

"Я ОРИЕНТИРОВАЛСЯ всегда на папеньку. С пелёнок рос для того, чтобы стать инженером и архитектором", — напишет он в своих мемуарах. Однако мальчик Серёжа вырос, возмужал, воспарил и сделался одним из величайших режиссёров в истории кинематографа. Методы Сергея Эйзенштейна изучают и поныне, а "Броненосец "Потёмкин" входит в первейшую сотню шедевров мирового кино.

Он был человеком контрастов: открытый и загадочный, добрый, но раздражительный до свирепости, некрасивый и чарующий. С одной стороны, Эйзенштейн слыл космополитом — он с вожделением изучал немецкий экспрессионизм и голливудский "конвейер" грёз, но с другой стороны, его отличал патриотизм, и "Александр Невский" — наилучшее выражение русского духа.

Эйзен, как его звали приятели, был самолюбив и самовлюблён, небезосновательно считая себя гением, но он же преклонялся перед гениальностью других — обожествляя Чарли Чаплина и немецкого режиссёра Фрица Ланга, творца "Метрополиса" и "Нибелунгов". К своим актёрам относился строго, иной раз отчитывая их, как непослушных детей, но вместе с тем бывал готов выслушать их точку зрения.

Эйзенштейн обладал неиссякаемым чувством юмора — мог шутить изысканно и грубо, в раблезианском духе. Рисовал карикатуры, не всегда приятные. Жалил! Его коллега Григорий Козинцев отмечал: "Юмор был не только

фии: мастер за чтением или на прогулке, а вот он что-то обсуждает с товарищами. Эйзенштейн просматривает ленту в ходе монтажа! Самый ответственный шаг кинопроизводства — от гармонии кадров зависит успех фильма.

Сергей Михайлович Эйзенштейн родом из провинциальной Риги — тихого города, где было сильно русско-немецкое влияние, а о "латышской культуре" не знали вовсе по причине её отсутствия. Родители — состоятельные господа. Отец, выходец из еврейского купеческого рода, никогда не жил обыкновенными шtetла, а почитался разносторонним и грамотным человеком. Кроме того, он крестился в православную веру. Мать — русская, также из деловой среды. На выставке можно увидеть выписку из метрической книги, где сказано, что родился "младенец Сергей мужеска пола".

Затем — табель с оценками, полученными в реальном училище: много пятёрок, четвёрки по немецкому языку да истории, а вот по чистописанию

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ проекта обращена к знакомым фильмам. Вот инсталляция, посвящённая киноработе "Стачка" (1924), снятой на Первой кинофабрике "Госкино" по инициативе Пролеткульта. Инсталляция напоминает конструктивистские штуки Владимира Татлина — сооружение, оплётённое лентами, на которых размашисто писано "Стачка". Фильм — о борьбе и страданиях пролетариата в годы царизма. Характерно, что в 1920-х всё относящееся к дореволюционному периоду казалось чем-то ирреально-давним. Октябрь 1917-го виделся как начало светлой эры, не связанной с дремучим прошлым.

Режиссёр отработовал: "Только что вышла "Стачка". Нелепая. Остроугольная. Неожиданная. Залихватская". Нарочито телеграфный стиль. Критики сочли вещь экспериментальной-смелой, а сам автор остался не очень-то и доволен. Гости выставки узнают об эйзен-

лись деревянные "льдины", а роль Чудского озера сыграл небольшой пруд. Но сделано так филигранно, что нам и не приходит в голову осознать реальность: кинопобище происходит летом.

Забавна фотография, на которой витязи из массовки читают газету "Правда" — за кадровой жизнь столь же увлекательна, как и процесс творения кинокартины. На одном из шаржей мы видим невысокого, кругленького режиссёра рядом с длинноногим Николаем Черкасовым в княжеских доспехах. Не менее занята карикатура, где изображены "три богатыря" советского снематографа 1930-х — Александр Невский, Василий Чапаев и Максим из трилогии о Максиме, которая ныне подзабыта, но в те годы имела колоссальный успех.

