



Сергей Михайлович Эйзенштейн

Мемуары: В 2 т.

/ Сост. и коммент. Н. И. Клеймана, подгот. текста
В. П. Коршунова и Н. И. Клейман, ред. В. В. Забродин. М.:
Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. (Живая классика).
Т. 1. Wie sag' ich's meinem Kinde?! / Предисл. Н. И. Клеймана.
431 с.

<i>Н. И. Клейман. Мемуары Эйзенштейна: система координат</i>	5
О себе.....	17
Foreword	18
WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!	
Мальчик из Риги («Мальчик-пай»).....	31
Souvenirs d'enfance	35
Отто Эч и артишоки	37
Миллионеры на моем пути	44
[Елка]	47
Незамеченная дата.....	50
Le bon Dieu	58
Новгород — Los Remedies	65
Цитадель.....	71
«The knot that binds» (Главка о divorce of pop and mom).....	73
«Семейная хроника».....	78
Игрушки.....	86
Имена	88
Музис	89
Мадам Гильбер	92
Воинжи	95
Вожега.....	96
Мертвые души.....	98
Двинск.....	106
[Ночь в Минске].....	108
Нунэ	110
«Двенадцать Апостолов»	118
[Чудо в Большом театре]	142
Mmoires posthumes	144
ЕРОРЬЕ	
Пролог.....	145
Сорбонна	146
Рю де Гренелль	157
[Друзья в беде]	160
Ганс. Колетт	188
Кокто. «Простите Францию»	195
[День за днем]	205
[Изгнание дьявола]	206
Дама в черных перчатках.....	210
Учитель.....	216
Прощай	221
Сокровище.....	224
Ми Ту.....	228
Путь в Буэнос-Айрес	230
[Коллеги]	237
Чарли Чаплин.....	246
[Творения Даггерра].....	249
Музеи ночью	257
Встреча с Маньяско.....	268
Встречи с книгами	273
Книжные лавки	284

Книги в дороге	307
На костях	317
[Встреча с Мексикой].....	323
Wie sag' ich's meinem Kinde?!	332

ПРИЛОЖЕНИЕ

Графический цикл «Безумные видения»	359
Комментарии	365

МЕМУАРЫ ЭЙЗЕНШТЕЙНА: СИСТЕМА КООРДИНАТ

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

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

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

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

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

Необычен прежде всего возраст мемуариста — 48 лет: возраст, в нормальных обстоятельствах не располагающий к подведению итогов жизни.

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

Бытующая среди кинематографистов легенда гласит, будто копию второй серии повезли в Кремль в самый вечер бала лауреатов и об этом Эйзенштейну стало известно, — потому-де он с таким азартным озорством (замеченным многими) танцевал с Верой Марецкой, потому-де и не выдержало его сердце...

Даже если совпадение дат есть всего лишь более позднее художественное уплотнение фактов и просмотр у Сталина состоялся на несколько дней позже — Эйзенштейн не мог не догадываться о вероятной реакции верховного заказчика фильма. Преодолевая боль в сердце, он пошел к своей «эмке», а не к вызванной из Кремлевки машине «скорой помощи» — возможно подозревая, что эти «санитарные дроги» могут не довезти его живым до больницы или доставят по совсем иному адресу. Еще за две недели до инфаркта, на похоронах убитого «бандитами» Соломона Михоэлса, корифея Государственного Еврейского театра, Сергей Михайлович шепнул на ухо своему другу с детства, актеру Максиму Штрауху: «Следующий — я...»

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

«Вторая серия “Ивана Грозного” — это картина о трагедии тирании.

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

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

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

— А что такое? Что 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 вызывающей скептической улыбке мы чувствовали, что он действует сознательно, что он решился идти напропалую.

Это было страшно»¹.

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

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

«Мы не касались картины, обходили ее за тридевять земель, даже как-то

¹ Ромм Михаил. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, с. 90 – 91.

рассмеялись по этому поводу.

— Вы чего? — спросил я его.

— Ничего, — ответил он. — А что?

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

Он ответил:

— Из двух зол выбирают меньшее»².

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

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

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

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

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

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

Не из-за заглавия...

А из-за сцены неудачного самоубийства Ипполита.

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

Я решил загнать себя насмерть работой».

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

² Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., «Искусство», 1974, с. 407.

«Позже я сам в цепких лапах ожившего образа.

Запал моего намерения заложен осенью сорок третьего года.

Начало сорок шестого года снимает плоды».

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

Сергей Прокофьев, навестивший Эйзенштейна в Кремлевке, услышал от него: «Жизнь кончена, остался лишь постскрипtum». Вспоминавшая об этом Мирра Мендельсон-Прокофьева утверждала: «Сергей Сергеевич, глубоко опечаленный болезнью друга и вполне понимавший, что значит для него невозможность заниматься любимым делом, тут же начал горячо уговаривать Эйзенштейна писать воспоминания — с одной стороны, “постскрипtum” будет заполнен, с другой — Эйзенштейну в самом деле есть что вспомнить, и это будет интересная и нужная работа»³.

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

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

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

Некогда, в 1928-м, Эйзенштейн попробовал для самоанализа (не без влияния Джойса, сюрреалистов и психоаналитиков) «автоматическое письмо» — немедленную, без выстроенных фраз, без логических связей и знаков препинания, запись всего, что приходит в голову. И даже поставил на себе эксперимент: обычно не употреблявший спиртного, он выпил рюмку-другую — дабы «расковать подкорку».

В 1946-м, в ситуации реально опасного для жизни эксперимента, Эйзенштейн выбрал принципом письма не «автоматический», а свободный «бег мыслей», за которым едва поспевал карандаш. В процессе своего «писания-

³ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 376.

чтения» он неоднократно будет иронизировать над зигзагами воспоминаний и прихотливым рисунком их изложения, даже сделает шутливое посвящение «сестре своей» — обезьянке из алма-атинского зоопарка, но вовсе не будет стараться выстраивать более стройную систему или хотя бы хронологическую последовательность. Совершенно очевидно, что стихия вольных ассоциаций ему дороже логической конструктивности — и не как стилистический прием, а как само условие работы, ее внутренний закон.

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

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

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

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

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

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

Соблазн простого ответа подсказывает: уж не для того ли шел он на «подвиги самоуничужения», чтобы дожидаться возможности отказать грозному

вождю в благословении, подобно герою своему, митрополиту Московскому Филиппу? Очевидно ведь, что центральная сцена второй серии «Ивана Грозного» — разыгрываемая в Успенском соборе Кремля мистерия «Пещное действо» о чуде спасения трех невинно осужденных отроков, с ее открытым обличением владыки мирского владыкой духовным — разительно соответствует ситуации показа самого фильма Эйзенштейна в кремлевских покоях Сталина!

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

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

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

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

«Ты да Пера [Аташева, жена Эйзенштейна. — *Н. К.*], пожалуй, единственные, которые знают, что я вовсе не только “броненосец” (не в смысле крейсера, а есть такие ящерицы, между обыкновенной и черепахой, из которых здесь делают “изящные” корзиночки: втыкая хвост в глотку и потроша внутренности, заменяя их алым или небесно-голубым шелком. Иногда из них делают мандолины, стонущие особенно жалостливо).

Нежнейший мой двойник сочится кровью ежечасно, и приходится очень завинчивать броню, чтобы... не развинтиться! Не в пример Пудовкину — я не воспитываю его, не в пример В. В. [Маяковскому], не седлаю его. На

диалектическом пересечении “крови” и “железа” — тонус нашего так называемого творчества! Чудовищно это только в моменты соскока с деятельности и в моменты... передышки. “О! если бы можно было производить без передыху!” Но у меня есть еще — тройник.

Собственно, он, я думаю, основной: между “Летучим голландцем” и конквистадором Америк, и этакой “жертвой вечерней”, мочашейся кровью и слезами. Это — тихий кабинетный ученый с микроскопом, вонзенным в тайны творческих процессов и явлений, туго поддающихся анализу»⁴.

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

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

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

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

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

Впрочем, борьба «второго» и «третьего» Эйзенштейнов ничуть не смягчала, а, наоборот, подтверждала тайное намерение «первого»: работа шла на износ. Особенно после аудиенции у Сталина, снизошедшего на просьбы Николая Черкасова, который в фильме играл Ивана Грозного. ... Сталин начал разговор с прямого обращения к режиссеру: «Вы историю хоть немного читали?» Неписанный этикет повелевал молчать и слушать. Эйзенштейн

⁴ Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 73.

ответил: «Немного читал». С этого момента вождь обращался только к актеру. Вспоминал ли Сергей Михайлович во время аудиенции визит сюда, в «сердце Москвы», вместе с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом — свою последнюю встречу с Учителем, вскоре арестованным, расстрелянным, замалчиваемым?

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

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

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

Первые опыты публикации автобиографических записок — в журнале «Знамя» (1960) и в первом из шести томов «Избранных произведений» С. М. Эйзенштейна (1964) — были поневоле фрагментарными. Понадобилось еще 15 лет, чтобы понять соотношения между главами и набросками, а также то, как их совокупность связана с текстами других рукописей и с контекстом биографии (текстологическое обоснование сложившейся композиции читатель найдет в комментариях к данному изданию).

Предположенная нами система авторских координат обнаружила в мемуарном материале, который поначалу казался совсем черновым и хаотичным, любопытную логику его эволюции. Логика, по видимости, бессознательную, интуитивную — и тем более ценную для нас в мемуарах «рационалиста» Эйзенштейна.

Большинство глав, появившихся в мае и июне 1946 года, пронизано то явным, то скрытым столкновением между порывом к свободе, которая для Эйзенштейна была связана с возможностью творчества, и мертвящим тираническим «порядком вещей».

Прообразом тирании оказался в биографии режиссера его папенька, действительный статский советник Михаил Осипович Эйзенштейн.

Внимательный читатель обнаружит метаморфозы этого конфликта, выходящего далеко за пределы фрейдистской ситуации с Vater Imago (Образом Отца). Противник облекается для режиссера то в образ Самодержавия

Российской империи, то в тип Бюрократизма Французской Республики, то в Систему норм кинопроизводства в Голливуде, то — к его особой горечи — в характер обожаемого Учителя...

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

Через главы, написанные за два первых месяца, лейтмотивом проходит тема Смерти, в равной степени продиктованная ситуацией инфаркта и перипетиями судьбы художника, разрывом с миром Отца и самоубийственным вызовом Вождю, смерти боявшемуся.

Эти главы и тяготеющие к ним более ранние тексты, которые намечались Сергеем Михайловичем в «Мемуары», образуют 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 перед естественным любопытством сына — любопытством, перешедшим от тайн деторождения к тайнам творчества, к тайнам социального устройства и миропорядка, — отвергается как позиция неестественная и смешная всеми тремя ипостасями Эйзенштейна.

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

С образом маменьки, любимой и чужой, никогда по-настоящему 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 социальной, сексуальной, эстетической гармонии...

Лейтмотивы «маменькиной» части исподволь подготавливают раздел «Истинные пути изобретания». Название это относится к циклу из трех «постанализов»: о рождении одного кадра из «абортированного» фильма «Да здравствует Мексика!»; о находке озорного прообраза для Ледового побоища из «Александра Невского»; о разработке цветовой концепции эпизода из второй (тогда запрещенной) серии «Ивана Грозного». Мы сочли возможным озаглавить так же и всю вторую часть «Мемуаров».

В третьей, дополнительной части собраны очерки о друзьях и соратниках — о тех, чьи «профили» Сергей Михайлович обещал, но не успел очертить в мемуарах. В этих портретах современников, подробных или эскизных, проступает и характер самого портретиста, и образ их Эпохи, и общность их нелегкой и благословенной Судьбы.

Читатель не найдет в этой книге многого из того, что сегодня 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

знаменитость, 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 СЕБЕⁱ

«Visse, scrisse, amo...»

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 Стендальⁱⁱ.

Эти три слова — по-русски: «Жил, писал, любил» — согласно 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.

FOREWORD⁵ iii

Должен сразу же предупредить:

записки эти — совершенно безнравственны.

И тут же должен огорчить тех, кто ожидает, что они полны безнравственных эпизодов, соблазнительных деталей или гривуазных описаний.

Это вовсе не так, и перед вами отнюдь не... «красный Казанова» или история любовных похождения русского кинорежиссера.

В этом смысле наиболее безнравственна из современных жизнеописаний, несомненно, автобиография Фрэнка Хэрриса «My life and my loves»⁶ (1923).

Этот очень неприятный, вьедливый и назойливый автор расписал свою жизнь и свой «донжуанский список» с такой же неприятной 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!

⁵ Предисловие (англ.).

⁶ «Моя жизнь и мои любовные увлечения» (англ.).

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 гривуазных эпизодов я не могу вспомнить ни одного!

Да и вообще из всех трех томов запомнилась только одна — подозрительная по достоверности! — сцена о каком-то человеке — кажется, одном из первых «боссов» мальчишки Хэрриса, — на которого напал нервный смех такой силы, что трясло 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 вовсе не они являются особенно впечатляющими.

Вероятно, в тех случаях, когда эти чувства изживаются до конца. Поэтому здесь об этих чувствах будет немного.

Еще меньше — из области шокирующих деталей и подробностей.

И безнравственны эти записки будут вовсе по другому признаку.

Они не будут морализующими.

Они не ставят себе нравственной цели или поучительного прицела.

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

Я всю жизнь в своем творчестве занимался сочинениями *a thèse*⁷, доказывал, объяснял, поучал. А здесь я хочу профланировать по собственному прошлому, как любил я фланировать по старьевщикам и антикварам Александровского рынка в Питере, по букинистам на набережных Парижа, по ночному Гамбургу или Марселю, по залам музеев и кабинетам восковых фигур.

* * *

Я никогда не любил Марселя Пруста.

И даже не из снобизма, то есть сознательно, наперекор ужасно сильной моде на Пруста.

А, вероятнее всего, по той же причине, почему я не люблю Гаварни.

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

А вместе с тем Домье — гений, граничащий с величайшими образцами творцов величайших эпох искусства, а Гаварни — не более элегантно бульвардье от литографии, сколько бы ни воспевали своего друга Гонкуры^{iv}.

Имя Пруста было принято в двадцатых — тридцатых годах 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 временное невнимание к его памяти,

⁷ — на определенную тему (*франц.*).

Марсель Пруст же не больше чем временно занимающий место, которое перескакивает в последующие годы к Селину, а позже к Жану-Поллю Сартру.

Вероятно, этой моей нелюбовью к Прусту объясняется то обстоятельство, что я не очень точно помню, относилось ли удивление критики к непривычным его заглавиям только лишь к «Du côté de chez Swann» и «A l'ombre des jeunes filles en fleurs»⁸, но и к общему заглавию — «A la recherche du temps perdu» («В поисках 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 неизменно автобиографическую деталь, как бы ощупывая, оглаживая, стараясь удержать в руках безнадежно уносящееся прошлое...

Вдруг, к пятидесяти годам, и во мне остро и мучительно возникает 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 — накапливая в себе время,

другие — расходуя его рассудительно или безрассудно, третьи — теряя.

Пресловутого «Verweile doch, du bist so schön»⁹ наша эпоха как-то лишена еще больше, чем эпоха Гете, в которой только могла гениально предугадываться эта центральная драма персонажей XX столетия...

В феврале сорок шестого года меня хватил сердечный удар.

На несколько месяцев, впервые за всю свою жизнь, я был насильно остановлен,

прикован к постельному режиму.

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.

⁸ «По направлению к Свану» (и) «Под сенью девушек в цвету» (*франц.*).

⁹ «Остановись, мгновенье, ты прекрасно» (*нем.*).

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 юности, 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 смерти^v.

[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 недоношенных мыслей, своих недосвершенных дел^{vi}.

О Де Квинси рассказывают, что он нанимал квартиру, обрастал книгами, все бросал и убегал в новое место, где начиналось то же¹⁰.

С миллионером Кингом Джиллетом, изобретателем безопасной бритвы, я познакомился, когда ему было за шестьдесят лет.

Он был помешан на строительстве загородных вилл в пустынных местах.

Из песков вырастал дом-дворец, обрастал садами, но строитель 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 отношении событий собственной жизни.

Как тот мул, осел или конь, перед которым подвешен к собственному ярму пучок сена, за которым он бежит безудержно, безнадежно, вечно.

Одно я помню за долгие месяцы постельного режима.

Безостановочный поток воспоминаний о неисчислимых прошлых часах в ответ на вопрос самому себе: «А была ли жизнь?»

Или была всегда лишь путевка с аллюром три креста^{vii} — на ближайшие десять, двадцать минут, день, неделю, месяц?

Оказывается, была.

И остро, и радостно, и мучительно прожитая,

¹⁰ В биографии автора «Пожирателей опиума» я не нашел этих деталей, но тем хуже для биографий и тем лучше для образа! (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

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 самих.
Эпоху я прошел невиданную.

Но вовсе не об эпохе мне хочется писать.

А хочется записать, как совершенно непредусмотренным контрапунктом проходит средний человек сквозь великое время.

Как может человек «не заметить» исторической даты, которую он задевает рукавом.

Как можно зачитываться Метерлинком, командуя строительством окопов в гражданскую войну, или Шопенгауэром, валяясь 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 очертание созвездия Ковша, размещенное вверх ногами (по отношению к привычному для нас) на мексиканском небосклоне.

Как сидишь нарочно с целью запомнить это мгновение в будущем токе воспоминаний, совершенно так же, как по тем же звездам ориентируют свой путь мореплаватели.

Или как врезаешь в ретину глаза впечатления первого... лесбийского 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 доказательство виновности негра-насилльника в романе «Клэнсмен», воспеваящем зарождение ку-клукс-клана и легшем в основу «Рождения 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 Итальян^{viii}.

Знаменитый возница гениального Мельеса, управляющий скелетом лошади, впряженной в карету.

Мясник господин Гартвик в черных лоснящихся нарукавниках — владелец дачи, что в детстве снимали на Рижском взморье мои родители.

Госпожи Кэвич, Коппитц и Клаппер, хозяйки летних пансионатов, где мы жили, когда папенька с маменькой разошлись^{ix}.

Бабушка — своеобразная Васса Железнова Мариинской системы Невского баржного пароходства^x.

Прогулки в детстве по Александрово-Невской лавре.

Серебряная рака святого^{xi}, которого мне было суждено сделать кинематографическим героем после того, как страна его сделала героем национальным.

Дурманящий запах бродящего сока магеев, проникающий снизу (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 воображение со страниц «Мира приключений».

Реальная Мексика через десять лет после воображаемой в первой моей театральной работе^{xii}.

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 набережной Сены.

Шоу, догоняющий меня в Атлантическом океане радиодепешей с разрешением ставить, если я захочу, «Шоколадного солдатика» 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 прудах^{xiii}, в подвальном кабаке Нью-Йорка в годы сухого закона, или он, рубящий дрова в канадской клетчатой рубашке на диком участке его загородного дома на Гудзоне — с камином 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 культивируемая журналом «Нью-Йоркер», — писать профили.

Потом их издают сборниками (чаще всего у Кнопфа).

Некоторые данные биографии,

подробности карьеры,

известная доля злословия,

немного яду,

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 женщины-драматурга, спичечного короля или музыкального кумира.

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

Я пишу о своем времени.

И они — лишь встречный поток образов, на которых мимолетно 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 общения, но с яркостью впечатления, забавностью встречи, личными [причинами]...

* * *

Конечно, старый репортер мог бы больше рассказать о журналистах.

Старый машинист сцены ценнее в своих воспоминаниях, чем мои впечатления гастролера-постановщика в Большом театре^{xiv}.

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 подышал 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 наткаться ночью в узких улочках развратной части города Марселя на траурное обрамление мясной лавки, где золотая голова традиционного быка призрачно торчит из черных бархатных драпри, окаймленных серебром, между визгливыми киноплакатами и утлыми притонами любви. А похороны на следующий день?

Цилиндр кучера дрог, сидящего на высоте второго этажа улочки и ангелочками сдирающего с вешалок готовые детские платьица, а колесами давящего корзины прелых овощей в этой более чем узкой улочке.

А под мышкой у него — колониальный шлем с длинным черным хвостом защитного тюля.

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

Шлем сменит цилиндр под печальное пение двенадцати сироток, взятых из приюта.

А за углом — копия — в натуральную величину — Лурдского грота с

фигурой мадонны и натурально раскрашенной Бернадетты. Невинные девочки-сиротки глядят на маленькую святую, чью биографию ловко капитализирует с экрана деловитый Голливуд по книге Верфеля^{xv}. Здесь есть где замаливать каждонощные грехи обитательницам этой Йошивары Марселя, наутро поднимающим неистовые драки вокруг каменного бассейна, где полощут белье наискосок от зачарованной Бернадетты Субиру и ее таинственной пещеры.

Марсель не может не напомнить другую Йошивару — не токийскую, где сейчас кто только ни побывал. Монтеррей...^{xvi}

* * *

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 «откровения», вытекающие из этих выводов.

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 «поездка» по картинам и образам прошлого, но и раскрытие на этом пути таких выводов и сочетаний, на которые отдельные разрозненные 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, вгрызающихся 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 дружба^{xvii}.

Мордастый дьякон на крестинах двоюродного брата. И обязанность занимать отца Дионисия в часы, предшествующие погружению маленького Бориса в купель. И прогулка по саду меня, двенадцатилетнего крестного, справа от почтенного старца 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 погоне 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.

И, может быть, еще для одного.

Как-то я спросил своих студентов, что бы они хотели услышать в курсе моих лекций в институте.

Я ждал любого ответа.

Но кто-то робко и при том вовсе не заискивающе сказал:

«Расскажите не про монтаж, не про картины, не [про] производство и не про постановки. Расскажите, как становятся Эйзенштейном».

Это было ужасно лестно, хотя и мало понятно, кому бы могло хотеться им стать.

Однако вот.

Вот именно так становятся тем, что есть.

И если кому-нибудь интересен готовый результат, — то вот разбросанные заметки и о том, как идет сам процесс.

WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!

МАЛЬЧИК ИЗ РИГИ («МАЛЬЧИК-ПАЙ»)^{xviii}

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 Москву^{xix} «пожать руку» мальчику из Риги, сделавшему «Потемкина».

В тридцатом году, после доклада в Сорбонне, объединенные силы премьера Гардье и мосье Кьяппа не могут выбросить мальчика из Риги за пределы Франции.

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

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

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

В сорок первом году выходит первый объемистый том американского «Фильм-индекса» — обзора написанного о кинематографе за первые его сорок лет. Согласно предисловию, оказывается, что по количеству о нем написанного мальчик из Риги занимает всего-навсего четвертое место. Первое — за Чаплином. 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 расходуется мгновенно в американском и английском изданиях^{xx}.

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 видящего, 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 родственников по материнской линии.

Когда я смотрю на себя совсем один на один, я сам себе рисуюсь больше
всего... Давидом Копперфилдом.

Хрупким,
худеньким,
маленьким,
беззащитным.

И очень застенчивым.

В свете вышеприведенных перечислений — это может показаться
забавным.

Но забавнее то, что, может быть, именно в силу этого самоощущения и
собирался весь тот биографический накрут, столь упоительный для тщеславия,
образчики которого я перечислил выше.

Образ Дон Жуана имеет много гипотетических толкований.

Для разных случаев практического донжуанизма, вероятно, верны одни
столько же, сколько и другие.

Для пушкинского «списка» (как и для чаплиновских орд) после
блистательной гипотезы Тынянова в «Безыменной любви»^{xxi}, конечно, иной
ключ, чем к излюбленному полупсихоаналитическому толкованию.

К тому толкованию, 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 начинает
«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 измышления, 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 темницу, в ответ на жалобы об отсутствии комфорта. Мужественный стиль королевы-девственницы любопытным образом перекликается с маленьким чертежиком (чуть более позднего времени), прищипленным в другом уголке витрины.

Это не более и не менее как «мизансцена» обстановки предстоящей казни несчастной, но далеко не беспорочной шотландской королевы, представленная кем-то из лордов на утверждение «рыжей девке Бэсс», как именовал английскую королеву наш царь Иван Грозный.

Совсем рядом приколот листик клетчатой бумаги, где печатными буквами выведено несколько слов детской ручонкой будущей королевы Виктории в том возрасте, когда ей еще и не мнилось носить корону Объединенного королевства.

И все же наиболее волнительная из всех записок — четвертая.

Она написана молодым загорелым французским главнокомандующим корсиканских кровей.

Незадолго до этого он кричал, по словам героической легенды, о многих веках, которые глядят пирамидами на его войска^{xxii}, не слишком охотно участвовавшие в ближайших десантных операциях юного командующего в горячих песках Африки. Победы громоздились на победы, и слова военного юного гения разносились с именем Бонапарта по нескольким материкам.

И что же пишет в этот момент молодой корсиканец на обрывке 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»^{xxiii}, а из гущи почти доисторической стадии биографии будущего Наполеона...

Наполеон пришел мне здесь на ум не зря.

Именно к нему относится первая аналогичная запись мальчика из Риги, старающегося разобраться в действительности:

«Наполеон сделал все, что он сделал, не потому, что был талантлив или гениален. А он сделался талантливым для того, чтобы сделать все то, что он наделал...»

Если взять за аксиому, что подобные записи пятнадцатилетних, 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 дальнейшем играет Стендаль, — это еще и некий принцип, с безраздельной 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 существование я в детстве никогда не знал. Где-нибудь дальше пойдут описания обстановки детства. Пока принимайте на веру!

*SOUVENIRS D'ENFANCE*¹¹ xxiv

Первым моим детским впечатлением был... крупный план.

Первым воспоминанием — ветка черемухи или сирени, въехавшая 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 Майоренгофе 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 шестилетнему возрасту.

Тоже дача на взморье.

И несомненно, 1904 год.

Так как прощаться приезжает дядя Митя — младший брат папеньки. А он был убит в русско-японскую войну под Мукденом.

Кроме дяди — молодого, но бравого офицера с восхитительно изогнутой блестящей шашкой, помню выкрашенные в кроваво-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.

Но особенно помню ее разлетающееся японское кимоно нежнейших голубых и розовых тонов (военный трофей? — так как муж ее тоже на войне). Впечатление такое, что наверху головка, 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-моему, от нарисованных углем усов другого

¹¹ Воспоминания детства (*франц.*).

дяди — на этот раз дяди Лели — младшего брата маменьки.

Еще помню там же граммофон с громадным розовым ребристым 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 Берлине. Но это будет намного-намного позже... через двадцать пять лет!

ОТТО ЭЧ И АРТИШОКИ^{xxv}

«Огненный ангел — Пиранделло...»^{xxvi}.

Старику очень нравится подобный дериватив¹² его фамилии.

А я не могу оторваться от его жилета.

Это соединение жилета и мягкого воротника, которому обычно положено торчать из-под жилета.

И мягкий галстук.

«Сабайоне» — лингвистически не анализируется. Это чудное месиво из взбитых сладких яичных желтков и какого-то из ослепительных южно-итальянских вин говорит за себя.

Пиранделло угощает меня в одном из крошечных итальянских ресторанчиков [на] какой-то из малозаметных улочек Берлина.

(Вчера был ресторанчик японский. Маленькие «буржуйки» на столе. Сырая рыба. И два японских кинодеятели, дававших ответную *courtesy*¹³ после визита в Москву. Третьего дня — индусский. Племянник Рабиндраната Тагора ответно угощает за прием в Москве. С виду лакомство — варенье. По вкусу — бритвы «Жилетт».)

Его приглашал «Парамаунт».

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

Он. Я. Один товарищ из торгпредства.

¹² Здесь: смысл, истолкование — от *derivatio* (лат.).

¹³ Здесь: трапезу (англ.).

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.

Этот «кто-то» — хороший знакомый таинственного всемогущего Отто Эча^{xxvii}.

Отто Эч — это возможность устроиться на контракт в Америку.

Завязать необходимое знакомство — [вот что] заботит товарища из торгпредства^{xxviii}.

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 именно с этой буквы. «Хейне» становится «Айне» и т. д.

К тому же женат он на дочери величайшего математика современности.

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»^{xxix} вряд ли обращался бы к нему.

Он чем-то *par trop fin du siècle*¹⁴, как бывали *par trop Rigence*¹⁵ 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.

Сабайоне стынет.

Сабайоне подождет.

Сабайоне будут подавать и тогда, когда Пиранделло, когда-то «огненного

¹⁴ — слишком в духе конца века (*франц.*).

¹⁵ — слишком в духе эпохи Регентства (*франц.*).

ангела», уже не станет.

Сейчас отошел ins Jenseits¹⁶ и таинственный всемогущий Отто Эч.
Рассчитанных деловых связей с «великим» так и не удалось свести.
Знакомлюсь с ним уже post factum¹⁷.

Уже после поступления в «Парамаунт»,
куда попадаю и не через этого мецената и покровителя искусств...

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!» — восклицает 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 бифштексом, подсовывающие вам салат, внезапно обдающие непредвиденным соусом и так не совсем вам знакомое блюдо, нервировали и раздражали.

Здесь же из незримости возникающие руки просто парализуют деятельность вашего пищепринятия.

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 рискованных или просто аморальных.

Во всяком случае — сенсационных.

Судебный процесс.

Запрет.

¹⁶ — в мир иной (*нем.*).

¹⁷ — задним числом (*лат.*).

Последующее разрешение.

Общественная кампания против решения суда.

Все работает на сенсацию.

Горацио, кроме древних эротиков и крайних теоретиков психологии, с шумом и треском выпускает и былого Драйзера.

На щите его издательских побед сверкает и «Американская трагедия».

Каких-нибудь шесть месяцев спустя Горацио Ливрайт окажется моим супервайзером^{xxx} именно по «Американской трагедии», предложенной мне «Парамаунтом».

Только значительно позже я узнал, что именно этот явно неосуществимый кинопроект (по вопросам моральным) всегда предлагается «Парамаунтом» иностранцам.

Впрочем, предложение его мне натворило столько шуму, что после моего расставания с «Парамаунтом» ее [«Американскую трагедию»] все-таки пришлось наконец поставить. Поставил Штернберг. Обломал 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 прорезаемого статуей Свободы, столь подозрительно близкой «Острову Слез»^{xxxii}.

Уговариваюсь заехать за этим новым «шильонским узником»^{xxxii}, 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 знакомств 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 мерцающие наборы серебра, экзотических цветов (орхидеи, камелии?), смокинги обедающих. Бледно-угрожающе поблескивают 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 отдельные его лепестки, располагаясь шахматным порядком и уменьшаясь в размерах к верхушке, кажутся теми долями, на которые рассекаются поверхности куполов, скажем, Василия Блаженного или неудачной его копии — Спаса на Крови^{xxxiii} на Екатерининском 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.

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, торчащий передо мной на блюде.

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 сегодня, именно в Алма-Ате приходит... артишок на белой скатерти Отто Эча?

Не потому ли, что ровно две недели тому назад я снимал в сцене 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 напоминающего злополучный *супара scolymus*¹⁸, в свою очередь как бы списанный с характерного абриса купола храма.

И томительно долго прикованы к свече глаза крупных планов царя и Малыты, 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-далекое, но, как видим, назойливо остро застрявшее в памяти ритмическое 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 прошлого — настоящее.

Воспоминания прошлого выводят меня и из затруднения с артишоком.

Я забыл сказать основное.

Ведь затруднение состояло в том, как поглощать этот странный фрукт земли, чьи лепестки, образующие купол, завершаются 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 миллионеры?

Только ли мягкую мясистую нежную базу?

Или у них, как у прочих смертных, полагается высасывать мясистый низ отдельно выдираемых лепестков?

Меня бросало в холод и жар при мысли, что придется проделывать эту операцию, изяществом не уступающую высасыванию раковых торсиков, на виду у всего общества, давно покончившего с этой операцией и наблюдающего сложа руки, как русский варвар выйдет из затруднительного положения...

¹⁸ — артишок (лат.).

МИЛЛИОНЕРЫ НА МОЕМ ПУТИ^{xxxiv}

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 Драйзера.

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 Антуанетты^{xxxv}).

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

Ровно настолько, чтобы живьем проверить его сходство с Николаем II, которого видел подробнее и дважды.

Один раз в Риге.

И другой раз при открытии памятника Александру III.

Пресловутый «Комод, на комод — бегемот, на бегемоте — обормот» Паоло Трубецкого («Отец и дед мой казнены» Бедного и «многие желали бы видеть этот гранитный пьедестал подножием гильотины, но я этого не допущу» Керенского^{xxxvi} или *a reu rgis*¹⁹).

Смотрел на царя из углового окна на Фонтанке. (Недавно видел окно, заложённое кирпичами с амбразурами, глядевшими на еще отсутствовавших клодтовских коней^{xxxvii} — воспоминание о днях блокады Ленинграда.)

В те годы — это одно из окон «поставщика двора его величества» 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'élite*²⁰.

Здесь проход по Невскому его императорского величества дополняется чаем и птифурами.

Почему-то чай и птифуры непременно сопутствуют прохождением торжественных процессий, связанных с коронованными особами.

Очень хорошо в «Кавалькаде» Ноэля Коурда сделана сценка, где за дракой из-за пирожных дети забывают выйти на балкон, чтобы посмотреть на процессию, в которой участвует и увенчанный орденами папа.

Между птифурами (этими как бы «четвертованными» нормальными пирожными) Китаев раздает дополнительные деликатесы: перлы из интимной

¹⁹ — приблизительно так (*франц.*).

²⁰ — избранной клиентуре (*франц.*).

жизни царей.

Помню рассказ о том, как императрица (Мария Федоровна) однажды привезла сюртук Александра III «перешить в амазонку».

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

Но Китаев, конечно, «заменял сюртук сукном», а сюртук хранит как реликвию.

Рассказы, чай и пtifуры не мешают разглядеть маловпечатляющую 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 Серова^{xxxviii}.

Серов здесь вспоминается потому, что один из моих приятелей — Шурик Верховский — в дни революции видел этот портрет, проколотый решеткой Зимнего дворца, на которой он болтался вверх ногами.

Под подбородком Екатерины II (что против бывшей Александринки), как и под бородой Александра III на Знаменской площади, в эти же [дни] болтались бутылки из-под водки. В руках красные флажки.

Невский оглашался выкриками: «Правда о царице Сашке и распутнике Гришке»^{xxxix}, «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 [революции] и Парижской коммуны.

Памфлеты! Боже мой! Как же без них.

И по совести скажу: гильотины на Знаменской площади на месте творения Паоло Трубецкого мне очень не хватало для полноты картины.

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



[ЕЛКА]^{xi}

Я помню елку. Всю в свечах, звездах, золоченых грецких орехах. Пересекая потоки золотых нитей, спадающих дождем от верхней венчающей звезды, ее опутывают цепи из золотой же бумаги. Это единственные цепи, известные буржуазному ребенку в тот нежный возраст, когда заботливые родители украшают ему елку. К ним разве еще примешивается понятие о цепочках на

дверях, через которые, полуоткрыв дверь, глядят на пришедших, прежде чем их впустить. Цепочки от воров. А воров очень не любят в буржуазных семьях. И эту нелюбовь вселяют 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, железная 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 только подарок — это уже осуществленная мечта. И вот наш курчавый 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.

Так в сочельник, между елкой, грецкими орехами и картонными 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 рождественским подарком — именно это. Вероятно, в результате чтения Дюма. «Анж Питу» и «Жозеф Бальзамо», конечно, уже владели воображением «впечатлительного мальчика», как пишут в биографиях.

Но в нем уже пробуждалась неприятная черта будущего любопытства, пытливости, испортивших ему в дальнейшей жизни столько удовольствий, выпадающих на долю только поверхностным восприятиям. Взамен удовольствий эта пытливость принесла ему немало наслаждений. Он уже хочет знать не только литературные вымыслы по поводу великих событий, но и подлинную их историю. И тут любознательность совершенно случайно втягивает его в увлечение именно французской революцией, и притом гораздо раньше, чем историческим прошлым собственной страны.

Французское ввивается в самые первые шаги моей впечатляемости, особенно после того, как эта первая случайность становится почти закономерностью, когда на первые впечатления наслаиваются вторые.

Каким-то чудом в книгохранилище отца «впечатлительный мальчик» натывается на другой историко-революционный материал. В библиотеке этого благонамеренного человека, дослужившегося до чинов и орденов, он казался вовсе неуместным.

А между тем «1871 год и Парижская коммуна» в богато иллюстрированном французском издании хранились там рядом с альбомами о Наполеоне Бонапарте — идеале папаши, как всякого *self-made man*²¹.

Революции, и именно французские, начинают меня увлекать именно с этой ранней юношеской поры. Конечно, в основном своей романтикой. Своей

²¹ — человека, обязанного всем самому себе (англ.).

красочностью. Своей необычностью.

Жадно вчитываешься в книгу за книгой. Пленяет воображение гильотина. Удивляют фотографии опрокинутой Вандомской колонны. Увлекают карикатуры Андре Жилля и Оноре Домье. Волнуют фигуры Марата, Робеспьера. В ушах стоит треск ружей версальских расстрелов и звон парижского набата, «le tocsin»²² — слово, до сих пор волнующее меня ассоциациями от этих первых впечатлений, вычитанных из описаний Великой французской революции.

Но очень быстро сюда вплетается и третий венец революций начала XIX века: «Les Misérables»²³ Виктора Гюго. Здесь вместе с романтикой баррикадных боев уже входят и элементы идей, вокруг которых бились на этих баррикадах. Достаточно младенческая по глубине социальной своей программы, но страстная в своем изложении проповедь Гюго о социальной несправедливости как раз на том уровне, чтобы зажечь и увлечь подобными мыслями тех, кто юн и только вступает в жизнь идей.

Так получается любопытный космополитический клубок впечатлений 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 любопытства 1852 год^{xli} 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 бессознательно — формироваться будущего художника^{xlii}.



НЕЗАМЕЧЕННАЯ ДАТА^{xliii}

«Сам» Аркадий Аверченко забраковал его — мой рисунок.

²² — набат (франц.).

²³ «Отверженные» (франц.).

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 слова «veinard»²⁴ не сумел найти...)

Аркадий Аверченко — стало быть, «Сатирикон» — и тема рисунка 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 мысленно 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 непосредственного 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 ампирный дом.

В будущем там будет помещаться Владимирский игорный клуб.

Узким проходом, отделанным белым кафелем, как ванная комната или рыбное отделение большого магазина.

В этой приемной, темной, прокуренной, с темными занавесками, я впервые вижу деятелей прессы между собой.

Безупречно одетый человек с физиономией волка, вздумавшего поступить на работу в качестве лакея, яростно защищает свое монопольное право «на Мирбаха».

²⁴ — удачливый, везучий (*франц.*).

Убийство Мирбаха — сенсация самых недавних дней^{xliv}.

Кто-то позволил себе влезть с посторонней заметкой по этому 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 светский, а не клерикальный воротник и отсутствие шишек, которые природа так щедро разбросала по лику Листа.

Очень импозантный облик среди прочей табачного цвета мелюзги.

В дальнейшем я узнаю, что это Икс — очень известная в журналистских 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.

Вовсе неподвижен над письменным столом.

Седые волосы венцом.

Красноватые припухшие веки под голубовато-белесыми глазами.

Узкие плечи.

Серый костюм.

В остальном — это он написал толстую книгу о балете^{xlv}.

Предложенный рисунок — по рисунку более смелый, чем предыдущий.

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.»^{xlvi}.

Такую повязку я носил сам в первые дни февраля. Институт наш^{xlvii} 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 сенсационно 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*²⁵.

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!

Помню — сам я попал под уличную стрельбу.

По Невскому двигались знамена.

Шли демонстрации.

Я заворачивал на Садовую.

Вдруг стрельба,

беготня.

Ныряю под арку Гостиного двора^{xlvi}.

До чего же быстро пустеет улица при стрельбе!

И на мостовой. На тротуаре. Под сводами Гостиного — словно кто-то вывернул на панель ювелирный магазин.

Часы. Часы. Часы.

Карманные с цепочками.

С подвесками.

С брелочками.

Портсигары. Портсигары. Портсигары.

Черепашковые 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 брелочками.

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 вовсе не страшно.

Привычка!

Эти дни оказались историей.

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

²⁵ — в бурном темпе, нарастая (*итал.*).

Я сам воссоздавал их десять лет спустя в картине «Октябрь», на полчаса вместе с Александровым прервав уличное движение на углу Невского и Садовой.

Только улицы, засыпанной тростями и шляпами, после того как разбежались демонстранты, снять не удалось (хотя специально включенные с массовку люди специально их раскидали).

Несколько хозяйственных старичков из добровольной заводской массовки (кажется, путиловцев) старательно на бегу подобрали имущество, дабы не пропало!

... 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» еженедельный журнал.

Разделом карикатуры там ведает (кажется, безраздельно) Пьер-О (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 инженерных 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 непогоду на шоссе, на подступах к Питеру, в тревожные дни корниловских попыток к наступлению, — после напряженной полукурсовой экзаменационно-зачетной поры (минное дело, понтонное, моторы и т. д.) — вдруг день за днем непонятный застой и томление.

А сегодня утром еще к тому же никому не разрешается выходить 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 покойным 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 послезавтра... Мы все уточним. Я вам дам аванс...» — и т. д. и т. д.

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 площадь 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 «Девятьсот пятого года», мне врежется в память деталь из рассказа кого-то из участников Кровавого воскресенья о том, как на этих вот деревцах, «словно воробьи», сидели мальчишки и от первого залпа по толпе шарахнулись вниз^{xlix}.

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»¹.

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, собранных за последнее время в Публичной библиотеке.

Это заметка о гравере XVIII века Моро Младшем.

Цветная гравюра его «La Dame du palais de la Reine»²⁶ за десятку попала мне в руки из грязной папки одного из самых захудалых антикваров Александровского рынка.

Вскоре она обросла рядом других листов.

А листы — заметками, кропотливо собиравшимися по каталогам граверов в нашем древнем книгохранилище...

Примерно через год тетенька моя *par alliance*²⁷ Александра Васильевна Бутовская, унаследовавшая от ослепшего мужа, генерала, 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 хватит 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 Лувра...

В описываемое же время я был еще полон иллюзий и поглаживал мой лист со всей сладострастностью истинного коллекционера, ласкающего истинное сокровище.

Затем с часок я приводил в порядок заметки о граверах XVIII века.

И отправился спать.

²⁶ — «Дама из дворца королевы» (*франц.*).

²⁷ — Здесь: родство по браку (*франц.*).

Где-то в городе далеко стреляли как будто больше обыкновения.

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 истории из собственной биографии^{li}.



*LE BON DIEU*²⁸ lii

Обращение с Богом...

Бабушка — Массалитинова и ее молитва (в «Детстве Горького»).

Проповедница в «Табачной дороге»^{liii}.

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 Jйsus, ayez la bontй*»²⁹ или «*Sainte Catherina, priez Dieu pour nous...*»³⁰, как говорят французы.

Английское «You» давно утратило свое понятие «Вы». «Вы» говорят даже и вонючке («*You dirty Skunk*»³¹).

В обращении с Богом сохраняется Thou — ты. Так же и немец говорит: «*Du lieber Gott*»³².

То, что я пишу, вовсе не «инструктаж», а скорее «история болезни».

²⁸ Добрый боженька (франц.).

²⁹ «Дорогой Иисус, будьте добры» (франц.).

³⁰ «Святая Катерина, помолитесь за нас Богу...» (франц.).

³¹ «Вы — грязная вонючка» (англ.).

³² «Боже ты мой» (нем.).

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

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 stifling³³ живого мятущегося начала.

Также и catholicisme pratiquant³⁴ не нужно.

От религии хорош «фанатизм», который потом может отделиться от первичного предмета культа и «переключиться» на другие страсти...

You have to have this experience³⁵, или, не прибегая к обобщению, скажу про себя: I had to have³⁶.

Страстная Седмица в Суворовской церкви, последняя исповедь — 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 известно, кроме его заговора и расправы с ним Ивана (задом наперед на кобыле по тракту Новгород — Москва), я вдруг усомнился — не слишком ли он... испанец.

Post factum (как почти во всем сценарии) — стал искать оправданий. И именно XVI век знает именно эту же пару и в России.

Иосиф Волоцкий и иосифляне — русский орден наподобие иезуитов with political aims³⁷. (Переписка митрополитов об Испании и Франции.)

И — Нил Сорский — русский Сен-Франсис³⁸. (Старец Зосима и Великий инквизитор Достоевского^{liv} в известной степени несут на себе традицию этой пары. Хотя живьем Зосима — Серафим 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.

³³ — удушение (англ.).

³⁴ Здесь: соблюдение католической обрядности (франц.).

³⁵ Ты должен это пережить (англ.).

³⁶ Я должен был (англ.).

³⁷ — с политическими целями (англ.).

³⁸ — св. Франциск (франц.).

Я помню краткое, но интенсивное впечатление этой линии Нила.

Священник Суворовской церкви на Таврической улице.

Переживание Страстной Седмицы как недели соперевживания 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 Страстной Седмице в «Молодости автора» Джойса^{lv}.

С полотна братьев Ленен «Святой Франциск в экстазе».

Исповедь в его руках была актом — раскрытием души в созерцании, 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 «Иваном», в связи со сценой исповеди царя^{lvi} — этот список норм физиологической и общественной самозащиты 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, вспомнил! — отца Павла проступал в эти дни кровавый пот на лбу, в отсветах свеч при чтении Двенадцати Евангелий^{lvii} — я бы не взялся поклясться, что это было не так!

Вот, вероятно, одна из предпосылок, почему Эль Греко — «Гефсиманский сад» в Национальной галерее в Лондоне — поразил *как знакомое*, как уже где-то виденное.

Красивая легенда «Моления о Чаше» первичным абрисом входила в круг представлений в маленькой церкви из далекого [села Кончанского] (место ссылки Суворова), благоговейно перевезенной 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*³⁹, и как только эта *experience*⁴⁰ была пережита, я из круга этих эмоций и представлений практически вышел, сохранив их в фонде аффективных воспоминаний.

В исповеди царя Ивана, конечно, разгорелся всю этот комплекс личных переживаний, где-то в памяти теплившихся, подобно блекло мерцающим и неугасимым лампадам.

А живые впечатления грудились одно над другим.

Последующее сильное и законченное впечатление на этих путях было... розенкрейцерство^{lviii}.

Невообразимо! Минск. 1920 год.

Разгар гражданской войны.

³⁹ — должен был быть «пережит» (англ.).

⁴⁰ Здесь: жизненный опыт (англ.).

Минск, только что освобожденный нами.

Въезжаем чуть ли не первыми с Политуправлением Западного фронта.

Расписываю агитпоезда еще в Смоленске. В Минске строю передвижную сцену. Пишу задник для «На дне». Утро после работы. Шоколад за церковью с обывоченными фресками жития Христа (в костюмах XX века — *en continuant la tradition*⁴¹) [...] ^{lix}

И вдруг афиша лекции для красноармейцев «О теории смеха Анри Бергсона» проф. Зубакина^{lx}.

Слушаю. Not very much impressed.

More impressed by himself⁴².

И не столько на лекции, сколько на другой день.

Представьте небольшую фигурку.

Явно епископского покроя.

Черное длинное пальто, силуэтом похожее на сутану.

Черная шляпа.

Черная борода — короткая, облегающая как бы траурной рамкой 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 помещения прокуратуры.

Воинские соединения.

Топот ног.

И маленькая фигурка в черном — что-то вроде честертоновского патера Брауна, углубленная в чтение посреди всей военной суеты свежезанятого западного города.

Книжечка — не молитвенник.

А последнее, что я мог предположить, — новеллы Мопассана.

Но и человек не патер, а, как ни странно — по ихнему разряду — гораздо больше: епископ!

Но епископ не канонической.

А епископ... розенкрейцеровский.

Богори второй, «в миру» — профессор литературы и философии (?) — Зубакин, а сейчас временно — клубный инструктор и лектор.

Я никогда не забуду помещение «ложи» в Минске!

В проходном дворе — одноэтажный дом, занятый под красноармейский

⁴¹ — в продолжение традиции (*франц.*).

⁴² Особого впечатления не производит. Больше поражен им самим (*англ.*).

постой.

Несколько комнат с койками, портянками, обмотками, гармонью и балалайкой.

Почему-то озабоченные и задумчивые красноармейцы.

Маленькая дверь дальше.

За дверью что-то вроде бывшего кабинета с письменным столом с оторванными дверцами.

Дальше еще дверь в совсем маленькую комнатку.

Мы приходим туда — несколько человек.

Громадного роста, состоявший когда-то в анархистах, дегенерировавший русский аристократ с немецкой фамилией. Неудачник — сын одного из второстепенных русских композиторов^{lxi}.

Актер Смолин из передвижной фронтовой труппы. Между исполнением [роли] Мирцева в пьесе «Вера Мирцева» (той пьесе, что начинается в темноте с выстрела, которым жена прокурора убивает любовника, и пьеса строится на том, как шаг за шагом прокурор приходит к уверенности, что убийца — его жена) он лечит мигрени наложением рук и часами смотрит в кристальный 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 обмоток — 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.

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» Таро^{lxii}.

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

Как Вергилий Данте, водит нас Богори по древнейшим страницам мистики.

По последним «печатам тайны».

Я часто засыпаю под толкования «арканов». В полусне барабанит 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 сообщают, что

«... Бога нет, а бог — это он сам».

Это мне уже нравится.

И очень мне нравится систематизированный учебник «оккультизма», где прописи практики начинаются с разбора «зерен» (одинаково полезного занятия как для воспитания внимания по системе Константина Сергеевича^{lxxiii}, так и на первых шагах к умению шпиона — вспомним «детские игры» в «Киме» Кипплинга!) 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» Элифаса Леви — на полках моей библиотеки, отданных под «науки неточные» (магия, хиромантия, графология, о которых в других местах^{lxxiv}).

Осенью того же, 1920 года «рыцари» по долгу службы, за исключением долговязого и артиста-целителя, куда-то пропавших, — в Москве.

Среди новых адептов — Михаил Чехов и Смышляев. В холодной гостиной, где я сплю на сундуке, — беседы.

Сейчас они приобретают, скорее, теософский уклон. Все чаще упоминается Рудольф Штейнер. Валя Смышляев пытается внушением ускорять рост морковной рассады. Павел Андреевич увлечен гипнозом^{lxxv}. Все бредят йогами. Михаил Чехов совмещает фанатический прозелитизм с кощунством.

Помню беседы о «незримом лотосе», невидимо расцветающем в груди посвященного. Помню благоговейную тишину и стеклянные недвижно устремленные к учителю очи верующих.

Мы с Чеховым уже на улице.

Тонкая пелена снега. Вечер.

Собачка за собачкой игриво носятся около фонарного столба.

«Несомненно, в незримом лотосе что-то есть, — говорит Чехов, — 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» — выдают мне вольную — и я стараюсь раскинуть маршруты своих странствий подальше от розенкрейцеров, Штейнера, Блаватской.

Еще страница впечатлений позади...^{lxxvi}



НОВГОРОД — *LOS REMEDIES*^{lxvii}

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 типографской краской учебники в те дни, когда они еще интересны, в тот первый вечер, когда листаешь только что купленную книгу не как нудную духовную пищу, а как... библиофил.

В такие вечера учебники, особенно географические, выбрасывают в жизнь как бы векселя впечатлений, которые когда-нибудь будут подлежать оплате. Всем известная картинка почтовой кареты, проезжающей через ворота, прорубленные сквозь ствол гигантского дерева, будет мучить память, пока не удастся самому проехать через такую гигантскую прорубленную секвойю в американских лесных заповедниках.

Так было со мной.

Интересно, что порода деревьев «секвойя» названа в честь индейского вождя Секойя, а отдельные древесные гиганты носят фамилии большей частью в честь генералов гражданской войны, хотя среди них было больше «дубов».

Самая крупная секвойя носит имя генерала Шермана, сжегшего в свое время Атланту.

Столб воды, бьющий из земли, до известной степени помогает избавиться от *idée fixe*⁴³, неотвязно связанной с другой картинкой, изображающей гейзеры Йеллоустонского парка.

Может быть, этот фонтан оказался виновником, почему я в Йеллоустон не поехал, а удовлетворился парком Йосемите.

... В самом фонтане днем преломляются лучи солнца.

⁴³ — навязчивой идеи (*франц.*).

А вечером он горит в лучах разноцветных прожекторов.

Бьет он перед зданием курзала. Вокруг него мечутся орды растерянных людей.

Почему-то это лето, последнее перед окончанием реального училища, я живу не с папенькой на Рижском взморье, а с маменькой 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 Распутин^{lxviii}.

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 Волхову, там — поездом от Тихвина.

Это лето принесло мне три сильных впечатления.

До объявления войны в разгар июльской жары я видел крестный ход в престольный праздник у вновь открывшейся церковки в Старой Руссе.

Живые впечатления от него легли в основу крестного хода в «Старом и новом».

Вторым значительным событием была моя первая в жизни «литературная встреча» — встреча с Анной Григорьевной Достоевской^{lxix}.

Но самое сильное было — trip⁴⁴.

Белые церковки, сгрудившиеся, как святые в белых стихарях на древних иконах, где они почти сливаются воедино.

Война заставила сказочно прекрасно проплыть по древнейшему 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.

⁴⁴ — путешествие (англ.).

Носили портреты царя и факелы, которые копотью забивали ноздри.

Папенька надел военную форму и генеральские погоны...

А весной следующего года я пережил первую эвакуацию — выезд чиновных семейств из города Риги.

Это совпало с переездом в Питер для поступления в институт^{lxx}.

И от папеньки я естественно и безболезненно, да еще на казенном 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 Новгорода. Бесчисленные ослепительно белые церкви в неподвижности 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 подола белых риз своих?

Много лет спустя, готовясь к постановке «Александра Невского», я посетил Новгород. На этот раз не проездом, а вплотную.

В памяти стояла живая картина сгрудившейся белизны церквей вдоль Волхова.

Церкви оказались разбросанными по городу. В Торговой части. В Софийской. По окрестности города. И вовсе вдали.

Будь я поэтом, я, вероятно, сказал бы о том, что в лунные ночи церкви Новгорода с двух сторон Волхова подходят, спускаясь к его берегам, поглядеть друг на друга, как в древности через пол-России ходили «повидаться» святители — Сергей Радонежский из Троицы к Дмитрию Прилуцкому в Вологду.

Об этой встрече мне толкует старый монах, показывая древности Прилуцкого монастыря (в 1918 году) и страшные каменные мешки заточения в угловых его башнях.

В центре круглого помещения верхнего этажа башни как бы выдолбленный каменный столб с решеткой двери. В эти вертикальные каменные гробы заточались строптивые сыны церкви, отбывая наказания. (Затем монах будет тем же голосом жаловаться, что карточки им даны не А, а Б, хотя они, монахи, трудятся.) А каких-нибудь десять лет спустя [я] буду удивляться тому, что совершенно по такому же типу устроены камеры старого корпуса «Синг-Синга»^{lxxi}, еще не модернизированного и не снесенного в 1930 году.

Двухэтажный каменный ящик из поставленных друг над другом каменных ящиков с решетчатым отверстием двери на одном конце. Без окон. И с большим каменным чехлом прямоугольного здания, как бы большим опрокинутым ящиком обнявшим 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 умильным игрушечным городом из-за тех же белых кубиков церквей и луковиц куполов, 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 древнего Переславля, где рос Александр Ярославич, а полтысячи лет спустя на том же озере юный Петр испытывал потешный флот⁴⁵.

Но церкви эти не случайно обронены. Они расчетливо расставлены 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 долинах. Оглядываешься, а колокольню все еще видать. И чудятся встречные потоки богомольцев, держащих курс от колокольни 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 режут 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. Гигантский образ Спасителя высится на палубе. В огне свечей, раздуваемых ветром. В дыму кадил, раскачиваемых в сильных руках поморов-монахов. Под оглушительное пение. В виду выступающих из вод монастырских куполов и башен.

И кажется, что прекращается мучение мирской юдоли и впереди — обетованная земля.

Простерты ниц богомольцы и с восходом солнца в трепетном благоговении

⁴⁵ 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*).

