцессе Мален, ни маленькому Тентажилю9 ни-  
когда не снилось попасть в такую обстановку.  
Впрочем, не снилось и Метерлинку, что в глубокой старости,  
бросив все, что он имел, ему придется спасаться от фашистско-  
го нашествия на маленькой лодочке, с одной лишь клеткой и  
двумя голубыми птичками в ней.

Бедного беженца из Бельгии и синих его птичек приютил Гол-  
ливуд.

...Несколько недель спустя.  
Снова баржа.  
Потом пересадка.  
Потом Полоцк...

На этот раз — “Мемуары Сен-Симона”.  
Не Сен-Симона — утописта, а Сен-Симона — восхитительно-  
го стилиста и мемуариста XVIII века.  
Любопытно вяжутся его ироничные и злые, поэтичные и не-  
обычайно живые характеристики и портреты придворных и  
родственников Людовика XIV с закоптелыми, рыжими кирпич-  
ными домишками вдоль кривых улочек Полоцка.  
Перекликается разве что высокий барочный костел.  
Мой новый производитель работ, видимо, тоже не чужд лите-  
ратуры. Но скорее — Буссенара, Стивенсона и Ксавье де Мон-  
тепена.

С дикой энергией он часами раздирает лопатой внутренности  
подземелья старого костела.

Затхлый коридор, вода, сочащаяся из стен. Склизкие камни под  
ногами. Хлипкий засос, в котором воет лопата, попадая в раз-  
мокшую землю позади камней. Неверный огонь керосинового  
фонаря. Все как на обложке Пинкертона10 или “Пещеры Лейхт-  
вейс”. Все, что угодно, не считая потоков пота и разодранной

316 Мемуары

гимнастерки. Но клада, клада, о котором нашептал ему кто-то  
из перепуганных горожан, в подпольном чреве костела, конеч-  
но, нет.

Никакой польский Кортес или капитан Кидд не скрыли здесь  
награбленных богатств. Не видно ни флоринов, ни дублонов,  
ни кубков и ни золотых канделябров...  
Дольше копаться некогда.

Уже погружены подводы, и надо ехать дальше...  
Покинутые три года тому назад немецкие окопы, после неле-  
пого наступления по приказу Керенского в июле 1917 года, я  
рву под Ибсена.

Мне очень некогда. Я не знаю целого ряда драматургов.  
“Росмерсхольм” и кардинал Никлас из “Борьбы за престол”,  
“Строитель Сольнес” и доктор Штокман11 — пока что еще в  
моем пассиве.

**На костях**

То, что перед нами, похоже на мертвые города Райдера Хаг-  
гарда.

А то, что валяется на подступах к их стенам, еще не воспето ни  
одной былиной.

Сюда три года не ступала человеческая нога.  
Немцы ушли.

Население не вернулось.

Фольварки сгорели или начисто снесены артиллерией.  
Нам поручено взорвать позиции немцев, ныне покинутые, о  
которые разбилось наступление Керенского в июле семнадца-  
того года.

Ждут возможного нового нашествия поляков.  
Надо разрушить.  
Внезапно они перед нами —  
эти странные сооружения!

Они то кажутся пустынным и мертвым Брюгге1, от которого  
бежало на километры море, убив жизнь богатого приморско-  
го города,

мертвым Брюгге, по пояс зарывшимся в землю и втянувшим в  
себя торчавшие из него трубы.

То, наоборот, они кажутся подземным мертвым городом Хара-  
Хото, открытым русским путешественником Козловым2,  
но мертвым Хара-Хото, по пояс высунувшимся из тибетского  
подземелья и выпустившим на волю бег своих галерей.  
Кажется, что это бегут азиатские улички, пересекаясь с готи-  
ческими переулками.

Комплексом своим они высоко вынесены холмистой цепью  
вверх, но просторами своими глубоко въелись в тело холмов.  
Как кольчуга, распялена по откосам немецких окопов тонкая  
проволока.

Как выгнутые ленты — рифленое железо полуциркульных сво-

318 Мемуары

дов подземных дорог...  
Ржавые рельсы и вагонетки...

Бетонные блокгаузы закрыты скрипучим забралом ставень.  
Окошечки заделаны голубоватым стеклом с проволочными  
прожилками.

Бросьте в него камнем. По стеклу звездой разбегутся трещи-  
ны.

Но цепко держат стальные нервы осколки небьющегося стек-  
ла. И беспомощно отступит перед ними камень.  
Словно белые кости, лежит в траве запас стандартных столби-  
ков, отлитых из бетона.

Широкий, ржавый, колючий пояс в три слоя вьется вдоль зло-  
вещих бугров.

Дальний, внешний — еле подымается от земли.  
Средний — на высоте груди целится в сердце.  
И самый страшный — ближний.

Необъятными кольцами он вьет петли зубастой колючей про-  
волоки. И нет ни исхода, ни выхода тому, кто, не споткнувшись  
о первый, прорвавши грудью второй, попал в объятия этого  
третьего, смертоносного пояса.  
Ржавая змея кольцами звенит на ветру.  
И кругом — ни души.  
Хоть бы пролетела птица.  
Хоть бы пробежала полевая мышь.  
Никого!

Сквозь проволоку мы осторожно спускаемся через снижаю-  
щиеся пояса.

Что белеет там, у подножия проволочной паутины?  
Это — не столбики бетона.  
Не метафоры.  
Кости...

Везувий обрушил потоки лавы на Геркуланум и Помпею.  
И в толщах лавы застыло все многообразие жизни, застигну-  
той врасплох.

Очищаясь слой за слоем от окаменевших потоков, открывает-  
ся картина остановившейся жизни.  
...Так и здесь, под открытым — слишком открытым — небом в  
этом поле под Двинском — застыла картина безумного наступ-  
ления, движением руки истерического маньяка брошенного на  
верную смерть.  
Три года здесь не ступала нога.

319 на КОСТЯХ

Три года сюда не залетала птица.  
Три года льют здесь ливни, наступают и проходят морозы.  
Кости лежат.  
“Их моют дожди...”3Они застилаются снегом.  
Снова проступают весной.

И белятся, как холст, под лучами жгучего летнего солнца.  
Сгнили кожа и ткани.  
Сгнили тело и мышцы.  
Исчезли глаза и волосы.  
Оголились ребра.  
Остались кости...

И необъятной фреской застывшего danse macabre лежат ске-  
леты. .

Уцелели бляхи поясов,  
погоны,

индивидуальные пакеты розоватых бинтов  
и жестяные иконки,  
маленькие саперные лопаты  
да кое-где козырьки фуражек...

Едешь по Долине Смерти в Калифорнии и видишь бесконечные  
фаланги костей павших коней, волов и буйволов.  
Лежат они бесформенной грудой, лишь общим очертанием вто-  
ря путям, теряющимся среди трещин иссохшей земли.  
Здесь зрелище иное.

Мягкая зеленая мурава покрывает землю.  
Как на бархате, лежат застывшие кости, точно так, как в атаке  
полегли тела.

Каждый скелет — это индивидуальная драма внутри размаха  
общей трагедии.

Вот два, изогнувшись, стараются окопаться, около рук — ло-  
патки.

Но они успели только врезаться в дерн, как легли наповал.  
Даже видно, что один был ранен в живот.  
Так скрючен его позвоночник.

Вот, широко раскинувши руки “андреевским крестом”4, лежит  
скелет на спине.

Вот — запутавшийся в проволоке.

А вот еще один — изогнувшийся боком. Он особенно жуткий.  
У него нет головы.  
А голова в пяти-шести саженях.

320 Мемуары

Вот из заболоченной ямы торчит половина торса, а рядом...  
ноги.

Сизый туман, как папиросный дым, акварельным размывом  
вьется между этими навек застывшими...  
Мало кому приходилось увидеть такое поле сражения. Как  
заповедник,нетронутое.  
Как кладбище — неприкосновенное.  
Как память великой драмы — нетленное.  
Но завтра в грохоте взрывов навеки исчезнут эти оплоты не-  
мецкой военщины... И еще страшнее обнажится то, что проти-  
востояло им.

Что это, наспех разрытые могилы? Нет, — наши окопы, засы-  
панные гнилым листом.

Так гибли под Двинском, под Мукденом, на подступах к Карсу  
и Эрзеруму обкрадываемые, предаваемые, обманываемые, без-  
заветно героические наши русские солдаты.  
Так в обманно-нелепом наступлении легли они в семнадцатом  
году.

Но на поле смерти под Двинском я сам терплю поражение.  
Запальники дают осечку?  
Недостаточно сильны заряды пироксилина?  
Или упорство бетонных блиндажей превосходит расчеты?  
Ничего подобного!  
Аккуратно взлетает земля.

Заботливо заваливает окопы, пулеметные гнезда и оставляет  
за собой нечленораздельную кашу из бетона, рельсов, сеток,  
проволоки.

И поражение мое совсем не на поле.  
Оно — на листе бумаги, там, где я стараюсь разложить эти ске-  
леты на бумаге в страшных и впечатляющих ракурсах описания.  
Один из соблазнов писать эти записки — это минимум стилисти-  
ческой правки и переделок, которые я заставляю себя делать.  
А строчки с костями, скелетами и ребрами я тасую и тасую,  
как карты, а они никак не ложатся пугающим или страшным  
узором.

Тасую, тасую...

Поле осталось неизгладимым в памяти именно своим застыв-  
шим ужасом.

И сколько ни тасуешь — не ложатся эти кости на бумагу ужа-  
сом.  
Не выходит.

321 НА КОСТЯХ

Не получается...

Так же не выходит, когда, свезя грузовик реальных костей и  
черепов на берег Переславского озера, я часами переклады-  
ваю, перетаскиваю и разбрасываю их по изрытому зеленому  
склону.

“О поле, поле, кто тебя усеял...”5

Задумав пролог к “Александру Невскому” как панораму по-  
лей, усеянных “мертвыми костями” тех, кто пал в борьбе с та-  
тарами за русскую землю, я не мог не вспомнить поля под Двин-  
ском.

Я выписал себе груду скелетов людей и лошадей и заботливо  
старался из их элементов разложить по траве горизонтальную  
фреску застывшего боя.

Я вспомнил скелет, раскинувший ноги и руки “андреевским  
крестом”.

Другой я протыкал копьем, прошедшим рядом со щитом.  
Один череп лежал в шлеме.  
Другой торчал из-за воротника кольчуги.  
Ни черта не получалось!

Это было отвратительно “позерски” на глаз и совершенно не-  
убедительно с экрана.

Скелеты с экрана казались белыми обезьянами, пародирующи-  
ми живых людей.  
Я выбросил их в корзину.

Оставил только те, что неопределенно, углом торчат из травы.  
И пожалел выбросить два начальных черепа.  
И жалею, что пожалел.

Белизна их получилась не “обмытостью дождями”, а подоби-  
ем фарфора горшка.

(Покойный Алексей Толстой язвил, что это не черепа, а... стра-  
усовые яйца!)  
Где же причина?

Доля неудачи есть, конечно, и в том, что эти аккуратно отде-  
ланные кости пришли из анатомического музея.  
Но... на этих страницах кости какие угодно, а в пугающее со-  
четание они никак не ложатся!!  
Влечение к костям и скелетам у меня с детства.  
Влечение — род недуга.

<И из-за скелетов, например, я попал в Мексику.>  
Какое-либо наше действие определяет всегда, конечно, пучок  
мотивов.

322 Мемуары

Они не всегда так отчетливы для самого себя, как, скажем, до-  
шедшие до нас записи Шопенгауэра его мотивов в пользу пе-  
реезда в Манхейм сравнительно с пребыванием в Брауншвей-  
ге.

В пользу Манхейма — по пятибалльной системе!  
В пользу Брауншвейга — по той же системе.  
Вывод — все в пользу Манхейма,  
и философ остается безвыездно в... Брауншвейге!  
Но среди “пучка” мотивов есть всегда один, обычно самый  
дикий, непрактичный, нелогичный, часто нелепый и очень ча-  
сто совершенно нерациональный, “тайный”, который, однако,  
все и решает.

**[Встреча с Мексикой]**

Я отчетливо помню себя в моей заваленной книгами комнате  
на Чистых прудах.

Потолок расписан черными и красными концентрическими  
кругами вокруг вынутого крюка для люстры.  
Я называл их куполом — чернота углубляла потолок.  
А иногда казалось, что цветные, черные и круглые кольца на-  
чинают вертеться и разворачивать комнату в стороны.  
Помню в руках какой-то немецкий журнал.  
В нем — поразившие меня кости и скелеты.  
Скелет человека сидит верхом на скелете лошади.  
На нем — широкое сомбреро. Поперек плеча пулеметная лента.  
Другие два скелета — мужчина, судя по шляпе и приделанным...  
усам, и женщина, судя по юбке и высокому гребню, стоят в  
характерной позе танца.

А вот фотография витрины шляпного магазина — из воротнич-  
ков с галстуками торчат черепа.

На черепах аккуратные соломенные канотье, новые модели  
стетсонов с убийственно загнутыми полями, тонные черные и  
коричневые котелки.

Что это? Бред сумасшедших или модернизированная “Пляска

смерти” Гольбейна?

Нет! Это фотографии “Дня мертвых” в Мексико-Сити.

Скелеты эти... детские игрушки!!

А витрина — подлинная витрина в том виде, как их убирают в

этот день — 2 ноября.

Как заноза засело впечатление.

Как неизлечимая болезнь — неистовое желание увидеть это в

действительности.

И не только это.

Но и всю страну, которая может развлекаться таким образом!  
Мексику!

324 Мемуары

А тут еще приезжает прообраз эренбурговского Хулио Хуре-  
нито1 — Диего Ривера (хотя в самой книге он присутствует как  
друг и приятель Х.Х.).

От Диего я узнаю не только о “дне смерти”, но и о прочей фан-  
тастике этой поразительной страны.  
Моей самой первой работой на театре — моим дебютом — была  
тоже Мексика.

Мы инсценировали и ставили рассказ Джека Лондона.  
Начинал я постановку художником, а затем перерос в сопо-  
становщика. Подробно об этом в своем месте2.  
Здесь только любопытно вспомнить, до какой степени ничего  
общего с Мексикой не имели ни пролог, ни эпилог этой поста-  
новки (я имею в виду декорации).

Тот и другой (почему-то произносившиеся пролог и эпилог) —  
происходили в Мексике.  
Основное действие — в Америке.

Дело спасалось, конечно, тем, что декорации были скорее даже  
супрематическими, чем кубистическими (был 1920 год), и в них  
уследить этнографическое несоответствие с действитель-  
ностью было более чем затруднительно!  
Так или иначе, сам жирный Диего, фотографии с его фресок и  
колоритные рассказы о Мексике еще больше распаляли охоту  
попасть туда и прощупать все это собственным глазом.  
А потом через несколько лет мечта стала действительностью:

в результате самых неистовых стечении обстоятельств я попа-  
даю в эту страну.

На большинство людей Мексика производит поразительное  
впечатление.

Я думаю, что это оттого, что она всеми своими частями кажет-  
ся только что вышедшей из вод двух омывающих ее океанов, —  
кажется, что вся она в “становлении”.  
В том особом динамическом состоянии, которое мы противо-  
поставляем статическому понятию “бытие”.  
Мы знаем об этом больше по книгам.  
И не очень подвижному воображению это сложное представ-  
ление о динамике становления почти ничего не говорит.  
Мексика удивительна тем, что там на ощупь переживаешь то,  
что знаешь по книгам и философским концепциям, противо-  
стоящим метафизике.

Подозреваешь, что мир в колыбельном возрасте был полон  
именно такой — царственно-равнодушной — лени и одновре-

325[ВСТРЕЧА С МЕКСИКОЙ]

менно с этим — такой же созидательной потенции, как эти пла-  
то и лагуны, пустыни и заросли, пирамиды, от которых ждешь,  
что они вот-вот разорвутся вулканами; пальмы, которые врас-  
тают в голубой небесный купол, черепахи, выплывающие не из  
лона заводей и заливов, а из глубин океана, соприкасающихся  
с центром Земли.

Люди, побывавшие в Мексике, встречаются как братья.  
Ибо люди, побывавшие в Мексике, — болеют “мексиканской  
болезнью”.

Что-то от эдемских садов стоит пред закрытыми глазами тех,  
кто смотрел когда-либо на мексиканские просторы. И упорно  
думаешь, что Эдем был вовсе не где-то между Тигром и Ев-  
фратом, а, конечно, где-то здесь, между Мексиканским зали-  
вом и Техуантепеком!

Этому не может помешать ни грязь котлов с пищей, которые  
облизывают шелудивые псы, вьющиеся вокруг, ни поголовное  
взяточничество, [ни] изводящая безответственность непово-  
ротливой лени, ни вопиющая социальная несправедливость, ни  
разгул полицейского произвола, ни вековая отсталость рядом  
с самыми передовыми формами социальной эксплуатации.  
Время вымывает из памяти эту трагическую муть, и хотя в со-  
знании она остается неизгладимо, в эмоциях остаются крупи-  
цы подлинного золота, которым горят мексиканские закаты и  
восходы, облачения одиноких мадонн и леса резных фигур,  
заселяющих застывшей толпой многосаженные алтарные укра-  
шения, насечки на оружии и вышивки на сомбреро чаррос и до-  
радос\*, шитье костюмов матадоров, нежная бронза задумчивых  
лиц и сочные плоды неведомых названий, выбивающиеся из-  
под темно-зеленой, голубоватой или светло-серой листвы...  
Мы знаем, что чувства наши, сознание и строй представлений  
отражают подлинный мир вокруг нас.  
Мы помним и фигуру злодея-кардинала из “Герцогини Амаль-  
фи” Вебстера, над которым его собственное отражение игра-  
ет злые шутки.

Он жалуется, что, наклонясь к воде, чтобы проткнуть гарпу-  
ном жирного карпа, он вдруг видит возникающего из недр воды  
врага с копьем в руках, чье острие направлено ему в сердце.  
Мы помним и отражение, которое, как в случае со студентом  
из Праги, покидает своего хозяина3.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* Dorado — солдат армии Панчо Вильи (*исп.*).

326 Мемуары

Наконец, мы помним и уайльдовский пруд, который не опла-  
кивает смерть Нарцисса, ибо пруд этот никогда не видел перед  
собою наклоненную фигуру любующегося собой юноши, но  
видел только собственное отражение в его лучистых глазах4.  
Такое же смещение в отражениях происходило между Мекси-  
кой и мною.

И мне кажется, что не кровь и песок кровожадного зрелища  
корриды, не пряная чувственность тропиков, не аскетизм са-  
мобичующихся монахов, не пурпур и золото католицизма, не  
космическая вневременность ацтекских пирамид вплывали в  
мое сознание и чувства,

наоборот — весь комплекс свойственных мне эмоций и черт  
здесь, вырастая из меня и разрастаясь безмерно, становился  
целой громадной страной с горами, лесами, соборами, людьми  
и плодами, зверьми и прибоями, стадами и армиями, распис-  
ными святителями и майоликой голубых куполов, ожерельями  
из золотых монет девушек Техуантепека и игрою отражений в  
каналах Сочимилько.

Мой атеизм подобен атеизму Анатоля Франса — он неразры-  
вен с обожанием видимых форм культа.  
И кажется, что здесь эта страсть моя вырастает малиновыми  
рощами кардинальских облачений, которые, как осень листву,  
золотит ризами кадильный дым высокой мессы. Они плодоно-  
сят аметистами крестов и тиар, чьи расколотые верхушки по-  
добны сверхспелым гранатам, лопающимся на солнце.  
Меня пьянит сухой аскетизм графики, четкость рисунка, истя-  
зающая беспощадность линии, с кровью вырванная из много-  
красочного тела природы.

Мне кажется, что графика родилась из образов веревок, кото-  
рыми стянуты тела мучеников, из следов, которые наносят уда-  
ры бича на белой поверхности тела, от свистящего лезвия меча,  
прежде чем оно коснется шеи осужденного.  
Так плоский штрих прорезает иллюзию объема, так линия про-  
бивается сквозь краску, так закономерность строя рассекает  
многообразный хаос форм.

Так неумолимым лезвием граней вырастают передо мной на  
закате тетраэдры пирамиды Луны и Солнца в Сан-Хуан-Тетиу-  
акане, грань белизны отрогов Попокатепетля, разрезающей  
голубое небо. Острый край листа магея на земле. Черное кры-  
ло орла-запилота, поедающего падаль. Черный силуэт фран-  
цисканца в Пуэбло. Черный крест надгробия и черный сюртук

327[ВСТРЕЧА С МЕКСИКОЙ]

лисенсиадо\* , приехавшего описывать поля разорившегося ха-  
сиендадо. Длинные черные тени тлагикерос\*\*, на закате с ос-  
ликами бредущих домой, ведающих о том, что к кому бы ни  
перешла хасиенда их хозяина — их судьба все равно одна и та  
же: жадными губами высасывать маслянистый сок из сердца  
жестокого кактуса.

Сок будет бродить и станет отупляющей белой водкой — пуль-  
ке.

А сморщенная остроконечная звезда отдавшего свои соки ма-  
гея будет истлевать в поле под лучами безжалостного солнца.  
Так будет, иссохнув, обречен на тление он сам, из кого будут  
выпиты кровь и соки неизжитым феодальным укладом отно-  
шений батрака и помещика.

Так графическая строгость в Мексике воплощается как тра-  
гизмом содержания, так и строем ее облика.  
Фигура пеона — это сочетание белого прямоугольника руба-  
хи, черной темноты изможденного лица и круглого контура со-  
ломенной шляпы — одновременно и символ трагедии, и вместе  
с тем почти графическая формула.  
Так их видит несравненный график Хосе Гуадалупе Посада —  
духовный отец Диего Риверы и Сикейроса, Ороско и Пачеко —  
ставя друг против друга пеона и черные округлые пятна своих  
горожан и убийц, генералов и монахинь.  
Контрастом черного и белого встает с его листовок социаль-  
ный конфликт, который в другой стране, в другой нации, в иных  
широтах, в оттенках иной жестокости родил брейгелевские  
контрасты “толстых” и “тонких”.  
Но вот отсвистали бичи.

На смену острой, режущей боли наступает теплое отупение.  
Сухие штрихи ударов рассекли поверхность тела, как цветы,  
махровым маком раскрылись раны, и рубинами потекла кровь.  
И линия родила цвет.

Таким же парадоксом сочетания сухого безлистого стебля и  
пунцового цветка стоят на безводных отрогах скал вокруг Тас-  
ко — алые звезды цветов.

Их зовут — “сангре ди торос” — “кровь быков”.  
И они кажутся такою же линией, вспыхнувшей пятном краски,  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* Licenciado — выпускник университета, адвокат; здесь: судебный  
исполнитель (*исп.*). *\*\* —* батраков (*исп.*).

328 Мемуары

как вспыхивает фонтаном крови сверкающая линия следа шпаги  
матадора, вонзаясь в черное тело быка.  
От острой жесткости шпоры чарро, силуэта бывшего монас-  
тыря, обращенного в хасиенду после отделения церкви от го-  
сударства, от копыт помещичьих лошадей, которыми дробили  
черепа полузарытых в пески пеонов, — сползаешь к югу.  
Режущий зеленый парус листа магея с неумолимым острым  
наконечником, в который превращается засыхающая оконеч-  
ность листа, распускается зелеными кудрями лиан.  
Здесь уже нет странных маленьких красных и удивительно  
жестоких птичек центрального плато. Они брезгуют жуками в  
сыром виде. Им мало убить и съесть жучка или червяка. Убив  
его, они аккуратно насаживают его на иглу наконечника лис-  
та, и только когда жучок будет иссушен палящими лучами солн-  
ца, снова прилетят и съедят свою жертву эти красные птички.  
Здесь природа заботится о лени человека.  
Конечно, не для краскомаскировки расцветила она стаи малень-  
ких попугаев в желто-зеленые оттенки.  
А для того, чтобы наблюдающему глазу не надо было выхо-  
дить за пределы зеленой гаммы, когда он лениво движется по  
нитям зеленых сетей листвы.

Зеленые кудри лиан тянутся километрами. Дышать нечем.  
Легкие не режет горячий мужественный сухой зной пустыни.  
Горячие объятия тропиков влажны.  
Здесь весь мир погружается в горячее болотистое лоно, по-  
верхность подернута слоем кипящей желто-зеленой тины...

**\***

Мы говорили о том, что при встрече моей с Мексикой она мне  
показалась, во всем многообразии своих противоречий, как бы  
проекцией вовне всех тех отдельных линий и черт, которые,  
казалось бы, в подобии комплекса-клубка я носил и ношу в себе.  
Простота монументальности и безудержность барокко — в  
двух его аспектах, в испанском и ацтекском...  
Двойственность этих симпатий повторяется вновь в одновре-  
менном увлечении строгостью белизны костюма пеона — кос-  
тюма, который и цветом и прямолинейностью силуэта кажет-  
ся первым шагом — tabula rasa костюма вообще.  
И рядом перенагруженные золотым шитьем скульптурности

329[ВСТРЕЧА С МЕКСИКОЙ]

золотых и серебряных барельефов, горящих поверх синего,  
зеленого, оранжевого и вишневого атласа из-под черных ша-  
почек героев участников корриды.  
Перенагруженность, перекликающаяся с обилием мантонов и  
мантилий их поклонниц из черных и белых кружев, высоких  
испанских гребней, вееров, горящих, переливающихся и свер-  
кающих по воскресеньям под палящим зноем на ступенчатых  
уступах зрительских мест вокруг арен “крови и песка”5.  
И те и другие были мне дороги и близки.  
И тем и другим я был созвучен.  
И те и другие казались мне созвучными мне.  
И в массу тех и других я одинаково жадно вгрызался объекти-  
вами несравненной кинокамеры Эдуарда Тиссэ.  
Тропики откликались на дремотную чувственность.  
Казались воплотившимися в сплетение бронзовых тел подспуд-  
ными блужданиями чувственности; казалось, что здесь, в пе-  
ренасыщенной, переразросшейся алчности лиан, свивающих-  
ся, как тела, и тел, переплетающихся, как лианы, они глядятся  
в зеркало и видят, как вглядываются черными миндалевидны-  
ми глазами девушки Техуаны в поверхность дремотных заво-  
дей тропиков и любуются цветочными уборами, отсвечиваю-  
щими на золотистой поверхности их тел.  
Воплощением во мне казалось и залитое лунным светом, мер-  
но дышавшее обилие сжатых в объятиях друг друга тел солда-  
дер и мужей их — солдат, тел, раскинутых во всю ширь вось-  
мигранного дворика маленькой крепости, своими фортами обе-  
регающей тихоокеанский порт Акапулько. (От кого? Разве что  
от стаи пеликанов, скривив голову вбок стрелой кидающихся в  
янтарного цвета воды залива.)

Тела дышат мерно и в унисон, и кажется, что дышит сама зем-  
ля, то здесь, то там белеющая покрывалом, стыдливо накину-  
тым на пару среди чернеющих под луной тел других, ничем не  
прикрытых тел, тел, не знающих стыда, тел, считающих есте-  
ственным то, что естественно для них, и естественно не нужда-  
ющихся в сокрытии.

Медленно обходим мы вместе с сержантом узкий парапет уз-  
ких бойниц, глядя вниз на это кажущееся сверху поле боя, ког-  
да отзвучали трубы атак, поле смерти, залитое серебром, а по  
существу — великой нивы зарождения бесчисленных новых и  
новых поколений бронзовых детишек.  
Мексика нежно-лирична, но и жестока.

330 Мемуары

Она знает беспощадные удары бичей, раздирающих золотис-  
тую поверхность обнаженной кожи. Острые колючки какту-  
сов, к которым в угаре гражданских войн прикручивали тех,  
кто (полурасстрелянные) умирал под зноем песков пустыни.  
Острые колючки, которые и посейчас впиваются в тела тех, кто,  
связав из вертикальных стволов кактусов кресты, прикручива-  
ет их веревками к собственным плечам, часами всползая на верх  
пирамид славить католических мадонн — де Гуадалупе, Лос Ре-  
медиоз, Санта-Мария Тонанцинтлы — католических мадонн,  
со времен эпохи Кортеса торжествующе занявших положение  
и места культа прежних языческих богинь и божеств. Хитрые  
монахи, чтобы не изменить маршруты веками установившихся  
паломничеств, воздвигли им статуи и храмы на тех же местах

— возвышениях, пустынях, пирамидах, — где некогда царство-  
вали ныне поверженные древние языческие божества ацтеков,  
тольтеков или майя. Потоки паломников, сдирая кожу с ко-  
лен, часами и поныне в дни престольных праздников, пресмы-  
каясь, ползут по сухой пыли, чтобы приложиться запекшими-  
ся губами к золотому подолу небесной царицы или душистым  
останкам костей ее вернейших служителей прошлого (нам до-  
ставал их из-под алтаря церкви Лос Ремедиоз веселый, цинич-  
ный и слегка засаленный настоятель этой церкви на пирамиде

— патер Фигеройя — любитель фотографии, по четвергам не-  
изменно гонявший на мотоцикле в веселые дома Мексико-Сити,  
почему-то особенно густо расположенные в районе улицы,  
носящей самое героическое имя мексиканского прошлого —  
Гватемоксин).

Это имя невозможно не вспомнить, касаясь жестокости, са-  
дизма — а кому они не свойственны? — и кто бросит за это  
камень в того, кого фашиствующие журналы Америки при въез-  
де в САСШ встречали протестом: “Зачем впускают к нам эту  
красную собаку и садиста Эйзенштейна!” (Так писал извест-  
ный в свое время, позже разоблаченный как немецкий агент,  
пресловутый майор Пиз, неудачный организатор подпольных  
фашистских отрядов под тенью статуи Свободы.)  
Это ему, Гватемоксину, — царственному вождю с ястребиным  
индейским профилем — принадлежат знаменитые слова: “И я  
лежу не на розах”, когда, пытая его на раскаленных жаров-  
нях, завоеватели-испанцы пытались узнать у него, где скрыты  
богатства и драгоценности порабощаемой ими страны.  
Слова эти гордый индио обратил к одному из своих сподвиж-

331[ВСТРЕЧА С МЕКСИКОЙ]

ников, рядом с ним на решетке принимавшему свою долю мук  
и посмевшему застонать сквозь стиснутые зубы.  
Ныне барельеф с изображением их героических страданий ук-  
рашает пьедестал памятника Гватемоксину с гордо запроки-  
нутой головой.

Жестокость физическая в “аскезе” ли самобичевания мона-  
хов, в истязании ли других, в крови быка и крови человека, чув-  
ственным причастием еженедельно после мессы напаивающих  
пески бесчисленных воскресных коррид; страницы истории  
беспримерной жестокости подавления бесчисленных восста-  
ний пеонов, доведенных до исступления барщиной помещиков;

ответная жестокость вождей восстания — какого-нибудь  
Вильи, приказывавшего вешать пленников обнаженными, дабы  
развлекаться вместе с солдатами видом последней физиоло-  
гической реакции, свойственной висельникам.  
Жестокость эта у мексиканца не только в членовредительстве  
и крови,

не только в излюбленном обращении с пленными, бывшими  
поработителями: цилиндр на голову, одежды — долой, и ис-  
ступленный — вынужденный пляс — в ответ на беспорядоч-  
ную и непрерывную стрельбу, —

но и в том, черты чего уже несет эта зловещая тарантелла, — в  
злом юморе, иронии и том особом виде мексиканского остро-  
умия — так называемой василаде. Ее хорошо характеризовал  
Карлтон Билс в своем “Лабиринте Мексики”6.  
Нигде этот жестокий юмор мексиканца не проявляется ярче,  
чем в отношении его к смерти.  
Мексиканец презирает смерть.

