

# ЭЙЗЕНШТЕЙНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

*Наум КЛЕЙМАН*

## ГЛАЗА КАВАРАДЗАКИ

### 1

Осенью 1967-го актер Михаил Кузнецов согласился рассказать о своей работе над ролью Федора Басманова в «Иване Грозном». Для январского номера журнала «Искусство кино» готовилась публикация материалов к 70-летию С.М.Эйзенштейна. Среди них планировалась подборка интервью с актерами. Рассказ Кузнецова, об этой роли публично почти не вспоминавшегося, предполагался одним из самых важных.

Согласие на встречу было достигнуто в результате нескольких телефонных звонков и дипломатических маневров. Непременные (вполне искренние, впрочем) комплименты «кинозвезде» перемежались с не менее честными признаниями в киноведческих трудностях. Без воспоминаний и свидетельств самих участников съемок действительно трудно было разобраться в запутанной критиками, не разработанной теоретиками и даже не освещенной очевидцами проблеме работы Сергея Михайловича с актерами.

В состоявшемся разговоре с нами (Михаил Артемьевич любезно принял у себя дома вместе со мной Л.К.Козлова) первоначальное нежелание говорить об Эйзенштейне и о работе над ролью Федьки было объяснено так:

«...Я пришел к нему из студии Станиславского, где внимание к актеру непосредственное, где образ рождается *от актера к форме*, а не *от формы к актеру*, как у Эйзенштейна. И должен сказать, что в этой области он

меня не покори́л никак. Тут я ему несколько противился... Картина “Иван Грозный” я не считаю своей—это картина Сергея Эйзенштейна, в целом и во всех деталях. “Матрос Чижик”—это *моя* картина, это я придумал, это я решил, это я сделал. А на “Грозном” я был ведомым... Если Антон Павлович Чехов, например, видел прежде всего характер, то Эйзенштейн видел прежде всего линию. Не случайно он никогда не ошибался в линии, когда рисовал... И в актере он видел прежде всего линию. Если актер никак не попадал в эту линию, Сергей Михайлович очень сердился и всячески пытался его “согнуть”. На точном выполнении мизансцены он настаивал—это было для него абсолютно необходимо... В особые тонкости он не вдавался, и когда актер начинал что-то уж слишком впадать в подробности, он говорил: “Не разводи Художественный театр”—и останавливал. Ко мне он относился хуже, чем, например, к Кадочникову. Он сказал: “Ты актер капризный, ты мхатовец, мне с тобой трудно”...»



*Эйзенштейн и Каварадзе (слева).  
Москва, 1928*

На наш вопрос, почему Эйзенштейну было трудно, Кузнецов ответил: «Ну хотя бы потому, что я все время, как маленький ребенок, задавал вопрос: “А почему?”. Себе он ставит задачи сложные, скажем, по линии композиции, мизансцены, а актеру их не объясняет. Он говорит, например: —Ты стоишь здесь. Рука твоя устремлена туда. —Почему? —А какая тебе разница?» Когда Эйзенштейн сердился, он надевал черные очки. Я спрашиваю: «Почему Вы надели черные очки?»—«Чтобы господа артисты не знали, что я о них думаю»<sup>1</sup>.

Чуть позже воспоследовала любопытная деталь в очень важном рассказе о репетиции одной из ключевых сцен недоснятой третьей серии:

«В “Грозном” Эйзенштейн в какой-то мере, конечно, исходил из моей индивидуальности тоже. Еще когда он смотрел на “Мосфильме” материал “Машеньки”, он подсмотрел, что в каком-то ракурсе у меня немного косят глаза. Не знаю, может быть, это не так, но ему так казалось. Узнал я об этом гораздо позже, на репетиции сцены смерти Федьки Басманова. Сцену эту так и не успели снять, только оговаривалось ее решение: из Семипалатин-