сходят на освященные монастырские земли...

Размещение католических соборов в Мексике не менее искусно.

И здесь за десятки миль видишь купола Санта-Марии Тонанцинтли 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 ацтекскими и тольтекскими капищами.

Мудрость католиков разве лишь в том, что, разрушив капища, они воздвигали свои церкви точно на тех же местах, на вершинах тех же пирамид, в видах на то, чтобы не сбивать маршрутов паломничеств, тысячелетиями шедших со всех концов страны к подножию именно этих пирамид.

Странным смешением эпох кажутся массовые паломничества настоящего времени.

Им способствуют странные наряды священников плясунов, *dansantes*, от зари до зари без передышки повторяющих свое единственное 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 пришедшей сопернице — Божьей Матери христианства, но оставшейся неизменно внутри сменяющихся поколений потомков 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, чтобы, обращенные в деньги, они бы шли неиссякаемыми золотыми потоками в Рим. Дурманит пляс под неизменный напев. Крики детей богомольцев. Матери тычут им груди. Звуки органа.

Угар свеч. Жар и испуг.

И непрерывный поток обливающихся потом человеческих фигур, на коленях ползущих от подножия пирамиды к священным ее вершинам.

Колени обмотаны тряпками. Иногда подвязаны раздирающиеся в клочья подушки.

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

Глаза завязаны тряпкой.

Струится пот.

Страдальца под руки держат богомольные старухи, закутанные в дешевые синие шали — ребосо.

Задыхаясь, достигается последняя ступень.

И торжественно снимается повязка.

После мрака и мучений перед страдальцем, пылая огнями свечей — широко раскрытые двери капища мадонны де Гуадалупе, де Лос Ремедиоз, собор Амека-мека с голым, обнаженным и ободренным, серым, безлистным стволом перед ним.

ЦИТАДЕЛЬ^{lxxii}



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 Кронины.

Цитадель в годы моего детства в городе Риге была реальностью.

Также как «замок», где жил губернатор.

Или как «Пороховая башня» — одна из достопримечательностей старого города, с тремя каменными ядрами в боку.

В цитадели концентрировалась военная администрация гарнизона.

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 квартира одного из высших начальников гарнизона — генерала Бертельса.

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

Цитадель мне памятна тем, что там я очень нахамил странному господину, бывшему у них с визитом одновременно с моей маменькой.

Господин мне очень не понравился.

Чем именно я нахамил, я уже не помню — конечно, чем-то более 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 господин в сверкающем форменном сюртуке внезапно появился у нас в реальном училище на одном из уроков и оказался не более 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 объединенным авторитетом нас троих^{lxxiii} мы выкинули незаконно забравшегося на мою пульмановскую койку черномазого, бронзового 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 лишённой известной напряженности.

Каково же было наше изумление, когда рядом с начальником полиции мы узрели этого самого черномазого типа, оказавшегося... братом начальника!

Испанское: «Мы встречались с сеньором».

Улыбка белых зубов полумесяцем через бронзовое лицо...



«THE KNOT THAT BINDS»⁴⁶
(ГЛАВКА О DIVORCE OF POP AND MOM⁴⁷)^{lxxiv}

Самый крупный писчебумажный магазин в Риге — на Купеческой улице. Любопытная эта улица «поперек себя толще» (это, кажется, обозначение для одного из персонажей «оригинального» «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 меня^{lxxv}).

Ширина Кауфштрассе, аккуратно вымощенной прямоугольным камнем, была больше ее длины.

Это особенно бросалось в глаза, так как кругом были маленькие 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 мексиканцы — «ла и гриега», среди которых эта буква почему-то очень популярна; я помню на окраине Мексико-Сити маленькое питейное заведение под этим названием, с громадным игреком на вывеске). «Ипсилон» нас заставляют произносить как «ю». Отсюда — «Аугуст Люра, Рига».

⁴⁶ «Узел, который связывает» (англ.).

⁴⁷ — разводе папеньки и маменьки (англ.).

Этот магазин — рай писчебумажника: карандаши всех родов, тушь всех цветов, бумага всех сортов. Какие клякс-папиры, ручки, 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.

Ангел, оберегающий двух детишек, шагающих вдоль пропасти.

Еврейское местечко, побивающее камнями девушку, в чем-то провинившуюся.

Самоубийство двух любовников, связанных веревкой и готовых броситься в пучину.

Чохоточная девица, умирающая, глядя на луч солнца, пробивающийся в комнату...

Такие открытки собирались, как почтовые марки, и старательно размещались в альбомы — тоже как марки.

(Не от этих ли картинок начинаются корни неприязни к «сюжету» и «анекдоту», отметившие начало моей кинокарьеры^{lxxvi?}?)

Тут же были картинки более крупного формата. По преимуществу заграничные.

В те же годы Америка полонила Англию и Европу особым типом девушки.

Рослая, с энергичным подбородком, выдвинутым вперед, в длинной юбке, с мечтательными глазами из-под валика прически или волос, завязанных узлом (обычно нарисованная холодной штриховкой пера) — эта девушка — создание Гибсона, известная под кличкой «Gibbson-girl»⁴⁸, так же наводняла журналы, 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 бесчисленных создателей так называемых «pin-up girls» — «девушек для прикалывания».

Эти картинки были на вкладных или отрывных листах всех почти журналов, шедших на фронт.

Солдаты их аккуратно вырезали и прикалывали к стенкам убежищ, блиндажей, казарм, полевых госпиталей над койками.

Насколько благовоспитанны были первые, настолько блудливы были вторые.

Как сейчас помню один из сенсационных для каких-то девятьсот восьмидесятых лет рисунок в манере Gibbson'a.

Назывался он — «The knot that binds» — «Узел, который связывает». Изображал он громадный черный бант с узлом посередине.

На левом крыле банта был традиционный профиль гибсоновской молодой дамы. Справа — профиль не менее типичного гибсоновского молодого

⁴⁸ — «девушка Гибсона» (англ.).

человека. Все гибсоновские барышни 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 младенца.

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 родители развелись в 1909 году.

Это было достаточно общепринято в те времена, как несколько позже, например, были весьма популярны «эффектно аранжированные» самоубийства.

Однако для меня это сыграло очень большую роль.

Эти события с самых малых лет вытравивали атмосферу семьи, культ семейных устоев, прелесть семейного очага из сферы моих представлений и чувств.

Говоря литературно-историческим жаргоном — с самых детских лет «семейная тема» выпала из моего кругозора.

Этот процесс выпадания был достаточно мучителен.

И сейчас проносится в памяти, как фильм с провалами, выпавшими 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 убежал в комнату гувернантки, чтобы, уткнувшись головой в подушки, заснуть. И только я засыпал, 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 маменька — продажная женщина.

Надворный советник Эйзенштейн не стеснялся и более точных обозначений.

Первой гильдии купца дочь Юлия Ивановна обвиняла папеньку в еще худшем.

Потом сыпались имена: все львы тогдашнего русского сэттльмента в «прибалтийских провинциях»^{lxxvii}.

С кем-то папенька стрелялся.

С кем-то до стрельбы не доходило.

В какой-то день маменька, как сейчас помню, в чудесной клетчатой шелковой красной с зеленым блузке истерически бежала 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 ассоциации 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 маменьки.)

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 архитектором.

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 полубельмом на одном глазу.

Меня тоже обучали верховой езде.

Архитектором и инженером я не стал.

Кавалериста из меня не вышло.

После того как пресловутый безумец Зайчик пронес меня карьером 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 покорным и послушным.

* * *

Может быть, еще и потому мне были так противны все эти черты в Эптоне Синклере, что я их знал с колыбели?

Пиететы!

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

Trotzkцpfiges⁴⁹ непризнание обязательного, часто очень даже hardi⁵⁰ — Маяковский в период первого «Лефа»^{lxxviii}. (Ch[arlie] Ch[aplin] — if to be quite sincere!⁵¹).

И болезненно-нездоровое: en avoir aussi, en avoir autant⁵².

В ничтожнейшем, в пошлейшем.

И опять-таки — это же, как активнейший стимул:

это меня сделало режиссером («Маскарад»)^{lxxix},

это же меня толкало к fame⁵³ (Евреинов и вырезки^{lxxx}), даже к выступлениям, лекциям за границей (путешествие Анатоля Франса в Буэнос-Айрес^{lxxxi}, — [желание], остывшее лишь в момент, когда и я получил предложение в Нью-Йорке на лекции в... Буэнос-Айрес по 1000 долларов [за лекцию] «and travel expenses»!⁵⁴).

«СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА»^{lxxxii}

Сегодня я наткнулся в «Gazette littbraire»⁵⁵ на факсимиле предсмертной записки Стефана Цвейга.

Стефан Цвейг...

Кажется, Спенсер отказался быть представленным Александру II.

Он мотивировал это тем, что часто личное знакомство разбивает 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 России^{lxxxiii}.

Дос-Пассос будет обедать пирогом с крыжовником и говорить 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 Толстого^{lxxxiv}.

Мы где-то встретились во время одного из тех «международных чаев», где случается весь вечер говорить с каким-нибудь типичным с виду немцем.

⁴⁹ Здесь: вопреки разуму (нем.).

⁵⁰ — дерзкое (франц.).

⁵¹ Чарли Чаплин — если быть вполне искренним (англ.).

⁵² — иметь то же самое, иметь столько же (франц.).

⁵³ Здесь: к тому, чтобы прославиться (англ.).

⁵⁴ — и дорожные расходы (англ.).

⁵⁵ — «Литературной газете» (франц.).

Почему-то по-французски. И вдруг перед уходом услышать от него обращенное к жене: «Маруся, пойдём спать!»

Цвейг нарасхват.

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 — неожиданностью, 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 затруднения.

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

И перевожу разговор на расспросы о великом венце.

Его «Фрейд», «Месмер» и «Мэри Беккер Эдди» еще не написаны.

И многое из того, что войдет потом в книгу, он мне рассказывает на словах.

Больше того.

Многое из того, что и в книгу не войдет.

Он очень живо передает ту особую патриархальную атмосферу, которая царит за овальным четверговым столом среди боготворимого профессора и страстных его адептов.

Непередаваемую атмосферу первых шагов открытий, воспринимаемых как откровения. Безудержную ферментацию мыслей 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 слиты в подавляющей личности человека с вагнеровским именем^{lxxxv}.

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.

Беспоощадность к тем, кто не тверд в доктрине.

Особенно к тем, кто старается идти своими ответвлениями, в разрезе собственных своих представлений, не во всем совпадающих с представлениями учителя.

Рост бунта против патриарха-отца.

Ответные обвинения в ренегатстве, в осквернении учения. Отлучение, анафема...

«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 похожего на Сатурна, пожирающего своих детей, чем на безобидного супруга Меропы

Лайоса^{lxxxvi} — отца Эдипа⁵⁶.

И уже откальваются Адлер и Юнг, уходит Штеккель...

Картина рисуется необыкновенно живо.

Разве это не неизбежная картина внутренней жизни небольшой группы талантливых фанатиков, группирующихся вокруг носителя учения?

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

Разве образ этот не менее вечен и бессмертен, чем образ сомневающегося прозелита, желающего все познать на ощупь, всунув пальцы, — в фигуре Фомы неверующего?

А сама обстановка? — И уж не отсюда ли и образ орды, поедающей 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 почти что родового строя?!

... Однако почему же я так горячусь, касаясь внутренней атмосферы группы ученых, давно распавшейся и во многом сошедшей 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 обстановку, из которой я сам выходил на собственную дорогу.

Такой же великий старец в центре.

Такой же бесконечно обаятельный как мастер и коварно злокозненный как человек.

Такая же отмеченность печатью гениальности и такой же трагический разлом и разлад первичной гармонии, как и в глубоко трагической фигуре Фрейда. И как лежит эта печать индивидуальной 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 театрального вождя,

⁵⁶ 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).

моего учителя.

Мейерхольд!

Сочетание гениальности творца и коварства личности.

Неисчислимы муки тех, кто, как я, беззаветно его любил.

Неисчислимы мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра.

Сколько раз уходил Ильинский!

Как мучилась Бабанова!

Какой ад — слава богу, кратковременный! — пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери рая, из рядов его театра, когда я «посмел» обзавестись своим коллективом на стороне — в Пролеткульте^{lxxxvii}.

Он обожал «Привидения» Ибсена.

Несчетное число раз играл Освальда.

Неоднократно ставил^{lxxxviii}.

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, злокозненно порежиссерски провоцируя необходимые условия и обстановку, воссоздавал собственную страницу творческой юности — разрыв со Станиславским^{lxxxix}.

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!

Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер — 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 мятущейся фигуре моего учителя, несоизмеримо более гениального, чем всеми признанный «канонизированный» К. С., но абсолютно лишено той патриархальной уравновешенности, принимаемой за гармонию, но, скорее, граничащей с тем филистерством, известную долю которого требовал от творческой личности еще Гете.

И кто лучше, чем сановник веймарского двора, своей собственной биографией доказал, что эта доля филистерства обеспечивает покой, стабильность, глубокое вращение корней и сладость признания там, где отсутствие его обрекает слишком романтическую натуру на вечные метания, искания, падения и взлеты, превратности судьбы и часто — судьбу Икара, завершающую жизненный путь Летучего голландца...

В тоске по К. С., этому патриарху, согретому солнечным светом бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной

тоски врубелевского «Демона»^{xc}.

И я помню его на закате, в период готовящегося сближения с К. С.^{xcі}

Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее сближение двух стариков.

Я не знаю чувства К. С., преданного в последние годы своей жизни творческим направлением собственного театра, отвернувшегося от него и обратившегося к вечно живительному источнику 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, сторонних 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 тенденций стал душить самого основоположника Художественного театра.

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 казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова 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 Зораба^{xcіі}, как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось без всякого злого умысла со стороны «отца», а принадлежало лишь творческой независимости 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, слишком «семейная хроника».

Ведь по линии «нисходящей благодати», через рукоположение старшего, я же в некотором роде сын и внук этих ушедших поколений театра.

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

Потом развлекаю его, показывая фотографии из фильма «Октябрь».

Он захлебывается от удовольствия и очень несдержанно хвалит их.

Хвалит каким-то странным, чуть-чуть плаксивым голосом, немного 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 ритма!*)... Я хотел бы другую (*и снова*)... Как хороши... Как прекрасны... Если вам не жаль...».

Конечно, мне не жаль.

Я его очень люблю.

Хотя «Амок» меня разочаровал.

И неудивительно: прежде чем прочесть его, я его слышал в детальнейшем пересказе... Бабеля.

И, боже мой, каким слабым отражением этого поразительного сказа показался подлинный «Амок»!

Рассказ я слышу вечером. На закате, на верхней веранде той дачи в Немчиновке, где я в верхнем этаже работал с Агаджановой над сценарием «Пятого года», в нижнем — с Бабелем над сценарием... «Бени Крика»...

В перерывах обедаюсь мочеными яблоками, несущими аромат и прохладу из маленького ледника тут же в саду.

Почему «Беня Крик»?

Мой предприимчивый директор Капчинский полагал, что, работая в Одессе над южными эпизодами «Пятого года», я между делом сниму... «Беню Крика»^{xciii}!

А в угловой беседке пили «зубровку» с Казимиром Малевичем, наезжавшим из города.

Упираясь кулаком в землю, он дивно рассказывал о монументальной 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 станции Немчинов пост до дачи костер...

У костра — еврей...

у еврея виолончель...

Одиноким 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 лунная ночь на палубе, и удивительная женщина, и аборт в грязной 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 Немчинов^{xciv}.

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 Тарасе^{xcv}!

История с «Марией» Бабеля. Мы никогда не сказали друг другу ни слова о ней. Но это было значительно позже^{xcvi}.

А здесь, на даче в Немчиновке, я впервые узнал от него о Стефане Цвейге.

Потом получил от него письмо о работе над «Фуше».
Потом приглашение встретиться в Вене и вместе посетить Зигмунда 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 хороших — 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 лапоть.
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 всадника...
Правда, еще крокодила, которого подарил Капице.
Он собирает крокодилов во всех видах — вторит в этом Резерфорду.
Pulgas vestidas^{xcvii}. Лубки Хосе Гуадалупе Посады и многое-многое другое.
Но из плетеных игрушек только всадника Толлера — Бергнер!

ИГРУШКИ^{xcviii}

Детский рай — угловой магазин Фиреке.
Нюрнбергские оловянные (плоские) солдатики в лубяных коробочках.
«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. Плывающий индеец (полфигуры) — «Пенкрофф».

«Хэмпти-Дэмпти-серкес»^{хсіх} — «членистоногие» игрушки, особенно любимые. Осел и клоун, которых можно заставлять принимать любые положения.

Андрей Мелентьевич (Андрюша) Марков — сын Мелентия Феодосиевича Маркова, начальника Риги-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 головокружительная сеть игрушечной железной дороги.

Стрелки. Семафоры. Мосты через речки из стекла, покрывающего 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 проблемы, связанные с искусством.

В играх с Андрюшей я всегда играл комическим пассажиром (из первой попавшейся игрушечной фигурки), который неизменно опаздывает к отходу поезда, попадает под колеса, путает стрелки и ведет себя как рыжий «у ковра», стараясь по рельсам догнать «курьерский поезд» и путая все на свете.

Другой приятель — француз, уже ни имени, ни фамилии не помню, — сын владельца фабрики стальных перьев.

Ритм «грохотов», смешивающих готовые перья с жирными опилками, дабы не ржавел готовый продукт, — никогда не забуду. 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 эндинг⁵⁷ одного из них.

Алеша en travesti⁵⁸.

Француз — английским «бобби». И я почему-то фантастическим... раввином (!) венчаю их.

⁵⁷ Happy end — счастливый конец (англ.).

⁵⁸ Здесь: в женской роли (франц.).



ИМЕНА^c



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

Он находит ту же абстрактную прелесть «дыр бул щир»^{a^{ci}} (еще было хорошее: «Чеку вам бумбырь»), что мы находим в перечислении имен индейских племен у Лонгфелло — тоже абсолютно лишенных для нас смысла и прельстительных только своими ритмическими и фонетическими чертами (в «Гайавате»:

«... Шли команчи и...» etc.).

Иногда, вспоминая, тоже впадаешь в вовсе отвлеченное любование фамилиями и именами.

Пансион Коппитц.

Игрушша (онемеченное произношение имени Игорь) и Арсик (от Арсения — порочное, просфировидное, белошее, капризное существо — сверстник) из Москвы.

Фрау Шауб с собачкой и краснощекий в коротких штанишках с голыми коленями — Толя Шауб.

Эсфира и Фрида.

Мака и Биба Штраух^{ciⁱⁱ}.

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, брошками, кольцами.

Сапико-и-Сарралукки — испанский консул.

МУЗИС^{ciii}



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 надзирателя — зовут Музис. Музис — объект моей зависти.

У Музиса — толстая, засаленная, набитая бумажками и записками — 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'ами⁵⁹, лекалами, рейсшинами, 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 тисненной золотом надписью на обложке «Товарищ»: так называлась тогда общероссийская записная книжка гимназиста и школьника.

Кроме того, ежегодно появлялся и чисто прибалтийский немецкий «Jugendkalender»⁶⁰.

Русско-немецкое смешение культуры характерно этими двумя книжечками, а во второй из них даже были стихи на эту тему.

Удивительно, как в памяти сохраняется всякая дрянь!

Впрочем, эта дрянь здесь к месту, потому что она целиком относится к моей биографии:

«... In город Riga я родился,

⁵⁹ — синьками (англ.).

⁶⁰ «Календарь для юношества» (нем.).

Erblickte ich das Licht der Welt,
И долго там я находился,
Weil's mir ужасно da gefdllt...»⁶¹.

Находился я в Риге действительно довольно долго, но не потому, что мне там особенно нравилось.

А потому, что папенька там служили старшим инженером по дорожной части Лифляндской губернии и занимались обширной архитектурно-строительной практикой.

Число построенных папенькой в Риге домов достигло, кажется, 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 специального 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, Belegmaterial⁶² на какую-нибудь бредовую мысль или мимолетное соображение.

Очень часто случается, что папка «ломится» от материала «доказательного» и «показательного» (иллюстративного), а тему, для которой это собиралось (иногда годами!), я возьму да и...

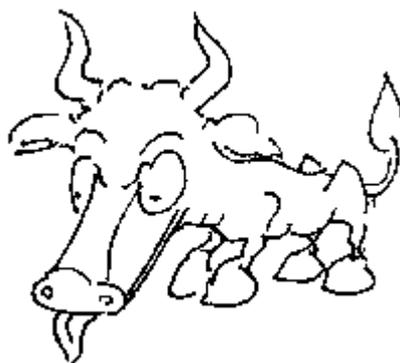
забуду.

Надо было бы сделать «инвентарь» недодуманного и недописанного на сей день.

Своеобразный каталог моих обязательств перед самим собой.

⁶¹ В (городе) Риге (я родился), Увидел свет мира, (И долго там я находился), Потому что мне тут (ужасно) нравится (нем.).

⁶² — обоснование (нем.).



МАДАМ ГИЛЬБЕР^{civ}

«Tu est folle, Yvette⁶³: 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 подмости даст нужный акцент упавшей головы...»

Она, конечно, не послушала Сарду. И публика в порыве восторга 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, переходящей к пыльному лету.

Отдушины — предзакатные прогулки на Иль Сен-Луи^{cv}, мимо домов, кажущихся декорациями к «Сирано де Бержераку», хотя они и подлинные отели по типу тех, что овеяны романтикой тройки мушкетеров или великосветской неприступности, в которую проникает более поздний представитель юношеских идеалов — Рокамболь^{cvi}.

Бал-мюзетт.

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

Воспоминания той поездки весьма односторонни.

Иветт!

Мне трудно вспомнить, когда именно как символ Парижа вы вошли в мечты кудрявого благовоспитанного рижского мальчика с локонами и кружевным воротничком а la лорд Фаунтлерой^{cvii}.

Ваш облик, вероятнее всего, завез мой папб.

Папб, неизменно летом ездивший в Париж. Привозивший вороха... articles parisiens⁶⁴ друзьям и знакомым. Открытки с Отеро и Клео де Мерод. С

⁶³ Ты сошла с ума, Иветт (франц.).

⁶⁴ — парижских изделий (франц.).

альбомами фотопоз признанных красавиц, с альбомами, где в последовательности фотопоз развертывались чуть-чуть скабрзные и очень сентиментальные перипетии девических судеб — будущее кино! Альбомы, полные видов Ниццы, подкрашенных голубой акварелью вверху и розовой внизу.

Папб, любивший пестрые галстуки.

Папб, в Мэзон de blanc⁶⁵ увидевший великолепный гофрированный 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.

Папб — один из самых цветистых представителей архитектурного декаданса, стиля модерн.

Папб — безудержный прозелит de l'art pompier⁶⁶.

Pompeux in his behaviour⁶⁷.

Арривист⁶⁸.

Селфмэйдмен.

С претензией на австрийский титул по случаю случайного созвучия фамилии с каким-то замком.

Папб — опора церкви и самодержавия. Действительный статский советник по ведомству императрицы Марии^{cviii}.

Папб — о сорока парах лаковых ботинок, с каталогом-списком, где поименованы приметы: «с царапиной» etc. С курьером Озолсом в мундире, подававшем по списку желанную пару из подобия многоярусного крольчатника, подвешенного в коридоре.

Папб — растягивавший человеческие профили на высоту полутора этажей в отделке углов зданий.

Вытягивавший руки женщин, сделанных из железа водосточных труб, под прямым углом к зданию [и] с золотыми кольцами в руках. Как интересно стекали дождевые воды по их жестяным промежностям.

Папб — победно взвивавший в небо хвосты штукатурных львов — lions de p^lvtre, нагромождаемых на верха домов.

Папб — сам lion de p^lvtre. Тщеславный, мелкий, непомерно толстый, трудолюбивый, несчастный, разорившийся, но не покидавший белых перчаток (в будни!) и идеального крахмала воротничков. И мне по наследству передавший болезненную страсть к накруту — я чем мог старался сублимировать ее хотя бы в увлеченье⁶⁹ католическим барокко и витиеватостью ацтеков.

Папб — вселивший в меня весь костер мелкобуржуазных страстишек нувориша и не сумевший учесть того, что в порядке эдиповского протеста я,

⁶⁵ — магазине бельевых товаров (*франц.*).

⁶⁶ — помпезного искусства (*франц.*).

⁶⁷ С напыщенными манерами (*франц., англ.*).

⁶⁸ Arriviste — карьерист (*франц.*).

⁶⁹ Далее слово неразборчиво (*примеч. сост.*).

неся их, буду их ненавидеть. И не упиваться незримо ими, но разъесть их упоение холодным глазом аналита и учетчика.

Папб — увесивший столовую бесчисленными блюдами, подвешенными на проволочных «пауках» поверх цветных фоторепродукций... боярских свадеб Маковского!!.

Папб — ну ладно!..

Не об отцах и детях речь. И не счет-синодик хочу я здесь предъявлять покойному папаше — типичному хаус-тирану⁷⁰ и рабу толстовского комильфо⁷¹.

Но любопытно, что, верно, с ним у меня связан протест против «принятого» в поведении и в искусстве, презрение к начальству.

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

А узнал я об этом совпадении... года три спустя^{сix}!

Но я начинаю писать белым стихом. Надо кончать.

ВОИНЖИ^{сх}

Отгадайте происхождение названия города Анжеро-Судженска.

Трудно?

Я вам подскажу: был такой городок, где на строительных работах 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 — несомненно связано у меня с памятью о Сергее Николаевиче Пейче.

Даже «Э обратное» моей подписи хранит в своем очертании некое отдаленное воспоминание о динамичном его «П», изогнутом дугою.

И сколько раз я повторял его неизменную резолюцию на бездарных

⁷⁰ — домашнему (англ.).

⁷¹ Comme il faut — приличный (франц.).

проектах размещения укреплений вокруг Гатчины, Двинска^{сxi}, Холма или Няндомы, изъезженных вместе с ним фронтов с 1918 по 1920 год:

«Чтобы быть инженером, мало одного желания».

ВОЖЕГА^{сxii}

Вологодские избы — скот *над* жилым помещением.

Полушубки и полосатые сарафаны.

«Маскарады» — девки одеваются мужиками.

The important part made out of carrots⁷².

Выражение «посестры» — Geschwister.

Двухэтажный дом, где я живу.

Печеные рябчики в глине — в русскую печь. Цыплята в перце в Пуэбло^{сxiii}
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 tyrant⁷³ — [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, — «Исповедь» Ипполита и неудачное самоубийство^{сxiv}, — вспоминаю ту степень униженности, с которой я нес продырявленное ведро Романову. Брpp!.. Never again to be reduced to that!..⁷⁴

Как Достоевский умеет выражать беспредельность постыдности и стыда!

Американские ботинки «бокс» с [выпуклыми] носками. Получили из Няндомы (трофеи).

Пляс железнодорожников из «депа», *дондеже*⁷⁵ не треснут.

Трескаются вдребезги...

Поезд на Вологду. Охотно вожу туда пакеты, чтобы посмотреть фрески в церквах. Прилуцкий монастырь.

⁷² Самая главная деталь сделана из моркови (англ.).

⁷³ — домашний тиран (англ.).

⁷⁴ Никогда больше не унижить себя до этого (англ.).

⁷⁵ — пока, до тех пор пока (древнерусск.).

Посадка ночью.

При свечке, среди груд мешочников, в ожидании читаю...

«Итальянские новеллы» (в издании Муратова^{cxv})!

Скитания по церквам. Состояние церквей.

Ревнителю вологодской старины.

Комбинационные замки в церковных дверях.

Разрешение спать в «штабном вагоне» на путях. Комендант станции.

Станция Вологда. Давка. My trip to Moscow⁷⁶. Я передаю узелок — за это все мои четырнадцать мест. Яйца сотнями^{cxvi}.

Я живу на путях в Смоленске. Поиски вагонов среди сотен эшелонов. Догадываюсь с моста, привязав [к вагону] палку-флажок...

Образ самого страшного: последний вагон идущего задом на вас длиннейшего эшелона. Неизбежность и неумолимость^{cxvii}.



МЕРТВЫЕ ДУШИ^{cxviii}

Детективный роман знает целый ряд классических типовых ситуаций.

Одна из очень известных — это убийство внутри наглухо закрытого изнутри помещения.

Дверь заперта. Ключ в замке с внутренней стороны. Шпингалеты 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 черновой рукописи).

На этом же держится «Тайна желтой комнаты» Гастона Леру.

И в более позднее время — «Дело об убийстве Канарейки» («The Canary murder case») С. С. Ван-Дайна.

Психоаналитики возводят корни этой ситуации к «воспоминаниям» об «утробной» стадии нашего бытия⁷⁷.

⁷⁶ Мое путешествие в Москву (англ.).

⁷⁷ См., например, громадный двухтомник Мари Бонапарт «Психоанализ Эдгара По» (Deplol et Steeb, 1930). (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

Количество безысходно запираемых, замуравываемых, заключенных в каменные мешки в творчестве Э. По действительно очень велико.

И «Бочка Амонтильядо», и «Черный кот», и «Сердце-обличитель» (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 замысла «Преступления и наказания» Достоевского^{схix}.) Отто Ранк видит такой же образ «заключенности в утробе» и «выхода на свет» в древнейшем мифе о Минотавре (Otto Rank. «Das Trauma der Geburt»⁷⁸).

Роль выхода на свет божий в более современных деривативах этого мифа играет уже не столько ситуация, посредством которой злоумышленнику удалось выйти из невозможной обстановки, 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, транспонированная 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 сводится к тому, что из «лабиринта» заблуждений, ложных истолкований и тупиков, наконец, «на свет божий» выводится истинная картина преступления.

И таким образом детектив как жанровая разновидность литературы *во всяком своем биде* исторически примыкает к мифу о Минотавре и через него к тем первичным комплексам, для образного выражения которых этот миф служит.

Не следует только забывать, что древний миф не есть аллегория. Аллегория состоит в том, что абстрагированное представление умышленно и произвольно *одевается* в образные формы. Тогда как миф есть образная форма выражения — единственно доступное средство «освоения» и выражения для сознания, которое еще не достигло стадии абстрагирования представлений 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» символике. 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 улице Морг» дает *одновременно* как принцип, так и его непосредственное предметное (ситуационное) воплощение.

Таким образом, *предпосылочный фон* воздействия остается за ситуацией «выхода на свет божий» («вывода»), а *надстроечно* на нем разрабатываются более или менее остроумные пути этого выхода (интересно, что и в этой части в термине «распутывания клубка» интриги мы имеем тот же мотив «нити», с

⁷⁸ Отто Ранк. «Травма рождения» (нем.).

помощью которой герой выбирается из «лабиринта»^{сxx!}!)

Э. По, как известно, отдает дело убийства в руки обезьяны, способной выбраться сквозь недоступный человеку дымоход^{сxxi}.

Гастон Леру, окружив отца жертвы — профессора Стангерсона — опытами и проблемами «дезинтеграции материи», как бы намекая на «растворение» преступника, дает другое остроумнейшее решение.

Преступник исчезает потому, что им является... сыщик, в которого он в нужный момент и превращается.

У Ван-Дайна преступник уходит раньше, оставив в комнате заглушенно говорящую граммофонную пластинку, которую служащий отеля принимает за голос находящихся в комнате уже после того, как «Канарейка» — шантанная певица — *уже* зарезана.

Что же касается объяснения трюка с закрытой изнутри дверью, то... мы воздержимся здесь его рассказывать: не будем лишать удовольствия тех, кому вздумается прочесть этот роман после 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 действительности, свидетелем которой я был. Ключ и разгадку которой я знаю. И которая имеет весь аромат детективной ситуации, 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»^{сxxii}, слушалось революционным трибуналом дело старшего производителя работ — из студентов старшего курса Института гражданских инженеров — Овчинникова.

На окрестных участках Н-ского военного строительства Н-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 смотрела на подобную наживу несколько иначе.

Тем более в обстановке гражданской войны.

Злоупотребления предполагалось искоренять.

И стараниями кладовщика Дауде и молодого конторщика (почему-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 «мертвых душ» свято хранилась участниками.

Настолько, что даже от меня, молодого техника, на долгие месяцы была совершенно скрыта эта методика, хотя по должности и я неизменно присутствовал на выплатах денег окрестному населению за произведенные окопные работы в нашем районе.

Суд окончился провалом обвинения, не умевшего разобраться в истинном положении вещей, сбившегося на тему «взятки» и «откупов» от работы.

Вопиющим фактом, подобно тени отца Гамлета, в зале витал призрак зарезанной коровы, якобы в порядке взятки поднесенной Овчинникову за незаконное освобождение от работ.

Призрак коровы взывал к мести.

Однако мгновенно рассеялся в дым, как только было доказано, что туша была по всей форме оплачена.

Гнев председателя трибунала, бледного рыжевато-го человека, с острыми глубоко посаженными глазами, в темной гимнастерке, обрушился с такой яростью на осрамившееся обвинение, 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 Овчинников 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 Овчинников торжествующе выходил на улицу.

Какова же сама «техника»?

Прежде всего, надо знать обстановку выплаты.

В смысле гарантии от злоупотреблении она такая же неприступная крепость с наглухо закрытыми дверями и окнами, откуда так же невозможно выбраться, как из «Желтой комнаты» 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, табельщик, техник, кассир!

Понятые ставят свои кресты^{сххiii}.

И все заверяется представителем государственного контроля...

Казалось бы, где же тут место злоупотреблениям?

А между тем во время этой операции примерно двадцать процентов суммы (ниже будет понятно, почему именно двадцать) выплаты незримо переходят в карман «заинтересованных лиц».

Есть два вида игры.

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 аристократа, 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, бесцветно 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, станет ясным ниже).

Точную сумму, «заработанную» мертвыми душами, знает кассир.

Задача табельщика и кассира — по ходу выплаты, в обстановке горячки, которая неизбежно создается, когда деньги переходят из рук в руки — сводится к тому, чтобы провести параллельно «вторую выплату».

Другими словами:

Табельщику — успеть «наставить птичек» между реальными фамилиями и против всех фиктивных; кассиру — вначале выплаты проверенной суммы «вынуть» нужную дополнительную;

от табельщика и техника (державшего вторую ведомость и тоже участвующего в игре) требуется великолепная память на размещение 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 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 журнал против Наполеона III. Двадцать первых номеров этого прелестного издания я в один из первых дней пребывания в Париже разыскал в подвале у кого-то из букинистов. Помимо блеска самих памфлетов с непревзойденной игрой слов в первой строчке первого номера^{схxiv}, очаровательны пути контрабанды, которыми Рошфор переправлял свое нелегальное издание из Бельгии в Париж.

*Nes plus ultra*⁷⁹ в этом смысле была отправка номеров очередного журнала из Бельгии, где он печатался одно время (он очень маленького формата), внутри гипсовых бюстов, изображавших самого императора⁸⁰.

Однако не этого Рошфора я здесь имею в виду. А графа — автора небезызвестного «Урочного положения».

Согласно сему положению назначались (и, кажется, до сих пор назначаются) нормы выработки.

Достаточно проверить на месте количество произведенных земляных работ, в нашем случае — погонную длину вырытых окопов, чтобы установить, какое действительное количество человек действительно работало.

А между тем на вверенных моему начальству участках можно было промерять окопы любым аршином — от приблизительного трехшажного

⁷⁹ Пределом (*лат.*).

⁸⁰ 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*).

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 сажений окопов, равной количеству «припека» в ведомости, нельзя было бы обнаружить нигде.

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 процентов, о которых я дважды упоминал по «ходу действия».

Дело в том, что в связи с военной обстановкой нормы «Урочного 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 снижением.

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 километров протрясшегося по проселкам на подводах, немедленно засаживали за выплаты.

Ни чаю, ни сахару, ни ужина, ни ночлега ему не выдавалось.

Постели ему никто не предлагал.

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

ДВИНСК^{сxxxv}

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 Шенди^{сxxxvi}, 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 рождается, любит, умирает.

Кровать именно удел человека.

И даже богу недоступно это завоевание человека.

Боги — сказано в этом очерке — рождаются 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.

На матрас — я.

Боже мой, как хочется из этого сделать метафорическое осмысление или образ!

Ничего не выходит.

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



[НОЧЬ В МИНСКЕ]^{cxxvii}

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^{сххviii}).

Там институт.

Здесь... отделение восточных языков. Одна тысяча японских слов. Сто иероглифов^{сххix}.

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 фразы другого мышления.

До этого [хочу увидеть] — театры московские.

Поломан путь, заботливо предначертанный отеческой рукой.

К утру решение готово.

Хомут порван.

Жребий брошен.

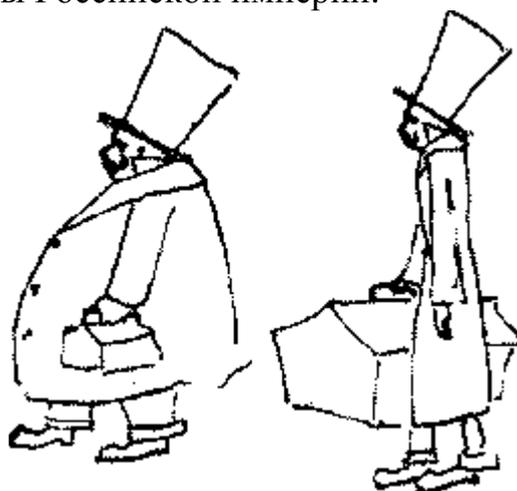
Брошен институт.

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 интервентами и разрухой в разные концы Российской империи.



НУНЭ^{сххх}

Я до сих пор не могу без волнения читать в чужих биографиях о том единственном в биографии неповторимом моменте, который заключен в

магических словах: «... и наутро проснулся знаменитым»^{сxxxі}.

Когда-то в порядке мечты и зависти. Сейчас... приятно вспомнить.

Все равно, биография ли это Золя, который утром после выхода первого романа в ночных туфлях бежит купить на углу газету 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 концерта, или, точнее, о первом успехе концерта.

«... и наутро проснулся знаменитым», —

тянется непрменный рефрен.

Так было и дальше с премьерой «Потемкина» в Берлине^{сxxxіі}.

Фильм показан в маленьком кино на Фридрихштрассе.

Смутные слухи о «Bombenerfolg'e»⁸¹ 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 Курфюрстендамм.

Очереди.

Очереди.

Все распродано.

Фильм идет не в одном театре.

Уже в двенадцати.

Газеты трубят: «... и наутро проснулся...»

В Берлин не попадаю.

Поездом не успеть на гала-представление.

Самолетом невозможно.

Виновато... Ковно.

В Ковно размыло аэродром:

весенняя распутица в 1926 году еще роковое явление и для воздушных 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 рудокопам Мексики.

Быть заключенным в объятия неведомыми чудными людьми в рабочих

⁸¹ Bombenerfolg — громовом успехе (нем.).

окраинах Льежа, где тайком смотрели фильм.

Услышать от Альвареса дель Вайо еще в годы монархической Испании, как он сам контрабандой возил «Потемкина» в Мадрид.

Или внезапно в маленьком кафе Парижа узнать от случайных соседей по мраморному столику, двух смуглых восточных слушательниц Сорбонны, что «ваше имя очень хорошо известно у нас... на Яве»!

Или в другом — нелепом маленьком дансинге за чертой города — внезапно при выходе заработать горячее рукопожатие негра-официанта в благодарность за то, что делаешь на экране...

Приходя на теннис, быть встреченным возгласом Чаплина:

«Сейчас смотрел “Потемкина” — вы знаете, за пять лет ничуть не устарел! Все такой же!»

И все это как результат... трехмесячной (!) работы над фильмом. (Включая две недели на монтаж!)

Легко сейчас, двадцать лет спустя, перебирать в памяти засохшие лавровые листки.

Пожимать плечами над трехмесячным сроком самого рекорда.

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 армянская 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 проходит уже в зрелых формах через годы зрелой работы.

Типичная «первая работа» (вспомним «Звенигору» Довженко, «Шахматную горячку» Пудовкина или «Похождения Октябрины» авторов классической трилогии о Максиме Козинцева — Трауберга).

Картина вихраста и драчлива, как я сам в те далекие годы.

Вихрастость и драчливость перекрестываются через край картины.

Схватки с руководством Пролеткульта ^{сxxxiii} (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 Пролеткульта и первых шагов в кино.

Полемика.

Неравный бой индивида и организации (еще не до конца развенчанной за претензии на монополию пролетарской культуры).

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 буйствование и глупости, которые сам себе на голову способен наделать сгоряча.

(Как не хватило мне в дальнейшем такой руки во многих крутых, а иногда трагических оборотах моей дальнейшей кинематографической судьбы...)

И вот почему я пишу о Нунэ.

Нина Фердинандовна Агаджанова — маленького роста, голубоглазая, застенчивая и бесконечно скромная — была тем человеком, 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 соблазнам полемизировать и озорной охоте драться в обстановке грозивших мне со стороны Пролеткульта неприятностей.

Нунэ, около своего маленького самовара, как-то удивительно умела собирать и наставлять на путь разума и творческого покоя бесчисленное множество ущемленных самолюбия и обижаемых судьбою людей.

Делалось это как-то так же бескорыстно и так же заботливо, как поступают дети, собирая в спичечные и папиросные коробки — 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 всего «леваков» и «экстремистов» от искусства, встречал я здесь вокруг ее уютного чайного стола.

Иллюзию своеобразного морального ковчега, на время укрывавшего своих пассажиров от слишком рьяных и суровых порывов ветра и бурь, еще доигрывали неизменно скакавший между нами неистовый терьер Бюти и... живой «голубь мира», которого я, как-то о чем-то поспорив с Нунэ, в порядке замирения 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 пребывания в квартире на Страстном бульваре в панических своих рейсах — с буфета на перегородку, с люстры на телефон, с карниза 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 зверюшек доктора Айболита, расширенная — от зайчиков с перевязанной лапкой или гиппопотама с зубною болью, — на много взрослых подбитых жизнью самолюбия, горячечных принципиальных заблуждений, жертв случайных творческих невзгод или носителей биографий, пожизненно отмеченных печатью

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 «Габриэлем» в черной бархатной рубашке или угрюмым изобретателем «Васей», я впервые встретил (и очень любил) такого неутомимого упряма и принципиального бойца, как Казимир Малевич, в период его очень ожесточенной борьбы за направление института, которым он достаточно агрессивно управлял^{сxxxiv}.

Но трудно переоценить все моральное значение атмосферы этих вечеров для искателей, особенно крайних, а потому особенно частых в своем неминуемом разладе с повседневным порядком вещей, с общепринятой нормой искусства, с его узаконенными 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 индивидуальном виде.

И что дело вовсе не в том, чтобы рубанком снивелировать свои особенности — о чем, улюлюкая, вопила в те годы рапповская ватага^{сxxxv}, — а в том, чтобы найти правильное приложение в общем деле революционного строительства каждому личному своеобразию. И что в неудачах и невзгодах чаще всего повинен сам: ошибаясь ли в том, за что не по склонности берешься, или в том, что переламываешь хребет собственной индивидуальности, потому что недостаточно старательно ищешь того именно дела, где полный расцвет индивидуальных склонностей 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.

Она втянула меня в подлинное ощущение историко-революционного прошлого.

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

И поэтому в разговорах с нею всякий характерный эпизод прошлой борьбы становился животрепещущею «явью», переставая быть сухой строчкой официальной истории или лакомым кусочком для «детективного» жанра. (Кстати сказать, самый отвратительный аспект, в котором можно рассматривать эпизоды 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 «Потемкина». История о том, как этот фильм родился из полстранички 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 атавистической жадностью всосавшего в свои неисчислимые страницы весь необъятный разлив событий Пятого года.

Чего-чего тут только нет!

Хотя бы мимоходом.

Хотя бы в порядке упоминания.

Хотя бы в две строки.

Глядишь и даешься диву.

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

А потом начинаешь смотреть на все это под другим углом зрения.

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 также и попытка ухватить динамический облик эпохи, ее ритмы, 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 обозначение — «броненосец без единого выстрела проходит сквозь эскадру»

или: «брезент отделяет осужденных на расстрел» — и на удивление историкам кино из короткой строчки «сценария» делать на месте вовсе неожиданные «волнующие сцены» фильма.

Так строчка за строчкой сценария распускались в сцену за сценой, потому что истинную эмоциональную полноту несли отнюдь не беглые записи либретто, но весь тот комплекс чувств, которые вихрем поднимались серией живых образов от мимолетного 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 формы «железных сценариев»^{сxxxvi}!

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 режиссеров в ощущение историко-эмоционального целого эпохи!

И режиссеры так же бы вольно дышали темами, как безошибочно и вольно дышалось нам в работе над «Потемкиным».

Не сбиваясь с чувства правды, мы могли витать в любых причудах 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.

<Нунэ была первым большевиком-человеком, с которым я встретился не как с «военкомом» (в обстановке военного строительства, где я служил с восемнадцатого года), не как с «руководством» (Первого рабочего театра, где с двадцатого года работал художником и режиссером), а именно как с человеком.>

У интеллигента, пришедшего к революции после семнадцатого года, был неизбежный этап «я» и «они», прежде чем происходило слияние в понятие советского революционного «мы».

И на этом переходе крепко помогла мне маленькая голубоглазая, застенчивая, бесконечно скромная и милая Нунэ Агаджанова.

И за это ей мое самое горячее спасибо...



«ДВЕНАДЦАТЬ АПОСТОЛОВ»

1

Я ужасно не люблю выражение: «Чтобы сделать рагу из зайца...»

К тому же оно здесь совершенно неуместно.

Но вместе с тем — для того, чтобы сделать картину вокруг броненосца — все же нужен... броненосец.

А для истории броненосца в 1905 году этот броненосец еще должен быть именно такого типа, какие существовали в девятьсот пятом году.

За двадцать лет — а дело было летом 1925 года — облики военных кораблей категорически изменились.

Ни в Лужской губе финского залива — в Балтфлоте, ни во флоте 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 затоплены.

Весело покачивается на водах Севастопольского рейда крейсер «Коминтерн».

Но он вовсе не то, что нам надо. У него нет своеобразного широкого крупа, достойного цирковой лошади, — площадки юта — плацдарма знаменитой драмы на Тендре^{сxxxvii}, 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 стало самого «Князя Потемкина Таврического», то жив еще его друг и однопородный сородич — когда-то мощный и славный броненосец «Двенадцать Апостолов».

В цепях, прикованный к скалистому берегу, притянутый железными якорями к неподвижному песчаному морскому дну, стоит его когда-то героический остов в одной из самых дальних 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 извилины залива в недра гор, — хранятся сотни и тысячи мин. У входа к ним, как бдительный цербер в цепях, лежит продолговатое 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, перекачивающих тяжелое грохочущее и смертоносное содержимое его металлических сводов: мины, мины, мины.

Тело «Двенадцати Апостолов» тоже стало минным пакгаузом.

И потому-то серое тело его так тщательно приковано, притянуто и прикручено к тверди:

мина не любит толчков, мина избегает сотрясения, мина требует неподвижности и покоя.

* * *

Казалось, навеки застыли в неподвижности «Двенадцать Апостолов», как недвижно стоят двенадцать каменных изваяний сподвижников Христа по бокам романских порталов: они такие же серые, неподвижные, избитые ветрами и изрытые оспою 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 уткнувшийся в утесы — в сторону открытого моря.

Броненосец стоит около самого скалистого берега: параллельно ему.

А «драма на Тендре» происходит в открытом море. Ни с боку, ни с носа броненосца никак не «взять» кинокамерой таким образом, чтобы фоном не врывались в объектив тяжелые отвесные черные скалы.

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

Поворотом своего мощного тела на девяносто градусов корабль становится к берегу перпендикулярно: этим путем он фасом своим, взятым с носа, попадает точно против расселины 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 открытой 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 броненосца «Потемкин».

В этом почти символ самого фильма — на базе подлинной истории 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»^{сxxxviii}.

Жесткие пространственные шоры держат нас в узде.

Не менее жестки шоры времени:

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

«Раку воображения», как называет Юрий Олеша неумное буйство фантазии, здесь негде процветать.

Цепи и якоря держат в узде старое тело броненосца, рвущегося 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, которую на нос глядит специально к нам приставленный хранитель мин — отгадайте, с какой фамилией?

Тов. Глазастиков!

Г-Л-А-З-А-С-Т-И-К-О-В!

Это не игра слов. Но зато — уввы! — это полная характеристика 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 срока, чтобы успеть закончить фильм к юбилейному заседанию!

Попробуйте в таких условиях снимать бунт!

Однако — тщетны россам все препоны^{сxxxix}: 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.

2

Не напрасно ворочались мины в брюхе старого броненосца и вздрагивали от грохота воссозданных событий истории, пронесившихся 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 беспокойства цензурам, полициям и полицейским пикетам многих и многих стран Европы.

Не меньше набунтовался он и в глубинах кинематографической эстетики.

Но вот, прошумев по Европе, он по следам Колумба отправился 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 Appia*^{cxl} 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 Айронсайдс'ами»⁸² Джеймса Крюзе и «Варьете» Дюпона.

Трудно пробиться через подобную «эскадру»!..

К тому же эти фильмы заполнили весь ряд кинотеатров, оставив прокатчику «Потемкина» лишь одинокий, хотя и большой кинотеатр на самом левом фланге кинопатрарей 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 театра! Раз дойдя до театра, они не смогут не зайти в него, а раз 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 принесет 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 просторам 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 Одесской лестнице...

Но так же, как в фильме, внезапное:

«Вдруг!»

Вдруг пронзительный вой сирены.

Один. Другой. Третий.

⁸² «Old Ironsides» — «Старые Айронсайды» (англ.).

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 грандиозные красивые чудовища пожарных машин.

Туда устремляются пожарные.

Потому что именно оттуда несется отчаянный вопль пожарного сигнала. Тысячи ног побежали.

Тысячи людей помчались.

Тысячи глаз жадно всматриваются в здания вокруг.

Тысячи носов выжидательно втягивают воздух, стараясь уловить в нем запах гари.

Но тревога оказалась напрасной.

Кто-то по ошибке разбил пожарный сигнал.

И единственное зрелище, никак не способное оправдать обманутые 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 объятия объемистых кресел зрительного зала.

Начинается сеанс...

Ругань у подъезда останавливается как по мановению волшебного 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, чтобы привлечь внимание публики, — говорит, улыбаясь, хозяин театра. — И так иногда маленькое разбитое стеклышко помогает побить рекорды сборов. А мифическим хулиганом, разбившим чудодейственное стеклышко, был, конечно, я сам...»

3

«Из-под навеса моего театра под руки уводят рыдающего старика 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 рекламный материал?!

Старый еврей сморкается.

Осушает слезы.

Но, прерывая рассказ глухими рыданиями, рассказывает совсем 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 непонятное, копошащееся далеко у подножия монументальной лестницы.

И вдруг только сейчас,

двадцать лет спустя,

он разглядел, во что именно они, собственно, стреляли.

Только сейчас понял, что стреляли они совсем не для острастки, 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 собственного участия в одесских событиях.

В тот же день двадцать лет тому назад начался разгул черной сотни^{cxli}.

Пылал разгромленный порт.

И в отсветах надвигавшейся кровавой волны погромов наш участник кровавых событий сперва дезертировал из карательных отрядов Одесского гарнизона, а затем, перебравшись в Румынию, эмигрировал в Америку, к родственникам в Чикаго.

«История эта, конечно, колоритна, — говорит хозяин кинотеатра, выпуская клубы дыма, — но, к сожалению, для рекламы не годилась...».

4

История другого участника событий оказалась более шумливой.

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 заграничным 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 заграничных фильмов и более чем самостоятельную коммерческую прокатную «политику».

В силу каких-то передрыг Госкино и ВУФКУ^{cxlii} между собою — они временно не прокатывали продукцию друг друга — и в результате налицо оказался «вышеупомянутый» парадокс... Украина увидела «Потемкина» последней!

Но не в этом дело.

Дело в той шумихе, которая поднялась с появлением «Потемкина» на экранах УССР.

Шумиха по поводу... плагиата.

Поднял ее некий товарищ, именовавший себя бывшим участником 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 считал себя вправе претендовать на часть авторских, причитавшихся нам с Агаджановой.

(Можно, кстати, вспомнить, что именно благодаря «Потемкину» в это время прошел закон об авторских отчислениях не только за театральные пьесы, но и за кинокартины^{cxliii}.)

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 расстрела 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 «Потемкине», как вдруг в дым, прах и конфуз развеялась вся шумиха 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 «Потемкине» просто брезентом не *накрывал*^{cxliv}.

Сцена матросов, покрытых брезентом, — была... чистой выдумкой 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 — Матюшенку), когда мне взбрело на ум покрыть матросов брезентом.

5

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

<Третья из них — Константин Исидорович Фельдман — сейчас литературный критик и драматург.

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 событий, 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, остановились на полукомпромиссной кандидатуре какого-то актерика.

Едем вместе с моей съемочной группой и малоподходящим кандидатом на маленьком катере по направлению к крейсеру «Коминтерн», где будет сниматься эпизод с тухлым мясом.

Я сижу, надувшись, на другом конце катера, подальше от «доктора» 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, пронизываемой 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 неожиданно перескользнул в другой план его оценки — не с точки зрения своих трудовых физических данных, а с точки зрения — выразительных.

Усики и острая борода...

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 пенсне, подло сощуриваясь, смотрит на червивое мясо военный врач броненосца «Потемкин», только что еще бывший честным истопником, 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 парике.

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 лестницы. Съемка со спины. И я не мог отказать себе в удовольствии «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 яростным противником съемок картины.

Это — сторож парка Алупкинского дворца.

Его стоптанные сапоги и обвислые штаны чуть-чуть не вылезли на экран: он упорно сидел на голове одного из трех алупкинских львов, не давая его снимать и требуя для этого специального разрешения.

Нас спасло то обстоятельство, что всех львов на алупкинской лестнице — шесть.

И мы, перебегая от льва ко льву с кинокамерой, в конце концов так запутали этого сурового и недалекого блустителя порядка, что он махнул на

нас рукой и нам удалось запечатлеть крупные планы трех мраморных зверей.

«Вскочившие львы» были тоже «находкой на месте» — в Алупке, куда мы ездили отдохнуть от съемок в какой-то из «простойных» дней.

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 фильма, и только четырнадцать лет спустя, уже на «Александре Невском» и далее на «Грозном», примкнул к работам, следовавшим по руслу плавания «Потемкина».

В груде архивных материалов по постановке фильма я нахожу копию протокола № 2 заседания Зрелищной комиссии при Комиссии Президиума ЦИК Союза ССР по ознаменованию памяти 20-летия 1905 года от 4 июня 1925 года.

Пункт третий протокола касается и музыкального сопровождения того кинофильма о 1905 годе, которым в дальнейшем стал «Броненосец “Потемкин”».

(Вторым пунктом было решение о принятии сценария Н. Агаджановой, написанного нами вместе.)

Что же касается решения по пункту третьему, то примечательно оно для меня тем, что в нем поручается одному из членов юбилейной комиссии^{cxlv}, уезжающему за границу, там встретиться с... композитором С. Прокофьевым, с которым иметь предварительные переговоры о подготовке «киносимфонии» для музыкального оформления фильма!

Гора с горой не сходится.

Я же много лет спустя все же имел великую радость творческого 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, а среди кранов и дебаркадеров порта, то можно было бы подумать, что на воды легли облачения дев, умчавшихся в дальний полет белыми лебедями...

Действительность прозаичнее:

туманы над заливом — это просто «простой» — черная пятница 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, торчащие скелетами

сквозь флердоранж свадебных облачений тумана.

Да черные туловища ботов, барж и коммерческих судов, похожие 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 катающихся заставляет его вгрызаться в туманы.

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 огрызнулся.

Но его точку зрения поддерживает иронический смех, несущийся со встречной лодки:

«Чудаки!»

Это над нами смеется оператор Л.^{cxlvi}, работающий тут же в Одессе по другой картине.

