

Жерар КОНЬО

MLB, или ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА В ЭСТЕТИКЕ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

От «Валькирии» до «Ивана Грозного»

По свидетельству Перы Аташевой, Эйзенштейн вернулся из Мексики с темой, которая с того времени, с 1932 года, вплоть до его смерти в 1948 году стала для него «фундаментальной проблемой», «навязчивой идеей». Эта тема будет в центре многих его проектов и размышлений, он посвятит ей множество сочинений, впервые собранных Наумом Клейманом и его коллегами в 2002 году в двухтомнике под названием «Метод». Под «методом», конечно, понимается метод искусства кино, не замкнутого в себе, но задуманного как великий синтез искусств: искусств нового времени и искусств более древних, архаичных, доисторических времен. Потому что кино— даже больше, чем литература, чем живопись, музыка и танец,—было в состоянии, по мнению Эйзенштейна, за счет синтеза всех этих искусств осуществить союз между интеллектуальной и научной мыслью цивилизаций и чувственным и мифическим мышлением так называемых диких людей. И эта оппозиция точно совпадает с отношениями между содержанием и формой в произведении искусства. С Grundproblem, которая является основой этого метода, Эйзенштейн связал феномен, обозначенный тремя буквами, загадочными для тех, кто не знает немецкий язык, MLB, что в переводе означает «погружение в материнское лоно». Эту идею он нашел у одного из основателей психоанализа, венгра Шандора Ференци, и развил в анализах и комментариях, предвосхитивших структурную антропологию.

В Мексике Эйзенштейна очаровало сосуществование нескольких исторических периодов в «горизонтальном» географическом измерении, которое охватывало их преемственность: он сравнивал это соседство разных формаций с «сарапе»—яркой накидкой, которую носят все мексиканцы и которая была в его глазах «самим символом Мексики». С этого момента он не перестанет изучать в своих трудах и воплощать в своих проектах эти совмещения и смещения—«сдвиги», которые способствуют движению истории и которые являются двигателями прогресса, столь, однако, чуждого глубокой, фундаментальной, незыблемой природе искусства. Но если у Эйзенштейна есть стремление к прогрессу, оно никогда не бывает линейным, а образует круг, связывая движение к будущему с возвращением в прошлое. Он пишет в «Метод», что «всякий факт подобного конфликтного сдвига <...> есть не только фактический по линии развития *повтор в новом качестве* такого же процесса на самой заре становления человечества, но еще и как бы своего рода “воспоминание” о том, что в шкуре наших предков мы задолго до личного появления на свет проделываем в прошлом»¹. Позже он заставит сосуществовать разные периоды русской истории в своем нереа-

лизованном сценарии о *Москве во времени*, который станет недостающим звеном между незавершенным фильмом о Мексике и усеченным фильмом об Иване Грозном. В пост-анализе он писал, что реконструировал борьбу Ивана через различные события его жизни по тому же принципу, который он хотел применить в своем проекте фильма о Москве, возрождая русскую историю через разные поколения, объединенные в одновременном восприятии. В обоих случаях он интересовался не столько историей как таковой, сколько ее преломлением в сознании каждого индивидуума. Таким образом, как у Пруста, сговор между прошлым и настоящим вводит нас в другое измерение, уже не историческое, но мифическое.

«Создавая образ Грозного в концепции нашего времени, я из биографии его беру те эпизоды, из которых сложилась моя концепция и мое понимание.

Те факты, которые я считаю “характерными”, ибо “характерен” не сам факт по себе, но наличие его в концепции исторического понимания и “освещения” факта определенным историческим сознанием.

<...> субъективный отбор является “высшей правдой” для каждой частной эпохи. С исторической правдой и полной объективностью подход к истории совпадает лишь на нашем этапе развития.

Но мало отбора материала.

Важен строй организации этого материала.

Важно сопоставление его элементов.

Ибо из столкновения и сочетания этих элементов предусмотренно возникает перед зрителем тот образ эпохи и исторического явления, который стоит в сознании и чувствах автора, вызывается автором к жизни и уносится в зрительских сердцах»².