ска приехал на съемку А.М.Бучма, Эйзенштейн решил воспользоваться его присутствием и часа полтора-два вместе со мной и Черкасовым разбирал весь эпизод гибели Басмановых—один из главных в третьей серии. Ситуация эпизода очень сложная—здесь замыкается круг недоверия, происходит своего рода самосъедание опричнины. Грозный сначала поручает Федору убить отца, Алексея Басманова, который начал свозить конфискованное боярское добро не в царскую казну, а на свой двор и тем изменил опричной клятве. А когда Федька выполняет это страшное поручение, царь говорит ему: “Родного отца не пожалел, Федор. Как же меня жалеть-защищать станешь?..” Иван перехватывал взгляд Федора и, заметив вдруг, что глаза его прямо не смотрят, а немного косят (вот для чего это Эйзенштейну понадобилось!), окончательно терял доверие к Басманову. И как только Федька почувствовал, что Грозный ему не доверяет и, следовательно, сейчас наступит расправа, он с отчаяния бросался на царя. Тут мне предстояло сделать очень сложное по рисунку движение: я должен был, прыгнув, буквально полететь, распластаный, параллельно земле, и когда вытянутые руки Федьки почти долетали до Грозного, снизу на крупном плане сверкал нож, и Федор, как подбитая птица, падал наземь...»

Услышав про «косящий взгляд», мы с Лёней переглядываемся. Среди наших заготовок есть и вопрос о том, как Кузнецов по заданию режиссера ходил в Алмаатинский зоопарк изучать взгляд барса...

...22 июня 1946 года в Барвихинском санатории, где проходила медицинская реабилитация Эйзенштейна после инфаркта миокарда, Сергей Михайлович писал для начатых еще в Кремлевской больнице мемуаров главу «Обезьянья логика». Из нее-то и известно о «странном» режиссерском задании М.А.Кузнецову:

«Совершенно пустой зоосад.

Алма-Ата.

Степные орлы с взлохмаченными перьями на голове, похожие на тетку моего спутника.

Безрогий олень с черными влажными громадными глазами, похожий на самого моего спутника (режиссера Козинцева).

Бессмысленно ворочающийся медведь.

Поразительный барс.

Страшный хвост реагирует на малейшее наше движение. Он похож на толстую, нажравшуюся волосатую змею.

Все тело лениво неподвижно.

Глаза—то закрыты...

То внезапно раскрыты во всю ширину своей зеленовато-серой бездонности.

В ней—еле заметная секундная стрелка вертикально суженного зрачка.

Барс абсолютно неподвижен под потолком своей клетки.

Только кончик хвоста неустанно и нервно реагирует на каждое наше движение.

Барс похож на японского военного атташе на параде Красной армии на Красной площади.

Бусидо—кодекс чести самурая—не позволяет японцу отборной касты (а в дальнейшем традиция переходит на всех японцев вообще) реагировать лицом на что бы то ни было.

Лицо японского атташе абсолютно неподвижно.

Но вот промчались по небу истребители нового типа.

Лицо неподвижно.

Руки за спиной.

Но боже, что делается с руками!

Они летают за спиной, как голуби, запрятанные в желтые перчатки.

Так же—хвост барса.

При полной неподвижности уставившегося на нас глаза.

Назавтра я пошлю Мишу Кузнецова изучать глаза барса для роли Федьки Басманова.

Серые глаза Кузнецова вполне для этого годятся.

Ему нужно суметь поймать взгляд»<sup>2</sup>.

Мы с Козловым, перебивая друг друга, напоминаем Михаилу Артемьевичу этот эпизод и спрашиваем, что он из этого урока вынес.

«—Да, я ходил смотреть на барса. Барс все время немножко фокусирует глаза, я это уловил, и кое-где это у меня получилось. А однажды я что-то уж очень раскрыл глаза—Эйзенштейн вдруг подбегает, поднимает что-то с пола, подул и несет мне в руке. Я спрашиваю: “Что такое, Сергей Михайлович?”—“Ты глаз выронил!” Вот, кстати, типично эйзенштейновский ход в работе с актером».

В 1968-м юбилей Эйзенштейна отмечается на редкость содержательно: торжественный, но совсем не официально-трескучий вечер в Доме кино, замечательная научная конференция в Союзе кинематографистов, выход в свет юбилейного номера «Искусства кино» и 5-го тома шеститомника, показ по телевидению второй серии «Ивана Грозного» с благожелательным, а не двусмысленно-извинительным вступительным словом...

В обстановке очередного этапа растянувшейся на десятилетие реабилитации запрещенного фильма Эсфирь Вениаминовна Тобак, ассистент Сергея Михайловича по монтажу, извлекает из фильмоштата своей монтажной на «Мосфильме» потайное сокровище—некогда припрятанную коробку с позитивом эпизода «Рыцарь Штаден на Опричном дворе»—единственного сохранившегося из 3-й серии «Грозного».

