

ЭЙЗЕНШТЕЙНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ (I)

«DO TOUCH CLASSICS!»

В 1997 году, в преддверии столетия Эйзенштейна, мы с Александром Трошиным и Ниной Дымшиц отбирали материалы для юбилейного номера «Киноведческих записок». Среди множества не опубликованных к тому времени текстов Сергея Михайловича оказались черновые заметки 1947–начала 1948 гг., связанные с планами работы только что организованного Сектора кино Института истории искусств Академии Наук СССР.

Нельзя сказать, что раньше было совсем не известно о существовании этих заметок. Впервые они попались на глаза Леониду Козлову и мне еще в самом конце 1950-х или в начале 1960-х годов, когда бóльшая часть архива находилась в доме П.М.Аташевой на Гоголевском бульваре. Готовилось составление шеститомника: под руководством Перы Моисеевны просматривалось и отбиралось на перепечатку то неопубликованное, что имело шанс пройти суд редколлегии. Разрозненные листочки с перечнем имен и дат, как-то связанных с историей кино, выглядели как хаотичные черновики и воспринимались как не очень значительная часть рукописного наследия Эйзенштейна—особенно на фоне еще не изданных фундаментальных трудов. К тому же серьезную текстологическую проблему представляла собой расшифровка этого торопливого, почти «автоматического» письма на четырех языках вперемешку. Вместе с множеством других набросков и эти листки были отложены в сторону—до лучших времен...

Ситуация почти повторилась три десятилетия спустя. Даже вдвоенный номер «КЗ», посвященный столетию со дня рождения Эйзенштейна, не мог вместить всего множества архивных материалов. Среди рукописей, ждавших своего часа, были по-прежнему актуальные публицистические и прогностические статьи; всё еще не были переведены на русский язык напечатанные за рубежом интервью с автокомментариями к фильмам, замыслам, идеям; лежали на полке со-

крашенные цензурой или редакторами главы теоретических исследований; зывали к публикации письма, важные для биографии Сергея Михайловича и для понимания его личности...

Впрочем, значение всплывших на поверхность заметок по истории кино тоже было вполне очевидным. К тому же три наброска из этой серии под названием «Откровение в грозе и буре» уже были напечатаны в № 15 «КЗ», посвященном звуку в кино, а еще три («Наследник», «Советское кино как детище русской культуры» и «К истории немого кино») — опубликованы в № 28, в контексте столетия изобретения братьев Люмьер. В № 36/37 решили поместить еще два фрагмента: «План работы кино-сектора...» и «Место кинематографа в общей системе истории искусств». Публикацию остальных набросков перенесли на будущее, оправдывая себя еще и трудностями их расшифровки. Но, помнится, Трошин с присущей ему чуткостью к потенциам рукописи и строгостью прирожденного издателя сказал: «Надо будет их напечатать. Непременно. Не пожалейте времени и труда: листочки — клад!» В тот момент и в голову не могло прийти, что этот труд будет посвящен памяти Саши и войдет в сотый номер журнала — в пандан к выпуску в честь столетия Эйзена...