Поэтому он сопровождает сценарий «Ивана» историческими комментариями, в которых противопоставляет свое видение истории интерпретациям историков. В исторических фильмах Эйзенштейна, «Александре Невском» и «Иване Грозном», история изображается не как факт, а как стремление и почти как утопия. Вспоминается сцена из «Ивана Грозного», в которой Малюта рубит шею бояр, одновременно являющиеся метонимией и метафорой класса, который должен исчезнуть, потому что служит препятствием на пути перемен; метонимия, метафора—фигуры, достоинства которых Эйзенштейн превозносит, поскольку они происходят из архаических глубин древних народных культур, из забытого прошлого, похороненного в нижних слоях нашего сознания. И тем не менее, здесь эти регрессивные служители формы подчинены идее прогресса, революционного пафоса, который Ю.Юзовский очень точно передает, когда он описывает движения камеры по шеям бояр:

«Аппарат снова и снова медленно, еще медленнее проходит мимо этих шей, этих мертвых и ужасных в своей вечной неподвижности идиолов, каменных изваяний, как будто говорит: смотрите, смотрите и смотрите—вот вам образ того, что зовется реакцией, неподвижность, остановка жизни, консерватизм,—смотрите!—аппарат задержался, помедлил на месте и снова двинулся: то взглянул снизу из-под каменных и тяжелых ступеней, то сверху глядя на эти отвратительные головы на этих распущенных, рассаженных и самодовольных шеях—нет, их не сдвинешь, не столкнешь, надо рубить эти во-

ловьи шеи, головы долой—освобождайте дорогу, пропускайте людей, историю, человечество, оно и так задержалось непростительно долго <...>³.

Здесь мы приводим пример «взрывоопасных» отношений, установленных Эйзенштейном между формой и содержанием его произведений, когда «зона горения» движется между недавним прошлым, которое необходимо преодолеть, и далеким прошлым, откуда черпаются ресурсы гармонической формы в лихорадочном и, вероятно, утопическом стремлении к будущему: только это и может помочь нам преодолеть ужас настоящего, и мы слишком хорошо знаем, чем было это настоящее для Эйзенштейна, как и для всех тех, кому пришлось жить под угрозой топора Сталина в ожидании своей судьбы. Разумеется, можно включить эту сцену в ряд сцен, которые позволяют говорить о том, что Эйзенштейн был «бесчеловечным режиссером». Но Эйзенштейн также сказал, что художнику недостаточно быть революционером—надо быть диалектиком. Здесь мы имеем прежде всего пример диалектики формы и содержания, которую он реализовал, сделав из архаической сущности искусства основание для своей веры в историю и в идеи, призванные изменить мир. Это подтверждается в каждом из его фильмов и проектов, в которых «выход из себя», вызванный аттракционами, экстазом, кульминацией конфликта, никогда не бывает немотивированным, но всегда является способом соединения части и целого в поисках единства, ведь Эйзенштейн был всегда одержим великой, глубокой идеей единства. И это единство обнаруживается в бесконечных перекличках между его практикой и его теорией, его фильмами и его текстами, в том, что он назвал «двуединой деятельностью моей в искусстве, все время соединявшей творческую работу и аналитическую: то комментируя “произведение” анализом, то проверяя на нем результаты тех или иных теоретических положений»⁴. Так или иначе, есть фактор, объединяющий его работу и его жизнь: вездесущность его «я», которое разрушает средостения как между жанрами в текстах, так и между монтажом и драмой в фильмах. В связи с применением «монтажа аттракционов» в художественном фильме он утверждал, «что разницы природы монтажа и драмы по существу нет, ибо подлинный монтаж есть “молекула драматургии” и следует во всем тем же закономерностям, которым следует драматургия, в то время как сама драма неизбежно строится по тем же закономерностям, что и монтаж <...>»⁵.