Его долговязая, сухопарая донкихотская фигура лениво растянулась на другой лодочке.

Выплывая и вplывая 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 аккордов, чьи взаимные хитроумные монтажные сплетения сложатся уже позже — на монтажном столе — в Траурную симфонию памяти Вакулинчука.

Во всей картине это оказалось самой дешевой съемкой: за прокат лодки для поездки по бухте уплачено всего 3 рубля 50 копеек.

7

Львы. Туманы.

Третьей находкой на месте была — сама Одесская лестница.

Я всегда считаю, что и сама природа, и обстановка, и декорация к моменту съемки, и сам заснятый материал к моменту монтажа — всегда умнее автора и режиссера.

И суметь расслышать и понять то, что подсказывает вам «натура» или непредвиденные точки в зачатой вашими замыслами декорации, суметь вслушаться в то, о чем, слагаясь, говорят монтажные куски сцены, живущие на экране своею собственной пластической жизнью, иногда далеко за рамками породившей их выдумки — великое благо и великое искусство...

Но это требует от творческой индивидуальности самоуничижения 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 намерения 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 свободомыслящим, чтобы не отказываться от, может быть, заранее не предвиденных объектов и средств, которые способны воплотить это звучание.

В режиссерских записях значится точный градус акцента, которым обрывается — через выстрел с броненосца — расстрел на Одесской лестнице.

Есть и наметка средств — служебный черновой вариант^{cxlvii}.

Случай приводит решение более острое и сильное, но в том же ключе — и случайное вырастает 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 туманного дня — их ответное звучание эмоционально точнее укладывается в исходную траурную концепцию — и вот уже непредвиденные туманы выросли в самую сердцевину замысла.

Совершенно так же сбегается набор мелких эпизодов, ступенчато возрастающих по степени жестокости казацкой расправы (на улице, на типографском дворе, на окраинах города, перед булочной) — в одну монументальную лестницу, чьи ступени как бы служат ритмическим и драматическим отступком членений трагедии, разворачивающейся по ее уступам.

Сцена расстрела на Одесской лестнице ни в каких предварительных сценариях или 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 сплевывал, стоя наверху под памятником Дюку^{cxlviii}, конечно, миф — очень колоритный, но явная легенда.

Самый «бег» ступеней породил замысел сцены и своим «взлетом» вдохновил фантазию режиссуры на новый «полет».

И — кажется, что панический «бег» толпы, «летающей» вниз по ступеням, — не более чем материальное воплощение этих первых ощущений от встречи с самою лестницей.

Да кроме этого разве что помогла еще где-то в памяти маячившая иллюстрация из журнала «L'Illustration» за 1905 год, где какой-то конник на лестнице, задернутой дымом, кого-то рубит шашкой.

Так или иначе, Одесская лестница вошла решающей сценой в самый хребет органики и закономерностей фильма.

8

Истопник, туманы и лестница только повторили судьбу фильма 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 Маяковскому^{cxlix}.

Но тем не менее оно мне иногда оказывает неожиданные услуги.

Так оно без всякого содействия со стороны воздетых рук Иисуса Навина^{cl} любезно простояло сорок дней подряд, когда мы снимали Ледовое побоище на окраинах «Мосфильма».

И это оно же властно заставило нас свернуть пожитки в Ленинграде, 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»^{cli}.

И, догадливо улыбаясь, добавлял:

«А на месте сообразите, что именно там снимать».

Сообразили...

И вот один частный эпизод становится эмоциональным воплощением 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»^{clii}, выпустили на экран.

В таком виде «Потемкин» предстал как рассказ старика партизана, 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*⁸³...»

Переосмысление роли крупного плана из информационной детали «в частности, способную вызвать в сознании и чувствах зрителя — целое», действительно во многом связано с этим фильмом.

Таково пенсне врача, в нужный момент заменившее своего носителя.

Болтающееся пенсне стало на место врача, барахтающегося среди водорослей после матросской расправы.

В одной из своих статей я приравниваю этот метод использования крупного плана к тому, что в поэтике известно под названием синекдохи^{cliii}.

А то и другое ставлю в прямую зависимость от психологического феномена *pars pro toto*, то есть способности нашего восприятия сквозь представленную часть воспроизводить в сознании и чувствах — целое.

Однако когда художественно возможен этот феномен?

Когда закономерно и исчерпывающе часть, частности, частный эпизод способны заменить собою целое?

Конечно, единственно в тех случаях, когда часть, частности или частный эпизод — типические.

То есть тогда, когда в них, как в капле воды, действительно концентрированно отражается целое.

Образ врача с его острой бородкой, подслеповатыми глазами и близорукостью — с руками и ногами укладывается в характерное очертание пенсне образца пятого года, как фокстерьер, посаженное на тонкую металлическую цепочку, закинутую за ухо.

Совершенно так же сам эпизод восстания на «Потемкине» чисто исторически вобрал в свой «сюжет» бесчисленное множество событий, глубоко характерных для «генеральной репетиции» Октября.

Тухлое мясо разрастается до символа нечеловеческих условий, в которых содержались не только армия и флот, но и эксплуатируемые работники «великой армии труда».

Сцена на юте собрала в себе характерные черты жестокости, с которой

⁸³ — часть вместо целого (*лат.*).

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 соединений, 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 схваткам и расправам.

В сцене над телом Вакулинчука воплотились и чувства и судьбы тех, кто на руках своих несли тело Баумана по Москве^{cliv}.

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 весеннему воздуху свободы пятого года и когда эти порывы так же беспощадно давит сапогами реакция, как зверски подохла 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 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 дальнейшем казнен...

Однако правильно решается именно победою финал судьбы экранного потомка исторического броненосца.

Ибо совершенно так же сама революция пятого года, подавленная в потоках крови, входит в анналы истории революций прежде всего как явление объективное и исторически победоносное.

Как великий предтеча окончательных побед Октября.

И сквозь этот образ победительно решенной жертвы проступает во всем пафосе роль великих событий пятого года, среди которых исторические события на «Потемкине» не более частного 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 считая

Вакулинчука — Антонова, Гиляровского — ныне режиссера Александрова, Голикова — Барского, ныне уже переставшего быть режиссером, да боцмана Левченко, чей свисток так помогал нам в работе.

Каковы судьбы этих сотен анонимов, с энтузиазмом пришедших в картину, с неослабевающим рвением бегавших под палящим 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, подпрыгивая 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?

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 солдат о ком-либо из однополчан и потом поражал того осведомленностью о его домашних делах.

«Как поживает невеста твоя Луизон?»

«Как живут твои родители — добрая старушка Розали и трудолюбивый Тибо — на окраинах Сен-Тропеза?» «Поправились ли тетюшка 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 —

наравоучительный 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.

11

Но помимо этих тысяч анонимов, есть еще один — вовсе своеобразный аноним.

Этот аноним вызвал громадное беспокойство даже международного порядка: не более и не менее как запрос в германском рейхстаге, ныне похожем остовом своего пробитого и сгоревшего купола на гигантскую мышеловку, из которой разбежались 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 России — 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 — весной 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 проморгали на экране то обстоятельство, что куски общих планов надвигающейся эскадры — не более и не менее как куски старой хроники маневров... старого американского флота.

В одном из кадров мелькает даже усыпанный звездами и полосами флажок...

Прошли годы, и грозная мощь нашего флота стала реальностью. И память о мятежном броненосце жива в груди плеяды его стальных потомков.

А подлинный американский флот (как некогда в картине — кадры!) бок о бок реально стоит с нами рядом и вместе с нами дерется за одно с нами дело, за окончательное истребление и искоренение фашизма во всем мире!

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 неиссякаемо питает
творчество наших художников и мастеров.

И этому великому многомиллионному вдохновителю и истинному творцу
наших произведений пусть будет здесь принесена пламенная благодарность
всех тех, кто творит в нашей стране.



[ЧУДО В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ]^{clv}

... Аплодисменты в Большом театре, как картечь, неслись по полуциркулям
коридоров. Я в коридоре, волнуюсь 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 ловлю отдельные взрывы
аплодисментов.

Пока внезапно, как картечь, не срывается зрительный зал в целом — 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 коридорам.
Никого.

Даже вахтеры все забрались внутрь. Зрелище необычайное, впервые за
историю в ГАБТ — кино.

Сейчас будет третья «картечь». «Потемкин» уйдет через адмиральскую
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 фильма^{clvi}.

Монтажные куски финала — встречи с эскадрой — крохотные.

Чтобы они не разлетались, не перепутались, я слеплю их слюной.

Потом передаю монтажницам в склейку. Смотрю первый вариант. Рву его. Монтирую второй — снова рву.

И вдруг я отчетливо вспоминаю — монтажница не успела склеить 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 сбегая вниз — они сливаются в спираль, в штопор, и этим винтом хочется вонзиться, врезаться, вкопаться в подвалы, в землю, в ничто.

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 малейшего усилия отлепляя друг от друга те самые крохотные куски, которые, держась друг за друга чудодейственной силой как целое промчались сквозь проекционный аппарат!..



*МЙМОИРЕS POSTHUMES*⁸⁴ clvii

Принято публиковать мемуары по смерти.

Обычно после смерти автора, чтоб не задеть, чтоб не обидеть.

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.

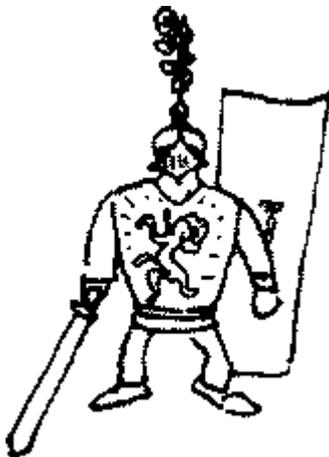
Об ушедшей Европе

и пережившем ее авторе.

⁸⁴ Посмертные мемуары (франц.).

ЕРОЙЕ^{85 clviii}

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 Швейцарию^{clix}.

Выступал в Гамбурге.

В Берлине понимаю толк.

Завтра я начну Фридриху показывать Берлин^{clx}.

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

⁸⁵ Эпопея (франц.).

путешествую недостаточно... как он сказал?.. колоритно?

«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 Лондон^{clxi}.

Побывал в Бельгии, где выступил перед рабочими в знаменитом предместье Льежа.

Название его Серенг-ла-Руж («Красная»!) говорит за себя.

Избегая чрезмерного любопытства полиции, уезжаю из отечества Тиля Уленшпигеля немного быстрее, чем предполагал.

Это мешает заехать в Остенде в ответ на любезное приглашение старика Джеймса Энсора. Я очень сожалею об этом, так как люблю его гротескные офорты, где скелеты и люди свиваются в самые фантастические узоры, продолжая на пороге XX века традиции этих затейливых и странных фламандских предков 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 гигантских 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 Эйзенштейн.

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 чиновника с оранжевой бородой^{clxii}. Потoki крона, охры и коричневатого золота так же безудержно

змеятся к остриям раздвоенной его бороды, как потоки иссиня-черного и темно-зеленого взвиваются вверх в извивающихся спиралях его кипарисов.

Однако сенсация не здесь.

Среди очень дружелюбно встретивших меня в Амстердаме газет оказалась и статья какого-то патера.

Патер очень тепло писал о громадной проповеди гуманитарных идей, которые несет с собой советская кинематография.

На следующий день поднялась несусветная газетная буря, обрушившаяся на бедного патера.

Общий тон этой бури особенно законченно выразила одна газета: «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»^{clxiii}.

Истово исхаживаются маршруты положенного увидеть туристам.

Шмен-де-Дам^{clxiv} и поля сражения под Верденом.

Музей Ключи, куда ходят исключительно смотреть выставленный металлический «пояс целомудрия».

Музей Карнавале, посвященный истории города Парижа.

Но вот, наконец, в ответ на настойчивые просьбы я даю согласие выступить с докладом в Сорбонне.

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 устанавливается 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 очередных 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 только 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 несколько не мешает нашим фильмам совершенно не демонстрироваться в Лондоне, хотя цензура даже не считается государственным учреждением.

Хорошо, что хоть в Париже есть еще неприступные цитадели свободы зрелищ!

Голубые билетки — приглашения — разлетаются по Парижу.

Выясняется, что вечер ожидается с большим нетерпением.

Но вот чья-то подлая предательская рука закидывает один голубой билетик на один письменный стол.

Письменный стол принадлежит господину Кьяппу, пресловутому префекту полиции города Парижа.

Ну что же. Мы не возражаем, чтобы в публике был бы и мосье Кьяпп. «Будем как солнце»^{clxv}. Будем светить и добрым, и злым.

Однако дело совсем не так безобидно, как кажется.

Приезжаю за полчаса до начала доклада в Сорбонну.

В длинном коридоре встречаюсь с Муссинаком и доктором Алланди — 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 префекта — это вовсе не приглашение господину префекту пожаловать на просмотр. Билет, посланный префекту полиции, превращает закрытый вечер в вечер... открытый. А на открытом вечере для демонстрации фильма требуется разрешение цензурного 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 традиционной пелеринке, в белых перчатках.

Он стоит, судорожно ухватившись за ножку проекционной машины.

«*Que! outrage!* Какое оскорбление! Это первый *flic* (полицейский) в стенах

Сорбонны со времени Наполеона III!» «Он прибыл вместе с запретом. В его задачу входит не допустить демонстрации фильма...»

«Merde⁸⁶!» Я уже настолько свыкся с французским языком, что ругаюсь, не прибегая к переводам.

Ну что же? Идти домой?!

Как можно!!!

Оба организатора умоляют остаться.

У меня заготовлено вступительное слово на двадцать минут.

Не могу же я им развлекать аудиторию в течение целого вечера?!

За стеной внезапный грохот, как шум от вырвавшейся очень большой пробки из очень большой бутылки шампанского.

Это толпа прорвалась во входные двери. Сняв контроль, людские потоки затопляют зал.

Организаторы 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 более экспансивных зрителей.

Но из-под земли вырастут другие полицейские...

Вбегает кто-то из младших организаторов вечера, бледный как полотно: «Во дворе Сорбонны размещаются отряды полиции!» «Quel outrage! Quel outrage!»

«Вот видите: подыметесь 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 организаторов приносит еще более тревожную весть: «В зале большой процент “королевских субчиков”» («camelots du roi») — членов молодежной организации монархистов.

Все подготовлено к большому скандалу...

Принимаем быстрое решение.

Больше чем на сорок минут я не сумею растянуть свое сообщение.

⁸⁶ «Дерьмо!» (франц.).

А потом — чем черт не шутит — сыграем с публикой в... «вопросы и ответы».

И да поможет мне бог!

Зал раздражается грохотом нетерпения.

Ныряю головой вперед, как в бушующий океан.

Рев, который подымается с мест, способен заглушить рев любого океана, такой подымается ураган негодования, когда доктор Алланди сообщает о запрещении префекта показывать фильм.

Бедный ажан двадцать раз меняет краску в лице — то он багрово-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 советского кино я излагаю милое моему сердцу учение об «интеллектуальном кинематографе» — кинематографе понятий, которым я как раз в это время особенно увлечен.

В специальной литературе все это изложено очень обстоятельно и подробно^{clxvi}.

Это учение об эмоциональном и интеллектуальном «обертоне» и схема «от тезы к образу — от образа к понятию» и все прочее на многие годы давало пищу для освоения, споров, полемики, выработки методики.

Но повторяю: это все — материал для специальной литературы и имеется в любом количестве специальных статей.

По ходу дела попадает слегка сюрреализму, тогда еще модному даже в самом Париже, если словом «слегка» можно назвать утверждение докладчика о том, что они делают прямо противоположное тому, что следует делать...^{clxvii}

Но 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 наэлектризованной 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,

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 великого кардинала!

Но мало того.

Сейчас вокруг меня — Париж.

Париж, в своей правящей верхушке также нагло смеющийся не признавать Советский Союз (несмотря на существующие дипломатические отношения),

Париж, смеющийся в реакционной замкнутости отворачиваться от страны, перехватившей у Франции, подобно эстафете, светоч идеалов свободы и мчащей его вперед к невиданным горизонтам.

И вот я стою в этом самом Париже, древностью камней взывающем 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 президиуме вечера.)

И в такой обстановке, в такой момент, с бушующей гневной тысячной толпой перед собой, я имею право слова, имею возможность 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 огненного Гамбетты, но скорее Анри Рошфор, а говоря по совести...

Гаврош^{clxviii}.

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 тысячная аудитория, которая прелестно и миролюбиво развлекается.

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 «держат» конференс и, не задумываясь, «резать» ответами.

Теоретическое разъяснение.

Бутада⁸⁷!

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.

⁸⁷ Boutade — остроумный выпад (*франц.*).

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 упразднила наши хроники именно за... улыбки!)

— вдруг совершенно весело выступает перед аудиторией, и при этом используя даже не книжно-академический «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 отборным набором французского острология.

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 предмет, только в более урбанистической этимологии), обрисовывая 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 «machin» и «chose».

(Теперь можно сознаться в том, что эта игра мне так понравилась, 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 объединения человеческой массы.

Часы, проведенные в Сорбонне, самый яркий тому пример.

Куда исчезла оппозиционная прослойка «королевских субчиков»?

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 иногда не только в Царствии Божиим бывает, что «несть ни эллина, ни иудея»^{clxix}.

Впрочем, трудно, конечно, удержаться, когда с почтенной кафедры Сорбонны официальный лектор «срезает» провокационный вопрос с места, в ответе пользуясь слово «dйрусelage» — «потеря девственности» — в самой уличной фразеологии.

Это — в ответ на чей-то вопрос: «Действительно ли уж так правдиво 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 аудиторий, 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 вместе с тем «потерял

невинность» непосредственного восприятия!

С печатной страницы это, может быть, даже звучит неостроумно.

Но в разгоряченной смехом аудитории, с фигурой Ришелье, парящей в воздухе над ней, с потеющим фликом у киноаппарата 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 нелепость 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 времени витала фигура самого господина префекта.

По-видимому, это правда.

Проходим переулочками вокруг Сорбонны.

Раненых и убитых не видно, хотя выясняется, что «с применением 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. Налет «пьяности» ему придают сами посетители.

Затем мирно отправляемся спать в наш маленький «Hôtel 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 утра^{clxx}.

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 проходящим и мимолетным.

Считаем Париж своеобразным «*maison de passe*», как сказал бы я, если бы передо мной была вчерашняя аудитория Сорбонны, 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 назначенному 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 наших скитаний: «Отель Соединенных Штатов» — «*Hôtel des Etats-Unis*»!

В отеле на пять этажей — десять маленьких, абсолютно похожих 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, вделанными в не очень дорогие кольца и браслеты, сделал на этом достаточно большие деньги. В известном возрасте решил продать не только камни, но и все свое «дело», а самому коротать остаток дней в Париже.

Мадам — толстая южанка с черным валиком прически и черными, как вишни, глазами.

Чуть-чуть косоглазый жидковолосый плечистый блондин Шарль в полосатой жилетке без пиджака с традиционной метелкой из перьев французского отельного слуги.

Две настолько часто сменявшиеся горничные, чаще всего из бретенок, 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 шахту лифта.

Визг прекращался, с тем чтобы возобновиться в новом этаже.

Был еще ночной сторож — швейцар, вечно полупьяный и вечно дремавший на двух составленных вместе креслах из нижнего общего «фойе».

РЮ ДЕ ГРЕНЕЛЛЬ

Старинный каменный «отель» (здесь в смысле «особняк») — *entre cour et jardin* — между двором и садом, то есть с парадным мощенным камнем въездным двором, отделенным решеткой от улицы.

И выходом через окна до полу из салона в сад — в глубине участка.

В эти дни «Рю Гренелль» — здание нашего полпредства в Париже на улице Гренелль — похоже на осажденную крепость.

Вас пропускают через тяжелую porte cochere⁸⁸ слева, предварительно разглядев в «глазок», потом через цепочку проверив документы.

Все говорят шепотом. Ходят на цыпочках.

Дни и ночи сотрудники полпредства, опоясанные огнестрельным оружием, в очередь несут напряженную вахту.

Особенно зловещий вид всей картине придают опилки, густо рассыпанные по мостовой заботливой рукой предусмотрительных «архангелов» господина префекта полиции.

В любой момент могут сорваться очередные антисоветские выходки — шумные демонстрации королевских субчиков (монархической организации «Camelots du roi»), свободных от официантской деятельности или всякой деятельности вообще белогвардейцев, кишущих 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 центром беспорядков, смуты и нарушения безопасности города.

Но зачем же полицейским лошадям ломать себе ноги на скользкой мостовой?

Где-то в черепной коробке этой бледнолицей карикатуры на щуплого «трагического Пьеро», вероятно, засели ассоциации о Наполеоне, ледяных просторах России, скользких копытах французских коней de la Grande Armée⁸⁹.

Расковать — по-кутузовски — копыта своих жандармских кобыл^{clxxi}, конечно, вовсе не рационально, да и вряд ли входит в мозги 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 отказывается заезжать на улицу — большинство такси имеет в качестве шоферов белогвардейских офицеров, — то неудивительно, что улица Гренелль часами бывает вовсе бесшумной.

В эти дни тишина зловещая.

Тишина обманчивая.

Об этом беззвучно режут антисоветские листовки, которые по опилкам проносит ветер.

⁸⁸ — ворота (*франц.*).

⁸⁹ — Великой армии (*франц.*).

Об этом безгласно кричат вопиющие афиши и призывы, расклеенные 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 полпредства) сжигает следы похищения генерала Кутепова — основную улику — тело несчастного генерала...» «Трудно, конечно, выбрать менее подходящий момент для всей вашей истории», — мне говорит наш полпред Довгалецкий.

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.

Довгалецкого жаль.

На него обрушилось «таинственное дело» с исчезновением генерала Кутепова^{clxxii}.

Обвиняя «Советы» в его похищении, трубят вся реакционная и бульварная пресса.

Вторая неприятность — это то событие, которое нашей эпиграммой 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 песенке заменившая слова «В нашем саде...» на слова «В амбассаде».

«Посылать о вас ноту Тардье бесполезно. Сами понимаете...».

Довгалецкий шевелит черными усами.

Достает из пачки газетных «сенсаций» вокруг кутеповского дела заметку «о трех таинственных советских кинематографистах, 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 договора со своей фирмой, наравне с другими развлечениями действительно катал нас на гигантской «испана суиза» своего друга — рекордсмена-гонщика...

Правда, генерал здесь вовсе ни при чем.

Сбоку — голос кого-то из приближенных Довгалецкого.

«А почему бы вам не уехать? Быть высланным из Франции! Что может

быть почтеннее, чем иметь подобный штамп в своем паспорте?..»

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 позолоте тонких ножек мебели.

Ветерок и луч солнца сгорают от любопытства к тому, что происходит в этих стенах.

И они гораздо счастливее, чем те шпики и репортеры, которые с фотокамерами сидят часами во всех окрестных слуховых окнах и окнах верхних этажей в нервном ожидании предстоящих стычек на улице или каких-нибудь «таинственных» деталей вокруг этого здания, столь ненавистного для режима господина Тардые...

Конечно, почтенно быть высланным из Франции.

Однако есть и известное «но».

В охранках мира существует такое непреклонное правило: досье высланного «нежелательного гражданина» из какого-либо крупного государства немедленно рассылается в «интеллидженс сервисы» всех стран.

Это называется «communication du dossier»⁹⁰ и автоматически ведет за собой всяческие затруднения на въезд в любое государство...^{clxxiii}

А мой намеченный «поход» еще далеко не закончен.

Впереди Америка, Голливуд.

Прошу Довгалеvского 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, сказав слова небезызвестного француза:

«Если бы не было моей высылки, ее следовало бы сполна спровоцировать»^{clxxiv}; такую атмосферу Парижа, такое обилие людей, невообразимых типов, qui pro quo⁹¹, 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 Довгалеvским вывеска кажется еще более...

⁹⁰ — извещение о досье (*франц.*).

⁹¹ — путаницы, недоразумений (*лат.*).

символической, что в данном случае означает — еще более удаленной от реальности.

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 расстояние, на какое отваживался мой голос.

И хотя перехваты дыхания были совершенно естественны, когда 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 душную будочку.

Слышно тоже великолепно.

Я разговариваю с Сен-Морисом в Швейцарии.

Естественно в первую очередь снести с человеком, который может продемонстрировать финансовую заинтересованность в нашем пребывании в Париже.

Таков именно господин Леонард Розенталь, миллионер и «король жемчуга». Он имеет «лежон д'оннер» — орден Почетного легиона за то, что перенес центр мировой торговли жемчугом 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 Леонард догадался оплачивать «искателей жемчуга» индусских приокееанских деревень не чеками, а мелкой наличной серебряной 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 районы Индии.

Сейчас (я имею в виду 1930 год) три четверти года в Индии безвыездно сидит его брат, на месте управляя жемчужным хозяйством.

Потом три месяца он кутит и пьянствует в Париже.

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 родившаяся Рашель обеспечивает узы этой дружбы, которые никак не могут легализоваться, так

как настоящая мадам Розенталь 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 ступенях одного роскошного особняка, выходящего другим фасадом 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 Константинополе, 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 легендарный Розенталь во всем блеске своей рыжей бороды лопатой!

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»^{clxxv} — 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 «Золушкой» и ее покровителем.

Мадам Мара немного поет и мечтает сниматься.

Снимается маленький музыкальный фильм^{clxxvi}, в котором мадам 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 Нормандии до Ниццы полиция, конечно, не может, — отели, суточные, прокорм...

«Вот если бы месье согласились взять эти расходы на себя?..» Месье, с одобрения господина Розенталя, соглашаются.

И Тиссэ с Александровым беззаботно разъезжают по Франции в

безотлучном сопровождении некоего господина Курочкина, 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 достаточные деньжонки, но еще почему-то... моторная лодка.

А к моторным лодкам господин Курочкин равнодушен, как равнодушен 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 подымается румяный кудрявый молодой человек с веселыми, бегающими, а иногда внезапно неподвижными задумчивыми глазами.

В черной шляпе. В черной рубашке с черным галстуком. И чуть ли не в черных перчатках.

Клерикальный черный цвет здесь не больше чем защитная окраска.

Более радикально настроенного молодого человека трудно найти. И более яростного антиклерикала.

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, знаменитый математик, а сейчас президент капитула ордена Почетного 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 большим интересом смотрел его фильм — превосходно снятый — о подводной жизни рака-отшельника^{clxxvii}.

Есть его микросъемки жизни водяных блох и фантастически прекрасный фильм о «морских коньках», по кадрам достойный затейливых композиций Мельеса.

На этой почве — знакомство.

На почве его горячих симпатий к Советскому Союзу — дружба.

Уплетая что-то вроде крабов или что-то другое, что в живом виде было бы для него экранной пищей, он, смеясь, рассказывает про свои встречи с полицией.

Он вспоминает, как совсем еще молодым мальчишкой, в разгар каких-то политических беспорядков, он вел группу вооруженных 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*⁹², один из лучших и наиболее беспощадных репортеров, «срывателей масок», рассказывал мне, как он, участвуя в революционных событиях в Австрии, тоже штурмом — но всерьез — брал какое-то государственное учреждение. В учреждении этом какой-то из ответственных постов занимал его брат, [человек] вовсе иных политических убеждений. Совершенно неожиданно революционный Киш врывается в кабинет Киша реакционного.

Киш с Кишем лицом к лицу.

Для обоих — полная неожиданность.

И вдруг из уст старшего брата — Киша реакционного — наставительно-грозное: «Egon! Ich sag' es der Mutter» — «Эгон, я скажу об этом маме!»

... На этот раз дело Пенлеве-младшего заминается где-то между детской — будущей кинолабораторией — и кабинетом папаши.

Но дальше больше.

Предприимчивый и неугомонный Жан Пенлеве-младший ухитряется принимать участие во всем, где только пахнет социальным протестом и беспорядками.

Он с особым вкусом дает себя арестовывать, тем самым помогая 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 самого спокойно отправляться домой.

Но не тут-то было!

Жан требует, чтобы с ним обошлись как с остальными арестованными.

Скандаля и разглагольствуя, требует отвода в камеру.

В камеру попадает и тем причиняет несказанные неприятности бедному комиссару полиции, дрожащему перед именем всемогущего папаши своего взбалмошного арестанта.

Только однажды обошел его какой-то рыжеусый комиссар.

Долго проспоров с Жаном, он буркнул согласие запереть его в камеру.

И тут же сунул Жану два бланка — расписаться.

Жан, возбужденный спором, не глядя, с размаху подписывается.

И тут же за шиворот [его] хватает ажан, высаживая его на улицу.

Весь участок заливается хохотом: Пенлеве сгоряча расписался в ловко подсунутых ему бланках как в том, что он — заключенный, так и в том, что он... отпущен на волю.

На проделках Жана в отношении попов здесь останавливаться вовсе

⁹² — неистовый репортер (*нем.*).

некогда, тем более что к этому времени мы уже отобедали и я задумчиво возвращаюсь к себе на Монпарнас.

Около гостиницы — маленькая голубая гоночная «бугатти».

В маленьком вестибюле маленького нашего отеля нервно вскакивает 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 журнал 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 которых сделана ширма.

Он только что закончил прием бесконечной вереницы ежедневных 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 нравов?

Нет! На это непохоже... Разберемся. Увидим.

Ваши двадцать четыре часа истекают завтра?

Прежде всего устроим вам отсрочку на неделю».

Телефонный звонок «куда-то».

И, не заходя к мосье Удару, я на завтра получаю автоматически продление на семь дней.

За эти дни надо мобилизовать все силы.

От дальнейшего вмешательства де Монзи тактично уклоняется, передоверяет меня своему бывшему управляющему министерства — господину Роберу.

«C'est le pape!» — «Это — папа!» — кричит этот экспансивный мужчина крестьянского склада в одном из маленьких кабинетов в лабиринте коридоров не более не менее как... Тюильрийского 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 Женераль⁹³ я успеваю налюбоваться в музее его имени, — нет, Родена — зловещего героя «Агасфера» Эжена Сю — этого алчного и беспощадного агента Рима.

«Вспомните!»

Где, когда, по какому поводу мог я посягнуть на всемогущество Ватикана и папы?!

Стараюсь беглым взглядом охватить свои пути и перепутья с точки зрения духовной полиции.

Mon Dieu!⁹⁴ 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 пафоса^{clxxviii}.

В моем отеле, в платяном шкафу, впережку с книгами о примитивном мышлении Леви-Брюля лежат: Сен-Жан де ла Круа (испанский святой Иоанн Святейшего креста), творения святой Терезы, «Манреза» — руководство к духовным экзерцициям святого Игнатия Лойолы...

Как раз недавно меня удивило, что эти книжки лежат в непривычном порядке. А наш коридорный — Жан в полосатом жилете как-то виновато старался не встречаться со мной глазами.

Боже мой, а с Тюалем мы совсем недавно ездили в Лизьё (Lisieux) посмотреть это капище безвкусицы, недавно канонизированной «маленькой святительницы» — Сент-Терез де Лизьё^{clxxix}.

Кстати, в эту поездку маленькая святая нам по пути гостеприимно совершает маленькое чудо.

Вернее, дает нам предметный урок того, как создаются легенды о чудесах.

Дороги Франции, стройные, прямые еще со времен Наполеона, светлые

⁹³ Сыретей Гйпйgate — сыскная полиция (франц.).

⁹⁴ Боже мой! (франц.).

настолько, что белеют ночью, пестрят бесчисленными газолиновыми колонками.

Никто, оправляясь в путь, здесь не беспокоится о заправке бензином 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 легенда.

«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 спуску.

Даже мы говорим о дороге как о живом существе — «она наклоняется».

Плавно съезжает машина.

И у самого подножия спуска... — не маленькая святая, а гораздо больше... — здоровенная бензиновая колонка.

«Паломники поют восторженную хвалу маленькой святой...»

Попробуйте доказать, что не так создаются легенды...

Однако мне мало Лизьё.

Я очень рвусь в Лурд^{clxxx}.

Меня очень интересуют проявления массового экстаза как психоза толпы во время «чудесных исцелений».

Поведение зрителей на боксе и футболе.

На скачках — в Лоншане — они меня разочаровывают: французы ходят на скачки как на заработок. Ставят: выйдет — не выйдет. Никакого массового аффекта. Даже просто спортивного.

В Лурд я не попадаю: мое пребывание во Франции с паломничеством не сходится по календарю.

Зато со временем меня с лихвой компенсирует поведение арены во время боя быков и религиозное исступление мексиканских «dansantes» — священных плясунов.

Но это еще впереди.

Правда, лурдскую чудодейственную пещеру с фигурой мадонны и даже с фигуркой маленькой Бернадетты Субиру — в копии в натуральную величину — я вижу в... Марселе.

Это сооружение, расписанное яркими красками, как раз за углом тех маленьких улочек, которые составлены из бесчисленных марсельских домов терпимости.

Даже точнее — как раз за углом от большого долбленого каменного бассейна, где наутро под неистовый крик и перебранку «барышни» стирают

наиболее интимные принадлежности своего туалета.

Грандиозная золоченая мадонна высится на холме над Марселем, перемигиваясь с замком Иф, — где показывают якобы подлинную камеру матроса Дантеса, будущего графа Монте-Кристо, — 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, например, Вердене дистрикт⁹⁵ 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 Орлеанская девственница слышала небесные голоса.

Такое близкое смешение святейших дев и жриц любви не должно никого шокировать.

Не я первый это делаю.

В районе церквей и соборов рядом с ладанками и «эксвото»^{clxxxi} неизменно продают картинки со святыми.

С развитием техники живописные картинки все чаще вытесняются картинками фотографическими.

Прелестные девушки позируют то в облачениях святой Терезы из Лизьё, с розами в руках, то в виде царственной или благостной 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 предосудительного.

И все же...

Так вот — чудесно видеть, что те и другие фотокартинки выпускает одна и та же фирма.

И так как фирма, конечно, хозрасчетно разумная, она использует своих девушек по обеим сюжетным линиям одновременно.

И умилительно видеть на открытках рядом — ту же самую мордочку 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 найдется чудак, который в табачных лавочках Тулона станет собирать образцы матросского фольклора в области открыток, а в окрестностях Нотр-Дам де Лоретт — так же старательно — фотокартинки, изображающие святых.

Впрочем, лоретки сами — легкомысленные подружки студентов и художников.

И, как видим, имеют даже свою собственную «нотр дам» — мадонну!

Все это очень занимательно...

⁹⁵ District — район (англ.).

... 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 le papa!»
«Едемте!»

Как ни странно, господин Робер до известной степени прав.

В моем досье, как оказывается позже, среди прочих материалов значилось и то, что я «совершал разъезды, собирая материалы 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 объятиями 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 Женераль.

«Они преследуют артиста!»

Для сердца француза это невыносимо.

«Мосье! Je suis entièrement a votre disposition — располагайте мною целиком!»

И мосье (я забыл его фамилию) мчится в Сюрте, забыв о меховом магазине и прочих делах, совершенно так же экспансивно, как мосье Робер забросил свои дела в лабиринтах Тюильрийского дворца, откуда, так и не известно, стрелял или не стрелял Карл IX в гугенотов^{clxxxii}?!
Я спешу в другую сторону.

В «Café 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 сюрреалистов, отколовшихся от группы Бретона. С этими я дружу.

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 музея, у того «рука» в министерстве иностранных дел.

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 Franzaise» («N. R. F.») с молодым писателем Андре Мальро^{clxxxiii}, 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 какие-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 экспозиций.

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 порядок редчайших коллекций этого господина, коллекций, особенно жадно расхищенных немецкими оккупантами во время второй мировой войны.

Давид Вейль — еврей.

И не одна соляная копь Тироля хранила в своих недрах сокровища коллекций Вейля, обнаруженных американцами.

У него я впервые вижу самое изысканное в собраниях тех лет — еще более ценное, чем резной китайский jade⁹⁶ и лошадки Минь и Тан^{clxxxiv}, — позеленевшие плоские бронзовые пластинки какого-то, уже вовсе не датируемого, древнекитайского происхождения. Ценность их — чисто археологическая, и при всем желании эстетического отклика на них в себе никак найти не могу...

Ривьер, кажется, огорчается этим.

Но сейчас мы продираемся через лес африканской скульптуры, масок, щитов и копий в маленькое бюро главного хранителя музея, имеющего «руку» на Ке д'Орсе^{clxxxv}.

«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 — одного из

⁹⁶ — нефрит (франц.).

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 некогда.

Некогда задерживаться и на дадаизме — последней стадии распада представлений об искусстве и регрессе даже не на инфантильную (детскую) ступень, а на ступень младенчества.

Еще дальше разве что тактилизм — фейерверк Маринетти двадцатых годов, осязательное искусство на месте зрительного.

Но все это уже давно отошедшее даже к моменту описываемых событий в Париже, где самое новое все еще сюрреализм с Максом Эрнстом в живописи и Бунюэлем в кино («Un chien andalou»⁹⁷ только что закончен, и начат съемкой «L'vge d'or»⁹⁸).

Так же забыта популярная когда-то гипотеза о том, что в негритянской пластике — в ее пропорциях или, точнее, диспропорции — 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 (sic⁹⁹!) тоже очень мил, но вовсе растерян.

Он совсем ничего не может.

И его доброе растерянное лицо из-под седых щетиною волос с глазками навывкат чем-то очень похоже на негритянских божков из музея Трокадеро.

Успешнее миссия мэтра Филиппа Ламура.

В крошечной комнатке со скошенным потолком в редакционном корпусе «N. R. F.» знакоплюсь 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 действительно феноменальной памятью.

Он помнит наизусть... всего Достоевского.

«Хотите? Я процитирую на память любое место из любого романа!»

Он останавливается против булочной и садит начало главы из печальной истории князя Мышкина (кажется, из письма Ипполита), 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.

⁹⁷ — «Андалузский пес» (франц.).

⁹⁸ — «Золотой век» (франц.).

⁹⁹ — так (лат.).

Все свидания этих лихорадочных дней начинаются с кафе, протекают в кафе или заканчиваются в кафе, если это не загородные рестораны или бистро.

Разговор шел о Лоуренсе — авторе «Любовника леди Чаттерлей».

Мальро пишет предисловие к французскому переводу.

Меня интересует английский подлинник, как известно, запрещенный в Америке и Англии. Читать я его буду несколько месяцев спустя, отдыхая от парижских треволнений на палубе парохода «Европа», переплывая Атлантический океан в Америку.

«Европа» — пароход немецкий — «экстерриториальная твердь», не подчиненная законам Франции, Англии и Америки.

И первое, что нам предлагается приобрести, конечно, — «Любовник 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 контексте событий, а потому оставим описание встречи до другого раза^{clxxxvi}.

«Любовником» увлекаюсь очень.

Поразительно, до какой степени способен книгу опошлить бесталанный перевод.

Много лет спустя мне попадается «рижский» перевод^{clxxxvii} на русский язык этого поэтичнейшего произведения одного из лучших английских писателей.

Особенно великолепны, помимо романов и новелл, его «Лекции по классической американской литературе», дающие блистательные характеристики этим странным американским авторам 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 marchera» — Сорбонна двинется.

Через день протест профессуры во главе с Ланжевенном 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 marcher» — 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 первых лифтов, установленных в Париже.

А потому ныне один из самых отсталых лифтов столицы.

Утопающий во всем богатстве отделки нелепого «стиль модерн», способный конкурировать в этом с нашими спальными вагонами или знаменитым по «Веселой вдове» рестораном «Максим», сохранившим неизменной свою отделку, — эта достопримечательность подымала нас в бельэтаж, то есть на высоту 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 галстуке 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 полковника Дрейфуса, а позже — романиста Золя.

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 вагонов», побившей все рекорды тиражей и пошлости.

У Декобра есть не менее пошлая книга об индийских раджах — «Раздушенные тигры» (чего стоит одно название: «Les tigres parfumis»).

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 злостная 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 эпохи^{clxxxviii}.

Сокращенно эта четверка называлась «В. Ф.» («Big Four»). Полковник Хауз выразительно вспоминает о том, что иногда ему казалось, что «В. Ф.» надо читать как «Big Fools» — «Большие дураки».

В фильме «В. Ф.» (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 принес Рафаэлю Шерману рукописную строчку анонимного автора.

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 Кассандры — 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 Рафаэлем Шерманом.

Он мне объясняет, что его система графологии — криптограммная.

В почерке он вычитывает образы и рисунки, которые в них бессознательно вписывает человек, одержимый неотвязной мыслью или беспокоящей его болезнью.

У потенциальных самоубийц неминуемо где-то контур пистолета 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...»^{clxxxix}, — вписал в альбом другому моему знакомому хироманту Чеиро (псевдоним графа Хэммонда) в свое время еще Оскар Уайльд.

Его руку каунт¹⁰⁰ Хэммонд читал еще в Оксфорде!

Однако одно несомненно.

Один номер Шерману удастся всегда.

Когда вы входите в его кабинет, этот комок обнаженных нервов вскакивает, впивается в вас глазами и, судорожно водя рукой по бумаге, — начинает писать... вашим почерком!

Точным характером вашего почерка.

Это было проделано и со мной.

Это же я видел проделанным и над рядом других лиц.

Однако об отнюдь не чудодейственных основах разгадки этого феномена (совершенно свободного от шарлатанства!) я здесь распространяться не стану.

... Виктора Баша я даже ни о чем не спрашиваю. Бесконечно приятно видеть его перед собой живым и касаться рукой живого участника одной из самых любимых и волнующих эпопей.

Я имею в виду судьбу и дело Золя.

А от Дрейфуса я, пожалуй, так же отмежевываюсь, как это сделали после

¹⁰⁰ Count — граф (англ.).

его окончательной реабилитации и так же брезгливо самые горячие дрейфусары.

Центральная фигура одной из крупнейших мировых кампаний и борьбы противоречий — этот маленький ничтожный офицерик, совершенно игнорируя всю принципиальную схватку передовой части французской интеллигенции с реакционной французской военщиной, мечтал лишь о том, чтобы снять печать незаслуженного бесчестия со своего военного мундира.

Невольно вспоминается Лао Цзы, который говорит, что колесо вертится, но в центре колеса — пустота, ничто, отверстие, куда проходит ось.

Итак, играя спицами, колесо вертится вокруг собственной пустоты.

Так ничтожен как личность тот, кто мог войти в историю принципиальным героическим мучеником «Чертова острова» наравне 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 представителем фирмы рассматривали возможные темы.

Среди них был «Процесс Золя» (тогда пьеса шумела в Берлине).

Был момент, когда на эту тему у меня разгорались зубы.

Для меня был ясен «мой» разрез этой темы — я хотел под живым впечатлением моей эпопеи разделаться с реакционной Францией.

Сделать продольный разрез сквозь многослойный пирог французской реакции, смешав прообразы персонажей романов Золя с собственными живыми впечатлениями, и размахнуть титаническую массовую борьбу вокруг процесса моего любимого романиста.

И между делом свести кой-какие личные счета...

Те рамки, в которых задумывался и в дальнейшем был осуществлен этот фильм стараниями Вильгельма Дитерле^{схс}, меня никак не увлекали и не интересовали.

Гигантский, международный разворот вокруг «мученика Чертова острова» и его защитника Золя я хотел закончить крошечным эпилогом — тем, что американцы называют антиклаймаксом (антиапогеем — в данном случае — антиапофеозом).

Материалом для него послужил эпизодик из биографии стареющего 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 изданий.

Папка фототипий деталей сокровищ отеля Рамбуйе (здесь в смысле «дворец») — типичное для него издание.

Над подобными изданиями в тридцатых годах у него работал Муссиак.

Отсюда знакомство и совместные поездки в окрестности Парижа 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...»

И титр: «Конец фильма».

«Чертов остров»! Три процесса! Анатолий Франс и Клемансо!

Высшее командование и таинственное бордеро! Бегство Золя!

«J'accuse»^{схсi} 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 «Сонетов» 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 фашистом» (которого тоже высылают) при условии, «если вы не тронете Эйзенштейна».

Dormant — dormant¹⁰¹, — как говорят французы.

«Если будет недостаточно, — говорит мне Герню, — мы сделаем запрос Тардьё в палате».

Герню — депутат.

К вечеру меня еле держат ноги.

Но в отеле (на этот раз в смысле «гостиница»!) меня ждет маленький округлый мужчина в пенсне и котелке, с зонтиком между 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 Лабиша^{схсii?}

¹⁰¹ Здесь: услуга за услугу (франц.).

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 советскому кино.

Со следующего номера — все фирмы, помещавшие у него в журнале объявления, отказались продолжать это делать.

Милый господин с треском вылетел в трубу, потеряв журнал и деньги.

Это не мешает ему быть самым пламенным поклонником советского кино, быть одним из первых, кто горячо меня встретил 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 большие деньги, когда он вздумал под шум «Потемкина» заработать на прокате... «Стачки» — моего первого фильма, который, 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 «Потемкине».

Впрочем, прокат «Потемкина» в Техасе, в реакционно-фермерском штате... Чего, собственно говоря, было и ожидать?!

Так или иначе, щупленький седеющий мужчина, узнав, что мы застряли в Нуэво-Ларедо^{схсiii}, на границе Мексики и Соединенных 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 времяпрепровождения.

И наконец в лоб спрашивает, что мы думаем о... съемках картины на тему борьбы за Техас.

Имелись, конечно, в виду сражения 1846 года около Пало-Альто и Резака де ла Палма, к северу от Рио-Гранде.

Война разгорелась между Соединенными Штатами и Мексикой 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 мексиканской армии и занятием города Монтеррея войсками генерала Захарии Тейлора.

Техас присоединился к Соединенным Штатам.

«Мои приятели, владельцы крупнейших окрестных ранчо, охотно 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.

На производстве картин можно просадить гораздо больше.

Старик хрюкает в небритость собственного подбородка.

Но на завтра 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 самом Монтеррее, который занимал генерал Захария Тейлор.

Монтеррей — первый крупный город, считая от Нуэво-Ларедо в глубь Мексики.

Всего каких-нибудь двадцать пять километров!

«Вы представляете себе фильм с сеньорой Монтойей! Совершенно не важно, какой фильм. Любая пьеса, которую она играет.

Вы понимаете магию этого имени для проката в Южной Америке?

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 Монтойа...»

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 патефоны всего мира, вертя пластинку «The nights of Monterrey».

Если, конечно, не считать за достопримечательность своеобразную «Июшивару» за пределами города, этот город веселья, обнесенный стеной, с серебряным долларом в качестве оплаты за право входа.

В нем два дансинга и один театрик, где играют самые непристойные фарсы.

Ложи театрлика снабжены арьерложами с... ложами (здесь в смысле... кроватей).

А стены самой «Июшивары» изнутри — бесчисленные соты маленьких гнездышек любви с девушками на порогах, отделяемых 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 техасцем едет он.
Поздно ночью после спектакля приезжают мои театралы.

Тиссэ давится со смеху.

Господин из Сан-Антонио (Техас) яростно плюется и, внезапно переложив на язык своих праотцов, гневно цедит сквозь зубы:

«Alte Hure!!»¹⁰²

Театр сеньоры Монтойи — совсем не на уровне «Театра Клары Гасуль».

Это, по рассказам пострадавших, вроде провинциального вертепа с налетом «данс макабра»¹⁰³.

Перед моим взором живо проносится образ одного итальянского спектакля XVI века, где предприимчивые духовные отцы инсценировали на городском кладбище «второе пришествие», использовав [взятые] из мертвецкой... настоящие трупы.

Вероятно, чем-то похоже!

«Монтойа!» — безглаголиво фыркает наш предприимчивый знакомец, исчезая на своем «фордику» 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 часто 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.

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 выразительным словом «crasse». Это слово во мне всегда вызывает ощущение жирной копоти, и жирной копоти здесь действительно сколько угодно!

В «салоне» — овальный стол, покрытый почему-то зеленым сукном.

Салон — одновременно и кабинет хозяина.

Вероятно, одновременно и бывшая редакция бывшего журнала.

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 злобещих грузных субъекта в темных костюмах.

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.

¹⁰² «Старая потаскуха!!» (нем.).

¹⁰³ Danse macabre — пляска смерти (франц.).

Мой толстенький друг оказывается не более не менее как секретарем организации «Des anciens combattants» — нечто вроде союза ветеранов, тоже бывших военных, но не получивших ранений.

Организация весьма благонадежная, сиречь — густо реакционная.

Да еще первого аррондисмана¹⁰⁴ (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 потерпеть 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 маленькую витринку, магазин японских древностей.

Я часто прохожу мимо этой лавочки.

Лавочку содержит какой-то чрезмерно аккуратно одетый Ямагуци-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 белогвардейцев говорить: «Буа де Булонский лес», тогда как «буа» уже значит «лес» и совершенно достаточно говорить «Буа де Булонь».

<Маленький магазин холоден и чист, как келья.

На окне несколько резных камушков, которые пишутся «нетцукэ», а читаются — «нетцке».

Немного слоновой кости.

Внутри — две-три бронзовые вазы «клуазоннэ».

Я не люблю эту разновидность японского прикладного искусства, где разного оттенка эмали заливаются в отдельные келейки, разобщенные друг от друга тонкими бронзовыми переборками.

Поскольку мы в Париже, здесь невольно напрашивается упоминание о пуантилизме Сислея и Сера^{схсiv}.

Там тоже цельная цветовая поверхность расколота на бесчисленное количество цветowych пятнышек чистого тона.

Но там это сделано в расчете на оптическое смешение их в воспринимающем глазе.

И там цветowe пятна сливаются в животрепещущую теплоту игры света.

Здесь же, не сливаясь, отдельные участки разноцветной эмали как бы распяты по холодной поверхности вазы, а еле заметные полосы разделяющих их бронзовых прожилок кажутся решеткой, которая душит и подавляет живую игру красок.

Она кажется металлической сеткой самодисциплины самурая, беспощадно

¹⁰⁴ Arrondissement — городской округ (*франц.*).

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 предметов, которые японцы обычно окружают бережливой теплотой.

Оно и неудивительно.

Господин Ямагуци, одетый с иголки, безупречный в манерах, совершенно не интересуется предметами своего магазина.

В господине Ямагуци самом есть что-то от бронзы «клуазоннэ».

Не только цветные пятна, составляющие его элегантную фигурку, как бы заключены в бронзовые перегородки.

Вот оливковое пятно непроницаемого лица.

Вот черный лак аккуратно зачесанных волос.

Два острых ослепительно белых треугольника уголков воротничка.

Схваченный в талии жакет.

Полосатые брючки с идеальной складкой.

Но этого мало.

Кажется, что и от внешнего мира — общения с людьми и предметами — 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 конструкции.

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 маленьком магазине на углу бульвара Распай, совершенно не интересуясь коммерческим процветанием своего маленького предприятия.

А сделки с бельгийскими фирмами делают два брата-венгерца, любезно приобретая у бельгийцев винтовки для далекой родины господина Ямагуци.>

У таких братцев не может, конечно, не быть своих ходов в префектуру и Сюрте.

И, конечно, [среди] самых мелких служащих. Такие маленькие люди — увы! — так часто бывают самыми необходимыми колесиками в самых крупных делах.

Это они могут списать данные с необходимой «фишки», затерять на несколько дней необходимую повестку, где нужно пропихнуть бумажку, когда нужно заглянуть под крышку нужного досье.

Букет собирается отличный. Но полезность «малых сих» обнаруживается к завтрашнему же вечеру.

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 великого 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, стройной, хотя и несколько сутулой разновидностью мосье Шарлюса^{схсv}, 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»¹⁰⁵.

Сам он, конечно, ничего не может, но другой его «très cher ami»¹⁰⁶, конечно, будет счастлив.

Жан Юго.

Юго?

Да-да! Внук Виктора Юго! (или Гюго, как мы привыкли его писать).

Жан Юго принадлежит к нашей касте — он работает с Карлом Дрейером (создателем «Орлеанской Девы»^{схсvi} — одной из прекраснейших картин на протяжении истории фильма).

Внук Гюго!

Куда же еще?!

Казалось бы, довольно.

Но мне настойчиво твердят — на этом не останавливаться...

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,

¹⁰⁵ — «своего дорогого друга» (франц.).

¹⁰⁶ — очень дорогой друг (франц.).

как называется его последняя грандиозная затея ^{схcvii}. 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 Петэн ^{схcviii}.

Но расстрелянную во дворе Венсеннского замка Мата Хари, конечно, помнят все.

Марлен Дитрих в этой роли ^{схcix} будет пудриться, глядя на собственное отражение в клинке шпаги молодого офицера, командующего ее расстрелом (роскошная «трувай» ¹⁰⁷ фон Штернберга, столь убедительного в картинах грубого быта и такого жалкого в своих эстетствующих потугах!).

Строже будет вести себя черная стройная Грета Гарбо на пути к смерти в первом фильме ^{сх}, 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.

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 создан из таких ожидающих.

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

¹⁰⁷ Trouvaille — находка (франц.).

неоном маленькие небоскребы; рядом с халупами мексиканской стороны они кажутся по крайней мере Манхэттеном: 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 призрак результата гуверовской политики — безработица и неизбежный ее спутник — сокращение контингента иностранной рабочей силы.

Сокращение это в те годы традиций Гувера, еще не переломанных только что пришедшей [им] на смену рузвельтовской демократией^{cc1}, производилось крайне просто.

До середины моста доезжал громадный «черный ворон» — черный 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»^{cc11}, возвращаемых на родную, суровую и мало дружелюбную к безработным мексиканскую землю...

Повторяю, эту малоотрадную картину я буду наблюдать через два года.

Сейчас же мне самому предстоит со дня на день также вылететь через границу за пределы сладчайшей Франции.

А пока что мы мчимся, заворачивая на обширный студийный двор.

В ателье — обычная суতোлка. Неразбериха.

Только еще несколько большая.

Только что еще «недообосновался» в кинематографии звук.

Еще носятся с бредовой мыслью о том, что можно скопом, сразу 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 английский.

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 столпотворения языков и вариантов, смеси наречий и говоров.

Он необычайно отзывчив и в маленькой комнатке, отгороженной 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 мистериальном спектакле типа зрелищ в Обераммергау^{cciii}.

... В Обераммергау я не был, но видел аналогичный спектакль в Вашингтоне в исполнении какой-то, кажется тоже австрийской, 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.

Наиболее любопытным для меня моментом было снятие со креста.

Чрезвычайно умелым использованием системы длинных полотенец, пропускаемых под мышки, очень ловко спускали с креста 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 экстазом, что стал вещать на древнееврейском языке.

Возможно ли это?

«C'est a prendre ou a laisser»¹⁰⁸, — 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 пробовался Пудовкин на роль Пимена^{cciv} в «Иване Грозном».

Он так проникся ощущением восьмидесятитрехлетней старости, что, сам цветущего здоровья, внезапно «свернулся с катушек» перед съемочной камерой от... сердечного припадка.

Во всяком случае, фотопортрет Ганса в терновом венце, кудрях и бороде, с каплями крови, сползающими по щекам, и трогательной 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 неаполитанского Андрогина^{ccv} 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 раннеренессансные, кремовые по цвету и шероховатые по фактуре. Между арочками были темные бархатные занавески. За занавесками — голубой фон. А скрытый свет чуть ли не разных оттенков

¹⁰⁸ «Хотите верить, хотите — нет» (франц.).

играл на столбах и в простенках.

Около Ганса на одном из ложноготических кресел сидел с видом алчной химеры его финансовый директор — из белых эмигрантов, кажется, господин Иванов. И по жадному взгляду, обращенному на меня, было видно, что его когтистая лапа старалась нащупать, как бы переменить антрепризу.

Ганс был, кажется, в третьей фазе перерасходов и поисков новых 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 боявшийся первого опыта в «говорящем» кино.

Я сильно подозреваю в этом деле организующую волю господина 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 Годунове».

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 двадцатипятиклеточной 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 дальнейших злоключениях.

О дальнейших встречах.

Дальше вертится калейдоскоп персонажей, вовлеченных в эпопею моей высылки из Парижа.

Колетт!

Колетт!

Париж немислим без Колетт,

без Колетт — колоритного автора «[Claudine] en mînage»¹⁰⁹ Колетт — супруги Вилли^{ccvi},

Колетт прелестных записей о том, как она работала в мюзик-холле.