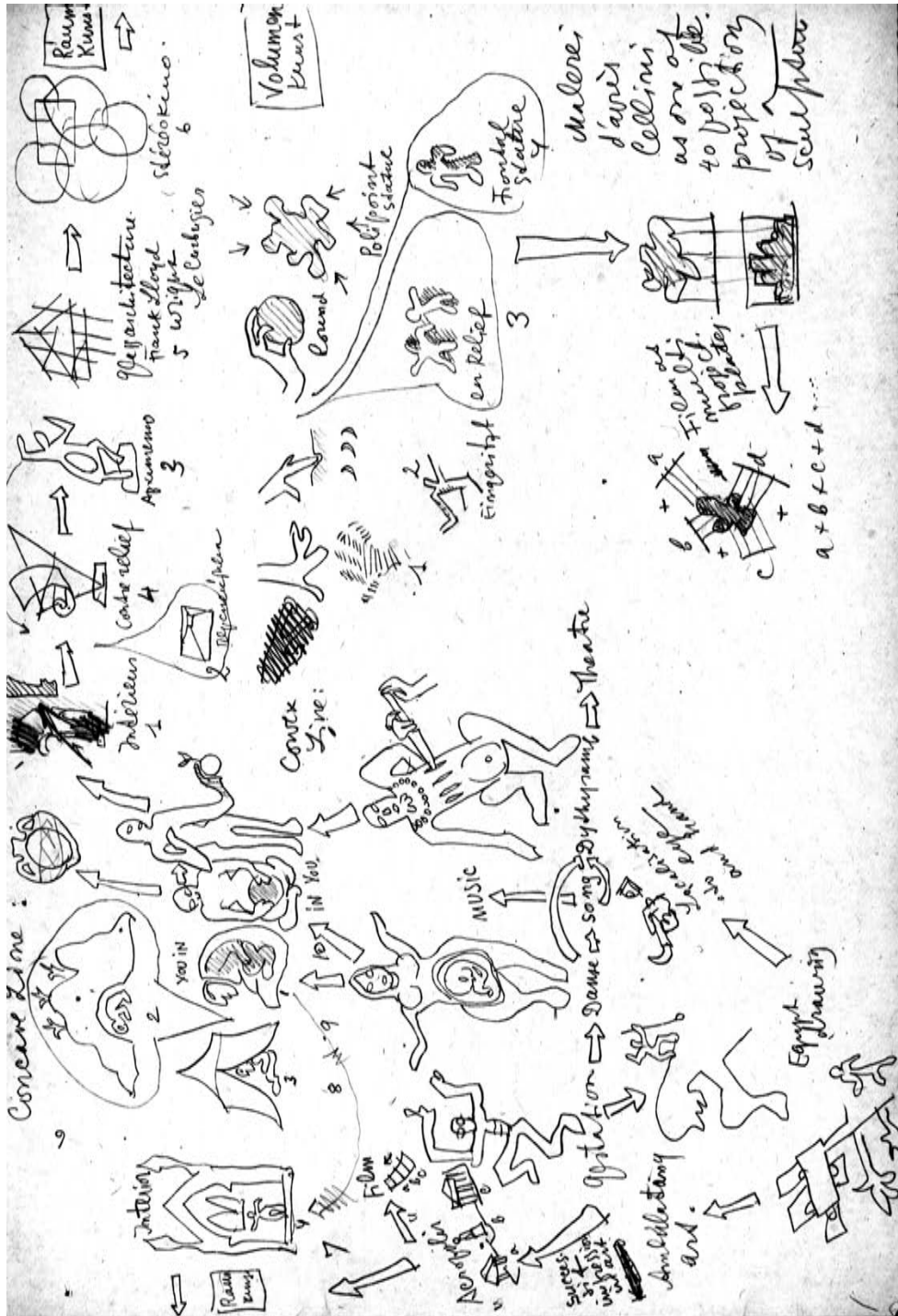
... Когда после кончины П.М.Аташевой рукописи поступили в Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ныне — РГАЛИ), в описи 2 заметки, сделанные между 26 июня 1947-го и 30 января 1948-го, составили комплекс из восьми папок (наброски, тяготевшие к той же проблематике, но датированные 1944—1946 годами, оказались в других папках — о них речь впереди). Г.Д.Эндзина объединила эти восемь единиц хранения названием: «История советского кино (планы, наброски, выписки)».

Действительно, официально утвержденный план Сектора предполагал коллективное написание истории *советского кино*, и именно к ней относится значительная доля набросков. Но, как всегда бывало с Эйзенштейном, его исследовательское любопытство, его необъятная эрудиция и его безудержная фантазия не умещались в прокрустовом ложе «государственного плана». Параллельно с «Историей советского кино» перед ним начала вырисовываться «*Всеобщая история кино*». Не просто «вводный том», как поначалу ему самому казалось, но самостоятельный труд, который требовал обзора многовекового развития мировой культуры (искусств, науки, техники) и одновременно — учета законов человеческого восприятия. Только изучение обеих «сторон» как единого целого, по мысли Сергея Михайловича, будет способно объяснить «генетический код» кино, развитие его выразительных возможностей — и, вместе с тем, ожидания и способности публики.

Именно в таком двуедином, объективно-субъективном, историко-диалектическом, антропологически-феноменологическом подходе к кинематографу (не только как искусству, но как способу мировосприятия) состоит, как мне представляется, смысл эпитета в названии задуманной им истории.