Эйзенштейн опроверг, таким образом, упреки тех, кто, пытаясь столкнуть его с самим собой, заявлял, что в своих последних, исторических, фильмах—«Александре Невском» и «Иване Грозном»—он предал эстетику фильмов своего первого периода. И именно с помощью монтажа он решил сцену убийства Старицкого в соборе, средств для решения которой в едином плане-эпизоде ему было недостаточно. Столкнувшись с необходимостью преодолеть дуализм между движением мысли автора и движением «аттракционов» (в концепции Эйзенштейна), Леонид Козлов приводит в пример эту сцену, «построенную на строжайшем, совершеннейшем аттракционном расчете и вместе с тем вырастающую из самой глубины авторской мысли»⁶. Он добавляет, что она начинается с того момента, «когда Владимир Старицкий—придурковатый, слабоумный, самый ничтожный из персонажей фильма—вступает в пространство собора и шествует в некоем пре-

ображенном виде, когда с него как будто стерты краски слабоумия и ничтожества и он означает собою уже нечто большее. С этого момента зритель обретает возможность включиться в тот ритм, который ведет его к восприятию трагической кульминации фильма <...>. Именно здесь мы находим один из наилучших примеров того, как сюжет и “монтаж аттракционов”, внутренняя структура авторской мысли и структура ее воздействия оказываются нераздельными и тождественными. В такие моменты кинематограф действительно достигает уровня великого искусства»⁷.

По правде говоря, даже если решающим был мексиканский опыт, Эйзенштейн в своих предыдущих фильмах уже предчувствовал этот архаический субстрат, важный одновременно и для построения формы, и также (прежде всего) для аттракциона, то есть силы притяжения, воздействия этой формы на зрителей. Некоторые комментаторы справедливо отметили в этой связи, что Эйзенштейн в своем «Монтаже аттракционов» 1923 года основал эстетику коммуникации, которая перемещает центр тяжести произведения в рецепцию формы, формы в себе, зрительским большинством. Таким образом, этот режиссер-авангардист был на самом деле теоретиком «массовой культуры». Он сам заявлял, что если бы он раньше узнал о Павлове, он назвал бы свою теорию не «монтажом аттракционов», а «теорией художественных раздражителей». И именно оттого, что кино является массовым искусством, оно оказалось в фаворе у тоталитарных властей, что неизбежно поднимает вопрос об отношениях между художником и его «хозяином», между Эйзенштейном и Сталиным. Действительно, мы не можем отделить работу Эйзенштейна, с его стремлением к тотальному искусству, от условий производства, навязанных его заказчиком.

В эссе по эстетике Эйзенштейна, опубликованном задолго до издания Клеймана, семиотик Вячеслав Всеволодович Иванов, который основал школу в Тарту вместе с Юрием Лотманом, очень точно определил эту проблематику, выходящую далеко за пределы как деятельности Эйзенштейна, так и кинематографического искусства в целом, когда он писал следующее:

«Основная проблема психологической теории искусства, по Эйзенштейну, состоит в том, что в искусстве происходит “стремительное прогрессивное вознесение по линии высоких идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления”. Воздействие на зрителя или слушателя возможно лишь при условии, что самой формой произведение обращено к этим глубинным архаическим слоям сознания. Оно от них неотделимо и поэтому может подвергнуться самой жестокой критике тех высших слоев сознания, участие которых в современном искусстве желательны, но не всегда осуществимо. В своей завершающей <...> монографии “Grundproblem”, посвященной, как видно из самого ее немецкого названия, этой основной проблеме, Эйзенштейн утверждает, что без тенденции к регрессу в искусстве нет формы, как без тенденции к прогрессу—нет содержания...»⁸.

Наум Клейман справедливо замечает в связи с понятием *Grundproblem*, что необходимо сохранить в префиксе «Grund» весь смысл, которым он наделяется в немецком языке, а именно неизменное основание, то, что можно назвать «универсалией» или «инвариантом», элемент безусловно важный, без-

условно дологический, который не может быть отнесен только к диким обществам, так как он существует у всех людей во все времена, источник импульсов, без которых ни одна эмоция, но также и ни одна идея не может зародиться внутри человеческой психики, единственного подлинного источника всего художественного языка. Поэтому Эйзенштейн видит во «внутреннем монологе» форму выражения самую современную и самую архаичную, так как она приводит с собой из глубины веков и вскрывает во внутренних слоях бытия ту самую «недифференцированность», то первобытное бормотание, что предшествует членораздельному языку, ту магму ощущений, что присуща матричному состоянию, состоянию, в котором осязание заменяло все остальные чувства.