¹⁰⁹ «Клодин в домашнем кругу» (франц.).

(«L'envers du music-hall»¹¹⁰.)

Колетт совсем недавно была на положении супруги отца моего друга Рено.

Однако она изменила ему со своим старшим пасынком, братом 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 пронесет моя эпопея.

А когда я устаю, сбиваюсь с ног или мне надоедает это развлечение, он ураганом мчит меня по дороге в Версаль, где неповторимые ритмы очертаний дворцовых лестниц и парков и неподвижная гладь прудов дают нам новую зарядку на новые похождения на следующий день.

С Колетт нас сводит другой мой долголетний друг — Леон Муссиак. «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 старинных маленьких улочек.

Улички угловаты. Полны подъемов и спадов.

И в сумерки кажется, что по ним скользят персонажи «Человеческой комедии» или призрак Жерара де Нерваля, повесившегося в точно том самом месте, где нынче размещается суфлерская будка театра Шатле.

Колетт живет в нескольких крошечных комнатках над аркадой окнами внутрь, в сад Пале-Рояля. Под высокими помещениями верхних этажей.

Что только перевидали эти оконца на своем веку из-под полусводов этих антресолей!

Роскошные толпы гуляющих в манере Дебюкура в канун великих событий финала XVIII века.

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 порыв 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] гражданской войны для спектакля «Взятие Бастилии» Ромена Роллана!

Позже под сводами этого же Пале-Рояля скользил в игорный дом герой «Шагреновой кожи» Бальзака.

Амбразуры окон все те же.
Они видели:
Коммуну.

¹¹⁰ «За кулисами мюзик-холла» (франц.).

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 впущенными в него цветами, птичками, плодами.

Продолговатые бутылки с парящими в них стеклянными фигурками 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 Режанс¹¹¹.

Я чувствую себя по крайней мере как «un гоий» (элегантные гуляки, спутники Филиппа Эгалите).

Уж слишком впечатляет окружение.

Его доигрывают обои белые в розовую широкую fraise йcrasйе¹¹² полоску.

Филипп — это Бертло.

Филипп Бертло — всемогущий управляющий министерством иностранных дел, пресловутым Ке д'Орсе, как именуют министерство в прессе^{ccvii}.

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, расплзающиеся по бумаге, как гусеницы, в разные стороны.

В этом письме они не превращаются в бабочки слов — причудливых оборотов речи Кокто.

Письмо — чисто деловое.

Бедный Кокто — се раувре 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.

¹¹¹ Rйgence — Регентство (*франц.*).

¹¹² — цвета раздавленной клубники (*франц.*).

Хотя и в центре города, район этот позади этой каменной громады с греческими фронтонами и колоннадами пользуется дурной славой.

«Магдалина» по библейской аналогии имеет совершенно точный 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 посещать, но даже изредка проживать в «домах мадам Телье»^{ccviii}.

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 друзей не приносил новый котелок.

Кокто встречает меня с неизменной долей аффектации.

Он взволнованно протягивает мне свои громадные руки — знаменитые, в толстых венах, руки Кокто, как бы отвинченные от совсем другого человека, — «руки Орлака»^{ccix} (вы помните фильм с Конрадом Вейдтом?) — и приставленные к тщедушной фигурке 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 аннамит^{ccx}, только 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 разложение форм природы в архитектуре ацтеков, тольтеков и майя сделано либо в трансе марихуаны, либо в порядке воспоминаний о нем. Нормальное состояние сознания вряд ли способно на такую экстравагантность.

Совершенно так же сделаны зарисовки и записи Кокто в процессе 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»¹¹³.

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 Тардьё в постели...»

Ура!

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 деньги. Заказ должен быть готов...»

Заказ этот — двухстрочные стишки, рекламирующие... шелковые чулки для какой-то из крупнейших парижских фирм...

Кокто садится в сторонку и как из рога изобилия сыплет двустихиями.

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»¹¹⁴, 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 «Новобрачные Эйфелевой башни» («Les mariés de la Tour Eiffel»).

Она вызывала скандал тем, что порывала со всеми условностями 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 неосуществленных эскизах к несостоявшейся постановке в театре Фореггера^{ссxi}, — в образах «мамы — ресторана-автомата» и «папы — ватерклозета» для новой транскрипции «Шарфа Коломбины», alias¹¹⁵ — «Покрывала Пьеретты».

... Меня предупреждали.

У Кокто — двойной способ принимать гостей.

Либо он позирует «мэтром» и снисходителен.

Либо он играет «мнимого больного» и принимает лежа, жалобным 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.

И мне было сказано:

¹¹³ «Человеческий голос» (франц.).

¹¹⁴ «Я знаю все» (франц.).

¹¹⁵ — иначе (лат.).

«Вы мне внезапно рисуется залитым кровью...»

Вторая встреча была менее буколической.

Была закрытая премьера его пьесы в «Комеди Франсэз». Той самой «Voix humaine», которая обеспечила ему дружбу с мадемуазель Марке.

Премьера эта в благопристойной и чинной «Комеди Франсэз» тоже разразилась скандалом.

Правда, скандалом не в ответ на «левый» загиб, а как раз наоборот — за безоговорочный отказ от «жеребятины» и возврат 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. Pires¹¹⁶ очаровательный магазинчик древностей из позолоченных резных мадонн и целого подвала перуанских фигурных кувшинов, чаще всего в форме собак. Мода на них, а следственно, и рынок сбыта, только-только начинали пошатываться, и на витринах они уже не служили приманкой.

Вместе с нами обедали Арагон, достаточно известный и дорогой 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 группировки.

С этой группой сюрреалистов, группирующихся вокруг центрального лидера Андре Бретона, у меня довольно прохладные отношения.

По-моему, Бретон, довольно неудачно позирующий «марксистом» (!), несколько задет тем, что я не счел нужным по прибытии в Париж заехать к нему с визитом и комплиментами.

Общение с «марксистствующими» салонными снобами — занятие вообще малоприятное.

Но здесь случилось еще худшее.

Хромой Прампolini, итальянский художник, с которым я познакомился на «конгрессе независимых фильмов» в Ла-Сарразе (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... Маринетти.

Радущия в этой встрече с моей стороны, конечно, не могло быть никакого.

Разве что, как писала какая-то газета в своем отчете об открытии этой выставки, было «пикантно видеть в одном и том же помещении одного из провозвестников фашизма рядом с яростным адептом коммунизма».

Что эта встреча опередила встречу с ним, Бретон никак не мог пережить,

¹¹⁶ — улице Святых Отцов (*франц.*).

хотя и футуризм, и сюрреализм я считаю одинаково равноудаленными как по идеологии, так и по форме от того, что делали и делаем мы.

Разглядывать же живого Маринетти было, конечно, очень занятно.

Я никогда не представлял его себе таким, каким он оказался:

жирным, черноусым, похожим на переодетого в штатское городского 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» футуризма, урбанизма, тактилизма и воинствующего милитаризма прежде всего.

Столь же «колоритен» он был и в той своей французской поэме, которую он читал с необыкновенно «жирным» вкусом.

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 лирическими строчками^{ссxii}.

Не так Маринетти.

Он пишет прямо «от лица» своей собаки.

И жирное «фл-э-э-эр» относится к тому моменту поэмы, близкому к кульминации, когда пес налетает на... человеческий экскремент и трепещет перед тем, что вот-вот сейчас он впитает «внутреннюю сущность», истинную тайну природы своего хозяина — человека... Гм. Гм. Гм... Parlez pour vous¹¹⁷, уважаемый мэтр!

Никаких красок я здесь не сгущаю.

Это можно проверить.

«Это» напечатано в сборнике «I nuovi poeti futuristi»¹¹⁸ (1930), и с помпезным посвящением мне — моему «grand talent futuriste»¹¹⁹ и с размашистой подписью автора хранится где-то среди сугубо парадоксальных раритетов моей кунсткамеры.

Еще больше злит Бретона тот факт, что я дружу с отколовшейся от него группой более демократической молодежи. Она имеет штаб-квартирой кафе с фигурами двух китайских болванчиков над входом, откуда название «Café 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 cadavre» («Труп»), направленный лично против Бретона!..^{ссxiii} ... 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.

¹¹⁷ Говорите о себе (*франц.*).

¹¹⁸ «Новые поэты-футуристы» (*итал.*).

¹¹⁹ — «большому футуристическому таланту» (*франц.*).

Тут и соборы, тут и башня Эйфеля (старичка Эйфеля я однажды видел^{ссxiv} сидящим около ворот своей маленькой виллы на выезде из Парижа), тут и пирамиды.

Элюар — покром фигуры, манерой держаться, плечами и челюстью 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 пирамиду Хеопса или «Эмпайр стейт билдинг» Нью-Йорка, еще не попавший в «Ларусс» тех годов.

«Только предупреждаю, — говорит Элюар, — я подыму скандал!»

(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 скандал в одном из ночных кабаков, где какая-то компания затеяла 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 бороды. Строгие дамские туалеты.

До тошноты почтенное общество.

«Занавесь пошла», — как говорят старые рабочие нашей сцены.

В чинность начинает просачиваться корректная дремотность.

В пьесе — одна актриса^{ссxv}.

С воображаемым партнером... на другом конце провода телефона.

Это — нескончаемый монолог.

Нескончаемость медленно заглатывает крупички 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: «Merde! 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 вовсе 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.

«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 тартаренов^{ccxvi}, избегающих 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 необъятно широким жестом (у нее на редкость длинные руки), с правильно рассчитанными интервалами мимирует отчаяние, чередуя его с мольбой, вновь мимируя отчаяние и снова возвращаясь к скрещенным рукам мольбы.

Напрасно! Вот уже короткие жирные ляжки взбежали по лестнице, 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 фрегату, выныривает бледное лицо поэта с крепко сжатыми челюстями, прежде чем с кучей других тел скатиться с монументальных лестниц бельэтажа вниз.

Бурная овация обращается к сцене.

Требуют продолжения пьесы.

Изобразив «растроганную благодарность», актриса возвращается 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.

Но... успех произведению Кокто обеспечен.

«Пожар способствовал ей много к украшенью»^{ссxvii}.

Не знаю — без скандала так же горячи были бы аплодисменты?

Без инцидента — так же пламенны оvationи?

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 встречаясь с ним.

Это довольно трудно.

Хитрым маневром так закрыты всякие боковые двери, что волей-неволей вынужден проходить через маленькое фойе, где, «ноншалантно»¹²⁰ 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 несколько минут сквозь какую-то щель между Домом Мольера и внешней стенкой Пале-Рояля оказываюсь на свежем воздухе.

Уф!

... «Уф!» — произносит, разгибаясь, Кокто. Двустипшиа 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 — заглавия 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 несравненную Кики^{ссxviii} — модель всех крупных художников-монпарнасцев.

Кики, танцующая в испанских шаях танец живота на крышке рояля, на котором играет Жорж-Анри Ривьер из Musée du Trocadéro.

Кики, подарившая мне книжку своих мемуаров с надписью:

«Car moi aussi j'aime les gros bateaux et les matelots»¹²¹.

Наконец, Кики, сама ставшая писать красками, рисующая мой портрет.

К концу второго сеанса неожиданно входит Гриша.

Она скашивает свои громадные миндалевидные глаза неизменно благосклонной кобылицы из-под длинных ресниц в сторону Александрова и... в мой портрет оказываются вписанными губы будущего постановщика «Веселых ребят».

На вывеску ресторана попадают и «Анфан террибли»¹²² — заглавие последнего романа Кокто.

¹²⁰ От слова *ponchalamment* — небрежно (*франц.*).

¹²¹ «Так как я тоже люблю большие корабли и моряков» (*франц.*).

¹²² «Les enfants terribles» — «Трудные дети» (*франц.*).

На них надписано характерным гусеничным почерком все с той же манерностью и пентаграммой: «A celui qui m'a bouleversé en me montrant ce que je touchais avec les doigts d'aveugle. A Eisenstein son ami Jean Cocteau. Paris, 9.I.1930»¹²³.

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 поднимаемся на одну из возвышенностей (buttes), опоясывающих Париж.

Знающие географию Парижа придерутся к тому, что окружение холмами здесь неполное; однако я настаиваю на «опоясанности», 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 s'yries», — медальки с пылающим сердцем Христовым, целительные эквоты, цветочки, иконки, ленточки, открытки с ласточками с пришитыми к клювикам настоящими жетонами, свидетельствами того, что правоверный паломник был на поклонении у подножия этого уродливого сооружения времен Наполеона III^{ссxix}, по-своему умело обезобразившего облик Парижа.

Но это и не возвышенность Монмартра, с мельницами, Плас дю Тертр, до одури знакомой по живописи, с кабачком «Au lapin agile»¹²⁴, где когда-то пел свои песни несравненный Аристид Брюан.

На этот раз это — лакомство особого рода. На вершинах la Villette.

Там, где орудуют бойни.

Где трудятся мясники.

И где такие же изысканные маленькие рестораны по части кровавых бифштексов, как внизу, в «брюхе Парижа» — на Парижском центральном рынке, вы можете получить ни с чем не сравнимый луковый суп с сыром, тянущимся из тарелки за ложкой, словно золотистые морские водоросли, — или лучшие сорта улиток в других ресторанчиках, пугающих вас ночью длинными рогами своих золоченых улиток над входом.

(Одну предрассветную заутреню вы же не можете не посвятить осмотру этой кумирни чревоугодия, куда за ночь стекаются караваны яств...)

За кровавым бифштексом мы с Кокто договариваемся обо всем.

Помимо Мари Марке он поговорит еще с Филиппом, как только Филипп возвратится из Женевы.

Это тот же Филипп, с которым обещала поговорить Колетт.

И через несколько дней регулярно начнут поступать крошечные четвертушки, исписанные микроскопическим почерком управляющего министерства иностранных дел.

¹²³ «Тому, кто потряс меня, показав то, до чего я только дотронулся пальцами слепца. Эйзенштейну — его друг Жан Кокто. Париж, 9.I.1930». (франц.).

¹²⁴ «У проворного зайца» (франц.).

Они информируют Кокто о ходе моего дела.

Кокто их пересылает мне.

Я храню их на память.

Но до этого я вижу с самим Бертло^{ССХХ}.

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. Много в жизни я не увидел 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 «ратодром», где, согласно определенным правилам игры, бульдоги расправляются с крысами.

Она же мне помешала в еще более колоритном развлечении.

В Париже, помимо Жермен Круль, я дружил, конечно, с массой фотографов.

Тут и Ман Рэй, и Эли Лотар, и Кертес, который мне и предложил это развлечение.

Ман Рэй принимает великосветских дам у себя в ателье на улочке 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 прислугой, с парикмахерами, как они ходят по дому, когда им некого 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 контесс, пренсес 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 флешлайты¹²⁵ с видом его помощника...

Не попал.

Не попал и на закрытый смотр моделей будущего сезона к Ворту.

¹²⁵ Flash-light — магниевая вспышка (англ.).

Тоже должны были пойти с фотографом — моим другом — венгерцем.
Поэтому знакомство с «*maison de couture*»¹²⁶ ограничилось одной мадам Ланвен, где шились платья для мадам Мары.

[ИЗГНАНИЕ ДЬЯВОЛА]

Все на мертвой точке...

Ничто не движется вперед.

Проходят дни.

Истекает срок малинового билета^{ссхxi}.

Через несколько дней буду в Берлине.

Неужели партия проиграна и вся игра страстей впустую?

Жаль!

Но прежде чем покинуть Францию, хочу увидеть Везлэ (Vézelay).

Там самые потрясающие древности романской архитектуры, самые затейливые фигурные капители. Самый строгий и вместе 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 многотысячном тираже «На западном фронте без перемен», — открытку с одной из капителей собора в Везлэ: ангел, ведя за рога дьявола, 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 Берлине, так как парижские власти подобны этому кургузому романскому ангелу...

Через два дня приходит в Париж берлинская «*Berliner Zeitung am Mittag*». В центре полосы — мой дьявол, выталкиваемый ангелом, — факсимиле оборотной стороны открытки и улюлюкающая издевка немцев над французами. Эпопея приобретает 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 социалистический, листок.

Любезность за любезность: они просят у меня интервью.

Я очень обозлен.

К тому же терять, кажется, уже нечего.

Дело явно застряло.

Не вытанцовывается.

¹²⁶ — фирмой модной одежды (*франц.*).

Мэтр Ламур угрюм и мрачен.

Александров и Тиссэ гоняют со своим господином Курочкиным где-то в Ницце или в Говт де Лу.

Даю себе полную волю в своем интервью.

«Какова цель вашего приезда в Париж?»

— Хочу познакомиться с тем аббатом, который ввел в лоно католической церкви Гюисманса.

(Я вспоминаю, что улыбающийся мосье Удар занимает в префектуре то самое место, где когда-то сидел автор «Бездны» и «Святой Лидвины де Шиедам». Может быть, ему удастся проделать это и со мной?..) «Что вы скажете о случившемся с вами инциденте?»

— Я сделал ошибку, приехав в Париж и не пожертвовав должной суммы на госпиталь для престарелых и пострадавших жандармов, покровительствуемый мадам Кьяпп...

(Это — один из наиболее известных окольных путей — вручать 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...^{ссxxii}

<Как меня принимают в приемной и как меня принял Удар!

— Restez, monsieur, restez!

Ouf!..¹²⁷>

* * *

Кто же, в конце концов, решил дело, я так и не знаю.

И еще — *reste la question*¹²⁸, был ли нарушен ночной покой господина премьера... Эта тайна так и останется *inter piernitas* Мари Марке (между

¹²⁷ Оставайтесь, мсье, оставайтесь! Уф! (*франц.*).

¹²⁸ — остается вопрос (*франц.*).

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!



ДАМА В ЧЕРНЫХ ПЕРЧАТКАХ^{сsxiii}

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 Гете, стихи an eine unbekannte Geliebte — еще неведомой возлюбленной^{сsxiv}.

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 природной склонности или предрасположения воспринимающего.

И совсем интересно, что это романтическое видение — вовсе не обязательно лирико-романтическое, как призрачно-голубоватое 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-консерах¹²⁹ Франции.

И с незабываемой четкостью контура и абриса живет на плакатах, офортах навеки запечатленной остротой глаза одного из великолепнейших художников Франции.

Чем впервые пленил меня ее облик?

¹²⁹ Cafй-concert — кафе-шантан (франц.).

Черные ли перчатки, рассказы ли отца, слышавшего и видевшего бессмертную *disease*¹³⁰ 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*»¹³¹),
потом — «Искусство петь песенку» («*L'art de chanter une chanson*»),
затем — неуловимость.

В двадцать шестом году в Берлине она концертирует, одновременно 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.

*Fatalitè*¹³². Принцесса Грёза в черных перчатках^{ccxxv} — 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*»¹³³ вербует друзей Советскому Союзу.

Томительно-скучно в гостинице.

Кто-то хлопчет о продлении пребывания.

Надо ждать телефонных «мессажей»¹³⁴.

Бульвар Монпарнас еще не лиловет в голубых сумерках.

«Жокей» наискосок от меня еще не зажигается огнями. «Куполь» и «Ротонда» еще не становятся магической феерией ночи.

Скучно.

Скучно в этом Париже Домье и Лотрека, Малларме и Робиды,

«Трех мушкетеров» и Иветт Гильбер...

*Tiens!*¹³⁵ 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 инициалов Федор Шаляпин.

¹³⁰ — исполнительницу (*франц.*).

¹³¹ «Песня моей жизни» (*франц.*).

¹³² Рок (*франц.*).

¹³³ — «Г-н Эйзенштейн своим личным обаянием» (*франц.*).

¹³⁴ *Message* — сообщение (*франц.*).

¹³⁵ В самом деле! (*франц.*).

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 Америку. Берите с них (в интонации: дерите) как можно больше денег!»

Дам Иветт не любит Америку. (Эпизод с морской болезнью^{ссххvi}.)

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 солидных, стоящих.

Мраморные столики и лампы.

Золоченые стулики и фарфор.

Бронзовые вазы.

Все немного старомодно, но добротное.

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»^{ы¹³⁶}, рассматривая по стенам и по потолку бесчисленные фото с нескончаемых катастроф на скачках.

Впрочем, нет. В отличие от ресторана потолок гостиной дам Иветт — свободен. Если не считать нескольких люстр, раскинутых применительно к разноскомпонованным уголкам гостиной.

Может быть, нескольких люстр одновременно в гостиной и не висит.

Может быть, это вырастают мохнатыми абажурами девятисотых [годов] лампы настольные и лампы на высоких ножках, прямо от пола и прямо в потолок.

Но гроздя люстр, как в магазине, — тот образ, который, напрашивается для характеристики.

Мадам в отчаянии.

У нее насморк.

Иначе она бы спела мне весь свой репертуар.

И Dieu sait¹³⁷, как я обожаю этот ее репертуар!

Я охотно верю.

Мой визит — если не певческое матинэ¹³⁸, то драматическое — несомненно.

Рыжеватый парик.

Нос трубой.

¹³⁶ Tenderloin — вырезка (англ.).

¹³⁷ — видит Бог (франц.).

¹³⁸ Matinée — утреннее представление (франц.).

Чрезмерный жест.

Преувеличенный шаг.

Все сливается с трубным гласом декламации, вырастающей из норм разговора.

Апре-миди¹³⁹ — сплошной спектакль.

Перед уходом мне стыдливо всучивается томик... Захер-Мазоха. «Почитайте в пути».

Томик, посвященный Екатерине^{ссxxvii}.

«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 тему^{ссxxviii}.

«Elle est vieille!»¹⁴⁰ — рычит мадам.

И, властно рассекая воздух рукой, показывает, как императрица из шеренги рослых гвардейцев цепкой ухваткой извлекает самого рослого и самого красивого.

Преувеличенный жест красноречив.

Видишь перед собой шеренгу.

Ее тяжелая походка измеряет ее длину.

Видишь счастливого обладателя благосклонности императрицы.

Цепкая рука привлекает к себе счастливицу. Или обреченного.

«Mais pas trop vieille»¹⁴¹, — слабо протестует из глубины очень неглубокого кресла доктор Шиллер — муж.

Он такой хрупкий, маленький.

Похожий на степную мышь, суслика или тушканчика, он утопает в любом кресле,

даже в миниатюрном (стильном, добротном, правильно расцененном) сером и золотом «луикэнзике»¹⁴².

В этом вздохе целая драма.

Угасающий романтизм доктора.

И трезвая бабья рассудительность реалистки Иветты.

«Sarsey m'a dit»¹⁴³.

(Боже мой, Сарсе! Осада Парижа. Семидесятые годы! Может быть, следующим упоминанием будет... Рабле или Сен-Симон?!) «Tu est folle, Yvette! On te sifflera!»¹⁴⁴

Это она рассказывает, как, исполняя что-то о гильотине (вероятно,

¹³⁹ *Apris-midi* — после полудня (франц.).

¹⁴⁰ «Она старуха!» (франц.).

¹⁴¹ «Но не так уж стара» (франц.).

¹⁴² От *Louis Quinze* — стиля Людовика XV (франц.).

¹⁴³ «Сарсе мне сказал» (франц.).

¹⁴⁴ «Ты сошла с ума, Иветт! Тебя освищут!» (франц.).

Ксанрофа), она выходила в рабочей шапке (эти «каскетты» рабочих обесмертил 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 восторга!»

Потом верхняя часть лица дам Иветт начинает закрываться белыми полумасками.

Они разные.

Забавные и характерные.

Передо мной проходят *avant la lettre*¹⁴⁵ замыслы великой артистки.

Она готовит номера в полумасках.

От движений и игры полумаски оживают.

Кажется, что это не Иветт, а они корчат рожи.

То зловещие, то смешные...

Когда-то Миклашевский (кажется, в дальнейшем ставший невропастом в Италии) на сцене Троицкого театра (Троицкая улица в Петрограде) читал доклад об игре маски. И, выхватывая из-под пульта маски, надевая их на себя, заставлял игрой меняться их мимику.

В глубине — стол президиума.

Почтенный. Как мистики в начале «Балаганчика».

Но я помню и вижу из членов его лишь одного^{ссххix}.

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.



¹⁴⁵ Идиоматическое выражение, здесь обозначающее «первоначальные», «в самом зародыше» (франц.).

УЧИТЕЛЬ^{ссxxx}

Голубое распятие опрокинуто под лакированный треугольник «бехштейна».

Цвет. Фактура черного лака. Стекло. Тем не менее это не контррельеф^{ссxxxі}.

Это Мейерхольд раскинулся в прозодежде^{ссxxxіі} на ковре под роялем.

В руках рюмка. Хитрый прищур глаза сквозь стекло.

1922 год.

Слева толстые ноги Зинаиды^{ссxxxііі}, туго обтянутые шелком черного платья.

Нэп.

В ногах у мастера — я.

«Театральный Октябрь»^{ссxxxіііі} на стадии «Рогоносца».

На моих ногах — калачиком — Аксенов.

Спит.

Стадия Аксенова — безбородость.

Рыжая борода лопатой, развевавшаяся агрессивным стягом из-под контура древнего шлема буденновца^{ссxxxv} снята.

Женат на конструктивистке Поповой.

Авторе той нелепой смеси галифе и клеша голубого цвета, которую 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 костной 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 похож на голубого Пьеро...»

Признание залетает не дальше меня и не выше колен Зинаиды.

Тайна остается в доме.

Прозодежда. Биомеханика. Индустриализация театра. Упразднение театра.

Внедрение театра в быт^{ссxxxvi} ...

Два года пулеметного треска вокруг кричащих направленных лозунгов.

Бешеная полемика против приезда Дункан.

«Понедельники “Зорь”»^{ссxxxvii}.

Аудитории, раздираемые надвое.

Сколько пылающих вокруг этого юным энтузиазмом.

И все — не более чем случайная, чем новая, чем перелицованная 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 дополняют.

Дудочка. Дудочка!

Как он играл на дудочке.

Стоя на одной ноге.

Обвернув вторую змеей вокруг.

Голубой Пьеро — носитель режиссерского замысла — выпархивает между длинных полос головинского занавеса в «Маскараде»^{ссxxxviii}.

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 осажденных городов.

Вчера в гробу предполагалась Коваленская. Сегодня — Закушняк.

Меняются и города.

Сегодня — это осажденная Сеута^{ссxxxix}.

Завтра — обложенная Оппидомань^{ссxl}.

Сегодня — это эмоционально повышенный речитатив революционных реплик Верхарна.

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 вздрагивании членов.

Экстаз знает только одну формулу захвата человека.

От бога ли, от дьявола ли опьянение одержимости — ритмический вздрог один.

Пафос — един.

И пафос в сущности своей — сверхтемен.

По природе своей — по ту сторону от предмета темы и содержания.

В случайно оставшейся не сожженной единственной дошедшей книжечке истинных откровений в состоянии экстаза святой Игнатий себе в этом сознается.

Сперва Великое Это.

Затем оно облачается в образ божественного.

Неудивительно, что католическая мистерия освобожденной Сеуты и революционно-мистическая Оппидомань декламируют 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 Бородинской^{ccxli} или «Лес» — всегда неизменно одно и то же.

Взлетают и слетают парики и личины.

Сегодня они — музейно-пышный «Мир искусства»^{ccxlii}, завтра они сброшены в мусорный ящик истории, послезавтра возрождаются золотыми, зелеными, фиолетовыми, клееными из овчины [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 стакана.

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 — боксер^{ccxliv}.

Слишком пухл и красив.

Жалеет лицо, как воины Помпея во время битвы при Фарсале,

как воины Помпея — чаще бит^{ccxlv}.

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 институт — мастерские Мейерхольда, ГВЫРМ^{ccxlv}.

Кругом густо живут в этих двух с половиной этажах.

И кажется, что каждая стенка как будто из картона и достаточно ее надрезать, чтобы в наши залы посыпались неисчерпаемые предметы домашнего обихода: бельевые корзины, табуреты, 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 самые необыкновенные одежды.

Ухитряясь не уронить с ног ночных туфель, он, прыжок за прыжком огибая углы заворотов игрушечной лестницы, слетает вниз.

Еле поспеваешь за его юношеской прытью.

Догоняешь его в кухне.

«Зовите фотографа!»

Поза...

Простите: ракурс.

(Сколько пламени, страсти излито на дисгрессию¹⁴⁶ этих понятий: 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 «Дориане Грее»^{ccxlv} воплощает безупречного денди, клюв в клюв, качаясь 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 возглавляет^{ccxlvii}, сегодня отказало ему в смете по ремонту его театра...

«Пошлите за фотографом...»

ПРОЩАЙ^{ccxlviii}

«Последний раз я видел Вас так близко...»^{ccxlix}

Почему эта пошлая фраза, предшествующая образу еще более пошлого

¹⁴⁶ разделение; от *disgredere* (лат.).

«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, помноженную 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 мантию».

В «мантию»-то и дело.

А строчка цитаты возникла так, как, видимо, возникали эпитафии у Пушкина: эпитафии Пушкина, в которых следует читать вторую — произнесенную — строку, которую неминуемо на ум приводит строка первая — записанная.

Эту особенность пушкинских эпитафий подсмотрел неисправимый литературный voyeur¹⁴⁷ Шкловский^{ссл}. (Обозначение, может быть, и обидное, но точное. And I do mean it¹⁴⁸!)

Конечно, это не было мантию.

Это было обыкновенное, темного цвета пальто.

Мужское.

И ничего особенного с этим пальто, по существу, не происходило.

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.

А другой — значительно более высокий — имел фигуру надломленную, 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 случайно 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 недостойн развязать ремни сандалий 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.

¹⁴⁷ — вуайерист (*франц.*).

¹⁴⁸ Именно это я и хочу сказать (*англ.*).

Но от этого ничего не менялось.

Руки дрожали.

В сознании развязывались ремни сандалий.

И будь под их ногами не квадратный булыжник мостовой сердца Москвы, обнесенного стенами, а пыльная дорога Сирии или Палестины, молодой человек, подававший пальто, вероятно, благоговейно прикасался бы концами губ к пыли следа, оставляемого за собою твердою поступью ноги согбенного учителя. 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 пройдет гулять, на лестницу он станет взбегать (по дурной привычке молодости он всегда бежит по лестницам) с неизменной одышкой и сердцем, клокочущим в груди не от одних чувств...

И... quand mème¹⁴⁹.

А может быть: tant pis¹⁵⁰.

Купола соборов такими писал Головин^{ccli}.

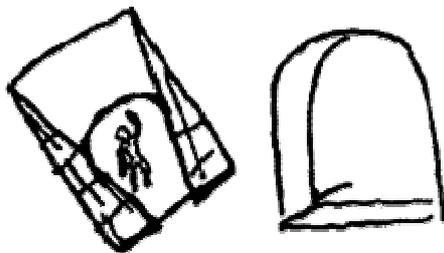
Резко освещенными снизу и с острым концом луковиц, уходящих в темноту синего ночного неба.

Туда же уносился, вонзаясь в небесные своды, Иван Великий.

У подножия его мы казались особенно маленькими...



СОКРОВИЩЕ^{ccli}



Ржавчина.

¹⁴⁹ — все же (франц.).

¹⁵⁰ — тем хуже (франц.).

Сухая и рыжая, кажется, покрыла собою все.

И выжженную траву.

И бензинохранилища, порыжевшие в равной мере и от растрескавшейся на солнце краски, и от рыжей краскомаскировки, залившей их стенки.

И колючую проволоку.

И запыленное шоссе.

И нелепое пригородное «сельпо» — незаконнорожденное детище 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.

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 солдаты.

Располагаются в пустующих дачах.

Разматывают колючую проволоку и катушки полевых телефонов.

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 старик^{ccliii}.

Невнятная каша повисла на небритом подбородке.

Остатки это от завтрака или... дань вежливости — слова приветствия?

Девушка с синими кругами под глазами^{ccliv}.

В домашней рухляди не вижу стройного стана яванской марионетки. 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 сочленений.

Тонкие длинные пальцы восточных мастеров (я видел их собратьев на других материках Тихого океана) собирают эти позолоченные 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 перегибаешь их в локтях. И плавно параллельно плоскости тела проплываешь ими мимо собственного торса.

С тем чтобы снова в новом вздрагиванье изменить угол соотношения 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 распускающий 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 простой

«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 кафельный 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-невропастов.

На смену их рукам — удивительные руки удивительнейшего из всех когда-либо бывших.

Это он сейчас перед нами, через еле заметные движения пальцев, 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 замороженными глазами прозелитов великого мастера.

Где-то здесь, в трухе и рухляди.

Среди битой посуды и треснувших урыльников и умывальников.

Среди просиженных соломенных кресел и полинялых букетов искусственных камелий^{cclv}.

Валяется она.

Какая-то стыдливая робость мешает мне спросить о ней у девушки с синими кругами под глазами.

Может быть, это та самая робость, которая боится разрушить давнюю мечту неожиданностью прикосновения.

Тогда, когда все кругом мертво и переменялось.

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 проникнуть 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 грудками бумаги.

«Мы боимся за них. Сгорят.

Мы боимся и за дачу. Сгорит».

Говорила мне за несколько дней до этого барышня, сейчас безучастно глядящая сквозь синие круги на груди 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^{cclvi}

У Литвиновых была собака.
Но не он ее любил^{cclvii}.

Любила собаку — терьера — мадам Литвинова, Айви Вальтеровна.
И дети.

Вообще собаке, конечно, здесь вовсе не место.

И если бы я был ригористичен, как престарелый Гете, ушедший с поста директора Веймарского театра из-за того, что в «Саладине» на сцену позволили себе вывести собаку и этим осквернить великие помостки^{cclviii}, я тут же должен был бы бросить писать и сам на себя обидеться.

Обидеться за то, что пустил сюда, в такое серьезное сочинение, встрепанного да еще чужого терьера.

Однажды это со мной уже случилось.

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 рефлексов в целях установления новых — условных.

А действительны те сюжеты, что работают на особо глубоко врожденные рефлексы (погоня, *par exemple*¹⁵¹, прежде всего работает на охотничий инстинкт преследования — если смотреть с позиций борзой, или на инстинкт умело «уносить ноги» — если смотреть с позиций зайца и т. д.).

Собака Литвиновых заходит сюда по менее существенному поводу.

Если смотреть со стороны...

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.

¹⁵¹ — например (*франц.*).

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 формул моей деятельности.

Точнее — один из динамических импульсов моей деятельности.

Одна из сокровеннейших пружин, заставивших и заставляющих меня делать очень и очень многое.

Итак: «Me too» — «Мы — тоже»!



ПУТЬ В БУЭНОС-АЙРЕС^{cclix}

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 «Анатolia Франса в халате» Бруссона^{cclx} или сборник очерков Альбера Лондра^{cclxi} о торговле белыми рабынями?

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 прогулку психологически определила книга Бруссона.

О непролазной моей нерешительности во всем, что лежит за пределами того, что мне хочется в каждый данный момент работы в искусстве, я здесь уже плакался^{cclxii}.

Говорил и [о] том, что многие поступки определялись только стимулом: «у уо tambйп» — «и я тоже» (могу, хочу, буду).

Мелкой завистью я как будто никогда не страдал.

Но большой, стимулирующей и часто до невозможности алчной 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, — произнес речь свою последовательно на трех разных языках.

Меня заела мечта когда-нибудь в разных странах на разных языках наговорить докладов.

Потом эта мечта еще заострилась, когда я прочел в «Itinéraire Paris — Buenos Ayres»¹⁵² Бруссона о том, что Анатолий Франс был приглашен читать доклады в Аргентину. Доклады его о Рабле, кстати сказать, были смертельно скучными, как и [впоследствии] «отстоявшиеся» в книге^{cclxiii}. 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 только что прошедшее увлечение — подражание... Бальзаку.

В купальном халате, похожем на его белое монашеское одеяние, 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 киноопыта, уже кое-что подсобравшего к двадцать девятому году.

«Стимул Франса» был, вероятно, очень силен.

Достаточно вспомнить, что выступать публично вообще и тогда (как и теперь) для меня бесконечно мучительно и требует невероятного преодоления каких-то тормозов. Из многих вещей, 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 выступления и доклады в Цюрихе, Берлине, Гамбурге, Лондоне, Кембридже, 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 обедах, а в Мексико-Сити — даже открывал выставку Сикейроса в помещении испанского королевского клуба, только что ставшего центром республиканской Испании и завесившего портреты испанских королей впервые живописными полотнами художника-коммуниста.

И наконец — наконец! — передо мной лежит заветная телеграмма — приглашение из США приехать в Аргентину и сделать два доклада в... Буэнос-

¹⁵² «Путешествие из Парижа в Буэнос-Айрес» (франц.).

Айресе^{cclxiv}.

Наконец!

И я даже не еду их делать.

Забавно, что выступаю я неплохо. И у меня где-то таятся газетные 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, добровольно 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», которое надо делать между мороженым и кофе!

Жадно кидаешься после этого на мороженое. Но оно уже растаяло или унесено.

И только чашечка остывшего кофе бальзамом вливается в разгоряченную душу...

Как цепенеешь в канун выступления, теряя из поля зрения почти суточный путь по Швейцарии, — не готовясь к докладу, но дрожа перед ним!

Какое выступление было самым страшным?

Пожалуй — два.

И оба в Америке.

Одно — на конвенции прокатчиков фирмы «Парамаунт», в Атлантик-Сити, второе — в Голливуде.

Гигантский скороход «Европа» — близнец «Бремена» и «Колумбуса» — как волшебный ковер, переносит нас через приветливую гладь Атлантического океана.

Океан необычайно благосклонен на путях туда, как и на путях обратно.

Он хмурится только в должном месте, где мы пересекаем Гольфштрем, и удивляет нас порывами ветра и брызгами, взлетающими выше верхних палуб на высоту капитанских мостиков.

Контракт подписан в Париже.

И мы пересекаем океан вместе с нашим боссом — вице-президентом «Парамаунта» мистером Ласки. Мистер Ласки начинал кинокарьеру оркестрантом.

Кажется, играл на корнет-а-пистоне или трубе.

Один из подлинных пионеров кинодела.

Один из первых ступивших на благодатную почву золотой Калифорнии и впервые догадавшийся приглашать на киноподмостки светил театральной сцены.

Кажется, Сара Бернар впервые снималась именно у него^{cclxv}.

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; отдельные 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 уверены в том, что мы действительно сумеем договориться о подходящей теме, хотя уже в Париже мы не поладили на трактовах «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 лобби¹⁵³ 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 мужем делавшая первый крупный фильм о слонах — «Чанг».

Смутно помню, что оступился, чуть не слетев с трибуны президиума 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 “торгового сектора” крупных фирм!), но продавать картины я нанял бы вас немедленно!»

Большого комплимента ожидать было просто невозможно...

А остаток дня мы провели вместе с австралийской делегацией, почему-то особенно восплававшей нежностью ко мне и Тиссэ.

(Александров приехал в Америку из Парижа на «Иль де Франсе» 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 кинематографической Мекки.

Вот уж где подлинно оговорка, ошибка, неверно взятый тон — и четыреста

¹⁵³ Lobby — то же, что и холл (англ.).

самых заостренных перьев вечных ручек не за вас, а навсегда — против!

Почти с самого моего въезда в Соединенные Штаты реакционная печать, в особенности зарождавшаяся тогда организация фашиствующих «рубашечников» майора Пиза, подняла безумный визг против моего приглашения... [требовала] удаления с Американского материка человека, чье пребывание на почве Соединенных Штатов «страшнее тысячного вооруженного 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 советскими людьми в Калифорнии.

Отношения между Америкой и нашей страной тогда были только торговыми.

И что Америка тридцатого года была Америкой антисоветской, Америкой «сухого закона», империалистической Америкой Гувера, прежде чем стать (через два года) Америкой Рузвельта и Америкой новой эры и демократических тенденций, нараставших с повторным президентством Рузвельта, увенчавшихся военным союзом с нами.

С прессой надо считаться...

И с тревогой оглядываясь на Оффис Хейса^{cclxvi} и первые слухи о комитете Фиша^{cclxvii}, «Парамаунт» собирает прессу на завтрак в «Птичьей», кажется, зале отеля «Амбассадор».

По крайней мере помню какую-то россыпь цветастых колибри, которыми расписаны стены.

А может быть, это только щебетанье большого процента женщин-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 черным доскам проверить, как скажут 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, общегосударственных, 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-Хуана¹⁵⁴, что мог бы трижды купить все это заведение.

Когда нас в течение шести недель не впускали обратно в Штаты из Мексики, в Голливуде играли «на нас».

На нас же играли и в дни этой встречи с прессой, хотя мы и не 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 банковских интересов, в частности Би-Пи, ставившие только наверняка, без излишеств и затей, и чаще всего повторяя раз за разом 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 «Парамаунт» как раз в эти годы теряет первенствующее место, на которое с блеском выходит «Эм Джи Эм» («Метро-Голдвин-Мейер») под вдохновенным «неоавантюризмом» Ирвинга Тальберга, который ведет свою фирму не по линии скучных «верняков», а [по] неожиданной фаланге кинопобед.

Феодальный раздор внутри фирмы способствует тому, что только увеличивались и так естественные трудности наших соглашений 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 поставили.

Расстались.

На чем и закончилось то, что на прощание, вынув изо рта сигару, Би-Пи Шульберг охарактеризовал как «благородный эксперимент»¹⁵⁵.

Однако очень скоро и оба «феодала» оказались за пределами фирмы.

<Би-Пи — держателем контрактов Сильвии Сидней (и кажется, Клары Боу).

А Джесси Ласки на старости лет — тем, чем он начинал в кино, вольным

¹⁵⁴ 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 «спикизи», 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).

¹⁵⁵ «Благородным экспериментом» в те годы было принято в Америке называть... советскую систему государственного управления. (A noble experiment!) (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

продюсером (и кстати сказать, очень неплохих, живых и острых картин).

Но в этот период все еще в радужных надеждах.>

[КОЛЛЕГИ]^{cclxviii}



Добрый седой поэт — Уолт Уитмен посещал раненых и умирающих.

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 четырнадцатом 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 заказывают из ходкой тематики «ватерклозетного фольклора».

Так называет Георг Гросс настенные рисунки над писсуарами, которые, по собственному его свидетельству, он взял за образец для стилистики своих рисунков.

С Гроссом знакомлюсь в Берлине в 1929 году.

Предшественника Варги из меня не получается.

«Pin-up-Varga-girls»¹⁵⁶ у меня не выходят.

Дома узнают о тематике, и мои посещения лазарета прекращаются.

Раненые лежат в залах Рижского стрелкового общества, рядом со стрелковым садом, куда через улицу выходят окна нашей квартиры. Там

¹⁵⁶ «Девушки для прикалывания» Варги (англ.).

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 работница 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 специальный — для безруких и безногих.

Ожидаю тяжелых впечатлений.

И совершенно ошибаюсь.

Госпиталь полон «уже отвоевавшимися» и хоть с изъясном (впрочем, большим), но оставшимися в живых.

Надо видеть, как, лихо задрвав халат, скачет боец на одной ноге, ловко костылем, как кием, ударяя в металлический шарик настольного 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 говорили на другие темы.

Штернберг, конечно, как мало кто, страдает комплексом неполноценности^{cclxix}.

Он имеет несчастье в прошлом быть монтажером (склейщиком).

И какие бы надуманные изломы декадентщины он ни наворачивал, пуская пыль в глаза голливудцам (например, «The scarlet empress»¹⁵⁷), голливудская аристократия за человека его не считает, сколько он ни позирует. Заходим в ателье во время съемок «Марокко» с Марлен Дитрих и Гэри Купером.

Мертвая тишина.

Битком набитый массовой 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.

¹⁵⁷ «Блудница на троне» (англ.).

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 Беллингу^{cclxxx}.

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 подчеркнутого 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 погруженную 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 — небольшого роста, седоватый, со слегка артистической прической.

Носит седоватые усы с тонкими концами, несимметрично опущенными книзу.

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 своими 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 маленький фильм в трущобах Лос-Анжелоса (весь на натуре) — «Salvation hunters»¹⁵⁸.

На остаток денег подкупает механика Чаплина — японца.

Пусть, «вроде как бы по ошибке», пустят ролик вечером, когда 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.

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 приветствуют 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»¹⁵⁹ дублей по двадцать.

Пристрастие к крупным мужланам, вероятно, несет Штернбергу какую-то компенсацию.

¹⁵⁸ «Охотники Армии спасения» (англ.).

¹⁵⁹ — куски несмонтированного материала (англ.).

В Берлине он даже живет в «Херкулес Хотель», около «Херкулес Брюкке», напротив «Херкулес Бруннен». Отель Геркулеса через мост Геркулеса напротив фонтана Геркулеса с огромной серого камня статуей Геркулеса...

А «Доки Нью-Йорка» прекрасная картина.

На дворе у «Парамаунта» в тридцатом году еще стояли облупившиеся и обветренные декорации доков. По декорациям видно, как умно из них светом и кадром сделаны эффекты экрана.

Сейчас мимо них пробегают мальчишки

во главе с «вундеркиндом», переростком, моим сослуживцем Джекки Куганом^{cclxxi}.

Джекки уже далек от неповторимого обаяния kid'a¹⁶⁰, но еще не дошел до образа отвратительного полысевшего верзилы, каким он сейчас (1946), вернувшись с фронта, работает entertainer'ом (развлекателем) в каком-то из ночных кабаков Лос-Анжелоса.

На эти фотографии смотреть и больно, и постыдно: он пародирует себя в роли kid'a...

Бывают случаи непростительного кощунства.

Но в тридцатом году он, по-моему совершенно некстати, снимается Томом Соьером 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 немного^{cclxxii} — брата Мэри Джека Пикфорда — была необходимая угловатость движений и какая-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 «Американскую 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»^{cclxxiii}.

... Яннингса я в этот раз вижу не впервые.

За три года до этого, когда я в Берлине еще как «простой смертный», я его вижу на съемках «Фауста» в Темпельгофе^{cclxxiv}.

Визитную карточку Эгона Эрвина Киша, издавшего «Броненосец» в Москве, с пламенной рекомендацией Яннингсу пересылают 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

¹⁶⁰ — малыша (англ.).

«Потемкина».

На этот раз — фаворита Екатерины.

Конечно, с ним в главной роли.

«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», повернувший в «Парамаунте» все фильмы с Яннингсом и сломавший себе шею на «Маленьком кафе»^{cclxxv} другого берлинца — Лювига Бергера с участием Мориса Шевалье.

«Пока снимается картина, супервайзер ломает себе голову, а когда картина готова — ломает себе шею, если картина принесла 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 отношения Клайда и Роберты, попытки аборта (и скрытая пропаганда в его пользу), убийство на этой почве...

Боссы «Парамаунта» мечтали из «сенсационного» романа сделать обыкновенный (just another), хотя и драматический рассказ на тему «boy meets girl»¹⁶¹, не вдаваясь ни в какие «лишние» соображения.

Со мной они влетали в еще худшее.

Меня интересовали тут картины общества и нравов, толкающие Клайда на все то, что он делает, и затем, в ажиотаже предвыборной горячки в интересах перевыборов прокурора, ломающие Клайда.

Освобожденный от Ниагары словесных потоков и описаний Драйзера, роман очень сжат, очень свиреп и крайне обличителен.

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 (!!)

¹⁶¹ — «парень встречается девушку» (англ.).

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 режиссера Бертольда Фиртеля и одно время менеджерши скандинавской звезды.

Я называл ее Гарбель (beau — bel. Gar-beau, Gar-bel¹⁶²).

Она меня ответно — Eisenbahn¹⁶³.

Это было уже позже, когда мы все-таки встретились.

Это было в период их взаимного увлечения с режиссером Мурнау. Я помню их обоих раскинувшихся в оживленном tkte-a-tkte во всю ширь зеленого сукна на бильярде дома Людвиг Бергера.

Гарбо никого не допускала на съемки в ателье, так как, почти не владея никакой «школьной техникой», играла — и как изумительно! — только по наитию.

Как известно, наитие находит не всегда.

И тогда работа заменяется истерикой и слезами.

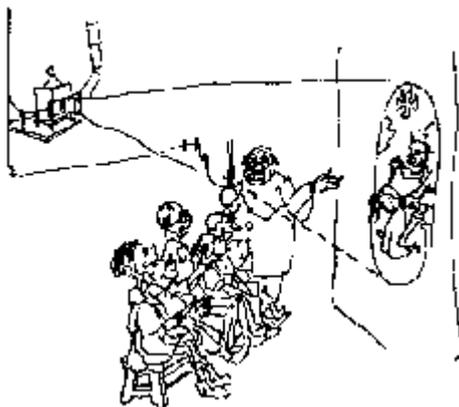
Труд актрисы для Гарбо был тяжелым хлебом.

Очень удивительно, но как-то в таком же роде — all'improvviso¹⁶⁴ — и от репетиции к репетиции не совершенствуя раз избранного варианта, но сверкая все новыми и новыми вариантами, играет, репетирует и снимается и Чаплин.

Из ста вариантов у гениального артиста не может не быть несколько гениальных! — их он и отбирает, сидя в знаменитом маленьком черном клеенчатом кресле в просмотровой комнате.

Если недостаточно — он снимет еще.

А если он будет не в настроении снимать, он укатит на яхте в обширные просторы Тихого океана и вернется к пленке, камере, декорациям и товарищам по работе, беспрекословно ожидающим его, тогда, когда внутренняя потребность снова вернет его в ателье...



¹⁶² Игра слов: beau — bel — слова-синонимы, означающие «прекрасный» (франц.).

¹⁶³ Игра слов: Eisenbahn — железная дорога (нем.).

¹⁶⁴ — импровизационно (итал.).

ЧАРЛИ ЧАПЛИН^{cclxxvi}

Конечно, самый интересный человек в Голливуде — Чаплин.

Некоторые говорят, что единственный. Может быть, да, может 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 встретить, меня больше всего интересовала встреча с Чаплином. В то отдаленное время я еще не до конца изжил в себе формализм^{cclxxvii}, а потому меня больше всего интересовал вопрос: *как* — в какой форме произойдет наша первая встреча?

Экспресс «Нью-Йорк — Лос-Анжелос» идет четверо суток, пересекая своим бегом песчаные равнины и плоские красные холмы Аризоны. Делать в поезде совершенно нечего, если не считать за дело покупку поддельных кустарных вещей на станциях индейских заповедников. Фантазия имеет сколько угодно времени, чтобы рисовать себе любые картины будущей встречи. Фантазия, как всегда, начинает работать аналогиями: вспоминаются другие встречи. От первых до самых свежих. От фон Штернберга в Берлине за несколько месяцев до этого до Дугласа 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, невзирая 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 подпиской, вызвав бурю веселья во всех газетах!

Так или иначе, Дуглас следует не столько сухому закону страны, сколько неписаной его стороне. Наша встреча в Нью-Йорке и случилась в соответствующей обстановке соответствующего 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 непримиримые, 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»^{cclxxviii} с ответным визитом 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 письменный стол. По масштабу он сравним разве что с диваном в Царскосельском дворце, рассчитанным на три длины не слишком низкорослого Александра III. На столе груды чертежей, раскрытые фолианты,

горы фотографий. Из этих джунглей высятся 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 оказывается, — 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 — подобие древнего Рима: монументальное розовое тело Джо Скэнка, председателя «Юнайтед Артисте», задрапированное в мохнатую простыню; немного менее монументальное — с оттенком в желтизну — тело Сида Граумана, директора крупнейшего «Китайского» кинотеатра в Голливуде. Среди них затерялся худощавый Джек Пикфорд, брат Мэри, и среди вин и фруктов 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 мнению, план постройки студий на Потылихе ^{cclxxix}. Он предлагал сделать отдельные павильоны — изолированными друг от друга, а не сверстывать их в единое «монументальное» столпотворение, в котором каждый каждому будет мешать (до какой степени 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 обратном пути думает захватить навестить дедушку в Минске...

Круг рукопожатий заканчивается, и в этот момент с невообразимым грохотом открывается дверь в глубине. Подобно Богу Саваофу, из клубов облаков и пара из парильного отделения вылетает маленькая поджарая фигурка. Она похожа на экранного Чаплина, но это, конечно, не Чаплин, ибо даже детям известно, что экранный жгучий брюнет Чаплин непохож на седого в жизни Чарли. Но не успевает эта мысль пронестись в голове, не успеваешь сообразить, что он выкрашен для «Огней большого города», как фигурка уже торжественно нам представлена: Чарлз Спенсер Чаплин. В ответ на что немедленно на ломаном русском языке раздается приветственное: «Гайда тройка снег пушистый!..» Чарли нас узнал. А Джо Скэнк любезно пояснил: «Чарли был в течение года близок с Полой Негри и полагает, что владеет русским языком».

Вот так и состоялась первая наша встреча. Предугадать, что она произойдет в предбаннике марокканского стиля, не смогла бы ни одна из самых буйных фантазий.

Но так завязалась очень милая дружба, тянувшаяся все полгода, пока шли

наши переговоры с «Парамаунтом» о совмещении несовместимого: о теме фильма, который одинаково увлек бы нас как режиссеров и «Парамаунт» как хозяев...

[ТВОРЕНИЯ ДАГЕРРА]^{cclxxx}

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 Харлоу на фоне павлинов, на мраморном парапете, который окаймляет подкрашенную голубую воду «свимминг-пула»¹⁶⁵ при отеле «Амбассадор» в Голливуде...

Первая вдова великого писателя — Анна Григорьевна Достоевская. Для этой встречи я даже впервые, еще мальчиком, специально прочел «Братьев Карамазовых», чтобы было о чем говорить с великой вдовицей. Однако разговор не состоялся, встреча ограничилась только встречами: 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-Тин^{cclxxxi} — 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 рассветов, которые так неподражаемо описывает Тургенев...» — можно было прочесть среди других перлов его генеральского пера.

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 — творение Мельеса¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Swimming-pool — плавательный бассейн (англ.).

¹⁶⁶ 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

Это был типичный для него полутрюковой фильм^{cclxxxii}, из которого я до сих пор помню затейливые эволюции полускелетной лошади извозчицкой 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 увлеченный «левой фотографией», никогда их просто не замечал.

Среди других несбывшихся постановочных проектов я в Голливуде должен был ставить историю капитана Зуттера^{cclxxxiii}, 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 реликвию — пилу из лесопильной мельницы Зуттера, где был найден первый золотой песок.

В каких-то отдаленных местечках Калифорнии я посещал подслеповатых старушек, помнивших, как «капитан» сажал их, тогда еще крошечных девочек, на свои мощные колени всадника и заставлял подпрыгивать.

Постепенно из обрывков впечатлений и пережитков традиций (в Сакраменто, например, еще сохранились состязания в... рашении бород. Побритые в один и тот же день и час участники состязания через определенный промежуток времени сверяют растительные достижения своих подбородков), из облика и обихода людей слалось ощущение атмосферы старой Америки сорок восьмого года, Америки эпохи первой золотой горячки, Америки этапа, предшествующего гражданской войне, но вместе с тем и Америки, уже неизбежно вставшей в круг проблем, для которых эпоха Линкольна должна была оказаться эпохой разрешения одних проблем и возникновения новых.

Эти пути и перепутья проносят нас от портиков тихих провинциальных домиков с традиционными качалками и забывающимися 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 кажется, что пейзаж этот говорит о том, как жажда золота пожирает органическую радость природы...

Недаром волновались мои американские хозяева, когда я темой сценария выбрал «Золото» — роман Блеза Сандрара о капитане Зуттере.

«Допускать большевиков до темы золота?...» — они качали головами и в конце концов засунули проект всей затеи под сукно.

Может быть, и не напрасно.

возраста, являются имена Мельеса, Чарли Чаплина, Эйзенштейна. Есть и другие имена, но имя Эйзенштейна всегда в числе первых...» (*Примеч. С. М. Эйзенштейна*).

Уж больно остро вопил калифорнийский пейзаж окружения приисков о всех нелепостях жажды золота, что несется таким же вопиющим обличием из самой биографии Зуттера и со страниц романа о приключенческой его жизни...