Иначе говоря, обусловлен этот предельно широкий эпитет — «*Всеобщая...*» — не юношеским «киноцентризмом» Эйзенштейна, не его завроженностью в 30-е годы кинематографической «тотальностью» (см. статью «Гордость») и уж тем более не идеологической «тоталитарностью», которая приписывается ему сейчас иными подслеповатыми критиками.

Concrete Time



Всеобщая в данном контексте ближе к значению *Всесторонняя*.

Английское «*General History*» лишь отчасти покрывает этот смысл. И название многотомного труда Жоржа Садуля «*Histoire Générale du Cinéma*» скорее отражает *всемирный* характер включенного в него материала—фильмов всех стран и периодов XX века. Правда, хорошо известный Сергею Михайловичу первый том начинается с предыстории кинематографа—с технических изобретений и открытий, подготовивших рождение Люмьерова детища, и этим материалом отчасти перекликается с некоторыми примерами из заметок Эйзенштейна. Однако панорама историка в корне отлична от методологии режиссера-теоретика.

Для Эйзенштейна в его замысле как будто вообще не существует границ между кинематографом и другими искусствами, между наукой, искусством, техникой, психологией человека, между древностью и современностью и уж подавно—между разными странами и культурами, Востоком и Западом, идеологиями и верованиями...

Надо вспомнить, что в СССР время написания этих заметок—черная эпоха «борьбы с космополитизмом и формализмом», эпоха государственной ксенофобии и стерилизации искусства—была не просто враждебна, но смертельно опасна для автора подобного замысла. Эйзенштейн вряд ли сообщал на заседаниях Сектора о своей «несвоевременной» затее. Но, несомненно, он понимал актуальность ее в «Большом Времени»—если воспользоваться выражением Михаила Бахтина, в то же время писавшего «безнадежную» книгу о Рабле.

Однако, как всегда у Сергея Михайловича, органично родившийся замысел был превыше любых опасностей. Эйзенштейн в зрелом возрасте превзошел свои более ранние поиски «синематизма» в других искусствах—тех качеств и потенциалов их, которые исподволь готовили изобретение и поэтику кино. Он уже понимал необходимость более глубокого осознания онтологии и антропологии кинематографа—как и Андре Базен, параллельно с ним размышлявший о том, *что такое кино*, и «неожиданно» во многом перекликающийся и даже пересекающийся с поздним Эйзенштейном. (Так же сегодня *post mortem* перекликаются с ним и Вальтер Беньямин, и отец Павел Флоренский, и Аби Варбург, и многие другие новообретенные пророки нашей современности, которые когда-то казались противостоящими или просто чуждыми Эйзенштейну).

Более того, само кино для Сергея Михайловича уже не было «конечной станцией» движения искусства: он заметил возникавшее телевидение и задумался о его месте, о его функции, об эстетических потенциях и претензиях, о его влиянии на «доброе старое кино». Еще только зарождалась кибернетика и даже не предвиделся Интернет, но уже назревала потребность в осмыслении того, что получит название «масс-медиа», уже ощущалась глобальность нового развития культуры. Предчувствие этого качественно нового феномена не столько потрясывало, сколько интриговало Эйзенштейна и как теоретика, и как практика, и как историка кино...

С. 48. Графические образы мотивов и тем «Всеобщей истории кино» в их взаимосвязях и взаимопереходах. Рисунок 1946 года (Музей кино. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. 12/1). Влево от центра рисунка разворачиваются пространственные виды искусства и формы выразительности «вогнутой линии», вправо от центра—«выпуклой линии»

Осознание Сергеем Михайловичем себя *давним историком* нового искусства, казалось бы, естественно произошло в те самые дни, когда Президиум Академии наук СССР утвердил его главою Отделения истории кино Института истории искусств. Дневниковая запись от 25 июня 1947 года зафиксировала этот момент:

«На меня “нисходит” сознание, что я *по существу много лет уже пишу историю* such as <такой, как> она мне рисуется: почти каждая моя статья по вопросам кино уходит в исторический экскурс. <...>. И я становлюсь *историком* “тысячи и одной ночи” *кинематографических возможностей*» (курсив мой; цит. по: *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа: В 2-х тт. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004–2006. Т. 2. С. 7).