...Испытывая приبلудного рыцаря, Иван велит показать ему «иноземца, который царю показания о себе ложные давал». С тяжелым грохотом незримая цепь открывает подпол, откуда неожиданно бьет яркий свет... Тень решетки, под которой скрыты орудия пыток, превращает Опричный приказ в гиганскую паутину с царем-пауком в центре... Невидимая нам жертва заставляет широко открыться и в страхе метнуться из стороны в сторону единственный живой глаз наемника Штадена, всякое повидавшего на большой дороге истории... В ужасе выпучивает и сразу замуривает глаза дьяк, заглянувший в пыточную преисподнюю... И, будто замороженный нестерпимым зрелищем, неподвижными глазами хищника глядит на



*«Взгляд барса» у Федьки Басманова. Кадр из эпизода «Рыцарь Штаден на Отричном дворе» (с компакт-диска «Неизвестный Иван Грозный»).*

замученного иноземца Федька— прежде чем скосить на Штадена полные злости и подозрительности глаза...

Кузнецову действительно удалось уловить и воспроизвести тот самый «фокусирующий» и «бездонный» взгляд барса, за которым режиссер посылал его в алма-атинский зоосад. Но далее в этом эпизоде актер скашивает глаза вбок— медленно, синхронно и совершенно «параллельно», без малейших признаков легкого «природного» косоглазия, будто бы подсмотренного Эйзенем у героя-красавца в «Машеньке»...

## 2

Лето и осень 1972 года мне пришлось провести в ЦГАЛИ—в подборе материалов для выставки в Японии. Верный «рыцарь дела Эйзенштейна», критик Кадзуо Ямада сумел найти «спонсора» (неведомое в Советском Союзе явление)—торговую фирму «Мацудзакая», а затем убедить руководство Союза кинематографистов СССР в необходимости показать в Токио к 75-летию Сергея Михайловича не только все его фильмы, но и выставку с рисунками, рукописями, мемориальными вещами. Особый акцент надо было сделать, естественно, на «японской линии» в жизни и творчестве Эйзенштейна—на изучении им в юности японского языка (сыгравшем столь важную роль в разработке теории монтажа), на его постоянном интересе к театру и к графике Японии, которые были введены им в многовековую генеалогию киноискусства, на встречах с немногочисленными тогда приезжими деятелями японской культуры...

Просматриваю материалы к статье «Нежданный стык», написанной после гастролей театра Кабуки в Москве в августе 1928 года. Она посвящена «монистическому ансамблю» японского спектакля. Ее тема: единая—«последовательная» и «совместная»—игра жеста и мимики актера, музыки и декорации как урок для звукозрительного контрапункта будущего звукового кино. Среди материалов вдруг обнаруживаются черновые заметки на тему, о которой в статье—ни слова...

Пять набросков на узких полосках бумаги—текст и схемы—сделаны 18 сентября [1928-го] между 11-ю и 16-ю часами: время педантично помечено буквально поминутно после каждой заметки. Шестой фрагмент записан четыре дня спустя<sup>3</sup>.

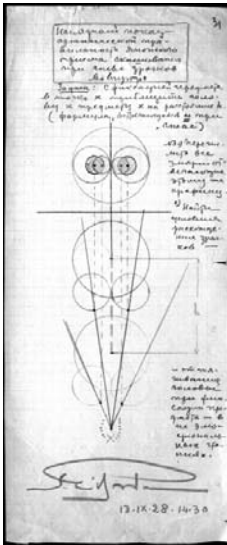
Вот они.

[1]  
Скашивание глаз в центр у японцев—абсолютно органически правильная формула.

При max[им'альном] аффекте глаза фиксируют предмет—голова же (расширенно понимаемая: + тело) идет либо вперед, либо назад. In beiden Fällen dasselbe Resultat in voller Analogie zum <B> обоих случаях одинаковый результат в полной аналогии к > Augenstarren—выпучивание глаз.

18/9, 11.10

[Приписано чернилами]: Мина!! NB. Найдено, глядя на Каварадзаки.  
18/9, 15.51



[2]

Наглядный показ органической правильности японского приема скашивания при гневе зрачков вовнутрь. [Написано красным карандашом]

Задача: с фиксацией предмета в точке  $x$  приблизить голову к предмету  $x$  на расстояние  $h$  (формула, встречающаяся при «гневе»).