Однако странствия по следам путей колоритного капитана приводят нас еще к одному портику.

Это портик местного музея.

Имя городка я уже не упомяну.

Музей скромен.

И две-три подлинные реликвии эпохи Зуттера — какие-то пуговицы, поля фетровой шляпы и, кажется, шпоры — здесь любовно окружены чем попало из того, что относится к тем же годам и эпохе.

Бисерные мешочки, подсвечники, треснувшие чашечки, вышитые 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 цинка, или с лукаво-зеркальной, подмигивающей поверхностью, лишь при определенном повороте стеклянной поверхности дающие увидеть изображения, заключенные в маленькие коробочки — складни, внутри которых они обведены тонкой гофрированной рамкой из медных пластинок, тонких, как фольга.

С тисненными букетами на наружной крышке.

И с куском живого образа, живым куском эпохи, образцом живого национального характера внутри.

Вероятно, количество прочитанного о прошлых днях Калифорнии, вероятно, бесчисленные рассказы и прежде всего полное погружение в эти ушедшие дни — оказались магическим ключом 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 словесная пошлость и штамп, если «витрина», то непременно «запыленная», совершенно так же, как если «сирота», то непременно «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»¹⁶⁷, по «филлинг-стейшн»¹⁶⁸ и телеграфной конторе отделения «Вестерн Юнион».

И вместе с тем прошлое, если не древность, другой мир, другое столетие

¹⁶⁷ Drugstore — аптека, торгующая также мелкими товарами, сувенирами и закусками (англ.).

¹⁶⁸ Filling-station — бензоколонка (англ.).

глядит на вас живыми глазами из этих крошечных раскрытых створок, где на одной половинке — слегка облезлая и поблекшая бархатная подушечка оранжевого, вишневого или шоколадного цвета, а с другой стороны на вас смотрят глаза, проборы, кепи и бородки покроя «дядя Сэм» бесчисленных, ныне большей частью анонимных, а когда-то таких известных и именитых первых людей своих городишек, таких подвижных, деловых и деловитых американцев сороковых, пятидесятих и шестидесятих годов!

Вот они.

Их жены.

Дети.

Молодые люди, пришедшие из глухой дали в первые американские 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 узловатостью громадных рук.

В сгибах пальцев еще как бы читается охват ручек плуга, прежде чем эти пальцы привыкнут водить еще не ручкой пера, но гусиным пером по счетным книгам контор, по кассовым книгам банков, по судейским записям юристов и юридическим документам адвокатов.

Вот они в разгар благополучия.

Линии часовой цепочки вторят поперечной складке ослепительных жилетов. Они — штофные, бархатные, вышитые. Округлость брюшка морщит и вытесняет их незыблемую поверхность.

И незыблемость кажется перешедшей в спокойный взор, потерявший широкую раскрытость удивленной юности и молодости, впервые встречающейся с жизнью.

Посадка комфортабельная.

И есть что-то подобострастное в том, как чопорное плюшевое кресло старается свои от природы неудобные локотники с максимальной комфортабельностью расположить под локти мистера со-энд-со¹⁶⁹, достигшего благополучия, признания, общего уважения.

Как зеркальце ларинголога, играет зайчиком поверхность другого дагерротипа, более раннего. Между взблесками его поверхности вы улавливаете мимолетные очертания бледных клеток.

Это — пышное разнообразие шелковых клетчатых тканей, в которые облачены жены и матери благополучных джентльменов.

Изысканные белые гофрированные чепцы шлемами охватывают не менее затейливо гофрированные локоны причесок.

Бант или шаль завершают обрамление бесконечного разнообразия лиц.

Хитроумный метод Дагерра и Ньепса постепенно вытеснил прежнего

¹⁶⁹ So-and-so — такого-то (англ.).

американского живописца, ездившего из города в городок, от фермы к ферме, писавшего фамильные портреты в манере будущего таможенника Руссо, расписывавшего знакомыми пейзажами пространство стен над каминами и возившего картинку заранее изготовленных живописных торсов сидящих фигур в кружевных чепцах, черных шелковых в талию затянутых платьях и небрежно накинутых шالях, 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, морщинках около глаз, победоносно вздернутых носах людей, достигших успеха, или печальных юношеских лицах, из-под конфедератских своих кепок как бы ожидающих близкого конца в лазаретах, так безжалостно и трогательно описанных в листах записей и дневников «великого седого поэта» Уитмена, помогавшего скрашивать последние мгновения не одному десятку 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 нравственности, к которым я себя причислить не могу, но лично я отчетливо 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 Ганса Сакса титульный лист с его гравированным портретом.

Это было очень давно, в период моих первых увлечений народным театром и площадным фарсом^{cclxxxiv}.

Ганс Сакс был, кажется, первым автором, чьи фарсовые диалоги 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 благовоспитанности удержали меня от того, чтобы не изуродовать этот уникальный экземпляр Румянцевской библиотеки^{cclxxxv}, хранивший портрет моего тогдашнего идола.

Вероятно, это было глухое предчувствие того, что он вовсе не непревзойденное совершенство, как и оказалось позже, когда 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 музея крошечного американского городка.

Выдавить стекло витринки!..

Непрактичная бредовость подобной затеи входит в сознание почти одновременно с самим вожделением.

След вожделения остается только в слегка покрасневшихся от волнения

щеках да в как-то особенно по-мальчишески заблестевших 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»¹⁷⁰, 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 пленившие меня фотообразы прошлого здесь никак коллекционерски 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 футляры-складни, в которых перевозились, разъезжали и сопровождали 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 интересные, не только тисненой кожи, но еще и из мастики, похожей на резной камень... Впрочем, на черта мне футляры!

Меня увлекает кусочек живого духа прошлой Америки, подобно сказочному джину, живьем ухваченному этими створками футляра.

Несколько подобных староамериканских «джинов» я любовно 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 Митчелл^{cclxxxvi} или знакомства с «Антони Адверс»¹⁷¹ эти чудодейственные стеклянные и цинковые пластинки наводили фантазию на воссоздание удивительно колоритного прошлого Америки, ее городов, возникавших 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 маленькой миссии имени святого Франциска, навсегда запускали якоря в гостеприимную бухту, засыпали песком расстояния от собственного борта до борта соседа, возводили на палубах этажи и становились первыми домами будущего города Сан-

¹⁷⁰ Curio-shop — антикварная лавка (англ.).

¹⁷¹ Романы «Gone with the wind» Gladys Mitchell и «Antony Adverse» (Примеч. С. М. Эйзенштейна).

Франциско!

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 мыслями переносясь в биографию капитана Зуттера и Америку эпохи его окружения.

МУЗЕИ НОЧЬЮ^{cclxxxvii}



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 профессионалов-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 слепца. Но потому, что эти малосимпатичные барышни с высохшим сердцем за плоской грудью, прикрытой джемпером, уведут посетителей от непосредственного видения и восприятия в сторону 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 марками.

Женщины на полотнах кажутся отогревающимися в потной животной теплоте тучных стад посетителей.

Их округлые — или аскетические у примитивов — тела лоснятся 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 постелях Дега, чтобы, взяв под ручку посетителя поносастее, увести его к себе за оливковые, пунцовые или вишневые занавески «первых планов» покинутых ими холстов.

Если... если эти дамы прошлого не отгорожены замком и решеткой от слишком жадных рук посетителей.

Такова судьба «Джоконды» после небезызвестных походов великой незнакомки по рукам международного жулья^{cclxxxviii}.

Решетка и замок кажутся поясом целомудрия, надетым на нее во избежание новых эскапад.

Однако пояс целомудрия — это уже экспонат другого музея — музея Ключи.

В этом музее прекрасные образцы Ренессанса и готики Франции.

Деревянная скульптура.

Оружие.

Предметы обихода.

Но стада посетителей здесь устремлены только в одну сторону.

Только к одной цели.

Вот он лежит.

На фиолетовой подушечке,

под стеклом.

Зубастый и непроницаемый.

Пояс целомудрия.

Это своеобразное металлическое седло, железное «жди меня»^{cclxxxix}, хранившее неприкосновенность жен в долгие годы военных походов их повелителей по горячим пескам Святой земли...

Озорные рассказы прошлого говорят о том, что у ключей бывали дубликаты...

Нагулявшись по залам, подхожу к старому сторожу-хранителю.

«Там, там!» — кричит он мне хриплым голосом.

Я еще не успел задать вопроса.

А он уже экспансивно машет руками, протягивая указательный палец в угол переполненной залы.

«Там!»

Бедный старик! Я ищу совсем не того.

Я двигаюсь совсем не в сторону пояса целомудрия (я уже нагледелся 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 француз, 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 странный 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 отлучился, сохранив свой отпечаток в изгибах железных листов, как сохраняют складки материи следы изгиба фигур.

Латы кажутся стальным пиджаком, навсегда сохранившим характер и повадку их плотоядного носителя.

Латы. Латы. И латы.

Ходим между ними вместе с чудным профессором Кингс-колледжа 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 любое время дня и года.

С ним же мы рыскали вдоль старинных улочек 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 войны. Боец считал высшим достижением элегантности — очки или пенсне. По две-три пары очков подчас украшали молодого лихого вояку, видевшего в них не то эмблему солидности, не то символ учености, но, во всяком случае, нечто из ряда вон выходящее.

... Он же водит меня по Хемптон-Корту и Виндзору.

Там мы любуемся героическими композициями Мантеньи ^{ссxc} и причудливым «Похищением Ганимеда» Рубенса ^{ссxcⁱ}. Ганимед здесь — толстый мальчишка лет шести-семи. Смертельный перепуг его раздражается струйкой, которую не может удержать мальчуган.

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 низвергаются 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 Леонардо да Винчи.

Приходится удовольствоваться молитвенным лицезрением его почерневших записных книжечек в витринах другого музея-базара — «Виктория энд Альберт Мюзийум» 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 джентльмена 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 сумерках^{ссхсii}.

Классная комната, лишённая стекол, как при королеве-девственнице.

Непомерные столбы, идущие вдоль середины помещения, неспособны компенсировать отсутствие тепла.

Но столбы эти — реликвии победы над разбитой «Великой армадой». «Великая армада», с малых лет известная по страницам истории, всегда казалась легендой — чем-то вроде Летучего голландца или «Старого моряка» Колриджа.

Здесь — в этих мачтовых столбах, ставших пилонами и толстыми школьными партами под потопками победителей, — здесь армада становится реальностью.

У мальчишки — все равно, наследственный ли он лорд, принадлежит 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 начертанием собственного имени в Итоне рационализован и приведен в некие культовые формы.

Этажом выше, рядом с комнатой, где хранятся розги, имеющие хождение и по сей день, имеется специальная комната.

Если нижний этаж поражает полной наготой холодных каменных стен, то здесь — небольшая комнатка, сплошь выложенная 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, вонзать беспощадность своего волевого импульса в тело раз поставленной перед собой цели и задачи.

Этим британские джентльмены похожи на небезызвестного студента из рассказов Аркадия Аверченко.

Он решил безумствовать.

Но, привычный к студенческой расчетливости, прежде чем разбивать что-либо из окружающего, он точно справлялся о стоимости 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 облицовку 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 несколько 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 зависимости от количества лет, в течение которых на них оседает пыль проходящих столетий, кажутся позвоночниками одного несгибающегося хребта — чопорной и

строгой фигуры британского джентльмена, каким он стоит в представлении и сознании 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 черепа, — он только что в порядке подношения редкому посетителю выбрал темой... энергичность языка елизаветинцев.

Два часа льется непрерывный поток цитат и образцов этой полнокровной, чувственно образной речи, словообразования и сочные метафоры которой можно, казалось бы, мять руками, как девок в тесноте стоячего партера «Глобуса», «Лебеда», «Блэк Фрайерс» или других театров великой эпохи.

Вероятно, веселый дух безудержных елизаветинцев, магически вызванный к жизни магом, облаченным в докторскую крылатку, сопутствует нам при этом посещении Тауэра.

Мы вместе с ученым моим спутником позволяем себе мальчишескую 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 посетителей, одного английского и одного иностранного, что публику 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 представлены целиком.

Так оно и есть. Известно, что рыцари носили каждую железную штанину одетую врозь.

Между ними полагался еще отдельный малый (не всегда) стальной предохранитель, нагло торчавший из-под стального прикрытия нижней части рыцарского живота.

Прекрасные образцы рыцарских доспехов из собрания Эрмитажа так и стоят в безмолвии отведенных им зал Зимнего дворца.

Пуританские хранители Тауэра лишили своих стальных рыцарей этого существеннейшего атрибута мужественной агрессивности.

Раблезианский подтекст протеста по поводу «неполноценности» 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, фальстафовским смехом, который от кабинета директора вниз по всей иерархической лестнице прокатывается хохотом под сводами Тауэра по поводу темы протеста двух придирчивых посетителей: одного английского профессора литературы и одного путешествующего иностранца.

* * *

Директор музея древней культуры пламени майя в городе Чичен-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 скульптуры Эрмитажа в белую ночь.

Я тогда снимал сцены «Октября» в Зимнем дворце и во время каких-то перестановок света прошелся соединительными переходами 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 вылезает 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, когда мы переступали через порог сокровенного «секретного отделения» музея, где хранится запечатленный в камне разгул чувственного воображения древних майя.

Они [статуи] еще выигрывали в причудливости, нелепости, диспропорции и... масштабах оттого, что внезапно выхватывались из темноты зажигающейся спичкой, вспыхивавшей то там, то здесь.

Толстой где-то, не то в «Детстве», не то в «Отрочестве», описывает эффект молнии, освещавшей вспышками мчащихся лошадей^{ссxciii}.

Вспышки были так мгновенны, что успевали выхватить только по одной фазе движения фигур лошадей.

Лошади казались неподвижными.

... От неожиданных вспышек свечек в разных концах зала, заставленного каменными неподвижными чудищами, эти чудовища, наоборот, казались оживающими.

От изменения световых ракурсов во время световых перерывов при затухании свечек казалось, что за промежутки темноты каменные чудища успевали менять положения и перемещаться, с тем чтобы с новой точки взгляда на нарушителей их векового покоя своими широко раскрытыми, круглыми навыкат, 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 округлых богов, к которым меня сквозь каменные рифы прочих — в основном эллипсоидных — вела гостеприимная свечка хранителя 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 человечества.

Факты за фактами из истории поверий о богах, одаренных «двойкой 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 шаровидных бога, обладающих этой совершенной силой.

Почему их двое?

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 проводник, — прикосновение это считалось, да и до сих пор считается целебным и снабжающим прикасающегося великой силой.

Вы почувствуете, как сильно стерся гранит...»

И в памяти проступает известная статуя Петра в одноименном соборе в Риме.

Нога, наполовину сцелованная губами истово к ней припадавших.

Здесь дело проще и явственнее.

Прикосновение, хотя бы символическое, к этим статуям богов есть приобщение к ним самим. Прикосновением к их «двойкой силе» касающийся сам приобретает часть этой сверхчеловеческой силы.

Чудодейственная сила оправдывает себя.

Внезапно вспыхивает электричество, и конец нашего паломничества к богам, включившим в себя противоречия, мы заканчиваем в желтоватых лучах электрического света.

Таинственное ушло вместе с сумраком теней.

Их спугнуло бесстыдное безразличие электрических лампочек среднего накала.

Освещенные рыжеватым их светом, круглые вытарашенные гранитные глаза моих таинственных знакомцев кажутся бессмысленными и глупыми.

Так в слепящем и неверном электрическом свете здравого смысла нелепицей кажется и все, связанное с ними.

Но стоит перегореть лампочке или перехватить дыхание у динамо-машин 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 таинственным путям искусства, какими мы шли вначале по этим залам, когда на нас как будто надвигалась своеобразным «Ночным дозором» Рембрандта игра светотеней на телах вертикальных каменных чудищ, лишенных бород, усов, веселых глаз, пышных шляп и шарфов фламандских блюстителей порядка.

... По-настоящему музеи следует посещать в одиночестве и ночью...



ВСТРЕЧА С МАНЬЯСКО^{ссхсiv}

Иногда трудно бывает вспомнить первые встречи с будущими любимцами. Как я узнал и полюбил Ван-Гога?

По-моему, по Шуйкинскому музею^{ссхсv}.

Меня затащил туда впервые — надо сказать, на второй или третий день пребывания в Москве — кто-то из приятелей-москвичей, помешанных на Гогене.

Гогена я никогда особенно не любил.

За исключением «Желтого Христа», которого знал по репродукции в книжечке Тугендхольда о французской живописи^{ссxcvi}.

Читал ее из чужих рук в Гатчине, служа в военном строительстве. 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 бретенок. На деле оказалось какое-то фрез-экразе шаровидных 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 искажение лица (the twist¹⁷², как пишут о стетсонах!¹⁷³) были именно тем, что мне было нужно, и я сбил с ног моих алма-атинских сотрудников, чтобы достать репродукцию.

Щукинский набор «Гогенов» приятнее по тонам, но все же тоже конфизери¹⁷⁴, похожее на цветочные клумбы.

И сквозь его пеструю манерность, похожую на розовых лангустов, 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 Греко^{ссxcvii}.

Исчез Веласкес, и остался пленительный мастер из Толедо.

Меня повели восторгаться Гогеном, а я с разбега влетел в увлечение Ван-Гогом.

Кстати, почти так же началось и увлечение самим Эль Греко.

Есть картины, которые так затасканы репродукциями, что невозможно глядеть на оригиналы.

Такова участь почти всего в Национальной галерее в Лондоне.

Ходишь как по страницам Мутера, Вёрмана^{ссxcviii} и тому подобным гербариям, где сухо, невразумительно и скучно описаны и воспроизведены «общими планами» чересчур завершенные и доделанные шедевры.

Когда их видишь в натуре, они кажутся увеличенными цветными репродукциями с иллюстраций, знакомых по книгам.

На «Рождение Млечного пути» Тициана^{ссxcix} невозможно смотреть.

С трудом смотрятся «Посланники» Гольбейна с перспективно скошенной картиной на первом плане.

¹⁷² — поворот, изгиб (англ.).

¹⁷³ Stetson — мягкая широкополая шляпа (англ.).

¹⁷⁴ Confiserie — кондитерская (франц.).

Эти картины сочетают затасканность по репродукциям с чрезмерной 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 пластики — вот что нравилось моему поколению.

Поэтому из opus'ов Тициана привлекателен — и очень! — только «Папа Павел с племянниками».

А по Национальной галерее я шел, полусонно хлопая веками.

Впечатление от Лувра в целом неотделимо от Галери-Лафайетт и Мезон-Прентан^{ccc}, маскарада в Меджик-Сити или Бал-Кутюр в Гранд-Опера.

Среди этой толкучки людей и картин, смешивающихся друг с другом в некое подобие цветочного базара или городского вокзала, ослепительно вспыхивают единичные «Энгры» («Мадам и мадмуазель Ривьер»), Домье («Криспен и Скапен»), портреты Клуэ, — остальное, включая «Джоконду», расплывается в каком-то мареве солнечных пятен, фигурной росписи потолков, потеющих туристов, шаркающих ног...

Так же пронзительно вырывается из скучных зал Национальной галереи «Моление о чаше» Эль Греко.

Вишневое облачение, словно бритвой, режет зелень.

Как голубое режет по желтому в «Святом Маврикии» или голубое — 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, строится режущими поверхностями тона, по которому прожилками хлещут следы бега кисти.

Фигуры взвиваются, превосходя винтом движения тополя Ван-Гога.

Перегибаются. Извиваются...

... Маньяско я встретил... в Одессе.

Шумливая Дерibasовская.

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 Ялту^{ccci}.

Это не бьющий жизнью фонтан Одессы, когда мы снимали «Потемкина»,
Одесса массовок, катящихся с лестницы вниз,

Одесса, идущая тысячами людей по улицам к палатке Вакулинчука.

Одесса прогулок по туману в порту.

Сейчас я в городе один.

Впереди предошущение неприятностей «Бежина луга».

Тоненькие деревья вдоль тротуаров.

Разрушенный «Сахалинчик»^{ccci}.

Старожилы рассказывают о пышных швейцарах, когда-то стоявших 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 ампирических 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 этнографически-
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 мастера,
блуждающего где-то за пределами всеобщего признания и хрестоматийного
приобщения к лику общепринятой клиентуры истории искусств?

Этой фамилии я не знаю и его картин никогда прежде не видел.

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 пятнадцать^{ccci}, когда
впервые попадает мне в руки монография Benno Geiger'a «Alessandro

Мagnaſco» (1923 год).

Пока что в руки забирает Маньяско меня самого.

И не напрасно.

Кажется, что фигуры Греко еще похудели,
что их экстагические изломы еще острее изломались.

Мгновениями это уже не движение фигуры, схваченное кистью, но самовольно манерное движение кисти, торопливо замаскированное костями и дряблым телом аскетов, протянутыми руками, изысканно сложенными ладонями с длинными пальцами.

Еще чаще кажется, что это витиеватые и вычурные росчерки подписей, рассеявшиеся в монашеских облачениях, чтобы согреть вокруг очага свои разбежавшиеся хвосты, петли, узлы и пересечения.

«Христос, помогающий Петру [выйти] из воды» кажется написанным 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 — Черкасова.

ВСТРЕЧИ С КНИГАМИ^{ccciv}



К некоторым святым слетаются птицы: в Ассизи^{cccv}.

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 тонкие, редкие издания и грошовые книжонки, визжащие суперобложками или задумчиво погруженные в солидную кожу, как в мягкие туфли.

Они не должны быть чересчур аккуратными, как костюмы только 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 ответно.

Книги, как сочные плоды, лопаются у меня в руках и, подобно волшебным цветам, раскрывают свои лепестки, неся оплодотворяющую 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.

Но шаг за шагом комната за комнатой начинают обвиваться книжным обручем.

Вот после «библиотеки» охвачен кабинет, вот после кабинета — стенки спальни. Честертон 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 волос, прикрывающих мысли, шляпах, прикрывающих волосы, зонтиках, покрывающих все.

... Так иногда мне видятся мои комнаты.

Токи движутся от клеточек серого вещества мозга через черепную 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 Лейбница, отражающая, но рисуются наружные стены самой комнаты, а слои книг, распластанные по их поверхности, — лишь расширяющимися наслоениями внутри самой головы.

И при всем этом книги уж вовсе не такие необыкновенные, неожиданные,

скорее, в своих сочетаниях, а не в их букинистической, 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 результате случайной иногда странички, зажатой безразличием неинтересных глав, отдельной строчки, затерянной среди страниц, занятых совсем другими проблемами.

И вязкость этой «ауры», этих излучений (или туманностей?), роящихся вокруг самих виновников (и чем они ценнее мне самих творений), почти материализуется в подобие паутины, среди которой скользишь, боясь задеть [ее] или порвать, как тонкие и трепетные нити ассоциаций. И кажешься себе подобием мудрецов с Лапуты, трепещущих за сохранность своих паутин^{cccvi}.

Иногда полуискренние доброжелатели старательно доказывают мне, что это вовсе не паутина, но что это — натянутые струны колючей проволоки, отгораживающей меня книжной мудростью от живой действительности.

Доброжелатели эти полуискренни, и истинность их утверждений полуправдива.

Таковы же и придирки касательно обилия цитат.

Цитаты! Цитаты! Цитаты!

[Кто-то] сказал: «Лишь тот, кто боится никогда не быть процитированным, сам избегает цитат»^{cccvii}.

Цитаты! Цитаты! Цитаты!

Еще князь Курбский, этот элегантный автор трактата о знаках препинания^{cccviii}, 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 книгами, 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 скачущего коренника.

Иногда они заносят, но помогают мчать соображение разветвленным вширь, подкрепленным параллельным бегом.

Лишь бы не упустить вожжи!

Но — ни боже мой! — когда цитата идет цитате в затылок нудным 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 в своей и
по своей области — тогда они ее видят: она им подтверждает 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 — иногда *ничего*
до и *ничего* после во всей книге не нужно.

* * *

Вот какие-то синдромы из области патологии нервной системы
открываются у меня в руках на странице, пригодной к вопросу техники
сценических движений итальянской комедии...^{сссix}

А иногда скромная с виду брошюрка с портретом Леонардо на обложке (я
интересуюсь даже его детством), с немецкой авторской фамилией и именем,
заимствованным из «Нибелунгов», словно сорока на хвосте, приносит
неожиданное откровение целой новой области, куда обрушиваюсь даже без
поводыря. Если скажу, что брошюрка издательства «Современные
проблемы»^{сссх} касается «Детского воспоминания Леонардо да Винчи» и
принадлежит Зигмунду Фрейду, то обозначение «сорока 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 помню, когда и
где. Почти что в первые дни официального создания Красной Армии (весна
1918 г.), застающие меня уже добровольцем в военном строительстве. В
Гатчине. Стоя в вагоне на пути в субботнюю побывку домой. Как сейчас
помню. Коридор вагона. Рюкзак на спине. Папаха — пахнувшая псиной. И
вставленная в нее четверть молока.

Дальше на площадке трамвая, в неистовой давке, я так поглощен
книжонкой, что не замечаю, как давно раздавили мою четверть молока и сквозь
собачий ворс папахи и хаки рюкзака капля за каплей сочится молоко.

О рейдах моих по фантастическим джунглям психоанализа, пронизанных

мощным дыханием первичной... «лебеды» (так непочтительно отзывался о священном импульсе *libido*¹⁷⁵), я пишу в своем месте^{сссxi}.

Здесь вспомним только о том, что очень скоро я приобщаюсь к «Значению психоанализа в науке и духе» Ранка и очаровательного 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 словообразований.

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 истории развития, к видовому становлению языка. Этот ранний интерес к пристальному взгляду в прошлое оказался неплохим.

Однако это мы вынесем под заголовок «Слова, слова»^{сссxii}.

Здесь мы сейчас не в мире слов, их генеалогии, взаимосвязей движения и становления — здесь мы даже не в области любования ожерельями стихотворений из них или ковровым шитьем сочетания их в прозе. О встречах с поэзией и прозой мы скажем в другом месте.

И здесь остается только добавить, что с Фрейдом я так и не встретился, хотя Стефан Цвейг мне и устроил почти невыносимую встречу с этим трагическим Вотаном сумерек буржуазной психологии, с этим Прометеем, сумевшим собственную трагедию и травму расчленив на звенья сковывающих его цепей, 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 познания, неспособного одолеть действие, лежит на всем психоанализе. Все за анализом. Удачным, иногда точным, порой блестящим и так часто разбивающимся на этапе необходимости «пережить», дабы избавиться.

Вспоминается другой старик — еще более шарлатанской науки. Граф Хэммонд, под псевдонимом Чеиро выпустивший не одну книгу о чтении линий руки. Его я знавал в Голливуде. Рядом маячат странные очертания рыжеволосой каунтесс¹⁷⁶ Хэммонд, слова, написанные еще Оскаром Уайльдом в его альбом...

и странная бледная близорукая фигурка в черном, болезненно морщась, когда нас знакомят и он узнает, что я еду в Мексику. Огненно-рыжая каунтесс, наклонившись ко мне, объясняет: блеклый человечек — она не понижает голоса — человечек глуховат, и вместе с тем он один из последних потомков Максимилиана и Карлотты. У меня нет под руками «Готского альманаха», чтобы установить, где и когда отмирают последние ростки этой ветки Габсбургского дома, справедливо и неумолимо подрезанные беспощадной мачетой Бенито Хуареса на чуждой им мексиканской земле, куда они вступали императором и императрицей. Мне кажется, что брак их был несчастлив и

¹⁷⁵ — полового влечения (*лат.*).

¹⁷⁶ Countess — графиня (*англ.*).

бездетен (кажется, этого придерживается и фильм Дитерле^{сссхiii}) и странный человек, может быть, не более как один из стаи самозванных потомков кровожадных особ — графов и маркизов, князей и виконтов, которыми кишит кино-Калифорния.

Сказывается же он глухим.

А когда я случайно роняю монету, он вздрагивает и оборачивается, попадаясь, как тривиальнейший симулянт на пошлейшую 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 никто не простит!) во время лодочных состязаний он повредил себе руку: правую руку свел паралич. Левая рука считается рукой предрасположений — тайны свершений начертаны на правой.

Правая безнадежно стянута параличом — и, читая тысячи судеб из тысячи рук, каунт Хэммонд безнадежно отрезан от предугадания собственной судьбы...

Это роднит его с Фрейдом, чьи и так небезошибочные воззрения дополнительно скованы изъянами собственных дефектов психики — диспропорцией значения, которое придается эдиповскому комплексу. [Это] хорошо известно каждому, кто пролистывался сквозь его учение.

Чем-то это похоже даже на некоторые изъяны в системе Станиславского, так четко проступающие при сличении «Работы актера над собой» с «Моей жизнью в искусстве», столь многое 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 автобиографического очерка, присланная мне великим венцем с его характерным автографом с прописным «Ф» начала фамилии.

И как бы случайно она стоит, прислонившись к большому белому квадрату графологических исследований Чеиро, с размашистым 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 Д. Н. 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 «Studio».

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 expensive¹⁷⁷ ресторан с диваном вдоль стенки и столиками. Так узок, что привычное размещение столиков в нем было невозможно.

Vis-a-vis¹⁷⁸ какой-то Music Hall.

Кажется, в нем видел Карнеру до его выступления в Альберт-Холле в присутствии принца Уэльского (позже отрекшегося от престола).

По-видимому, для меня настолько существовал Джойс и только Джойс в литературе, что никакие иные фамилии had no appeal¹⁷⁹.

Рядом с Джойсом называли Лоуренса по признаку... цензурных запретов на «Улисса» одного и «Любовника леди Чаттерлей» другого.

Все проходило мимо ушей.

«Любовника» купил, ступив на палубу «S. S. Europe»¹⁸⁰ 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»¹⁸¹.

Прочитал злостную атаку на Лоуренса вообще в «The doctor at literature»¹⁸², купленном из-за статьи о Джойсе.

И дальше — больше, стал охотиться за каждой книгой распухавшей «лоуренсианы».

Интересовало affinity¹⁸³ с моими взглядами на пралогическое^{ccciv}.

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 великолепные заставки, концовки и целые иллюстрации.

Все — на тему о китах.

Название книжки «Моби Дик».

«Моби Дик» — очень плохой фильм с участием в роли одноногого капитана Джона Барримора.

Когда-то видел.

Рисунки Кента великолепны.

Они меня интересуют двояко.

¹⁷⁷ — очень дорогой (англ.).

¹⁷⁸ Напротив (франц.).

¹⁷⁹ — не привлекали (англ.).

¹⁸⁰ «Steamship-Europe» — пароход «Европа» (англ.).

¹⁸¹ «Влюбленные женщины» (англ.).

¹⁸² «Врач в литературе» (англ.).

¹⁸³ — сродство (англ.).

В первую очередь — в составе графических образцов для композиции кадра. (Иллюстрации к руководству, которое я планирую очень давно^{cccхv}.)

Рядом с «Белыми ночами» Добужинского, «Версале́м» Бенуа (для случаев композиции и необъятных горизонтальных партеров я имел дело с этой же проблемой при съемке пирамид и остатков храмов в Сан-Хуан-Тетиуакан), полотнами Дега (первопланная композиция), Караваджо (поразительные ракурсы и размещения фигур не «в поле кадра», то есть в контуре кадра, а в отношении к плоскости кадра) и т. д.

Повторяется история с Бердсле́ем:

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»¹⁸⁴ — восхитительные регрессивные конструкции^{cccхvi} (1945)!

До этого Джей (Лейда) от моего имени ссылается в «The Film Sense» на главу из «Моби Дика» — «The whiteness of the whale»¹⁸⁵ (к моему пассажиру о том, что «злодейство» в «Алекса́ндре Невском» решалось, вопреки традициям, белым: рыцари, монахи).

Лихорадочно ищущего чего-нибудь о Мелвилле. «Moby Dick» интересует еще как возможный материал для пародийного «The hunting of the Snark»¹⁸⁶ Льюиса Кэрролла.

Единственное, что пока нахожу (нашел раньше, когда впервые прочел «Мобу») — это полстранички у Mrs. Rourke в «American humour»¹⁸⁷ (до войны).

Затем читаю в «Литературной газете» (1944), что наследница Мелвилла послала в Москву ряд его произведений в старых изданиях.

В это же время читаю у [Rigis Messac] («Le “Detective novel” et l’influence de la pensie scientifique») о «Confidence man»¹⁸⁸ Мелвилла.

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»¹⁸⁹ Лоуренса.

Терпеть не могу читать в библиотеках.

Особенно в холоде и грязи декабря месяца 1944 года, в нетопленной Библиотеке инолитературы в переулке на Пречистенке.

¹⁸⁴ «Ому» (и) «Тайпи» (англ.).

¹⁸⁵ «Белизна кита» (англ.).

¹⁸⁶ «Охота на Снарка» (англ.).

¹⁸⁷ — миссис Рурк (в) «Американском юморе» (англ.).

¹⁸⁸ [Режи Мессак] («“Детективный роман” и влияние научной мысли») (о) «Искусителе» (франц., англ.).

¹⁸⁹ «Очерки о классической американской литературе» (англ.).

Все же одолеваю главы о Мелвилле и остаюсь bouche b e¹⁹⁰.

Так это замечательно, и в линии тем моего Grundproblem¹⁹¹ Melville vu par Lawrence¹⁹² — совершенно изумителен.

Через Hellmann получаю томик в собственность.

Потом от Джея приходят «American Renaissance»¹⁹³ Матиссена и «Herman Melville» Sedgwick (я уже в больнице, в начале 1946 года).

Revival¹⁹⁴ бешеного увлечения Лоуренсом.

Декабрь 1943 года, когда после break-down'a¹⁹⁵ после девяноста ночных съемок «Ивана» в Алма-Ате^{СССХVII}, я отдыхаю в горах; один в маленьком домике в яблоневоm саду при закрытом на зиму санатории ЦК Казахстана.

В солнце и снегах зачитываюсь сборником «Collected tales»¹⁹⁶ и т. д.

Меня интересуеt «звериный эпос» сквозь его новеллы.

Я занят вопросом «звериного эпоса» в связи с... Disney'ем.

Disney как пример искусства абсолютного воздействия — абсолютного appeal¹⁹⁷ для всех и всякого, а следовательно, особенно полная Fundgrube¹⁹⁸ самых базисных средств воздействия.

«Tales» — паразительны по обилию подспудно действующего и по чисто литературному блеску.

Любопытно, что «Aaron's rod»¹⁹⁹ так же удивительно плохо, как и «Sons and lovers»²⁰⁰, да, пожалуй, и «Plumed serpent»²⁰¹, которого невозможно одолеть! Хотя это my «beloved Mexico»²⁰² — а может быть, именно потому knowing Mexico²⁰³?!

* * *

Второй случай — хотя по времени первый: Всеволод Эмильевич.

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.

¹⁹⁰ — с разинутым ртом (*франц.*).

¹⁹¹ — главного вопроса, основной проблемы (*нем.*).

¹⁹² Мелвилл глазами Лоуренса (*франц.*).

¹⁹³ «Американское Возрождение» (*англ.*).

¹⁹⁴ Возобновление (*англ.*).

¹⁹⁵ Здесь: заболевание (*англ.*).

¹⁹⁶ «Избранных рассказов» (*англ.*).

¹⁹⁷ — интереса (*англ.*).

¹⁹⁸ — сокровищница (*нем.*).

¹⁹⁹ «Жезл Аарона» (*англ.*).

²⁰⁰ «Сыновья и любовники» (*англ.*).

²⁰¹ «Пернатый змей» (*англ.*).

²⁰² — моя «обожаемая Мексика» (*англ.*).

²⁰³ — [что] знаю Мексику (*англ.*).

В доме на Каменноостровском, где много лет потом живет Козинцев.
Безрезультатно. Смутно помню обложку Головина.

Ту самую, оригинал которой сейчас — драгоценнейшее из воспоминаний о мастере — находится у меня дома!



КНИЖНЫЕ ЛАВКИ^{сссхviii}

Я знаю дивный книжный магазин.

Я бываю в нем нечасто.

Вероятно, потому он сохраняет свою магическую привлекательность.

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-желтый с клубами черного дыма, достойного быстроходного судна на Миссисипи. Маршрут его был от памятной мне Александро-Невской лавры («Старый Невский») до вокзала и обратно.

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, поразительный 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 лавки, чтобы не упустить книгу, усмотренную в окне накануне.

Магазин был закрыт. Или просто я не успел интуитивно понять, 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 открывается в десять.

Как-то и вопрос денег не существует.

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»^{сссхix}.

Полный набор «L'assiette au beurre»²⁰⁴.

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 тридцатых 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 пассажиров.

А вот пачка книг, купленных в моем любимом магазине, действительно 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 вокзала в Ленинграде до Николаевского вокзала в Москве. Затем 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 заре^{сссхх}.

... А просыпаюсь я сам.

Мой дивный книжный магазин — это сон.

Из года в год изредка, но неизменно навещающий меня сон.

Здесь сновидением сняты и горечь недостачи денег, и нерешительность приобрести книгу, здесь находишь по недосмотру упущенный увраж, книгу, когда-то (очень, очень давно) перехваченную кем-то.

²⁰⁴ — «Масленки»; переносное значение — «доходное место» (франц.).

Здесь с полки вам приветливо улыбается фантастически полный набор переводных итальянских сценариев^{сссхxi} в форме целой библиотеки XVIII века на французском языке. Ее я не мог позволить 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 которые я только облизывался, не решаясь даже близко подойти к роскошным витринам книжного антиквариата на Литейном.

Splendeur et Décadence²⁰⁵ этих магазинов!

Красное дерево с бронзой. Зеленые ковры. Углы заветных папок. 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*²⁰⁶ (?) — «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, прикидывающих картину к размеру простенка — не больше; на тип миллионера, способного возвести стены комнаты или построить дом вокруг нескольких собранных картин, мы все же непохожи.

Так Леонард Розенталь в своем парижском особняке, выходящем прямо в парк Монсо, с автоматически отстреливающимися окнами, как только кто посмеет тронуть ставни, обносит одну комнату ценным деревом и бархатом, какой бывает в футлярах серег и ожерелий. Бледный свет мягко вырисовывает очертания поистине божественного деревянного бодисатвы, привезенного из далекой Индии, чьи фермы жемчужных устриц — основа богатств господина Розенталя.

Или Отто Эч Кан построил свою столовую в загородном доме на Лонг-Айленде как раму для шести своих Ромнеев, ритмически 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 désire quelque chose de spécial?»²⁰⁷ И ведут наверх. И нас ведут в маленькие залы верхнего этажа.

²⁰⁵ Блеск и упадок (*франц.*).

²⁰⁶ — галерею Розенберга (*франц.*).

²⁰⁷ «Мосье желает что-нибудь особенное?» (*франц.*).

Наконец, в крошечный салон, где плотно за полотном нам выносят бесчисленных Пикассо всех периодов, за исключением тех, что знамениты по музеям и частным собраниям.

Вкус покупателей тяжел.

Тем более предупредительности со стороны продавцов.

Но вскоре, еле кивнув головой, «американцы» уходят, рассуждая между собой о том, что предложенные накануне Рембрандт, Жерико ближе подойдут к обивке кабинета...

Так я прохожу практический курс по Пабло Пикассо на оригиналах.

Мою образованность Дариус обогащает посещением кого-то из крупных зубных врачей. В его приемной одно из лучших собраний Сезаннов.

Но мы говорим сейчас о книгах, а встречи с живописью оставим 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.

Сам я там не бывал.

Сейчас эти площади, конечно, разрушены бомбежкой, но сходство их с залами не пропало. Может быть, даже еще увеличилось.

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 Larre в Париже.

Она так узка, так черна и так зажата с боков маленькими, но более чем сомнительными бистро, что кажется водосточной канавой. Вот-вот, того гляди вас смоем поток мутной и грязной воды, которая должна промчаться по этим скользким камням.

Скорее схватимся за ручку двери «Бала трех колонн» и скроемся 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 l'Odйон 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 комнат.

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 коридор.

Одна из них — седая.

В голубоватом костюме мужского покроя с короткой юбкой.

Над ней — вывеска.

Как ни странно, наличие вывески не разбивает иллюзии интерьера.

Может быть, потому, что так неожиданно само ее начертание:

«Шекспир и К^о» («Shakespeare and C^o»).

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 Фарг^{сссxxii} 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 вдохновенно надписать на титульном листе томика своих стихов: «A Eisenstein poite Jean Paul Fargue poite. Paris. 1930»²⁰⁸.

Пятнадцать лет спустя в английском издании журнала «Verve» (№ 5 – 6) я нахожу строчки Адриенны Моннье о Жане-Поле Фарге^{сссxxiii}:

«Fargue... Each of his defenseless hands forms little marionettes»²⁰⁹.

Пока что эти руки не образуют маленьких марионеток.

Пока что они порхают над прилавком, выбирая томик собственных 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 творений Джойса, как крошечный магазинчик на набережной — сокровищница изданий Верлена.

Там верлениана и любая разновидность Верлена, вплоть до запрещенных «Nombres»²¹⁰, 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 седую Сильвию

²⁰⁸ «Эйзенштейну поэту — поэт Жан-Поль Фарг. Париж. 1930» (франц.).

²⁰⁹ «Фарг... каждая из его беззащитных рук образует маленькую марионетку» (англ.).

²¹⁰ «Мужчины» (исп.).

Бийч.

Я захаживаю к ней.

Сиживаю в задней комнатке.

И долго разглядываю стенки, увешанные бесчисленными выцветшими фотографиями.

Своеобразный литературный пантеон.

Кого-кого из писателей только не знавала Сильвия!

Кроме усатого Фрэнка Хэрриса особенно хорошо представлен Оскар Уайльд в бесчисленных видах.

Особенно в том диком костюме, в котором он удивлял Америку: бархатная куртка, мягкий берет, брюки до колен, чулки.

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 постановки — для «Мексиканца» (совместно с покойным Валентином Смышляевым).

Эти же строчки, сменив имя Оскара Уайльда на имя Денни Уорда, 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 комнатку. Такого же милого энтузиаста книг.

В Мексико-Сити это был грек Мизраки. Наклейки его магазина на многих книгах на моих книжных полках: на истории китайского театра, на биографии Агриппы Неттесгеймского, на исследовании о Парацельсе...

У него я знакомлюсь с Карлтоном Билсом — автором неплохой книги «Mexican maze»²¹¹ и еще лучшей — о политическом аде на острове Куба во

²¹¹ «Лабиринт Мексики» (англ.).

времена диктатуры («The crime of Cuba»²¹²).

Карлтон Билс — сын очень любопытной фигуры. Его мать — Керри Э. Нешион^{сссxxiv}. Она — одна из тех странных и неуравновешенных женщин, которым обязан своим появлением «сухой закон» в Америке. Это она (сохранились ее фотографии, неоднократно публиковавшиеся во многих изданиях) врывалась с молотком или топором в питейные заведения Бауэри и Бруклина, 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 молотком в руках иступленно 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 длинная, книга расходуется хорошо...

В Голливуде таким местом книжного уюта был маленький магазин «Hollywood book store»²¹³.

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»²¹⁴ о гаитянском короле Анри-Кристофе, столько лет увлекавшей меня своими постановочными возможностями^{сссxxv}.

Мы хотели ставить этот фильм вместе с Полем Робсоном.

А тихий книжник Штаде, погруженный в тихую книжную жизнь среди пестрых переплетов книжных новинок, антиквариата и редких изданий, имеет позади довольно бурное прошлое.

Он сам пишет книгу.

Герой книги — не более не менее, как сам Панчо Вилья.

И выясняется, что тихий Штаде — в прошлом сам участник легендарных и фантастических походов этого «Nombre 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 исторические фигуры: исторического Панчо и исторического Эмилиано Сапату.

Первый — генерал, путчист, авантюрист.

Второй — вождь батрацкого восстания, герой и мученик.

²¹² «Преступление на Кубе» (англ.).

²¹³ «Голливудская книжная лавка» (англ.).

²¹⁴ «Черное величество» (англ.).

Положительная часть раблезианского чудовища, созданного на экране Уоллесом Бири, списана с биографии Сапаты. Остальное — с «Омбре мало» — Панчо Вильи.

В зените успеха мексиканской революции Вилья и Сапата, взяв штурмом с двух сторон Мексико-Сити, на короткое время объединились.

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 золоченых креслах в «Паласио националь» — «Зимнем дворце» мексиканской столицы.

Панчо — в регулярной военной форме. Сапата — в типично партизанской: необъятной соломенной шляпе, обвитый пулеметными лентами.

Этого факта, конечно, недостаточно, чтобы совершенно противоестественно слить обоих в одну собирательную фигуру!

В образе журналиста, вобравшего в себя воспоминания о Джоне Риде и Амброзе Бирсе, — другая неувязка.

Джонни остается жив и переживает Панчо. Такова была судьба Джона Рида.

Очень хороша вымышленная сцена смерти подстреленного Панчо около мясной лавки. Джонни импровизирует перед умирающим некролог, поэтизирующий его смерть как героическую гибель.

На деле было несколько иначе.

О жестокостях Панчо для своей газеты писал Бирс.

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 первой 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, Гордон Крэг).

Второй книгой было классическое и ныне весьма редкое исследование Rйгіcaud о театре «Фюнамбюль» и несравненном Дебюро^{ccccxxvi}.

Мне иногда везет на книги! И надо сказать, что денег мне хватило 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 заголовком.

Реакция торжествует.

После разгрома Парижской коммуны Рошфор сослан.

Равно сметена с арены истории и из обстановки феерий Тюильрийского дворца императрица Евгения.

Но мстительной даме мало изгнания Рошфора, свершившегося 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 злополучной судьбой его создателя, редактора и единственного сотрудника — Анри де Рошфора.

Это злое дело она поручает одному из самых желчных молодых американских журналистов.

Затеи хватает на один номер...

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 «Kdlnische Illustrierte»), вскормленные рассказами Диего Риверы, когда он в качестве друга навещал Советский Союз^{сссххvii}, становятся жгучим желанием съездить туда.

Несколько месяцев спустя желание становится действительностью.

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 разным городам Европы.

Впрочем, кроме этого примечательного распроданного труда, так много давшего мне по линии освоения первобытного мышления, в пакете лежит еще отдельная тоненькая книжечка.

И, собственно говоря, от нее и начинается истинная тема настоящей записи.

Книжечка имеет игривое заглавие: «21 delightful ways of committing suicide» («Двадцать один прелестный способ лишиться себя жизни»).

Книжечка эта совершенно в линии тех сборников nonsense'a²¹⁵, которыми так блещут Лир и Кэрролл в Англии, а ныне Перельман, Тербер, Стейг и Сол Стейнберг в Америке.

На ярко раскрашенных картинках здесь представлены в самой привлекательной форме самые головокружительные способы лишиться жизни.

Тут и человек, живьем закапывающий самого себя на собственном заднем

²¹⁵ — бессмыслицы (англ.).

дворике, тут и другой, закуривающий сигару, сделанную из палочки... динамита, тут третий, подобно святому Франциску, лобызаящий страшное чудовище — зеленого прокаженного.

Заканчивается книжечка самым блестящим, неожиданным, а главное... верным способом: 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»²¹⁶.

И героя «Old English», носящего кличку Old English (и сам — воплощение «старой Англии» до мозга костей), играет Арлисс.

Old English — герой пьесы — глава ливерпульской паровой компании, спекулянт и мошенник, старик-полупаралитик, «одной ногой в банкротстве, а другой — в могиле», совершая единственное в жизни мошенничество с доброй целью — обеспечить детей своего незаконнорожденного сына, попадает в лапы другого мошенника, не менее цепкого, да к тому же еще и молодого.

Старик — [человек] поразительной воли, деспотизма и полного отсутствия предрассудков, — надо видеть, как он играет в мячик с собранием своих кредиторов или заставляет согласиться держателей акций вверенной ему паровой компании вступить в явно невыгодную для них сделку! — ставит независимость 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 количество раз игравшего роль этого старика на сцене.

Другая роль Арлисса более известна и неразрывно навсегда останется связанной с его именем — это роль другого мошенника и злодея, но уже государственного (если не мирового) масштаба — Дизраэли, в известной пьесе, рисующей всесильного министра королевы Виктории — лорда Биконсфилда — в обстановке финансовых спекуляций вокруг постройки Суэцкого канала.

Я видел в Лондоне на экране и эту его роль^{ccccxxviii}.

Но, пожалуй, менее помпезный Old English даже лучше и милее.

И именно из-за сцены, в которой старый грешник лишает себя жизни.

²¹⁶ «Старый англичанин» (англ.).

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 покупка и продажа иностранных книг.

В сентябре 1941 года задняя комнатка ломится от книг, проданных отъезжающими иностранцами.

Пачка за пачкой они перекочевывают на мои книжные полки.

Много книг об Аргентине и Перу, моему «мексиканскому» сердцу они не могут не быть близки.

Их «загоняет» американский посол — мистер Штейнгард.

Книги Де Крайфа^{сссххix}.

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 благотворительный бал поборников трезвости, — старик заказывает себе лукулловский поздний обед.

Дав распоряжение касательно вин, старик засыпает предобеденным сном. Перед этим была его сцена с внучкой и резкое столкновение с мистером Венткором, пришедшим его шантажировать.

Мистера Венткора выставляет за двери лакей.

До этого хорошая сцена, когда, издеваясь над стариком, мистер Венткор отодвигает от него звонок и не дает ему возможности вызвать лакея.

Надо видеть, с какой ловкостью старик ухитряется в критический 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 клонится 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 передавший все свое имение внуку — сыну его дочери и... конюха, дочери, за это навсегда отставленной от дома, дочери, к которой в течение двадцати с лишним лет старик не обратился ни с единым словом.

Сейчас этот старик (положим, что этому «сейчас» уже пятнадцать лет) почти что бессвязно лопочет, хотя и по-прежнему восседает во главе длинного стола в столовой зале обедневшей 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 перестрелки восставших батраков с помещичьей полицией — чаррос — в узких полосатых штанах, монументальных шпорах и обшитых золотой тесьмой фетровых шляпах.

Игра необыкновенно реалистична.

Ибо играют подлинные пеоны и настоящие чаррос из опричнины 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 около 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 Николаса.

Сеньор Николас недавно купил «паккард».

Через неделю «паккард» разбит и выведен из строя.

Сеньор Николас не может отвыкнуть от обращения с «паккардом» как с необъезженным мустангом.

«Паккард» летает по оврагам, как лошадь.

Прекращает затеи «паккарда» в руках мужчины из Сантандера мощный бык.

Бык усмотрел в «паккарде» не коня, а одноплеменника.

Мощные рога красавца андалузской породы свернули радиатор 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 скакуне, 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 престарелого сеньора в постель.

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, играющая у нас в картине дочь хасиендадо ²¹⁷, — оказывается, этот наполовину мумифицированный старец делал ей накануне вечером самые недвусмысленные предложения и предлагал вместе с ней укатить в город.

Это уже ближе к тому, что мы знаем об этом старце со вставными 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 значных 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 подобно тому, как широкие авеню Чапультепека сочетают Булонский лес с растениями тропиков, а витая железная архитектура времен Наполеона III и Максимилиана сплетается с бронзовыми лицами и синими комбинезонами современных обитателей Мексико-Сити.

Старик преобразен.

И если на нем все же не фрак, а какое-то стариковское домашнее облачение, все равно по движению хотя и потерявших твердость рук, по

²¹⁷ — помещика (*исп.*).

улыбке, преодолевающей дряблость обвисающих губ, по искрящемуся остроумию, так неожиданно вырывающемуся из почти бессвязного бормотания, можно восстановить образ этого блестящего когда-то светского льва, вероятно такого же загадочного и сыплющего золотом, как немного невероятные бразильцы в романах Бальзака.

... Между тем Old English напился окончательно.

И Арлисс бесподобно проводит сцену, как в опьянении постепенно 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 сковывает концы его пальцев, ведь без этого не выходит стук?!

Или звук доснят отдельно?

И этим достигнут поразительный эффект, словно рука стучится 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.)²¹⁸

В предыдущем акте взбалмошная и беспутная писательница, мать его внучки, напевала: «La vie est brive. Un peu d'amour, un peu de rkve et puis bonjour»²¹⁹.

... С образом Old English и с образом, созданным Арлиссом, с образом

²¹⁸ «Матерь Божья! Славный, мужественный джентльмен-забияка! Какой же закоренелый грешник он был!» (Занавес падает.) (англ.).

²¹⁹ «Жизнь коротка. Немножко любви, немножко мечты — и привет» (франц.).

сеньора Салдивара сплетается образ еще одного старого 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 инфаркта 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 унижительная — фиаско Ипполита после широковещательного «экзгибиционизма» с чтением исповеди-завещания.

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

Я решил загнать себя насмерть работой.

В «Американской трагедии» Драйзера меня очень пленяла игра рока.

В своем treatment²²⁰ для «Парамаунта» я всячески выпячивал эту линию.

Клайд идеально обставляет убийство Роберты.

Затем совершается пресловутый «change of heart»²²¹, перемена его намерений на лодке.

Вслед за этим — действительно несчастный случай, в котором 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 автоматически идет своим ходом — хочет ли или не хочет, противится ли ей или избегает ее раз пустившее ее в ход преступное намерение.

²²⁰ — либретто (англ.).

²²¹ — «поворот сердца», перемена чувств (англ.).

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 безликая, без лиц (без крупных планов!) шеренга солдат вниз по Одесской лестнице.

Одни сапоги!

А позже — опять безликая, бездушная машина — прародительница 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 иступленный рев опричников, неумолимо черных, снова как рок, снова с закрытыми лицами ведущих его траурным хором к гибели.

... Когда-то я себя спрашивал: что самое страшное?

И самое страшное рисовалось мне живым воспоминанием железнодорожных путей под Смоленском в гражданскую войну.

Количество путей неисчислимо.

Количество товарных составов на них... еще более неисчислимо.

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.

Гляньте на их спины с тонкого мостика, переброшенного через их ширину.

Длина их вправо и влево скроется вдаль и сольется с пылью отдаленных разъездов, ушедших во тьму.

Так, сливаясь со мглой, исчезают без конца огни Лос-Анжелоса (города в 90 километров длины), когда, кружась, спускается 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 свиристелках 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 теплушках.

Со стуком из темноты в темноту проскальзывают плотно зажатые двери теплушки. Или проносятся линией пунктира, какой чертят эти пути на картах, бледные прямоугольники раскрытых 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 молчаливых вагонов,

не страшная жара раскаленных крыш под полуденным солнцем, когда лежишь больной...

но хвост эшелона, длинного, бесконечного, в десятки и десятки вагонов длиной, хвост эшелона, который, пятясь назад, тупой мордой последнего вагона движется на вас.

Мерцает красный «тыльный» фонарик одиноким невидящим глазом.

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 оказаться на его пути.

Но ничто не остановит медленного движения красного неморгающего глаза, торчащего из тупого рыла последнего вагона, носом своим въедающегося в сумерки...

Сколько раз в часы блужданий моих по путям так предательски, 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 сапогами 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, ставшего символом рока.

В «Американской трагедии» — это образ сперва инерции преступления, затем — ход бездушного автомата правосудия и закона...

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 невинными пустяками, гадости — пустяковыми пакостями, а мерзости — 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!

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 полок. 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 бумагу?!

В страшной «Исповеди глупца» психически заболевающий Стриндберг ощущает себя физически нераздельно с остальными членами семьи, с мебелью, с обстановкой, со стенами.

Я, кажется, иду дальше.

Я чувствую себя (чувствовал себя?) физически одним с воображаемыми призраками мыслей, как у Пера Гюнта, недодуманными, недоизложенными, недовыговоренными, недозаписанными...

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?»^{сссxxx}

Из 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.

Который раз он курсирует с наших Воробьевых гор к далекому Казанскому вокзалу.

Он увозит все, что возможно.

Даже больше того.

Станным образом немец нынче молчит.

И машина с затемненными огнями свободно скользит по затемненной Москве.

Я медленно прохожу мимо книг, это путь сквозь всю пережитую 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 внутреннюю 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^{сссхххi}

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 разноречивый 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 вяжутся 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 необходимейшее.