Можно удивиться, что тот же автор, так горячо защищавший дело «интеллектуального кино» и стремившийся перенести на экран «Капитал», включил в эту апологию первобытного анимизма тезисы самого жестокого хулителя современности, Макса Нордау, труд которого «Вырождение» на протяжении поколений был ориентиром для всех противников новых форм искусства. Но сам Эйзенштейн, с его удивительной искренностью, признался, что в моменты «ненависти к искусству» он даже превзошел Нордау в отказе от действительно демонического искушения, того самого Зла, на которое ссылался уже Бодлер.

Тем не менее Эйзенштейн приводит последовательность богов в «Октябре» одновременно как пример интеллектуального кино и как выражение той «основы», того «Grund», которое спит в каждом человеке, того метафизического чувства, которое является общим знаменателем всех вероисповеданий и питает чувственное мышление.

В заметках из дневника, написанных в ночь на 1 января 1933 года, он определил форму как «стадию содержания» и добавил:

«<...> форма есть та же идея, выраженная через средство атавистических методов и средств мышления.

Проверено до конца.

Дело в оценке—искусство “как регресс” мне не простят. <...>.

Пусть искусство будет... синтезом. Триада полная: теза—здравый смысл (как презрителен в отношении его Энгельс в “От утопии к науке”!)

Анти-теза—шаг назад по этапу мышления. И синтез: марьяж обостренного сознания с полнокровностью примитива.

Это, конечно, альфа и омега того, что может быть сказано или сделано об искусстве»⁹.

В 1943 году в Алма-Ате, во время работы над своим последним фильмом—об Иване Грозном, Эйзенштейн описал выход из того кризиса, в который его погрузило открытие Грундпроблематики. Неудивительно, что он чувствовал необходимость этого пост-анализа, играя свою последнюю партию в кости или в шахматы с историей—скорее, с абсолютной тоталитарной властью, которая тогда говорила от имени истории. В рукописи «Метода» Эйзенштейн вставил это признание между эссе о «внутреннем монологе» и докладом, который он сделал на Всесоюзном совещании творческих работников советской кинематографии 8 января 1935 года, и этот выбор диктуется не хронологическим порядком, а внутренней потребностью обратного мон-

тажа. В 1934 году друг Эйзенштейна психолог Лев Выготский отвлек его от темных мыслей о злой природе искусства, и режиссер заново сформулировал их в 1943 году, возвращаясь ко всем эпизодам своего выхода из кризиса:

«<...> я на базе опыта первых десяти лет деятельности пришел к осознанию доселе “недостижимых высот” интеллектуального “взлета мысли” в содержании искусств.

И вдруг одновременно оказывается, что вместе с этим и неразрывно искусство *средствами формы* вваливает как создателя, так и воспринимающего в самые глубинные тартарары примитивного варварства, достойного стоять в одном ряду с алкоголизмом, с ранним слабоумием (со звонкой латинской кличкой *dementia praecox*, звукосочетанием напоминающей петушиный бой) или зловещей шизофренией. <...>.

Легко, конечно, сейчас иронизировать.

Но каково-то мне было тогда!?

Пожалуй, труднее, чем прежде.

Ведь против себя я имел еще и... “почитателей моего таланта”»¹⁰.

Эйзенштейн намекал здесь на контраст между триумфом «Потемкина» и неудачами, сопровождавшими его длительное пребывание на Западе. Но в момент, когда он писал эти строки, Эйзенштейн вновь оказался в фаворе, поскольку он согласился выполнить заказ Верховного Вождя, решившего идентифицировать себя уже не с Петром Великим, а с Иваном Грозным, чью жестокость, как и в случае Сталина, надо было оправдать государственным интересами и смыслом истории, тем смыслом, который, как мы видели, прошелся по отрубленным головам бояр. И Эйзенштейн прикрылся авторитетом Энгельса, применяя к искусству написанное им о пути диалектики, которая только и может дать «точное представление о вселенной, об ее развитии и развитии человека» при постоянном внимании к «общему взаимодействию между возникновением и исчезновением, между прогрессивными изменениями и изменениями регрессивными»¹¹.

И Эйзенштейн добавил (!):

«И не в этом ли прообраз, образец и образ той, отныне понимаемой как высшая, деятельности, именуемой искусством?