Как всякий героический народ, мексиканцы презирают и ее, и  
тех, кто ее не презирает.

Но им этого мало: мексиканец над смертью еще и смеется.  
“День смерти” — 2 ноября — день безудержного разула на-  
смешки над смертью и костлявой ее эмблемой с косой.

**Wie sag' ich's meinem Kinde?!\***

“Kinder, seid still — der Vater schreibt seinen Namen!”  
“Дети, тихо — отец подписывает свое имя!” Это выражение,  
написанное на открытке с соответствующей сценой, было очень  
популярно у нас дома.  
Оно было вполне в образе папеньки.  
Папенька был так же важен, как папаша на открытке.  
Папенька был очень тщеславен.

Не только чины и ордена, от надворного к статскому, от стат-  
ского к действительному статскому, от Анны к Владимиру на  
шее, до которых он дослужился, — были неисчерпаемым кла-  
дезем волнений, ожиданий и радостей.  
Не только фамилия его по этому случаю в “Правительствен-  
ном вестнике”, но и любое упоминание фамилии щекотало па-  
пенькино самолюбие.

Папенька, например, не пропускал ни одного представления  
оперетты “Летучая мышь”.

Всегда сидел в первом ряду и блаженно жмурился, когда пе-  
лись знаменитые куплеты:

“Herr Eisenstein!

Herr Eisenstein!

Die Fledermaus!”\*\*  
Папенька был примерным работящим домоседом — и, вероят-  
но, именно потому ему так импонировали ночные похождения  
его случайного опереточного однофамильца, с виду тоже бо-  
лее чем корректного, а по существу забулдыги и гуляки, гос-  
подина Эйзенштейна, героя оперетты “Летучая мышь”.   
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Как мне сказать об этом моему ребенку?! (*Нем.*) *\*\** “Господин Эйзенштейн! Господин Эйзенштейн! Летучая мышь!” (*Нем.*)

333 WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

Папеньке это льстило, даже когда это напевалось дома.  
Я могу не стесняться в этом вопросе касательно папеньки.  
В этом направлении я во многом превзошел его.  
Я имею в виду тщеславие.

Правда, я имел больший диапазон удовлетворения этой черты  
тяжелой наследственности.

Третья немецкая строчка у нас дома хождения не имела.  
Это пресловутая формула: “Wie sag' ich's meinem Kind?!” —  
“Как мне сказать об этом моему ребенку?!”  
Так обозначается родительская проблема, когда дети начина-  
ют чрезмерно вопрошающе заглядывать им в глаза, а рассказы  
об аисте и кочнах капусты теряют свою убедительность.  
“Откуда берутся дети?”

Проблемы того, как об этом сказать своему ребенку, у папень-  
ки и маменьки не существовало.

Не потому, что, будучи впереди века, они с малых лет меня по-  
ставили в полную деловую известность об этом, но потому, что  
оба они просто уклонились от этой щекотливой темы и про-  
сто-напросто ухитрились избегнуть ее.  
Вероятно, потому, что маменька была, как говорят американ-  
цы, — oversexed\*.

А папенька в свою очередь — undersexed\*\*.  
Так или иначе, в этом, вероятно, кроется основа развода меж-  
ду папенькой и маменькой и падение престижа ларов и пена-  
тов1, семейного очага и культа “old homestead”\*\*\* с очень ран-  
него детства у меня.

Это же и в основе того, что членораздельный ответ по этому  
вопросу я получил не от родителей, не от товарищей, не от  
опытной матроны вроде незабвенной мексиканской Матиль-  
доны, а...

Но задержимся на мгновение на образе Матильдоны.  
Адрес: Мексико-Сити.  
Точнее: улица Гватемоксина.

Это тот героический король-индио, которого ради золота пы-  
тал Кортес.

Это ему принадлежат знаменитые слова: “И я лежу не на ро-  
зах”, когда кто-то из мучившихся рядом пробовал застонать.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — сверхсексуальна (*англ.*). *\*\* —* недостаточно сексуален (*англ.*). *\*\*\* —* “старого домашнего очага” (*англ.*).

334 Мемуары

Эта героическая фигура, ныне стоящая высоким монументом  
на главной аллее города, в те дни лежала на спине.  
На решетке, как святой.  
Под решеткой были угли.

Память Гватемоксина почтили улицей в столице Мексиканской  
Республики.

Район Гватемоксина, похожий на спинной мозг центральной  
улицы с ответвлениями в переулки, — это центр проституции  
Мексико-Сити.

Ночью здесь хрипло гудят патефонами и фальшивыми голоса-  
ми ободранные карпас — холщовые балаганы.  
Как далеки эти холщовые балаганы от балаганов, воспетых  
Блоком2!  
Тут же  
“Мальчики и девочки,  
Свечечки да вербочки”3.  
Вербочек, правда, нет. Но свечечки есть — они воткнуты в ма-  
ленькую кривую рампу, отделяющую подмостки от скамеек для  
зрителей.

Есть и мальчики — непременная принадлежность каждой кар-  
пы.

Чаще всего они давно уже вышли из возраста даже юношей.  
Румяна с трудом скрывают бледную одутловатость щек, а кра-  
шеные губы испускают хриплый фальцет, ритму которого вто-  
рят непристойные телодвижения чрезмерно толстых бедер.  
А потом звонкий голосок девочки — действительно девочки,  
маленькой, худенькой девочки в платьице из стекляруса и га-  
за — лихо откалывает популярную в эти дни и в этих районах:

“Mariquita sin calcones...”\*  
Матильдона живет во втором домике от угла центральной ули-  
цы.

Ее зовут Матильда.

Матильдона тоже означает Матильда, но Матильда в превос-  
ходной степени.

Как сказали бы у нас — не Катерина, а Катеринище; не Таня, а  
Татьянище; Аграфенище, Лизаветище, Матильдище!  
Как воспеть эту громаду костей и упругого мяса — Матильдо-  
ну — достопримечательность Мексики, равную пирамидам и  
кафедральному собору, снежной вершине Орисавы и подвод-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Марикита без штанишек...” (*исп.*).

335

WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

ным тюрьмам Веракруса, дворцам Чапультепека и окровавлен-  
ному Христу из Тлалмапалко?

Мне рассказывали, что в былое время молодого углекопа при  
первом спуске в шахту провожала под землю женщина.  
Не провожала, а вела.  
Шла впереди.

И указывала путь в штольню — в черное чрево земли.  
Женщина принимала в лоно свое страх юноши, впервые вхо-  
дившего в глубины лона земли.  
Матильдоне — шестьдесят лет.

И уже с незапамятных времен она так же вводит юношу за  
юношей, впервые вступающих на путь жизни, в темные бездны  
на первых порах столь страшных и пугающих глубин биологи-  
ческого таинства.

Чудится мне, что стоят они две, громадные и гигантские, обе  
непобедимые в свой час, над ночным городом современной сто-  
лицы — страшная богиня смерти, вышедшая из зал Националь-  
ного музея, увитая каменными змеями и гранитными черепа-  
ми — символ конца,

и живая громадина шестидесятилетней Матильдоны, подыма-  
ющейся над крикливым районом карп и проституток Гватемок-  
сина, как символ начала.  
Головы их теряются высоко в ночном небе.  
Снизу обрызганы они отсветом фонарей, автомобильных фар,  
трамваев, ночных кафе и пулькерий.  
Свет выхватывает мощный абрис грудей одной и черепа камен-  
ного ожерелья другой.

Где-то между ними светятся потоками муравьев попы и лисен-  
сиадос, вакерос\* и доктора, иезуиты и безбожники.  
Матильдона?!

Вероятно, и Лондон, и Париж, и Константинополь, и родная  
Рига имели своих Матильдон.  
Родители меня в “тайны” не посвящали.  
Адреса рижской Матильдоны я не знал.  
В “эскапады” с товарищами меня не пускали.  
И моей “матильдоной” оказалась... толстенная книга.  
Книжник — если и не фарисей — я должен был, конечно, впер-  
вые “все узнать” из книжки.  
Это произошло очень рано, и это было ужасно.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* Vaqueros — пастухи (*исп.*).

336 Мемуары

Книжкой оказался не Казанова, не Вольтер, не Дидро.  
Ни даже Пушкин, звездочки в чьей “Вишне” мы прелестно за-  
полняли буквами на школьной скамье.  
Книжкой оказался солидный... научный! — том из библиотеки  
дядюшки моего доктора Петерсона.  
Я помню тот вечер, когда, сидя в его глубоком кресле, я листал  
эту книгу.

Изложение было историко-эволюционным.  
От низших организмов к высшим.

Страница за страницей раскрывали захватывающий путь того,  
как постепенно приспособлялись организмы ко все более и  
более приспособленным формам совокупления.  
Где-то на стадии... пауков, уже очень рационально устроенных,  
отчетливо начинаешь представлять себе полную картину того,  
что будет под параграфом — человек.  
И боже мой! — тени Грекура, Парни, кавалера де Буффле, вы  
поймете мой крик — это так увлекательно по своей биологи-  
ческой рационализации, что юный читатель прежде всего ос-  
тается ошарашенным “премудростью” природы!  
Конечно, быстрый на поспешные умозаключения психоанали-  
тик сейчас же определит, что страсть моя к книгам, которые я  
люблю, как живые существа, идет именно с этого мгновения.  
Должен огорчить его.  
Страсть к книгам — предшествует.  
Но я с трудом возьмусь оспорить, что почти болезненное мое  
пристрастие к проблемам видоизменения, эволюции, развития,  
вероятно, очень крепко связано с тем неожиданным аспектом,  
в котором я узнал все “да” и “нет” в книжных ответах, опере-  
дивших личный, практический опыт.

**\***

Во вступительных заметках я писал, что данное сочинение со-  
вершенно безнравственно.

Это распространяется не только на отсутствие в нем плановой  
устремленности, но и на полное отсутствие в нем какой бы то  
ни было планомерности вообще.  
Согласитесь, что в системе планового хозяйства и идеологи-  
ческой системе такой подход, конечно, совершенно аморален...  
Отдельные главки начинаются об одном. Ведут отсчет от слу-

337 WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

чайно всплывшего воспоминания и затем идут цепью ассоциа-  
ций, как им угодно. Начав главку, я не знаю, во что она выльется.  
И, только закончив ее, иногда начинаешь подозревать, что в  
ней могла возникнуть даже “тема”.  
Чаще всего эта тема — или окончательный “сюжет” главки —  
абсолютная неожиданность для самого автора.  
Так, например, с только что изложенным материалом.  
Я искренне думал, что это кусочек из биографии обиженного  
ребенка, которому родители не удосужились должным обра-  
зом раскрыть глаза. Нечто вроде несостоявшегося восхити-  
тельного рисунка Steinberg'a.

Я даже думал начинать ее с горячей перепалки с папенькой на  
эту тему летом шестнадцатого года.  
Как сейчас помню, было это на извозчике, при выезде из див-  
ной улицы Росси, окаймленной справа и слева чистейшим ам-  
пиром оранжево-белых стен.

Архитектура Александринки так прекрасна, что ей мало теат-  
рального здания. Она воровато забегает в переулок позади  
театра и полонит обе его стороны.  
И тут правая и левая стороны в течение сотни лет любуются  
друг другом. Они глядят друг на друга, как в зеркало. Они за-  
стыли в обоюдном любовании.

Правая и левая стороны переулка совершенно одинаковы. И  
одинаково прекрасны.

Если бы они были зеркалами, можно было бы поставить по-  
среди улицы свечи и гадать о женихе, который выходил бы из  
заднего фасада театра, в который упирается улица.  
Если бы из фасадов выдавались руки, они касались бы друг  
друга, как в фигурном танце, как в кадрили, и извозчики каза-  
лись бы нырнувшими парами, пробегающими под поднятыми  
руками пар, танцующих на месте.

На таком извозчике едем мы с папенькой, и я выдаю ожесто-  
ченный счет сына отцу.  
Руки от дома к дому не протягиваются.  
Протянутые руки не держат круглых золотых колец согласия.  
Как нет такого золотого кольца и протянутых рук взаимного  
понимания у двух седоков на пролетке.  
Таких рук и колец никогда не было на Николаевской улице,  
№ 6, квартира 7.

И не потому ли странная архитектурная фантазия самого ди-  
кого “стиль-модерн”, которым был одержим папенька, воз-

338 Мемуары

двигла подобные многоэтажные фигуры на фасаде дома, за  
углом от улицы Альберта в Риге, сплошь застроенной папень-  
кой.

Восемь громадных дев из дутого железа водосточных труб сто-  
ят вдоль фасада.

Руки их вытянуты вперед — перпендикулярно фасаду.  
Похоже на то, что они заняты сокольской гимнастикой4.  
Руки вытянуты в пустоту.

И чтобы скрыть это обстоятельство, им в руки дано шестна-  
дцать золотых колец.

Пустота словно повернута боком и окаймлена золоченым об-  
ручем.

В таком виде пустота закономерна.  
Бубликам положено иметь дырку.

Даже если бублики золоченые и их держат восемь многоэтаж-  
ных дев, застывших между лианами, хризантемами и водоро-  
слями орнамента, размазанного по фасаду.  
Пустоту самой затеи скрыть труднее.  
Впрочем, девы — недолговечны.

Я смутно помню день их открытия, но помню тот день, когда  
они, разъятые на части, как канализационные трубы, по час-  
тям покидали свои гордые пьедесталы.  
Дожди очень консервативны.

Им совершенно безразлично, что жести водосточных труб при-  
дается художественная форма и они перестают быть средст-  
вом для стекания вод.

Дожди упорно бьются в макушки фигур, но не находят в них  
отверстий...

Пустотелая статуя Свободы, гарцующая в нью-йоркском пор-  
ту, счастливее.  
В нее доступ открыт.

Правда, не дождевым потокам, низвергающимся с неба, но  
людским потокам, наводнением подымающимся снизу.  
По двум винтовым лестницам, сплетенным, как две змеи, уду-  
шающие друг друга в объятии, вверх и вниз идут непрерывные  
токи туристов, как белые и красные кровяные шарики или бес-  
форменная лимфа, удовлетворяя праздное любопытство.  
Самое интересное в этом двойном процессе подъема и нисхож-  
дения — это стараться определить, в каком месте внешнего  
рельефа этой пустотелой фигуры находишься во всякий дан-  
ный момент.

339 WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

Уже против груди?  
Или только на уровне живота?  
А вот несомненно — колени!  
Слава богу — основание шеи.

А налево, конечно, опущенное левое плечо. (Правое держит  
факел,вздернутый кверху.)

...Девы на папенькином фасаде закупорены сверху и снизу.  
И ливни бьются в их темечки, не будучи в состоянии ворваться  
в них, пройти сквозь их тело и низринуться в водостоки внизу.  
И вот упрямые дожди начинают их обтекать.  
Ощупывать своими потоками — как живой рукой — очерта-  
ния фигуры.

Островами среди потоков выделяются груди.  
Темные потоки струятся из-под живота.  
Идут дожди.

И их мимолетные прикосновения остаются темными следами  
лап на поддельном алебастре этих атлетических и бессмыслен-  
но поставленных фигур.  
Эффект — шокирующий.

И вот в один прекрасный день девушки, разъятые на торсы,  
груди, руки, бедра и ноги, кончают свое сомнительное суще-  
ствование.

Пожалуй, в одном они мне на пользу...  
Вероятно вспоминая их, я с таким лакомым азартом разымал  
на части гигантскую фигуру Александра III в начальном эпи-  
зоде “Октября”.

Фотографии с подлинного факта снятия памятника5 потому,  
вероятно, так остро задели внимание, что где-то бродили вос-  
поминания о папенькиных девах.

А если прибавить, что разъятая и опрокинутая полая фигура  
царя служила образом февральского низвержения царизма, то  
ясно, что это начало фильма, так напоминавшее поражение  
папенькиного творения через образ самого царя, говорило лич-  
но мне об освобождении из-под папенькиного авторитета.  
Образ папенькиных опустошенных дев еще дважды возника-  
ет — в новой, но, правда, оба раза одинаковой вариации,  
в образе — лат.

Собственно, не столько самих лат, сколько пустых одеяний  
латников.

В эпилоге “Москва, слышишь?” на открытии памятника владе-  
тельному герцогу маленького немецкого герцогства официаль-

340 Мемуары

ный придворный поэт читает приветственную оду о завоева-  
нии немецкими латниками полукультурных аборигенов.  
Он сам в латах.

Сам же и на ходулях, как ходульны стихи.  
И рыцарский костюм охватывает его фигуру и ноги-ходули в  
одно целое железного великана.

В критический момент лопаются ремешки, и, как пустые ведра,  
с грохотом сыплются с него пустые латы (1923).  
Пустые же латы Курбского находит Малюта Скуратов в шат-  
ре князя-изменника, из-под замка Вейсенштайна спасающего-  
ся бегством (“Иван Грозный”, сценарий, 1944).  
Пустым же звуком отдает ведро-шлем ливонского рыцаря,  
когда по нему ударяет оглобля Васьки Буслая (1938, “Алек-  
сандр Невский”).

...Папенька был таким же домашним тираном, как старик Гран-  
де6 или [Мордашев] из водевиля “Аз и Ферт”. По крайней мере  
таким его играл Мочалов и именно этим стяжал себе в этой  
роли великую славу7.

Тираны-папеньки были типичны для XIX века.  
А мой — перерос и в начало XX!

И разве эти странички не вопиют о том моральном гнете, ко-  
торый был в семье?

Сколько раз ученым попугаем примерный мальчик Сережа,  
глубоко вопреки своим представлениям и убеждениям, заучен-  
ной формулой восторга отвечал на вопросы папеньки — разве  
не великолепны его творения?..

Дайте же место отбушевать протесту хотя бы сейчас, хотя бы  
здесь!

С малых лет — шоры манжет и крахмального воротничка там,  
где надо было рвать штаны и мазаться чернилами.  
Наперед начерченный путь — прямой как стрела.  
Школа. Институт. Инженерия.  
Из года в год.

От пеленок, через форму реалиста (это был единственный пе-  
риод, когда я был неуклонным... реалистом!) к бронзовым сту-  
денческим наплечникам с инициалом Николая I...  
Я поражаюсь, как при всем моем благонравии к чертям я сло-  
мал весь этот наперед прочерченный бег по конвейеру.  
Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, вы-  
растала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона  
материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существова-

341 WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

ние, а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тира-  
нии, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода  
в первобытном обществе.

И вот вовсе окольным путем мы вернулись с папенькой к ис-  
ходному соображению.

...Конечно, наша пролетка давно укатила по улице Росси через  
серый гранит и тяжелые цепи Чернышевского моста, и где-то в  
районе Пяти углов закончился наш спор...  
Но путь этой пролетки по бумаге, прошедший через дев из кро-  
вельного железа, статую Свободы и поверженный образ царя,  
к свергнутому авторитету папеньки, как колыбели бунтарских  
деяний, — не только в социальной тематике моих фильмов, но  
и в области киноформы, повторяющей эволюцию от протеста  
против закабаления главой семьи до порабощения царем.  
А венчание “молодого” царя (под видом Ивана IV) не есть ли  
становление наследника, освобождающегося от тени прооб-  
раза отца?!

А кутерьма вокруг трона, драка за царский кафтан и шапку не  
рисуют ли отраженно в сознании такую же борьбу, какую на  
арене истории проходят поколения и целые слои социальных  
формаций?!

И здесь для меня сейчас интереснее всего, как весь этот сонм  
от анализа атавистических взаимоотношений с авторитетом  
папеньки, как и подход к любому вопросу, у меня неизбежно  
сплетается с эволюционными представлениями.  
Неужели случайный в себе факт, в силу которого мощный чув-  
ственный фактор — в апогее своем с “тайной” — сцепился с  
картиной эволюции, так неминуемо сплелся с жаждой и необ-  
ходимостью видеть каждое явление в разрезе его эволюцион-  
ного становления?

Другим способствующим фактором было то, что где-то вско-  
ре эту склонность к двигательному восприятию подхватыва-  
ют... аналитическая геометрия, теория предела, дифференци-  
альное и интегральное исчисления.  
Кривая не как данность, а как путь!  
Разве здесь в кристально чистом виде не представлен нерв,  
принцип развития и становления, столь упоительный в явлени-  
ях природы и столь малопонятный в процессах творчества, в  
физиологии и биологии форм, стилей и произведений?  
Все мало-мальски трепещущее этим мгновенно вплетается в  
орбиту интересов.

342 Мемуары

Этимология: история и становление слов. Я руками и ногами  
мог бы подписаться под словами Бальзака из “Луи Ламбера”8.  
Леви-Брюль — за неимением лучшего по фактическому мате-  
риалу9.

Конструирование собственной речи кинематографа, его син-  
таксиса, азбуки формы, принципа стилистики, растущего из  
схемы технического феномена. Корни и завершения контра-  
пункта в звукозрительном кино. Наконец, абрис истории кино,  
начинающейся в предкинематографических искусствах. Исто-  
рии, прослеживающей становление каждого элемента внутри  
кино как венца и завершения тенденции, лежащей тысячеле-  
тия позади, экстаз как устремление к предельной нулевой точ-  
ке как индивида, так и вида и т.д. и т.д.  
Самое поразительное, что и ограничения области исследова-  
ния как бы прочерчены тем же фактом. Их предел — лимит —  
очертание их ограничений — совпадает с той точкой, где вспых-  
нуло осознание механизма человеческого становления. Там, где  
вспыхнул для меня белый ослепительный свет откровения.  
Он не совпал с Человеком!

Не только физически — одновременно со встречей с объек-  
том.

Но даже книжно.

“Познание добра и зла” как чистое познание опередило по-  
знание как непосредственное действие.  
И поэтому взрыв вопросов нашел ответ в изумлении перед муд-  
ростью и связностью системы мироздания, а не в исступлении  
непосредственности объятий!  
А потому и дальше ratio\* опережает sex\*\*.  
А изумление расходится исследовательскими кругами от точ-  
ки, не доходящей до проблемы: человек — не [как] высшая сту-  
пень эволюции, а как Марфа Петровна, Петр Корнилович, Бо-  
рис или Люся!

Отсюда и область теоретических изысканий, отсюда и уклон  
творческих ограничений — симфонией, а не драмой, массой как  
предстадией индивида, музыкой как лоном рождения траге-  
дии10 (се m. Nietzsche n'a pas ete si bete!\*\*\*), отсюда и “бесчело-  
вечность” системы образов “Грозного”, отсюда и свой особый  
путь и стиль.  
\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — рациональность (*лат.*). *\*\* —* чувственность (*лат.*).\*\*\* — этот г-н Ницше был не так уж и глуп (*франц.*).

343

WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

Всматриваясь пристальнее в эту черту внечеловечности моих  
сооружений и исследований, видишь почти на каждом шагу как  
бы все ту же картину исследовательского интереса, резко за-  
тухающего, как только дело доходит до порога узкочеловечес-  
кой стадии развития,  
где-то на уровне мудрых пауков!

Интересно, что это конструктивно и прогрессивно. Например,  
в отношении Фрейда. Целый ряд лет уходит на то, чтобы осо-  
знать, [что] первичный импульсный фонд шире, нежели узко-  
сексуальный, как его видит Фрейд, то есть шире рамок лично-  
го биологического приключения человеческих особей.  
Сфера секса — не более как стянутый в узел концентрат, уже  
через бесчисленные спиральные повторы воссоздающий круги  
закономерности гораздо более необъятного радиуса.  
Вот почему мне приятны концепции D.H. Lawrence'a, застав-  
ляющие его выходить за рамки секса в (недостижимые для ог-  
раниченной особи) космические формы целостного слияния.  
Вот почему меня тянет в по-своему понятый пояс пралогики  
— этого подсознания, включающего [чувственность], но не по-  
рабощенного сексом.

Вот почему само подсознание рисуется прежде всего как от-  
ражение более ранних и недифференцированных стадий соци-  
ального бытия — прежде всего.  
Вот почему в анализе генезиса принципа формы и отдельных  
ее разновидностей (приемов) слой за слоем идешь за пределы  
одного кольца как бы Дантова ада (или рая? Доре рисует Дан-  
тов рай тоже расходящимися кругами блаженства!) к другому.  
От другого — к третьему.

Вот почему, например, широко понятый прием синекдохи,  
включающий и метод ее в поэзии, и крупный план в кино, и пре-  
словутую “недосказанность” (understatement) американцев-  
практиков и американцев-антологистов (большинство из них  
останавливается на пороге антологий, избегая анализа и по-  
следующих обобщений), не останавливается на том, что этот  
прием есть сколок мышления по типу pars pro toto (граница  
концепций на 1935 год).

Вот почему десять лет спустя концепция проламывается даль-  
ше в еще более раннюю, дочеловеческую сферу и толкует о том,  
что уже само pars pro toto есть на более высоком — эмоцио-  
нально-чувственном уровне — повтор чисто рефлекторного яв-  
ления: условного рефлекса, возникающего целиком через вос-

344 Мемуары

произведение частичного его элемента, служащего раздражи-  
телем11.

Вот почему чудовищно распространенная драматическая, а  
потому одна из базисных тем — тема мести — не довольству-  
ется рамками того, что она отражает неизбежное противодей-  
ствие, вызванное действием в разрезе человеческой психоло-  
гической реакции (“tit for tat”\*).  
Она уже и самую ту реакцию видит как частичное приложение  
общего закона о равенстве действия и противодействия, дик-  
тующее маятнику его маячащее движение. (Как в самом пове-  
дении, скажем, “вендетты”, восходящей к этой основе, так и в  
истолковании соответствующего строя произведения, отразив-  
шего это, — вся почти елизаветинская трагедия разрослась из  
первоначальной Revenger's Tragedy\*\* — вспомним трагос Шек-  
спира!)

**\***

И разве не характерно, например, несколько ницшеанское за-  
главие статьи “По ту сторону игровой и неигровой”12 (“Кино-  
газета”, 192713).

Ее начало: “Из двух дерущихся обыкновенно прав — третий.  
Сейчас на ринге схватились игровая и неигровая фильма. Но  
правда за третьей. За внеигровой...”  
И сама концепция о внеигровом кинематографе, то есть кине-  
матографе таких принципов, которые стоят “по ту сторону”  
мелкой возни между “художественниками” и “документалис-  
тами”.

Понятие неигрового кинематографа тогда было синонимом для  
кинематографа документального.  
Внеигровой кинематограф говорил о принципиальной осво-  
божденности и всеобъемлемости нового кинематографа, чья  
эстетика строилась бы не по признаку обработки входящих в  
него материалов — игровыми или неигровыми приемами, — но  
исходила бы прежде всего из принципиальной и идеологичес-  
кой концепции, для которой стилистически одинаково прием-  
лемы и совместимы любые способы обработки материала дей-  
\_\_\_\_\_  
\* — зуб за зуб (*англ.*). *\*\* —* трагедии мести (*англ.*).

345 WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

ствительности и замысла, равно достойные включаться в син-  
тетическое кинопроизведение и кинозрелище.  
К этому же времени относится и другая очень характерная  
концепция — собственно, ее-то и имеет в виду приведенная  
статья, а подробно излагает статья “Перспективы” в журнале  
“Искусство”, который вышел только одним номером (двойным  
№ 1—2)14, как бы только для того, чтобы напечатать эту статью!  
А затем закрылся.

Это было учение об интеллектуальном кинематографе, вырос-  
шем из практики “Октября”, продолжавшем путь от образа  
львов в “Потемкине” к игре понятиями в этом фильме (боги,  
Керенский на лестнице и т.д.15).  
Хотя тезисом здесь и была эмоционализация интеллектуаль-  
ных понятий и представлений, само обозначение ставило эту  
разновидность кинематографа за пределы кинематографа эмо-  
ционального, если и не эмоционального вообще, то, во всяком  
случае, за пределы общепринятого эмоционального кинемато-  
графа.

И не случайно, что водораздел проходит (хотя бы номенкла-  
турно) между эмоцией и интеллектом, как бы повторяя исход-  
ную “травматическую” ситуацию авторской биографии. Книж-  
ное познание, опережающее познание опытное и чувственное!  
И разве не показательно, что совсем недавно, за несколько  
месяцев до того, в порядке случайной автобиографической  
записи, касающейся этого вопроса в моей биографии, я натолк-  
нулся на данное представление, выбирая для суперобложки (и  
фронтисписа соответствующей части книги о “Потемкине” —  
для заграничного издания) давно, давно облюбованную гра-  
вюрку XVI века с монахом, последователем Николая Кузан-  
ского, заглядывающим “по ту сторону звезд”16.  
Для заглавия намечается... “Beyond the stars”", — имея в виду...  
“кинозвезд” и выражая этим, что книга касается кинопроблем,  
включающих все, помимо звезд и непосредственного челове-  
ческого (в примитивном смысле слова) участника в фильме.  
В отношении “человека” опять-таки интересно, что присутст-  
вие человеческого (очень человеческого!) начала меня опять-  
таки интересует на своей “недочеловеческой” стадии. То есть  
по всем тем областям и началам, где человек скрыто, еще не-  
проявленно присутствует в искусстве.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “По ту сторону звезд” (*англ.*).

346 Мемуары

Меня увлекает человек, присутствующий ритмами своего пе-  
реживания в... конструкции произведения.  
“Автопортрет” меня увлекает на стадии... сосуда17 (как скол-  
ка с себя и своего вместилища жидкости и питания).  
Меня пленяет китайская пейзажная метафора, где цветок не  
только цветок, но одновременно же иносказание о возлюблен-  
ной (что и придает ему особенную напряженность и трепет-  
ность лиризма).

И у китайцев же мне дух захватывает портретура (portraiture)  
живых явлений природы в характере классов каллиграфичес-  
кого штриха.

Цитирую по Lin Yu Tang'y. По книге “My country and my peop-  
le”\*.

Первой его книгой, которую я читал, была “The importance of  
living”\*\*.

Читал я ее довольно поздно, когда во многом уже был знаком  
с Китаем, Мэй Лань-фаном и исследованиями Марселя Гране.  
Книги Лин Ю-тана проникнуты неотразимой прелестью дыха-  
ния древнего Востока. Иногда кажется, что ироничный, слегка  
скептический и бесконечно терпимый дух старого гуляки и ве-  
личайшего мудреца Лао Цзы перекочевал в этого нашего со-  
временника, такого удивительного, когда он говорит о тради-  
циях и древностях Китая, и такого нелепого и детски беспо-  
мощного, когда он пытается толковать о судьбах современно-  
го Китая, о роли Чан Кай-ши или о сущности гражданской вой-  
ны в Китае.

“...Мне кажется, что каллиграфия, воплощающая в себе чис-  
тейшие основы ритма и композиции, связана с живописью так  
же, как чистая математика связана с инженерным искусством  
или астрономией. При оценке китайской каллиграфии смыс-  
ловое значение полностью предается забвению, а линии и фор-  
мы ценятся сами по себе. В своем стремлении к совершенство-  
ванию и в любовании чистым волшебством линии и красотой  
композиции китайцы придерживаются полнейшей свободы и  
всецело преданы чистой форме как таковой, вне зависимости  
от содержания...” (с. 292).

“...Поскольку это искусство имеет более чем двухтысячелет-  
нюю историю, поскольку каждый каллиграф старался отли-  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* “Моя страна и мой народ” (*англ.*). *\*\** “Как важно жить” (*англ.*).