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 продирали я глаза утром в Петербурге.

Всегда брал с собой для чтения книжки.

Самой первой был «Вий» Гоголя.

«Старосветские помещики», «Иван Иванович и Иван Никифорович», «Заколдованное место»

и, конечно, «Страшная месть» — в издании Павленкова с картинками — были моим первым железнодорожным «читивом».

Книге сопутствовал кулек леденцов: либо зеленоватые, прозрачные, как оникс, «дюшес», либо пестроцветная «малютка».

Часто засыпал с книжкой в руках и леденцом в зубах.

Утром щемило за щекой, где за ночь полурастворился 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 паралипоменов» из маленького немецкого издания аккуратно укладываются в памяти.

Тут же рядом укладываются театральные заметки Клейста и Иммермана.

Слова Клейста о правильном органическом движении укладываются в чувства именно здесь: «Истинно органическое движение доступно лишь марионетке или полубогу»^{сссxxxii} (органическое в смысле механики, отвечающей законам природы и закону тяжести прежде всего).

Учение о «сверхмарионетке» Крэга^{сссxxxiii} или первые два-три положения 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), которого мы все так хорошо знаем по его отдельным тяжелым, розовым с золотым обрезом томам, посвященным отдельным векам 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 гобелене, 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 двигаться.

Костюм можно изучать только по репродукциям с подлинных картин, скульптуры, саркофагов, миниатюр, а не по этим кастрированным 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...^{cccxxxiv}

Но как информация о прошлом они увлекательны.

... Баржа скользит. Впереди предстоит строить мост и предмостные 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 удивительный 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 подымает 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 Люпен^{cccxxxv}.

Вот твердой поступью прошел Жавер^{cccxxxvi}.

А вот зловещей тенью стоит Фантомас^{cccxxxvii}.

Вот — герой Поля Феваля Рокамболь или капитан Фракасс^{cccxxxviii}.

Вот в сторону своих логовищ двигаются обитатели Кур-де-Миракль^{cccxxxix}. Позже в Париже мне укажут, что Cour des Miracles был как раз на том месте, где сейчас редакция газеты «L'Intransigeant».

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 путевой шапке фигуры, звонким матом, как шрапнелью, ударяет в оба берега:

«Техник! Ра-та-та-та-та... Почему не готовы спуски?..»

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 фермам под Дворцовым мостом в Ленинграде и обсуждать с мостовыми механиками, как лучше несколько раз успеть развести мост в течение того получаса — от 6 часов до 6 [часов] 30 минут утра, когда мосту положено подниматься.

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 ответный 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 неприятностей!

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 пролеткой,

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» съемки 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 дворце в библиотеке Николая целую ночь «интерьеры» для сцены штурма дворца, я под утро высунулся в окно и увидел гигантские лопасти Дворцового моста, как руки утопающего, воздетые к небу.

И вот уже в порядке видения лопасти моста обрастают разбитой пролеткой, подстреленной лошадью, а скользящие по ним золотистые лучи становятся волосами погибающей златокудрой девушки...

Вот почему для съемок наиболее сильной сцены в картине «Октябрь» бывший техник лазает по механическому чреву Дворцового 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 июльские дни.

В прямом — тактическом — смысле, но и в том смысле, что рабочие массы в июле семнадцатого года еще не до конца сплочены вокруг организующего ядра большевиков.

А это вызовет к жизни для начала октябрьского дня картину другого моста — на этот раз соседа Дворцового — Николаевского. Рядом с ним стоит историческая «Аврора». Она специально пожаловала к нам из Кронштадта, чтобы принять участие 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 золочеными грифами не останется в обиде.

Он повторит в пародийном аспекте мысль о единстве и солидарности.

Это в середине его вырастет громадная фигура матроса — брата тех матросов, что сводят воедино Николаевский мост, и балтийского потомка тех черноморцев, что проходили на «Потемкине» сквозь адмиральскую эскадру. Одним подъемом мощной ручки он обратит в бегство процессию старцев — последний 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 Государственным банком, такие же жалкие, как жалок размером этот мостик в сравнении с Троицким и Литейным, Дворцовым и Николаевским, по которым лавиной движутся из-за невских рабочих 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 крепком пожатии рук и входит структурным каркасом в построение целого фильма.

Только перегруженность подробностями и спешка, мешающая монтажно отчеканить окончательную форму фильма, скрывают эту структуру настолько, что она ускользает от анализа даже тех, которые считают «Октябрь» значительнее «Потемкина».

И эта же вечная кинопешка просто губит еще один мост — Новгородский мост в «Александре Невском».

На нем была снята сцена известных кулачных боев между Софийской и Торговой частями древнего города.

По линии личного сюжета здесь впервые романтически встречаются Васька Буслай и Василиса. И здесь в разгар драки впервые Васька восторженно

кричит: «Хороша девка!» — получив от Василисы с полного размаха в зубы.

Мне очень жаль этой лирической завязки отношений двух романтических 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, чтобы доработать в монтаже и звуке этот эпизод.

Наступит ли в кинематографе когда-нибудь время, когда поймут, как важно время не только в секундах на экране, но и творческими 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 звукозрительного контрапункта рождается законченный фильм!

... Интересно, что и само увлечение принципом контрапункта как сочетания бесчисленных самостоятельных отдельных действий, сплетенных в строгое очертание временем, родилось у меня из мостовых работ,

из живого соучастия в учебной постройке понтонных мостов 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 стояли в мгlistом 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 заметок» Дюрера.

От времени до времени мы ходили греться в запрятанную будочку, 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 сделать!

Есть такой реальный мост, но здесь, наперекор и логике, и стихии, он тоже перекинут наискось через реку. Это — мост в городе 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, выстроили слишком длинный мост и, перекрывая им реку, иначе не могли его уложить от берега к берегу.

Затем забыл.

И вспомнил о нем уже на «Невском».

... Однако временный мост наш через Десну прямой, как струнка, и если

немного волнист в отношении профиля, то разве оттого, что по-разному оседают козлы в разных частях речного дна.

И есть под чем оседают козлам!

Ночью будят нас грохот и шум.

Лязгая, с откосов торопятся лафеты.

Громыхают зарядные ящики.

Подпрыгивая, катятся пушки.

Треск.

Крики в темноте.

Затор.

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 жители города, а отборные саперы.

В полной темноте они возводят пролет.

Мелькают спины,

топоры,

балки.

И черный поток отходящих войск снова перекрещивает бегущие воды, бледнеющие отражением поднимающейся 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, умчавшихся ночью в тыл.

«Принцесса Мален» не мешает понукать и прикрикивать, распоряжаться и объяснять, указывать и «вредно» ругаться.

Впрочем, мы отлично ладим с моими подневольными.

Кроме нескольких случаев отказа от работы, трудовых конфликтов не возникает.

Жалуется щуплый молодой брюнет в дымчатом пенсне, допотопном 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 доски, не то что-то [то] в этом роде.

Мне не приходит в голову поизмываться над его белым костюмом.

Мне со смехом рассказывали мои коллеги, что вообще принято людей в белых костюмах ставить на «черную» работу, например выгружать уголь или возиться с колесной мазью. В черных 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.

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 кустарники...

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 Тентажилю^{сссxl} никогда не снилось попасть в такую обстановку.

Впрочем, не снилось и Метерлинку, что в глубокой старости, бросив все, что он имел, ему придется спастись от фашистского нашествия на маленькой лодочке, с одной лишь клеткой и двумя голубыми птичками в ней.

Бедного беженца из Бельгии и синих его птичек приютил Голливуд.

... Несколько недель спустя.

Снова баржа.

Потом пересадка.

Потом Полоцк...

На этот раз — «Мемуары Сен-Симона».

Не Сен-Симона — утописта, а Сен-Симона — восхитительного стилиста и мемуариста XVIII века.

Любопытно вяжутся его ироничные и злые, поэтичные и необычайно живые характеристики и портреты придворных и родственников Людовика XIV с закоптелыми, рыжими кирпичными домишками вдоль кривых улочек Полоцка.

Перекликается разве что высокий барочный костел.

Мой новый производитель работ, видимо, тоже не чужд литературы. Но скорее — Буссенара, Стивенсона и Ксавье де Монтепена.

С дикой энергией он часами раздирает лопатой внутренности подzemелья старого костела.

Затхлый коридор, вода, сочащаяся из стен. Склизкие камни под ногами. Хлипкий засос, в котором воет лопата, попадая в размокшую землю позади камней. Неверный огонь керосинового фонаря. Все как на обложке Пинкертон^{сссxli} или «Пещеры Лейхтвейс». Все, что угодно, не считая потоков пота и разодранной гимнастерки. Но клада, клада, о котором нашептал ему кто-то из перепуганных горожан, в подпольном чреве костела, конечно, 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 копать некогда.

Уже погружены подводы, и надо ехать дальше...

Покинутые три года тому назад немецкие окопы, после нелепого 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 Штокман^{cccxlii} — пока что еще в моем пассиве.



НА КОСТЯХ^{cccxlili}

То, что перед нами, похоже на мертвые города Райдера Хаггарда.

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 разбилося наступление Керенского в июле семнадцатого года.

Ждут возможного нового нашествия поляков.

Надо разрушить.

Внезапно они перед нами —
эти странные сооружения!

Они то кажутся пустынным и мертвым Брюгге^{cccxliv}, от которого бежало на километры море, убив жизнь богатого приморского 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 Козловым^{cccxlv}, но мертвым Хара-Хото,

по пояс высунувшимся из тибетского подземелья и выпустившим на волю бег своих галерей.

Кажется, что это бегут азиатские улочки, пересекаясь с готическими 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 сводов 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 трещины.

Но цепко держат стальные нервы осколки небьющегося стекла. И беспомощно отступит перед ними камень.

Словно белые кости, лежит в траве запас стандартных столбиков, отлитых из бетона.

Широкий, ржавый, колючий пояс в три слоя вьется вдоль зловещих 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 проволоки. 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 снижающиеся 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, застигнутой врасплох.

Очищаясь слой за слоем от окаменевших потоков, открывается картина остановившейся жизни.

... Так и здесь, под открытым — слишком открытым — небом в этом поле под Двинском — застыла картина безумного наступления, движением руки истерического маньяка брошенного на верную смерть.

Три года здесь не ступала нога.

Три года сюда не залетала птица.

Три года льют здесь ливни, наступают и проходят морозы.

Кости лежат.

«Их моют дожди...»^{cccxlvi}

Они 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 скелеты.

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 вторя 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 — лопатки.

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»^{cccxlvii}, 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.

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 немецкой

военщины... И еще страшнее обнажится то, что противостояло им.

Что это, наспех разрытые могилы? Нет, — наши окопы, засыпанные гнилым листом.

Так гибли под Двинском, под Мукденом, на подступах к Карсу и Эрзеруму обкрадываемые, предаваемые, обманываемые, беззаветно 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 скелеты на бумаге в страшных и впечатляющих ракурсах описания.

Один из соблазнов писать эти записки — это минимум стилистической 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 застывшим ужасом.

И сколько ни тасуешь — не ложатся эти кости на бумагу ужасом.

Не выходит.

Не получается...

Так же не выходит, когда, свежая грузовик реальных костей и черепов на берег Переславского озера, я часами перекладываю, перетаскиваю и разбрасываю их по изрытому зеленому склону.

«О поле, поле, кто тебя усеял...»^{cccxlvi}

Задумав пролог к «Александру Невскому» как панораму полей, усеянных «мертвыми костями» тех, кто пал в борьбе с татарами за русскую землю, я не мог не вспомнить поля под Двинском.

Я выписал себе груды 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 неубедительно с экрана.

Скелеты с экрана казались белыми обезьянами, пародирующими 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 подобием фарфора горшка.

(Покойный Алексей Толстой язвил, что это не черепа, а... страусовые яйца!)

Где же причина?

Доля неудачи есть, конечно, и в том, что эти аккуратно отделанные кости пришли из анатомического музея.

Но... на этих страницах кости какие угодно, а в пугающее сочетание 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.

Они не всегда так отчетливы для самого себя, как, скажем, дошедшие до нас записи Шопенгауэра его мотивов в пользу переезда в Мангейм сравнительно с пребыванием в Брауншвейге.

В пользу Мангейма — по пятибалльной системе!

В пользу Брауншвейга — по той же системе.

Вывод — все в пользу Мангейма,

и философ остается безвыездно в... Брауншвейге!

Но среди «пучка» мотивов есть всегда один, обычно самый дикий, непрактичный, нелогичный, часто нелепый и очень часто совершенно нерациональный, «тайный», который, однако, все и решает.



[ВСТРЕЧА С МЕКСИКОЙ]^{cccxlix}

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 начинают 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 воротничков 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!

А тут еще приезжает прообраз эренбургского Хулио Хуренито^{cccl} — 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 фантастике 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 сопостановщика. Подробно об этом в своем месте^{cccli}.

Здесь только любопытно вспомнить, до какой степени ничего общего с Мексикой не имели ни пролог, ни эпилог этой постановки (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 действительностью 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 попадаю в эту страну.

На большинство людей Мексика производит поразительное впечатление.

Я думаю, что это оттого, что она всеми своими частями кажется только что вышедшей из вод двух омывающих ее океанов, — кажется, что вся она в «становлении».

В том особом динамическом состоянии, которое мы противопоставляем статическому понятию «бытие».

Мы знаем об этом больше по книгам.

И не очень подвижному воображению это сложное представление о динамике становления почти ничего не говорит.

Мексика удивительна тем, что там на ощупь переживаешь то, что знаешь по книгам и философским концепциям, противостоящим метафизике.

Подозреваешь, что мир в колыбельном возрасте был полон именно такой — царственно-равнодушной — лени и одновременно с этим — такой же созидательной потенции, как эти плато и лагуны, пустыни и заросли, пирамиды, от которых ждешь, что они вот-вот разорвутся вулканами; пальмы, которые вырастают 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 Евфратом, а, конечно, где-то здесь, между Мексиканским заливом и Техуантепеком!

Этому не может помешать ни грязь котлов с пищей, которые облизывают шелудивые псы, вьющиеся вокруг, ни поголовное взяточничество, [ни] изводящая безответственность неповоротливой 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 сознании она остается неизгладимо, в эмоциях остаются крупинцы подлинного золота, которым горят мексиканские закаты и восходы, облачения одиноких мадонн и леса резных фигур, заселяющих застывшей толпой многосаженные алтарные

украшения, насечки на оружии и вышивки на сомбреро чаррос и дорадос²²², 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 Амальфи» Вебстера, над которым его собственное отражение играет злые шутки.

Он жалуется, что, наклонясь к воде, чтобы проткнуть гарпуном 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 хозяина^{ccclii}.

Наконец, мы помним и уайльдовский пруд, который не оплакивает смерть Нарцисса, ибо пруд этот никогда не видел перед собою наклоненную фигуру любующегося собой юноши, но видел только собственное отражение в его лучистых глазах^{cccliii}.

Такое же смещение в отражениях происходило между Мексикой и мною.

И мне кажется, что не кровь и песок кровожадного зрелища корриды, не пряная чувственность тропиков, не аскетизм самобичующихся 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, расписными святителями и майоликой голубых куполов, ожерельями из золотых монет девушек Техуантепека и игрою отражений в каналах Сочимилько.

Мой атеизм подобен атеизму Анатоля Франса — он неразрывен 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 плодоносят аметистами крестов и тиар, чьи расколотые верхушки подобны сверхспелым гранатам, лопающимся на солнце.

Меня пьянит сухой аскетизм графики, четкость рисунка, истязующая беспощадность линии, с кровью вырванная из многокрасочного тела природы.

Мне кажется, что графика родилась из образов веревок, которыми стянуты тела мучеников, из следов, которые наносят удары бича на белой поверхности тела, от свистящего лезвия меча, прежде чем оно коснется шеи осужденного.

Так плоский штрих пререзает иллюзию объема, так линия пробивается сквозь краску, так закономерность строя рассекает многообразный хаос форм.

Так неумолимым лезвием граней вырастают передо мной на закате

²²² Dorado — солдат армии Панчо Вильи (*исп.*).

тетраэдры пирамиды Луны и Солнца в Сан-Хуан-Тетиуакане, грань белизны отрогов Попокатепетля, разрезающей голубое небо. Острый край листа магея на земле. Черное крыло орла-запилота, поедающего падаль. Черный силуэт францисканца в Пуэбло. Черный крест надгробия и черный сюртук лисенсиадо²²³, приехавшего описывать поля разорившегося хасиендадо. Длинные черные тени тлагикерос²²⁴, на закате с осликами 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 — пульке.

А сморщенная остроконечная звезда отдавшего свои соки магея 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 отношений батрака и помещика.

Так графическая строгость в Мексике воплощается как трагизмом содержания, так и строем ее облика.

Фигура пеона — это сочетание белого прямоугольника рубахи, черной темноты изможденного лица и круглого контура соломенной 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 социальный 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 Таско — алые звезды цветов.

Их зовут — «сангре ди торос» — «кровь быков».

И они кажутся такою же линией, вспыхнувшей пятном краски, как вспыхивает фонтаном крови сверкающая линия следа шпаги матадора, вонзаясь в черное тело быка.

От острой жесткости шпоры чарро, силуэта бывшего монастыря, обращенного в хасиенду после отделения церкви от государства, от копыт помещичьих лошадей, которыми дробили черепа полузарытых в пески пеонов, — сползаешь к югу.

Режущий зеленый парус листа магея с неумолимым острым наконечником,

²²³ Licenciado — выпускник университета, адвокат; здесь: судебный исполнитель (*исп.*).

²²⁴ — батраков (*исп.*).

в который превращается засыхающая оконечность листа, распускается зелеными кудрями лиан.

Здесь уже нет странных маленьких красных и удивительно жестоких птичек центрального плато. Они брезгают жуками в сыром виде. Им мало убить и съесть жучка или червяка. Убив его, они аккуратно насаживают его на иглу наконечника листа, и только когда жучок будет иссушен палящими лучами солнца, снова прилетят и съедят свою жертву эти красные птички.

Здесь природа заботится о лени человека.

Конечно, не для краскомаскировки расцвела она стаи маленьких попугаев в желто-зеленые оттенки.

А для того, чтобы наблюдающему глазу не надо было выходить 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, поверхность 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 одновременном увлечении строгостью белизны костюма пеона — костюма, который и цветом и прямолинейностью силуэта кажется первым шагом — *tabula rasa* костюма вообще.

И рядом перенагруженные золотым шитьем скульптурности золотых и серебряных барельефов, горящих поверх синего, зеленого, оранжевого и вишневого атласа из-под черных шапочек героев участников корриды.

Перенагруженность, перекликающаяся с обилием мантонов и мантилий их поклонниц из черных и белых кружев, высоких испанских гребней, вееров, горящих, переливающихся и сверкающих по воскресеньям под палящим зноем на ступенчатых уступах зрительских мест вокруг арен «крови и песка»^{cccliv}.

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 объективами несравненной кинокамеры Эдуарда Тиссэ.

Тропики откликались на дремотную чувственность.

Казались воплотившимися в сплетение бронзовых тел подспудными блужданиями чувственности; казалось, что здесь, в перенасыщенной,

переразросшейся алчности лиан, свивающихся, как тела, и тел, переплетающихся, как лианы, они глядятся в зеркало и видят, как вглядываются черными миндалевидными глазами девушки Техуаны в поверхность дремотных заводов тропиков и любят цветочными уборам, отсвечивающими на золотистой поверхности их тел.

Воплощением во мне казалось и залитое лунным светом, мерно дышавшее обилие сжатых в объятиях друг друга тел солдатер и мужей их — солдат, тел, раскинутых во всю ширь восьмигранного дворика маленькой крепости, своими фортами оберегающей тихоокеанский порт Акапулько. (От кого? Разве что от стаи пеликанов, скривив голову вбок стрелой кидającychся в янтарного цвета воды залива.)

Тела дышат мерно и в унисон, и кажется, что дышит сама земля, то здесь, то там белеющая покрывалом, стыдливо накинута на пару среди чернеющих под луной тел других, ничем не прикрытых тел, тел, не знающих стыда, тел, считающих естественным то, что естественно для них, и естественно не нуждающихся в сокрытии.

Медленно обходим мы вместе с сержантом узкий парапет узких бойниц, глядя вниз на это кажущееся сверху поле боя, когда 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.

Она знает беспощадные удары бичей, раздирающих золотистую поверхность обнаженной кожи. Острые колючки кактусов, 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, прикручивает их веревками к собственным плечам, часами вползая на верх пирамид славить католических мадонн — де Гуадалупе, Лос Ремедиоз, Санта-Мария Тонанцинтли — 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 царствовали ныне поверженные древние языческие божества ацтеков, тольтеков или майя. Потоки паломников, сдирая кожу с колен, часами и поныне в дни престольных праздников, пресмыкаясь, ползут по сухой пыли, чтобы приложиться запекшимися губами к золотому подолу небесной царицы или душистым останкам костей ее вернейших служителей прошлого (нам доставал их из-под алтаря церкви Лос Ремедиоз веселый, циничный и слегка засаленный настоятель этой церкви на пирамиде

— патер Фигероия — любитель фотографии, по четвергам неизменно 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, садизма — а кому они не свойственны? — и кто бросит за это камень в того, кого фашиствующие журналы Америки при въезде в САСШ встречали протестом: «Зачем впускают к нам эту красную собаку и садиста Эйзенштейна!» (Так писал известный 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 жаровнях, завоеватели-испанцы пытались узнать у него, где скрыты богатства и драгоценности порабощаемой ими страны.

Слова эти гордый индио обратил к одному из своих сподвижников, рядом с ним на решетке принимавшему свою долю мук и посмевавшему застонать сквозь стиснутые зубы. Ныне барельеф с изображением их героических страданий украшает пьедестал памятника Гватемоксину с гордо запрокинутой головой.

Жестокость физическая в «аскезе» ли самобичевания монахов, в истязании ли других, в крови быка и крови человека, чувственным причастием еженедельно после мессы напаивающих пески бесчисленных воскресных коррид; страницы истории беспримерной жестокости подавления бесчисленных восстаний пеонов, доведенных до исступления барщиной помещиков;

ответная жестокость вождей восстания — какого-нибудь Вильи, приказывавшего вешать пленников обнаженными, дабы развлекаться вместе с солдатами видом последней физиологической 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 исступленный — вынужденный пляс — в ответ на беспорядочную и непрерывную стрельбу, — но и в том, черты чего уже несет эта зловещая тарантелла, — в злом юморе, иронии и том особом виде мексиканского остроумия — так называемой василаде. Ее хорошо характеризовал Карлтон Билс в своем «Лабиринте Мексики»^{ccclv}.

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 насмешки над смертью и костлявой ее эмблемой с косой.

WIE SAG' ICH'S MEINEM KINDE?!²²⁵ ccclvi

«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 статского к действительному статскому, от Анны к Владимиру на шее, до которых он дослужился, — были неисчерпаемым кладезем волнений, ожиданий и радостей.

Не только фамилия его по этому случаю в «Правительственном вестнике», но и любое упоминание фамилии щекотало папенькино самолюбие.

Папенька, например, не пропускал ни одного представления оперетты «Летучая мышь».

Всегда сидел в первом ряду и блаженно жмурился, когда пелись знаменитые куплеты:

«Herr Eisenstein!
Herr Eisenstein!
Die Fledermaus!»²²⁶

Папенька был примерным работающим домоседом — и, вероятно, именно потому ему так импонировали ночные похождения его случайного опереточного однофамильца, с виду тоже более чем корректного, а по существу забулдыги и гуляки, господина Эйзенштейна, героя оперетты «Летучая мышь».

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 начинают 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 папеньки и маменьки не существовало.

Не потому, что, будучи впереди века, они с малых лет меня поставили в полную деловую известность об этом, но потому, что оба они просто

²²⁵ Как мне сказать об этом моему ребенку?! (нем.).

²²⁶ «Господин Эйзенштейн! Господин Эйзенштейн! Летучая мышь!» (нем.).

уклонились от этой щекотливой темы и просто-напросто ухитрились избежать ее.

Вероятно, потому, что маменька была, как говорят американцы, — *oversexed*²²⁷.

А папенька в свою очередь — *undersexed*²²⁸.

Так или иначе, в этом, вероятно, кроется основа развода между папенькой и маменькой и падение престижа ларов и пенатов^{ccclvii}, семейного очага и культа «old homestead»²²⁹ с очень раннего 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 Матильдоны, а...

Но задержимся на мгновение на образе Матильдоны.

Адрес: Мексико-Сити.

Точнее: улица Гватемоксина.

Это тот героический король-индио, которого ради золота пытал Кортес.

Это ему принадлежат знаменитые слова: «И я лежу не на розах», когда кто-то из мучившихся рядом пробовал застонать.

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 голосами ободранные карпас — холщовые балаганы.

Как далеки эти холщовые балаганы от балаганов, воспетых Блоком^{ccclviii}!

Тут же

«Мальчики и девочки,
Свечечки да вербочки»^{ccclix}.

Вербочек, правда, нет. Но свечечки есть — они воткнуты в маленькую кривую рампу, отделяющую подмостки от скамеек для зрителей.

Есть и мальчики — неременная принадлежность каждой карпы.

Чаще всего они давно уже вышли из возраста даже юношей.

Румяна с трудом скрывают бледную одутловатость щек, а крашенные губы испускают хриплый фальцет, ритму которого вторят непристойные телодвижения чрезмерно толстых бедер.

А потом звонкий голосок девочки — действительно девочки, маленькой,

²²⁷ — *сверхсексуальна* (англ.).

²²⁸ — *недостаточно сексуален* (англ.).

²²⁹ — «старого домашнего очага» (англ.).

худенькой девочки в платьице из стекляруса и газа — лихо откалывает популярную в эти дни и в этих районах:

«Mariquita sin calcones...»²³⁰

Матильдона живет во втором домике от угла центральной улицы.

Ее зовут Матильда.

Матильдона тоже означает Матильда, но Матильда в превосходной 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 — Матильдону — достопримечательность Мексики, равную пирамидам и кафедральному собору, снежной вершине Орисавы и подводным тюрьмам Веракруса, дворцам Чапультепека и окровавленному 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 входившего 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 биологического таинства.

Чудится мне, что стоят они две, громадные и гигантские, обе непобедимые в свой час, над ночным городом современной столицы — страшная богиня смерти, вышедшая из зал Национального музея, увитая каменными змеями и гранитными черепами — символ конца,

и живая громадина шестидесятилетней Матильдоны, поднимающейся над крикливым районом карп и проституток Гватемоксина, 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 груди одной и черепа каменного ожерелья другой.

Где-то между ними светятся потоками муравьев попы и лисенсиадос, вакерос²³¹ и доктора, иезуиты и безбожники.

Матильдона?!

Вероятно, и Лондон, и Париж, и Константинополь, и родная Рига имели своих Матильдон.

²³⁰ «Марикита без штанишек...» (*исп.*).

²³¹ Vaqueros — пастухи (*исп.*).

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, впервые «все узнать» из книжки.

Это произошло очень рано, и это было ужасно.

Книжкой оказался не Казанова, не Вольтер, не Дидро.

Ни даже Пушкин, звездочки в чьей «Вишне» мы прелестно заполняли 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 биологической рационализации, что юный читатель прежде всего остается ошарашенным «премудростью» природы!

Конечно, быстрый на поспешные умозаключения психоаналитик 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, опередивших личный, практический опыт.

* * *

Во вступительных заметках я писал, что данное сочинение совершенно 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 идеологической системе такой подход, конечно, совершенно аморален...

Отдельные главки начинаются об одном. Ведут отсчет от случайно

всплывшего воспоминания и затем идут цепью ассоциаций, 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 образом раскрыть глаза. Нечто вроде несостоявшегося восхитительного 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 дивной улицы Росси, окаймленной справа и слева чистейшим ампиром оранжево-белых стен.

Архитектура Александринки так прекрасна, что ей мало театрального здания. Она воровато забегает в переулок позади театра и полонит обе его стороны.

И тут правая и левая стороны в течение сотни лет любят друг друга. Они глядят друг на друга, как в зеркало. Они застыли в обоюдном любовании.

Правая и левая стороны переулка совершенно одинаковы. И одинаково прекрасны.

Если бы они были зеркалами, можно было бы поставить посреди 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 казались бы нырнувшими парами, пробегающими под поднятыми руками пар, танцующих на месте.

На таком извозчике едем мы с папенькой, и я выдаю ожесточенный 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 дикого «стиль-модерн», которым был одержим папенька, воздвигла подобные многоэтажные фигуры на фасаде дома, за углом от улицы Альберта в Риге, сплошь застроенной папенькой.

Восемь громадных дев из дутого железа водосточных труб стоят вдоль фасада.

Руки их вытянуты вперед — перпендикулярно фасаду.

Похоже на то, что они заняты сокольской гимнастикой^{ccclx}.

Руки вытянуты в пустоту.

И чтобы скрыть это обстоятельство, им в руки дано шестнадцать золотых

колец.

Пустота словно повернута боком и окаймлена золоченым обручем.

В таком виде пустота закономерна.

Бубликам положено иметь дырку.

Даже если бублики золоченые и их держат восемь многоэтажных дев, застывших между лианами, хризантемами и водорослями 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 частям покидали свои гордые пьедесталы.

Дожди очень консервативны.

Им совершенно безразлично, что жести водосточных труб придается художественная форма и они перестают быть средством для стекания вод.

Дожди упорно бьются в макушки фигур, но не находят в них отверстий...

Пустотелая статуя Свободы, гарцующая в нью-йоркском порту, счастливее.

В нее доступ открыт.

Правда, не дождевым потокам, низвергающимся с неба, но людским потокам, наводнением поднимающимся снизу.

По двум винтовым лестницам, сплетенным, как две змеи, удушающие друг друга в объятии, вверх и вниз идут непрерывные токи туристов, как белые и красные кровавые шарики или бесформенная лимфа, удовлетворяя праздное любопытство.

Самое интересное в этом двойном процессе подъема и нисхождения — это стараться определить, в каком месте внешнего рельефа этой пустотелой фигуры находишься во всякий данный момент.

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 вверх.)

... 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 — очертания 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 бессмысленно поставленных фигур.

Эффект — шокирующий.

И вот в один прекрасный день девушки, разъятые на торсы, груди, руки,

бедра и ноги, кончают свое сомнительное существование.

Пожалуй, в одном они мне на пользу...

Вероятно вспоминая их, я с таким лакомым азартом разымал на части гигантскую фигуру Александра III в начальном эпизоде «Октября».

Фотографии с подлинного факта снятия памятника^{ccclxi} потому, вероятно, так остро задели внимание, что где-то бродили воспоминания 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 лично мне об освобождении из-под папенькиного авторитета.

Образ папенькиных опустошенных дев еще дважды возникает — 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 владельтельному герцогу маленького немецкого герцогства официальный придворный поэт читает приветственную оду о завоевании 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 шатре князя-изменника, из-под замка Вейсенштайна спасающегося бегством («Иван Грозный», сценарий, 1944).

Пустым же звуком отдаёт ведро-шлем ливонского рыцаря, когда по нему ударяет оглобля Васьки Буслая (1938, «Александр Невский»).

... Папенька был таким же домашним тираном, как старик Гранде^{ccclxii} или [Мордашев] из водевиля «Аз и Ферт». По крайней мере таким его играл Мочалов и именно этим стяжал себе в этой роли великую славу^{ccclxiii}.

Тираны-папеньки были типичны для XIX века.

А мой — перерос и в начало XX!

И разве эти странички не вопиют о том моральном гнете, который был в семье?

Сколько раз ученым попугаем примерный мальчик Сережа, глубоко вопреки своим представлениям и убеждениям, заученной 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 период, когда я был неуклонным... реалистом!) к бронзовым студенческим наплечникам с инициалом Николая I...

Я поражаюсь, как при всем моем благонравии к чертям я сломал весь этот наперед прочерченный бег по конвейеру.

Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, выростала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование, а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе.

И вот вовсе окольным путем мы вернулись с папенькой к исходному 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 кровельного железа, стацию 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 прообраза 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 чувственный фактор — в апогее своем с «тайной» — сцепился с картиной эволюции, так неминуемо сплелся с жаждой и необходимостью видеть каждое явление в разрезе его эволюционного становления?

Другим способствующим фактором было то, что где-то вскоре эту склонность к двигательному восприятию подхватывают... аналитическая геометрия, теория предела, дифференциальное 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 явлениях 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.

Этимология: история и становление слов. Я руками и ногами мог бы подписаться под словами Бальзака из «Луи Ламбера»^{ccclxiv}.

Леви-Брюль — за неимением лучшего по фактическому материалу^{ccclxv}.

Конструирование собственной речи кинематографа, его синтаксиса, азбуки формы, принципа стилистики, растущего из схемы технического феномена. Корни и завершения контрапункта в звукозрительном кино. Наконец, абрис истории кино, начинающейся в предкинематографических искусствах. Истории, прослеживающей становление каждого элемента внутри кино как венца и завершения тенденции, лежащей тысячелетия позади, экстаз как устремление к предельной нулевой точке как индивида, так и вида и т. д. и т. д.

Самое поразительное, что и ограничения области исследования как бы прочерчены тем же фактом. Их предел — лимит — очертание их ограничений — совпадает с той точкой, где вспыхнуло 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 объектом.

Но даже книжно.

«Познание добра и зла» как чистое познание опередило познание как непосредственное действие.

И поэтому взрыв вопросов нашел ответ в изумлении перед мудростью и связностью системы мироздания, а не в исступлении непосредственности объятий!

А потому и дальше *ratio*²³² опережает *sex*²³³.

А изумление расходится исследовательскими кругами от точки, не доходящей до проблемы: человек — не [как] высшая ступень эволюции, а как Марфа Петровна, Петр Корнилович, Борис или Люся!

Отсюда и область теоретических изысканий, отсюда и уклон творческих ограничений — симфонией, а не драмой, массой как предстацией индивида, музыкой как лоном рождения трагедии^{ccclxvi} (*ce m. Nietzsche n'a pas йтй si bkte!*²³⁴), отсюда и «бесчеловечность» системы образов «Грозного», отсюда и свой особый путь и стиль.

Всматриваясь пристальнее в эту черту внечеловечности моих сооружений и исследований, видишь почти на каждом шагу как бы все ту же картину исследовательского интереса, резко затухающего, как только дело доходит до порога узкочеловеческой 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 осознать, [что] первичный импульсный фонд шире, нежели узкосексуальный, как его видит Фрейд, то есть шире рамок личного 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.

²³² — рациональность (*лат.*).

²³³ — чувственность (*лат.*).

²³⁴ — этот г-н Ницше был не так уж и глуп (*франц.*).

Вот почему мне приятны концепции D. H. Lawrence'a, заставляющие его выходить за рамки секса в (недостижимые для ограниченной особи) космические формы целостного слияния.

Вот почему меня тянет в по-своему понятый пояс пралогик — этого подсознания, включающего [чувственность], но не порабощенного сексом.

Вот почему само подсознание рисуется прежде всего как отражение более ранних и недифференцированных стадий социального 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 Дантов 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 пресловутую «недосказанность» (understatement) американцев-практиков и американцев-антологистов (большинство из них останавливается на пороге антологий, избегая анализа и последующих 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 дальше в еще более раннюю, дочеловеческую сферу и толкует о том, что уже само *pars pro toto* есть на более высоком — эмоционально-чувственном уровне — повтор чисто рефлекторного явления: условного рефлекса, возникающего целиком через воспроизведение частичного его элемента, служащего раздражителем^{ccclxvii}.

Вот почему чудовищно распространенная драматическая, а потому одна из базисных тем — тема мести — не довольствуется рамками того, что она отражает неизбежное противодействие, вызванное действием в разрезе человеческой психологической реакции («tit for tat»²³⁵).

Она уже и самую ту реакцию видит как частичное приложение общего закона о равенстве действия и противодействия, диктующее маятнику его маячащее движение. (Как в самом поведении, скажем, «вендетты», восходящей к этой основе, так и в истолковании соответствующего строя произведения, отразившего это, — вся почти елизаветинская трагедия разрослась из первоначальной *Revenger's Tragedy*²³⁶ — вспомним трагос Шекспира!)

* * *

И разве не характерно, например, несколько ницшеанское заглавие статьи «По ту сторону игровой и неигровой»^{ccclxviii} («Киногазета», 1927^{ccclxix}).

Ее начало: «Из двух дерущихся обыкновенно прав — третий.

Сейчас на ринге схватились игровая и неигровая фильма. Но правда за третьей. За внеигровой...»

²³⁵ — зуб за зуб (англ.).

²³⁶ — трагедии мести (англ.).

И сама концепция о внеигровом кинематографе, то есть кинематографе таких принципов, которые стоят «по ту сторону» мелкой возни между «художественниками» и «документалистами».

Понятие неигрового кинематографа тогда было синонимом для кинематографа документального.

Внеигровой кинематограф говорил о принципиальной освобожденности 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 идеологической концепции, для которой стилистически одинаково приемлемы и совместимы любые способы обработки материала действительности и замысла, равно достойные включаться в синтетическое 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)^{ccclxx}, как бы только для того, чтобы напечатать эту статью!

А затем закрылся.

Это было учение об интеллектуальном кинематографе, выросшем из практики «Октября», продолжавшем путь от образа львов в «Потемкине» к игре понятиями в этом фильме (боги, Керенский на лестнице и т. д.^{ccclxxi}).

Хотя тезисом здесь и была эмоционализация интеллектуальных понятий и представлений, само обозначение ставило эту разновидность кинематографа за пределы кинематографа эмоционального, если и не эмоционального вообще, то, во всяком случае, за пределы общепринятого эмоционального кинематографа.

И не случайно, что водораздел проходит (хотя бы номенклатурно) между эмоцией и интеллектом, как бы повторяя исходную «травматическую» ситуацию авторской биографии. Книжное 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 натолкнулся на данное представление, выбирая для суперобложки (и фронтисписа соответствующей части книги о «Потемкине» — для заграничного издания) давно, давно облюбованную гравюрку XVI века с монахом, последователем Николая Кузанского, заглядывающим «по ту сторону звезд»^{ccclxxii}.

Для заглавия намечается... «Beyond the stars»²³⁷, — имея в виду...

«кинозвезд» и выражая этим, что книга касается кинопроблем, включающих все, помимо звезд и непосредственного человеческого (в примитивном смысле слова) участника в фильме.

В отношении «человека» опять-таки интересно, что присутствие человеческого (очень человеческого!) начала меня опять-таки интересует на

²³⁷ «По ту сторону звезд» (англ.).

своей «недочеловеческой» стадии. То есть по всем тем областям и началам, где человек скрыто, еще непроявленно присутствует в искусстве.

Меня увлекает человек, присутствующий ритмами своего переживания в... конструкции произведения.

«Автопортрет» меня увлекает на стадии... сосуда^{ccclxxiii} (как сколка с себя и своего вместилища жидкости и питания).

Меня пленяет китайская пейзажная метафора, где цветок не только цветок, но одновременно же иносказание о возлюбленной (что и придает ему особенную напряженность и трепетность лиризма).

И у китайцев же мне дух захватывает портретура (portraiture) живых явлений природы в характере классов каллиграфического штриха.

Цитирую по Lin Yu Tang'у. По книге «My country and my people»²³⁸.

Первой его книгой, которую я читал, была «The importance of living»²³⁹.

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 дыхания древнего Востока. Иногда кажется, что ироничный, слегка скептический и бесконечно терпимый дух старого гуляки и величайшего мудреца Лао Цзы перекочевал в этого нашего современника, такого удивительного, когда он говорит о традициях и древностях Китая, и такого нелепого и детски беспомощного, когда он пытается толковать о судьбах современного Китая, о роли Чан Кай-ши или о сущности гражданской войны в Китае.

«... Мне кажется, что каллиграфия, воплощающая в себе чистейшие основы ритма и композиции, связана с живописью так же, как чистая математика связана с инженерным искусством или астрономией. При оценке китайской каллиграфии смысловое значение полностью отдается забвению, а линии и формы ценятся сами по себе. В своем стремлении к совершенствованию 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 двухтысячелетнюю историю, поскольку каждый каллиграф старался отличиться новым типом ритма или структуры, постольку мы имеем полное право усматривать в каллиграфии, более чем где бы то ни было, предельную утонченность китайского художественного духа...»

И вместе с тем:

«... Для Запада важен тот факт, что она [каллиграфия] не только заложила эстетическую основу китайского искусства, но и несет в себе анимистический принцип, который при правильном его понимании и применении может дать самые плодотворные результаты. Как уже было сказано, китайская каллиграфия испробовала все возможные стили ритма и формы, ища художественное вдохновение в самой природе, особенно у растений и животных — тут и ветви

²³⁸ «Моя страна и мой народ» (англ.).

²³⁹ «Как важно жить» (англ.).

цветущей сливы, иссохшая лоза с редкими листьями, упругое тело леопарда, тяжелые лапы тигра, 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 косвенным образом, источником вдохновения для определенного “стиля”.

Если китайский ученый усматривает некую красоту в сухой лозе с ее небрежным изяществом и упругой силой, с завивающимся кверху кончиком и редкими листьями, еще висящими на ней в совершенно случайном и все же наиболее подобающем порядке, — он пытается воплотить увиденное в своих письменах. Если же другой мастер видит сосну с извитым стволом и ветвями, склоненными вниз, а не устремленными вверх, что свидетельствует о поразительной цепкости и силе, то и он старается 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 напряженных телах каждой из них ощущалась сила сквозь кажущуюся мягкость. Вдохновленный этим, он выработал совершенно индивидуальный тип письма, названный стилем “сражающихся змей” и воспроизводящий напряженность и извивающееся движение змеиных тел.

Посему Ван Кси-ши (321 – 379), прозванный “князем каллиграфов” Китая, так говорил об искусстве каллиграфии, заимствуя свои выражения у природы: “Каждая горизонтальная черта подобна массе облаков, расположенных словно в боевом 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 быстрый и вольный штрих кажется побегом в самом начале ее роста”.

Понять китайскую каллиграфию может лишь тот, чьим глазам открылись форма и ритм, свойственные телу и конечностям всякого животного. Тело каждого животного обладает собственной гармонией и красотой, гармонией, вырастающей непосредственно из жизненных функций, особенно из функций движения...» (с. 293 – 294).

Приведенные страницы Лин Ю-тана не были «первым откровением». 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 каллиграфических начертаний, допускающих гармоническое сплетение обоих в картинках, где рисунок и каллиграфическое посвящение композиционно неразрывны, поражаало нас еще тогда.

«Нас» — меня и двух товарищей-энтузиастов, изучавших язык вместе со мной.

Один из них — не очень удачливый художник, полулевак, с которым мы делали вместе декорации для «Мексиканца», Никитин — записал даже эти наши восторги и наблюдения, оформив их статьей в журнале «Искусство Востока»^{ccclxxiv}.

Картинка, изображающая лошадь, «взятую» со стороны крупа, иллюстрировала манерой штриха сродство каллиграфических 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 сюжетами, для изложения которых они предназначены.

Складки одежды рисуются иным штриховым каноном, чем горные 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.

Уже нельзя во время бомбежки спускаться вниз в окопы, окружающие наш дом на Потылихе^{ccclxxv}.

Уже невозможно дремать в земле, наглядевшись на игру прожекторов 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 избежание 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 переключиваются из Белокаменной 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 киностудии служит неизменным ориентиром для налетов со стороны Можайска), не дает заснуть.

Невольно прислушиваешься и к дальним взрывам либо за Москвой-рекой, либо в районе Киевского вокзала или моста Окружной железной дороги, отделяющей нас от города.

Где-то ревут самолеты.

Где-то грохают взрывы.

И если выглянуть сквозь щелку затемняющего занавеса (конечно, предварительно загасив в комнате свет!), можно увидеть вдаль и справа, и

слева тревожное зарево пожаров...

* * *

And so — there you have it²⁴⁰.

И вот.

Любопытна страсть моя — обучать.

Много лет я отдал работе в институте.

Это — частичная компенсация в те годы, когда после мексиканской травмы я не мог снимать фильмов.

1932 – 1935-й — самый интенсивный период «учительства».

Именно в него «заделана» книга — том I по режиссуре^{ccclxxvi}.

Но учу я уже с 1920 года — почти что только нащупывая познания 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 нашего и искусства вообще, — лозунг был, есть и, вероятно, будет: «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 папеньке?

Папеньке, сокрывшему от меня «тайны», папеньке, не посвятившему меня в них, папеньке, пустившему меня «плыть» по течению и самому в том или ином виде «наплыть» на раскрытие 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 семейства Эйзенштейн опережают по времени мое рождение и тянутся до расцвета моей профессорской деятельности, вряд ли может служить полным обоснованием для приложения этого метода ко мне!

²⁴⁰ И вот — мы добрались до сути (англ.).

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 непристойной новелле шебуевского «Бича» или «Пулемета», — Кронштадский) говорил маменьке:

«Вот, Юленька, ты и замужем. И пойдут теперь от тебя... эйзен-щенята...»

Я обычно вспоминаю Сашу Фанталова (я познакомился с ним несколько позже и очень его полюбил), когда ежегодно начинаю свой курс.

В моей интерпретации это звучит академичнее и чуть-чуть елейно.

После обычного «*научить* нельзя — можно только *научиться*» — я обычно говорю о том, что мне интересно вооружить каждого объективными данными нашего опыта, чтобы каждый сам сумел пойти своей дорогой.

На стилистических последователей моей манеры я не претендую. «В мои задачи совсем не входит плодить... эйзен-щенят...».

Это неизменно пользуется успехом.

Щенят, впрочем, не расплодилось.

А другое внутриакадемическое выражение, неизменно встречавшее одобрение, особенно в годы гонения на формализм, гласит:

«Ошибочно называть человека, интересующегося проблемами формы, формалистом.

Для этого столько же оснований, как для того, чтобы называть человека, изучающего сифилис... сифилитиком!»

Детские обиды сидят глубоко.

И формы ответа на них разнообразны.

Однако я думаю, что одного этого факта, касательно папеньки и щенкового метода воспитания его в отношении меня, может 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 встретила мне вторично, и по проблеме, по-своему не менее страстно искавшей ответа, чем та, которую скрывал папенька.

Кроме физического отца всегда на путях и перепутьях возникает 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 папенька 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 сказать, что

особенной любви к Михаилу Осиповичу я не питал.

Впрочем, Библия требует в основном, чтобы родителей «чтили»: «Чти отца своего и мать свою и да долготелен будешь на земли»^{сслxxvii}.

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 второго отца.

И должен сказать, что никого никогда я, конечно, так не любил, 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 носил он валенки в нетопленных режиссерских мастерских на Новинском бульваре.

И до глубокой старости буду считать я себя недостойным целовать 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 театрального искусства.

И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь.

Это был поразительный человек.

Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке.

Счастье тому, кто соприкасался с ним как с магом и волшебником 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 изогнутым носом внезапно повторился взгляд Михаила Осиповича.

Взгляд стеклянный, потом забежавший вправо и влево, потом ставший бесконечно чужим, потом официально вежливым, чуть-чуть насмешливо сочувствующим, потом иронически якобы изумленным, повисшим над вопросом: «Скажите, пожалуйста, как любопытно! Мда...»

Я совершенно точно могу сказать, откуда родилось выражение «плюнь ему в глаза».

На любви и обожании это не отразилось.

(Плюют же буддисты жеваной молитвенной бумагой в изваяния 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...»^{ccclxxviii}

Кажется, 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 помним по портрету Серова^{ccclxxix}.

И не марионетка в руках Мейерхольда,
а Ида Рубинштейн в «Пизанелле»^{ccclxxx}.

И, резко выбрасывая руки вверх, Мейерхольд командует каскадами сверкающих тканей, взлетающих в сцене рынка у побережья на подмостках Гранд-Опера в Париже.

Руки застыли в воздухе...

И в предвидении рисуется «мертвая сцена» из «Ревизора»^{ccclxxxi}.

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 покатались вниз...

И вот уже тончайше выслушанной гаммой аплодисментов [рук], затянутых в лайковые перчатки, прокатывается одобрение гостей после романса Нины^{ccclxxxii} в «Маскараде» на сцене Александринки 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 Аиндхорст^{ccclxxxiii}.

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 елизаветинцев^{ccclxxxiv}.

Что говорил Мейерхольд — не запомнить.

Ароматы, краски, звуки.

Золотая дымка на всем.

Неуловимость.

Неосвязаемость.

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 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 шляпа и манто, платье и лифчик, невыразимые и нагруднички. И одна, вторая, третья бабочка, ленточка, жемчужинка, скрывающие последний островок стыдливости. Аудитория вопит, кричит, 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» эмоциональное 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 мерно бьющимся красным мешком сердца около падуг, — задушит 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 театральной крови.

И к спящему «я» подсознательному подходит трамвайный кондуктор. В руках у него фонарик.

(На сцене стало темно.)

«Гражданин, вам пересадка...»

... Так же, где-то таясь, ждет подсознание, пока упивается лекциями «я» романтическое и кисло ворчит «я» рациональное, воспитанное Институтом гражданских инженеров, дифференциальным исчислением и интегрированием дифференциальных уравнений.

«Когда же раскроются “тайны”? Когда перейдем к методике?

Когда же окончится этот “strip-tease a l’envers”»²⁴¹?

Проходит зима сладчайшего дурмана, а в руках — ничего...

Но вот:

в Театр РСФСР Первый вливают театр Незлобина^{ccclxxxv}.

Рядом с «актером будущего», со «сверхмарионеткой», с молодыми

²⁴¹ — «стриптиз наоборот» (англ., франц.).

идеалистами, с Гофманом, Гоцци и Кальдероном на щитах на Новинском появляются конкретная Рутковская, реальный Сеницын, добрый старый Нелидов.

Нелидов — той же армии,

Нелидов — участник спектакля «Балаганчик».

А для нас «Балаганчик» — это как Спас-Нередица^{ccclxxxvi} для Древней Руси.

Вечерами Нелидов рассказывает о дивных вечерах «Балаганчика»,

о заседании мистиков, которые смотрят сейчас с эскиза Сапунова в галерее Третьяковых^{ccclxxxvii}, о премьере и о том, как, заложив ногу за ногу, стоит, как аист, белый Пьеро — Мейерхольд и играет на тоненькой свирели^{ccclxxxviii}.

Но воспоминаниями сыт не будешь. И не только Нелидов, но и Сеницын, 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»^{ccclxxxix}.

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 Новинском осенью и зимой, с головой выдает себя весной.

На работе невозможно не раскрываться до конца.

На работе не удастся... 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 торжественно раскрывают три дня репетиций.

Я кое-кого повидал на своем веку.

Иветт Гильбер целую аргис-midi мне дома показывала свое мастерство. Я был на съемках у Чаплина. Я видел Шаляпина и Станиславского, обозрения Зигфельда и Адмиральс Паласт в Берлине, Мистингет в Казино де Пари, Катрин Корнелл и Линн Фонтенн с Лундтом, Аллу Назимову в пьесах О'Нейла и Маяковского на репетиции «Мистерии-буфф»^{cccxc}; с Бернардом Шоу говорил о звуковом кино и [с] Пиранделло о замыслах пьесы;

я видел Монтегюса в крошечном театрике в Париже, того самого Монтегюса, которого через весь город ездил смотреть Владимир Ильич; я видел Ракель Меллер и спектакли Рейнхардта, репетиции «Рогоносца», генеральные — «Гадибука» и «Эрика XIV», Фрезера — Чехова и фрезера — Вахтангова^{cccxi}, «Арагонскую хоту» Фокина и Карсавину в «Шопениане», Ол. Джолсона и Гершвина, играющего «Rhapsody in blues»²⁴², три арены цирка Барнума и Бейли и цирки блох на ярмарках, Примо Карнеру, выбитого Шмеллингом из ринга в присутствии принца Уэльского, полеты Уточкина и

²⁴² — «Рапсодию в стиле блюз» (англ.).

карнавал в Новом Орлеане;

служил у «Парамаунта» с Джекки Куганом, слушал Иегуди Менухина в зале Чайковского, обедал с Дугласом Фэрбенксом в Нью-Йорке и завтракал с Рин-Тин-Тинном в Бостоне, слушал Плевицкую в Доме Армии и Флота и видел генерала Сухомлинова в том же зале на скамье подсудимых, видел генерала Брусилова в качестве свидетеля на этом процессе, а генерала Куропаткина — 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 нунция Россас-и-Флореса, катался в машине с Гретой Гарбо, ходил на бой быков и снимался с Марленой Дитрих («Legs»²⁴³).

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, деревянные шесты.

Они приделаны к стенам.

Это — «станок».

И через день мы трудолюбиво выворачиваем суставы ног под короткие команды Людмилы Гетье.

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 дыхание, 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 проблемы, все глубже стараясь в нее вникнуть, все больше приблизиться 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?!

²⁴³ «Ноги» (англ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Графический цикл «Безумные видения»^{сссхсii}

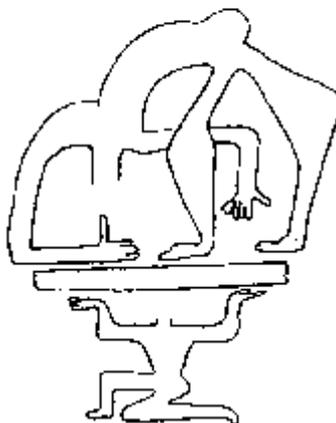
4.



19 февраля 1937 года.

5.

19 февраля 1937.



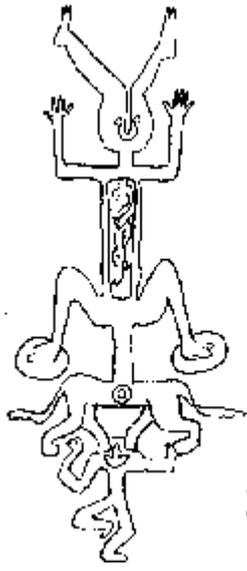
2



19
37.

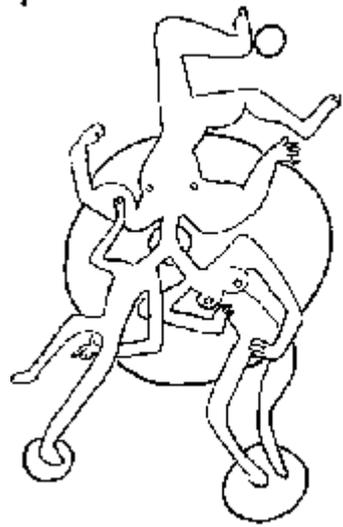
FRACON
 EL MADRATO TRAMU
 DE
 DEMENTIA
 EN
 LA ALMO
 DE LA ALMO... ..

4



Bil.
1-37

6



V. B. de d. l. ca.

11 a 37

КОММЕНТАРИИ

Каждое незавершенное произведение вносит свои коррективы 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 данного текста с другими произведениями автора — предшествующими, синхронными и более поздними... Не последнюю роль играет степень изученности наследия автора: всего биографического, исторического и эстетического контекста издаваемого произведения. Иногда составитель сталкивается с противоречивыми и даже неразрешимыми проблемами, когда любое решение означает ту или иную потерю. Однако вмешательство в незаконченный текст неизбежно, и только интуиция и совесть издателей могут подсказать, где их инициатива грозит перейти в искажение, в своеволие и даже (пусть нечаянную) фальсификацию. В таких ситуациях текстология предписывает составителям прежде всего — *откровенность* с читателем.

Читатель этой книги должен знать, что ее состав разнороден — *гетерогенен*. Основу текста составляют собственно «мемуары», которые Эйзенштейн писал между 1 мая и 12 декабря 1946 года. Сохранившиеся в архиве главы этой рукописи весьма различны по качеству — рядом с завершёнными и отредактированными 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 полная публикация. Вместе с тем сюда вошли тексты (как между главами, так иногда и внутри их), написанные в течение четырех предыдущих лет: между 1942-м и 1945 годом.