Ещё одна патриотическая лента — "Иван Грозный" (1944). Эпическое полотно из эпохи чинквеченто — излёт Ренессанса, кровавые реки и море золота. Царь Иоанн Васильевич — порождение XVI столетия с его казнями, высокой образованностью и тёмным коварством. Сделано с шекспировским размахом — триумфы напополам со смертью. Эйзенштейн, рисуя Ивана, подразумевал товарища Сталина — одиночество во власти и предательство ближних.

Экспозиционная точка сборки — увеличенный кадр из "Ивана Грозного": профиль монарха на фоне безбрежного снега. Здесь же афиша к фильму, созданная художником Михаилом Длугачем. На ней три возраста Ивана: от наивной юности к железной зрелости и далее — к inferнально-пугающей старости. Фотографии пляски в Александровской слободе — колоризированный шабаш в ахроматической ленте. "Золотые кафтаны — как повод поглотиться черными рясами", — как изычно высказался об этом сам Эйзенштейн. В этой сцене все суть пышный и живодёрский чинквеченто. Сполохи, возмигающие темноту, и чучело рыжеволосой девки, напоминающей приятельницу Ивана — английскую королеву Бетси Тюдор. К ней-то безрезультатно сватался грозный царь. Внимание привлекают эскизы и раскадровки, изготовленные мастером, — ошеломляющая чёткость и детальность. Вот вам и тройка по рисованию!



излюбленной формой его разговора, но и тренировкой ума. Он легко оборачивал фразу собеседника в каламбур, мгновенно находил в факте комическую сторону. Он мог часами клеить потешные фотомонтажи, приделывая лица знакомых (часто и своё) к фигурам животных и зверей". Эйзенштейн никого не оставлял и не оставляет равнодушным.

В выставочных залах РОСИЗО в Петроверигском переулке проходит выставка "Сергей Эйзенштейн. Бесконечный человек". Экспозиция раскрывает многогранность личности, а "бесконечность" — это вечное движение во времени и пространстве. Эйзенштейн всегда будет актуален и созвучен любой эпохе. Представлены фотогра-

два балла и, что самое удивительное, позорная тройка по рисованию. Впоследствии Эйзенштейн прославится не только в качестве режиссёра — он станет весьма недурным художником, тонко чувствовавшим форму. Представлен советский паспорт Эйзенштейна, где констатируется, что его род занятий — режиссёр, находится в запасе РККА и состоит в браке.

Интереснейший экспонат — отпечатки рук: длинные пальцы, узкая кисть. Сам неказист, полноват и мешковат, но руки выделялись аристократической лепкой. И снова фотографии, в том числе голливудские. Общение со звёздами, желание и людей посмотреть, и себя показать. Тщеславие было ему не чуждо.

штейновском методе под названием "Монтаж аттракционов". Под аттракционом Эйзенштейн подразумевал броский элемент, действующий на зрителя и заставляющий переживать. Суть — эмоциональное воздействие за счёт переплетения "шоковых" сцен, отвечающих тематике фильма. Недопустимы длинноты и пустоты — каждый кадр должен бить по глазам и по нервам. Впервые эта захватывающая "карусель" была применена в "Стачке".

Всю свою душу Эйзенштейн вложил в следующий фильм о революционных событиях 1905 года — в "Броненосец "Потёмкин" (1925), снятый на той же Первой кинофабрике "Госкино" и ставший легендой с момента появления на экранах. Тот случай, когда госзаказ и явная агитка становятся эталоном на все времена. Среди экспонатов — афиши, раскадровка сцен, яркие фрагменты. "Броненосец..." — социально-классовые противоречия тут на поверхности, а если глубже, это повествование о людях на острие переживания. Эпизод с детской коляской — квинтэссенция человеческой озверелости в минуты потрясений.

Иозеф Геббельс, министр пропаганды Третьего рейха, на очередном сборище "арийских" кинематографистов призвал к созданию фильма, равного по силе "Броненосцу "Потёмкину". Мол, так и создаётся умная и кристально чистая пропаганда. Но что могло получиться на базе фашизма?

Наци-режиссёры так и не порадовали своего колченого босса — их уровнем остались картинки из жизни Фридриха Великого, где шквал пафоса и мало души. Среди либеральных интеллектуалов принято восхититься документальным творчеством Лени Рифеншталь — вот она ловко задействовала все наработки Сергея Эйзенштейна по части "монтажа аттракционов", и всё равно её подделки не дотягивают до "Броненосца..."