347 WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

читься новым типом ритма или структуры, постольку мы име-  
ем полное право усматривать в каллиграфии, более чем где бы  
то ни было, предельную утонченность китайского художест-  
венного духа...”  
И вместе с тем:

“...Для Запада важен тот факт, что она [каллиграфия] не толь-  
ко заложила эстетическую основу китайского искусства, но и  
несет в себе анимистический принцип, который при правиль-  
ном его понимании и применении может дать самые плодот-  
ворные результаты. Как уже было сказано, китайская калли-  
графия испробовала все возможные стили ритма и формы, ища  
художественное вдохновение в самой природе, особенно у рас-  
тений и животных — тут и ветви цветущей сливы, иссохшая лоза  
с редкими листьями, упругое тело леопарда, тяжелые лапы тиг-  
ра, проворные ноги лани, мускулистая сила коня, лохматость  
медведя, стройность аиста или узловатость сосновой ветки. И  
нет в природе такого ритма, который не был бы перенесен в  
китайское написание и не послужил бы, прямым или косвен-  
ным образом, источником вдохновения для определенного  
“стиля”.

Если китайский ученый усматривает некую красоту в сухой  
лозе с ее небрежным изяществом и упругой силой, с завиваю-  
щимся кверху кончиком и редкими листьями, еще висящими на  
ней в совершенно случайном и все же наиболее подобающем  
порядке, — он пытается воплотить увиденное в своих письме-  
нах. Если же другой мастер видит сосну с извитым стволом и  
ветвями, склоненными вниз, а не устремленными вверх, что сви-  
детельствует о поразительной цепкости и силе, то и он стара-  
ется отобразить это в своем стиле письма. И поэтому у нас  
имеется написание в стиле “сухой лозы” и в стиле “сосновой  
ветви”.

Некий известный монах и каллиграф долгие годы безуспешно  
упражнялся в искусстве письма, но однажды, идя по горной  
тропе, он случайно набрел на двух сражающихся змей, и в на-  
пружинившихся телах каждой из них ощущалась сила сквозь  
кажущуюся мягкость. Вдохновленный этим, он выработал со-  
вершенно индивидуальный тип письма, названный стилем “сра-  
жающихся змей” и воспроизводящий напряженность и изви-  
вающееся движение змеиных тел.  
Посему Ван Кси-ши (321—379), прозванный “князем калли-  
графов” Китая, так говорил об искусстве каллиграфии, заим-

348 Мемуары

ствуя свои выражения у природы: “Каждая горизонтальная  
черта подобна массе облаков, расположенных словно в бое-  
вом строю, каждый крючок похож на мощный изогнутый лук,  
каждая точка — будто камень, падающий с вершины, каждый  
изгиб штриха — словно медный серп, каждая вытянутая линия  
напоминает очень древнюю иссохшую лозу, а каждый быст-  
рый и вольный штрих кажется побегом в самом начале ее ро-  
ста”.

Понять китайскую каллиграфию может лишь тот, чьим глазам  
открылись форма и ритм, свойственные телу и конечностям  
всякого животного. Тело каждого животного обладает соб-  
ственной гармонией и красотой, гармонией, вырастающей не-  
посредственно из жизненных функций, особенно из функций  
движения...” (с. 293—294).

Приведенные страницы Лин Ю-тана не были “первым откро-  
вением”. За много лет до этого на живом опыте я знакомился с  
тайнами китайской каллиграфии.

Я тогда (1920 год) изучал японский язык и учился начертанию  
букв.

Сродство штриха и ритма восточного рисунка и каллиграфи-  
ческих начертаний, допускающих гармоническое сплетение  
обоих в картинках, где рисунок и каллиграфическое посвяще-  
ние композиционно неразрывны, поражало нас еще тогда.  
“Нас” — меня и двух товарищей-энтузиастов, изучавших язык  
вместе со мной.

Один из них — не очень удачливый художник, полулевак, с ко-  
торым мы делали вместе декорации для “Мексиканца”, Ники-  
тин — записал даже эти наши восторги и наблюдения, офор-  
мив их статьей в журнале “Искусство Востока”18.  
Картинка, изображающая лошадь, “взятую” со стороны кру-  
па, иллюстрировала манерой штриха сродство каллиграфичес-  
ких буквенных начертаний и бег линии в вольном рисунке.  
Надо не забывать, что штрих для рисунка совершенно так же  
классифицирован по стилям в строгом соответствии с сюже-  
тами, для изложения которых они предназначены.  
Складки одежды рисуются иным штриховым каноном, чем гор-  
ные крутизны, а штрих, которым рисуют бегущие воды, резко  
отличается от стиля, которым схватываются очертания облаков.  
“The importance of living” я читаю и перечитываю в... 1941 году.  
Уже прошло первое военное лето.  
Уже начинается осенняя слякоть.

349 WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

Уже нельзя во время бомбежки спускаться вниз в окопы, ок-  
ружающие наш дом на Потылихе19.  
Уже невозможно дремать в земле, наглядевшись на игру про-  
жекторов на ночном московском небе.  
Соседи возмущаются моим невозмутимым храпом.  
“Как можно спать в такие минуты?!”  
Я отвечаю, что спать в земле, конечно, наиболее свойственно  
человеку, ведь сколько миллионов людей в течение скольких  
веков привыкли к этому...

Но вот наступает осень с холодами и ливнями.  
Мне лень идти вниз.

Дом пустеет при первых звуках сирены.  
Двери хлопают по пустым квартирам: их не запирают во избе-  
жание пожаров и зажигалок, способных залетать в квартиры.  
Из квартиры в квартиру ходят покинутые кошки.  
С каждым днем все больше пустующих квартир.  
Все больше покинутых кошек.  
Москва лихорадочно разгружается.  
Тысячи москвичей ежедневно перекочевывают из Белокамен-  
ной и Первопрестольной на Волгу, за Волгу, в глубину Азии.  
Рев самолетов, точно по трассе пролетающих волна за волной  
как раз над нашим домом на Потылихе (громадное здание ки-  
ностудии служит неизменным ориентиром для налетов со сто-  
роны Можайска), не дает заснуть.

Невольно прислушиваешься и к дальним взрывам либо за Мос-  
квой-рекой, либо в районе Киевского вокзала или моста Ок-  
ружной железной дороги, отделяющей нас от города.  
Где-то ревут самолеты.  
Где-то грохают взрывы.

И если выглянуть сквозь щелку затемняющего занавеса (ко-  
нечно, предварительно загасив в комнате свет!), можно увидеть  
вдали и справа, и слева тревожное зарево пожаров...

**\***

And so — there you have it\*.

И вот.

Любопытна страсть моя — обучать.  
\_\_\_\_\_\_\_  
\* И вот — мы добрались до сути (*англ.*).

350 Мемуары

Много лет я отдал работе в институте.  
Это — частичная компенсация в те годы, когда после мекси-  
канской травмы я не мог снимать фильмов.  
1932—1935-й — самый интенсивный период “учительства”.  
Именно в него “заделана” книга — том I по режиссуре20.  
Но учу я уже с 1920 года — почти что только нащупывая по-  
знания сам.

И к тридцатому году уже известен даже за границей.  
Коллеги в Америке недоумевают:

“Как можно учить других. Они вырастут — и вы же будете без  
хлеба! Мы стараемся не то что обучать других. Мы стараемся,  
если случайно завернет к нам в голову мысль о том, как и что  
мы делаем... не думать об этом в присутствии другого! А вы —  
учите, пишете, публикуете?!!”

Я не вхожу здесь в рассмотрение социальных особенностей  
подхода к этой проблеме со стороны гражданина Советского  
Союза.

Ни того факта, что хлеба у нас хватит на очень, очень много  
режиссеров, а на картины не хватает их самих.  
Но прямо скажу об основном лозунге, под которым всегда шла  
моя обучательская деятельность.

Все равно, в живом ли общении со студентами, в публикациях  
ли касательно принципов, которые удавалось нащупывать, в  
изложении ли методов и особенностей метода искусства на-  
шего и искусства вообще, — лозунг был, есть и, вероятно, бу-  
дет: “говорить все”.

Ничего не скрывать. Ни из чего не делать тайны.  
И сразу же возникает вопрос:

не есть ли именно этот лозунг, эта установка, эта — сейчас уже  
очень многолетняя — практика наиболее резкий отпор папень-  
ке?

Папеньке, сокрывшему от меня “тайны”, папеньке, не посвя-  
тившему меня в них, папеньке, пустившему меня “плысть” по  
течению и самому в том или ином виде “наплысть” на раскры-  
тие сих таинств природы.  
Конечно, есть и такой способ учить плавать.  
Прямо бросать в воду.

Но этот способ все же более подходит для... щенят.  
И тот факт, что “щенята” в сонме семейных анекдотов семей-  
ства Эйзенштейн опережают по времени мое рождение и тя-  
нутся до расцвета моей профессорской деятельности, вряд ли

З51WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

может служить полным обоснованием для приложения этого  
метода ко мне!

Саша Фанталов — с какого-то боку маменькин кузен — после  
бракосочетания моих родителей (а благословлял их не кто  
иной, как отец Иоанн — Джиованни, как назван он в одной не-  
пристойной новелле шебуевского “Бича” или “Пулемета”, —  
Кронштадский) говорил маменьке:

“Вот, Юленька, ты и замужем. И пойдут теперь от тебя... эй-  
зен-щенята...”

Я обычно вспоминаю Сашу Фанталова (я познакомился с ним  
несколько позже и очень его полюбил), когда ежегодно начи-  
наю свой курс.

В моей интерпретации это звучит академичнее и чуть-чуть елей-  
но.

После обычного *“научить* нельзя — можно только *научить-  
ся - я* обычно говорю о том, что мне интересно вооружить каж-  
дого объективными данными нашего опыта, чтобы каждый сам  
сумел пойти своей дорогой.

На стилистических последователей моей манеры я не претен-  
дую. “В мои задачи совсем не входит плодить... эйзен-щенят...”.  
Это неизменно пользуется успехом.  
Щенят, впрочем, не расплодилось.

А другое внутриакадемическое выражение, неизменно встре-  
чавшее одобрение, особенно в годы гонения на формализм,  
гласит:

“Ошибочно называть человека, интересующегося проблемами  
формы, формалистом.

Для этого столько же оснований, как для того, чтобы назы-  
вать человека, изучающего сифилис... сифилитиком!”  
Детские обиды сидят глубоко.  
И формы ответа на них разнообразны.  
Однако я думаю, что одного этого факта, касательно папень-  
ки и щенкового метода воспитания его в отношении меня, мо-  
жет быть, и было бы еще недостаточно для выработки моей  
позиции в воспитании молодежи.  
Здесь была подготовлена предпосылка.  
И нужно было еще раз, в новом разрезе столкнуться с почти  
той же ситуацией, чтобы предпосылка выросла бы в принцип и  
методику.

Другими словами, [этого бы не произошло], если бы “печать  
тайны” не встретилась мне вторично, и по проблеме, по-свое-

352 Мемуары

му не менее страстно искавшей ответа, чем та, которую скры-  
вал папенька.

Кроме физического отца всегда на путях и перепутьях возни-  
кает отец духовный.

Само утверждение этого — пошлейший трюизм.  
Однако факт остается фактом.  
Иногда они совпадают — и это не очень хорошо,  
чаще — они разные.

Богу было угодно, чтобы в вопросе “тайны” духовный папень-  
ка оказался таким же, каким был папенька физический.  
В запросах по области искусства ответом был такой же молчок.  
Михаил Осипович был бесконечно уклончив в вопросах “тайн”  
биологии.

Всеволод Эмильевич — еще более уклончив в вопросах “тайн”  
искусства режиссуры.

Согласно библейскому кодексу, может быть, и совестно ска-  
зать, что особенной любви к Михаилу Осиповичу я не питал.  
Впрочем, Библия требует в основном, чтобы родителей “чти-  
ли”: “Чти отца своего и матерь свою и да долголетен будешь  
на земли”21.

К тому же вознаграждение сомнительное.  
А вообще — за что благодарить родителей?..  
Не будем идти дальше.  
Вдруг когда-нибудь все это напечатают.  
А такие мысли могут повредить... американскому изданию!  
Так или иначе, естественно было излить все обожание на вто-  
рого отца.

И должен сказать, что никого никогда я, конечно, так не лю-  
бил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя.  
Скажет ли когда-нибудь кто-нибудь из моих ребят такое же  
обо мне?

Не скажет. И дело будет не в моих учениках и во мне,  
а во мне и моем учителе.

Ибо я недостоин развязать ремни на сандалиях его, хотя но-  
сил он валенки в нетопленных режиссерских мастерских на  
Новинском бульваре.

И до глубокой старости буду считать я себя недостойным це-  
ловать прах от следов ног его, хотя ошибки его как человека,  
вероятно, навсегда смели следы шагов его как величайшего  
нашего мастера театра со страниц истории нашего театраль-  
ного искусства.

353WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не пре-  
клоняясь.

Это был поразительный человек.

Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужить-  
ся в одном человеке.

Счастье тому, кто соприкасался с ним как с магом и волшебни-  
ком театра.

Горе тому, кто зависел от него как от человека.  
Счастье тому, кто умел учиться, глядя на него.  
И горе тому, кто доверчиво шел к нему с вопросом.  
Наивный, я когда-то сам обратился к нему с рядом вопросов о  
затаенных трудностях.

Надо было видеть, как в орлином лице его с пронзительным  
взглядом, с потрясающе очерченными губами под хищно изо-  
гнутым носом внезапно повторился взгляд Михаила Осиповича.  
Взгляд стеклянный, потом забегавший вправо и влево, потом  
ставший бесконечно чужим, потом официально вежливым,  
чуть-чуть насмешливо сочувствующим, потом иронически яко-  
бы изумленным, повисшим над вопросом: “Скажите, пожалуй-  
ста, как любопытно! Мда...”

Я совершенно точно могу сказать, откуда родилось выраже-  
ние “плюнь ему в глаза”.  
На любви и обожании это не отразилось.  
(Плюют же буддисты жеваной молитвенной бумагой в извая-  
ния своих божеств!)

Только очень большой грустью наполнилась душа.  
Не везло мне на отцов-  
Лекции его были как змеиные песни.

“Песни те кто слышит,

Все позабывает...”22Кажется, что справа от него — Сирин,  
слева — Алконост.  
Мейерхольд водит руками.  
Сверкает светлым глазом.  
В руках яванская марионетка.

Золотые руки мастера двигают золочеными ручками куклы.  
Белый лик с раскосыми глазами вертится вправо и влево.  
И вот уже кукла ожила Идой Рубинштейн, чей излом мы пом-  
ним по портрету Серова23.  
И не марионетка в руках Мейерхольда,  
а Ида Рубинштейн в “Пизанелле”24.

354 Мемуары

И, резко выбрасывая руки вверх, Мейерхольд командует кас-  
кадами сверкающих тканей, взлетающих в сцене рынка у побе-  
режья на подмостках Гранд-Опера в Париже.  
Руки застыли в воздухе...

И в предвидении рисуется “мертвая сцена” из “Ревизора”25.  
Стоят чучела кукол, и диким плясом мимо них уносятся те, что  
в образах их сверкали весь вечер на сцене.  
Силуэтом Гоголя стоит неподражаемый мастер.  
Но вот руки покатились вниз...

И вот уже тончайше выслушанной гаммой аплодисментов [рук],  
затянутых в лайковые перчатки, прокатывается одобрение гос-  
тей после романса Нины26 в “Маскараде” на сцене Алексан-  
дринки в канун Февральской революции семнадцатого года.  
Внезапно кудесник обрывает нить очарования.  
В руках деревянные золоченые палочки и кусок цветной тряпки.  
Король эльфов исчез.

За столиком сидит потухший архивариус Аиндхорст27.  
Лекции его были миражами и снами.  
Что-то лихорадочно записывалось.  
А при пробуждении в тетрадках оказывалось одно “черт знает  
что”.

Можно в тончайших подробностях восстановить в памяти, как  
блистательно разбирал Аксенов “Венецианского купца”, как  
говорил о “Варфоломеевской ярмарке” и о тройной интриге  
елизаветинцев28.

Что говорил Мейерхольд — не запомнить.  
Ароматы, краски, звуки.  
Золотая дымка на всем.  
Неуловимость.  
Неосязаемость.  
Тайна на тайне.  
Покрывало за покрывалом.  
Их не семь.

Их восемь, двенадцать, тридцать, полсотни.  
Играя разными оттенками, они летают в руках чародея вокруг  
тайны.  
Но странно:

кажется, что волшебник действует обратной съемкой.  
“Я” романтическое — зачаровано, погружено и слушает.  
“Я” рациональное — глухо ворчит.  
Оно еще не побывало в Америке, а потому не язвит, называя

355 WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

этот танец нескончаемых покрывал “стриптизом” (strip-tease),

который пора бы кончать.

“Стриптиз” — американский вариант “танца семи покрывал”:  
аукцион, в котором с живой девочки публике продаются шля-  
па и манто, платье и лифчик, невыразимые и нагруднички. И  
одна, вторая, третья бабочка, ленточка, жемчужинка, скрыва-  
ющие последний островок стыдливости. Аудитория вопит, кри-  
чит, неистовствует.  
Но под бабочкой — бабочка.  
Под ленточкой — еще ленточка.  
Под жемчужиной...  
Мрак обрывает зрелище-  
Терпеливее всех третье “я”.  
“Я” подсознательное.

То самое третье “я” из пьесы “В кулисах души” Евреинова,  
откуда я заимствовал два первых персонажа: “я” эмоциональ-  
ное и “я” рациональное.  
У Евреинова “я” подсознательное ждет.  
Ждет, пока “я” эмоциональное, наигравшись на нервах, — тупя  
струны в глубине сцены, окаймленной драпри из легких с мер-  
но бьющимся красным мешком сердца около падуг, — заду-  
шит рационального противника, и “я” рациональное позвонит  
по маленькому телефону вверх — в мозг:  
“Направо. В ящике стола...”  
Грохает выстрел.

Из разорвавшегося сердца повисают полосы алого шелка теа-  
тральной крови.

И к спящему “я” подсознательному подходит трамвайный кон-  
дуктор. В руках у него фонарик.  
(На сцене стало темно.)  
“Гражданин, вам пересадка...”

...Так же, где-то таясь, ждет подсознание, пока упивается лек-  
циями “я” романтическое и кисло ворчит “я” рациональное,  
воспитанное Институтом гражданских инженеров, дифферен-  
циальным исчислением и интегрированием дифференциальных  
уравнений.

“Когда же раскроются “тайны”? Когда перейдем к методике?  
Когда же окончится этот “strip-tease a 1'envers”\*?  
Проходит зима сладчайшего дурмана, а в руках — ничего...  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* — “стриптиз наоборот” (*англ., франц.*).

356 Мемуары

Но вот:

в Театр РСФСР Первый вливают театр Незлобина29.  
Рядом с “актером будущего”, со “сверхмарионеткой”, с мо-  
лодыми идеалистами, с Гофманом, Гоцци и Кальдероном на  
щитах на Новинском появляются конкретная Рутковская, ре-  
альный Синицын, добрый старый Нелидов.  
Нелидов — той же армии,

Нелидов — участник спектакля “Балаганчик”.  
А для нас “Балаганчик” — это как Спас-Нередица30 для Древ-  
ней Руси.

Вечерами Нелидов рассказывает о дивных вечерах “Балаган-  
чика”,

о заседании мистиков, которые смотрят сейчас с эскиза Сапу-  
нова в галерее Третьяковых31, о премьере и о том, как, зало-  
жив нога за ногу, стоит, как аист, белый Пьеро — Мейерхольд  
и играет на тоненькой свирели32.

Но воспоминаниями сыт не будешь. И не только Нелидов, но и  
Синицын, и Рутковская хотят есть.  
Есть хочет и остальная часть труппы.  
Но кто не работает, тот не ест.

А в театре не ест тот, кто не играет. (Так по крайней мере было  
в двадцать первом году!)  
И вот в три репетиции ставится “Нора”33.  
Иногда я спрашиваю себя: может быть, у Мейерхольда была  
просто невозможность сказать и раскрыть?  
Ибо не было возможности самому усидеть и сформулировать.  
Так или иначе, то, что витало неуловимой тайной на Новин-  
ском осенью и зимой, с головой выдает себя весной.  
На работе невозможно не раскрываться до конца.  
На работе не удается... лукавить.

На работе некогда вить незримую золотую паутину вымысла,  
уводящую в мечту. На работе надо делать.  
И то, что бережно и блудливо скрывают два семестра, то тор-  
жествующе раскрывают три дня репетиций.  
Я кое-кого повидал на своем веку.

Иветт Гильбер целую apres-midi мне дома показывала свое мас-  
терство. Я был на съемках у Чаплина. Я видел Шаляпина и Ста-  
ниславского, обозрения Зигфельда и Адмиральс Паласт в  
Берлине, Мистингет в Казино де Пари, Катрин Корнелл и Линн  
фонтенн с Лундтом, Аллу Назимову в пьесах 0'Нейла и Мая-  
ковского на репетиции “Мистерии-буфф”34; с Бернардом Шоу

357 WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

говорил о звуковом кино и [с] Пиранделло о замыслах пьесы;

я видел Монтегюса в крошечном театрике в Париже, того са-  
мого Монтегюса, которого через весь город ездил смотреть  
Владимир Ильич; я видел Ракель Меллер и спектакли Рейнхар-  
дта, репетиции “Рогоносца”, генеральные — “Гадибука” и  
“Эрика XIV”, Фрезера — Чехова и фрезера — Вахтангова35,  
“Арагонскую хоту” Фокина и Карсавину в “Шопениане”, Ол.  
Джолсона и Гершвина, играющего “Rapsody in blues”\*, три аре-  
ны цирка Барнума и Бейли и цирки блох на ярмарках, Примо  
Карнеру, выбитого Шмеллингом из ринга в присутствии при-  
нца Уэльского, полеты Уточкина и карнавал в Новом Орлеане;

служил у “Парамаунта” с Джекки Куганом, слушал Иегуди Ме-  
нухина в зале Чайковского, обедал с Дугласом Фэрбенксом в  
Нью-Йорке и завтракал с Рин-Тин-Тином в Бостоне, слушал  
Плевицкую в Доме Армии и Флота и видел генерала Сухомли-  
нова в том же зале на скамье подсудимых, видел генерала Бру-  
силова в качестве свидетеля на этом процессе, а генерала Ку-  
ропаткина — соседа по квартире — за утренней гимнастикой;

наблюдал Ллойд Джорджа, говорящего в парламенте в пользу  
признания Советской России, и царя Николая II на открытии  
памятника Петру I в Риге, снимал архиепископа Мексиканского  
и поправлял перед аппаратом тиару на голове папского нун-  
ция Россас-и-Флореса, катался в машине с Гретой Гарбо, хо-  
дил на бой быков и снимался с Марленой Дитрих (“Legs”\*\*).  
Но ни одно из этих впечатлений не сумеет изгладить никогда  
из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три  
дня репетиций “Норы” в гимнастическом зале на Новинском  
бульваре.

Я помню беспрестанную дрожь.  
Это — не холод,  
это — волнение,

это — нервы, взвинченные до предела.  
Гимнастический зал окаймляют, как бы подчеркивая его, дере-  
вянные шесты.  
Они приделаны к стенам.  
Это — “станок”.

И через день мы трудолюбиво выворачиваем суставы ног под  
короткие команды Людмилы Гетье.  
\_\_\_\_\_\_\_\_\_  
\* —“Рапсодию в стиле блюз” (*англ.*). *\*\** “Ноги” (*англ.*).

358 Мемуары

До сих пор у меня “вынимаются” ноги, и в сорок восемь лет я  
могу удивлять господ артистов безупречностью “подъема”  
ноги.

Забившись между штангой и стеной, спиной к окну, затаив ды-  
хание, я гляжу перед собою.

Но, может быть, как раз отсюда идет и вторая моя тенденция.  
Копаться. Копаться. Копаться.

Самому влезать, врываться и вкапываться в каждую щель про-  
блемы, все глубже стараясь в нее вникнуть, все больше при-  
близиться к сердцевине.  
Помощи ждать неоткуда.

Но найденное не таить: тащить на свет божий — в лекции, в  
печать, в статьи, в книги.

А... известно ли вам, что самый верный способ сокрыть — это  
раскрыть до конца?!

**Приложение**

**Графический цикл “Безумные видения”**

|  |
| --- |
| **Комментарии** |

Каждое незавершенное произведение вносит свои коррек-  
тивы в строгие правила текстологии. Когда подобная рукопись  
готовится к изданию, обретает первостепенное значение все  
индивидуальное, неповторимое, непохожее на другие случаи:

предыстория замысла, способ мышления автора и его манера  
закреплять свои мысли на бумаге, конкретные обстоятельства  
работы, степень полноты и сохранности автографов, связь дан-  
ного текста с другими произведениями автора — предшеству-  
ющими, синхронными и более поздними... Не последнюю роль  
играет степень изученности наследия автора: всего биографи-  
ческого, исторического и эстетического контекста издаваемого  
произведения. Иногда составитель сталкивается с противоре-  
чивыми и даже неразрешимыми проблемами, когда любое ре-  
шение означает ту или иную потерю. Однако вмешательство в  
незаконченный текст неизбежно, и только интуиция и совесть  
издателей могут подсказать, где их инициатива грозит перей-  
ти в искажение, в своеволие и даже (пусть нечаянную) фальси-  
фикацию. В таких ситуациях текстология предписывает соста-  
вителям прежде всего — *откровенность* с читателем.

Читатель этой книги должен знать, что ее состав разноро-  
ден — *гетерогенен.* Основу текста составляют собственно “ме-  
муары”, которые Эйзенштейн писал между 1 мая и 12 декабря  
1946 года. Сохранившиеся в архиве главы этой рукописи весь-  
ма различны по качеству — рядом с завершенными и отредак-  
тированными самим автором остались фрагменты и наброски,  
переходящие в лаконичные планы. Некоторые части текста  
оказались настолько черновыми, что не могли быть включены  
в книгу, — хотя нашим стремлением была возможно более пол-  
ная публикация. Вместе с тем сюда вошли тексты (как между  
главами, так иногда и внутри их), написанные в течение четы-  
рех предыдущих лет: между 1942-м и 1945 годом.

З66Мемуары

Необходимость таких интерполяций и конъектур чаще все-  
го диктовалась пометами автора на полях или в пробелах ру-  
кописи, но есть места, где более ранние тексты вставлены ги-  
потетически. Так же гипотетична иногда последовательность  
глав, и в известном смысле не следует рассматривать общую  
композицию книги как “авторизованную”. Все это обусловле-  
но состоянием основного автографа и является следствием  
генезиса автобиографической книги Эйзенштейна.

Предыстория “мемуаров” начинается, вероятно, в марте  
1927 года, когда Эйзенштейн задумал книгу “Мое искусство в  
жизни”. В самом названии содержалась полемика с только что  
вышедшей книгой воспоминаний К.С. Станиславского “Моя  
жизнь в искусстве”, по жанру же задуманный труд двадцати-  
девятилетнего режиссера должен был, конечно, стать “анти-  
мемуарами”. Программа была изложена в наброске “My Art  
in Life. Цели и задачи книги”:

“Самое сложное — не разрешать, а ставить задачу. Уменье  
ставить вопрос — величайшее уменье. Молодых работников  
искусств всегда мучат “вопросы” их искусства. И всегда дело  
в неправильности *постановки* вопроса. <...> Десять лет рабо-  
ты над “проклятыми” вопросами. Над соподчинением их в со-  
вокупности единому методу. Si non e vero, e ben trovato. <...>  
Избавить молодняцкие мозги от засорения неправильно ста-  
вящимися вопросами. Каждое учение соприсутствует в нашей  
специальности. А в наших башках каждое из них существует  
*индивидуально.* Определить момент вторжения их, — и какой  
частью — в теорию основной нашей деятельности [есть моя]  
вторая задача. <...> Я не боюсь теоретических “трюизмов” —  
я мечтаю об *учебнике,* а не об очередном манифесте. <...>  
Автобиографичность и практические примеры — обытовляют  
высокопарную теоретическую абстракцию. Ибо для молодня-  
ка отсюда должна подойти практика того, как думается и как  
должно думаться. Строй мышления и отношения к вещам —  
вот что хотелось бы передать” (цитирую по рукописи, храня-  
щейся в архиве Эйзенштейна).

Реализация этого плана началась шесть лет спустя, когда  
Эйзенштейн принялся за переработку стенограмм своих лек-  
ций на режиссерском факультете Института кинематографии  
(1933/34 учебного года) в учебник “Режиссура. Искусство ми-

367 КОММЕНТАРИИ

зансцены”. Чтобы продемонстрировать общезначимые зако-  
номерности творчества, Эйзенштейн как бы замедлил перед  
студентами и читателями режиссерский процесс на примере  
разработки одного этюда. Однако — при всем стремлении к  
“объективизированности” методики — он не отказывался от  
примеров из собственной практики: говорил о съемках той или  
иной сцены из своих фильмов, пояснял становление своих кон-  
цепций и идей, вспоминал и анализировал случаи из собствен-  
ного творчества или творчества своих коллег и друзей. Часть  
этих отступлений уже тяготела к “мемуарности”.

Другие проекты 30-х годов были еще ближе к жанру мему-  
аров. Так, еще в 1932 году, вскоре после трагического возвра-  
щения из Мексики, Эйзенштейн пробует написать о тех стра-  
нах Старого и Нового Света, через которые пролегли его трех-  
летние странствования. Судя по наброскам, его намерением  
была не столько фиксация “туристических впечатлений”,  
сколько попытка объяснить причины своей социальной, пси-  
хологической и художественной несовместимости с конкрет-  
ными условиями творчества на Западе. Видимо, раны от стол-  
кновений с кинодельцами Европы и Голливуда были еще слиш-  
ком свежими и дальше рабочих помет и беглых “зарисовок”  
дело не пошло.

Нереализованным остался и план 1933 года “Несделанные  
вещи” — замысел сборника непоставленных сценариев, сопро-  
вождаемых авторским комментарием об обстоятельствах их  
возникновения, о содержащихся в них кинематографических  
новациях и о драме их производственной судьбы.

Из этой идеи родился план другой книги. Весной 1940 года  
Эйзенштейн принялся за составление сборника своих наибо-  
лее значительных теоретических статей: от первого манифес-  
та “Монтаж аттракционов” (1923) до только начатого иссле-  
дования “Монтаж 1940”. Он хочет назвать книгу — “Крупным  
планом”, поясняя заглавие так: “Я поступал всегда очень  
скромно: брал ту или иную черту или сторону киноявления и  
старался в ней по возможности обстоятельно разобраться.  
Брал ее “крупным планом”...”. Но его сборник не должен был  
стать ни случайным собранием “черт” и “сторон”, между ко-  
торыми “мечется” исследователь, ни опровержением одних  
концепций другими, которыми он якобы наново “увлекся”, —  
как думали об Эйзенштейне многие современные ему критики.  
Чтобы показать логику своего развития и систематичность

368 Мемуары

выдвинутых им идей, режиссер решает написать полубиогра-  
фические-полутеоретические “связки” между статьями. Эти  
предварения и пояснения постфактум стали вырастать — мо-  
жет быть, к изумлению самого автора — в воспоминания о со-  
бытиях, ставших уже историческими, и о почти никому не из-  
вестных мотивах (часто сугубо личных), приведших к нашумев-  
шей гипотезе или признанному кинооткрытию. Сборник ста-  
тей начал превращаться в книгу с давно выношенным названи-  
ем “Метод”. Для введения к новой книге Эйзенштейн выбрал  
эпиграфом полуиронические слова Пушкина: “Писать свои  
Memoires заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого  
так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый”. Так  
15 мая 1940 года в рукописи появилось слово “Мемуары”...