30 июня он развил в дневнике ту же мысль:

«По существу почти все, что я пишу за последние [годы] (даже с 1929—об японских иероглифах) is in a certain way <есть в определенном основополагающем смысле> не только теория, но история интересующих меня проблем—theory being history <теория, представляющая историей>, спружиненной в концепцию фаз...» (Там же. С. 540).

Генезис кино как искусства действительно интересовал Эйзенштейна с первых лет его творческого пути. В «генетическом коде» Десятой Музы он искал не столько чаемую тогда «пионерами» специфику, сколько обоснование ее законченности. Именно с этой позиции было придумано определение «синематизм» для кинематографических потенций «старших» искусств, исторически развивающихся «в сторону кино» и готовивших его рождение.

Тем не менее, прочитав когда-то строки о внезапном «нисхождении» сознания своих занятий историей киноискусства, я, признаться, принял их за подсознательную попытку Эйзенштейна обосновать самому себе закономерность перехода в академический институт—в ситуации запрета Сталиным второй серии «Ивана Грозного» и явной бесперспективности дальнейшей работы на кинопроизводстве...

Недавняя находка заставила меня серьезно скорректировать это предположение.

В рукописный фонд Музея кино был передан архив Николая Алексеевича Лебедева, известного историка кино, основоположника кафедры киноведения во ВГИКе. Среди его бумаг оказалась папка с рукописями неизвестных заметок Эйзенштейна к истории кино. Не исключено, разумеется, что Лебедев получил эти наброски в свое время от самого Сергея Михайловича—ведь он входил в состав сотрудников новообразованного Отделения как один из авторов будущей истории советского кино. Однако, скорее всего, историк решил познакомиться с набросками Эйзенштейна, взяв их из его архива, переданного поначалу П.М.Аташевой в Кабинет киноведения ВГИКа.

Вот самая ранняя из этих заметок, датированная 27 июля 1945 года:

«Институт Истории Искусств (киноотделение). *История кино* (рассчитано на работу до конца жизни)» (Музей кино. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. 12/1. Л. 1).

Итак, идея организации Отделения истории кино в институте, руководимом академиком И.Э.Габарем, и план написания многотомного труда, над которым Сергей Михайлович готов был работать «до конца жизни», родились вовсе не в ситуации запрета второй серии «Грозного», а в период более чем благоприятно-

го приема первой серии—и, главное, в обстановке надежд, рожденных Победой. Родились как естественное проявление подлинного историзма Эйзенштейна.

На листе 3 той же заметки намечена и основная установка будущей истории: «Кино as such <как таковое>».

Немое кино—завершенный цикл принципиальности. Что им сделано и осознано.

Лимиты, докуда оно дошло (интеллектуальное кино).

“Принципиальная” история кино как история *кинематографических принципов и идей*, а не портретная галерея персонажей.

Установить общий trend <вектор развития> ее от и до.

Le Grand dessin <Великая сумятица> с приходом звука.

Период “реакции” (y compris Jeannot <включая Жанно>*)).

Neuaufbau as Aussicht und Ausblick par excellence <Новое созидание как виды на будущее и перспективы преимущественно>».

Сделанная в тот же день эскизная разработка тематики такой «принципиальной» истории прямо ведет к детальным планам «всеобщей» истории кино 1947 года**.

Планам, терпеливо ждавшим, когда—наряду с изданием фундаментальных трудов—мы обратим на них внимание...

...«Второй Ренессанс» Эйзенштейна отчетливо обозначился в начале XXI века (пока—если не в практике, то, во всяком случае, в теории искусства). Среди многих молодых ученых, обратившихся к его фильмам, текстам, рисункам, появился на Смоленской в конце 2008 г. итальянский профессор Антонио Сомаини. Он только начинал работу над книгой о месте и роли Сергея Михайловича в теории масс-медиа (она вышла в издательстве «Einaudi» летом 2011 года под названием «Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio»). В разговоре об идеях Эйзенштейна послевоенного периода я упомянул заметки ко «Всеобщей истории кино», текстологической расшифровкой которых для «трошинского» номера журнала как раз занимался. Для меня уже было очевидно, что незастывшая лава этих черновиков извергалась из тех же недр, где плавилась идеи, примеры, ассоциации незавершенных «Метода», «Неравнодушной природы», мемуаров... Это были наброски еще одного сегмента давно им задуманной, годами осуществлявшейся «шарообразной книги»...