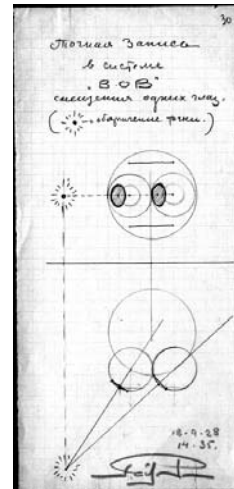
NB 1) Перечислить все эмоции, отвечающие этому же графику.

2) Найти условия расхождения зрачков—оттягивание головы при фиксации предмета—в их эмоциональных чтениях.

18.IX.28, 14.30

[3]  
Точная запись в системе «ВоВ» смещения одних глаз.

18.9.28, 14.35



[4]

Упрощенная формула ВОВ— глаза смотрят якобы параллельно. Негодна для серьезного анализа, напр[имер], «гнева Каварадзаки».

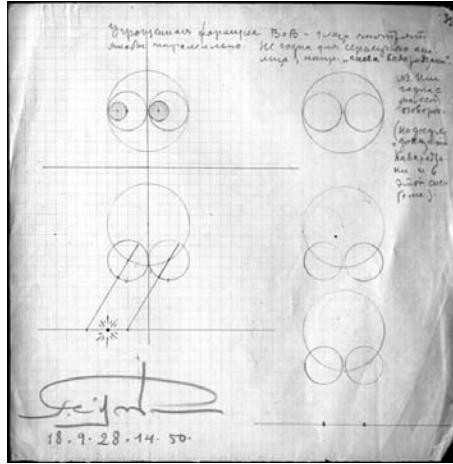
Или годна с массой оговорок. (На досуге доказать «Каварадзаки» и в этой системе)

18.9.28, 14.50

[5]

О глазах главу назвать: «Глаза Каварадзаки».

(Привести фото: Каварадзаки, Энсио, и с моей гравюры Ся-раку) 18.9., 14.55



[6]

22.IX., 13.25

Скашивание глаз вовнутрь as a result of <как результат>:

(сюда стойку гневного быка, лошади etc.)

«бодливая» установка как бы к удару рогами или лбом.

Стрельчатость бровей— стрельчатость расположения глаз.

Заметки явно предназначались не для «Нежданного стыка», а для другой работы—скорее всего, для задуманного еще в 1927-м учебника «My Art in Life» («Мое искусство в жизни»). Именно в нем планировался раздел о выразительном движении актера. Из статей и лекций на эту тему мы знаем, что Сергей Михайлович рассматривал мимику как «свернутую на лице» стадию выразительного проявления человека. Оно, согласно концепции Эйзенштейна, охватывает «по единой формуле» весь диапазон игры актера: от движения в пространстве сцены—по мизансцене (самого «развернутого» типа проявления), через жест (вариант, ограниченный пространством тела) до самой сдержанной реакции в пространстве лица—«поведения глаз»...

...Японские нормы поведения, унаследованные от самурайского кодекса чести «Бусидо», не позволяют реагировать на что-либо даже лицом. Если накал эмоций (например, гнева от обиды на несправедные деяния или от унижения кого-то из близких или уважаемых людей) превысит порог сдерживаемости—благородный японец молниеносно выхватит меч и начнет с обидчиком поединок (на сцене Кабуки это может превратиться в целый «номер» или «танец»). Но до самого последнего мгновения, пока можно терпеть, лицо останется неподвижным, и лишь непроизвольное сокращение некоторых мускулов может выдать внутреннее состояние воспитанного японца...

...Когда Кабуки-дза под руководством великого Садандзи Итикава II-го гастролирует в Москве, Эйзенштейн ходит каждый вечер на спектакли и часто днем на репетиции. Особенно внимательно он следит за игрой корифея труппы—Тёдзиро Каварадзаки. Этот молодой, но уже знаменитый на всю Японию актер играет популярнейшую роль Кураноскэ Оиси—предводителя группы самураев в спектакле «Гэнроку тюсингура»—«Сокровищница вассальной верности эпохи Гэнроку» (варианты названия на Западе—«47 ронинов», «47 верных»; в текстах Эйзенштейна упоминается как «Цюсингура»). Драматург Сэйка Маяма подарил театру Кабуки классическую пьесу о 47 вассалах, которые по закону чести решают отомстить за своего разоренного и доведенного до самоубийства хозяина, а после акта мести делают себе, один за другим, харакири. Но до поры до времени им надо сдерживать себя, чтобы войти в доверие к негодям—временщикам...