Оно вернулось через два года в Алма-Ате — казахской столи-  
це, куда на время войны была эвакуирована из Москвы кино-  
студия “Мосфильм”. 17 октября 1942 года Эйзенштейн напи-  
сал маленькую заметку “Memoires posthumes” — как вступле-  
ние к воспоминаниям “об ушедшей Европе и пережившем ее  
авторе”. Трудно сказать, как он представлял себе в тот момент  
“посмертные мемуары”: хотел ли он ограничиться мотивами  
своего путешествия по Европе или намеревался также вернуть-  
ся мысленно во времена детства и юности, а может быть, имел  
в виду все сорок лет своей жизни — до начала второй мировой  
войны. Во всяком случае, в Алма-Ате — “сердце Азии” — па-  
мять настойчиво возвращает Эйзенштейна к далекой Европе и  
к прошлому. Еще летом того же, 1942 года он взялся за статью  
о великой певице Иветт Гильбер — и, к своему удивлению, “со-  
скользнул” на воспоминания о собственном папеньке. Год спус-  
тя, в октябре 1943 года, он вернулся к эссе о Гильбер — и сле-  
дом за ним, как бы сами собой, из-под его карандаша появи-  
лись мемуарные очерки о меценате Отто “Эйч” Кане и об Учи-  
теле — Мейерхольде: тексты, пронизанные печалью, иронией  
и ностальгией по ушедшей эпохе.

С начала 1943 года Эйзенштейн снимает “Ивана Грозного”,  
а в короткие паузы между съемками пишет “Метод” заново. В  
отличие от первого варианта, рукопись которого осталась в  
Москве, он теперь лишь цитирует давние статьи (иногда, впро-  
чем, довольно обширно), основное место занимают все более  
разрастающиеся “связки”, и “история идей” то и дело пере-

369 КОММЕНТАРИИ

бивается воспоминаниями, портретными набросками, интим-  
ным самоанализом...

Попутно надо отметить, что этот наполовину автобиогра-  
фический стиль не был ни жанровой особенностью “Метода”,  
ни следствием той ностальгии, которая преследовала Эйзен-  
штейна в трагическом 1943-м. Уже во многих его работах кон-  
ца 30-х годов наблюдается тенденция к включению мемуарных  
“микроновелл” и автохарактеристик в контекст теоретических  
размышлений. Тогда же возникает ряд статей о друзьях и со-  
ратниках по искусству (Тиссэ, Маяковском, Довженко, Мале-  
виче, Прокофьеве и других), где “литературный портрет” про-  
тагониста граничит с явной или бессознательной попыткой  
автопортретирования.

История собственно “мемуарной” рукописи начинается  
1 мая 1946 года. В этот день в Кремлевской больнице Эйзен-  
штейн пишет короткую главку о детстве, затем набрасывает  
планы будущих глав и теоретических “блоков”, к концу пер-  
вой недели — переходит к предисловию.

Одной из проблем, которые интересовали Эйзенштейна как  
теоретика искусства, была проблема самопортретирования  
художника в своем произведении: так, например, в книге “Не-  
равнодушная природа” он отмечает, что самыми точными и  
лучшими автопортретами Эль Греко и Ван-Гога являются их  
пейзажи! В работе над “мемуарами” он довольно рано обра-  
тил внимание на то, что эта книга будет “книгой о самом себе”  
не только по материалу, но и по стилю. 18 мая 1946 года, выпи-  
сывая цитату из “Хижины дяди Тома” для учебника “Режис-  
сура”, он попутно находит название для своей “life story”: “Yo”.

“Yo” по-испански — “я”. Возможно, испанский язык в за-  
главии давал ироническую дистанцию, снимал его “абсолют-  
ный эгоцентризм”. Безусловно, тут были отзвуки тоски по  
Мексике, где Эйзенштейн был по-настоящему счастлив, был  
“сам собой” и где он немного научился понимать и говорить  
по-испански. И, конечно, тут были реминисценции: ему не могла  
не придти на память поэма Маяковского “Я” и его автобио-  
графический очерк “Я сам”... Тем более что частично совпада-  
ли исходные установки Маяковского и Эйзенштейна в мему-  
арном жанре: первый заявлял — “Я поэт, тем и интересен”,  
второй тоже не собирался фиксировать хронологически внеш-

370 Мемуары

ние события своей жизни, но хотел прежде всего ответить на  
вопрос: “Как становятся Эйзенштейном?” — режиссером, твор-  
ческой личностью.

Так или иначе, на некоторых главах в рукописи стоит по-  
мета “MEM”, на других — “Yo”. Особенно интенсивно работа  
над “мемуарами” шла в июне и июле, когда Эйзенштейн доле-  
чивался в санатории “Барвиха”, а затем жил на своей подмос-  
ковной даче в Кратове. Вопреки запретам врачей, он пишет  
много и увлеченно. Однако в августе 1946 года умирает мать  
Эйзенштейна Юлия Ивановна. Полудневниковый-полумемуар-  
ный набросок “После дождика в четверг”, запечатлевший по-  
следний день жизни и кончину матери, оказался, по всей види-  
мости, концом регулярной работы над мемуарными главами.

Впрочем, еще в начале лета Эйзенштейн начал исследова-  
ние о цвете в кино, вернулся к книге “Неравнодушная приро-  
да”, готовился к доработке первого тома своего учебника “Ре-  
жиссура”. Теоретические работы уводили его все дальше от  
мемуаров. 14 октября появились два этюда — “Планировка” и  
“Сказка о Лисе и Зайце”. Поначалу они намечались для по-  
полнения учебника, но мемуарный элемент в этих текстах, осо-  
бенно во втором, был столь силен, что они стали тяготеть к  
новой книге. Аналогичное случалось и раньше: тексты, начи-  
навшиеся как часть “Цвета” или “Метода”, оказывались гла-  
вами мемуаров. Эйзенштейн, видимо, и сам колебался, к како-  
му контексту отнести свои этюды. Ведь еще в предисловии к  
“Мемуарам” он обещал читателю *продемонстрировать* свой  
творческий процесс.

Два месяца спустя была написана лишь заметка “Р. S.”.  
Можно ли полагать, исходя из заголовка этой заметки, что  
Эйзенштейн подвел финальную черту под книгой и ему оста-  
валось лишь заполнить лакуны, определить порядок глав и от-  
шлифовать текст? Кажется, такой вывод был бы опрометчи-  
вым. Скорее всего, Эйзенштейн собирался лишь написать оче-  
редную главу — об испытании прижизненной славой, об ис-  
пытании сознанием приближающегося конца жизни. Это под-  
тверждается заметкой от 12 декабря 1946 года в “рабочих тет-  
радях”: “Сегодня я начинаю писать портрет автора как очень  
старого человека”. Эту главу, “отыгрывающую” первый ро-  
ман Джеймса Джойса “Портрет художника в юности” (“А  
portrait of the artist as a young man”), Эйзенштейн хотел на-  
звать “O.M.” (“Old Man”). Парадокс был в том, что его про-

371 КОММЕНТАРИИ

звище в юности, во времена Пролеткульта, было Старик.  
Эту главу Эйзенштейн так и не дописал, как и не вернулся к  
мемуарным главам, уже написанным.

Издание мемуаров Эйзенштейна связано с еще большими  
трудностями, чем подготовка к печати его теоретических книг.  
Сергей Михайлович сам признавался, что пишет о себе, не при-  
держиваясь заранее намеченного плана и давая волю ассоциа-  
циям. Поэтому основой композиции текста не может быть ни  
биографическая хронология (нарушаемая то и дело внутри  
каждой главы), ни единство материала (необыкновенно разно-  
образного на каждой странице). Но в этой свободе и заключе-  
но существенное обаяние книги: ее надо было сохранять в пер-  
вую очередь.

Кроме того, на рукопись влияли сами условия работы над  
ней. Когда Эйзенштейн в мемуарах касался того или иного со-  
бытия, человека или переживания, о котором он писал рань-  
ше, в своих большей частью тогда не изданных книгах и стать-  
ях, то он не всегда излагал свои воспоминания заново, а делал  
пропуск для соответствующих старых текстов. Но в больнице,  
санатории, да и на даче, у него не было под руками давних ру-  
кописей. Поэтому во многих главах оставались пробелы, или  
главы обрывались на том месте, откуда должен был начинать-  
ся фрагмент, изымавшийся из другого контекста.

Наконец, когда Эйзенштейн после перерыва в работе пере-  
читывал уже написанные главы, он не ограничивался стилис-  
тической правкой, но делал вставки или более развернутые ва-  
рианты отдельных мест. Все это чрезвычайно усложнило об-  
щую картину рукописи. Публикация ее требовала предвари-  
тельного изучения не только корпуса автографов 1946 года,  
но и всего рукописного наследия Эйзенштейна. Однако изда-  
ние мемуарных материалов началось задолго до того, как ста-  
ла возможной такая работа.

Когда журнал “Знамя” в 1960 году (№№ 10 и 11) впервые  
обнародовал фрагменты из мемуаров Эйзенштейна, сама си-  
туация с книгой была еще далеко не прояснена. В то время лишь  
часть архива режиссера поступила на государственное хране-  
ние и была предварительно описана. Большая часть автогра-  
фов последнего периода его жизни хранилась у вдовы и на-  
следницы Эйзенштейна, Перы Аташевой, и не была еще изуче-

372 Мемуары

на исследователями. Публикация в “Знамени”, предпринятая  
по инициативе П.М. Аташевой, призвана была привлечь вни-  
мание общественности к биографии и творческой личности  
Эйзенштейна, фильмы которого в то время как раз пережива-  
ли свой ренессанс. Не претендуя на научность, эта публикация  
была составлена из отдельных фрагментов и глав в весьма ус-  
ловной композиции под общим заглавием “Страницы жизни”.  
Но даже этот журнальный вариант вызвал большой интерес и  
был сразу переведен на многие языки.

В 1964 году началось издание шеститомника “Избранных  
произведений” С.М. Эйзенштейна. Значительную часть перво-  
го тома заняли мемуарные тексты под названием “Автобио-  
графические записки”. И эта публикация оказалась неполной:

некоторые главы, хранившиеся у Перы Аташевой, вообще не  
попали на глаза исследователей; некоторые были сочтены час-  
тями других работ (и, наоборот, часть “Метода” была атрибу-  
тирована как мемуарная глава); рукописи военного времени,  
откуда Эйзенштейн намеревался позаимствовать многие фраг-  
менты, вообще не принимались во внимание — ибо еще не была  
ясна “методология” работы автора над этой книгой. Серьез-  
ной проблемой для редколлегии шеститомника стала компо-  
зиция материалов. Многочисленные лакуны, обрывы текста,  
неясность в датировке и последовательности глав толкали к  
тому, чтобы пойти по пути купюр, а отобранный для публикации  
материал расположить по возможности в хронологическом по-  
рядке описанных *событий.* Следствием было то, что даже пол-  
ностью сохранившиеся главы были расчленены. Редакция, одна-  
ко, имела то оправдание, что в начале 60-х годов еще не суще-  
ствовало монографий об Эйзенштейне и было важно дать чи-  
тателю представление об этапах его жизни и творчества.

Только в 1973 году, после завершения научной обработки  
рукописей режиссера силами сотрудников Центрального го-  
сударственного архива литературы и искусства СССР и чле-  
нов Комиссии по творческому наследству С.М. Эйзенштейна,  
стало возможным систематическое изучение основных его про-  
изведений — в том числе мемуаров.

Исходным пунктом работы по составлению новой компо-  
зиции книги служила датировка написанных в 1946 году глав,  
чтобы сохранить прихотливый, но всегда обоснованный ход  
мысли автора. При этом выяснилось, что дата на автографе не  
всегда может быть абсолютным ориентиром: иногда она отно-

373 КОММЕНТАРИИ

сится ко времени написания главы, иногда — ко времени дора-  
ботки или стилистической правки, некоторые же главы вооб-  
ще не датированы. Главенствующим принципом оставалось  
стремление постичь, насколько возможно, логику развития  
манускрипта.

По сравнению с вариантом 1964 года изменилась не только  
последовательность глав, но и композиция внутри многих глав.  
Это стало возможным благодаря тому, что при научной обра-  
ботке архива были найдены и сложены ранее разрозненные  
страницы, обнаружены связки между отдельными фрагмента-  
ми, поняты места включения многих вставок. Изучение других  
работ Эйзенштейна прояснило смысл маргиналий и конспек-  
тивных набросков в рукописях мемуаров, где автор подразу-  
мевал свои более ранние тексты. В итоге были заполнены ос-  
новные пробелы (все интерполяции и вставки, сделанные при  
составлении, обозначены квадратными скобками), были вос-  
становлены и прежние невольные сокращения. Вместе с тем  
пришлось сохранить некоторые купюры — там, где конспек-  
тивному тексту не удалось найти развернутый аналог, или там,  
где Эйзенштейн, видимо, лишь собирался написать связный  
текст, но не успел.

При этом надо отметить, что фрагменты из других работ  
(“Режиссура”, “Монтаж”, “Метод”), которые согласно автор-  
ским пометам были введены в мемуарный текст, взяты в мини-  
мальном объеме — ровно настолько, насколько этого требо-  
вала непрерывность повествования. Такое же решение приня-  
то и в отношении ранних эссе, которые Эйзенштейн хотел об-  
работать для этой книги. В основную часть мемуаров включе-  
ны лишь те, на которых стоит помета “MEM”, — например  
“Нунэ”, “Двенадцать Апостолов” (в первом варианте), “Чар-  
ли Чаплин”. Существует, однако, ряд статей, тема которых  
соответствует обещанным в предисловии к мемуарам, но так и  
не написанным главам. Так, Эйзенштейн обещал рассказать в  
мемуарах о своих встречах с Горьким и Маяковским, Хосе Кле-  
менте Ороско и Джимми Коллинзом, о дружбе с Прокофьевым,  
Тиссэ, Штраухом, Глизер, Довженко и многими другими вид-  
нейшими деятелями культуры. О многих из них он написал ра-  
нее эссе или заметки, но эти рукописи не только не были обра-  
ботаны для книги, но и не помечены как подлежащие обработ-  
ке. Эти тексты включены в раздел под условным названием  
“Профили”.

374 Мемуары

Работа над мемуарами, включенная в научно-издательский  
план Комиссии по творческому наследству С.М. Эйзенштейна  
при Союзе кинематографистов СССР как первоочередная, про-  
должалась больше пяти лет и в основном была завершена к  
декабрю 1979 года. Атрибуцией текстов, обоснованием их ком-  
позиции и комментированием занимался Н.И. Клейман, тогда  
хранитель Научно-мемориального кабинета (музея-квартиры)  
Эйзенштейна. В.П. Коршунова, научный сотрудник Централь-  
ного государственного архива литературы и искусства СССР,  
взяла на себя кропотливый труд по текстологической сверке  
перепечатываемых рукописей и по составлению указателей  
имен и названий.

Композиция текстов, предложенная составителем, не мог-  
ла считаться академически-дефинитивной и окончательной.  
Отсутствие авторских датировок на многих рукописных гла-  
вах, неопределенность объема автоцитат из других рукописей,  
поливалентность ассоциативной манеры повествования опре-  
делили несомненную условность ряда решений, оговоренную  
в комментариях. В начале 1980 года работа была принята Ко-  
миссией по творческому наследству С.М. Эйзенштейна и реко-  
мендована к печати. Сложенный, сверенный и прокомменти-  
рованный текст с рекомендацией председателя Комиссии, ре-  
жиссера С.И. Юткевича, был предложен издательству “Искус-  
ство”, выпустившему до этого в свет известный шеститомник.

Одновременно книгой заинтересовалось издательство  
“Henschelverlag” (Берлин, ГДР). Получив текст через Всесо-  
юзное агентство по авторским правам (ВААП), оно заказало  
его перевод, обещав опубликовать книгу сразу после выхода  
русского оригинала. Однако “Искусство” без всяких объяс-  
нений отказалось от издания “Мемуаров” Эйзенштейна, осво-  
бодив тем самым немецких коллег от их обязательства. Таким  
образом, впервые книга была опубликована в 1984 году в не-  
мецком переводе, прекрасно выполненном Региной Кюн и Ри-  
той Браун и роскошно напечатанном “Henschelverlag” в двух  
иллюстрированных томах под названием “YO. Ich selbst” (“YO.  
Я сам”). Вскоре это издание было повторено в Австрии, затем  
тот же перевод вышел в “карманном” формате в западногер-  
манском издательстве Fischer Verlag, а в 1992 году стал осно-  
вой перевода на шведский язык.

Мексиканское издательство “XXI — siglo veintiuno edito-  
res” напечатало (т. 1 — 1988 г., т. 2 — 1991 г.) перевод Сельмы

375 КОММЕНТАРИИ

Ансира и Татьяны Бубновой на испанский язык с русского ори-  
гинала, полученного от ВААП, под названием “YO. Memorias  
inmorales”.

Подзаголовок мексиканской версии — “Безнравствен-  
ные воспоминания” — восходит к книге “Sergei Eisenstein. Im-  
moral memories”, выпущенной в США бостонским издательст-  
вом Houghton Mifflin в 1983 году. Это издание основано на не-  
полном и цензурированием тексте “Автобиографических за-  
писок” (из 1-го тома советского шеститомника), который был  
к тому же небрежно, со множеством смысловых ошибок пере-  
веден профессором Южно-Иллинойского университета Гер-  
бертом Маршаллом и его студентами. В названии книги Мар-  
шалл использовал первую фразу из авторского предисловия,  
лишив его иронического контекста, зато обеспечив заголовку  
привлекательную для рынка скандальность.

К счастью, это сомнительное издание дезавуировано но-  
вым переводом на английский язык, сделанным Уильямом Пау-  
элом под редакцией Ричарда Тейлора с нашей реконструкции.  
Текст оригинала был предоставлен ВААПом индийскому из-  
дательству “Seagull Books” (Калькутта) под руководством На-  
вина Кишора, которое выпустило книгу в свет в 1995 году. Она  
вышла под названием “Beyond the Stars: The Memories of Sergei  
Eisenstein”. На этот раз редактор использовал упоминаемый в  
мемуарах заголовок предисловия к раннему варианту книги  
Эйзенштейна “Метод”.

Наконец настало время для издания воспоминаний Сергея  
Михайловича на языке оригинала и на его родине. Редакцион-  
ная подготовка мемуаров была внесена в федеральную про-  
грамму празднования 100-летия кино и поручена Музею кино  
(в состав которого входит теперь Музей-квартира С.М. Эйзен-  
штейна), а редакция газеты “Труд” благородно взяла на себя  
их первое обнародование в России.

За прошедшие годы прояснились некоторые композицион-  
ные и текстологические проблемы, приведшие к частичной пе-  
рекомпановке глав по сравнению с вариантом 1979 года. В раз-  
дел “Профили” были добавлены очерки о Мейерхольде, Орос-  
ко, американских коллегах и соратниках по “Ивану Грозно-  
му”, озорное эссе “Сподобил Господь Бог остроткою”, кото-  
рое было ранее “непроходимо” через цензуру. В то же время  
изъяты текст о Горьком и очерк “Визиты к миллионерам”, ко-  
торые относятся, скорее, к публицистике Эйзенштейна. Уточ-

376 Мемуары

нены и дополнены комментарии. Принципиально по-новому  
решен иллюстративный ряд, столь важный для понимания тек-  
ста книги.

Пришлось заново решать и проблему названия. Из всех ва-  
риантов, основанных на планах и текстах книги или предло-  
женных за эти годы иностранными изданиями, был избран са-  
мый простой и чаще всего употреблявшийся самим автором —  
“Мемуары”. Ибо это не просто обозначение жанра книги, но  
и комплекс важнейших ее проблем: воспоминаний как про-  
странства свободы, памяти как напоминания о долженствова-  
нии, взгляда назад и вглубь как выхода вверх и вперед — за  
пределы своей физической жизни.

Наша искренняя признательность — всем тем, кто способ-  
ствовал подготовке и изданию этой книги.

Первая дань благодарной памяти — тем, кто непосред-  
ственно участвовал в реконструкции замысла Эйзенштейна, но  
так же, как и автор, не дожил до русского издания книги. Пре-  
жде всего это — талантливый археограф и замечательный то-  
варищ в работе Валентина Павловна Коршунова, обеспечив-  
шая высокопрофессиональную выверку текста рукописи; Сер-  
гей Иосифович Юткевич, чье компетентное и дружелюбное ру-  
ководство делало возможным обнародование творческого на-  
следства Эйзенштейна; талантливый архивист Юрий Александ-  
рович Красовский, первым принявший рукописи Сергея Михай-  
ловича в ЦГАЛИ и первым готовивший их к изданию; Изабел-  
ла Германовна Эпштейн, сотрудница Союза кинематографис-  
тов, чье знание иностранных языков и лингвистическое чутье  
помогало преодолевать трудности в понимании многоязычных  
и черновых мемуарных текстов; Джей Лейда, верный ученик  
Эйзенштейна по ВГИКу и переводчик его трудов, профессор  
Нью-Йоркского университета, приходивший на помощь во всех  
наших недоумениях по поводу реалий, имен, дат; режиссер Ле-  
онид Захарович Трауберг, эрудит и книголюб, чье доброе при-  
страстие позволяло исправлять неточности автора и ошибки  
публикаторов.

Мы выражаем самую глубокую благодарность Наталье Бо-  
рисовне Волковой, директору Российского государственного  
архива литературы и искусства, и Галине Дмитриевне Эндзи-  
ной, заведующей отделом этого архива, неизменно поддержи-

377 КОММЕНТАРИИ

вавших все издания Эйзенштейна, в том числе и эту работу;

Леониду Константиновичу Козлову, глубокому знатоку и тол-  
кователю эйзенштейновского творчества, чей требовательный  
взгляд выявлял недоработки и спорные решения; Виктору Се-  
меновичу Листову, историку и киноведу, давшему ряд серьез-  
ных уточнений; библиографу Лидии Николаевне Подгуг, по-  
могавшей в работе с книгами; киноведам Владимиру Юрьеви-  
чу Дмитриеву и Валерию Ивановичу Босенко, экспертам в ре-  
шении фильмографических проблем.

Неоценимую помощь в комментировании текста оказала  
Розмари Хайзе, научный редактор немецкого издания мемуаров.  
Мы использовали также некоторые сведения и уточнения ком-  
ментаторов других изданий этой книги — Жака Омона (Фран-  
ция), Эугении Уэрта (Мексика), Ричарда Тейлора (Англия).

Наконец, составитель пользуется возможностью отметить  
огромную роль редактора этого издания Владимира Всеволо-  
довича Забродина, советы которого позволили существенно  
улучшить композицию книги и уровень пояснений к тексту, и  
художника Анатолия Алексеевича Семенова, чей талант и чья  
чуткость уже не в первый раз помогают читателю проникнуть  
в сложный мир Эйзенштейна.

378 Мемуары

**О себе**

Написано 10.IX.1944 в Москве как вступление к тексту, кото-  
рый впоследствии стал известен читателю под названием “Как я  
стал режиссером” (об истории этого текста см. т. 2 наст. изд.).  
Впервые напечатано, без заголовка и последней фразы, в 1964 г.  
— “вместо эпиграфа” к первому тому Избранных произведений  
в шести томах.

1 У Стендаля подобное выражение встречается в “Жизнеописании  
Гайдна, Моцарта и Метастазио” : “Гайдн сам сочинил себе эпита-  
фию: “Veni, scripsi, vixi”. У Э. форма времени последнего глагола  
не согласуется с первыми двумя.

**Foreword**

Предисловие создавалось в несколько приемов. Судя по пер-  
воначальной пагинации в рукописи, самым ранним является фраг-  
мент, начинающийся словами: “Я никогда не любил Марселя  
Пруста...” Затем написаны вступительные страницы: они дати-  
рованы 5.V.1946. После появления первых глав и нескольких на-  
бросков Э. записал еще две вставки в предисловие: фрагмент  
“Кроме того, сейчас я наблюдаю...” (9.V.1946) и недатированный  
отрывок “Конечно, старый репортер...”. На автографах нет по-  
мет, к какому месту предисловия относятся эти вставки, и они  
включены предположительно — по контексту.

1 Речь идет о книге “Гаварни. Человек и творчество” Жюля и Эд-  
мона Гонкуров. Печаталась!? газете “Бьен пюблик” (1872 — 1875).  
Позднее вышла отдельным изданием.

2 Следующая фраза, напечатанная в скобках, написана на отдель-  
ном листке. В архиве сохранилась еще одна заметка к той же ав-  
тохарактеристике: “Один из тех людей, которые, еще надкусы-

379 КОММЕНТАРИИ

вая абрикос, уже думают о... двери. О двери, в щели которой они  
будут разламывать его косточку”.

3 Имеется в виду эпизод пятого действия драматической поэмы  
Ибсена “Пер Гюнт”:

**Сухие листья** (гонимые ветром):

Лозунги те — мы, которые ты

Провозгласить был обязан!  
Видишь, от спячки мы высохли все,  
Лености червь источил нас;

Не довелось нам венком вкруг плода —  
Светлого дела обвиться! (*пер. А. и П. Ганзен.*)

4 Идиоматическое выражение, которое означает безостановочное  
спешное движение: в XIX в. тремя крестами помечались прави-  
тельственные и военные донесения, которые должны были достав-  
ляться конными ординарцами срочно, невзирая ни на какие пре-  
пятствия.

5 Э. был с родителями во Франции в 1906 г. Первым фильмом, ко-  
торый он видел, была феерия Жоржа Мельеса “400 проделок  
дьявола”.

6 Брак родителей Э. — Михаила Осиповича и Юлии Ивановны  
(урожд. Конецкой) — был расторгнут в 1909 г. По решению суда  
сын был оставлен отцу, так как был установлен факт “прелюбо-  
деяния” матери.

7 Васса Железнова — центральный персонаж одноименной пьесы  
Максима Горького (первый вариант — 1910, второй — 1935), влас-  
тная купчиха. С ней Э. сравнивает свою бабушку по материнской  
линии, Ираиду Матвеевну Конецкую, которая унаследовала от  
мужа и затем передала сыновьям баржное пароходство “Иван  
Конецкий”. Баржи этой компании перевозили грузы по Мариин-  
ской системе каналов, соединявшей Балтийское море с Волгой.  
Характеристику бабушки (с тем же сравнением) Э. дал в незавер-  
шенной статье (1938) о замысле фильма “Александр Невский”:  
“Бабушка моя была типа Вассы Железновой и крайне богомоль-  
ная. Ее посещали странные монахи из соседней лавры и занимали  
меня в детстве рассказами о житиях Сергия Радонежского и Алек-  
сандра Невского. Померла она, бия земные поклоны перед боль-  
шой наружной иконой. Кровоизлияние в мозг случилось с ней на  
паперти все той же лавры. И Александр Невский имел еще одно  
основание запомниться...” (Цит. по рукописи). В планах к “Ме-  
муарам” отмечено, что дед Ираиды Матвеевны, Алексей Патлов-  
ский, построил церковь в том же монастыре.

8 Гроб с останками (“мощами”) князя Александра Невского, кано-  
низированного православной церковью, был перенесен из древ-

380 Мемуары

него города Владимир в новую столицу — Санкт-Петербург — по  
указу Петра I в 1724 г.

9 Имеется в виду спектакль “Мексиканец” (по рассказу Джека  
Лондона) на сцене Центральной Арены Пролеткульта в Москве  
(сезон 1920/21), где Э. впервые выступил на профессиональной  
сцене как сценограф (совместно с Леонидом Никитиным) и со-  
постановщик режиссера Валентина Смышляева.

10 С 1920-го по 1934 г. Э. жил в коммунальной квартире по адресу:

Чистопрудный бульвар, дом 23, кв. 2.

11 В Большом театре в 1940 г. Э. поставил оперу Рихарда Вагнера  
“Валькирия”.

12 Роман Франца Верфеля “Песнь Бернадетты” (1942) о видениях  
святой Бернадетты в Лурде был экранизирован режиссером Ген-  
ри Кингом (1944).

13 На этом рукописный текст фрагмента обрывается. Впечатления  
от “веселого квартала” в городе Монтеррей (аналогичного зна-  
менитой Иошиваре в Токио) Э. изложил позже в главе “Друзья в  
беде”.

14 Э. не успел написать мемуарную главу о Маяковском и отноше-  
ниях с ним. О своих встречах с поэтом он коротко рассказал в  
очерке 1940 г. “В.В.” (см. т. 2 наст. изд., раздел “Профили”).

**Мальчик из Риги (“Мальчик-пай”)**

Глава написана 5 — 7.V.1946 в Кремлевской больнице. Э. наме-  
ревался продолжить главу по плану, намеченному на обороте  
предпоследней страницы ее рукописи:

“Comme il faut — папа. Положение в школе. En grossissement a  
travers les ages. L'Echec avec Natalie. [В возрастающем масштабе  
сквозь возрасты. Провал с Натали. — *франц.*) Сахаров. “Чем я  
хуже?” Proof to one's self. In most what I started doing. [Проба себя.  
В большинстве того, что я начинал делать. — *англ*.] “Наш маль-  
чик” *может.* The counterpart of David — el cynismo der Unglaube.  
[В противоположность Давиду — цинизм безверия. — *англ., исп.,  
нем.*] Неуважение к авторитетам. Сквозь все веры. Ро-  
зенкрейцеры]. Теософия. Детский глаз (not in the Charlie Chap-  
lin sense [не в том смысле, что у Чарли Чаплина — *англ.*]) и беско-  
нечная вереница вопросов”.

Большинство мотивов этого плана нашло отражение в разных  
главах мемуаров, написанных позже. Из ненаписанного интерес-  
но упоминаемое в плане имя Natalie: видимо, это Наталья Пав-  
ловна Пушкина, первое любовное увлечение Э. в годы гражданс -

381 КОММЕНТАРИИ

кой войны, о котором мы очень мало знаем. Давид — по всей ве-  
роятности, контаминация образов Давида Копперфилда — героя  
романа Чарлза Диккенса — и библейского пастуха, победителя  
Голиафа, ставшего царем Иудеи и восславившего Бога в псалмах.  
Упоминание Чаплина отсылает к статье Э. “Charlie the Kid” (“Чар-  
ли-Малыш”, 1942).

1 Знаменитые американские кинозвезды Дуглас Фэрбенкс и Мэри  
Пикфорд, посмотрев в Берлине в 1926 г. “Броненосец “Потем-  
кин”, приехали в Москву не только “пожать руку” Эйзенштейну,  
как они заявили журналистам, но и пригласить его (как совла-  
дельцы фирмы “Юнайтед Артистс”) на постановку в Голливуд.  
Через два года приглашение было подтверждено президентом  
фирмы Джозефом Шенком, однако в США группа Э. приехала в  
1930 г. по контракту с фирмой “Парамаунт”.

2 Сборник статей “The Film Sense” (составитель и переводчик Джей  
Лейда, изд-ва Harcourt and Brace, New-York & Dennis Dobson,  
London, 1942), в который вошли теоретические исследования  
“Монтаж 1938” и “Вертикальный монтаж”.