Необходимость таких интерполяций и конъектур чаще всего диктовалась пометами автора на полях или в пробелах рукописи, но есть места, где более ранние тексты вставлены гипотетически. Так же гипотетична иногда последовательность глав, и в известном смысле не следует рассматривать общую композицию книги как «авторизованную». Все это обусловлено 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 двадцатидевятилетнего режиссера должен был, конечно, стать «антимемуарами». Программа была изложена в наброске «My Art in Life. Цели и задачи книги»:

«Самое сложное — не разрешать, а ставить задачу. Уменьше ставить

вопрос — величайшее уменье. Молодых работников искусств всегда мучат “вопросы” их искусства. И всегда дело в неправильности *постановки* вопроса. <...> Десять лет работы над “проклятыми” вопросами. Над соподчинением их в совокупности единому методу. *Si non e vero, e ben trovato*. <...> Избавить молодняцкие мозги от засорения неправильно ставящимися 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 молодняка 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, хранящейся в архиве Эйзенштейна).

Реализация этого плана началась шесть лет спустя, когда Эйзенштейн принялся за переработку стенограмм своих лекций на режиссерском факультете Института кинематографии (1933/34 учебного года) в учебник «Режиссура. Искусство мизансцены». Чтобы продемонстрировать общезначимые закономерности 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 концепций и идей, вспоминал и анализировал случаи из собственного творчества или творчества своих коллег и друзей. Часть этих отступлений уже тяготела к «мемуарности».

Другие проекты 30-х годов были еще ближе к жанру мемуаров. Так, еще в 1932 году, вскоре после трагического возвращения из Мексики, Эйзенштейн пробует написать о тех странах Старого и Нового Света, через которые пролегли его трехлетние странствования. Судя по наброскам, его намерением была не столько фиксация «туристических впечатлений», сколько попытка объяснить причины своей социальной, психологической и художественной несовместимости с конкретными условиями творчества на Западе. Видимо, раны от столкновений с кинодельцами Европы и Голливуда были еще слишком свежими и дальше рабочих помет и беглых «зарисовок» дело не пошло.

Нереализованным остался и план 1933 года «Несделанные вещи» — замысел сборника непоставленных сценариев, сопровождаемых 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 наиболее значительных теоретических статей: от первого манифеста «Монтаж аттракционов» (1923) до только начатого исследования «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 которыми «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 выдвинутых им идей, режиссер решает написать полубиографические-полутеоретические «связки» между статьями. Эти предварения и пояснения постфактум стали вырастать — может быть, к изумлению самого автора — в воспоминания о событиях, ставших уже историческими, и о почти никому не известных мотивах (часто сугубо личных), приведших к нашумевшей гипотезе или признанному кинооткрытию. Сборник статей начал превращаться в книгу с давно выношенным названием «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 столице, куда на время войны была эвакуирована из Москвы киностудия «Мосфильм». 17 октября 1942 года Эйзенштейн написал маленькую заметку «*Memoires posthumes*» — как вступление 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 вернуться 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» — память 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, «соскользнул» на воспоминания о собственном папеньке. Год спустя, в октябре 1943 года, он вернулся к эссе о Гильбер — и следом за ним, как бы сами собой, из-под его карандаша появились мемуарные очерки о меценате Отто «Эйч» Кане и об Учителе — 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, впрочем, довольно обширно), основное место занимают все более разрастающиеся «связки», и «история идей» то и дело перебивается воспоминаниями, портретными набросками, интимным самоанализом...

Попутно надо отметить, что этот наполовину автобиографический стиль не был ни жанровой особенностью «Метода», ни следствием той ностальгии, которая преследовала Эйзенштейна в трагическом 1943-м. Уже во многих его работах конца 30-х годов наблюдается тенденция к включению мемуарных «микрорассказов» и автохарактеристик в контекст теоретических размышлений. Тогда же возникает ряд статей о друзьях и соратниках по искусству (Тиссэ, Маяковском, Довженко, Малевиче, Прокофьеве и других), где «литературный

портрет» протагониста граничит с явной или бессознательной попыткой автопортретирования.

История собственно «мемуарной» рукописи начинается 1 мая 1946 года. В этот день в Кремлевской больнице Эйзенштейн пишет короткую главку о детстве, затем набрасывает планы будущих глав и теоретических «блоков», к концу первой недели — переходит к предисловию.

Одной из проблем, которые интересовали Эйзенштейна как теоретика искусства, была проблема самопортретирования художника в своем произведении: так, например, в книге «Неравнодушная природа» он отмечает, что самыми точными и лучшими автопортретами Эль Греко и Ван-Гога являются их пейзажи! В работе над «мемуарами» он довольно рано обратил внимание на то, что эта книга будет «книгой о самом себе» не только по материалу, но и по стилю. 18 мая 1946 года, выписывая цитату из «Хижины дяди Тома» для учебника «Режиссура», он попутно находит название для своей «life story»: «Yo».

«Yo» по-испански — «я». Возможно, испанский язык в заглавии давал ироническую дистанцию, снимал его «абсолютный 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 автобиографический очерк «Я сам»... Тем более что частично совпадали исходные установки Маяковского и Эйзенштейна в мемуарном жанре: первый заявлял — «Я поэт, тем и интересен», второй тоже не собирался фиксировать хронологически внешние события своей жизни, но хотел прежде всего ответить на вопрос: «Как становятся Эйзенштейном?» — режиссером, творческой личностью.

Так или иначе, на некоторых главах в рукописи стоит помета «МЕМ», на других — «Yo». Особенно интенсивно работа над «мемуарами» шла в июне и июле, когда Эйзенштейн долечивался в санатории «Барвиха», а затем жил на своей подмосковной даче в Кратове. Вопреки запретам врачей, он пишет много и увлеченно. Однако в августе 1946 года умирает мать Эйзенштейна Юлия Ивановна. Полудневниковый-полумемуарный набросок «После дождика в четверг», запечатлевший последний день жизни и кончину матери, оказался, по всей видимости, концом регулярной работы над мемуарными главами.

Впрочем, еще в начале лета Эйзенштейн начал исследование о цвете в кино, вернулся к книге «Неравнодушная природа», готовился к доработке первого тома своего учебника «Режиссура». Теоретические работы уводили его все дальше от мемуаров. 14 октября появились два этюда — «Планировка» и «Сказка о Лисе и Зайце». Поначалу они намечались для пополнения учебника, но мемуарный элемент в этих текстах, особенно во втором, был столь силен, что они стали тяготеть к новой книге. Аналогичное случалось и раньше: тексты, начинавшиеся как часть «Цвета» или «Метода», оказывались главами мемуаров. Эйзенштейн, видимо, и сам колебался, к какому контексту отнести свои этюды. Ведь еще в предисловии к «Мемуарам» он обещал читателю *продемонстрировать* свой творческий процесс.

Два месяца спустя была написана лишь заметка «P. S.». Можно ли полагать, исходя из заголовка этой заметки, что Эйзенштейн подвел финальную черту под книгой и ему оставалось лишь заполнить лакуны, определить порядок глав и отшлифовать текст? Кажется, такой вывод был бы опрометчивым. Скорее всего, Эйзенштейн собирался лишь написать очередную главу — об испытании прижизненной славой, об испытании сознанием приближающегося конца жизни. Это подтверждается заметкой от 12 декабря 1946 года в «рабочих тетрадях»: «Сегодня я начинаю писать портрет автора как очень старого человека». Эту главу, «отыгрывающую» первый роман Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» («A portrait of the artist as a young man»), Эйзенштейн хотел назвать «О. М.» («Old Man»). Парадокс был в том, что его прозвище 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 придерживаясь заранее намеченного плана и давая волю ассоциациям. Поэтому основой композиции текста не может быть ни биографическая хронология (нарушаемая то и дело внутри каждой главы), ни единство материала (необыкновенно разнообразного на каждой странице). Но в этой свободе и заключено существенное обаяние книги: ее надо было сохранять в первую очередь.

Кроме того, на рукопись влияли сами условия работы над ней. Когда Эйзенштейн в мемуарах касался того или иного события, человека или переживания, о котором он писал раньше, в своих большей частью тогда не изданных книгах и статьях, 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 рукописей. Поэтому во многих главах оставались пробелы, или главы обрывались на том месте, откуда должен был начинаться фрагмент, изымавшийся из другого контекста.

Наконец, когда Эйзенштейн после перерыва в работе перечитывал уже написанные главы, он не ограничивался стилистической правкой, но делал вставки или более развернутые варианты отдельных мест. Все это чрезвычайно усложнило общую картину рукописи. Публикация ее требовала предварительного изучения не только корпуса автографов 1946 года, но и всего рукописного наследия Эйзенштейна. Однако издание мемуарных материалов началось задолго до того, как стала возможной такая работа.

Когда журнал «Знамя» в 1960 году (№№ 10 и 11) впервые обнародовал фрагменты из мемуаров Эйзенштейна, сама ситуация с книгой была еще далеко не прояснена. В то время лишь часть архива режиссера поступила на государственное хранение и была предварительно описана. Большая часть автографов последнего периода его жизни хранилась у вдовы и наследницы Эйзенштейна, Перы Аташевой, и не была еще изучена исследователями. Публикация в «Знамени», предпринятая по инициативе П. М. Аташевой, призвана была привлечь внимание общественности к биографии и творческой

личности Эйзенштейна, фильмы которого в то время как раз переживали свой ренессанс. Не претендуя на научность, эта публикация была составлена из отдельных фрагментов и глав в весьма условной 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 первого тома заняли мемуарные тексты под названием «Автобиографические записки». И эта публикация оказалась неполной: некоторые главы, хранившиеся у Перы Аташевой, вообще не попали на глаза исследователей; некоторые были сочтены частями других работ (и, наоборот, часть «Метода» была атрибутирована как мемуарная глава); рукописи военного времени, откуда Эйзенштейн намеревался позаимствовать многие фрагменты, вообще не принимались во внимание — ибо еще не была ясна «методология» работы автора над этой книгой. Серьезной проблемой для редколлегии шеститомника стала композиция 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 порядке описанных *событий*. Следствием было то, что даже полностью сохранившиеся главы были расчленены. Редакция, однако, имела то оправдание, что в начале 60-х годов еще не существовало монографий об Эйзенштейне и было важно дать читателю представление об этапах его жизни и творчества.

Только в 1973 году, после завершения научной обработки рукописей режиссера силами сотрудников Центрального государственного архива литературы и искусства СССР и членов Комиссии по творческому наследству С. М. Эйзенштейна, стало возможным систематическое изучение основных его произведений — в том числе мемуаров.

Исходным пунктом работы по составлению новой композиции 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 относится ко времени написания главы, иногда — ко времени доработки или стилистической правки, некоторые же главы вообще 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 обработке архива были найдены и сложены ранее разрозненные страницы, обнаружены связки между отдельными фрагментами, поняты места включения многих вставок. Изучение других работ Эйзенштейна прояснило смысл маргиналий и конспективных набросков в рукописях мемуаров, где автор подразумевал свои более ранние тексты. В итоге были заполнены основные пробелы (все интерполяции и вставки, сделанные при составлении, обозначены квадратными скобками), были восстановлены и прежние невольные сокращения. Вместе с тем пришлось

сохранить некоторые купюры — там, где конспективному 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 авторским пометам были введены в мемуарный текст, взяты в минимальном объеме — ровно настолько, насколько этого требовала непрерывность повествования. Такое же решение принято и в отношении ранних эссе, которые Эйзенштейн хотел обработать для этой книги. В основную часть мемуаров включены лишь те, на которых стоит помета «МЕМ», — например «Нунэ», «Двенадцать Апостолов» (в первом варианте), «Чарли 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 Клементе Ороско и Джимми Коллинзом, о дружбе с Прокофьевым, Тиссэ, Штраухом, Глизер, Довженко и многими другими виднейшими деятелями культуры. О многих из них он написал ранее эссе или заметки, но эти рукописи не только не были обработаны для книги, но и не помечены как подлежащие обработке. Эти тексты включены в раздел под условным названием «Профили».

Работа над мемуарами, включенная в научно-издательский план Комиссии по творческому наследству С. М. Эйзенштейна при Союзе кинематографистов СССР как первоочередная, продолжалась больше пяти лет и в основном была завершена к декабрю 1979 года. Атрибуцией текстов, обоснованием их композиции и комментированием занимался Н. И. Клейман, тогда хранитель Научно-мемориального кабинета (музея-квартиры) Эйзенштейна. В. П. Коршунова, научный сотрудник Центрального 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 могла считаться академически-дефинитивной и окончательной. Отсутствие авторских датировок на многих рукописных главах, неопределенность объема автоцитат из других рукописей, поливалентность ассоциативной манеры повествования определили несомненную условность ряда решений, оговоренную в комментариях. В начале 1980 года работа была принята Комиссией по творческому наследству С. М. Эйзенштейна и рекомендована к печати. Сложенный, сверенный и прокомментированный текст с рекомендацией председателя Комиссии, режиссера С. И. Юткевича, был предложен издательству «Искусство», выпустившему до этого в свет известный шеститомник.

Одновременно книгой заинтересовалось издательство «Henschelverlag» (Берлин, ГДР). Получив текст через Всесоюзное агентство по авторским правам (ВААП), оно заказало его перевод, обещав опубликовать книгу сразу после выхода русского оригинала. Однако «Искусство» без всяких объяснений отказалось от издания «Мемуаров» Эйзенштейна, освободив тем самым

немецких коллег от их обязательства. Таким образом, впервые книга была опубликована в 1984 году в немецком переводе, прекрасно выполненном Региной Кюн и Ритой 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 западногерманском издательстве Fischer Verlag, а в 1992 году стал основой перевода на шведский язык.

Мексиканское издательство «XXI — siglo veintiuno editores» напечатало (т. 1 — 1988 г., т. 2 — 1991 г.) перевод Сельмы Ансира и Татьяны Бубновой на испанский язык с русского оригинала, полученного от ВААП, под названием «YO. Memorias inmorales».

Подзаголовок мексиканской версии — «Безнравственные воспоминания» — восходит к книге «Sergei Eisenstein. Immoral memories», выпущенной в США бостонским издательством Houghton Mifflin в 1983 году. Это издание основано на неполном и цензурировании тексте «Автобиографических записок» (из 1-го тома советского шеститомника), который был к тому же небрежно, со множеством смысловых ошибок переведен профессором Южно-Иллинойского университета Гербертом Маршаллом и его студентами. В названии книги Маршалл использовал первую фразу из авторского предисловия, лишив его иронического контекста, зато обеспечив заголовку привлекательную для рынка скандальность.

К счастью, это сомнительное издание дезавуировано новым переводом на английский язык, сделанным Уильямом Пауэлом под редакцией Ричарда Тейлора с нашей реконструкции. Текст оригинала был предоставлен ВААПом индийскому издательству «Seagull Books» (Калькутта) под руководством Навина 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. Редакционная подготовка мемуаров была внесена в федеральную программу празднования 100-летия кино и поручена Музею кино (в состав которого входит теперь Музей-квартира С. М. Эйзенштейна), а редакция газеты «Труд» благородно взяла на себя их первое обнародование в России.

За прошедшие годы прояснились некоторые композиционные и текстологические проблемы, приведшие к частичной перекомпоновке глав по сравнению с вариантом 1979 года. В раздел «Профили» были добавлены очерки о Мейерхольде, Ороско, американских коллегам и соратникам по «Ивану Грозному», озорное эссе «Сподобил Господь Бог остроумию», которое было ранее «непроходимо» через цензуру. В то же время изъяты текст о Горьком и очерк «Визиты к миллионерам», которые относятся, скорее, к публицистике Эйзенштейна. Уточнены и дополнены комментарии. Принципиально по-новому решен иллюстративный ряд, столь важный для понимания текста книги.

Пришлось заново решать и проблему названия. Из всех вариантов,

основанных на планах и текстах книги или предложенных за эти годы иностранными изданиями, был избран самый простой и чаще всего употреблявшийся самим автором — «Мемуары». Ибо это не просто обозначение жанра книги, но и комплекс важнейших ее проблем: воспоминаний как пространства свободы, памяти как напоминания о должностовании, взгляда назад и вглубь как выхода вверх и вперед — за пределы своей физической жизни.

Наша искренняя признательность — всем тем, кто способствовал подготовке и изданию этой книги.

Первая дань благодарной памяти — тем, кто непосредственно участвовал в реконструкции замысла Эйзенштейна, но так же, как и автор, не дожил до русского издания книги. Прежде всего это — талантливый археограф и замечательный товарищ в работе Валентина Павловна Коршунова, обеспечившая высокопрофессиональную выверку текста рукописи; Сергей Иосифович Юткевич, чье компетентное и дружелюбное руководство делало возможным обнаружение творческого наследия Эйзенштейна; талантливый архивист Юрий Александрович Красовский, первым принявший рукописи Сергея Михайловича в ЦГАЛИ и первым готовивший их к изданию; Изабелла Германовна Эпштейн, сотрудница Союза кинематографистов, 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 Леонид Захарович Трауберг, эрудит и книголюб, чье доброе пристрастие позволяло исправлять неточности автора и ошибки публикаторов.

Мы выражаем самую глубокую благодарность Наталье Борисовне Волковой, директору Российского государственного архива литературы и искусства, и Галине Дмитриевне Эндзиной, заведующей отделом этого архива, неизменно поддерживавших все издания Эйзенштейна, в том числе и эту работу;

Леониду Константиновичу Козлову, глубокому знатоку и толкователю эйзенштейновского творчества, чей требовательный взгляд выявлял недоработки и спорные решения; Виктору Семеновичу Листову, историку и киноведущему, давшему ряд серьезных уточнений; библиографу Лидии Николаевне Поддуг, помогавшей в работе с книгами; киноведам Владимиру Юрьевичу Дмитриеву и Валерию Ивановичу Босенко, экспертам в решении фильмографических проблем.

Неоценимую помощь в комментировании текста оказала Розмари Хайзе, научный редактор немецкого издания мемуаров. Мы использовали также некоторые сведения и уточнения комментаторов других изданий этой книги — Жака Омона (Франция), Эугении Уэрта (Мексика), Ричарда Тейлора (Англия).

Наконец, составитель пользуется возможностью отметить огромную роль редактора этого издания Владимира Всеволодовича 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.

ⁱ Написано 10.IX.1944 в Москве как вступление к тексту, который 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 эпитафия» к первому тому Избранных произведений в шести томах.

ⁱⁱ У Стендаля подобное выражение встречается в «Жизнеописании Гайдна, Моцарта и Метастазии»: «Гайдн сам сочинил себе эпитафию: “Veni, scripsi, vixi”». У Э. форма времени последнего глагола не согласуется с первыми двумя.

ⁱⁱⁱ Предисловие создавалось в несколько приемов. Судя по первоначальной пагинации в рукописи, самым ранним является фрагмент, начинающийся словами: «Я никогда не любил Марсея Пруста...» Затем написаны вступительные страницы: они датированы 5.V.1946. После появления первых глав и нескольких набросков 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 помет, к какому месту предисловия относятся эти вставки, и они включены предположительно — по контексту.

^{iv} Речь идет о книге «Гаварни. Человек и творчество» Жюля и Эдмона Гонкуров. Печаталась?! газете «Бьен публик» (1872 – 1875). Позднее вышла отдельным изданием.

^v Следующая фраза, напечатанная в скобках, написана на отдельном листке. В архиве сохранилась еще одна заметка к той же автохарактеристике: «Один из тех людей, которые, еще надкусывая абрикос, уже думают о... двери. О двери, в щели которой они будут разламывать его косточку».

^{vi} 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 вокруг плода —
Светлого дела обвиться!

(пер. А. и П. Ганзен.)

^{vii} Идиоматическое выражение, которое означает безостановочное спешное движение: в XIX в. тремя крестами помечались правительственные и военные донесения, которые должны были доставляться конными ординарцами срочно, невзирая ни на какие препятствия.

^{viii} Э. был с родителями во Франции в 1906 г. Первым фильмом, который он видел, была феерия Жоржа Мельеса «400 проделок дьявола».

^{ix} 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 «прелюбодеяния» матери.

^x Васса Железнова — центральный персонаж одноименной пьесы Максима Горького (первый вариант — 1910, второй — 1935), властная 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 Мариинской системе каналов, соединявшей Балтийское море с Волгой. Характеристику бабушки (с тем же сравнением) Э. дал в незавершенной статье (1938) о замысле фильма «Александр Невский»: «Бабушка моя была типа Вассы Железновой и крайне богомольная. Ее посещали странные монахи из соседней лавры и занимали меня в детстве рассказами о житиях Сергия Радонежского и Александра Невского. Померла она, бия земные поклоны перед большой 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 «Мемуарам» отмечено, что дед Ираиды Матвеевны, Алексей Патловский, построил церковь в том же монастыре.

^{xi} Гроб с останками («мощами») князя Александра Невского, канонизированного православной церковью, был перенесен из древнего города Владимир в новую столицу — Санкт-Петербург — по указу Петра I в 1724 г.

^{xii} 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 сопостановщик режиссера Валентина Смышляева.

^{xiii} С 1920-го по 1934 г. Э. жил в коммунальной квартире по адресу: Чистопрудный бульвар, дом 23, кв. 2.

^{xiv} В Большом театре в 1940 г. Э. поставил оперу Рихарда Вагнера «Валькирия».

^{xv} Роман Франца Верфеля «Песнь Бернадетты» (1942) о видениях святой Бернадетты в Лурде был экранизирован режиссером Генри Кингом (1944).

^{xvi} На этом рукописный текст фрагмента обрывается. Впечатления от «веселого квартала» в городе Монтеррей (аналогичного знаменитой Йошиваре в Токио) Э. изложил позже в главе «Друзья в беде».

^{xvii} Э. не успел написать мемуарную главу о Маяковском и отношениях с ним. О своих встречах с поэтом он коротко рассказал в очерке 1940 г. «В. В.» (см. т. 2 наст. изд., раздел [«Профили»](#)).

^{xviii} Глава написана 5 – 7.V.1946 в Кремлевской больнице. Э. намеревался продолжить главу по плану, намеченному на обороте предпоследней страницы ее рукописи:

«Comme il faut — папа. Положение в школе. En grossissement a travers les vges. 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 мальчик” *может*. The counterpart of David — el cynismo der Unglaube. [В противоположность Давиду — цинизм безверия. — *англ., исп., нем.*] Неуважение к авторитетам. Сквозь все веры. [Розенкрейцеры]. Теософия. Детский глаз (not in the Charlie Chaplin sense [не в том смысле, что у Чарли Чаплина — *англ.*]) и бесконечная вереница вопросов».

Большинство мотивов этого плана нашло отражение в разных главах мемуаров, написанных позже. Из ненаписанного интересно упоминаемое в плане имя Natalie: видимо, это Наталья Павловна Пушкина, первое любовное увлечение Э. в годы гражданской войны, о котором мы очень мало знаем. Давид — по всей вероятности, 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» («Чарли-Малыш», 1942).

^{xix} Знаменитые американские кинозвезды Дуглас Фэрбенкс и Мэри Пикфорд, посмотрев в Берлине в 1926 г. «Броненосец “Потемкин”», приехали в Москву не только «пожать руку» Эйзенштейну, как они заявили журналистам, но и пригласить его (как совладельцы 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».

^{xx} 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».

^{xxi} Юрий Тынянов в статье «Безыменная любовь» (1939) выдвинул предположение, что подлинной, единственной и «утаенной» любовью Пушкина была Екатерина Андреевна Карамзина, жена известного русского историка и писателя, а пресловутый «донжуанский список» поэта свидетельствует лишь о попытках приблизиться 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](#)).

^{xxii} Во время египетского похода Наполеон обратился к своим войскам со словами: «С высоты этих пирамид сорок веков взирают на вас!»

^{xxiii} 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.

^{xxiv} 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 предположить, что Э. намеревался продолжить какие-то воспоминания о младенчестве, связанные с Рижским взморьем. Действительно, в его архиве сохранился набросок предисловия к

исследованию «История крупного плана сквозь историю искусств», написанный в том же санатории «Барвиха» годом раньше — 27.II.1945. Этот набросок начинается рассказом о первом детском впечатлении — «ветке крупным планом». И хотя с того же воспоминания Э. начал другую главу «Мемуаров» (см. т. 2, [«История крупного плана»](#) и комментарий к ней), мы сочли возможным использовать фрагмент рукописи 1945 г., чтобы восстановить замысел автора. Еще одна деталь свидетельствует о том, что Э. при написании «Souvenirs d'enfance» ориентировался на свои более ранние тексты. Абзацы о граммофоне и уличных торговцах приписаны в конце более мелким почерком — первоначально текст завершался воспоминанием о встрече с Пиранделло, как бы подводя к главе «Отто Эч и артишоки». Ритм повествования («Еще помню...», «Еще помню...», «И отчетливее всего помню...») позволяет трактовать приписку как вставку, а не финал главы.

^{xxv} Глава написана 15.X.1943 в Алма-Ате, во время съемок эпизода «Казанский поход» для 1-й серии фильма «Иван Грозный».

^{xxvi} Обыгрывается название романа русского поэта-символиста Валерия 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 angelo — ангел (*итал.*) — с фамилией Пиранделло.

^{xxvii} Вероятно, Э. намеренно не пишет полностью имя таинственного американца. Это Отто Х. Кан (Otto H. Kahn) — миллионер и общественный деятель, известный в 20-е гг. меценат, реорганизатор Метрополитен Опера, привлечший в США Артуро Тосканини.

^{xxviii} В черновиках «Мемуаров» упоминается его фамилия — Марьянов. Этот выходец из России, работавший в советском торгпредстве в Берлине, был женат на дочери Альберта Эйнштейна.

^{xxix} Обыгрывается название пьесы Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора».

^{xxx} Supervisor (*англ.*) — буквально: надсмотрщик, контролер. В американском кино — непосредственный руководитель постановки, совмещающий функций финансового администрирования и редактуры, ответственный представитель фирмы. Что касается Хорэса Б. Ливрайта, то он был соиздателем серии «Модерн Лайбрери», театральным продюсером. Он способствовал карьере многих писателей, включая Драйзера, и был продюсером театральной версии «Американской трагедии» (1926).

^{xxxi} Элис-Айленд, остров перед Нью-йоркским портом, где скапливались эмигранты до получения от иммиграционных властей разрешения на въезд в США.

^{xxxii} Э. обыгрывает здесь мотив поэмы Байрона «Шильонский узник» (1816), герой которого был заточен в одиночную камеру с прекрасным видом на Женевское озеро.

^{xxxiii} 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.

^{xxxiv} Автограф не датирован. По типу бумаги и способу записи (синий карандаш) относится к самым ранним (первые числа мая 1946-го). Начиная работу над главой, Э., видимо, намеревался не только продолжить текст 1943 г. об Отто Х. Кане, но и включить в мемуары историю знакомства с французским «королем жемчуга» Леонардом Розенталем (она была изложена еще в 1939 г. очерком «Визиты к миллионерам»), а также рассказ о встрече с «королем бритв» Джиллетом, о чем упоминается в предисловии. Видимо, поэтому глава о миллионерах начинается с воспоминаний о встречах с настоящими монархами. Сохранился набросок текста о «королях» еще одного рода — комиках Рижского Немецкого театра, названных «королями смеха». Однако поток воспоминаний привел автора к совсем другой теме — к его ранним представлениям о революции. В конце автографа, после намеренно оборванной фразы, записан план, соответствующий главе «Елка».

^{xxxv} Возможно, этот абзац, как и упоминание выше персонажей «Человеческой комедии» Бальзака, эпопеи о Ругон-Маккарах Золя и трилогии Драйзера «Финансист», «Титан», «Стоик», является лишь обозначением темы, которую Э. намеревался развить подробнее.

^{xxxvi} В начале абзаца Э. вспоминает популярную в начале века «загадку»-анекдот о памятнике императору Александру III в Петербурге, 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 — Николай II, отец — Александр II). Выступление главы Временного правительства А. Ф. Керенского в 1917 г. упоминается также ниже, в главе «Незамеченная дата».

^{xxxvii} Имеются в виду четыре скульптурные группы на Аничковом мосту через реку Фонтанка — «Укротители коней» (автор — барон Петр Клодт), которые во время блокады Ленинграда в 1941 – 1944 гг. были для сохранности сняты с пьедесталов.

^{xxxviii} Речь идет, по всей видимости, об известном портрете Николая II «в тужурке», написанном В. А. Серовым в 1900 г.

^{xxxix} Имеются в виду императрица Александра Федоровна и Григорий Распутин, влияние которого при царском дворе породило в народе слухи о любовной связи этого «чудотворца» с императрицей.

^{xl} Рукопись без даты, с пометой «МЕМ». 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 карандашом приписана тема, оставшаяся лишь планом: «Дальше о реальных впечатлениях реальной революции 1905 в ее аспекте классовой борьбы в Латвии».

^{xli} Год начала «Второй империи» во Франции, когда Наполеон III получил власть абсолютного монарха.

^{xlii} 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. Перед каждой новой работой соответствующий том из его энциклопедии. Перед “Стачкой” — “Жерминаль”. Перед “Генеральной линией” — “Землю”. Перед “Октябрем” — “Разгром” <...> и “Счастье дам”... Золя — *методологически* величайшая школа для кинематографиста (его страницы читаются как совершенно монтажные листы)...» («На литературном посту», 1928, № 1).

^{xliii} 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 несомненно, что он должен был войти в «Мемуары»: в черновых планах упоминается глава «Незамеченная дата» (откуда и взято название), а в предисловии прямо перечислены темы этой главы. Среди набросков 1946 г. находится также листок с единственной фразой, как бы завершающей главу, — она печатается в конце текста.

^{xliv} 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 Линде, агитировавшего за продолжение войны.

^{xlv} Имеется в виду четырехтомный труд С. Н. Худекова «История танцев всех времен и народов», вышедший в 1910-е гг.

^{xlvi} «Г. М.» — городская милиция. Э. состоял милиционером Нарвской части 1-го участка в конце февраля и марте 1917 г.

^{xlvii} Э. был зачислен в сентябре 1915 г. на 1-й курс Петроградского института гражданских инженеров.

^{xlviii} Крупнейший универсальный магазин в Петрограде.

^{xlix} Над сценарием юбилейного фильма «1905 год», приуроченного к 20-летию первой русской революции, Э. вместе с Ниной фердинандовной Агаджановой-Шутко работал летом 1925 г. (см. ниже главу [«Нунэ»](#)).

ⁱ Свои рисунки 1917 – 1918 гг. Э. подписывал Sir Gay, иронически переиначивая свое имя. Gay — веселый (*англ.*).

ⁱⁱ Имеются в виду съемки фильма «Октябрь» в 1927 г.

ⁱⁱⁱ Глава писалась 19.V.1946 в санатории «Барвиха». Текст остался недоработанным: начавшись с наброска, он то становится связным повествованием, то снова переходит в план; в нем много иноязычных вкраплений, характерных для «скорописи» Э.; некоторые фразы носят черновой характер или записаны на полях как темы возможных вставок. Тем не менее доля «развернутого» материала настолько велика, что оказалось возможным включить главу в основной состав книги. Для удобства чтения черновые фрагменты сокращены, наиболее существенные из них комментируются ниже.

ⁱⁱⁱⁱ 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 «Детство») бабушка героя (в исполнении актрисы Варвары Массалитиновой) обращается к богу наивно-доверительно. В романе Эрскина Колдуэлла «Табачная дорога» и одноименной экранизации (1941, реж. Джон Форд) проповедница произносит молитву требовательно и гневно.

^{liv} Старец Зосима и Великий инквизитор — персонажи романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

^{lv} Э. имеет в виду, по всей вероятности, описания страстных проповедей о грехопадении и муках ада в третьей главе романа Джеймса Джойса «Портрет художника в юности». Описаний Страстной Седмицы в этом романе нет.

^{lvi} Эпизод покаяния и исповеди царя Ивана должен был стать кульминацией третьей серии фильма «Иван Грозный» и ключевой сценой 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 уничтожен после запрещения второй серии.

^{lvii} Речь идет о 12-ти евангельских фрагментах о страстях Господних, которые читаются на вечернем богослужении в Страстной четверг.

^{lviii} Религиозно-мистическое общество («братство») розенкрейцеров, близкое к масонству, было основано, по преданию, в XIV – XV вв. легендарным Христианом Розенкрейцом и избрало своей эмблемой розу и крест. Д-р Ф. Хартман в книге «Секретные символы Розенкрейцера» определяет членов братства как «людей, которые путем духовного пробуждения добиваются практического знания секретного значения Розы и Креста» (см. соответствующие главы в книге Мэнли П. Холла «Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии». — СПб., изд. СПИКС, 1994).

^{lix} Э. имеет в виду, что со времен Средневековья и Возрождения живописцы изображали в современных им костюмах библейские и евангельские сюжеты, как бы подчеркивая непреходящую актуальность событий священной истории. Далее в рукописи — черновой набросок, не поддающийся расшифровке.

^{lx} Имя профессора Б. М. Зубакина, археолога и поэта-импровизатора, репрессированного и погибшего в соловецком концлагере, не упоминалось в советское время. Явная симпатия к нему Э. чувствуется 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, Каббала). Теорию смеха Анри Бергсона Э. рассматривает в учебнике «Режиссура» и заметках о природе комического.

^{lxi} Речь идет о Павле Антоновиче Аренском (1887 – 1941), поэте, драматурге, востоковеде. Оказал определенное влияние на Э. своим увлечением японским языком и театром, а также, возможно, статьей о музыке А. Н. Скрябина (см. статью А. Л. Никитина «Первый спектакль С. М. Эйзенштейна в Пролеткульте, или Как создавали “Мексиканец”». — «Киноведческие записки», № 24, 1994/95).

^{lxii} Arcanum — «внутренний секрет», тайна; Tarot — метод гадания или пророчествования с помощью 78 символических изображений на картах.

^{lxiii} Э. иронизирует над термином «зерно чувства» (в исполнении роли актером), характерным для раннего этапа формирования «системы» К. С. Станиславского, но довольно скоро им отмененном. Для воспитания же сценического внимания Станиславский предлагал упражнение «круги внимания», которые он подразделял на малый, средний и большой (см. его книгу «Работа актера над собой в творческом процессе переживания»).

^{lxiv} 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 характеристикой, которую Шерман дал Эйзенштейну заочно по его рукописи. Столь же точным оказалось и описание характера Э., данное по его отпечаткам ладоней голливудским хиромантом Киру (Э. называет его «Чеиро»), предсказавшим Э. смерть в возрасте 50 лет. К сожалению, в мемуарах Э. не успел написать об этих своих интересах.

^{lxv} Речь идет о Павле Антоновиче Аренском.

^{lxvi} 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 киноинститута; о своем интересе к вопросу «как глубоко уходит память?»; о проблеме «регресса» — личностного (во «внутриутробный опыт»), видового (до протоплазмы клетки), социального (к доклассовому обществу). Некоторые из этих тем будут затронуты в других мемуарных главах, пафос Золя Э. подробно анализирует в «Неравнодушной природе», регресс — центральная проблема книги «Метод», отчасти отразившаяся и в «Мемуарах» — в главах «Prй-natal experience» и «Monsieur, madame et бйбй».

^{lxvii} В рукописи перед фразой «Путь пароходом из Старой Руссы в Ильмень» дата — 24.V.1946. Начало главы написано явно после второй ее половины. Текст остался не вполне законченным. После упоминаний о крестном ходе в Старой Руссе и об эпизоде массового моления о дожде в фильме «Генеральная линия» («Старое и новое») сделана помета: «FOLLOWS DESCRIPTION (to be written)» [«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 Григорьевной Достоевской возвращался несколько раз.

^{lxviii} Распутин был убит 18 декабря 1916 г.

^{lxix} В тексте 1944 г. «Страницы литературы» Э. так рассказывает о встрече с А. Г. Достоевской, жившей летом в Старой Руссе, древнем 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 особому обстоятельству. Мама и ее приятельница ожидали в гости

знакомую 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 Достоевской 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 приготовлений к приему — от меня откупились большим треугольным ломтем этого самого черничного пирога. Ломоть оказался роковым.

Осиловать его мы отправились куда-то в кустарники окраин курортного парка. Я и чудная девушка Нина, худенькая и смуглая, всегда ходившая в черном и смотревшая на мир задумчивыми глазами из-под копны вьющихся волос, наполовину остриженных, и напоминавшая Пушкина. Впрочем, всем обликом она, скорее, походила на молодого монашка, почему и именовалась мною в глаза 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 словами “что же вы, молодой человек” и касавшийся несостоявшейся литературной беседы. Черная соломенная шляпа. Креповый шарф и черные перчатки. Да бледное старушечье лицо с элементами 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 “литературной встречи”. Долго потом корил себя за то, что “зря” прочел “Карамазовых”, вместо того чтобы отдавать все время теннису».

^{lxx} Э. приехал в Петроград 30 мая 1915 г.

^{lxxi} Речь идет об известной американской тюрьме.

^{lxxii} 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.*).

^{lxxiii} Речь идет о Г. Александрове и Э. Тиссэ.

^{lxxiv} 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. Финальные мотивы этого наброска развернуто изложены в главах «Ми Ту» и «Путь в Буэнос-Айрес» (см. ниже).

^{lxxv} По мотивам сказки «Пиноккио» итальянского писателя Коллоди (Карло Лоренцини, 1826 – 1890) Алексей Толстой сочинил популярную в России книгу «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (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.

^{lxxvi} Э. называл «анекдотом» в кинодраматургии традиционную событийную перипетию, выдуманное происшествие, на основе которого

строилось действие сюжетов раннего кино. В своих немых фильмах он принципиально отказывался от «story» голливудского типа и фабулы коммерциализованного европейского кино. Драматургия его фильмов ориентировалась, с одной стороны, на реальные закономерности исторического процесса («стачечная борьба», «восстание», «революция» и т. п.), с другой — на развитие эмоционально-психологического состояния зрительской аудитории, «слагающегося из цепи соответственно направленных на нее раздражителей» (см. его статью «Метод постановки рабочей фильма», 1925). Однако на рубеже 20 – 30-х гг. Э. начал пересматривать эту позицию. В проектах голливудского периода — «Золото Зуттера», «Американская трагедия», «Черное величество» — он не просто опирается на сюжетно разработанные романы Блэза Сандрара, Теодора Драйзера и Джона Вандеркука, но и ищет синтеза привлекательных для зрителя фабульных «ходов» со своими прежними принципами. Сочетание эпической концепции и драматической ее разработки определило построение его исторических фильмов — «Александр Невский» и особенно «Иван Грозный».

^{lxxvii} В мае 1946 г. мать Э. Юлия Ивановна была еще жива, и, возможно, поэтому он в рукописи вычеркнул список ее рижских поклонников: «граф Пален, офицер Богуславский, товарищ прокурора Друри, начальник тюремного управления Новиков...» Непосредственной причиной развода был установленный судом «факт прелюбодеяния» 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 история: «Les amants de maman. Der Wentsel kommt» [«Любовники маменьки. Венцель идет» — *франц., нем.*]. В связи со скандалом в обществе дебатировался вопрос, следует ли разрешать Сереже Эйзенштейну и детям генерала Бертельса играть с детьми Венцеля.

^{lxxviii} Журнал «ЛЕФ» («Левый Фронт»), печатный орган одноименного литературно-художественного объединения во главе с Владимиром Маяковским и Осипом Бриком, выходил с 1923 г. В 1927 г. из-за резких расхождений в редакции Маяковский вместе с Сергеем Третьяковым организовал издание журнала «Новый ЛЕФ», просуществовавшего два года.

^{lxxix} Спектакль Александринского театра «Маскарад» по драме М. Ю. Лермонтова в постановке Вс. Э. Мейерхольда (1917) оказал влияние на решение Э. оставить учебу в Петроградском институте гражданских инженеров и посвятить себя театру.

^{lxxx} См. главу [«Почему я стал режиссером»](#), где рассказывается, как знаменитый режиссер и драматург Н. Н. Евреинов демонстрировал альбомы с наклеенными вырезками газетных статей о себе начинавшему Эйзенштейну. Впоследствии Э. педантично выписывал и собирал прессу на разных языках о себе и своих постановках, далеко превзойдя коллекцию Евреинова.

^{lxxxii} Подробнее об этом Э. пишет в главе «Путь в Буэнос-Айрес».

^{lxxxii} Глава написана 29 – 30.V.1946 и выправлена ровно месяц спустя, 30. VI. Сделанная на первой странице автографа краткая запись содержания

(«Цвейг — Бабель — Толлер — Мейерхольд — Фрейд») была принята при первой публикации за авторский заголовок. Позднее среди черновигов обнаружился сложенный пополам лист, служивший «обложкой» главы, где находится подлинное название с датой написания. Это позволило понять связь между предыдущим текстом об «ужасных родителях» и главой о «духовной семье» Э.

^{lxxxiii} Визит Теодора Драйзера к Э. состоялся 16.XI.1927. В книге «Dreiser 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 позавидовал 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 киносьевок».

^{lxxxiv} Стефан Цвейг приезжал в Москву в сентябре 1928 г. на празднование столетия со дня рождения Л. Н. Толстого. Среди юбилейных мероприятий было и торжественное заседание в Большом театре.

^{lxxxv} «Афинская школа» — фреска Рафаэля Санцио в Ватикане, изображающая беседу мудрецов Академии Платона. Имя Фрейда Зигмунд ассоциируется у Э. с именем героя оперы Вагнера «Валькирия».

^{lxxxvi} Э. неточен: женой фиванского царя Лайоса (Лайя) была Иокаста, которая, согласно мифу, стала женой своего сына Эдипа, убившего отца.

^{lxxxvii} В архиве Э. сохранилась записка жены Мейерхольда Зинаиды Райх: «Сережа! Когда Мейерхольд почувствовал себя самостоятельным художником, он ушел от Станиславского». Причиной «изгнания» был не просто сам факт работы Э. в театре Пролеткульта (которую он не прерывал в течение всей учебы у Мейерхольда), 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, педагог школы Мейерхольда и первый биограф Э., пишет об этом мучительном для Ученика периоде: «То, что год тому назад считалось распространением влияния ГВЫРМа за его пределы и признавалось полезным, в данное время определялось как двурушничество, разбазаривание коллективной собственности, похищение производственного секрета и квалифицировалось как преступление» (Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., ВТПО «Киноцентр», 1991, с. 34). Оскорбительные слухи подготовили решение Э. уйти от Мейерхольда, записка З. Райх превратила это намерение в «изгнание», в то же время «польстив» ему как «самостоятельному художнику».

^{lxxxviii} Мейерхольд ставил «Привидения» с труппой «Товарищества новой драмы» дважды: в 1904 г. — в Херсоне, и в 1906 г. — в Полтаве.

^{lxxxix} Мейерхольд в 1902 г. покинул Московский Художественный театр, где был актером с года его основания (1898). Поводом послужил конфликт с дирекцией театра (невключение Мейерхольда в число «пайщиков») и слухи о

том, будто шиканье публики на премьеры 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 деятельности.

^{xc} Художник-символист Михаил Врубель несколько раз обращался в живописи и графике к образу Демона, трактовка которого связана с одноименной романтической поэмой М. Ю. Лермонтова, однако с характерными для конца XIX – начала XX в. модификациями темы «демонизма». Это гордое, могучее существо, но скованное тоской, обреченное на поражение до действия. Наиболее известные картины Врубеля — «Демон сидящий» (1890) и «Демон поверженный» (1902).

^{xcⁱ} В 1938 г., после закрытия Театра им. Мейерхольда, Станиславский пригласил своего бывшего ученика стать режиссером Оперного театра, которым К. С. тогда руководил.

^{xcⁱⁱ} Имеется в виду один из эпизодов эпической поэмы Абуль Касима Фирдоуси «Шах-намэ» (934 – 941) — рассказ о богатыре Рустаме, убившем по ошибке своего сына Зораба (Сухроба). Этот сюжет, 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»](#)]).

^{xcⁱⁱⁱ} Сценарий «Карьера Бени Крика» по мотивам «Одесских рассказов» 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. Бенья Крик. Киноповесть. Артель писателей «Круг», 1926*) с пометой на форзаце: «Летом 1925 года на ст. Немчиново мы работали над этим сценарием. Увы! Что из него случилось!!»

^{xc^{iv}} Написанный при участии Г. В. Александрова сценарий сатирической трагикомедии о прифронтовом доме терпимости в эпоху первой 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.

^{xc^v} Настоящая фамилия Григория Васильевича Александрова — Мормоненко, отсюда шутовское предложение Э. назвать его сына украинским именем Тарас (возможно, с намеком на «Тараса Бульбу» Гоголя). Мальчика назвали Дугласом в честь кинокумира тех лет, актера Дугласа Фэрбенкса, который был для Александрова образцом спортивной ловкости и бесстрашия. Позднее, когда ассоциации с США стали немодными и даже небезопасными, Г. В. Александров переоформил имя сына на Василий.

^{xc^{vi}} Этот абзац вписан позднее — как тема, которую Э., видимо, намеревался изложить подробно. Пока остается неизвестным, как Э. связан с историей или сюжетом пьесы И. Э. Бабеля «Мария» (1934 – 1935).

^{xc^{vii}} *Pulgas vestidas* — «ряженые блохи» (*исп.*): традиционные изделия мексиканских кустарей, искусно составляющих в скорлупе ореха миниатюрные

сценки с ландшафтом и «костюмированными» телами блох. Э. привез из Мексики несколько таких образцов.

^{xcviii} Написано 29.V.1946. Некоторая конспективность текста указывает, что Э. намеревался вернуться к главе о своих детских играх и рижских приятелях. Эта тема в другом аспекте нашла место в главе «Светлой памяти маркиза».

^{xcix} «Хэмпти-Дэмпти-серкес» (Humpty-Dumpty-circus) — игрушечный цирк с участием Хэмпти-Дэмпти, популярного героя английских детских стихов, известного в русском переводе С. Я. Маршака как «Шалтай-Болтай».

^c Фрагмент датирован 29.V.1946 и тоже конспективен.

^{ci} «Заумный» стих поэта-футуриста Алексея Крученых.

^{cii} Друзья детства Э.: Максим Максимович Штраух, впоследствии видный актер, соратник Э. по театру Пролеткульта и немым фильмам, и его сестра Нина Максимовна (см. о нем в разделе «Профили» очерк [«Юдифь»](#)).

^{ciii} На автографе дата — 18.VII.1946. Текст помещен вслед за «Именами» тематически.

^{civ} Одна из самых ранних мемуарных глав, написанная 10.VII.1942 в Алма-Ате. Год спустя, в октябре 1943 г., Э. вернулся к идее написать о замечательной певице Иветт Гильбер (см. главу [«Дама в черных перчатках»](#)). Текст 1942 г., основным персонажем которого оказался Михаил Осипович Эйзенштейн, по теме примыкает к мемуарным главам о детстве.

^{cv} Isle Saint-Louis (остров Святого Людовика) на Сене в центре Парижа (расположенный рядом с островом Сите, на котором находится собор Парижской Богоматери) сохранил средневековую планировку и многие старинные здания.

^{cvi} Главный персонаж многотомной детективной серии Алексиса Понсон дю Террайля (1829 – 1871).

^{cvii} 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.

^{cviii} Императрица Мария Федоровна ведала делами благотворительности. Не в последнюю очередь благодаря заслугам в этой области, но официально — «как городской архитектор по чину» Михаил Осипович Эйзенштейн в 1916 г. получил потомственное дворянство. 29 ноября того же года Гербовое отделение слушало дело об утверждении герба рода Эйзенштейнов, по поводу чего Михаил Осипович направил из Юрьева (Тарту) проект герба и оттиск старинной печати. Среди его заслуг отмечалось и то, что он «более 20 лет занимался историей прибалтийских городов и подготовил рукопись “Материалы по истории прибалтийских народов”...» По сведениям, приведенным в статье Е. Агафоновой, М. Ивановой и В. Казанкова «Последние гербы Российского дворянства» («Гербоведъ», № 4, февраль 1993, с. 74 – 76), «герб не успели утвердить положенным порядком. Рассмотрев его в своем присутствии 29 ноября, Гербовое отделение уже не могло дать делу

дальнейший ход».

^{сix} См. комментарий к главе [«Ночь в Минске»](#).

^{сх} Автограф без даты, на обороте одной из страниц — набросок к главе «Новгород — Los Remedios», зачеркнутый автором. Сохранился 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 костях» (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 написать 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 отказываясь отпустить его в театральные коллективы Политотдела Западного 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.

^{сxi} Ныне Даугавпилс (Латвия).

^{сxii} Набросок главы сделан 29.V.1946. Получерновой характер текста сказался и в обилии неразвернутых предложений, и в многоязычии, обычном в эйзенштейновских «записях для себя». Тем не менее доля живописных и важных для биографии деталей столь велика, что «Вожега» выгодно выделяется среди черновики, и это позволило ввести текст в основной корпус мемуаров.

^{сxiii} Pueblo — городок в штате Колорадо, на границе с Арканзасом, Pueblo — город на юге Мексики. Пока не удалось уточнить, о каком из них Э. ведет речь.

^{сxiv} Имеются в виду главы V – VII третьей части романа Ф. М. Достоевского «Идиот».

^{сxv} Э. не совсем точен: «Новеллы итальянского Возрождения» в переводе П. Муратова вышли в изд-ве Н. Ф. Некрасова (М., 1912).

^{сxvi} 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.

^{сxvii} Подробно об этом Э. написал в главе «Книжные лавки».

^{сxviii} 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» умерших крестьян торгуют помещики — сами «мертвые души», так здесь имеются в виду не только фиктивные «работники» на строительстве окопов, но и военные инженеры, наживавшиеся на оборонительных 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 коррумпированной среде «воинжей».

^{схix} Рассказ Эдгара По «Сердце-обличитель» (вместе с его же новеллами «Черный кот» и «Черт в ратуше») был впервые опубликован по-русски Ф. М. Достоевским в основанном им журнале «Время» (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 началом «Сердца-обличителя». Достоевскому оказались близки и психологические мотивировки убийцы в рассказе По, и сам метод «материальной фантастичности», которую он отметил у американского писателя.

^{схх} Согласно мифу о Минотавре, победитель чудовища Тезей нашел выход из лабиринта благодаря нити, которую дала ему дочь царя Миноса Ариадна.

^{схxi} Неточность: в рассказе Э. По обезьяна проникла в комнату через окно.

^{схxii} В Великолукском городском театре, где в годы войны размещался гарнизонный клуб, Э. принял участие в организации драматической студии, в которой с февраля по май 1920 г. был режиссером и художником. В черновом плане есть дополнительные детали о работе этой студии: «Семенов играет во “Взятии Бастилии”. Граф Сюзор, я и какой-то обрусевший швед пишем задники... “Художники-любители”. Пьеса Аверченко “Двойник”, Пейч играет лакея. Я ставлю... Пьеса комиссара. Я играю и переигрываю безбожно. Знакомство с Елисеевым. Художник “Иванова Павла”! Спектакль “Марат”. Я играю Тюваша. Ужасно! Пейч уходит в Полоцке и отпускает меня с Елисеевым. <...> Поля моих чертежей — декорации и скоропись мизансцены».

^{схxiii} В качестве понятых брались неграмотные крестьяне, которые вместо имени «подписывались» крестами.

^{схxiv} «La France contient, dit l’ALMANACH IMPERIAL, trente-six millions de sujets, sans compter les sujets de mécontentement» («La Lanterne», numero 1, samedi 31.V.1868) — («Францию составляют, говорит “Имперский альманах”, тридцать шесть миллионов подданных, не считая поводов неудовольствия»). Игра словом «sujet», которое означает и «подданный», и «повод», «предлог». Анри де Рошфору, издателю «Фонаря», принадлежал титул маркиза.

^{схxv} Дата на автографе — 11.V.1946. К этому же времени относится цитированный выше черновой план главы (или цикла глав) о гражданской войне, частично осуществленный через две недели. Глава «Двинск» осталась прерванной на «несостоявшейся метафоре».

^{схxvi} Имеется в виду ироничный по форме, полный отступлений, пробелов и нарушений логики повествования роман английского писателя Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760 – 1767).

^{схxvii} Текст без даты, написан на обороте чернового плана вступления к книге «Метод». Не исключено, что он и предназначался поначалу для этой книги, но не вошел в связный текст ее, а оказался 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 Политуправления 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 четверть века спустя, была пережита им либо действительно 1 июля, но в Полоцке, либо в Минске, но 1 сентября, ровно через два месяца после смерти отца. Не ясно также, когда Э. узнал о смерти отца — о ней ему сообщила из Берлина фрау Елизабет Михельсон в письме от 3 октября 1920 г.

^{сxxxviii} Вместе с художником Константином Елисеевым Э. в 1920 г. расписал стены вагонов агитпоезда «Красноармеец». Идея передвижной (складной) сцены, спроектированной им для красноармейского театра, возродилась в 1921 г., когда Э. создал эскиз передвижной сцены («для спектаклей под открытым небом и в закрытом помещении») Студии Театрального Синтеза при Московском Пролеткульте.

^{сxxxix} 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 идеографического письма помогло ему в создании теории киномонтажа (см. его статью «За кадром», 1929).

^{сxxx} 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 издательских редакторов с составителем сборника Перой Аташевой текст статьи несколько раз сокращался и правился. На первом из выпавших фрагментов Э. (вероятно, уже в 1946 г.) надписал заглавие «Нунэ» и сделал помету «МЕМ». Стремление Э. в 1945 г. опубликовать воспоминания о Н. Ф. Агаджановой-Шутко было актом гражданского мужества, так как ее муж, К. И. Шутко, был репрессирован. Издание сборника тогда не состоялось, и сильно сокращенная статья «Двенадцать Апостолов» была напечатана лишь посмертно, к 25-летию «Потемкина». В таком виде она многократно перепечатывалась и переводилась. В настоящем издании обе части текста, имеющие авторские заглавия, печатаются в первоначальной версии.

^{сxxxix} Слова Байрона, записанные им в дневнике после успеха первых двух песен поэмы «Странствования Чайльд-Гарольда» (1812).

^{сxxxii} Материалы об истории цензурных перипетий и прокатного успеха «Потемкина» в Германии см. в сборнике «Броненосец “Потемкин”» (М., «Искусство», 1969, с. 223 – 248).

^{сxxxiii} Э. прежде всего имеет в виду свои конфликты с одним из руководителей 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 излишнему, самоцельному формализму и трюкизму», отрицал его право на авторство, настаивая на «коллективном авторстве Пролеткульта» в создании «Стачки». Э. подверг критике «правый уклон Пролеткультовского подхода, мещански-реалистического, совершенно несовместимого с моей работой» («Новый зритель», 1925, № 4, 27 янв.).

^{сxxxiv} Казимир Малевич возглавлял в 1923 – 1926 гг. Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК) в Ленинграде.

^{сxxxv} РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) — литературная организация, возникшая в 1925 г. и ликвидированная постановлением ЦК ВКП (б) от 23.IV.1932. Претендовала на монополию в выражении новой действительности, выдвигала нормативные требования к литературе и эстетике, дискредитировала многих писателей, несогласных с ее установками и лозунгами. Э. неоднократно критиковал догматическое понимание руководителями РАПП задач и методов искусства, в частности советского кино.

^{сxxxvi} В 20-е гг. господствовала практика «номерного сценария», требовавшая от автора сценария фиксировать еще до съемок под «номераами» содержание будущих кадров и даже их последовательность. Позже такое понимание соотношений между сценарием и фильмом выродилось в требование «железного сценария» — в бюрократически-цензурное ограничение прав режиссера на отступления от утвержденного сценария. В противовес этой тенденции Э. предложил понимать сценарий как «стенограмму эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов», как «шифр, передаваемый одним темпераментом 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.

^{сxxxvii} «Драма на Тендре» — название второго «акта» фильма «Броненосец “Потемкин”», эпизод попытки командира корабля казнить для устрашения экипажа группу матросов, что становится причиной восстания. События на «Потемкине» начались 14.VI.1905 в Тендровской бухте (остров Тендра близ Одессы).

^{сxxxviii} Имеется в виду офорт 55 «Hasta la muerte» («До самой смерти») из серии Гойи «Капричос» (1799).