Форма, погружающая нас своими закономерностями в самые глубинные пучины чувственного мышления.

Абстрактно сформулированная логически отточенная теза—идея содержания.

И удивительный сплав обеих в том единстве формы и содержания, которые во взаимном проникновении ролят то, что мы привыкли именовать чудом произведения искусства.

К январю 1935 года я успокоен. Излечен, уверен, убежден.

Настолько, что осмеливаюсь даже в незаконченном и недоработанном виде вынести концепцию понимания метода искусства на уже упомянутое Творческое совещание кинематографистов»¹².

Повторим дорогую футуристам фразу: доклад, который Эйзенштейн произнес в тот день, был настоящей «пощечиной общественному вкусу». Это был его первый крупный официальный манифест, который заложил фундамент концепции искусства с идеей регресса к источнику чувственного мыш-

ления—не только древнего, атавистического, но и постоянного, вечного, которое, согласно Эйзенштейну, имеет глубокое сходство с тем, что Леви-Стросс в дальнейшем назовет «дикарским мышлением» («la pensée sauvage»).

В этом докладе, столь далеком от стереотипов социалистического реализма и идеологии прогресса, Эйзенштейн смешал самые новаторские формы современности, такие, как «внутренний монолог», с признаками магического мышления первобытных людей, которые он обнаружил в «Золотой ветви» Фрэзера и в трудах Леви-Брюля.

Тем не менее, Вячеслав Иванов прав, замечая, что Эйзенштейн, часто используя открытия этих двух исследователей, пришел к выводам, которые предвещают и превосходят Леви-Стросса. Предоставляя ценную информацию о первобытных обычаях и типах мышления, еще плохо известных в то время, Фрэзер и Леви-Брюль пользовались своими наблюдениями, чтобы показать превосходство цивилизованных стран, единственных носителей прогресса, над последними экземплярами безнадёжно отсталых человеческих обществ. Этой колонизаторской точке зрения Эйзенштейн противопоставляет интерпретацию, которая основывается не на иерархии ценностей, но на системах знаков, которые пересекаются поперечно. Таким образом, он распознает в пралогических структурах диких обществ те же знаки, которые входят в художественный и поэтический язык цивилизаций и которые можно найти, возвращаясь в прошлое, в античности и доисторической эпохе, в богах греческой мифологии или скандинавских сагах.

Таким образом, мы получаем тройную конфигурацию мифологического мышления в пространстве и времени, которая начисто сметает прежние дихотомии, прежние социальные или ментальные иерархии и прежние расовые и классовые предрассудки. Надо отметить, что Витгенштейн в своих «Заметках о “Золотой ветви” Фрэзера», против этноцентризма которого он выступал, присоединился к концепции Эйзенштейна и Леви-Стросса. Структурное сходство их мыслей появляется в сближении их формулировок и рассуждений до такой степени, что кажется, будто они практикуют один и тот же антропологический «метод».

В докладе на Совещании кинематографистов Эйзенштейн подробно остановился на проявлении магического мышления среди индейцев бороро в Бразилии, тех же бороро, которых Леви-Стросс описал в «Грустных тропиках». Вот как Эйзенштейн интегрировал их в свою концепцию Mlb:

«Индейцы этого племени бороро, например, утверждают, что они, будучи людьми, в то же самое время являются и особым видом распространенных в Бразилии красных попугаев. Причем под этим они отнюдь не имеют в виду, что они после смерти превращаются в этих птиц или что в прошлом их предки были таковыми. Категорически нет. Они прямо утверждают, что они есть в действительности эти самые птицы. И дело здесь идет не о сходстве имен или родственности, а имеется в виду полная одновременная идентичность обоих.

Как бы странно и необычно это для нас ни звучало, мы тем не менее из художественной практики можем привести груды материалов, которые будут звучать почти дословно, как высказывания бороро об одновременном двойственном существовании в двух совершенно разных и разобщенных—и тем не менее реальных—образах. Стоит только коснуть-

ся вопроса о самоощущении актера во время создания или исполнения им роли. Здесь немедленно возникает проблема «я» и «он». Где «я» есть индивидуальность исполнителя, а «он» — индивидуальность исполняемого образа роли. Эта проблема одновременности «я» и «не-я» в создании и в исполнении роли — одна из центральных «тайн» актерского творчества»¹³.