Театральная Москва в благоговейном молчании смотрит на непривычное, полное странностей зрелище. Хорошо еще, что общее развитие действия, вопреки опасениям, ухватывается,—тонкости игры остаются незамеченными или «нерасшифрованными». Вот, в одной из сцен Каварадзаки-Оити подается вперед, но внезапно замирает, и зрочки его глаз вдруг начинают сходиться к переносице—почти до полного слияния. Что бы значило сие намеренное косоглазие?

Сергей Михайлович задает этот вопрос самому Каварадзаки, с которым успел подружиться. И—не получает ответа...

Ровно через 19 лет после разговора с японским актером, в августе 1947 года, Эйзенштейн запишет в заметках к своей книге «Метод» («Grundproblem»):

«На низшей стадии само учение [еще] не выделяется из культового поведения; они слиты, то есть, точнее, учение не выформулировывается из “состояния” (из ощущения).

Передается не учение, а культовое поведение.

Обряд не есть еще *символ* (как, например, христианское богослужение <...>).

А сам есть “логос”, из движения еще не ставший словом, “из слова—смыслом”.

Такой метод передачи сохранился, например, до сих пор в передаче опыта от поколения к поколению в школах японского мастерства—Кабуки. У них нет методики и сформулированных “принципов” актерской техники. Им даже не понятна эта “выделимость” принципов из того, что они делают:

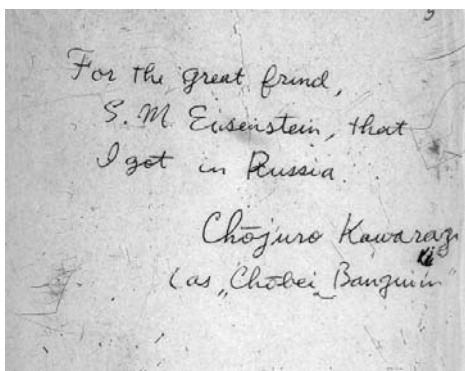




*Самурай в гневе*



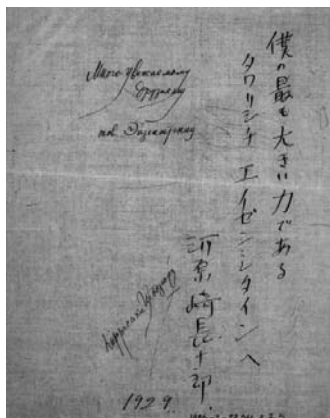
*Каварадзакки, частично загримированный, показывает прием «скошенных глаз» (фото Михи Цхакая из коллекции Эйзенштейна)*



*Каварадзакки в роли Тобэя Бандзюина. Фото прислано из Токио в 1929 с дарственной надписью: «Великому другу С.М.Эйзенштейну, которого я обрел в России»*



Каварадаки с русскими крестьянами на съемках фильма «Генеральная линия», 1928



Фотопортрет Каварадаки в жизни, присланный из Токио с дарственной надписью

вместо этого они с детства проходят систему игр. Подражание зверям, “игра в зайчиков, лягушек etc.”—одна из первых ступеней и до канонизированно (!) исполняемых ролей.

Это мне рассказывал в 1928 году во время гастролей Кабуки ([труппа] Садандзи) в Москве молодой актер Каварадзаки—из [рассказов] которого о принципах техники (весьма совершенной) игры и движения японского актера ничего сформулированного узнать нельзя было: их методика не знает этого!»<sup>4</sup>

Эйзенштейн не был бы Эйзенштейном, если остановился бы на констатации того факта, что сами «кабукианцы» не знают, почему они играют так, а не иначе. Висит ведь на стене его комнаты в коммуналке на Чистых Прудах японский эстамп XVIII века—актер Кабуки Отани Ондзи в роли слуги Эдобя<sup>5</sup>, который изображен разгневанным—с растопыренными пальцами и донельзя скошенными к переносице глазами!