^{сxxxix} «Тщетны россам все препоны» — ставший поговоркой стих из оды XVIII в.

^{cxl} Аппиева дорога, построенная в 312 г. до н. э. цензором Аппием Клавдием, связывала Рим и Капую.

^{cxli} «Черносотенцами» называли членов шовинистических организаций «Союз русского народа» и «Союз Михаила Архангела», созданных в 1905 г. для борьбы с революционным движением в России.

^{cxlii} Госкино — Центральное государственное кинопредприятие РСФСР; ВУФКУ — Всеукраинское фото-кино-управление, республиканская организация, ведавшая производством и прокатом фильмов на Украине.

^{cxliii} С 1926 г. советские сценаристы и режиссеры кино получили право 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 постановкой «Стачки» призывал признавать авторские права режиссера в фильме — статья в журн. «Зрелища» (1924, № 72). В конце 30-х гг. отчисления от сеансов были заменены единовременным гонораром.

^{cxliv} В действительности капитан «Потемкина» Голиков приказал накрыть группу казнимых брезентом: об этом вспоминали многие участники восстания. Однако бунт начался прежде, чем матросов успели накрыть. В сценарии «1905 год» был предусмотрен кадр, основанный на этих воспоминаниях: «Офицер отдает команду. 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 «фантазирование на тему», а также воззрения консультанта вытеснили из памяти Э. исторический источник эпизода.

^{cxlv} Это был Всеволод Эмильевич Мейерхольд; к сожалению, в момент его приезда в Париж Прокофьева там не оказалось и приглашение написать музыку к фильму не было передано.

^{cxlvi} Речь идет об Александре Андреевиче Левицком, одном из старейших русских операторов, начинавшем снимать с Э. фильм «1905 год». Полное несходство творческих принципов привело к разрыву их сотрудничества еще на съемках в Ленинграде. После завершения «Потемкина» Э. писал: «Потеря полутора месяцев из-за несхождения характерами с Левицким. <...> Трудно делать революционную сегодняшнюю вещь, когда в операторе обывательская неприязнь и неприятие крана, верфи, паровоза, а идеалы — в картонных католических костелах» («Тезисы к выступлению 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.

^{cxlvii} В так называемом «монтажном сценарии» (август — начало сентября 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 мраморных львов с дворцовой лестницы в Алушке.

^{cxlviii} Дюк — распространенное в Одессе название памятника на верхней площадке портовой лестницы — фигуры генерал-губернатора Одессы герцога Армана-Эмманюэля Ришелье (скульптор Иван Мартос, 1826).

^{cxlix} Имеется в виду стихотворение «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», где поэт описывает свой разговор с солнцем за чаепитием.

^{cl} 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».

^{cli} Иронический парафраз лейтмотива «В Москву! В Москву! В Москву!» в пьесе А. П. Чехова «Три сестры».

^{cii} 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 рождение классического фильма» Г. Д. Гланса в августовском номере журнала «Theatre arts» за 1943 г.

^{cliii} Имеется в виду классическая статья Э. «Диккенс, Гриффит и мы» (1941 – 1945).

^{cliv} Николай Бауман, один из руководителей московского пролетариата, был убит 18.X.1905 агентом царской охраны. Его похороны вылились в грандиозную демонстрацию и стали памятным событием первой русской революции.

^{clv} Рукопись — недатированный, трудно читаемый черновик, расшифрованный В. П. Коршуновой. Возможно, этот набросок связан 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 15-летия советского кино (1935), постановке оперы «Валькирия» (1940) и др. Среди этих событий упомянута и премьера «Потемкина» 24 декабря 1925 г. на торжественном заседании, посвященном 20-летию первой русской революции.

^{clvi} Поскольку монтаж фильма продолжался до последнего часа и негатив не был еще смонтирован, оказалось невозможным отпечатать копию без монтажных склеек, и на вечере в Большом театре была показана единственная рабочая копия.

^{clvii} Написано 17.X.1942 в Алма-Ате.

^{clviii} Цикл глав писался в Барвихе в конце мая 1946 г. Даты на автографе (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 Берто, о благополучном завершении дела с высылкой из Франции, о встречах с коллегами и др.).

^{clix} Э. приехал в Швейцарию в сентябре 1929 г. вместе с Г. В. Александровым и Э. К. Тиссэ на Конгресс независимых кинематографистов в замке Ла-Сарраз (см. об этом очерк [«Товарищ Д'Артаньян»](#) в разделе «Профили», т. 2). После конгресса он трижды выступил

в Цюрихе, был в других городах Швейцарии. Далее упоминаются выступления в Гамбурге (октябрь).

^{clx} 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 отдельную главу о Германии 1929 г.

^{clxi} С докладами о советском кино и своем искусстве Э. дважды побывал 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.

^{clxii} Речь идет о «Почтальоне Рулене» (1888).

^{clxiii} Обыгрывается название фильма Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга «Новый Вавилон» (1928) о Париже 1871 г. и Парижской коммуне.

^{clxiv} Шмен-де-Дам — место ожесточенных боев между немецкими и французскими войсками с сентября 1914 г. по октябрь 1918 г.

^{clxv} Э. иронически использует «формулу» поэта-символиста Константина Бальмонта (1867 – 1942), ставшую названием его сборника стихов.

^{clxvi} Речь идет о статьях 1928 – 1929 гг. «Наш “Октябрь”. По ту сторону игровой и неигровой», «Перспективы» и «Драматургия киноформы».

^{clxvii} В Сорбонне Э. в ответ на вопрос: «Что вы думаете о сюрреализме?» — в частности, сказал: «Сюрреализм работает в направлении, диаметрально нам противоположном. <...> Если вы стремитесь при помощи вашего произведения *высказаться*, сюрреалистическая система великолепна. Но у нас иные намерения. Мы хотим при помощи ряда изображений добиться эмоционального, интеллектуального или идеологического *воздействия* на зрителя, и поэтому для нас система сюрреалистов неприемлема...» (цит. по стенограмме).

^{clxviii} Парижский гамен, персонаж романа Виктора Гюго «Отверженные», один из любимых героев Э. с детства.

^{clxix} 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).

^{clxx} Причиной столь раннего визита полиции было предписание префектуры о высылке Э. из Франции, с чего началась его парижская «эпопея».

^{clxxi} В ноябре 1812 г., когда русские войска преследовали отступавшую из Москвы армию Наполеона, фельдмаршал Кутузов приказал расковать лошадей, чтобы они не скользили по льду.

^{clxxii} 26 января 1930 г. в Париже исчез при неясных обстоятельствах один из руководителей белоэмигрантских организаций, председатель Русского общевойскового союза (РОВС) генерал А. И. Кутепов. Французская и эмигрантская пресса подняла шумную кампанию против советских дипломатов в Париже, обвиняя их в похищении и убийстве генерала. Об этом деле и участии в нем агентов ОГПУ см.: *Бон Даниэль*. Преступление без наказания («Звезда», 1995, № 2, с. 45 – 78).

^{clxxiii} Среди черновиков сохранился конспект еще одного эпизода этого этапа «эпопеи» — разговора Э. в префектуре с господином Ударом (monsieur Oudars): «Виза истекает — не продлим. Хлопотать — о, поп, поп! Безнадежно. *Décision ministrielle* [Решение министра]. — Вы лучше позаботьтесь о транзитных визах. Звонок. “Выездную 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 завтра бельгийцы отказывают в транзитке».

^{clxxiv} Парафраз известного высказывания Вольтера: «Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать» («*Si Dieu n’existait pas, Il faudrait l’inventer*»).

^{clxxv} В этой фразе, возможно, скрыт намек на творчество Г. В. Александрова: с его именем связан сценарий «Спящая красавица» (1929), по которому Сергей и Георгий Васильевы поставили свой первый игровой фильм; его фильм «Светлый путь» (1939) первоначально назывался «Золушка».

^{clxxvi} «Сентиментальный романс» («*Romance sentimentale*») — двадцатиминутный 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.

^{clxxvii} Жан Пенлеве показал на Конгрессе независимых кинематографистов 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 крупнейших мастеров научного и научно-популярного кино, организатором и президентом Международной организации научного кино.

^{clxxviii} Свою концепцию экстаза как психологического и эстетического феномена «*ex-stasis*» — «выхода из себя», «перехода из состояния в состояние» — Э. излагал в ряде трудов, начиная с незавершенной статьи «Как делается пафос» (1929). См., в частности, раздел «Пафос» в книге «Неравнодушная природа» (1939 – 1947).

^{clxxix} Св. Тереза из Лизьё (1873 – 1897) была канонизирована в 1925 г.

^{clxxx} Лурд — город во Франции, где, по легенде, Бернадетте Субиру явилась мадонна, место паломничества католиков. Массовые экстазы толпы в ожидании чудес и мгновенных исцелений заинтересовали Э. еще в юности, когда он познакомился с романом Эмиля Золя «Лурд» (1894).

^{clxxxi} *Exvoto* — живописные или скульптурные изображения, помещаемые в храмах и капеллах прихожанами в знак обета, чаяния.

^{clxxxii} 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.

^{clxxxiii} Андре Мальро встречался с Э. не только в Париже в дни «эпопеи», 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 humaine*» (о революционном движении в Китае), который

должен был ставить молодой режиссер Альберт Гендельштейн.

^{clxxxiv} Скульптурные изображения из древнекитайских погребений времен династии Тан (618 – 907) и Минь (1368 – 1644).

^{clxxxv} Название того участка набережной Сены, где расположено министерство иностранных дел Франции.

^{clxxxvi} О встрече с Джеймсом Джойсом см.: *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения в шести томах, т. 1, с. 486.

^{clxxxvii} Речь идет о переводе Т. И. Лещенко-Сухомлиной, опубликованном в Париже в 1932 г. Более позднее, «рижское» издание этого перевода вышло без указания переводчика.

^{clxxxviii} «Большой четверкой» называли руководителей стран, которые готовили на Парижской мирной конференции 1919 – 1920 гг. мирные договоры с государствами, побежденными в первой мировой войне. Это были президент США Вудро Вильсон, премьер-министр Франции Жорж Клемансо, премьер-министр Великобритании Дэвид Ллойд Джордж и председатель кабинета министров Италии Витторио Эмануэле Орландо.

^{clxxxix} Намек на слова Гамлета из трагедии Шекспира (акт I, сцена 5):

«Гораций, много в мире есть того, что вашей философии не снилось» (*пер. Б. Пастернака*).

^{cx} Речь идет о фильме «Жизнь Эмиля Золя» (1937) по сценарию Гейнца Геральда, Гезы Херцгега и Нормана Рейна.

^{cxci} Здесь перечислены основные этапы процесса Дрейфуса. «Чертов остров» (Кайенна) — место французской каторги, куда был отправлен Дрейфус после первого процесса в 1894 г. В 1898 г. состоялся второй процесс, на котором военный суд оправдал Эстергази, подлинного шпиона. Третий процесс 1898 – 1899 гг. значительно смягчил приговор Дрейфусу, после чего он был «помилован» президентом. Эмиль Золя, вместе с другими писателями и общественными деятелями выступивший в защиту Дрейфуса, напечатал знаменитое открытое письмо «Я обвиняю!» («J'accuse!») и был привлечен к суду, из-за чего ему пришлось срочно уехать в Англию. Тайнственное бордеро — фальсифицированный документ, на основании которого был осужден Дрейфус.

^{cxcii} Э. ссылается на комедию «Путешествие Перришона» Эжена-Мари Лабиша.

^{cxci} 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.

^{cxci} Описка Эйзенштейна: он имел в виду художника Поля Синьяка (1863 – 1935), обосновавшего вместе с Сера метод и стиль пуантилизма.

^{cxcv} Мсье Шарлюс (точнее, Шарлю — Charlus) — персонаж цикла романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени».

^{cxcvi} Э. неточно называет французский фильм Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны Д'Арк» (1928), снятый на основе подлинных документов, а не романтической трагедии ф. Шиллера «Орлеанская дева».

^{схcvii} Фильм Абея Ганса назывался «Конец света» («Le Fin du Monde»). Встреча Э. с Гансом состоялась 25 февраля 1930 г.

^{схcviii} Ошибка: маршал Петэн, которого приговорили в августе 1945 г. за коллаборационизм с нацистами к смертной казни, замененной пожизненным заключением, находился в тюрьме сначала в Пуртале, а затем на острове Йе. Неточность Э. объясняется, видимо, тем, что в Венсеннском лесу в 1940 г. Гитлер принял акт о капитуляции Франции.

^{схcix} Марлен Дитрих играла роль, отчасти навеянную судьбой танцовщицы Мата Хари, в фильме «Обесчещенная» (1931) режиссера Джозефа фон Штернберга.

^{сc} Грета Гарбо снялась в фильме «Мата Хари» режиссера Джорджа Фитцмориса (1931).

^{сci} Герберт Кларк Гувер был 31-м президентом США от Республиканской партии с 1929-го по 1933 г. Именно на время его правления пришелся визит Э. в США. На смену Гуверу пришел Франклин Делано Рузвельт от Демократической партии, переизбиравшийся на пост президента 4 раза.

^{сcii} «Даго» — презрительная кличка мексиканцев со стороны североамериканцев, которых, в свою очередь, мексиканцы прозвали «гринго».

^{сciii} Баварское селение, жители которого с 1634 г. каждые десять лет разыгрывают мистерию «Страстей Господних».

^{сciv} В фильме роль архиепископа Пимена играл Александр Мгебров, а Всеволод Пудовкин — эпизодическую роль юродивого Николы.

^{сcv} Имеется в виду античная скульптура двуполого существа Андрогина, найденная при раскопках Геркуланума и Помпеи под Неаполем.

^{сcvi} Французская писательница Габриэль Сидони Колетт была с 1893-го по 1906 г. замужем за театральным и музыкальным критиком Анри Готье-Вилларом, публиковавшимся под псевдонимом Вилли. Женой Анри де Жувенеля, отца Рено, друга Э., Колетт была с 1912-го по 1924 г.

^{сcvii} В этом месте рукописи набросок о резонансе «эпопеи»: «I'm lionized в салонах. На бульваре. У Мары добиваются меня пригласить. Карикатура [о высылке] в “Известиях”. Фраза господина Мюзара, что больше [никуда] не пустят. Тайна постели г-на Гардье». Последняя фраза плана развернута в следующей главе.

^{сcviii} «Дом Телье» — новелла Ги де Мопассана, давшая нарицательное название «домам терпимости».

^{сcix} В фильме «Руки Орлака» (1925) режиссера Роберта Вине сюжет построен на излечении пианиста, руки которого из-за травмы перестали ему подчиняться.

^{сcx} Аннамит — уроженец Аннама (прежнее название Вьетнама).

^{сcxi} В мае 1922 г. Э. вместе с Сергеем Юткевичем написал либретто и создал эскизы к пантомиме «Подвязка Коломбины», постановка которой предполагалась в театре «МАСДФОР» («Мастерская Фореггера»). Замысел этой «конструктивистской» пантомимы основывался на пьесе Артура Шницлера «Вуаль Беатрисы» с музыкой Э. Донаньи, по которой Всеволод

Мейерхольд поставил пантомиму «Шарф Колумбины» (1910), а Александр Таиров — «Покрывало Пьеретты» (1916).

^{ссxii} Э. ссылается на стихотворение Сергея Есенина «Собаке Качалова» (1925).

^{ссxiii} Под названием «Un cadavre» («Труп») в 1930 г. был опубликован коллективный антибретонский памфлет сюрреалистов (среди авторов были Ж. Превьер, Р. Кено, Р. Витрак, М. Лерисс), инициатором акции выступил Робер Деснос.

^{ссxiv} Вероятно, Э. говорит о своем первом визите в Париж в 1906 г., так как Гюстав Эйфель скончался в 1923 г.

^{ссxv} Пьеса Кокто представляет собой монолог женщины, говорящей по телефону с покинувшим ее возлюбленным. Премьеру «Человеческого голоса» в «Комеди Франсэз» играла Берта Бови.

^{ссxvi} Тартарены — нарицательное имя от героя трилогии Альфонса Доде «Тартарен из Тараскона», «Тартарен в Альпах» и «Порт Тараскон».

^{ссxvii} Реплика из комедии Александра Грибоедова «Горе от ума» (1824), ставшая поговоркой. В пьесе имеется в виду пожар Москвы, занятой в 1812 г. Наполеоном.

^{ссxviii} Кики де Монпарнас — прозвище-псевдоним знаменитой модели Алис Ирин, оставшейся в истории искусства не только своими изображениями на полотнах Модильяни и Леже, на фотографиях и в фильмах Мана Рэя, но и своей ролью музы-вдохновительницы всей монпарнасской группы поэтов и художников 20-х гг.

^{ссxix} Неточность: собор Сакре-Кёр по проекту Поля Абади строился не в эпоху Наполеона III, а в 1876 – 1910 гг.

^{ссxx} В рукописи помета: «Свидание с Бертло ночью на Ке д’Орсе. Приезд Бриана». Однако Э. по какой-то причине прервал изложение на описании внешности Бертло и позже к главе не вернулся.

^{ссxxi} В архиве Э. сохранилось извещение парижской полицейской префектуры от 14 марта 1930 г. об ограничении срока его пребывания в Париже, отпечатанное на красном бланке (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 463).

^{ссxxii} На этом основной текст «Эпопеи» обрывается. В рукописи помета: «Расстановка сил к этому моменту: “Les 12 Stations” (“12 [страстных] станций”) прохода мосье Тардье на заседании Палаты». Публикуемые далее фрагменты записаны на отдельных листах. Первый из них (в угловых скобках) извлечен из чернового плана завершения «Эпопеи» (2.VII.1946). Кроме описания последнего визита в префектуру в нем намечены темы путешествия по Франции и подписания контракта с представителями голливудской фирмы «Парамаунт»: «Поездка на юг Франции с Муссином. 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 крокодилов и аллигаторов. За минуту перехватываем поезд. Читаю “L’Or” Blaise Cendrар’a. Как удары меча — карандашные отметки. Рояль Плейеля на 12 быках сквозь

прерии. Нашествие щебня. Пила суттеровской лесопилки в Фриско. Смерть Суттера. Вплетенные 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.).

^{ссxxxiii} Текст написан 14.X.1943 в Алма-Ате. В 1946 г. Э. размышлял, как лучше интегрировать в мемуары этот очерк. Поначалу он хотел включить его внутрь «Эпопеи», но потом пометил: «Иветту после Бертло».

^{ссxxxiv} Видимо, Эйзенштейн подразумевает ошибочно приписывавшиеся Гете стихи к вокальному циклу Бетховена «К далекой возлюбленной».

^{ссxxxv} Э. обыгрывает здесь русский перевод названия пьесы французского поэта Эдмона Ростана «La Princesse Lointaine» (1895).

^{ссxxxvi} В книге «La passante йmerveilleйе (mes voyages)» (Paris, 1929) Иветт Гильбер так описывает свое первое путешествие за океан: «... и так, 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 напуган 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 доктора и рыдала: “Десять тысяч франков капитану, мсье, если он соизволит остановиться на час! Час покоя, мсье! Я умираю, я умираю...”».

^{ссxxxvii} Речь идет о книге Леопольда фон Захер-Мазоха «Русские придворные истории» (1873 – 1874).

^{ссxxxviii} Имеется в виду пьеса Бернарда Шоу «Великая Екатерина. Маленький скетч из жизни русского Двора XVIII века» (1913).

^{ссxxxix} Всеволод Мейерхольд так описывал начало своего спектакля по пьесе Александра Блока: «В первой картине блоковского “Балаганчика” на сцене длинный стол, до пола покрытый черным сукном, поставлен параллельно рампе. За столом сидят “мистики” так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись 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 мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеров были просунуты в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам». Воспоминание Э. о первой встрече с Мейерхольдом относится не к представлению «Балаганчика», которое он не мог видеть, а к докладу Миклашевского.

^{ссxxx} Рукопись датирована 16.X.1943. Текст прямо продолжает предыдущий, хотя между ними (15.X) был написан «Отто Эч и артишоки».

^{ссxxxxi} Абстрактная композиция из металла, проволоки, стекла и дерева, разрабатывавшаяся с 1913 г. русским художником-конструктивистом Владимиром Евграфовичем Татлиным.

^{ссxxxii} Прозодежда — производственная одежда, униформированный костюм из голубого холста для всех актеров, спроектированный художницей Любовью

Поповой и впервые примененный Мейерхольдом в спектакле «Великодушный рогоносец» (1922). По мысли Мейерхольда, «на голых конструкциях-площадках, в холщово-синей прозодежде молодые актеры без грима покажут свое мастерство, так сказать, в чистом виде, без помощи театральных иллюзий».

^{ссxxxiii} Речь идет о жене Мейерхольда, актрисе Зинаиде Райх.

^{ссxxxiv} Провозглашенная Мейерхольдом в 1920 г. программа революционного обновления и политической активизации театра.

^{ссxxxv} 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.

^{ссxxxvi} 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» повседневную жизнь.

^{ссxxxvii} Речь идет о еженедельных (по понедельникам) дискуссиях в Театре РСФСР Первом (как тогда назывался театр Мейерхольда) по поводу «спектакля-митинга» «Зори» (1920), поставленного на основе пьесы Эмиля Верхарна.

^{ссxxxviii} В своей постановке драмы Лермонтова на сцене Александринского театра Мейерхольд ввел фигуру Голубого Пьеро, который в сцене маскарада интригует героиню пьесы Нину потерянным браслетом (мотив, на котором построена фабула). Тем самым персонаж комедии дель арте, включенный через бал-маскарад в романтическую трагедию, стал одним из выразителей темы Рока — основы режиссерской концепции спектакля.

^{ссxxxix} Сеута — испанский город, в котором происходит действие драмы Кальдерона «Стойкий принц». Н. Г. Коваленская исполняла роль главного героя — принца Фернандо.

^{ссxli} Оппидомань — крепость в пьесе Верхарна «Зори». А. Я. Закушняк сыграл роль центрального персонажа — Жака Эреньена.

^{ссxlii} В небольшом концертном зале дома № 6 на Бородинской улице в Петербурге Студия Мейерхольда давала в 1914 – 1916 гг. представления, состоявшие из небольших пантомим, интермедий и этюдов.

^{ссxliii} «Мир искусства» — художественная группировка, созданная в 1898 г. Александром Бенуа и Сергеем Дягилевым и существовавшая до 1924 г., объединяла весьма разных живописцев, графиков, критиков, скульпторов. Мейерхольду были наиболее близки художники Александр Головин, Николай Сапунов, Сергей Судейкин, в то же время он стоял в резкой оппозиции к старшим лидерам, особенно к Бенуа.

^{ссxliv} Александр Гетье (1894 – 1937) был преподавателем бокса.

^{ссxlv} Битва при Фарсале (Египет) между войсками Помпея и Юлия Цезаря

состоялась в 48 г. до н. э.

^{ccxlv} ГВЫРМ — Государственные высшие режиссерские мастерские, организованные Вс. Э. Мейерхольдом осенью 1921 г., после закрытия Театра РСФСР Первого. Название, как и статут, учебного заведения под руководством Мастера претерпело несколько изменений: ГВЫТМ («режиссерские» заменили на «театральные») — ГИТИС (Государственный институт театрального искусства) — ГЭКТЕМАС (Государственные экспериментальные театральные мастерские) им. Мейерхольда — ГЭКТЕТИМ (Государственный экспериментальный театральный техникум) имени Мейерхольда — Государственное театральное училище им. Вс. Мейерхольда. Последнее было закрыто в 1938 г. вместе с его театром.

^{ccxlv} 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.

^{ccxlvii} С ноября 1920 г. по 1 мая 1921 г. Мейерхольд возглавлял театральный отдел (ТЕО) Народного комиссариата по просвещению.

^{ccxlviii} 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 своим Отцом в искусстве. В те годы имя Мейерхольда не упоминалось, и в посланном издательству тексте Э. лишь намекнул на Учителя — названиями спектаклей, потрясших его в юности режиссерским мастерством. Зато в «мемуарных» очерках, написанных «для себя», он рассказал о двух неизвестных тогда общественности эпизодах: совместном с Учителем визите в «сердце Москвы» (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 литературно-мемуарного творчества Э.

^{ccxlix} Строка из второго куплета «ариеттки» русского шансонье Александра Вертинского (1889 – 1957) «Лиловый негр»: «Последний раз я видел Вас так близко. / В пролеты улиц Вас умчал авто / Мне снилось, что теперь в притонах Сан-Франциско / Лиловый негр Вам подает мантию».

^{cccl} 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 условиях царской цензуры запретные характеристики.

^{cccli} В эскизах и декорационных «задниках» художника Александра Головина, в частности в оформлении оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» (1901), русские соборы изображались в осязательном ракурсе снизу вверх, подчеркнутым как бы «запрокинутыми» куполами, что создавало

эффект монументальности архитектуры.

^{cclii} Название — «Сокровище» — подразумевает прежде всего общекультурную ценность архива Мейерхольда: его документов, рукописей, режиссерских разработок, переписки (см. в разделе «Профили» посвященный Учителю [[«Преждевременный некролог»](#)]), где театр Мейерхольда объявлен «методологической сокровищницей»). Этот спасенный М. А. Валентей, а затем Эйзенштейном клад составляет основу наших знаний о творчестве Мастера 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 собой в Алма-Ату архив Мейерхольда, оставив в Москве собственные рукописи и редкие, с трудом и любовью собиравшиеся книги (см. ниже главу [«Книжные лавки»](#)).

^{ccliii} Имеется в виду Николай Андреевич Райх, отец Зинаиды Райх.

^{ccliv} Речь идет о дочери З. Н. Райх и С. А. Есенина — Татьяне Сергеевне Есениной.

^{cclv} 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 Зинаида Райх выступала в роли Маргариты Готье.

^{cclvi} Рукопись датирована 9.VI (или 9.VII) 1946.

^{cclvii} Здесь обыгрывается известное детское «бесконечное» стихотворение: «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.).

^{cclviii} Э. не совсем точен. Гете использовал как повод к своей отставке то, что без его участия был приглашен в Веймарский театр актер Карстен, выступавший с дрессированной собакой в пьесе Пиксерекура «Собака Обри», чем, по заявлению поэта, были осквернены священные подмостки.

^{cclix} Автограф без даты, наиболее вероятное время написания — июнь 1946-го.

^{cclx} Вторая книга Жан-Жака Бруссона об Анатоле Франсе называется «Путешествие из Парижа в Буэнос-Айрес».

^{cclxi} Книга журналиста Альбера Лондра о вербовке европейских женщин для проституции в Бразилии — «Путь в Буэнос-Айрес». В 1929 г. Э. обсуждал с французскими кинофирмами возможность создания фильма по книге Лондра.

^{cclxii} Этот мотив отсутствует в имеющихся главах «Мемуаров». Не исключено, что Э. действительно написал о своей нерешительности (а не только собирался это сделать), но данный фрагмент был утрачен или пока не найден.

^{cclxiii} Пять лекций, прочитанных Анатодем Франсом в июне 1909 г. в Буэнос-Айресе, были изданы посмертно в 1928 г.

^{cclxiv} Инициатором приглашения была аргентинская меценатка, издательница журнала «SUR» Виктория Окампо. Из черновых набросков

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.

^{cclxv} Вероятно, Э. имеет в виду фильм реж. Луи Меркантона и Рене Эрвиля «Французские матери» (1917), предназначенный для демонстрации в Америке с пропагандистскими целями.

^{cclxvi} Оффис Хейса — созданная в 1922 г. продюсерами и прокатчиками организация (Motion Picture Producers and Distributors of America), выполнявшая функции неофициальной цензуры. К руководству ею был привлечен главный директор почт Билл Хейс. Система тематических ограничений и пуритански-морализаторских требований к фильмам оформилась в так называемый «Кодекс Хейса» (или «Production code», 1932), многие годы определявший голливудскую продукцию.

^{cclxvii} Комитет Фиша — комиссия Конгресса США, ведавшая цензурой фильмов, отличалась крайним консерватизмом и реакционностью.

^{cclxviii} На рукописи дата — «16.VII. 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 утверждать, что глава написана ранее. Заголовок дан составителем по тексту «Foreword», где упоминается намерение писать о «коллегах»: некоторые из обещанных кандидатур — герои этой главы.

^{cclxix} Неплохие отношения, сложившиеся у Э. со Штернбергом в Берлине, разладились, скорее всего, из-за постановки последним фильма по «Американской трагедии» Драйзера после того, как сценарий Эйзенштейна, Александрова и Айвора Монтегю по этому роману был отвергнут руководством «Парамаунта». Впрочем, и до этого Штернберг давал поводы для иронии Э., который подтрунивал над дворянской приставкой в фамилии американского режиссера, не без оснований подозревая его в самозваном аристократизме.

^{cclxx} 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.

^{cclxxi} Джекки Куган (1914 – 1984) прославился в семилетнем возрасте исполнением роли Малыша в одноименном фильме Чарльза Спенсера Чаплина. В 1930 г. был связан контрактом с фирмой «Парамаунт», снимаясь в роли Тома Сойера у режиссера Нормана Таурэга.

^{cclxxii} Речь идет о фильме (1917) реж. Вильяма Десмонда Тейлора.

^{cclxxiii} Свой замысел экранизации «Американской трагедии» Э. довольно подробно описал в статье «Одолжайтесь» (1932), а историю тяжбы Драйзера с «Парамаунтом» — в статье «Американская трагедия» («Пролетарское кино», 1931, № 9). Писатель, поддерживавший трактовку советского режиссера, обвинил студию в искажении смысла и духа его книги. Значительно позже Штернберг в своих мемуарах невольно подтвердил обоснованность претензий Драйзера, заявив: «Я опустил все социологические моменты. По моему

мнению, они вообще не имели ничего общего с драматическим случаем, который описан Драйзером» (*Stemberg Josef von. Fun in a Chinese Laundry. Macmillan Corp., 1965*). Ср. с позицией Э.: «Мы объяснили, что преступление, на которое идет Гриффит, считаем суммарным результатом тех общественных отношений, воздействию коих он подвергается на каждом этапе его развертывающейся биографии и характера, развивающегося по ходу фильма» («Одолжайтесь»).

^{cclxxiv} В рукописи далее зачеркнутый текст: «До этого широковещательно 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 отчетливо воплощает замысел Гете 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 Шварцкопфом. Сейчас обстановка совсем иная: господин Шварцкопф занимается мною “exclusive” — только мною — и старается уломать меня на какую-то халтуру для какой-то мюнхенской фирмы... О “Фаусте” я ему со всею величием “путешествующего принца” роняю: “Вы знаете, das Feuer — огня — я что-то не заметил...” В 26-м году было иначе...»

^{cclxxv} «Маленькое кафе» («Le petit café») — французское прокатное название американского фильма «Парижский плейбой» («Playboy of Paris», 1930).

^{cclxxvi} Текст был написан в апреле 1939 г. как статья к 50-летию Чаплина, но по каким-то причинам тогда не опубликован. На авторизованной машинописной копии текста — помета: «Мемуары». Возможно, Э. хотел включить материал статьи внутри одной из глав. В тексте нами сделаны небольшие купюры. В середине сокращен фрагмент о Штернберге, текстуально совпадающий с аналогичным пассажем в предыдущей главе. В конце текста были поздравительные фразы, связанные с юбилеем.

^{cclxxvii} В этой иронической фразе слышатся отголоски полемики вокруг «Бежина луга», за два года до этого (весной 1937 г.) подвергнутого критике за «неизжитые формалистические тенденции». См. брошюру «О фильме “Бежин луг” С. Эйзенштейна. Против формализма в киноискусстве» (М.-Л., 1937).

^{cclxxviii} Фэрбенкс сыграл роль Робин Гуда в 1922 г., и после мирового успеха фильма имя легендарного «доброего разбойника» стало его «визитной карточкой». Далее упоминается его участие в фильме «Багдадский вор» (1924).

^{cclxxix} Имеется в виду проект крупнейшей советской киностудии «Мосфильм», строительство которой началось в 1927 г.

^{cclxxx} Рукопись не датирована. Заголовок надписан рукою П. М. Аташевой. Особенностью этого автографа является то, что авторская нумерация страниц начинается с цифры 26. Пока не удалось установить, какие 25 страниц предшествовали этому тексту. Возможно, Э. вынул его для «Мемуаров» из какой-то теоретической работы 1943 – 1946 гг.

^{cclxxxi} Рин-Тин-Тин — овчарка, снимавшаяся во многих голливудских

фильмах.

^{cclxxxii} Феерия «400 проделок дьявола» (1906), в которой Жорж Мельес был не только сценаристом, режиссером, художником, изобретателем трюков, но и исполнителем роли Дьявола, действительно хорошо запомнилась Э. Его первый опыт для экрана, кинофильм «Дневник Глумова», снятый в 1923 г. для спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», использует Мельесовы «превращения». По правдоподобной гипотезе американской исследовательницы Элизабет Хендерсон, один из самых знаменитых мотивов фильма «Октябрь» — убитая белая лошадь, повисшая на разведенном мосту, — есть реминисценция той «полускелетной лошади», которую упоминает здесь Э.

^{cclxxxiii} Текст сценария и изложение его судьбы см. в книге: *Montegu Ivor. With Eisenstein in Hollywood. Seven Sees Publishers, 1968.*

^{cclxxxiv} Это увлечение началось в 1917 г. с интереса к итальянской комедии масок и в годы гражданской войны переросло в изучение античного и средневекового фарса, «театра шарлатанов», традиций русских скоморохов и т. п. Оказало большое влияние на постановки Э. в театре Пролеткульта.

^{cclxxxv} Крупнейшая публичная библиотека в Москве, ныне — Российская государственная.

^{cclxxxvi} Речь идет о романе «Унесенные ветром» (1936) американской писательницы Маргарет Митчелл.

^{cclxxxvii} Дата на рукописи отсутствует, по типу бумаги автограф ближе 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».

^{cclxxxviii} В 1911 г. картина Леонардо да Винчи была похищена из Лувра, куда ее вернули через два с половиной года, после ее обнаружения во Флоренции.

^{cclxxxix} Иронический намек на популярное в годы войны стихотворение Константина Симонова «Жди меня».

^{ccxc} В Хемптон-Корте, замке английских королей, Э. мог видеть «Триумф» Андреа Мантеньи.

^{ccxci} Не ясно с «Похищением Ганимеда». Оригинал картины, о которой пишет Э., принадлежит кисти Рембрандта и находится в коллекции Дрезденской галереи. Э. увидел картину Рембрандта в Москве 27 октября 1946 г. Копия Рубенса с этой картины хранится в мадридском музее Прадо, где Э. не был. Возможно, в Англии временно была выставлена эта копия либо ее вариант. В Виндзоре есть рисунок Микеланджело на ту же тему, но в иной трактовке.

^{ccxcii} См. главу [«Ключи счастья»](#).

^{ccxciii} Во второй главе («Гроза») автобиографической повести Л. Н. Толстого «Отрочество» нет описания того эффекта, на который ссылается Э.

^{ccxciv} Автограф без даты, предположительно относится к июню 1946 года. Этот текст оказался единственным из задуманного Э. цикла глав о «встречах с живописью».

^{ссxcv} Имеется в виду московский Музей новой западной живописи, организованный в 1918 г. на основе национализированной коллекции купца-мецената Сергея Щукина. Ныне его экспонаты — в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве и Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

^{ссxcvi} Эта картина (1889) репродуцирована в книге русского искусствоведа Якова Тугендхольда «Жизнь и творчество Поля Гогена», второе издание которой (1918) сохранилось в библиотеке Э.

^{ссxcvii} Имеется в виду немецкий искусствовед Юлиус Мейер-Грефе, книга которого «Испанское путешествие» («Die Spanische Reise». Berlin, 1910) сыграла значительную роль в признании мирового значения творчества Эль Греко.

^{ссxcviii} Э. ссылается на фундаментальные академические труды «История живописи» (в пяти томах) Рихарда Мутера и «История искусства всех времен и народов» (в шести томах) Карла Вёрмана.

^{ссxcix} Ошибка памяти: названная картина принадлежит кисти Тинторетто.

^{ccc} Галери-Лафайетт и Мэзон-Прентан — крупнейшие универсальные магазины Парижа.

^{ccci} 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.

^{cccii} Известный воровской притон в старой Одессе.

^{ccciii} Между «встречей с Маньяско» и временем написания этой главы прошло менее десяти лет.

^{ccciv} Текст главы создавался в несколько приемов. На автографе первой страницы — помета: «Барвиха, 1.VI.46. Ночь». Последний фрагмент (с рабочей надписью «Лоуренс — Мелвилл — “Любовь 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.

^{cccv} Имеется в виду Франциск Ассизский. Один из известных эпизодов жития этого святого — проповедь птицам — стал темой фрески Джотто.

^{cccvi} См.: *Свифт Джонатан*. Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера..., часть III, гл. 5.

^{cccvii} Этот афоризм принадлежит французскому писателю Габриэлю Нанде. Э. ссылается на него и в исследовании «Монтаж» (см.: *Избранные произведения в шести томах*, т. 2, с. 334).

^{cccviii} 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».

^{ccciix} Далее в рукописи небольшой пропуск, видимо для цитаты, и зачеркнутое указание на тему еще одного примера: «Иошивара и К. С.». Это неожиданное сопоставление японского «веселого квартала» и «системы Станиславского» было сделано Э. в рукописи книги «Монтаж» (1937).

^{сссх} Работа «Леонардо да Винчи. Воспоминание о детстве» Зигмунда Фрейда была опубликована по-русски издательством «Современные проблемы» в 1913 г.

^{сссxi} Специальная глава об эволюции отношения к психоанализу так и не была написана, но многие мотивы этой темы развиваются в главах второй части «Мемуаров». Игра слов в данном предложении отражает иронию Э. периода зрелости по отношению к одной из центральных концепций фрейдизма: эротический импульс либидо, питающий, по Фрейду, творческую активность, сравнен с лебедой, сорной травой, отвар которой употреблялся в пищу в случаях крайнего голода.

^{сссxii} 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». Описание лекций Марра, которое также предполагалось в «Мемуарах», было сделано в книге «Монтаж» (1937).

^{сссxiii} Имеется в виду историческая кинодрама «Хуарес» (1939), поставленная в Голливуде Вильгельмом Дитерле по пьесе Франца Верфеля «Хуарес и Максимилиан».

^{сссxiv} Эти взгляды наиболее подробно изложены в материалах книги «Метод». Краткое изложение своей «грундпроблематики» — о соотношении пралогического (чувственного), логического (рационально-формализованного) и диалектически-образного мышления Э. дал в докладе на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 г. Центральное положение его концепции: «Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей “двуединости”. Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которое отличает подлинное произведение» (см. т. 2 Избранных произведений в шести томах).

^{сссxv} Речь идет об учебнике «Режиссура», основой которого были стенограммы «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?!» [В электронной версии — [376](#)]). Проблема композиции кадра должна была войти во вторую часть — «Мизанкадр и монтаж».

^{сссxvi} 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 формам мировосприятия». При этом он постоянно предупреждает, что без «прогрессивной» компоненты,

направленной на исторически новейшие слои и формы сознания, «регрессивная конструкция» неминуемо ведет к распаду идейно-образной целостности произведения.

^{сссxvii} Большинство интерьерных кадров «Ивана Грозного» снималось ночью, так как в 1943 – 1944 гг. электроэнергия днем шла на нужды военных заводов и предприятий Алма-Аты. В результате перенапряжения Э. серьезно заболел — это был первый сердечный приступ, приведший через два года к инфаркту миокарда.

^{сссxviii} Название главы дается по черновому плану от 8.VI.1946. Первый фрагмент в рукописи не датирован, но имеет рабочую помету «Книги» — она есть и на других главах, указывая на принадлежность к «циклу». Вторая часть (от слов «Есть площади, похожие на залы») имеет даты 13.VI и 13.VII, а также заголовок «Rue de l'Odéon. Sylvia Beach», зачеркнутый автором. Судя по плану, Э. собирался рассказать о ряде книжных магазинов и лавок в Москве и Петербурге, о встречах с разными книжками, букинистами и библиофилами, а попутно — о разных театральных подмостках, на которые ему приходилось ступать как любителю, как режиссеру, как другу. Эта часть «цикла» осталась ненаписанной.

^{сссxix} Сновидение «сливает» издававшийся Анри Рошфором журнал «La Lanterne» с одновременно с ним возникшим в 1868 г. сатирическим журналом «L'Eclipse» («Затмение»).

^{сссxx} Э. обыгрывает название крейсера, выстрел орудий которого 7 ноября 1917 г. стал сигналом к штурму Зимнего дворца, имя героини балета П. И. Чайковского «Спящая красавица» и имя древнеримской богини зари.

^{сссxxi} Имеются в виду сценарии (либретто) итальянской комедии масок, дававшие канву основного действия и предоставлявшие актерам свободу импровизации в диалогах персонажей, разработках ситуаций, розыгрышах зрителей и шутках («лацци»).

^{сссxxii} Речь идет о Леоне-Поле Фарге.

^{сссxxiii} Цитата взята из статьи «В стране лиц», напечатанной в журнале «Verve» (1939, № 5 – 6). К Э. номер попал лишь 22 апреля 1946 г.

^{сссxxiv} Карлтон Билс был не родным, а крестным сыном Кэрри Э. Нэшион.

^{сссxxv} Замысел фильма «Черное величество» (о восстании негров на Гаити против французского владычества в конце XVIII в. и «трагедии перерождения вождя в деспота») родился летом 1930 г. в Голливуде, 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 «Мемуарам», посвященных непоставленным фильмам, есть строка: «“Черный предтеча” (Анри-Кристоф) as forerunner Грозного».

^{сссxxvi} Книга Луи Перико о великом миме Жане-Батисте Дебюро и его театре «Фюнамбюль» вышла в 1897 г. Э. еще в юности увлекся парижским бульварным театром XIX в., его репертуаром, его эстетикой 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).

^{сссххvii} Великий мексиканский художник Диего Ривера, увлекшийся идеями коммунизма и близкий к Л. Д. Троцкому, в 20-е гг. неоднократно приезжал в Москву, где познакомился с Э. В 1927 г. оба они вошли в художественное объединение «Октябрь», противостоявшее догматическому РАППу (Российской ассоциации пролетарских писателей). Э. намекает здесь на то, что Ривера «перестал быть другом Советского Союза» — после высылки Троцкого из СССР и захвата Сталиным власти.

^{сссххviii} Пьеса Луиса Паркера «Дизраэли» с Джорджем Арлиссом в главной роли была экранизирована в Голливуде дважды: в 1921-м (реж. Генри Колкер) и в 1929-м (реж. Альфред Грин). Э. видел в Лондоне второй — звуковой вариант фильма.

^{сссххix} 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».

^{сссххx} Реплика Времени из пьесы Мориса Метерлинка «Синяя птица» (картина десятая «Царство будущего»), обращенная к детям, которым предстоит родиться.

^{сссххxi} План этой главы был набросан 8 июня 1946 г. в Барвихе, однако текст писался позже, после главы «Книжные лавки», куда вошли некоторые мотивы плана.

^{сссххxii} В эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток» утверждается, что «грация... проявляется в чистейшем виде лишь в таком построении человеческого тела, которое не обладает вовсе никаким или же бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в Боге».

^{сссххxiii} Крэг в статье «Актер и сверхмарионетка» (1907), ссылаясь на опыт древнегреческого театра и восточного сакрального искусства, развивал следующее положение: «Упразднив актера, вы упраздните 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 — назовем ее сверхмарионеткой, покуда она не завоевала права называться другим, лучшим именем» (*пер. В. В. Воронина*; см.: *Крэг Эдвард Гордон. Воспоминания, статьи, письма. М., «Искусство», 1988, с. 212 – 233*). В этом издании напечатаны также два письма Крэга Эйзенштейну.

^{сссххxiv} Далее в рукописи пропуск и помета «цитата». В русском переводе 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 оборотам и употребление слов, вычеркнутых навсегда из нашего словаря, тратится жизнь,

лучшее применение которой могло бы принести обществу больше пользы... Он в эпоху более передовую воскрешает формы устарелые, не соответствующие новым взглядам или новым данным о старинных временах. <...> Это значит отдавать 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 постановке «Ивана Грозного».

^{сссxxxv} Вор-джентльмен, герой серии романов французского писателя Мориса Леблана (1864 – 1941).

^{сссxxxvi} Шпик, персонаж романа Виктора Гюго «Отверженные».

^{сссxxxvii} Центральный персонаж серии приключенческих романов Марселя Аллена и Пьера Сувестра.

^{сссxxxviii} Капитан Фракасс — герой одноименного романа (1861 – 1863) Теофиля Готье.

^{сссxxxix} Парижский квартал, бывший некогда прибежищем нищих и жуликов, описан в романе Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери».

^{сссxl} Герой пьесы Мориса Метерлинка «Смерть Тентажиля» (1894).

^{сссxli} Нат Пинкертон — неизменно удачливый сыщик, герой дешевых бульварных детективов, популярных в начале XX в., имя которого стало нарицательным.

^{сссxlii} Герой комедии Генрика Ибсена «Враг народа» (1882).

^{сссxliii} Автограф без даты, однако можно предположить, что он написан сразу после предыдущей главы.

^{сссxliv} Брюгге, город во Фландрии, был в XIII – XVI вв. одним из центров мировой торговли, но после отступления моря потерял свое значение. В ассоциации Э. ощущается знакомство с романом бельгийского писателя Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892).

^{сссxlv} Остатки города в пустыне Гоби были обнаружены в 1907 г.

^{сссxlvi} Цитата из баллады Пушкина «Песнь о вещем Олеге» (1822): «... Лежат благородные кости; Их моют дожди, засыпает их пыль; И ветер волнует над ними ковыль».

^{сссxlvii} Согласно апокрифу, апостол Андрей был распят на кресте из двух бревен, сколоченных «икс-образно», по «диагонали».

^{сссxlviii} Цитата из поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» (1817 – 1820).

^{сссxlix} Автограф этой главы не сохранился или пока не найден. В архиве 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 болотистое лоно, поверхность подернута слоем кипящей желто-зеленой тины...» Второй фрагмент взят из рукописи 1943 г., относящейся к книге «Метод», так как на его материал есть ссылки в других главах «Мемуаров». Не исключено, что Э. в 1946 г. написал новый вариант этого сюжета, который ныне нам неизвестен, но может быть также, что он намеревался прямо цитировать данный текст.

^{сссcl} Имеется в виду герой романа Ильи Эренбурга «Необычайные

похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1920 – 1921).

^{cccli} Осталась ненаписанной глава, в которой Э. собирался рассказать о том, как в 1920 г. он пришел в Пролеткульт в качестве художника спектакля «Мексиканец» и в процессе работы стал сопостановщиком режиссера Валентина Смышляева. Кое-что об этом важнейшем этапе творческой биографии он рассказал в статье «Средняя из трех» (1934).

^{ccclii} Имеется в виду фантастический сюжет «Пражский студент», разработанный Хансом Хайнцем Эверсом совместно с Паулем Вегенером и трижды экранизированный: в 1913 г. (реж. Пауль Вегенер), в 1926-м (реж. Хенрик Галеен) и в 1935-м (реж. Артур Робизон). Эверс создал на основе фильма одноименный роман.

^{cccliii} Э. вспоминает стихотворение в прозе Оскара Уайльда «The Disciple» («Поклонник»).

^{cccliv} «Кровь и песок» — роман испанского писателя Бласко Ибаньеса (1867 – 1928) о жизни тореадоров. Выражение «кровь и песок» стало синонимом арены для боя быков.

^{ccclv} В рукописи пропуск для цитаты. В своем экземпляре книги «Mexican maze» на с. 238 Э. отчеркнул два абзаца: «Василада — это сочетание смехотворного и возвышенного, пошлости и невинности, красоты и уродства, одухотворенности и зверства, которые обескураживающе легко связываются одно с другим, представляя мир в преходящем сиянии, как разлетающееся пламя фейерверка. Подход мексиканца к жизни, к смерти и к сексу, подход, определяемый василадой, пронизан поэтической безответственностью, бросает вызов логике, воспринимает серьезные вещи с легкостью, а вещи незначимые — с великой серьезностью. Это милое и самосохраняющее извращение, творческое разрушение ценностей, которые лелеет европейский дух».

^{ccclvi} Глава писалась в несколько приемов. Рукопись первой части датирована 13.VI, второй — 14.VI, вставка («И разве не характерно...») — 3.VII, последняя часть («And so...») — 18.VI.1946. Сохранились также наброски (от 18 и 27.VI) возможных дополнений и доделок.

^{ccclvii} В древнеримской мифологии лары — души умерших предков, духи-покровители семьи и обитаемых людьми мест, пенаты — боги-покровители домашнего очага, благосостояния и довольства.

^{ccclviii} Имеется в виду стихотворение А. Блока «Балаган» (1906), где балаган — символ театра и вообще искусства.

^{ccclix} Начало стихотворения А. Блока «Вербочки» (1906).

^{ccclx} Чешская национальная система гимнастики, созданная М. Тыршом, в начале XX в. широко распространилась в России.

^{ccclxi} Гигантская статуя Александра III на троне, стоявшая у храма Христа Спасителя, была разрушена в 1918 г., обломки ее хранились в подвальных помещениях храма. В прологе фильма «Октябрь» Э. использовал образ «полой фигуры» царя, чтобы показать саморазрушение самодержавия в России. Перед съемками группа Э. извлекла фрагменты статуи, с которых были сделаны копии

из папье-маше.

^{ccclxii} Персонаж романа (1833) Оноре де Бальзака «Евгения Гранде».

^{ccclxiii} Роль «домашнего тирана» Мордашева в первой постановке водевиля П. С. Федорова «Аз и Ферт» (1849) играл не великий русский актер П. Мочалов, а А. Мартынов.

^{ccclxiv} 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 происходит не с каждым словом: все они носят отпечаток животворящей власти, которой наделяет их человеческая душа и возвращает 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).

^{ccclxv} В начале 30-х гг. Э. внимательно изучал книги Люсьена Леви-Брюля (в частности «Первобытное мышление» и «Сверхъестественное в первобытном мышлении»), используя многие его наблюдения в контексте своих занятий «грундпроблематикой». Данная фраза мемуаров показывает, что он далеко не безоговорочно принимал общую концепцию французского антрополога и философа.

^{ccclxvi} Э. имеет в виду книгу Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872).

^{ccclxvii} Речь идет о книге Э. «Метод».

^{ccclxviii} Э. в заглавии своей статьи «Наш “Октябрь”». По ту сторону игровой и неигровой» обыгрывает название работы Ницше «По ту сторону добра и зла» (1886).

^{ccclxix} Статья «Наш “Октябрь”». По ту сторону игровой и неигровой» Э. была опубликована в двух номерах «Киногазеты» — 8 и 20 марта 1928 г.

^{ccclxx} Статья опубликована в 1929 г. в журнале «Искусство» (№ 1 – 2).

^{ccclxxi} Экспериментальные эпизоды из фильма «Октябрь»: первый — монтаж изображения божеств (от барочного Христа до эскимосского идола), призванный дискредитировать демагогический лозунг путча генерала-монархиста Корнилова «Во имя Бога и Родины»; второй — сатирический повтор одинаковых кадров подъема Керенского по лестнице Зимнего дворца, которые чередуются с надписями «титолов» этого «нового Бонапарта»: «Диктатор», «Главкововерх», «Военный и морской», «Премьер-министр», «И прочая, и прочая, и прочая».

^{ccclxxii} Гравюру XVI в. на фронтиспис и пояснявший ее текст «По ту сторону звезд» Э. поначалу предназначал для сборника «Крупным планом» (1940), из которого родился замысел книги «Метод». В 1945 г. по инициативе Леона Муссиака началась работа над изданием во Франции сборника статей Э., но и этот проект не был осуществлен.

^{ccclxxiii} Э. в книгах «Неравнодушная природа» и «Метод» развивает мысль о том, что в древности гончары придавали сосудам антропоморфные формы (наблюдаемые в самых разных культурах — от архаичной Эллады до инков Перу), как бы выражая единство мира в «комплексном» его восприятии.

^{ccclxxiv} См. статью Л. Никитина «Идеографический изобразительный метод в японской живописи». — В кн.: Восточные сборники (Литература — искусство), вып. I, «Новая Москва», 1924.

^{ccclxxv} С 1935 г. Э. жил в доме, построенном для сотрудников «Мосфильма» 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.

^{ccclxxvi} Первый том учебника «Режиссура» — «Искусство мизансцены», основанный на стенограммах лекций во ВГИКе, был практически завершен в 1935 г., однако, несмотря на договор с Госкиноиздатом, 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» замыслился 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).

^{ccclxxvii} Одна из важнейших ветхозаветных заповедей: «Почитай отца твоего и мать твою, чтобы продлились дни твои на земле, которую Господь, Бог твой, дает тебе» (Книга Исход, 20, 12).

^{ccclxxviii} Слова из арии Индийского гостя в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко».

^{ccclxxix} Портрет Иды Рубинштейн кисти Валентина Серова был написан в 1910 г.

^{ccclxxx} 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.).

^{ccclxxxi} Н. Гоголь в финале комедии «Ревизор» предусмотрел «немую сцену» чиновников, застывших при известии о прибытии подлинного, а не самозванного ревизора; Мейерхольд в своей постановке 1926 г. превратил финал в «мертвую сцену», неожиданно подменив фигуры живых актеров огромными куклами.

^{ccclxxxii} Романс Нины для мейерхольдовской постановки драмы Лермонтова «Маскарад» был написан А. К. Глазуновым.

^{ccclxxxiii} Персонаж рассказа Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок».

^{ccclxxxiv} В книге Ивана Аксенова «Шекспир» (М., 1937), в главе «Тройственная композиция трагедии» (с. 310 – 311) Э. отчеркнул абзац, очевидно напомнивший ему лекции видного театроведа в ГВЫРМе: «В своих настоящих трагедиях, серия которых откроется “Гамлетом”, Шекспир неизменно излагает действие в противопоставлении грех героев. Один безраздельно исповедует ложный принцип (старый, феодальный или устарелый — аморалистический); другой старается овладеть средствами преодолеть веления старого мира; и третий всецело стоит на почве нового сознания. Главным образом трагедии, носителем ее конфликта является,

конечно, средний герой. Его внутренняя победа над собственным противоречием сознания и развязывает трагедию, превращая, скажем, Гамлета, одолевшего в себе Лаэрта, в Фортинбраса, поднимая Макбета до Макдуфа и Отелло до Дездемоны».

^{сссlxxxv} 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.

^{сссlxxxvi} Спас-Нередица — храм Спасо-Преображения на горе Нередица близ Новгорода, достроенный в 1198 г., один из шедевров древнерусской архитектуры и фресковой живописи. Разрушен в годы второй мировой войны.

^{сссlxxxvii} Речь идет об эскизе декорации к пьесе А. А. Блока «Балаганчик» (Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской, 1906).

^{сссlxxxviii} В спектакле «Балаганчик» Вс. Э. Мейерхольд сыграл роль Пьеро.

^{сссlxxxix} 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...»

^{сссxc} Э. написал об этом в очерке «В. В.»

^{сссxci} 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 спектаклях эту роль исполнял и Вахтангов. Спектакль имел долгую сценическую жизнь.

^{сссxcii} В «Мемуарах» Э. не мог даже упомянуть о массовых репрессиях, о нарастании страха в стране и о своем постоянном положении «на грани ареста», о котором позже вспоминали его друзья. Эти умолчания отчасти восполняют его рисунки — они иносказательно, а иногда и прямо отражают отношение Э. к происходящему и его эмоциональное состояние. Мы сочли возможным привести в данном издании — не в качестве иллюстрации, а как «графический текст» — небольшой цикл 1937 года «Бредовые видения» («Visions de delire»), где мотив «обезглавленности» оказывается весьма красноречивой метафорой — то монументом эпохи казней, то фантасмагорическим танцем палачей, то многофигурным чудищем, составленным из жертв террора — казненных или «потерявших 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».