Эйзенштейн мог бы также стать автором определения, которое Леви-Стросс дал «первобытным обществам» как иллюстрирующим «общий знаменатель условий человеческого существования». И он воплотит эту двойную идентификацию и эту одновременность «я» и «не-я» в финальной сцене второй серии «Ивана Грозного», где обмен ролями между Старицким и царем соответствует тотальной инверсии фигур Отца и Сына: их сущности переливаются друг в друга в подлинном пресуществлении, аналогичном двойной сущности индейцев бороро, поскольку, как показал Эйзенштейн в своих заметках к «Grundproblem», каждый персонаж является «одновременно» Отцом и Сыном другого. В сознании Эйзенштейна эта сцена представляла собой предварительную — в осуществленном фильме — кульминацию темы, проходящей через весь сценарий, которая появилась уже в противостоянии с Филиппом и вновь возникает в замысле третьей серии, в двойном убийстве обоих Басмановых и особенно в исповеди Ивана Евстафию и ее «перевертыше», когда Иван, выпрямившись, сам начинает исповедовать своего духовного отца и одновременно становится его палачом.

Кроме того, установленная Леви-Строссом оппозиция между центробежной тенденцией Запада и центростремительной тенденцией Японии как будто эхом отозвалась в эссе Эйзенштейна «Роден и Рильке», в котором он продемонстрировал ту же инверсию в художественном плане.

Но наиболее очевидным и глубоким родство между мыслью Эйзенштейна и мыслью Леви-Стросса проявляется в понятии «взгляда издалека», который заключается в том, чтобы смотреть со стороны на себя самого, как если бы ты был кем-то другим. Леви-Стросс писал: «Для понимания своей собственной культуры нужно посмотреть на нее с точки зрения другого. В театре Но актер, чтобы оценить свою игру, должен научиться видеть самого себя так, как будто он сам является зрителем». Именно это делает Эйзенштейн в своих текстах, где, ставя себя в центр своих экспериментов и размышлений, он дистанцируется и смотрит на себя так, как будто является своим собственным зрителем. Кроме того, здесь обнаруживается та симультанность «я» и «не-я», о которой Эйзенштейн говорил в связи с индейцами бороро.

У самого Эйзенштейна трудно разделить долю чувственного, присущего художникам мышления, которую он вкладывал в свои спектакли и фильмы, и долю интеллектуального мышления, которая питала его многочисленные тексты. Эти две грани творчества, неразрывно дополнявшие друг друга в его кипучей деятельности, вновь обнаружили себя в 1940 году в работе над постановкой «Валькирии» Рихарда Вагнера, включенной в репертуар Большого театра в рамках советско-германского пакта. Сегодня, в нашу эпоху, одержимую «политкорректностью», может показаться удивительным, что он принял этот заказ после того, как снял в 1938 году «Александр Невский» — фильм, резко выступающий против фашизма. Но Эйзенштейн был равнодушен к случайностям конъюнктуры и пытался лишь

наилучшим образом использовать ситуацию для достижения своих художественных целей. Это равнодушие к внешнему давлению показывает, что единственной заботой Эйзенштейна было продолжать свою работу вопреки всему. Несмотря на различие ситуаций, между «Александром Невским» и «Валькирией» существует очевидное родство в синестезии и в синкретическом воскрешении мироощущения первобытного племени, общества, где доминируют мифы, которым суждено было постепенно исчезать из коллективного сознания, чтобы войти в ночь подсознания, «материнского лона», и возрождаться лишь посредством искусства. Самым главным для Эйзенштейна было сохранить контроль над своим творчеством: его царство было там и только там. Но в целом и общем он совершал акт сопротивления, исподтишка перенося туда и перемальвая материю тоталитарных обществ, воплощавших в то время «закон мира сего». О Вотане он писал, что тот являл собой рабство там, где воображаешь себя свободным и могущественным, а именно национал-социализм, «бархатающийся в лапах буржуазии». И добавлял: «Предок «Царя Голода» Андреева—это Вотан, потерявший власть. (Он глубже сродственен Гитлеру, чем [тот] думает!)»¹⁴

В дневнике Эйзенштейн отметил по-английски фазы своей работы над «Валькирией»: 20 декабря 1939 г.—предложение Большого театра, 21 декабря—запуск, 5 января 1940 г.—репетиции, 27 апреля—прекращение репетиций.