Во второй половине 1930-х годов концепция мировой революции отступила перед идеями патриотизма. Всё чаще говорилось о Пушкине и декабристах, Петре Великом и Суворове, воззрениях прогрессивного дворянства XIX столетия и народных традициях. "Александр Невский" (1938) — это гимн Отечеству. Безусловно, фильм — не чёткое отображение истории, но в нём есть самое главное — мысль о непобедимости Русского Мира.

В экспозиции уникальный фотоотчёт о съёмках — как создавались неподражаемые фрагменты, где воинов поднимали на копыта и как выходили из положения с "натурой". Сагу о Невском создавали отнюдь не в зимней обстановке. Использо-

РЯД СТЕНДОВ отведён сценографиям Эйзенштейна, который в 1920-х — начале 1930-х годов плотно сотрудничал с меиерхольдовским театром. "Большое же воплощение театра в человеке, чем театр в Мейерхольде, я не видел", — подмечал Эйзенштейн, относившийся к Всеволоду Эмильевичу как к ментору. Меж ними случались творческие разногласия — они оба славились взрывной конфликтностью, но побеждала точка зрения старшего, то есть Мейерхольда. Эйзенштейн также был декоратором и режиссёром на других известных площадках, например в Театре Пролеткульта.

Перед нами эскизы декораций и костюмов к спектаклям "Дом, где разбиваются сердца" Бернарда Шоу, "Макбет" Уильяма Шекспира, "Мексиканец" Джека Лондона. Тогдашние спектакли потрясали новаторским безумием — оформлени составляли геометрические формы и сложные конструкции, по которым лазали и бегали актёры. Всё напоминало фабричный цех или какой-нибудь склад. Пестрели надписи и слоганы. Костюмы были под стать — минималистские и притом броские, странные, подчас комичные. Экспериментаторская волюница длилась недолго — в 1930-х на сцену вернулись классические вариации, а персонажи Уильяма Шекспира нарядились в привычные штаны с буфами.

Рассказать о Сергее Эйзенштейне в пределах одной выставки невозможно, ибо он — веха. "Эйзенштейн и его картины стали предметом постоянного изучения для кинематографистов всего мира. Это наш капитал, и к нему надо относиться бережно", — сказал режиссёр Михаил Ромм. Броненосец "Эйзенштейн" плывёт в незнаемое — и там, в грядущем, по-прежнему будут изучать его смыслы, фантазии, опыты.

Галина ИВАНКИНА

МЫСЛЬ О ТОМ, что если бы чего-то (кого-то) не существовало, то его стоило бы придумать, относится к числу "расхожих истин", которые от частого употребления стёрты до неразличимости своих смыслов. Но при отсутствии столь "ни на кого не похожего" (определение А.И. Герцена) автора придумать его оказалось бы делом весьма затруднительным. А без создателя образов козла Мурра, Крошки Цахеса, Шелкунчика и Мышиного короля etc. не только немецкая, европейская и западная, но и вся мировая, в том числе и отечественная, русская, литература (да если бы только литература — нет, вся культура и история в целом!) вполне могла пойти несколько другими путями и к настоящему времени выглядеть совсем иначе, чем это случилось в его присутствии. Поэтому представляется вполне оправданным — пусть даже как заведомое преувеличение — попытаться рассмотреть фантазмагорию жизни и творчества Эрнста Теодора Ама-

дей эпохи подобные действия были, мягко говоря, не самым доступным делом, требуя немалой научно-технической оснащённости и подготовки: ведь первый в мире зафиксированный полёт на воздушном шаре, наполненном горячим воздухом, был совершён только в 1783 году) и запустили его, разукрасив, в подарок пассиви Гофмана (есть версии, согласно которым вместе с подарком юные сорвиголови сами пролетели по воздуху и даже потерпели крушение, но верится в подобное с трудом: уж слишком объёмный монгольфьер потребовался бы для такого приключения).