3 Юрий Тынянов в статье “Безыменная любовь” (1939) выдвинул  
предположение, что подлинной, единственной и “утаенной” лю-  
бовью Пушкина была Екатерина Андреевна Карамзина, жена из-  
вестного русского историка и писателя, а пресловутый “донжу-  
анский список” поэта свидетельствует лишь о попытках прибли-  
зиться к недостижимому идеалу по какой-то черте сходства. Э.  
использовал эту гипотезу в разработке замысла “Любовь поэта”  
(см. во 2-м т. наст. изд. соответствующую главу).

4 Во время египетского похода Наполеон обратился к своим войс-  
кам со словами: “С высоты этих пирамид сорок веков взирают на  
вас!”

5 В романе Пушкина “Евгений Онегин” нет дневника героя; среди  
рукописей его Седьмой главы сохранился “Альбом Онегина”,  
записи которого отразили увлечения и впечатления светского  
юноши. Э. имеет в виду не одну из реальных записей этого, не  
вошедшего в окончательный текст, “альбома”, а воображаемую  
сентенцию, которую мог бы внести в свой дневник охлажденный  
и обреченный на эгоистическую замкнутость Онегин.

**Souvenirs d'enfance**

На рукописи, начинающейся словами “Есть и воспоминания...”,  
— дата: “Барв[иха], 7.V.1946”. Начальная фраза, как и первое  
слово второй фразы (*“Тоже* дача на взморье”), заставляет пред-

382 Мемуары

положить, что Э. намеревался продолжить какие-то воспомина-  
ния о младенчестве, связанные с Рижским взморьем. Действитель-  
но, в его архиве сохранился набросок предисловия к исследова-  
нию “История крупного плана сквозь историю искусств”, напи-  
санный в том же санатории “Барвиха” годом раньше — 27.II.1945.  
Этот набросок начинается рассказом о первом детском впечат-  
лении — “ветке крупным планом”. И хотя с того же воспомина-  
ния Э. начал другую главу “Мемуаров” (см. т. 2, “История круп-  
ного плана” и комментарий к ней), мы сочли возможным исполь-  
зовать фрагмент рукописи 1945 г., чтобы восстановить замысел  
автора. Еще одна деталь свидетельствует о том, что Э. при напи-  
сании “Souvenirs d'enfance” ориентировался на свои более ран-  
ние тексты. Абзацы о граммофоне и уличных торговцах приписа-  
ны в конце более мелким почерком — первоначально текст завер-  
шался воспоминанием о встрече с Пиранделло, как бы подводя к  
главе “Отто Эч и артишоки”. Ритм повествования (“Еще пом-  
ню...”, “Еще помню...”, “И отчетливее всего помню...”) позволя-  
ет трактовать приписку как вставку, а не финал главы.

**Отто Эч и артишоки**Глава написана 15.Х.1943 в Алма-Ате, во время съемок эпизо-  
да “Казанский поход” для 1-й серии фильма “Иван Грозный”.

1 Обыгрывается название романа русского поэта-символиста Ва-  
лерия Брюсова, который вышел в 1908 г. и стал позднее основой  
одноименной оперы Сергея Прокофьева (1922). Э. использовал  
созвучие этого названия — буквально: руг — огонь (*греч.*) и ange-  
1о - ангел (*итал.*) *— с* фамилией Пиранделло.

2 Вероятно, Э. намеренно не пишет полностью имя таинственного  
американца. Это Отто X. Кан (Otto H. Kahn) — миллионер и об-  
щественный деятель, известный в 20-е гг. меценат, реорганизатор  
Метрополитен Опера, привлекший в США Артуро Тосканини.

3 В черновиках “Мемуаров” упоминается его фамилия — Марь-  
янов. Этот выходец из России, работавший в советском торгпред-  
стве в Берлине, был женат на дочери Альберта Эйнштейна.

4 Обыгрывается название пьесы Луиджи Пиранделло “Шесть пер-  
сонажей в поисках автора”.

5 Superviser (*англ.*) *—* буквально: надсмотрщик, контролер. В амери-  
канском кино — непосредственный руководитель постановки, со-  
вмещающий функций финансового администрирования и редакту-  
ры, ответственный представитель фирмы. Что касается Хорэса Б.  
Ливрайта, то он был соиздателем серии “Модерн Лайбрери”, те-  
атральным продюсером. Он способствовал карьере многих писа-

383 КОММЕНТАРИИ

телей, включая Драйзера, и был продюсером театральной версии  
“Американской трагедии” (1926).

6 Элис-Айленд, остров перед Нью-Йоркским портом, где скапли-  
вались эмигранты до получения от иммиграционных властей раз-  
решения на въезд в США.

7 Э. обыгрывает здесь мотив поэмы Байрона “Шильонский узник”  
(1816), герой которого был заточен в одиночную камеру с пре-  
красным видом на Женевское озеро.

8 Василий Блаженный — простонародное название Покровского  
собора на Красной площади в Москве, построенного при Иване  
Грозном в честь победы над Казанским ханством; Спас на Крови  
— собор, построенный в конце XIX в. в Петербурге близ того  
места, где 1 марта 1881 г. членами тайного общества “Народная  
Воля” был убит император Александр II.

**Миллионеры на моем пути**

Автограф не датирован. По типу бумаги и способу записи (си-  
ний карандаш) относится к самым ранним (первые числа мая 1946-  
го). Начиная работу над главой, Э., видимо, намеревался не толь-  
ко продолжить текст 1943 г. об Отто X. Кане, но и включить в  
мемуары историю знакомства с французским “королем жемчу-  
га” Леонардом Розенталем (она была изложена еще в 1939 г. очер-  
ком “Визиты к миллионерам”), а также рассказ о встрече с “ко-  
ролем бритв” Джиллетом, о чем упоминается в предисловии. Ви-  
димо, поэтому глава о миллионерах начинается с воспоминаний  
о встречах с настоящими монархами. Сохранился набросок текс-  
та о “королях” еще одного рода — комиках Рижского Немецко-  
го театра, названных “королями смеха”. Однако поток воспоми-  
наний привел автора к совсем другой теме — к его ранним пред-  
ставлениям о революции. В конце автографа, после намеренно  
оборванной фразы, записан план, соответствующий главе “Елка”.

1 Возможно, этот абзац, как и упоминание выше персонажей “Че-  
ловеческой комедии” Бальзака, эпопеи о Ругон-Маккарах Золя и  
трилогии Драйзера “Финансист”, “Титан”, “Стоик”, является  
лишь обозначением темы, которую Э. намеревался развить под-  
робнее.

2 В начале абзаца Э. вспоминает популярную в начале века “загад-  
ку”-анекдот о памятнике императору Александру III в Петербур-  
ге, которому скульптор Паоло Трубецкой придал чрезмерную  
грузность и неподвижность. Далее неточно цитируется первая  
строка из эпиграммы поэта Демьяна Бедного на этот памятник —  
“Пугало”: “Мой сын и мой отец при жизни казнены” (сын —

384 Мемуары

Николай II, отец — Александр II). Выступление главы Времен-  
ного правительства А.Ф. Керенского в 1917 г. упоминается также  
ниже, в главе “Незамеченная дата”.

3 Имеются в виду четыре скульптурные группы на Аничковом мос-  
ту через реку Фонтанка — “Укротители коней” (автор — барон  
Петр Клодт), которые во время блокады Ленинграда в 1941 —1944  
гг. были для сохранности сняты с пьедесталов.

4 Речь идет, по всей видимости, об известном портрете Николая II  
“в тужурке”, написанном В.А. Серовым в 1900 г.

5 Имеются в виду императрица Александра Федоровна и Григорий  
Распутин, влияние которого при царском дворе породило в наро-  
де слухи о любовной связи этого “чудотворца” с императрицей.

**[Елка]**

Рукопись без даты, с пометой “MEM”. Название здесь дано по  
черновому плану. Воспоминание о подаренной на Рождество  
“Истории французской революции” Минье отразилось и в более  
поздней главе “Светлой памяти маркиза” (см. т. 2 наст. изд.), но в  
несколько ином контексте. В конце рукописи красным каранда-  
шом приписана тема, оставшаяся лишь планом: “Дальше о реаль-  
ных впечатлениях реальной революции 1905 в ее аспекте классо-  
вой борьбы в Латвии”.

1 Год начала “Второй империи” во Франции, когда Наполеон III  
получил власть абсолютного монарха.

2 Писательский метод Золя надолго сохранил свое влияние на Э. В  
ответе на анкету “Литература и кино” режиссер писал: “Для кино  
больше всего сделал Золя... Его читал много. Перечитываю. Пе-  
ред каждой новой работой соответствующий том из его энцикло-  
педии. Перед “Стачкой” — “Жерминаль”. Перед “Генеральной  
линией” — “Землю”. Перед “Октябрем” — “Разгром” <...> и  
“Счастье дам”... Золя — *методологически* величайшая школа для  
кинематографиста (его страницы читаются как совершенно мон-  
тажные листы)...” (“На литературном посту”, 1928, № 1).

**Незамеченная дата**

В автографе отсутствуют название и дата. Не исключено, что  
этот текст был написан еще в 1945 г. (тип бумаги и манера записи  
близки к рукописи “Неравнодушной природы”). Однако несомнен-  
но, что он должен был войти в “Мемуары”: в черновых планах упо-

385 КОММЕНТАРИИ

минается глава “Незамеченная дата” (откуда и взято название), а в  
предисловии прямо перечислены темы этой главы. Среди наброс-  
ков 1946 г. находится также листок с единственной фразой, как бы  
завершающей главу, — она печатается в конце текста.

1 Ошибка памяти: покушение на немецкого посла графа Мирбаха  
было совершено “левыми эсерами” в июле 1918 г. Э., возможно,  
имел в виду убийство комиссара Временного правительства Лин-  
де, агитировавшего за продолжение войны.

2 Имеется в виду четырехтомный труд С.Н. Худекова “История  
танцев всех времен и народов”, выходивший в 1910-е гг.

3 “Г.М.” — городская милиция. Э. состоял милиционером Нарв-  
ской части 1-го участка в конце февраля и марте 1917 г.

4 Э. был зачислен в сентябре 1915 г. на 1-й курс Петроградского  
института гражданских инженеров.

5 Крупнейший универсальный магазин в Петрограде.

6 Над сценарием юбилейного фильма “1905 год”, приуроченного к  
20-летию первой русской революции, Э. вместе с Ниной ферди-  
нандовной Агаджановой-Шутко работал летом 1925 г. (см. ниже  
главу “Нунэ”).

7 Свои рисунки 1917 — 1918 гг. Э. подписывал Sir Gay, иронически  
переиначивая свое имя. Gay — веселый (*англ.*).

8 Имеются в виду съемки фильма “Октябрь” в 1927 г.

**Le bon Dieu**

Глава писалась 19.V.1946 в санатории “Барвиха”. Текст остал-  
ся недоработанным: начавшись с наброска, он то становится связ-  
ным повествованием, то снова переходит в план; в нем много ино-  
язычных вкраплений, характерных для “скорописи” Э.; некото-  
рые фразы носят черновой характер или записаны на полях как  
темы возможных вставок. Тем не менее доля “развернутого” ма-  
териала настолько велика, что оказалось возможным включить  
главу в основной состав книги. Для удобства чтения черновые  
фрагменты сокращены, наиболее существенные из них коммен-  
тируются ниже.

1 Э. намеревался сопоставить со своим обращением к богу “на  
французский лад” два других типа молитвы. В фильме Марка  
Донского “Детство Горького” (1938, по повести М. Горького “Дет-  
ство”) бабушка героя (в исполнении актрисы Варвары Массали-  
тиновой) обращается к богу наивно-доверительно. В романе Эр-  
скина Колдуэлла “Табачная дорога” и одноименной экраниза-

386 Мемуары

ции (1941, реж. Джон Форд) проповедница произносит молитву  
требовательно и гневно.

2 Старец Зосима и Великий инквизитор — персонажи романа Ф.М.  
Достоевского “Братья Карамазовы”.

3 Э. имеет в виду, по всей вероятности, описания страстных пропо-  
ведей о грехопадении и муках ада в третьей главе романа Джейм-  
са Джойса “Портрет художника в юности”. Описаний Страст-  
ной Седмицы в этом романе нет.

4 Эпизод покаяния и исповеди царя Ивана должен был стать куль-  
минацией третьей серии фильма “Иван Грозный” и ключевой сце-  
ной для всей кинотрагедии (см.: *Эйзенштейн С.М.* Избранные  
произведения в шести томах. М., 1964 — 1971, т. 6. с. 378 — 387).  
Эпизод был снят в Алма-Ате, но весь киноматериал был уничто-  
жен после запрещения второй серии.

5 Речь идет о 12-ти евангельских фрагментах о страстях Господ-  
них, которые читаются на вечернем богослужении в Страстной  
четверг.

6 Религиозно-мистическое общество (“братство”) розенкрейцеров,  
близкое к масонству, было основано, по преданию, в XIV — XV  
вв. легендарным Христианом Розенкрейцом и избрало своей эм-  
блемой розу и крест. Д-р. Ф. Хартман в книге “Секретные симво-  
лы Розенкрейцерства” определяет членов братства как “людей,  
которые путем духовного пробуждения добиваются практичес-  
кого знания секретного значения Розы и Креста” (см. соответ-  
ствующие главы в книге Мэнли П. Холла “Энциклопедическое  
изложение масонской, герметической, каббалистической и розен-  
крейцеровской символической философии”. — СПб., изд.  
СПИКС, 1994).

7 Э. имеет в виду, что со времен Средневековья и Возрождения  
живописцы изображали в современных им костюмах библейские  
и евангельские сюжеты, как бы подчеркивая непреходящую ак-  
туальность событий священной истории. Далее в рукописи — чер-  
новой набросок, не поддающийся расшифровке.

8 Имя профессора Б.М. Зубакина, археолога и поэта-импровиза-  
тора, репрессированного и погибшего в соловецком концлагере,  
не упоминалось в советское время. Явная симпатия к нему Э. чув-  
ствуется даже при общем ироническом тоне главы. Многие идеи  
и сведения, почерпнутые им у Зубакина, оставались ему близки и  
позже, отразившись в круге его чтения и научных интересах (в  
частности, мистические труды Элифаса Леви и Сведенборга, Каб-  
бала). Теорию смеха Анри Бергсона Э. рассматривает в учебнике  
“Режиссура” и заметках о природе комического.

9 Речь идет о Павле Антоновиче Аренском (1887 — 1941), поэте,

387 КОММЕНТАРИИ

драматурге, востоковеде. Оказал определенное влияние на Э. сво-  
им увлечением японским языком и театром, а также, возможно,  
статьей о музыке А.Н. Скрябина (см. статью А.Л. Никитина “Пер-  
вый спектакль С.М. Эйзенштейна в Пролеткульте, или Как созда-  
вали “Мексиканец”. — “Киноведческие записки”, № 24,1994/95).

10 Arcanum — “внутренний секрет”, тайна; Tarot — метод гадания  
или пророчествования с помощью 78 символических изображе-  
ний на картах.

11 Э. иронизирует над термином “зерно чувства” (в исполнении роли  
актером), характерным для раннего этапа формирования “систе-  
мы” К.С. Станиславского, но довольно скоро им отмененном. Для  
воспитания же сценического внимания Станиславский предлагал  
упражнение “круги внимания”, которые он подразделял на ма-  
лый, средний и большой (см. его книгу “Работа актера над собой  
в творческом процессе переживания”).

12 Э. очень увлекался этими “неточными науками”. Познакомившись  
в Берлине со знаменитым графологом Рафаэлем Шерманом, он  
был поражен тем, что тот начал писать его почерком, наблюдая  
за походкой приближающегося к нему режиссера (Э. пишет об  
этом в учебнике “Режиссура”), а также очень точной характе-  
ристикой, которую Шерман дал Эйзенштейну заочно по его ру-  
кописи. Столь же точным оказалось и описание характера Э., дан-  
ное по его отпечаткам ладоней голливудским хиромантом Киру  
(Э. называет его “Чеиро”), предсказавшим Э. смерть в возрасте  
*5Q* лет. К сожалению, в мемуарах Э. не успел написать об этих  
своих интересах.

13 Речь идет о Павле Антоновиче Аренском.

14 Далее в рукописи — план продолжения главы. Э. предполагал  
написать о религиозных впечатлениях от Мексики; о занятиях  
экстазом как следствии анализа пафоса у Золя для студентов ки-  
ноинститута; о своем интересе к вопросу “как глубоко уходит  
память?”; о проблеме “регресса”— личностного (во “внутриут-  
робный опыт”), видового (до протоплазмы клетки), социального  
(к доклассовому обществу). Некоторые из этих тем будут затро-  
нуты в других мемуарных главах, пафос Золя Э. подробно анали-  
зирует в “Неравнодушной природе”, регресс — центральная про-  
блема книги “Метод”, отчасти отразившаяся и в “Мемуарах” —  
в главах “Pre-natal experience” и “Monsieur, madame et bebe”.

**Новгород — Los Remedies**

В рукописи перед фразой “Путь пароходом из Старой Руссы в  
Ильмень” дата — 24.V.1946. Начало главы написано явно после

388 Мемуары

второй ее половины. Текст остался не вполне завершенным. Пос-  
ле упоминаний о крестном ходе в Старой Руссе и об эпизоде мас-  
сового моления о дожде в фильме “Генеральная линия” (“Старое  
и новое”) сделана помета: “FOLLOWS DESCRIPTION (to be writ-  
ten)” [“Следует описание (надо писать)” — *англ.*]. Аналогичная  
помета после фразы о встрече с вдовой Достоевского. Э. не успел  
написать о крестном ходе, зато к своей встрече с Анной Григорь-  
евной Достоевской возвращался несколько раз.

1 Распутин был убит 18 декабря 1916 г.

2 В тексте 1944 г. “Страницы литературы” Э. так рассказывает о  
встрече с А.Г. Достоевской, жившей летом в Старой Руссе, древ-  
нем городе Новгородской губернии, в принадлежавшем Ф.М.  
Достоевскому доме: “Достоевский вошел в мою жизнь в 14-м году  
— в год объявления первой мировой войны. “Идиота” я осилил  
“в плановом порядке”, а “Карамазовых” по совершенно особо-  
му обстоятельству. Мама и ее приятельница ожидали в гости зна-  
комую им Анну Григорьевну, вдову писателя. Было это на даче в  
Старой Руссе. Сенсация была, кажется, страшная, и я трепетно  
готовился к тому, чтобы иметь серьезный разговор с г-жой До-  
стоевской о творчестве ее покойного мужа.  
Для этого я залпом прежде всего одолел “Братьев Карамазовых”.  
Беседа, однако, не состоялась. Все дело испортил... черничный  
пирог. Знатную гостью принимали торжественно. С утра пеклись  
пироги, а чтобы я не мешал по хозяйству в момент последних при-  
готовлений к приему — от меня откупились большим треуголь-  
ным ломтем этого самого черничного пирога.  
Ломоть оказался роковым.

Осиливать его мы отправились куда-то в кустарники окраин ку-  
рортного парка. Я и чудная девушка Нина, худенькая и смуглая,  
всегда ходившая в черном и смотревшая на мир задумчивыми гла-  
зами из-под копны вьющихся волос, наполовину остриженных, и  
напоминавшая Пушкина. Впрочем, всем обликом она, скорее, по-  
ходила на молодого монашка, почему и именовалась мною в гла-  
за и за глаза... “Мцыри”.

Короче говоря, на семейный чай с именитой дамой мы опоздали.  
О Достоевском не говорили. А запыхавшись, примчались к тому  
моменту, когда Анна Григорьевна уже покидала дачную веранду.  
Успел приложиться к ручке. Выслушать упрек, начинавшийся сло-  
вами “что же вы, молодой человек” и касавшийся несостоявшей-  
ся литературной беседы. Черная соломенная шляпа. Креповый  
шарф и черные перчатки. Да бледное старушечье лицо с элемен-  
тами властности, напоминавшими мне деспотический характер  
моей собственной бабушки; тяжелая походка и подобие костыля  
в руках — вот все, что осталось в памяти от первой моей в жизни

389 КОММЕНТАРИИ

“литературной встречи”. Долго потом корил себя за то, что “зря”  
прочел “Карамазовых”, вместо того чтобы отдавать все время  
теннису”.

3 Э. приехал в Петроград 30 мая 1915 г.

4 Речь идет об известной американской тюрьме.

**Цитадель**

Написано 23.V.1946. Глава осталась неоконченной. Видимо, Э.  
хотел посвятить ее своему другу детства Алексею Бертельсу —  
впоследствии генетику, сподвижнику крупнейшего советского  
биолога Николая Вавилова. На рукописи помета: “to be located”  
(“найти место” — *англ.*).

1 Речь идет о Г. Александрове и Э. Тиссэ.

**“The knot that binds”  
(Главка о divorce of pop and mom)**

Глава создавалась 29.V.1946 в Барвихе. Последний фрагмент  
публикуемого текста (о “пиететах”) написан на другой бумаге и  
не датирован, но по теме прямо продолжает текст главы. Финаль-  
ные мотивы этого наброска развернуто изложены в главах “Ми  
Ту” и “Путь в Буэнос-Айрес” (см. ниже).

1 По мотивам сказки “Пиноккио” итальянского писателя Коллоди  
(Карло Лоренцини, 1826 — 1890) Алексей Толстой сочинил попу-  
лярную в России книгу “Золотой ключик, или Приключения Бу-  
ратино” (1936), на основе которой в 1939 г. режиссер Александр  
Птушко поставил одноименный кукольный фильм. Рисованный  
фильм Уолта Диснея “Пиноккио” вышел в прокат в 1940 г.

2 Э. называл “анекдотом” в кинодраматургии традиционную со-  
бытийную перипетию, выдуманное происшествие, на основе ко-  
торого строилось действие сюжетов раннего кино. В своих не-  
мых фильмах он принципиально отказывался от “story” голли-  
вудского типа и фабулы коммерциализованного европейского  
кино. Драматургия его фильмов ориентировалась, с одной сто-  
роны, на реальные закономерности исторического процесса (“ста-  
чечная борьба”, “восстание”, “революция” и т.п.), с другой — на  
развитие эмоционально-психологического состояния зритель-  
ской аудитории, “слагающегося из цепи соответственно направ-  
ленных на нее раздражителей” (см. его статью “Метод постанов-  
ки рабочей фильмы”, 1925). Однако на рубеже 20 — 30-х гг. Э.

390 Мемуары

начал пересматривать эту позицию. В проектах голливудского  
периода — “Золото Зуттера”, “Американская трагедия”, “Чер-  
ное величество” — он не просто опирается на сюжетно разрабо-  
танные романы Блэза Сандрара, Теодора Драйзера и Джона Ван-  
деркука, но и ищет синтеза привлекательных для зрителя фабуль-  
ных “ходов” со своими прежними принципами. Сочетание эпи-  
ческой концепции и драматической ее разработки определило  
построение его исторических фильмов — “Александр Невский”  
и особенно “Иван Грозный”.

3 В мае 1946 г. мать Э. Юлия Ивановна была еще жива, и, возмож-  
но, поэтому он в рукописи вычеркнул список ее рижских поклон-  
ников: “граф Пален, офицер Богуславский, товарищ прокурора  
Друри, начальник тюремного управления Новиков...” Непосред-  
ственной причиной развода был установленный судом “факт пре-  
любодеяния” маменьки с родственником отца Венцелем. В одном  
из ранних мемуарных планов (от 8.VIII.1943), в пункте “Les parents  
terribles” [“Ужасные родители” — *франц.*] отразилась эта исто-  
рия: “Les amants de maman. Der Wentsel kommt” [ “Любовники ма-  
меньки. Венцель идет” — *франц., нем.].* В связи со скандалом в  
обществе дебатировался вопрос, следует ли разрешать Сереже Эй-  
зенштейну и детям генерала Бертельса играть с детьми Венцеля.

4 Журнал “ЛЕФ” (“Левый Фронт”), печатный орган одноименно-  
го литературно-художественного объединения во главе с Влади-  
миром Маяковским и Осипом Бриком, выходил с 1923 г. В 1927 г.  
из-за резких расхождений в редакции Маяковский вместе с Сер-  
геем Третьяковым организовал издание журнала “Новый ЛЕФ”,  
просуществовавшего два года.

5 Спектакль Александрийского театра “Маскарад” по драме М.Ю.  
Лермонтова в постановке Вс.Э. Мейерхольда (1917) оказал влия-  
ние на решение Э. оставить учебу в Петроградском институте  
гражданских инженеров и посвятить себя театру.

6 См. главу “Почему я стал режиссером”, где рассказывается, как  
знаменитый режиссер и драматург Н.Н. Евреинов демонстриро-  
вал альбомы с наклеенными вырезками газетных статей о себе  
начинавшему Эйзенштейну. Впоследствии Э. педантично выписы-  
вал и собирал прессу на разных языках о себе и своих постанов-  
ках, далеко превзойдя коллекцию Евреинова.

7 Подробнее об этом Э. пишет в главе “Путь в Буэнос-Айрес”.

**“Семейная хроника”**

Глава написана 29 — 30.V.1946 и выправлена ровно месяц спус-  
тя, 30. VI. Сделанная на первой странице автографа краткая за-

391 КОММЕНТАРИИ

пись содержания (“Цвейг — Бабель — Толлер — Мейерхольд —  
Фрейд”) была принята при первой публикации за авторский за-  
головок. Позднее среди черновиков обнаружился сложенный  
пополам лист, служивший “обложкой” главы, где находится под-  
линное название с датой написания. Это позволило понять связь  
между предыдущим текстом об “ужасных родителях” и главой о  
“духовной семье” Э.

1 Визит Теодора Драйзера к Э. состоялся 16.XI.1927. В книге “Drei-  
ser looks at Russia” (1928, в библиотеке Э. сохранился немецкий  
перевод — “Sowjet-Russland”, 1929) об этом визите, в частности,  
написано: “Входя, я заметил, что он владеет самой широкой и  
удобной кроватью из всех, какие я встретил в России, и я позави-  
довал ему, так как мне до сих пор попадались лишь узкие и весьма  
неудобные. Он улыбнулся и объяснил, что эту роскошную вещь  
он купил в американской сельхозартели под Москвой, куда он  
попал для киносъемок”.

2 Стефан Цвейг приезжал в Москву в сентябре 1928 г. на праздно-  
вание столетия со дня рождения Л.Н. Толстого. Среди юбилей-  
ных мероприятий было и торжественное заседание в Большом  
театре.

3 “Афинская школа” — фреска Рафаэля Санцио в Ватикане, изо-  
бражающая беседу мудрецов Академии Платона. Имя Фрейда  
Зигмунд ассоциируется у Э. с именем героя оперы Вагнера “Валь-  
кирия”.

4 Э. неточен: женой фиванского царя Лайоса (Лайя) была Иокас-  
та, которая, согласно мифу, стала женой своего сына Эдипа, убив-  
шего отца.

5 В архиве Э. сохранилась записка жены Мейерхольда Зинаиды  
Райх: “Сережа! Когда Мейерхольд почувствовал себя самостоя-  
тельным художником, он ушел от Станиславского”. Причиной  
“изгнания” был не просто сам факт работы Э. в театре Пролет-  
культа (которую он не прерывал в течение всей учебы у Мейер-  
хольда), но и известная ревность к дерзким проектам Ученика,  
иногда более радикальным, чем “левые эксперименты” Учителя.  
“Ад”, который пережил Э. в “раю” Мейерхольда, был связан с  
инспирированными слухами о “плагиатах”. Иван Аксенов, педа-  
гог школы Мейерхольда и первый биограф Э., пишет об этом му-  
чительном для Ученика периоде: “То, что год тому назад счита-  
лось распространением влияния ГВЫРМа за его пределы и при-  
знавалось полезным, в данное время определялось как двуруш-  
ничество, разбазаривание коллективной собственности, похище-  
ние производственного секрета и квалифицировалось как пре-  
ступление” ( *Аксенов И.А.* Сергей Эйзенштейн. Портрет худож-

392 Мемуары

ника. М., ВТПО “Киноцентр”, 1991, с. 34). Оскорбительные слу-  
хи подготовили решение Э. уйти от Мейерхольда, записка 3. Райх  
превратила это намерение в “изгнание”, в то же время “польстив”  
ему как “самостоятельному художнику”.

6 Мейерхольд ставил “Привидения” с труппой “Товарищества но-  
вой драмы” дважды: в 1904 г. — в Херсоне, и в 1906 г. — в Полта-  
ве.

7 Мейерхольд в 1902 г. покинул Московский Художественный те-  
атр, где был актером с года его основания (1898). Поводом послу-  
жил конфликт с дирекцией театра (невключение Мейерхольда в  
число “пайщиков”) и слухи о том, будто шиканье публики на  
премьере пьесы Владимира Немировича-Данченко “В мечтах”  
было организовано Мейерхольдом. Подлинной причиной ухода  
было недовольство Мейерхольда репертуаром и постановочным  
стилем МХТ и стремление к самостоятельной режиссерской дея-  
тельности.

8 Художник-символист Михаил Врубель несколько раз обращался  
в живописи и графике к образу Демона, трактовка которого свя-  
зана с одноименной романтической поэмой М.Ю. Лермонтова,  
однако с характерными для конца XIX — начала XX в. модифи-  
кациями темы “демонизма”. Это гордое, могучее существо, но  
скованное тоской, обреченное на поражение до действия. Наибо-  
лее известные картины Врубеля — “Демон сидящий” (1890) и  
“Демон поверженный” (1902).

9 В 1938 г., после закрытия Театра им. Мейерхольда, Станислав-  
ский пригласил своего бывшего ученика стать режиссером Опер-  
ного театра, которым К.С. тогда руководил.

10 Имеется в виду один из эпизодов эпической поэмы Абуль Касима  
Фирдоуси “Шах-намэ” (934 — 941) — рассказ о богатыре Руста -  
ме, убившем по ошибке своего сына Зораба (Сухроба). Этот сю-  
жет, популярный в России по переводу Василия Жуковского, был  
одним из любимых с детства произведений Э. (см. во 2-м т. наст.  
изд. главу [“Формулы жизни”]).

11 Сценарий “Карьера Бени Крика” по мотивам “Одесских расска-  
зов” Бабеля был написан в 1925 г. и через год неудачно поставлен  
на Одесской киностудии режиссером В. Вильнером. Рукопись  
сценария не сохранилась, и долю участия в нем Э. пока трудно  
установить. В библиотеке Э. сохранился экземпляр отдельного  
издания этого сценария (*Бабель И.* Беня Крик. Киноповесть. Ар-  
тель писателей “Круг”, 1926) с пометой на форзаце: “Летом 1925  
года на ст. Немчиново мы работали над этим сценарием. Увы! Что  
из него сталось!!”

12 Написанный при участии Г.В. Александрова сценарий сатиричес-

393 КОММЕНТАРИИ

кой трагикомедии о прифронтовом доме терпимости в эпоху пер-  
вой мировой войны сохранился в рукописи и был опубликован в  
журнале “Новое литературное обозрение” (№ 4, 1993,  
с. 5 — 19). О предполагавшейся постановке см.: “Базар похоти”.  
Беседа с В.И.Инкижиновым. —“Киногазета”, 1925, 4 авг., с.2.

13 Настоящая фамилия Григория Васильевича Александрова —  
Мормоненко, отсюда шутливое предложение Э. назвать его сына  
украинским именем Тарас (возможно, с намеком на “Тараса Буль-  
бу” Гоголя). Мальчика назвали Дугласом в честь кинокумира тех  
лет, актера Дугласа Фэрбенкса, который был для Александрова  
образцом спортивной ловкости и бесстрашия. Позднее, когда ас-  
социации с США стали немодными и даже небезопасными, Г.В.  
Александров переоформил имя сына на Василий.