Эту постановку заказал Эйзенштейну главный художник Большого театра Петр Владимирович Вильямс в согласии с дирижером Самосудом, предоставив режиссеру полную свободу. Эйзенштейн сразу же согласился выполнить этот заказ именно потому, что он видел в нем возможность применить свои идеи о М1В на сцене, в продолжение работы над звукозрительным контрапунктом и вертикальным монтажом,—работы, начатой как раз в «Александре Невском», где музыка Прокофьева уже играла определяющую роль. «Валькирия» стала прежде всего лабораторией исследований в области мощного синтеза цвета и звука, оперы и драмы, которые приведут к «Ивану Грозному».

Постановка имела короткую жизнь, поскольку, сильно не понравившись нацистским чиновникам, была удалена с афиш после восьми представлений. Следует, тем не менее, подчеркнуть, что Эйзенштейн воспользовался предоставленной ему исключительной свободой, чтобы осуществить постановку так, как он считает нужным, то есть в полной оппозиции к духу Байройта и гитлеровской эксплуатации Вагнера.

Но Эйзенштейн не ограничился одной лишь постановкой, он подробно прокомментировал ее в статье под названием «Воплощение мифа», которую он начал писать 24 декабря 1939 года и закончил 12 марта 1940 года. Эта статья была впервые опубликована в журнале «Театр» в 1940 году, затем в 5-м томе шеститомника Эйзенштейна в 1968 году и, наконец, нашла свое истинное место во втором томе «Метода» (составленного Клейманом), где она дополняется «Заметками о постановке “Валькирии”», а также «Дневником постановки “Валькирии”».

Вячеслав Иванов в книге об Эйзенштейне поразительно объясняет эту статью. Он сообщает, что Эйзенштейн, по-видимому, использовал в своей постановке комментарий Кандинского о мифологическом происхожде-

нии лейтмотивов Вагнера из музыки народов, оставшихся верными своим древним обычаям, таких, как лопари. Так, «каждой лопарской семье присущ определенный музыкальный мотив, которым и встречают членов этой семьи, когда они являются на семейных празднествах»¹⁵.

Известно, что Леви-Стросс занимался этим союзом музыки и мифа и что он прославлял Вагнера как предтечу структурной антропологии. К этому сходству между Эйзенштейном и Леви-Строссом добавляется их общая приверженность идеям Марселя Гране, автора «Китайской мысли». Если Леви-Стросс считал, что Вагнер осуществил свой структурный анализ мифа через музыку, то Эйзенштейн, как пишет Иванов, достиг той же цели с помощью пластического и сценического воплощения музыки Вагнера.

В своей постановке Эйзенштейн хотел показать переход от бесчеловечного к человеческому через конфликт между тремя принципами, воплощенными в трех персонажах: Вотане (принцип анархии и беспорядка), Фрикке (общепринятый принцип буржуазного морального порядка) и Брунгильде (принцип любви, которая связывает незапамятное прошлое с утопическим будущим—коммунистическим бесклассовым обществом). И Эйзенштейн цитирует Вагнера, который написал в 1849 году: «Может быть, вы склонны думать, что вместе с гибелью нашего теперешнего положения и с возникновением нового коммунистического мирового порядка прекратится история, историческая жизнь человечества? Как раз наоборот: подлинная, свободно развивающаяся историческая жизнь только тогда и начнется»¹⁶.