Но чего не отнять, того не отнять — Эрнст Теодор рос весьма разносторонним и многообещающим молодым человеком. Не сказать, что вообще не признающим для себя никаких внешних авторитетов — так, следуя "цеховой" (для себя — материнской) линии правоведов Дёрферов, он поступил на юридический факультет Кёнигсбергского университета (Альбертины), — но относящимся к этим

новники утратили свои места, и Гофман, не ставший в Варшаве присягать "императору всех французов", — в том числе. Утратив в ходе этих жизненных потрясений и статус в обществе, и единственную дочь Цецилию, которой не исполнилось даже двух лет (погибла в перевёрнувшейся карете, а жена Гофмана Михалина получила при этом тяжёлые травмы), он попытался зарабатывать на жизнь тем, что, как представлялось, лучше всего знал и на что потратил больше всего своих сил помимо юриспруденции. В берлинской газете было размещено его объявление: "Некто весьма сведущий в теоретической и практической частях музыки, сам сочинивший значительные музыкальные произведения, восторженно принятые публикой, и до сей поры возглавлявший в качестве дирижёра важное музыкальное учреждение, но из-за войны потерявший своё место, желает устроиться дирижёром в каком-либо театре или частной капелле". Видимо, Гофман имел в виду



В ДВУХ МИРАХ

К 250-летию Эрнста Теодора Амадея Гофмана

дея Гофмана (своё полученное при рождении третье имя Вильгельм на рубеже 1804—1805 годов он заменил на Амадей — в честь не кого-нибудь, а Моцарта, и подобная смена — тоже составная часть гофмановской фантазмагии) через общецивилизационное значение этой фигуры.

Он был третьим по счёту плодом брака Кристофа Людвига Гофмана и Ловизы Альбертины Дёрфер (родители, которые развелись через год с небольшим после появления будущего писателя на свет, состояли между собой в двоюродном родстве, отец был старше матери на двенадцать лет), и в своём родном Кёнигсберге (том самом, который сегодня — русский Калининград, а тогда уже успел побывать частью Российской империи в ходе Семилетней войны и вернуться в состав Королевства Пруссия по воле Петра III) с детства считался, говоря нынешним языком, вундеркиндом. Внешне непривлекательному мальчику легко давались различные знания и умения, в том числе — связанные с занятиями музыкой и изобразительным искусством. Чувство собственной особенности, исключительности было присуще Гофману. Весьма характерен эпизод, связанный с его подростковой симпатией к одной обитательнице соседнего пансиона для девочек: Гофман со своим неразлучным другом, племянником бургомистра города Теодором Гиппелем, начали рыть подземный ход на территорию пансиона, а когда эти работы были замечены и пресечены, перешли к постройке воздушного шара (стоит заметить, что данная история относится к началу 1790-х годов, а для

авторитетам с большой долей иронии (в частности, по свидетельству современников, лекциями Иммануила Канта студент Гофман нередко манкировал, а самого знаменитого философа умел уморительно передразнивать). Внутренним авторитетом для него, настоящей жизненной страстью стало творчество: прежде всего в качестве музыканта, затем — художника и лишь "в третью очередь" — писателя (хотя к 1795 году относятся упоминания о двух неизданных и утерянных романах, написанных 19-летним тогда студентом Гофманом). В 1796 году он принял участие в росписи иезуитской церкви в Глогау, а в 1799 году, после перевода молодого судебного следователя Гофмана из Глогау в Берлин, на свет появился трёхактный зингшпиль "Маска" за его авторством (музыка и слова), но попытки поставить это произведение на сцене Королевского национального театра в Берлине оказались безуспешными (автор даже обратился с письменным прошением о протекции к прусской королеве, своей ровеснице Луизе Мекленбургской — безрезультатно).