14 Этот абзац вписан позднее — как тема, которую Э., видимо, на-  
меревался изложить подробно. Пока остается неизвестным, как  
Э. связан с историей или сюжетом пьесы И.Э. Бабеля “Мария”  
(1934—1935).

l5 Pulgas vestidas — “ряженые блохи” (*исп.*)*:* традиционные изде-  
лия мексиканских кустарей, искусно составляющих в скорлупе  
ореха миниатюрные сценки с ландшафтом и “костюмированными”  
телами блох. Э. привез из Мексики несколько таких образцов.

**Игрушки**

Написано 29.V.1946. Некоторая конспективность текста ука-  
зывает, что Э. намеревался вернуться к главе о своих детских иг-  
рах и рижских приятелях. Эта тема в другом аспекте нашла место  
в главе “Светлой памяти маркиза”.

1 “Хэмпти-Дэмпти-серкес” (Humpty-Dumpty-circus) — игрушеч-  
ный цирк с участием Хэмпти-Дэмпти, популярного героя англий-  
ских детских стихов, известного в русском переводе С.Я. Марша-  
ка как “Шалтай-Болтай”.

**Имена**

Фрагмент датирован 29.V.1946 и тоже конспективен.

1 “Заумный” стих поэта-футуриста Алексея Крученых.

2 Друзья детства Э.: Максим Максимович Штраух, впоследствии  
видный актер, соратник Э. по театру Пролеткульта и немым филь-  
мам, и его сестра Нина Максимовна (см. о нем в разделе “Про-  
фили” очерк “Юдифь”).

394 Мемуары

**Музис**

На автографе дата — 18.VII.1946. Текст помещен вслед за  
“Именами” тематически.

**Мадам Гильбер**

Одна из самых ранних мемуарных глав, написанная 10.VII.1942  
в Алма-Ате. Год спустя, в октябре 1943 г., Э. вернулся к идее на-  
писать о замечательной певице Иветт Гильбер (см. главу “Дама в  
черных перчатках”). Текст 1942 г., основным персонажем кото-  
рого оказался Михаил Осипович Эйзенштейн, по теме примыка-  
ет к мемуарным главам о детстве.

1 Isle Saint-Louis (остров Святого Людовика) на Сене в центре Па-  
рижа (расположенный рядом с островом Сите, на котором нахо-  
дится собор Парижской Богоматери) сохранил средневековую  
планировку и многие старинные здания.

2 Главный персонаж многотомной детективной серии Алексиса  
Понсон дю Террайля (1829 — 1871).

3 Маленький лорд Фаунтлерой — герой одноименного романа  
(1886) популярной в конце XIX — начале XX века писательницы  
Фрэнсис Элизы Бёрнетт (1849 — 1924), американки английского  
происхождения. Мальчик-филантроп, перевоспитывающий деда-  
аристократа, воплощал Благовоспитанность и Доброту.

4 Императрица Мария Федоровна ведала делами благотворитель-  
ности. Не в последнюю очередь благодаря заслугам в этой облас-  
ти, но официально — “как городовой архитектор по чину” Ми-  
хаил Осипович Эйзенштейн в 1916 г. получил потомственное дво-  
рянство. 29 ноября того же года Гербовое отделение слушало дело  
об утверждении герба рода Эйзенштейнов, по поводу чего Миха-  
ил Осипович направил из Юрьева (Тарту) проект герба и оттиск  
старинной печати. Среди его заслуг отмечалось и то, что он “бо-  
лее 20 лет занимался историей прибалтийских городов и подго-  
товил рукопись “Материалы по истории прибалтийских наро-  
дов”...” По сведениям, приведенным в статье Е. Агафоновой, М.  
Ивановой и В. Казанкова “Последние гербы Российского дворян-  
ства” (“Гербоведъ”,№ 4, февраль 1993, с. 74—76), “герб не успе-  
ли утвердить положенным порядком. Рассмотрев его в своем при-  
сутствии 29 ноября, Гербовое отделение уже не могло дать делу  
дальнейший ход”.

5 См. комментарий к главе “Ночь в Минске”.

395 КОММЕНТАРИИ

**Воинжи**

Автограф без даты, на обороте одной из страниц — набросок  
к главе “Новгород —Los Remedios”, зачеркнутый автором. Со-  
хранился план, по которому мотивы главы о военных инженерах  
должны были соседствовать с мотивами, оказавшимися в главах  
о Новгороде (написана 24.V.1946), “Книги в дороге” и “На кос-  
тях” (8.VI.1946). Отсюда можно предположить, что “Воинжи”  
писались в конце мая или начале июня 1946 г. Текст прервался в  
самом начале. Несомненно, Э. намеревался гораздо больше на-  
писать о своем непосредственном начальнике по 18-му Военному  
строительству Сергее Николаевиче Пейче, личность которого  
оказала на него большое влияние. В свою очередь, начинающий  
режиссер привлек своего “командира” к участию в любительских  
спектаклях, где тот с успехом исполнял острохарактерные роли.  
Однако к концу гражданской войны Пейч начал отрицательно  
влиять на судьбу своего подчиненного, категорически отказыва-  
ясь отпустить его в театральный коллектив Политотдела Запад-  
ного фронта (жалобами на это полны письма Э. к матери весной  
1920 г.). Характеристики других инженеров нашли место в главах  
“Мертвые души”, “Вот и главное” и др.

1 Ныне Даугавпилс (Латвия).

**Вожега**

Набросок главы сделан 29.V.1946. Получерновой характер тек-  
ста сказался и в обилии неразвернутых предложений, и в много-  
язычии, обычном в эйзенштейновских “записях для себя”. Тем не  
менее доля живописных и важных для биографии деталей столь  
велика, что “Вожега” выгодно выделяется среди черновиков, и  
это позволило ввести текст в основной корпус мемуаров.

1 Pueblo — городок в штате Колорадо, на границе с Арканзасом,  
Puebia — город на юге Мексики. Пока не удалось уточнить, о ка-  
ком из них Э. ведет речь

2 Имеются в виду главы V — VII третьей части романа Ф.М. Досто-  
евского “Идиот”.

3 Э. не совсем точен: “Новеллы итальянского Возрождения” в пе-  
реводе П. Муратова вышли в изд-ве Н.Ф. Некрасова (М., 1912).

4 Не ясно, что за узелок и кому передавал Э., какие 14 мест он вез  
(обратно в Вожегу?) и связаны ли с ними “яйца сотнями”. Важно,  
однако, то, что это — единственное свидетельство визита Э. в  
Москву до того, как он приехал изучать японский язык в 1920 г.

5 Подробно об этом Э. написал в главе “Книжные лавки”.

396 Мемуары

**Мертвые души**

Написано, вероятно, вскоре после “Воинжи”, с которой, судя  
по плану, этот текст должна была соединять ироническая связка:

“Чистота техники. Воровство”. В названии главы обыгрываются  
оба смысла названия поэмы Н. Гоголя: как там “душами” умер-  
ших крестьян торгуют помещики — сами “мертвые души”, так  
здесь имеются в виду не только фиктивные “работники” на стро-  
ительстве окопов, но и военные инженеры, наживавшиеся на обо-  
ронительных сооружениях. “Детективный сюжет” главы дает  
яркую характеристику нравов, сохранившихся в 18-м Военном  
строительстве с дореволюционных времен, и объясняет одну из  
причин, почему Э. ощущал себя все более чужим в коррумпиро-  
ванной среде “воинжей”.

1 Рассказ Эдгара По “Сердце-обличитель” (вместе с его же новел-  
лами “Черный кот” и “Черт в ратуше”) был впервые опублико-  
ван по-русски Ф.М. Достоевским в основанном им журнале “Вре-  
мя” (1861, т. 1, кн. 1). Этот рассказ, наряду с газетной “уголовной  
хроникой” и другими литературными произведениями, повлиял  
на замысел романа Достоевского: начало черновой редакции  
“Преступления и наказания” даже текстуально совпадает с на-  
чалом “Сердца-обличителя”. Достоевскому оказались близки и  
психологические мотивировки убийцы в рассказе По, и сам ме-  
тод “материальной фантастичности”, которую он отметил у аме-  
риканского писателя.

2 Согласно мифу о Минотавре, победитель чудовища Тезей нашел  
выход из лабиринта благодаря нити, которую дала ему дочь царя  
Миноса Ариадна.

3 Неточность: в рассказе Э. По обезьяна проникла в комнату через  
окно.

4 В Великолукском городском театре, где в годы войны размещал-  
ся гарнизонный клуб, Э. принял участие в организации драмати-  
ческой студии, в которой с февраля по май 1920 г. был режиссе-  
ром и художником. В черновом плане есть дополнительные дета-  
ли о работе этой студии: “Семенов играет во “Взятии Бастилии”.  
Граф Сюзор, я и какой-то обрусевший швед пишем задники... “Ху-  
дожники-любители”. Пьеса Аверченко “Двойник”, Пейч играет  
лакея. Я ставлю... Пьеса комиссара. Я играю и переигрываю без-  
божно. Знакомство с Елисеевым. Художник “Иванова Павла”!  
Спектакль “Марат”. Я играю Тюваша. Ужасно! Пейч уходит в  
Полоцке и отпускает меня с Елисеевым. <...> Поля моих черте-  
жей — декорации и скоропись мизансцены”.

5 В качестве понятых брались неграмотные крестьяне, которые  
вместо имени “подписывались” крестами.

397 КОММЕНТАРИИ

6 “La France contient, dit 1'ALMANACH IMPERIAL, trente-six mil-  
lions de sujets, sans compter les sujets de mecontentement” (“La La-  
terne”, numero 1, samedi 31.V.1868) — (“Францию составляют, го-  
ворит “Имперский альманах”, тридцать шесть миллионов поддан-  
ных, не считая поводов неудовольствия”). Игра словом “sujet”,  
которое означает и “подданный”, и “повод”, “предлог”. Анри де  
Рошфору, издателю “Фонаря”, принадлежал титул маркиза.

**Двинск**

Дата на автографе — 11.V.1946. К этому же времени относится  
цитированный выше черновой план главы (или цикла глав) о граж-  
данской войне, частично осуществленный через две недели. Гла-  
ва “Двинск” осталась прерванной на “несостоявшейся метафоре”.

1 Имеется в виду ироничный по форме, полный отступлений, про-  
белов и нарушений логики повествования роман английского пи-  
сателя Лоренса Стерна “Жизнь и мнения Тристрама Шенди,  
джентльмена” (1760 — 1767).

**[Ночь в Минске]**

Текст без даты, написан на обороте чернового плана вступле-  
ния к книге “Метод”. Не исключено, что он и предназначался  
поначалу для этой книги, но не вошел в связный текст ее, а ока-  
зался среди материалов к “Мемуарам”. При первой публикации  
были сокращены три последние фразы (здесь приводимые) из-за  
их “несоответствия” датам событий по документам. Отец Э.,  
Михаил Осипович, скончался в Берлине 1.VII.1920. В этот день Э.  
уехал из Полоцка в качестве декоратора театральной части По-  
литуправления Западного фронта (ПУЗАП). 26.VII.1920 теачасть  
ПУЗАПа переезжает в Минск, и тут 20.IX. Э. получает “вызов”  
Петроградского института гражданских инженеров. Однако, как  
он в тот же день пишет матери, намерен через 6 — 7 дней ехать в  
Москву для изучения японского языка в Академии Генерального  
штаба: “Решение было принято уже 1 сентября”. Таким образом,  
решающая судьбу бессонная ночь, о которой Э. вспоминает чет-  
верть века спустя, была пережита им либо действительно 1 июля,  
но в Полоцке, либо в Минске, но 1 сентября, ровно через два ме-  
сяца после смерти отца. Не ясно также, когда Э. узнал о смерти  
отца — о ней ему сообщила из Берлина фрау Елизабет Михель-  
сон в письме от 3 октября 1920 г.

1 Вместе с художником Константином Елисеевым Э. в 1920 г. рас-  
писал стены вагонов агитпоезда “Красноармеец”. Идея передвиж-

398 Мемуары

ной (складной) сцены, спроектированной им для красноармейско-  
го театра, возродилась в 1921 г., когда Э. создал эскиз передвиж-  
ной сцены (“для спектаклей под открытым небом и в закрытом  
помещении”) Студии Театрального Синтеза при Московском  
Пролеткульте.

2 В архиве Э. сохранились учебные тетради с записями иероглифов  
и японских слов, сделанными еще до приезда в Москву. Хотя он и  
не научился читать и говорить по-японски, знание принципов иде-  
ографического письма помогло ему в создании теории киномон-  
тажа (см. его статью “За кадром”, 1929).

**Нунэ**

Этот и следующий тексты создавались одновременно, в апреле  
1945 г., как одна статья для сборника “Броненосец “Потемкин”,  
готовившегося к 20-летию фильма. В процессе работы издательс-  
ких редакторов с составителем сборника Перой Аташевой текст  
статьи несколько раз сокращался и правился. На первом из вы-  
павших фрагментов Э. (вероятно, уже в 1946 г.) надписал заглавие  
“Нунэ” и сделал помету “MEM”. Стремление Э. в 1945 г. опубли-  
ковать воспоминания о Н.Ф. Агаджановой-Шутко было актом  
гражданского мужества, так как ее муж, К.И. Шутко, был репрес-  
сирован. Издание сборника тогда не состоялось, и сильно сокра-  
щенная статья “Двенадцать Апостолов” была напечатана лишь  
посмертно, к 25-летию “Потемкина”. В таком виде она многок-  
ратно перепечатывалась и переводилась. В настоящем издании обе  
части текста, имеющие авторские заглавия, печатаются в перво-  
начальной версии.

1 Слова Байрона, записанные им в дневнике после успеха первых  
двух песен поэмы “Странствования Чайльд-Гарольда” (1812).

2 Материалы об истории цензурных перипетий и прокатного успе-  
ха “Потемкина” в Германии см. в сборнике “Броненосец “Потем-  
кин” (М., “Искусство”, 1969, с. 223 — 248).

3 Э. прежде всего имеет в виду свои конфликты с одним из руково-  
дителей Московского Пролеткульта Валерианом Федоровичем  
Плетневым. “Схватки” Э. с Плетневым начались еще в период  
постановки “Мудреца”, но особенно обострились во время съемок  
и монтажа “Стачки”. Плетнев обвинял Э. в “устремлении к из-  
лишнему, самоцельному формализму и трюкизму”, отрицал его  
право на авторство, настаивая на “коллективном авторстве Про-  
леткульта” в создании “Стачки”. Э. подверг критике “правый  
уклон Пролеткультовского подхода, мещански-реалистического,  
совершенно несовместимого с моей работой” (“Новый зритель”,  
1925, № 4, 27 янв.).

399 КОММЕНТАРИИ

4 Казимир Малевич возглавлял в 1923 — 1926 гг. Государственный  
институт художественной культуры (ГИНХУК) в Ленинграде.

5 РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) — ли-  
тературная организация, возникшая в 1925 г. и ликвидированная  
постановлением ЦК ВКП (б) от 23.IV.1932. Претендовала на мо-  
нополию в выражении новой действительности, выдвигала нор-  
мативные требования к литературе и эстетике, дискредитирова-  
ла многих писателей, несогласных с ее установками и лозунгами.  
Э. неоднократно критиковал догматическое понимание руково-  
дителями РАПП задач и методов искусства, в частности совет-  
ского кино.

6 В 20-е гг. господствовала практика “номерного сценария”, тре-  
бовавшая от автора сценария фиксировать еще до съемок под  
“номерами” содержание будущих кадров и даже их последова-  
тельность. Позже такое понимание соотношений между сцена-  
рием и фильмом выродилось в требование “железного сценария”  
— в бюрократически-цензурное ограничение прав режиссера на  
отступления от утвержденного сценария. В противовес этой тен-  
денции Э. предложил понимать сценарий как “стенограмму эмо-  
ционального порыва, стремящегося воплотиться в нагроможде-  
ние зрительных образов”, как “шифр, передаваемый одним тем-  
пераментом другому”, как “киноновеллу” (в статье “О форме  
сценария”, 1929). Концепция Э., отстаивающая право режиссера  
на импровизацию в процессе постановки и подтвержденная его  
практикой, в частности в создании “Броненосца”, в то же время  
сыграла существенную роль в становлении сценария как рода  
литературы.

**“Двенадцать Апостолов”**

1 “Драма на Тендре” — название второго “акта” фильма “Броне-  
носец “Потемкин”, эпизод попытки командира корабля казнить  
для устрашения экипажа группу матросов, что становится при-  
чиной восстания. События на “Потемкине” начались 14.VI.1905  
в Тендровской бухте (остров Тендра близ Одессы).

2 Имеется в виду офорт 55 “Hasta la muerte” (“До самой смерти”)  
из серии Гойи “Капричос” (1799).

3 “Тщетны россам все препоны” — ставший поговоркой стих из оды  
XVIII в.

4 Аппиева дорога, построенная в 312 г. до н.э. цензором Аппием  
Клавдием, связывала Рим и Капую.

5 “Черносотенцами” называли членов шовинистических организа-  
ций “Союз русского народа” и “Союз Михаила Архангела”, со-

400Мемуары

зданных в 1905 г. для борьбы с революционным движением в Рос-  
сии.

6 Госкино — Центральное государственное кинопредприятие  
РСФСР; ВУФКУ — Всеукраинское фото-кино-управление, рес-  
публиканская организация, ведавшая производством и прокатом  
фильмов на Украине.

7 С 1926 г. советские сценаристы и режиссеры кино получили пра-  
во на определенные законом процентные отчисления от каждого  
сеанса их фильма, по аналогии с отчислениями драматургам от  
каждого театрального спектакля по их пьесе. Э. еще в связи с пос-  
тановкой “Стачки” призывал признавать авторские права режис-  
сера в фильме — статья в журн. “Зрелища” (1924, № 72). В конце  
30-х гг. отчисления от сеансов были заменены единовременным  
гонораром.

8 В действительности капитан “Потемкина” Голиков приказал на-  
крыть группу казнимых брезентом: об этом вспоминали многие  
участники восстания. Однако бунт начался прежде, чем матро-  
сов успели накрыть. В сценарии “1905 год” был предусмотрен  
кадр, основанный на этих воспоминаниях: “Офицер отдает коман-  
ду. Оставшихся накрывают брезентом”. В фильме “Броненосец  
“Потемкин” отступлением от реальных событий было то, что бунт  
вспыхивает после сцены с брезентом. Таким образом, “чистой  
выдумкой режиссуры” является не мотив “брезентового савана”  
и не приказ командира, а вся разработка эпизода с накрыванием  
матросов, напряжением перед залпом и возгласом Вакулинчука  
“Братья!”, с которого начинается восстание. Вероятно, это “фан-  
тазирование на тему”, а также воззрения консультанта вытесни-  
ли из памяти Э. исторический источник эпизода.

9 Это был Всеволод Эмильевич Мейерхольд; к сожалению, в мо-  
мент его приезда в Париж Прокофьева там не оказалось и при-  
глашение написать музыку к фильму не было передано.

10 Речь идет об Александре Андреевиче Левицком, одном из старей-  
ших русских операторов, начинавшем снимать с Э. фильм “1905  
год”. Полное несходство творческих принципов привело к раз-  
рыву их сотрудничества еще на съемках в Ленинграде. После за-  
вершения “Потемкина” Э. писал: “Потеря полутора месяцев из-  
за несхождения характерами с Левицким. <...> Трудно делать  
революционную сегодняшнюю вещь, когда в операторе обыва-  
тельская неприязнь и непринятие крана, верфи, паровоза, а иде-  
алы — в картонных католических костелах” (“Тезисы к выступ-  
лению в Ассоциации революционной кинематографии”, 1926).  
Последняя фраза — намек на фильм “Крест и маузер” (реж. В.  
Гардин), снимавшийся Левицким в Одессе, когда у Э. его сменил  
оператор Эдуард Тиссэ.

401 КОММЕНТАРИИ

11 В так называемом “монтажном сценарии” (август — начало сен-  
тября 1925 г.) для финала эпизода “Лестница” Э. наметил съемку  
скульптурной группы на здании Одесского оперного театра —  
“Колесница Музы, запряженная пантерами”. Крупные планы  
рычащих пантер были заменены потом тремя кадрами мрамор-  
ных львов с дворцовой лестницы в Алупке.

12 Дюк — распространенное в Одессе название памятника на верх-  
ней площадке портовой лестницы — фигуры генерал-губернато-  
ра Одессы герцога Армана-Эмманюэля Ришелье (скульптор Иван  
Мартос,1826).

13 Имеется в виду стихотворение “Необычайное приключение, быв-  
шее с Владимиром Маяковским летом на даче”, где поэт описы-  
вает свой разговор с солнцем за чаепитием.

14 Согласно ветхозаветной “Книге Иисуса Навина” (10, 12 — 13),  
этот помощник и преемник Моисея во время битвы израильтян и  
гаваонитян “воззвал к Господу... и сказал пред Израильтянами:

стой, солнце, над Гаваоном, и луна, над долиною Айалонскою! И  
остановилось солнце, и луна стояла, доколе народ мстил врагам  
своим”.

15 Иронический парафраз лейтмотива “В Москву! В Москву! В Мос-  
кву!” в пьесе А.П. Чехова “Три сестры”.

16 В 1943 г. озвученный музыкой Пола Абрахама “Потемкин” был  
дополнен “партизанской рамкой” из пролога и эпилога (автор  
сценария — Альберт Мальц) и под названием “Seeds of Freedom”  
выпущен на экраны США. Ниже Э. цитирует статью “Второе ро-  
ждение классического фильма” Г.Д. Гланса в августовском номе-  
ре журнала “Theatre arts” за 1943 г.

17 Имеется в виду классическая статья Э. “Диккенс, Гриффит и мы”  
(1941 — 1945).

18 Николай Бауман, один из руководителей московского пролета-  
риата, был убит 18.Х.1905 агентом царской охранки. Его похоро-  
ны вылились в грандиозную демонстрацию и стали памятным со-  
бытием первой русской революции.

**[Чудо в Большом театре]**

Рукопись — недатированный, трудно читаемый черновик, рас-  
шифрованный В.П. Коршуновой. Возможно, этот набросок свя-  
зан с планом главы “Большой театр” (май 1946 г.), где Э. хотел  
рассказать о своих “вторжениях” на подмостки прославленного  
московского театра: показе сцены из “Мудреца” на юбилейном  
вечере Мейерхольда (1923), участии в торжествах по поводу

402Мемуары

15-летия советского кино (1935), постановке оперы “Валькирия”  
(1940) и др. Среди этих событий упомянута и премьера “Потем-  
кина” 24 декабря 1925 г. на торжественном заседании, посвящен-  
ном 20-летию первой русской революции.

1 Поскольку монтаж фильма продолжался до последнего часа и  
негатив не был еще смонтирован, оказалось невозможным отпе-  
чатать копию без монтажных склеек, и на вечере в Большом теат-  
ре была показана единственная рабочая копия.

**Memoires posthumes**

Написано 17.Х.1942 в Алма-Ате.

**Ерорeе**

Цикл глав писался в Барвихе в конце мая 1946 г. Даты на ав-  
тографе (30, 31.V и 1, 2.VI) относятся, скорее всего, ко времени  
авторедактуры. Некоторые вставки сделаны 5. VI и позже. Судя  
по планам, несколько глав остались ненаписанными (о встрече с  
Филиппом Бертло, о благополучном завершении дела с высыл-  
кой из Франции, о встречах с коллегами и др.).

**Пролог**

1 Э. приехал в Швейцарию в сентябре 1929 г. вместе с Г.В. Алексан-  
дровым и Э.К.Тиссэ на Конгресс независимых кинематографис-  
тов в замке Ла-Сарраз (см. об этом очерк “Товарищ Д' Артаньян”  
в разделе “Профили”, т. 2). После конгресса он трижды высту-  
пил в Цюрихе, был в других городах Швейцарии. Далее упомина-  
ются выступления в Гамбурге (октябрь).

2 Далее в рукописи зачеркнуто: “Завтра у него разбегутся глаза.  
Завтра ему станет уютно. Это будет завтра”. Эта правка связана,  
возможно, с отразившимся в набросках намерением написать от-  
дельную главу о Германии 1929 г.

**Сорбонна**

1 С докладами о советском кино и своем искусстве Э. дважды по-  
бывал в Великобритании: во второй половине ноября и в первой  
половине декабря 1929 г.; трижды в Бельгии — в начале ноября и  
конце декабря 1929 г. и в январе 1930 г., а также в Голландии — в  
январе 1930 г.

403 КОММЕНТАРИИ

2 Речь идет о “Почтальоне Рулене” (1888).

3 Обыгрывается название фильма Г.М. Козинцева и Л.3. Трауберга  
“Новый Вавилон” (1928) о Париже 1871 г. и Парижской комму-

4 Шмен-де-Дам — место ожесточенных боев между немецкими и  
французскими войсками с сентября 1914 г. по октябрь 1918 г.

5 Э. иронически использует “формулу” поэта-символиста Констан-  
тина Бальмонта (1867 — 1942), ставшую названием его сборника  
стихов.

6 Речь идет о статьях 1928 — 1929 гг. “Наш “Октябрь”. По ту сто-  
рону игровой и неигровой”, “Перспективы” и “Драматургия ки-  
ноформы”.

7 В Сорбонне Э. в ответ на вопрос: “Что вы думаете о сюрреализ-  
ме?” — в частности, сказал: “Сюрреализм работает в направле-  
нии, диаметрально нам противоположном. <...> Если вы стреми-  
тесь при помощи вашего произведения *высказаться,* сюрреалис-  
тическая система великолепна. Но у нас иные намерения. Мы хо-  
тим при помощи ряда изображений добиться эмоционального,  
интеллектуального или идеологического *воздействия* на зрите-  
ля, и поэтому для нас система сюрреалистов неприемлема...” (цит.  
по стенограмме).

8 Парижский гамен, персонаж романа Виктора Гюго “Отвержен-  
ные”, один из любимых героев Э. с детства.

9 Цитата из Послания апостола Павла к колоссянам: “... Где несть  
ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, раба,  
свободного, но все и во всем Христос” (3,11).

10 Причиной столь раннего визита полиции было предписание пре-  
фектуры о высылке Э. из Франции, с чего началась его париж-  
ская “эпопея”.

**Рю де Гренель**

1 В ноябре 1812 г., когда русские войска преследовали отступав-  
шую из Москвы армию Наполеона, фельдмаршал Кутузов прика-  
зал расковать лошадей, чтобы они не скользили по льду.

2 26 января 1930 г. в Париже исчез при неясных обстоятельствах  
один из руководителей белоэмигрантских организаций, предсе-  
датель Русского общевоинского союза (РОВС) генерал А.И. Ку-  
тепов. Французская и эмигрантская пресса подняла шумную кам-  
панию против советских дипломатов в Париже, обвиняя их в по-  
хищении и убийстве генерала. Об этом деле и участии в нем аген-  
тов ОГПУ см.: *Бон Даниэль.* Преступление без наказания (“Звез-  
да”, 1995, № 2, с. 45—78).

404Мемуары

3 Среди черновиков сохранился конспект еще одного эпизода это-  
го этапа “эпопеи” — разговора Э. в префектуре с господином Уда-  
ром (monsieur Oudars): “Виза истекает — не продлим. Хлопотать  
— о, поп, поп! Безнадежно. Decision ministrielle [Решение минист-  
ра]. — Вы лучше позаботьтесь о транзитных визах. Звонок. “Вы-  
ездную визу! Et — месье проводит вас до границы”. Я жалею, что  
я не актер. Как бы я сыграл мосье Удара на сцене! Мосье Удар  
прав. Где-то уже проскользнула заметка. И уже назавтра бель-  
гийцы отказывают в транзитке”.

4 Парафраз известного высказывания Вольтера: “Если бы Бога не  
было, его следовало бы выдумать” (“Si Dieu n'existait pas, 11 faud-  
rait 1'inventer”).

**[Друзья в беде]**

1 В этой фразе, возможно, скрыт намек на творчество Г.В. Алек-  
сандрова: с его именем связан сценарий “Спящая красавица”  
(1929), по которому Сергей и Георгий Васильевы поставили свой  
первый игровой фильм; его фильм “Светлый путь” (1939) перво-  
начально назывался “Золушка”.

2 “Сентиментальный романс” (“Romance sentimentale”) — двад-  
цатиминутный фильм, фактическим режиссером которого был  
Григорий Александров, оператором — Эдуард Тиссэ. Но ради  
рекламы постановщиком был указан Э., хотя он участвовал лишь  
в монтаже небольшого пейзажного пролога с экспериментальным  
использованием звука.

3 Жан Пенлеве показал на Конгрессе независимых кинематогра-  
фистов в Ла-Сарразе фильм “Рак-отшельник” (1929), с особым  
восторгом принятый группой сюрреалистов. Фильм “Морской  
конек” он снял в 1933 г. Впоследствии Пенлеве стал одним из круп-  
нейших мастеров научного и научно-популярного кино, органи-  
затором и президентом Международной организации научного  
кино.

4 Свою концепцию экстаза как психологического и эстетического  
феномена “ex-stasis” — “выхода из себя”, “перехода из состоя-  
ния в состояние” — Э. излагал в ряде трудов, начиная с незавер-  
шенной статьи “Как делается пафос” (1929). См., в частности,  
раздел “Пафос”вкниге “Неравнодушная природа” (1939—1947).

5 Св. Тереза из Лизьё (1873 — 1897) была канонизирована в 1925 г.

6 Лурд — город во Франции, где, по легенде, Бернадетте Субиру  
явилась мадонна, место паломничества католиков. Массовые эк-  
стазы толпы в ожидании чудес и мгновенных исцелений заинте-  
ресовали Э. еще в юности, когда он познакомился с романом Эми-  
ля Золя “Лурд” (1894).

405 КОММЕНТАРИИ

7 Exvoto — живописные или скульптурные изображения, помеща-  
емые в храмах и капеллах прихожанами в знак обета, чаяния.

8 Имеется в виду предание о том, что французский король Карл  
IX, фанатичный противник гугенотов, собственноручно стрелял  
в них во время кровавой Варфоломеевской ночи 24 августа 1592  
года.

9 Андре Мальро встречался с Э. не только в Париже в дни “эпо-  
пеи”, но и в Москве, куда он приезжал в 1934 г. для участия в  
Первом съезде советских писателей. После съезда Э. и Мальро  
работали в Крыму над сценарием по роману “La condition hu-  
maine” (о революционном движении в Китае), который должен  
был ставить молодой режиссер Альберт Гендельштейн.

10 Скульптурные изображения из древнекитайских погребений вре-  
мен династии Тан (618 — 907) и Минь (1368 — 1644).

11 Название того участка набережной Сены, где расположено ми-  
нистерство иностранных дел Франции.

12 О встрече с Джеймсом Джойсом см.: *Эйзенштейн С.М.* Избран-  
ные произведения в шести томах, т. 1, с. 486.

13 Речь идет о переводе Т.И. Лещенко-Сухомлиной, опубликован-  
ном в Париже в 1932 г. Более позднее, “рижское” издание этого  
перевода вышло без указания переводчика.