В Вагнере Эйзенштейн видит духовного брата и хочет прежде всего вырвать композитора у присвоившей его нацистской идеологии расы и крови. В Вагнере он видит революционера в жизни, того, кто вместе с Бакуниным принял участие в Дрезденском восстании, кто ненавидел собственность как источник зла в мире, но также и революционера в искусстве, изобретателя музыкальной драмы, того, кто с помощью новой музыки стремился возродить древние доисторические времена, когда человек был единым целым с природой, с мировой душой. Мировую душу Эйзенштейн изобразил (с помощью сценического устройства) как древо жизни, которое растет в течение трех действий, пока полностью не закрывает небо. В своей статье Эйзенштейн напоминает, что в исландской саге «Эдда» первые люди на Земле—близнецы Аск и Эмбла—родились из деревьев. Эта легенда о близнецах напоминает приведенную Леви-Строссом легенду индейцев Северной Америки, которая повествует, как одна бабушка склеила друг с другом новорожденных брата и сестру, чтобы сделать из них одного ребенка. Ребенок вырос и однажды выпустил стрелу вертикально вверх; упав, та рассекла его посередине, разделив брата и сестру, которые вступили в кровосмесительную связь. Эти любовники впоследствии превратятся, по легенде, в темные пятна на солнце. Иванов связывает древо жизни, где близнецы рождаются делением, с вертикальным принципом, который присутствует во всем творчестве Вагнера и который будет скоординирован с горизонтальным принципом, охватывающим всю череду эпох. «Роль вертикали как главенствующей стилистической координаты видна не только в театральных работах Эйзенштейна (начиная с одной из первых—декораций к «Подвязке Коломбины») и его рисунках (вплоть до эскизов к III серии «Ивана Грозного», в

частности, в вытянутых во весь рост изображениях “призраков” и самого Ивана). О ней же он многократно писал и в теоретических статьях, начиная со своей речи о вертикальном экране, где, в частности, упомянута и психоаналитическая фаллическая интерпретация вертикального символа, развитая и в серии рисунков “Царь-Фаллос” к “Ивану Грозному”¹⁷.

Этот вертикальный принцип соединяет небо и землю, в «Иване Грозном» он смешивается с принципом национального единства, связи между царем и народом, но вслед за почти житийной первой частью легко распознать в деспотизме Ивана извращение этого принципа, и здесь вновь появляется призрак Вотана—в облике Сталина и Гитлера.

Но позади сюжета, искусно замаскированного под исторические потрясения прошлого, всегда есть постоянство мифа—питательной основы любого произведения искусства. И эту универсальность человеческих судеб, с детства до самой смерти, Эйзенштейн передает через свою собственную «преодоленную» биографию. Можно было бы удивиться, что в «Иване Грозном» он убрал пролог и перенес детство Ивана во вторую серию. Это «возвращение» к травме детства, тайное действие призраков прошлого, не удивило бы ни Бергсона, ни Фрейда, на которых часто ссылается Эйзенштейн. В этой травме—ключ к будущим поступкам, первородная печать, и в финальной сцене, когда Ефросинья поет колыбельную про бобра, держа своего сына на коленях («Пьета!»), эта точка возврата является повторением образа М1в—моментом совмещения рождения и смерти.

Таким образом, мы вправе предположить, что Эйзенштейн выиграл, ибо ему удался замысел преобразования заказного фильма в фильм авторский.

1. *Эйзенштейн С.М.* Метод. В 2-х тт. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1. С. 317.
2. Там же. С. 251–252.
3. *Юзовский Ю.* Эйзенштейн! // Киноведческие записки. № 38 (1998). С. 58.
4. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 1. С. 59.
5. Там же. С. 61.
6. *Козлов Л.К.* Воздействие искусства и искусство воздействия: Эйзенштейн и проблемы эстетической коммуникации // *Козлов Л.К.* Произведение во времени. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 193.
7. Там же. С. 193–194.
8. *Иванов Вяч.Вс.* Эстетика Эйзенштейна // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 287.
9. *Эйзенштейн С.М.* [Моя система] // Киноведческие записки. № 36/37 (1997/98). С. 24.
10. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 1. С. 135.
11. Цит. по: *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 1. С. 138.
12. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 1. С. 138.
13. Там же. С. 148.
14. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 2. С. 466.
15. *Иванов Вяч.Вс.* Эстетика Эйзенштейна. С. 353.
16. Цит. по: *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 2. С. 202–203.
17. *Иванов Вяч.Вс.* Эстетика Эйзенштейна. С. 356.

Перевод с французского **Анастасии Владимировой**
под редакцией **Веры Румянцевой**