ИСТОРИЯ дальнейших передвижений Гофмана как юриста (на государственной службе (Познань — Плоцк — Варшава) и связанных с ними событий достаточно хорошо известна, как и период с ноября 1806-го по сентябрь 1814 года: тогда, вследствие поражений в наполеоновских войнах (после Тильзитского мира Королевство Пруссия лишилось примерно половины своих территорий и населения), многие чи-

под "значительными музыкальными произведениями" свои зингшпили, в том числе поставленный в Познани в 1801 году спектакль "Шутка, хитрость и месть" на стихи Гёте (партитуру популярный тогда писатель Жан Поль (Иоганн Пауль Рихтер) даже послал "веймарскому олимпииду", во второй части "Фауста" которого весьма ощутимо знакомство с фантазмагориями Гофмана, то есть оба гения влияли друг на друга, этот процесс не был односторонним), а под "важным музыкальным учреждением" — созданное при его участии в Варшаве в мае 1805 года "Музыкальное общество", но из текста объявления ясно, что ни о какой литературе речь ещё не шла, никаких надежд для себя в этом направлении его автор не питал.

В этой связи показательно и важно, что дебютом Гофмана как писателя стала новелла "Кавалер Глюк", вышедшая 15 февраля 1809 года в лейпцигской "Всеобщей музыкальной газете", с которой он, получивший по приведённому выше объявлению место капелмейстера в новом театре баварского Бамберга, начал сотрудничать с целью получения дополнительного заработка. Более чем два десятка текстов Гофмана, опубликованных на страницах этого издания с 1809 по 1815 год, легли в основу его первого сборника "Фантазии в манере Калло", который увидел свет в Бамберге в 1814 году. Для полноты картины необходимо упомянуть и публикацию эссе "Письмо монаха своему столичному другу" в берлинском журнале "Прямодушный" 9 сентября 1803 года, но всё же время, которое Гофман посвятил

собственно литературе, не достигает по своей длительности и пятнадцати лет. В письме к своему издателю Фридриху Кунцу от 19 августа 1813 года он сообщал: "Не удивительно, что в наше мрачное, злосчастное время, когда человек едва перебивается со дня на день и ещё должен этому радоваться, писательство так увлекло меня — мне кажется, будто передо мной открылось чудесное царство, которое рождается из моего внутреннего мира и, обретая плоть, отделяет меня от мира внешнего". При этом он написал не только романы "Эликиры Сатаны" (1815), "Житейские воззрения kota Мурра" (1819–1821), "Повелитель блох" (1822), сказки "Золотой горшок" (1814), "Шелкунчик и Мышиный король" (1816), "Крошка Цахес, по прозванию Циннобер" (1819), несколько сборников разнообразных новелл и рассказов, предвосхитивших появление новых литературных жанров, таких как детектив, но и оперы "Аврора" (1812) и "Ундина" (1816).

ГЛАВНОЕ открытие Гофмана в литературе, как представляется, — отнюдь не отмеченное большинством критиков и им самим "двоемие", одновременное пребывание его героев в мире реальном и мире фантастическом, волшебном, а сама многомерность человеческого бытия, ставшая позже "фирменным знаком" русской литературы, особенно у Ф.М. Достоевского, на которого произведения Гофмана оказали огромное влияние. Не исключено, что

исток известных слов Фёдора Павловича из "Братьев Карамазовых": "Да, вот вы тогда обедали, а я вот верую-и потерял!" — уходит в ту же "гофмановскую" многомерность бытия, которая лежит в основе его знаменитой иронии ("...не оставалось ни одного юнкера, ни одного солдата во всей армии, не получивших своей порции розог, и это вбило в мои войска такие моральные устои, что гренадеры привыкли быть битыми, ещё не успевши столкнуться с врагом"; "...кондитером здесь называют неведомую, но очень страшную силу, которая, по здешнему поверью, может сделать с человеком всё, что ей вздумается") и самоиронии — настолько глубоких, что даже в описании Крошки Цахеса можно найти некоторые черты, сближающие образ этого "героя" с автором произведения, а три золотых (огненных) волоска, подаренных уродкой феей Розабельверде, по сути, создают версию возможной судьбы самого Гофмана, будь он богат и славен или посвяти он свою жизнь обретению столь бесспорных ценностей. Но Эрнст Теодор Амадей видел себя прежде всего как творца в искусстве, и то, что свой литературный гений он почти до конца дней считал гением музыкальным, — ещё одно напоминание о том, что Мышиный король продолжает стеречь нас на всех путях и дорогах.

Георгий СУДОВЦЕВ

Иллюстрация: Автопортрет-карикатура Э.Т.А. Гофмана. 1810 г.