14 “Большой четверкой” называли руководителей стран, которые го-  
товили на Парижской мирной конференции 1919 — 1920 гг. мир-  
ные договоры с государствами, побежденными в первой мировой  
войне. Это были президент США Вудро Вильсон, премьер-ми-  
нистр Франции Жорж Клемансо, премьер-министр Великобри-  
тании Дэвид Ллойд Джордж и председатель кабинета министров  
Италии Витторио Эмануэле Орландо.

15 Намек на слова Гамлета из трагедии Шекспира (акт I, сцена 5):

“Гораций, много в мире есть того, что вашей философии не сни-  
лось” (*пер. Б. Пастернака*).

16 Речь идет о фильме “Жизнь Эмиля Золя” (1937) по сценарию Гейн-  
ца Геральда, Гезы Херцега и Нормана Рейна.

17 Здесь перечислены основные этапы процесса Дрейфуса. “Чертов  
остров” (Кайенна) — место французской каторги, куда был от-  
правлен Дрейфус после первого процесса в 1894 г. В 1898 г. со-  
стоялся второй процесс, на котором военный суд оправдал Эс-  
тергази, подлинного шпиона. Третий процесс 1898 — 1899 гг. зна-  
чительно смягчил приговор Дрейфусу, после чего он был “поми-  
лован” президентом. Эмиль Золя, вместе с другими писателями и  
общественными деятелями выступивший в защиту Дрейфуса, на-  
печатал знаменитое открытое письмо “Я обвиняю!” (“J' accuse!”)

406Мемуары

и был привлечен к суду, из-за чего ему пришлось срочно уехать в  
Англию. Таинственное бордеро — фальсифицированный доку-  
мент, на основании которого был осужден Дрейфус.

18 Э. ссылается на комедию “Путешествие Перришона” Эжена-  
Мари Лабиша.

19 В маленьком пограничном городке на севере Мексики группа Э.,  
вынужденно прервав съемки фильма, провела почти месяц (с 17  
февраля до 14 марта 1932 г.) в ожидании транзитной визы США.

20 Описка Эйзенштейна: он имел в виду художника Поля Синьяка  
(1863 — 1935), обосновавшего вместе с Сера метод и стиль пуан-  
тилизма.

21 Мсье Шарлюс (точнее, Шарлю — Charlus) — персонаж цикла ро-  
манов Марселя Пруста “В поисках утраченного времени”.

22 Э. неточно называет французский фильм Карла Теодора Дрей-  
ера “Страсти Жанны Д' Арк” (1928), снятый на основе подлин-  
ных документов, а не романтической трагедии ф. Шиллера “Ор-  
леанская дева”.

**Ганс. Колетт**

1 Фильм Абеля Ганса назывался “Конец света” (“Le Fin du Mon-  
de”). Встреча Э. с Гансом состоялась 25 февраля 1930 г.

2 Ошибка: маршал Петэн, которого приговорили в августе 1945 г.  
за коллаборационизм с нацистами к смертной казни, замененной  
пожизненным заключением, находился в тюрьме сначала в Пур-  
тале, а затем на острове Йе. Неточность Э. объсняется, видимо,  
тем, что в Венсеннском лесу в 1940 г. Гитлер принял акт о капиту-  
ляции Франции.

3 Марлен Дитрих играла роль, отчасти навеянную судьбой танцов-  
щицы Мата Хари, в фильме “Обесчещенная” (1931) режиссера  
Джозефа фон Штернберга.

4 Грета Гарбо снялась в фильме “Мата Хари” режиссера Джорджа  
Фитцмориса (1931).

5 Герберт Кларк Гувер был 31-м президентом США от Республи-  
канской партии с 1929-го по 1933 г. Именно на время его правле-  
ния пришелся визит Э. в США. На смену Гуверу пришел Франк-  
лин Делано Рузвельт от Демократической партии, переизбирав-  
шийся на пост президента 4 раза.

6 “Даго” — презрительная кличка мексиканцев со стороны севе-  
роамериканцев, которых, в свою очередь, мексиканцы прозвали  
“гринго”.

7 Баварское селение, жители которого с 1634 г. каждые десять лет  
разыгрывают мистерию “Страстей Господних”.

407 КОММЕНТАРИИ

8 В фильме роль архиепископа Пимена играл Александр Мгебров,  
а Всеволод Пудовкин — эпизодическую роль юродивого Николы.

9 Имеется в виду античная скульптура двуполого существа Андро-  
гина, найденная при раскопках Геркуланума и Помпеи под Не-  
аполем.

10 Французская писательница Габриэль Сидони Колетт была с 1893-  
го по 1906 г. замужем за театральным и музыкальным критиком  
Анри Готье-Вилларом, публиковавшимся под псевдонимом Вил-  
ли. Женой Анри де Жувенеля, отца Рено, друга Э., Колетт была с  
1912-го по 1924 г.

11 В этом месте рукописи набросок о резонансе “эпопеи”: “I'm lio-  
nized в салонах. На бульваре. У Мары добиваются меня пригла-  
сить. Карикатура [о высылке] в “Известиях”. Фраза господина  
Мюзара, что больше [никуда] не пустят. Тайна постели г-на  
Тардье”. Последняя фраза плана развернута в следующей главе.

**Кокто. “Простите Францию”**

1 “Дом Телье” — новелла Ги де Мопассана, давшая нарицательное  
название “домам терпимости”.

2 В фильме “Руки Орлака” (1925) режиссера Роберта Вине сюжет  
построен на излечении пианиста, руки которого из-за травмы пе-  
рестали ему подчиняться.

3 Аннамит — уроженец Аннама (прежнее название Вьетнама).

4 В мае 1922 г. Э. вместе с Сергеем Юткевичем написал либретто и  
создал эскизы к пантомиме “Подвязка Коломбины”, постановка  
которой предполагалась в театре “МАСТФОР” (“Мастерская  
Фореггера”). Замысел этой “конструктивистской” пантомимы  
основывался на пьесе Артура Шницлера “Вуаль Беатрисы” с му-  
зыкой Э. Донаньи, по которой Всеволод Мейерхольд поставил  
пантомиму “Шарф Коломбины” (1910), а Александр Таиров —  
“Покрывало Пьеретты” (1916).

5 Э. ссылается на стихотворение Сергея Есенина “Собаке Качало-  
ва” (1925).

6 Под названием “Un cadavre” (“Труп”) в 1930 г. был опубликован  
коллективный антибретоновский памфлет сюрреалистов (среди  
авторов были Ж.Превер, Р.Кено, Р.Витрак, М.Лерисс), инициато-  
ром акции выступил Робер Деснос.

7 Вероятно, Э. говорит о своем первом визите в Париж в 1906 г., так  
как Гюстав Эйфель скончался в 1923 г.

8 Пьеса Кокто представляет собой монолог женщины, говорящей  
по телефону с покинувшим ее возлюбленным. Премьеру “Чело-  
веческого голоса” в “Комеди Франсэз” играла Берта Бови.

408Мемуары

9 Тартарены — нарицательное имя от героя трилогии Альфонса  
Доде “Тартарен из Тараскона”, “Тартарен в Альпах” и “Порт  
Тараскон”.

10 Реплика из комедии Александра Грибоедова “Горе от ума” (1824),  
ставшая поговоркой. В пьесе имеется в виду пожар Москвы, за-  
нятой в 1812 г. Наполеоном.

11 Кики де Монпарнас — прозвище-псевдоним знаменитой модели  
Алис Ирин, оставшейся в истории искусства не только своими  
изображениями на полотнах Модильяни и Леже, на фотографи-  
ях и в фильмах Мана Рэя, но и своей ролью музы-вдохновитель-  
ницы всей монпарнасской группы поэтов и художников 20-х гг.

12 Неточность: собор Сакре-Кёр по проекту Поля Абади строился  
не в эпоху Наполеона III, а в 1876 — 1910 гг.

13 В рукописи помета: “Свидание с Бертло ночью на Ке д' Орсе. При-  
езд Бриана”. Однако Э. по какой-то причине прервал изложение  
на описании внешности Бертло и позже к главе не вернулся.

**[Изгнание дьявола]**

1 В архиве Э. сохранилось извещение парижской полицейской пре-  
фектуры от 14 марта 1930 г. об ограничении срока его пребыва-  
ния в Париже, отпечатанное на красном бланке (ф. 1923, on. 1, ед.  
хр. 463).

2 На этом основной текст “Эпопеи” обрывается. В рукописи поме-  
та: “Расстановка сил к этому моменту: “Les 12 Stations” (“12  
[страстных] станций”) прохода мосье Тардье на заседании Пала-  
ты”. Публикуемые далее фрагменты записаны на отдельных лис-  
тах. Первый из них (в угловых скобках) извлечен из чернового  
плана завершения “Эпопеи” (2.VII.1946). Кроме описания пос-  
леднего визита в префектуру в нем намечены темы путешествия  
по Франции и подписания контракта с представителями голли-  
вудской фирмы “Парамаунт”: “Поездка на юг Франции с Мус-  
синаком. Французские радикалы. У Вайана — остров. У Барбюса  
— вилла в Каннах. <...> Promenade des Anglais (Ницца — цветное  
фото в моей детской). Звонок из Парижа. Mr. Lasky. Погоня за  
поездом а l'americaine. Плантации роз для духов. Ферма кроко-  
дилов и аллигаторов. За минуту перехватываем поезд. Читаю  
“L'Or” Blaise Cendrar'a. Как удары меча — карандашные отмет-  
ки. Рояль Плейеля на 12 быках сквозь прерии. Нашествие щебня.  
Пила суттеровской лесопилки в фриско. Смерть Суттера. Впле-  
тенные впечатления. Hotel “Edouard VII”. Mr. Lasky...”  
Описание замысла фильма “Золото Зуттера” по роману Блэза  
Сандрара “Золото” см. в главах “Творения Дагерра” и “Ключи  
счастья” (т.2 наст. изд.).

409 КОММЕНТАРИИ

**Дама в черных перчатках**

Текст написан 14.Х.1943 в Алма-Ате. В 1946 г. Э. размышлял,  
как лучше интегрировать в мемуары этот очерк. Поначалу он хо-  
тел включить его внутрь “Эпопеи”, но потом пометил: “Иветту  
после Бертло”.

1 Видимо, Эйзенштейн подразумевает ошибочно приписывавшие-  
ся Гёте стихи к вокальному циклу Бетховена “К далекой возлюб-  
ленной”.

2 Э. обыгрывает здесь русский перевод названия пьесы француз-  
ского поэта Эдмона Ростана “La Princesse Lointaine” (1895).

3 В книге “La passante emerveillee (mes voyages)” (Paris, 1929) Иветт  
Гильбер так описывает свое первое путешествие за океан: “... итак,  
я взошла на борт английского лайнера “Этрурия”. Ах! никогда  
не забуду этого первого моего плавания!!! Моя горничная и я сама  
боялись остаться в нем навсегда... Это было в декабре, месяце  
штормов. Врач, постоянно находившийся в моей каюте, был на-  
пуган моим состоянием, я уверена, что именно там я подорвала  
себе почки, так как десять дней и десять ночей меня непрерывно  
рвало! Ладонями, заливающимися потом, я цеплялась за руку до-  
ктора и рыдала: “Десять тысяч франков капитану, мсье, если он  
соизволит остановиться на час! Час покоя, мсье! Я умираю, я уми-  
раю...”.

4 Речь идет о книге Леопольда фон Захер-Мазоха “Русские при-  
дворные истории” (1873 — 1874).

5 Имеется в виду пьеса Бернарда Шоу “Великая Екатерина. Ма-  
ленький скетч из жизни русского Двора XVIII века” (1913).

6 Всеволод Мейерхольд так описывал начало своего спектакля по  
пьесе Александра Блока: “В первой картине блоковского “Бала-  
ганчика” на сцене длинный стол, до пола покрытый черным сук-  
ном, поставлен параллельно рампе. За столом сидят “мистики”  
так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугав-  
шись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг  
за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это  
из картона были выкроены контуры фигур и на них сажей и ме-  
лом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манже-  
ты. Руки актеров были просунуты в круглые отверстия, вырезан-  
ные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картон-  
ным воротничкам”. Воспоминание Э. о первой встрече с Мейер-  
хольдом относится не к представлению “Балаганчика”, которое  
он не мог видеть, а к докладу Миклашевского.

410Мемуары

**Учитель**

Рукопись датирована16.Х.1943. Текст прямо продолжает пре-  
дыдущий, хотя между ними (15.Х) был написан <Ютто Эч и арти-  
шоки”.

1 Абстрактная композиция из металла, проволоки, стекла и дере-  
ва, разрабатывавшаяся с 1913 г. русским художником-конструк-  
тивистом Владимиром Евграфовичем Татлиным.

2 Прозодежда — производственная одежда, униформированный  
костюм из голубого холста для всех актеров, спроектированный  
художницей Любовью Поповой и впервые примененный Мейер-  
хольдом в спектакле “Великодушный рогоносец” (1922). По мыс-  
ли Мейерхольда, “на голых конструкциях-площадках, в холщо-  
во-синей прозодежде молодые актеры без грима покажут свое  
мастерство, так сказать, в чистом виде, без помощи театральных  
иллюзий”.

3 Речь идет о жене Мейерхольда, актрисе Зинаиде Райх.

4 Провозглашенная Мейерхольдом в 1920 г. программа революци-  
онного обновления и политической активизации театра.

5 Матерчатый головной убор красноармейца, введенный в 1919 г. и  
получивший в народе название “буденовка” (по Первой конной  
армии Семена Буденного), силуэтом напоминал древнерусский  
металлический шлем. В 1937 г., в эскизах к фильму “Александр  
Невский”, Э. обыграл сходство шлема XIII века с буденовкой,  
подчеркнув в костюмах актуальность исторического сюжета.

6 Здесь перечислены некоторые лозунги “Театрального Октября”,  
в частности стремление театра Мейерхольда не только отразить  
(часто в подчеркнуто-гротесковом виде) приметы современного  
быта, но и активно воздействовать, “революционизировать” по-  
вседневную жизнь.

7 Речь идет о еженедельных (по понедельникам) дискуссиях в Те-  
атре РСФСР Первом (как тогда назывался театр Мейерхольда)  
по поводу “спектакля-митинга” “Зори” (1920), поставленного на  
основе пьесы Эмиля Верхарна.

8 В своей постановке драмы Лермонтова на сцене Александрийско-  
го театра Мейерхольд ввел фигуру Голубого Пьеро, который в  
сцене маскарада интригует героиню пьесы Нину потерянным  
браслетом (мотив, на котором построена фабула). Тем самым пер-  
сонаж комедии дель арте, включенный через бал-маскарад в ро-  
мантическую трагедию, стал одним из выразителей темы Рока —  
основы режиссерской концепции спектакля.

9 Сеута — испанский город, в котором происходит действие драмы

411 КОММЕНТАРИИ

Кальдерона “Стойкий принц”. Н.Г. Коваленская исполняла роль  
главного героя — принца Фернандо.

10 Оппидомань — крепость в пьесе Верхарна “Зори”. А.Я. Закуш-  
няк сыграл роль центрального персонажа — Жака Эреньена.

11 В небольшом концертном зале дома № 6 на Бородинской улице в  
Петербурге Студия Мейерхольда давала в 1914 — 1916 гг. пред-  
ставления, состоявшие из небольших пантомим, интермедий и  
этюдов.

12 “Мир искусства” — художественная группировка, созданная в  
1898 г. Александром Бенуа и Сергеем Дягилевым и существовав-  
шая до 1924 г., объединяла весьма разных живописцев, графиков,  
критиков, скульпторов. Мейерхольду были наиболее близки ху-  
дожники Александр Головин, Николай Сапунов, Сергей Судей-  
кин, в то же время он стоял в резкой оппозиции к старшим лиде-  
рам, особенно к Бенуа.

13 Александр Гетье (1894 — 1937) был преподавателем бокса.

14 Битва при Фарсале (Египет) между войсками Помпея и Юлия Це-  
заря состоялась в 48 г. до н.э.

15 ГВЫРМ — Государственные высшие режиссерские мастерские,  
организованные Вс.Э. Мейерхольдом осенью 1921 г., после закры-  
тия Театра РСФСР Первого. Название, как и статут, учебного  
заведения под руководством Мастера претерпело несколько из-  
менений: ГВЫТМ (“режиссерские” заменили на “театральные”)

— ГИТИС (Государственный институт театрального искусства)

— ГЭКТЕМАС (Государственные экспериментальные театраль-  
ные мастерские) им. Мейерхольда — ГЭКТЕТИМ (Государствен-  
ный экспериментальный театральный техникум) имени Мейер-  
хольда — Государственное театральное училище им. Вс. Мей-  
рхольда. Последнее было закрыто в 1938 г. вместе с его театром.

16 Имеется в виду утраченный фильм по роману Оскара Уайльда  
“Портрет Дориана Грея” (производство московской кинофирмы  
“Тиман и Рейнхардт”, 1915), в котором Мейерхольд выступил как  
сценарист, кинорежиссер и исполнитель роли лорда Генри.

17 С ноября 1920 г. по 1 мая 1921 г. Мейерхольд возглавлял театраль-  
ный отдел (ТЕО) Народного комиссариата по просвещению.

**Прощай**

Два текста — этот и следующий — написаны в Москве  
10.IX.1944 — в тот же день, что и заметка “О себе” для сборника  
“Как я стал режиссером”. Это не случайное совпадение: отвечая  
на тему сборника, Э. не мог не вспомнить того, кого он считал

412Мемуары

своим Отцом в искусстве. В те годы имя Мейерхольда не упоми-  
налось, и в посланном издательству тексте Э. лишь намекнул на  
Учителя — названиями спектаклей, потрясших его в юности ре-  
жиссерским мастерством. Зато в “мемуарных” очерках, написан-  
ных “для себя”, он рассказал о двух неизвестных тогда общест-  
венности эпизодах: совместном с Учителем визите в “сердце Мос-  
квы” (Кремль) и спасении архива Мейерхольда в первые месяцы  
войны. Оба текста передают психологическое состояние, а не  
описывают события (неизвестны дата и цель совместного визита,  
остались за рамками многие детали истории архива), но тем не  
менее главы о Мейерхольде стали одним из лучших образцов ли-  
тературно-мемуарного творчества Э.

1 Строка из второго куплета “ариеттки” русского шансонье  
Александра Вертинского (1889 — 1957) “Лиловый негр”: “Пос-  
ледний раз я видел Вас так близко./ В пролеты улиц Вас умчал  
авто/ Мне снилось, что теперь в притонах Сан-Франциско / Ли-  
ловый негр Вам подает манто”.

2 В книге “Заметки о прозе Пушкина” (1937) Виктор Шкловский  
указал, что в эпиграфах повести Пушкина “Капитанская дочка”  
важны не только приведенные строки, но и следующие за ними  
или предшествующие им, где скрыты важные для смысла, но в ус-  
ловиях царской цензуры запретные характеристики.

3 В эскизах и декорационных “задниках” художника Александра  
Головина, в частности в оформлении оперы Римского-Корсакова  
“Псковитянка” (1901), русские соборы изображались в ощути-  
мом ракурсе снизу вверх, подчеркнутом как бы “запрокинуты-  
ми” куполами, что создавало эффект монументальности архитек-  
туры.

**Сокровище**

Название — “Сокровище” — подразумевает прежде всего  
общекультурную ценность архива Мейерхольда: его документов,  
рукописей, режиссерских разработок, переписки (см. в разделе  
“Профили” посвященный Учителю [“Преждевременный некро-  
лог”], где театр Мейерхольда объявлен “методологической со-  
кровищницей”). Этот спасенный М.А. Валентей, а затем Эйзен-  
штейном клад составляет основу наших знаний о творчестве Мас-  
тера и ныне опубликован как в оригинале, так и в переводах на  
многие языки. В названии есть еще и личный оттенок. Когда в  
октябре 1941 г., при срочной эвакуации из Москвы, сотрудникам  
“Мосфильма” было разрешено взять с собой по два чемодана  
“самого ценного”, Э. по свидетельству П.М. Аташевой, взял с

413 КОММЕНТАРИИ

собой в Алма-Ату архив Мейерхольда, оставив в Москве собствен-  
ные рукописи и редкие, с трудом и любовью собиравшиеся книги  
(см. ниже главу “Книжные лавки”).

1 Имеется в виду Николай Андреевич Райх, отец Зинаиды Райх.

2 Речь идет о дочери 3. Н. Райх и С. А. Есенина — Татьяне Сергеевне  
Есениной.

3 Одной из последних постановок Мейерхольда (премьера —  
19.III.1934) и спектаклем, которым закрылся его театр в 1938 г.,  
была драма Александра Дюма-сына “Дама с камелиями”, где Зи-  
наида Райх выступала в роли Маргариты Готье.

**Ми Ту**

Рукопись датирована 9. VI (или 9.VII) 1946.

1 Здесь обыгрывается известное детское “бесконечное” стихотво-  
рение: “У попа была собака. Он ее любил. Она съела кусок мяса.  
Он ее убил. Убил и закопал, И надпись на могиле написал, Что у  
попа была собака...” (и т.д.).

2 Э. не совсем точен. Гёте использовал как повод к своей отставке  
то, что без его участия был приглашен в Веймарский театр актер  
Карстен, выступавший с дрессированной собакой в пьесе Пиксе-  
рекура “Собака Обри”, чем, по заявлению поэта, были оскверне-  
ны священные подмостки.

**Путь в Буэнос-Айрес**

Автограф без даты, наиболее вероятное время написания —  
июнь 1946-го.

1 Вторая книга Жан-Жака Бруссона об Анатоле Франсе называ-  
ется “Путешествие из Парижа в Буэнос-Айрес”.

2 Книга журналиста Альбера Лондра о вербовке европейских жен-  
щин для проституции в Бразилии — “Путь в Буэнос-Айрес”. В  
1929 г. Э. обсуждал с французскими кинофирмами возможность  
создания фильма по книге Лондра.

3 Этот мотив отсутствует в имеющихся главах “Мемуаров”. Не ис-  
ключено, что Э. действительно написал о своей нерешительности  
(а не только собирался это сделать), но данный фрагмент был ут-  
рачен или пока не найден.

4 Пять лекций, прочитанных Анатолем Франсом в июне 1909 г. в  
Буэнос-Айресе, были изданы посмертно в 1928 г.

414Мемуары

5 Инициатором приглашения была аргентинская меценатка, изда-  
тельница журнала “SUR” Виктория Окампо. Из черновых наброс-  
ков следует, что Э. хотел написать о встречах с ней в Париже и в  
Нью-Йорке — в частности, на обеде с артишоками у Отто “Эйч” Кана.

6 Вероятно, Э. имеет в виду фильм реж. Луи Меркантона и Рене  
Эрвиля “Французские матери” (1917), предназначенный для де-  
монстрации в Америке с пропагандистскими целями.

7 Оффис Хейса — созданная в 1922 г. продюсерами и прокатчика-  
ми организация (Motion Picture Producers and Distributers of Ame-  
rica), выполнявшая функции неофициальной цензуры. К руковод-  
ству ею был привлечен главный директор почт Билл Хейс. Систе-  
ма тематических ограничений и пуритански-морализаторских  
требований к фильмам оформилась в так называемый “Кодекс  
Хейса” (или “Production code”, 1932), многие годы определявший  
голливудскую продукцию.

8 Комитет Фиша — комиссия Конгресса США, ведавшая цензурой  
фильмов, отличалась крайним консерватизмом и реакционностью.

**[Коллеги]**

На рукописи дата — “16.УП.Кратово”. Однако эта запись, как  
и заменяющее заголовок перечисление тем (“Госпитали. Гросс.  
Штернберг. Яннингс. Супервайзеры”), сделана тем же розовым  
карандашом, что и правка текста. Таким образом, можно утвер-  
ждать, что глава написана ранее. Заголовок дан составителем по  
тексту “Foreword”, где упоминается намерение писать о “колле-  
гах”: некоторые из обещанных кандидатур — герои этой главы.

1 Неплохие отношения, сложившиеся у Э. со Штернбергом в Бер-  
лине, разладились, скорее всего, из-за постановки последним  
фильма по “Американской трагедии” Драйзера после того, как  
сценарий Эйзенштейна, Александрова и Айвора Монтегю по это-  
му роману был отвергнут руководством “Парамаунта”. Впрочем,  
и до этого Штернберг давал поводы для иронии Э., который под-  
трунивал над дворянской приставкой в фамилии американского  
режиссера, не без оснований подозревая его в самозваном арис-  
тократизме.

2 Ирония Э. направлена не только на Штернберга, но и на модного  
тогда немецкого скульптора Рудольфа Беллинга (1886 — 1972),  
салонный модернизм которого носил явно эпигонский характер  
и мог прослыть “левым” только в тогдашнем Голливуде.

3 Джекки Куган (1914 — 1984) прославился в семилетнем возрасте  
исполнением роли Малыша в одноименном фильме Чарлза Спен-

415 КОММЕНТАРИИ

сера Чаплина. В 1930 г. был связан контрактом с фирмой “Парама-  
унт”, снимаясь в роли Тома Сойера у режиссера Нормана Таурэга.

4 Речь идет о фильме (1917) реж. Вильяма Десмонда Тейлора.

5 Свой замысел экранизации “Американской трагедии” Э. доволь-  
но подробно описал в статье “Одолжайтесь” (1932), а историю  
тяжбы Драйзера с “Парамаунтом” — в статье “Американская  
трагедия” (“Пролетарское кино”, 1931, № 9). Писатель, поддер-  
живавший трактовку советского режиссера, обвинил студию в ис-  
кажении смысла и духа его книги. Значительно позже Штернберг  
в своих мемуарах невольно подтвердил обоснованность претен-  
зий Драйзера, заявив: “Я опустил все социологические моменты.  
По моему мнению, они вообще не имели ничего общего с драма-  
тическим случаем, который описан Драйзером” (*Stemberg Josef  
von.* Fun in a Chinese Laundry. Macmillan Сотр.,1965).  
Ср. с позицией Э.: “Мы объяснили, что преступление, на которое  
идет Гриффит, считаем суммарным результатом тех обществен-  
ных отношений, воздействию коих он подвергается на каждом  
этапе его развертывающейся биографии и характера, развиваю-  
щегося по ходу фильма” (“Одолжайтесь”).

6 В рукописи далее зачеркнутый текст: “До этого широковещатель-  
но и снисходительно господин Шварцкопф — пресс-шеф “Уфы”  
— нам — группе безымянных экскурсантов (“Потемкин” уже в  
Берлине, но лежит пока еще в цензурном комитете) — объясняет,  
почему Мефистофеля играет именно Яннингс. “Он наиболее от-  
четливо воплощает замысел Гёте о том, что Мефистофель — “ein  
Gemisch aus Dreck und Feuer” [смесь дерьма и огня — *нем.]* .Три  
года спустя, уже после всей мировой шумихи с “Потемкиным”, я  
снова в той же “Уфе” встречаюсь с тем же господином Шварц-  
копфом. Сейчас обстановка совсем иная: господин Шварцкопф  
занимается мною “exclusive” — только мною — и старается уло-  
мать меня на какую-то халтуру для какой-то мюнхенской фир-  
мы... О “Фаусте” я ему со всею величественностью “путешеству-  
ющего принца” роняю: “Вы знаете, das Feuer — огня — я что-то  
не заметил...” В 26-м году было иначе...”

7 “Маленькое кафе” (“Le petit cafe”) — французское прокатное на-  
звание американского фильма “Парижский плейбой” (“Playboy  
of Paris”, 1930).

**Чарли Чаплин**

Текст был написан в апреле 1939 г. как статья к 50-летию Чап-  
лина, но по каким-то причинам тогда не опубликован. На автори-  
зованной машинописной копии текста — помета: “Мемуары”.

416Мемуары

Возможно, Э. хотел включить материал статьи внутрь одной из  
глав. В тексте нами сделаны небольшие купюры. В середине со-  
кращен фрагмент о Штернберге, текстуально совпадающий с ана-  
логичным пассажем в предыдущей главе. В конце текста были поз-  
дравительные фразы, связанные с юбилеем.

1 В этой иронической фразе слышатся отголоски полемики вокруг  
“Бежина луга”, за два года до этого (весной 1937 Г.) подвергнуто-  
го критике за “неизжитые формалистические тенденции”. См.  
брошюру “О фильме “Бежин луг” С. Эйзенштейна. Против фор-  
мализма в киноискусстве” (М.—Л., 1937).

2 Фэрбенкс сыграл роль Робин Гуда в 1922 г, и пос/ie мирового ус-  
пеха фильма имя легендарного “доброго разбоирика” стало его  
“визитной карточкой”. Далее упоминается его участие в фильме  
“Багдадский вор” (1924).

3 Имеется в виду проект крупнейшей советской киностудии “Мос-  
фильм”, строительство которой началось в 1927 г.

**Творения Дагерра**

Рукопись не датирована. Заголовок надписан рукою П.М. Ата-  
шевой. Особенностью этого автографа является то, что авторская  
нумерация страниц начинается с цифры 26. ПокЭ не удалось ус-  
тановить, какие 25 страниц предшествовали этому тексту. Воз-  
можно, Э. вынул его для “Мемуаров” из какой-то теоретической  
работы 1943 — 1946 гг.

1 Рин-Тин-Тин — овчарка, снимавшаяся во многих голливудских  
фильмах.

2 Феерия “400 проделок дьявола” (1906), в которой Жорж Мельес  
был не только сценаристом, режиссером, художником, изобре-  
тателем трюков, но и исполнителем роли Дьявол”, действительно  
хорошо запомнилась Э. Его первый опыт для экрана, кинофель-  
етон “Дневник Глумова”, снятый в 1923 г. для спектакля “На вся-  
кого мудреца довольно простоты”, использует Мельесовы “пре-  
вращения”. По правдоподобной гипотезе американской исследо-  
вательницы Элизабет Хендерсон, один из самых .знаменитых мо-  
тивов фильма “Октябрь” — убитая белая лошадь, повисшая на  
разведенном мосту, — есть реминисценция той “полускелетной  
лошади”, которую упоминает здесь Э.

3 Текст сценария и изложение его судьбы см. в книге: *Montegu Ivor.*With Eisenstein in Hollywood. Seven Sees Publishers, 1968.

4 Это увлечение началось в 1917 г. с интереса к итальянской коме-

417 КОММЕНТАРИИ

дии масок и в годы гражданской войны переросло в изучение ан-  
тичного и средневекового фарса, “театра шарлатанов”, традиций  
русских скоморохов и т.п. Оказало большое влияние на поста-  
новки Э. в театре Пролеткульта.

5 Крупнейшая публичная библиотека в Москве, ныне — Россий-  
ская государственная.

6 Речь идет о романе “Унесенные ветром” (1936) американской пи-  
сательницы Маргарет Митчелл.

**Музеи ночью**

Дата на рукописи отсутствует, по типу бумаги автограф бли-  
же к 1943 — 1944 гг., чем к 1946 г. Однако в планах “Мемуаров”  
упоминаются многие мотивы этой главы. Возможно, этот текст  
поначалу предназначался для “Метода”, но был перенесен Э. в  
“Мемуары”.

1 В 1911 г. картина Леонардо да Винчи была похищена из Лувра,  
куда ее вернули через два с половиной года, после ее обнаруже-  
ния во Флоренции.

2 Иронический намек на популярное в годы войны стихотворение  
Константина Симонова “Жди меня”.

3 В Хемптон-Корте, замке английских королей, Э. мог видеть “Три-  
умф” Андреа Мантеньи.