Реакция гостя на пересказ отдельных страниц была однозначной: эти заметки имеют прямое отношение к проблемам, о которых как раз сейчас идут дискус-

* Возможно, имеется в виду Жан Ренуар—Эйзенштейн довольно критически относился к таким его звуковым фильмам, как «Человек-зверь» и «Тони».

** Другие заметки 1944–1946 годов—как из этой папки, так и из единиц хранения в РГАЛИ—относятся, в основном, к истории советского кино; они требуют отдельного осмысления и комментирования.

Вообще в корпусе написанного Эйзенштейном есть целая линия историографических статей и выступлений о развитии нашего кино—от публицистики (см., например, статьи 1928 года—«Почему катастрофически тускнеет советское кино» и «Двенадцатый») до «обзоров» и «прогнозов», приуроченных к юбилеям Декрета о национализации кинопромышленности (дата принятия которого отмечалась—и до сих пор отмечается!—как начало истории отечественного кино). Отметим попутно, что комплекс этих текстов, за юбилейной риторикой которых скрывается далеко не официальное содержание, тоже еще мало изучен.

сии в мировом искусствознании. Интерес к истории теорий искусства сменился интересом к теории самих историй. Антонио попросил разрешения познакомиться с этими текстами более подробно. Спустя некоторое время, переведя заметки с помощью друзей на английский язык, он убедил меня в необходимости дать их прочитать нашим коллегам в Италии и в США. Методология Эйзенштейна в этой области должна стать предметом обсуждения—она не просто оригинальна, но может вызвать весьма продуктивные следствия!

Резонанс заметок ко «Всеобщей истории кино» превзошел все ожидания. Вокруг текста и идей, благодаря Антонио Соманини и ученым Колумбийского университета, в Нью-Йорке 30 сентября и 1 октября 2010 года состоялась конференция «Эйзенштейн—Кино—История» (см. информацию Натальи Рябчиковой о ней: КЗ. № 97. С. 335–338). 1–3 февраля 2011 в Париже их обсуждал франко-германский семинар «На стыках. Монтаж изображений и производство смыслов» («Interpositions. Montage des images et production du sens / Bildgrenzen. e und visuelle Sinnproduktion»), в результате которого небольшая часть заметок в переводе на немецкий язык была напечатана в «ZFM» («Журнале Медиа-Исследований») № 1 за 2011 год. Немного позже тоже в Париже о них дискутировали—уже с точки зрения кино—маститые киноведы и новобранцы (от Жерара Коньо и Франсуа Альбера до Ады Аккерман). Вокруг набросков 1946–1948 годов уже собрался целый сборник статей, где—в связи с «теорией истории кино»—обсуждаются и развиваются идеи Эйзенштейна. Его издание в Амстердаме на английском языке планируется на 2012 год. Из него мы публикуем здесь тексты, которые любезно предоставили нам Антонио Соманини и Арун Хопкар...

Так начала осуществляться давно предложенная нами научная программа «Do touch classics!» («Прикоснись к классике!»), противостоящая консервативно-музейному правилу «Руками не трогать!». Перефразируя известную песню, можно сказать, что в заметках Сергея Михайловича Эйзенштейна, да и не только в них и не только у него, «в каждой строчке только почки», готовые распуститься листьями и цветами, если взглянуть на них неравнодушными глазами и прикоснуться к ним деятельными руками.

Наброски ко «Всеобщей истории кино», публикуемые здесь, могут стать стимулом к исследованиям, полем для занятий молодых ученых—киноведов, историков искусства, теоретиков и практиков масс-медиа. Им вовсе не обязательно соглашаться с классиком—можно и опровергать его гипотезы, оспаривать догадки, предлагать иные выводы. Феномен Эйзенштейна состоит как раз в способности расширяться и развиваться—даже тогда, когда с ним конструктивно не соглашаются.

Мы не комментируем большинство имен и фактов, упоминаемых в тексте,—их сейчас легко найти в Интернете. Наши примечания главным образом отсылают к тем опубликованным работам Эйзенштейна, где читатели найдут развернутое изложение идей, которые зафиксированы тут лишь бегло и конспективно.

Итак: Do touch classics!

Наум Клейман