4 Не ясно с “Похищением Ганимеда”. Оригинал картины, о кото-  
рой пишет Э., принадлежит кисти Рембрандта и находится в кол-  
лекции Дрезденской галереи. Э. увидел картину Рембрандта в  
Москве 27 октября 1946 г. Копия Рубенса с этой картины хранит-  
ся в мадридском музее Прадо, где Э. не был. Возможно, в Англии  
временно была выставлена эта копия либо ее вариант. В Виндзо-  
ре есть рисунок Микеланджело на ту же тему, но в иной трактовке.

5 См. главу “Ключи счастья” .

6 Во второй главе (“Гроза”) автобиографической повести Л.Н. Тол-  
стого “Отрочество” нет описания того эффекта, на который ссы-  
лается Э.

**Встреча с Маньяско**

Автограф без даты, предположительно относится к июню 1946  
года. Этот текст оказался единственным из задуманного Э. цикла  
глав о “встречах с живописью”.

418Мемуары

1 Имеется в виду московский Музей новой западной живописи, ор-  
ганизованный в 1918 г. на основе национализированной коллек-  
ции купца-мецената Сергея Щукина. Ныне его экспонаты — в  
Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве и Госу-  
дарственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

2 Эта картина (1889) репродуцирована в книге русского искусство-  
веда Якова Тугендхольда “Жизнь и творчество Поля Гогена”, вто-  
рое издание которой (1918) сохранилось в библиотеке Э.

3 Имеется в виду немецкий искусствовед Юлиус Мейер-Грефе, кни-  
га которого “Испанское путешествие” (“Die Spanische Reise”. Ber-  
lin, 1910) сыграла значительную роль в признании мирового зна-  
чения творчества Эль Греко.

4 Э. ссылается на фундаментальные академические труды “Исто-  
рия живописи” (в пяти томах) Рихарда Мутера и “История ис-  
кусства всех времен и народов” (в шести томах) Карла Вёрмана.

5 Ошибка памяти: названная картина принадлежит кисти Тинто-  
ретто.

6 Галери-Лафайетт и Мэзон-Прентан — крупнейшие универсаль-  
ные магазины Парижа.

7 Летом и осенью 1936 г. в Крыму, на базе Ялтинской киностудии,  
доснимались эпизоды для второго варианта фильма “Бежин луг”,  
производство которого было прервано в марте 1937 г.

8 Известный воровской притон в старой Одессе.

9 Между “встречей с Маньяско” и временем написания этой главы  
прошло менее десяти лет.

**Встречи с книгами**

Текст главы создавался в несколько приемов. На автографе  
первой страницы — помета: “Барвиха, 1.VI.46. Ночь”. Послед-  
ний фрагмент (с рабочей надписью “Лоуренс — Мелвилл — “Лю-  
бовь к трем апельсинам”) датирован 12.VI.46. Однако возможно,  
что текст писался еще в мае. Средние части не вполне завершены,  
особенно пассаж о цитатах, на полях которого много помет.

1 Имеется в виду Франциск Ассизский. Один из известных эпизо-  
дов жития этого святого — проповедь птицам — стал темой фрес-  
ки Джотто.

2 См.: *Свифт Джонатан.* Путешествия в некоторые отдаленные  
страны света Лемюэля Гулливера..., часть III, гл. 5.

3 Этот афоризм принадлежит французскому писателю Габриэлю  
Нанде. Э. ссылается на него и в исследовании “Монтаж” (см.: Из-  
бранные произведения в шести томах, т. 2, с. 334).

419 КОММЕНТАРИИ

4 В обличительных письмах к Ивану Грозному и в “Истории князя  
великого Московского” Курбский упрекает царя в ошибках не  
только государственных, но и грамматических, чем и пользуется  
Э. в иронической характеристике “князя-предателя”.

5 Далее в рукописи небольшой пропуск, видимо для цитаты, и за-  
черкнутое указание на тему еще одного примера: “Иошивара и  
К.С.”. Это неожиданное сопоставление японского “веселого квар-  
тала” и “системы Станиславского” было сделано Э. в рукописи  
книги “Монтаж” (1937).

6 Работа “Леонардо да Винчи. Воспоминание о детстве” Зигмунда  
Фрейда была опубликована по-русски издательством “Современ-  
ные проблемы” в 1913 г.

7 Специальная глава об эволюции отношения к психоанализу так и  
не была написана, но многие мотивы этой темы развиваются в гла-  
вах второй части “Мемуаров”. Игра слов в данном предложении  
отражает иронию Э. периода зрелости по отношению к одной из  
центральных концепций фрейдизма: эротический импульс либи-  
до, питающий, по Фрейду, творческую активность, сравнен с ле-  
бедой, сорной травой, отвар которой употреблялся в пищу в слу-  
чаях крайнего голода.

8 Такой главы нет среди рукописей и набросков к “Мемуарам”, ее  
лишь частично компенсирует глава “О фольклоре”. “Интерес к  
происхождению — к истории развития, к видовому становлению  
языка” привел Э. к личному знакомству с академиком Николаем  
Марром, который развивал теорию “палеолингвистики”. Описа-  
ние лекций Марра, которое также предполагалось в “Мемуарах”,  
было сделано в книге “Монтаж” (1937).

9 Имеется в виду историческая кинодрама “Хуарес” (1939), постав-  
ленная в Голливуде Вильгельмом Дитерле по пьесе Франца Вер-  
феля “Хуарес и Максимилиан”.

10 Эти взгляды наиболее подробно изложены в материалах книги  
“Метод”. Краткое изложение своей “грундпроблематики” — о  
соотношении пралогического (чувственного), логического (раци-  
онально-формализованного) и диалектически-образного мышле-  
ния Э. дал в докладе на Всесоюзном творческом совещании ра-  
ботников советской кинематографии в январе 1935 г. Централь-  
ное положение его концепции: “Диалектика произведения искус-  
ства строится на любопытнейшей “двуединости”. Воздействие  
произведения искусства строится на том, что в нем происходит  
одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессив-  
ное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и  
одновременно же проникновение через строение формы в слои  
самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведе-

420Мемуары

ние этих двух линий устремления создает ту замечательную на-  
пряженность единства формы и содержания, которое отличает  
подлинное произведение” (см. т. 2 Избранных произведений в  
шести томах).

11 Речь идет об учебнике “Режиссура”, основой которого были сте-  
нограммы “практикума” Э. на режиссерском факультете ВГИКа  
в 1932 — 1935 гг. Э. успел написать лишь первую часть учебника  
— “Искусство мизансцены” (см. ниже примеч. 20 к главе “Wie  
sag' ich's meinem Kinde?!”). Проблема композиции кадра должна  
была войти во вторую часть — “Мизанкадр и монтаж”.

12 Э. в контексте своей “грундпроблематики” употребляет слова  
“регресс, регрессивный” не в социально-отрицательном значении,  
а в смысле “воздействующий на пралогические, чувственные слои  
мышления”, “обращенный к исторически наиболее ранним фор-  
мам мировосприятия”. При этом он постоянно предупреждает,  
что без “прогрессивной” компоненты, направленной на истори-  
чески новейшие слои и формы сознания, “регрессивная конструк-  
ция” неминуемо ведет к распаду идейно-образной целостности  
произведения.

13 Большинство интерьерных кадров “Ивана Грозного” снималось  
ночью, так как в 1943 — 1944 гг. электроэнергия днем шла на нуж-  
ды военных заводов и предприятий Алма-Аты. В результате пе-  
ренапряжения Э. серьезно заболел — это был первый сердечный  
приступ, приведший через два года к инфаркту миокарда.

**Книжные лавки**

Название главы дается по черновому плану от 8.VI.1946. Пер-  
вый фрагмент в рукописи не датирован, но имеет рабочую поме-  
ту “Книги” — она есть и на других главах, указывая на принад-  
лежность к “циклу”. Вторая часть (от слов “Есть площади, похо-  
жие на залы”) имеет даты 13.VI и 13.VII, а также заголовок “Rue  
de 1'Odeon. Sylvia Beach”, зачеркнутый автором. Судя по плану,  
Э. собирался рассказать о ряде книжных магазинов и лавок в Мос-  
кве и Петербурге, о встречах с разными книгами, букинистами и  
библиофилами, а попутно — о разных театральных подмостках,  
на которые ему приходилось ступать как любителю, как режис-  
серу, как другу. Эта часть “цикла” осталась ненаписанной.

1 Сновидение “сливает” издававшийся Анри Рошфором журнал  
“La Laterne” с одновременно с ним возникшим в 1868 г. сатири-  
ческим журналом “L' Eclipse” (“Затмение”).

2 Э. обыгрывает название крейсера, выстрел орудий которого 7 но-

421 КОММЕНТАРИИ

ября 1917 г. стал сигналом к штурму Зимнего дворца, имя герои-  
ни балета П.И. Чайковского “Спящая красавица” и имя древне-  
римской богини зари.

3 Имеются в виду сценарии (либретто) итальянской комедии ма-  
сок, дававшие канву основного действия и предоставлявшие ак-  
терам свободу импровизации в диалогах персонажей, разработ-  
ках ситуаций, розыгрышах зрителей и шутках (“лацци”).

4 Речь идет о Леоне-Поле Фарге.

5 Цитата взята из статьи “В стране лиц”, напечатанной в журнале  
“Verve” (1939, № 5—6). К Э. номер попал лишь 22 апреля 1946 г.

6 Карлтон Билс был не родным, а крестным сыном Кэрри Э. Нэшион.

7 Замысел фильма “Черное величество” (о восстании негров на Гаи-  
ти против французского владычества в конце XVIII в. и “трагедии  
перерождения вождя в деспота”) родился летом 1930 г. в Голливу-  
де, однако сама идея была отвергнута хозяевами “Парамаунта”.  
Год спустя в Мексике Э. сделал ряд рисунков к этому замыслу,  
затем в Москве он не раз возвращался к нему — и на лекциях во  
ВГИКе, и в своих текстах. В одном из майских набросков к “Ме-  
муарам”, посвященных непоставленным фильмам, есть строка:  
“Черный предтеча” (Анри-Кристоф) as forerunner Грозного)”.

8 Книга Луи Перико о великоммиме Жане-Батисте Дебюро и его  
театре “Фюнамбюль” вышла в 1897 г. Э. еще в юности увлекся  
парижским бульварным театром XIX в., его репертуаром, его эс-  
тетикой и его корифеями, Дебюро и Фредериком Леметром, чьи  
портреты висели в его московской квартире — задолго до того,  
как они стали персонажами знаменитого фильма Марселя Карне  
и Жака Превера “Дети райка” (1945).

9 Великий мексиканский художник Диего Ривера, увлекшийся иде-  
ями коммунизма и близкий к Л.Д. Троцкому, в 20-е гг. неодно-  
кратно приезжал в Москву, где познакомился с Э. В 1927 г. оба  
они вошли в художественное объединение “Октябрь”, противо-  
стоявшее догматическому РАППу (Российской ассоциации про-  
летарских писателей). Э. намекает здесь на то, что Ривера “пере-  
стал быть другом Советского Союза” — после высылки Троцко-  
го из СССР и захвата Сталиным власти.

10 Пьеса Луиса Паркера “Дизраэли” с Джорджем Арлиссом в глав-  
ной роли была экранизирована в Голливуде дважды: в 1921-м (реж.  
Генри Колкер) и в 1929-м (реж. Альфред Грин). Э. видел в Лондо-  
не второй — звуковой вариант фильма.

11 Книги американского бактериолога и писателя Поля Де Крайфа  
(Paul De Kruif), очень популярные в 30-е гг., переводились и на  
русский язык, причем фамилия писателя транскрибировалась  
тогда “Крюи”.

422Мемуары

12 Реплика Времени из пьесы Мориса Метерлинка “Синяя птица”  
(картина десятая “Царство будущего”), обращенная к детям, ко-  
торым предстоит родиться.

**Книги в дороге**

План этой главы был набросан 8 июня 1946 г. в Барвихе, одна-  
ко текст писался позже, после главы “Книжные лавки”, куда во-  
шли некоторые мотивы плана.

1 В эссе Генриха фон Клейста “О театре марионеток” утверждает-  
ся, что “грация... проявляется в чистейшем виде лишь в таком пос-  
троении человеческого тела, которое не обладает вовсе никаким  
или же бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в Боге”.

2 Крэг в статье “Актер и сверхмарионетка” (1907), ссылаясь на опыт  
древнегреческого театра и восточного сакрального искусства,  
развивал следующее положение: “Упразднив актера, вы упраз-  
дните средство, с помощью которого создается и насаждается  
низкопробный сценический реализм. Со сцены будет изгнана  
живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать  
действительность с искусством, — живая фигура, в которой были  
заметны слабость и трепет человеческой плоти. Актер должен  
будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная — на-  
зовем ее сверхмарионеткой, покуда она не завоевала права назы-  
ваться другим, лучшим именем” (*пер. В.В. Воронина;* см.: *Крэг  
Эдвард ТЬрдон.* Воспоминания, статьи, письма. М., “Искусство”,  
1988, с. 212 — 233). В этом издании напечатаны также два письма  
Крэга Эйзенштейну.

3 Далее в рукописи пропуск и помета “цитата”. В русском перево-  
де рецензии Бальзака “Два шута, история времен Франциска I”  
П.-Л. Жакоба, библиофила, члена всех академий”, Э. отчеркнул,  
в частности, следующий фрагмент:

“...печально видеть, как на детское подражание устарелым обо-  
ротам и употребление слов, вычеркнутых навсегда из нашего сло-  
варя, тратится жизнь, лучшее применение которой могло бы при-  
нести обществу больше пользы... Он в эпоху более передовую вос-  
крешает формы устарелые, не соответствующие новым взглядам  
или новым данным о старинных временах. <...> Это значит отда-  
вать памяти предпочтение перед мыслью. Воспоминание имеет  
значение лишь для предвидения” (см.: Бальзак об искусстве.  
М. — Л., “Искусство”, 1941, с. 476 — 477). Эта позиция Бальзака  
перекликается со стилистической установкой самого Э. при пос-  
тановке “Ивана Грозного”.

4 Вор-джентльмен, герой серии романов французского писателя  
Мориса Леблана (1864 — 1941).

423 КОММЕНТАРИИ

5 Шпик, персонаж романа Виктора Гюго “Отверженные”.  
6 Центральный персонаж серии приключенческих романов Мар-  
селя Аллена и Пьера Сувестра.

7 Капитан Фракасс — герой одноименного романа (1861 — 1863)  
Теофиля Готье.

8 Парижский квартал, бывший некогда прибежищем нищих и жу-  
ликов, описан в романе Виктора Гюго “Собор Парижской Бого-  
матери”.

9 Герой пьесы Мориса Метерлинка “Смерть Тентажиля” (1894).

10 Нат Пинкертон — неизменно удачливый сыщик, герой дешевых  
бульварных детективов, популярных в начале XX в., имя которо-  
го стало нарицательным.

11 Герой комедии Генрика Ибсена “Враг народа” (1882).

**На костях**

Автограф без даты, однако можно предположить, что он на-  
писан сразу после предыдущей главы.

1 Брюгге, город во Фландрии, был в XIII — XVI вв. одним из цент-  
ров мировой торговли, но после отступления моря потерял свое  
значение. В ассоциации Э. ощущается знакомство с романом бель-  
гийского писателя Жоржа Роденбаха “Мертвый Брюгге” (1892).

2 Остатки города в пустыне Гоби были обнаружены в 1907 г.

3 Цитата из баллады Пушкина “Песнь о вещем Олеге” (1822): “...Ле-  
жат благородные кости; Их моют дожди, засыпает их пыль; И  
ветер волнует над ними ковыль”.

4 Согласно апокрифу, апостол Андрей был распят на кресте из двух  
бревен, сколоченных “икс-образно”, по “диагонали”.

5 Цитата из поэмы Пушкина “Руслан и Людмила” (1817 — 1820).

**[Встреча с Мексикой]**

Автограф этой главы не сохранился или пока не найден. В ар-  
хиве хранится машинописная копия первой половины текста без  
даты и заглавия. Возможно, в ней недостает конца — текст копии  
обрывается на фразе: “Здесь весь мир погружается в горячее бо-  
лотистое лоно, поверхность подернута слоем кипящей желто-зе-  
леной тины...” Второй фрагмент взят из рукописи 1943 г., отно-  
сящейся к книге “Метод”, так как на его материал есть ссылки в  
других главах “Мемуаров”. Не исключено, что Э. в 1946 г. напи-

424Мемуары

сал новый вариант этого сюжета, который ныне нам неизвестен,  
но может быть также, что он намеревался прямо цитировать дан-  
ный текст.

1 Имеется в виду герой романа Ильи Эренбурга “Необычайные по-  
хождения Хулио Хуренито и его учеников” (1920 — 1921).

2 Осталась ненаписанной глава, в которой Э. собирался рассказать  
о том, как в 1920 г. он пришел в Пролеткульт в качестве художни-  
ка спектакля “Мексиканец” и в процессе работы стал сопоста-  
новщиком режиссера Валентина Смышляева. Кое-что об этом  
важнейшем этапе творческой биографии он рассказал в статье  
“Средняя из трех” (1934).

3 Имеется в виду фантастический сюжет “Пражский студент”, раз-  
работанный Хансом Хайнцем Эверсом совместно с Паулем Веге-  
нером и трижды экранизированный: в 1913 г. (реж. Пауль Веге-  
нер), в 1926-м (реж. Хенрик Галеен) и в 1935-м (реж. Артур Роби-  
зон). Эверс создал на основе фильма одноименный роман.

4 Э. вспоминает стихотворение в прозе Оскара Уайльда “The Dis-  
ciple” (“Поклонник”).

5 “Кровь и песок” — роман испанского писателя Бласко Ибаньеса  
(1867 — 1928) о жизни тореадоров. Выражение “кровь и песок”  
стало синонимом арены для боя быков.

6 В рукописи пропуск для цитаты. В своем экземпляре книги “Mexi-  
can maze” на с. 238 Э. отчеркнул два абзаца: “Василада — это со-  
четание смехотворного и возвышенного, пошлости и невинности,  
красоты и уродства, одухотворенности и зверства, которые обес-  
кураживающе легко связываются одно с другим, представляя мир  
в преходящем сиянии, как разлетающееся пламя фейерверка.  
Подход мексиканца к жизни, к смерти и к сексу, подход, опреде-  
ляемый василадой, пронизан поэтической безответственностью,  
бросает вызов логике, воспринимает серьезные вещи с легкостью,  
а вещи незначимые — с великой серьезностью. Это милое и само-  
сохраняющее извращение, творческое разрушение ценностей,  
которые лелеет европейский дух”.

**“Wie sag' ich's meinem Kinde?!”**

Глава писалась в несколько приемов. Рукопись первой части  
датирована 13.VI, второй — 14. VI, вставка (“И разве не харак-  
терно...”) — 3.VII, последняя часть (“And so...”) — 18.VI.1946. Со-  
хранились также наброски (от 18. и 27.VI) возможных дополне-  
ний и доделок.

1 В древнеримской мифологии лары — души умерших предков,

425 КОММЕНТАРИИ

духи-покровители семьи и обитаемых людьми мест, пенаты —  
боги-покровители домашнего очага, благосостояния и довольства.

2 Имеется в виду стихотворение А. Блока “Балаган” (1906), где ба-  
лаган — символ театра и вообще искусства.

3 Начало стихотворения А. Блока “Вербочки” (1906).

4 Чешская национальная система гимнастики, созданная М. Тыр-  
шом, в начале XX в. широко распространилась в России.

5 Гигантская статуя Александра III на троне, стоявшая у храма  
Христа Спасителя, была разрушена в 1918 г., обломки ее храни-  
лись в подвальных помещениях храма. В прологе фильма “Ок-  
тябрь” Э. использовал образ “полой фигуры” царя, чтобы пока-  
зать саморазрушение самодержавия в России. Перед съемками  
группа Э. извлекла фрагменты статуи, с которых были сделаны  
копии из папье-маше.

6 Персонаж романа (1833) Оноре де Бальзака “Евгения Гранде”.

7 Роль “домашнего тирана” Мордашева в первой постановке воде-  
виля П.С. Федорова “Аз и Ферт” (1849) играл не великий русский  
актер П. Мочалов, а А. Мартынов.

8 Видимо, Э. намеревался процитировать свое любимое место из  
романа Бальзака. Выписку на французском языке он сделал еще  
в феврале 1937 г. для какого-то исследования: “И разве это про-  
исходит не с каждым словом: все они носят отпечаток животво-  
рящей власти, которой наделяет их человеческая душа и возвра-  
щает ей эту власть благодаря таинственному взаимодействию  
между словом и мыслью! Разве не говорят, что любовник пьет с  
губ возлюбленной столько же любви, сколько ей отдает?” (*Пер.  
Г.В. Рубцовой.*)

9 В начале 30-х гг. Э. внимательно изучал книги Люсьена Леви-Брю-  
ля (в частности “Первобытное мышление” и “Сверхъестествен-  
ное в первобытном мышлении”), используя многие его наблюде-  
ния в контексте своих занятий “грундпроблематикой”. Данная  
фраза мемуаров показывает, что он далеко не безоговорочно при-  
нимал общую концепцию французского антрополога и философа.

10 Э. имеет в виду книгу Ф. Ницше “Рождение трагедии из духа му-  
зыки” (1872).

11 Речь идет о книге Э. “Метод”.

12 Э. в заглавии своей статьи “Наш “Октябрь”. По ту сторону игро-  
вой и неигровой” обыгрывает название работы Ницше “По ту сто-  
рону добра и зла” (1886).

13 Статья “Наш “Октябрь”. По ту сторону игровой и неигровой” Э.  
была опубликована в двух номерах “Киногазеты” — 8 и 20 марта  
1928 г.

426Мемуары

14 Статья опубликована в 1929 г. в журнале “Искусство” (№ 1 — 2).

15 Экспериментальные эпизоды из фильма “Октябрь”: первый —  
монтаж изображении божеств (от барочного Христа до эскимос-  
ского идола), призванный дискредитировать демагогический ло-  
зунг путча генерала-монархиста Корнилова “Во имя Бога и Ро-  
дины”; второй — сатирический повтор одинаковых кадров подъ-  
ема Керенского по лестнице Зимнего дворца, которые чередуют-  
ся с надписями “титулов” этого “нового Бонапарта”: “Диктатор”,  
“Главковерх”, “Военный и морской”, “Премьер-министр”, “И  
прочая, и прочая, и прочая”.

16 Гравюру XVI в. на фронтиспис и пояснявший ее текст “По ту сто-  
рону звезд” Э. поначалу предназначал для сборника “Крупным  
планом” (1940), из которого родился замысел книги “Метод”. В  
1945 г. по инициативе Леона Муссинака началась работа над из-  
данием во Франции сборника статей Э., но и этот проект не был  
осуществлен.

17 Э. в книгах “Неравнодушная природа” и “Метод” развивает  
мысль о том, что в древности гончары придавали сосудам антро-  
поморфные формы (наблюдаемые в самых разных культурах —  
от архаичной Эллады до инков Перу), как бы выражая единство  
мира в “комплексном” его восприятии.

18 См. статью Л. Никитина “Идеографический изобразительный ме-  
тод в японской живописи”. — В кн.: Восточные сборники (Лите-  
ратура — искусство), вып. I, “Новая Москва”, 1924.

19 С 1935 г. Э. жил в доме, построенном для сотрудников “Мосфиль-  
ма” рядом с киностудией, на ул. Потылиха. В середине 50-х гг.,  
при реконструкции Юго-Запада, дом был снесен, на его месте  
проходит ныне улица Мосфильмовская.

20 Первый том учебника “Режиссура” — “Искусство мизансцены”,  
основанный на стенограммах лекций во ВГИКе, был практически  
завершен в 1935 г., однако, несмотря на договор с Госкиноизда-  
том, не был напечатан. Скорее всего, съемки “Бежина луга” (1935  
— 1937) отвлекли Э. от издательских хлопот, после же запрета и  
уничтожения фильма речь о публикации книги не заходила. Ныне  
этот текст напечатан в 4-м томе его Избранных произведений в  
шести томах. Учебник “Режиссура” замышлялся в трех томах.  
Стенограммы лекций, соответствующие теме второго тома —  
“Мизанкадр и монтаж”, кратко пересказаны В. Нижним в книге  
“На уроках режиссуры С. Эйзенштейна” (М., “Искусство”, 1958).

21 Одна из важнейших ветхозаветных заповедей: “Почитай отца тво-  
его и мать твою, чтобы продлились дни твои на земле, которую  
Господь, Бог твой, дает тебе” (Книга Исход, 20,12).

427 КОММЕНТАРИИ

22 Слова из арии Индийского гостя в опере Н.А. Римского-Корса-  
кова “Садко”.

23 Портрет Иды Рубинштейн кисти Валентина Серова был написан  
в 1910 г.

24 С участием богатой дилетантки Мейерхольд в 1913 г. поставил  
пьесу Д' Аннунцио “Пизанелла” в парижском театре “Шатле” (а  
не Гранд-Опера, как ошибочно пишет Э.).

25 Н. Гоголь в финале комедии “Ревизор” предусмотрел “немую сце-  
ну” чиновников, застывших при известии о прибытии подлинно-  
го, а не самозвав ого ревизора; Мейерхольд в своей постановке  
1926 г. превратил финал в “мертвую сцену”, неожиданно подме-  
нив фигуры живых актеров огромными куклами.

26 Романс Нины для мейерхольдовской постановки драмы Лермон-  
това “Маскарад” был написан А.К. Глазуновым.

27 Персонаж рассказа Э.Т.А. 1офмана “Золотой горшок”.

28 В книге Ивана Аксенова “Шекспир” (М., 1937), в главе “Трой-  
ственная композиция трагедии” (с. 310 — 311) Э. отчеркнул аб-  
зац, очевидно напомнивший ему лекции видного театроведа в  
ГВЫРМе: “В своих настоящих трагедиях, серия которых откро-  
ется “Гамлетом”, Шекспир неизменно излагает действие в про-  
тивопоставлении грех героев. Один безраздельно исповедует лож-  
ный принцип (старый, феодальный или устарелый — аморалис-  
тический); другой старается овладеть средствами преодолеть ве-  
ления старого мира; и третий всецело стоит на почве нового со-  
знания. Главным образом трагедии, носителем ее конфликта яв-  
ляется, конечно, средний герой. Его внутренняя победа над соб-  
ственным противоречием сознания и развязывает трагедию, пре-  
вращая, скажем, Гамлета, одолевшего в себе Лаэрта, в фортин-  
браса, поднимая Макбета до Макдуфа и Отелло до Дездемоны”.

29 Театр РСФСР Первый был организован в Москве в 1920 г. под  
художественным руководством Вс. Э. Мейерхольда. В январе 1922  
г. в его состав была “влита” совершенно отличающаяся от него  
по принципам игры труппа бывш. театра К.Н. Незлобина, и этот  
конгломерат получил название Театр актера и просуществовал до  
конца сезона.

30 Спас-Нередица — храм Спасо-Преображения на горе Нередица  
близ Новгорода, достроенный в 1198 г., один из шедевров древне-  
русской архитектуры и фресковой живописи. Разрушен в годы  
второй мировой войны.

31 Речь идет об эскизе декорации к пьесе А.А. Блока “Балаганчик”  
(Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской, 1906).

32 В спектакле “Балаганчик” Вс.Э. Мейерхольд сыграл роль Пьеро.

428Мемуары

33 Вспоминая о работе над этим спектаклем в лекции во ВГИКе (25  
сентября 1933 г.), Э. говорил: “За эти три репетиции все стало  
ясно, как [это] делается, совершенно ясно, что знаешь, чего не  
знаешь, в чем состоит режиссерский труд. От начала до конца весь  
спектакль был составлен на глазах. Это самая лучшая школа...”

34 Э. написал об этом в очерке “В.В.”

35 Речь идет о спектакле Первой студии МХТ “Потоп” по пьесе  
Г. Бергера (реж. Е.Б. Вахтангов). Роль Фрезера на премьере  
14 декабря 1915 года играл Михаил Чехов, в последующих спек-  
таклях эту роль исполнял и Вахтангов. Спектакль имел долгую  
сценическую жизнь.

**Приложение**

**Графический цикл “Бредовые видения”**

В “Мемуарах” Э. не мог даже упомянуть о массовых репресси-  
ях, о нарастании страха в стране и о своем постоянном положе-  
нии “на грани ареста”, о котором позже вспоминали его друзья.  
Эти умолчания отчасти восполняют его рисунки — они иносказа-  
тельно, а иногда и прямо отражают отношение Э. к происходяще-  
му и его эмоциональное состояние. Мы сочли возможным привес-  
ти в данном издании — не в качестве иллюстрации, а как “графи-  
ческий текст” — небольшой цикл 1937 года “Бредовые видения”  
(Visions de delire”), где мотив “обезглавленноcти” оказывается  
весьма красноречивой метафорой — то монументом эпохи казней,  
то фантасмагорическим танцем палачей, мо многофигурным чу-  
дищем, составленным из жертв террора — казненных или “поте-  
рявших голову” от ужаса.

Рисунок “Дайте волю!” (на с.431), датированный маем 1939 года,  
выразил самоощущение “оставшихся на свободе”. В графике Э.  
мог иногда действительно “раскрыть себя до конца”.

|  |
| --- |
| Содержание |

5 *Н. Клейман.* Мемуары Эйзенштейна: система координат  
17 О себе  
18 Foreword

**Wie sag' ich's meinem Kinde?!**

31 Мальчик из Риги (“Мальчик-пай ”)  
35 Souvenirs d'enfance  
37 Отто Эч и артишоки  
44 Миллионеры на моем пути  
47 [Елка]  
50 Незамеченная дата  
58 Le bon Dieu  
65 Новгород — Los Remedies  
71 Цитадель  
73 “The knot that binds” (Главка о divorce of pop and mom)  
78 “Семейная хроника”  
86 Игрушки  
88 Имена  
89 Музис  
92 Мадам Гильбер  
95 Воинжи  
96 Вожега  
98 Мертвые души  
106 Двинск  
108 [Ночь в Минске]  
110 Нунэ  
118 “Двенадцать Апостолов”  
142 [Чудо в Большом театре]  
144 Memoires posthumes

**Epopee**

145 Пролог  
146 Сорбонна  
157 Рю де Гренель  
160 [Друзья в беде]  
188 Ганс. Колетт  
195 Кокто. “Простите Францию”  
205 [День за днем]  
206 [Изгнание дьявола]  
210 Дама в черных перчатках  
216 Учитель  
221 Прощай  
224 Сокровище  
228 Ми Ту  
230 Путь в Буэнос-Айрес  
237 [Коллеги]  
246 Чарли Чаплин  
249 [Творения Дагерра]  
257 Музеи ночью  
268 Встреча с Маньяско  
273 Встречи с книгами  
284 Книжные лавки  
307 Книги в дороге  
317 На костях  
323 [Встреча с Мексикой]  
332 Wie sag' ich's meinem Kinde?!

359 Приложение

365 Комментарии

**Сергей Михайлович Эйзенштейн**

*Мемуары*Том первый  
Wie sag' ich's meinem Kinde?!

Редактор *В. С. Походаев*Набор *Р. В. Голосная*Верстка *С.Е. Кораблеб, Т.И. Кравцова*Корректор *Н.В. Матякина*

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ

АР № 100054. 09.01.92 г.

Сдано в набор 4.04.96 г. Подписано в печать 25.09.96 г. формат 84 х 108 '/32' Бумага офсетная. Гарнитура Банниковская. Усл.п.л. 31. Тираж 5000 экз. Заказ 2014.

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.