Великий художник Сяраку слыл пересмешником—в своей серии «актерских голов» он доводил стиль игры в театрах Но и Кабуки до гротеска и карикатуры. Однако феномен «скошенных глаз» он не придумал, а почерпнул со сцены. И коль скоро Каварадзаки получил в наследство такой канон—значит, его предшественники по сцене подметили и закрепили в традиции нечто такое, что предельно (любимое слово Эйзена) выражает «состояние (ощущение)» человека в его поведении...

Учебник офтальмологии дал Эйзенштейну физиологическое объяснение феномена. Выяснилось, что «горизонтальное» движение глаз обеспечивается мускулами, расположенными с внешней и с внутренней (у переносицы) сторон лица. В нормальном состоянии человек постоянно пользуется ими для почти незаметных «колебательных» движений глаз, включающих *боковое зрение*—атавизм «охотничьей эпохи» человечества, когда жизненно важно было вовремя заметить опасность, таящуюся справа или слева... Но вот враг увиден и определен—его нельзя упустить из поля зрения. И мышцы «внутренней стороны» фиксируют глаза: взгляд «фокусируется» на противнике, обеспечивая предельную концентрацию внимания. Но если по какой-то причине волнение возобладает над ясностью сознания—адреналин вызовет избыточное сокращение внутренних мышц, и...

Всем известные фразеологизмы отражают результат таких стрессов—мы говорим: *он окосел* (от страха, от гнева, от ревности... впрочем, и от водки)!

Любой из нас подсознательно знает (чувствует) этот феномен и реагирует на него, физиогномически «считывая» состояние другого человека. И не этим ли объясняется почти неизбежная наша настороженность, когда мы встречаемся с врожденным косоглазием, подозревая коварство, мстительность или злобность в личности, быть может, спокойнейшей и добрейшей?

Наблюдательные японцы, подметив это явление, гиперболизировали его для сценических условий—и сделали каноном театра Кабуки. Каварадзаки оставалось лишь овладеть мастерством его исполнения...

...Обнаруженные в архиве заметки от 18.9.1928 заставляют вспомнить актера Кузнецова. И несколько иным смыслом наполняется его рассказ о



*Гравюра Сяраку, висевшая  
в квартире С.М.Эйзенштейна*



*Утагава Кунисада (Тоёкуни III). Гравюра из серии диптихов «53 станции Токайдо», 1852 (где станции тракта Киото—Эдо сопоставлены со знаменитыми пьесами и актерами Кабуки). Станция 42 (Мия). Актер Итикава Дандзюро VIII в роли Кагэкиё, пьеса «Кагэкиё». На обороте—дарственная надпись: «Эйзенштейну—сэнсю. 15.VIII.1928. Тэйноскэ Кинугаса»*

том, зачем и как понадобился Эйзенштейну якобы слегка, в каком-то ракурсе «косивший» от природы взгляд Михаила Артемьевича.

Федька Басманов, преданный царю «пес-опричник», добровольно отданный Ивану кровным отцом и ставший, как гласят исторические свидетельства, не только «названным сыном», но и «царевым полубовником»—Ersatz'ем царицы Анастасии,

Федька, достигший высокой придворной должности и оставшийся кровавым слугою Московского Навуходоносора,

Федька, завороченный душегубством, пытками, казнями и, в конце концов, убивший Отца по приказу Царя,—

должен был, видимо, не просто отводить от «Хозяина» свой немного косящий взгляд, который Ивану, теряющему доверие, приходилось перехватывать...

Скорее всего, Эйзенштейну было необходимо показать, что былой восторг Федьки перед Самодержцем, почти религиозное поклонение Царю Земному, юношеская любовь к Ивану окончательно сменились гневом и ненавистью<sup>6</sup>.

И, судя по всему, режиссер дал актеру задание: прежде чем броситься на царя, чтобы вцепиться в его горло,—надо предельно скосить глаза к переносице.

Вряд ли Сергей Михайлович объяснял Михаилу Артемьевичу, почему следует играть так, а не иначе,—разве что отдался фразой «А какая тебе разница?» или надел черные очки<sup>7</sup>.

Но сам он, вероятнее всего, думал: в этом эпизоде нужны глаза Кавардаки.

### 3

На выставке в Токио, занявшей три этажа универмага «Мацудзакая-Гиндза», «японская тема» не была собрана в одном месте, а проходила красной нитью через всю экспозицию. Рядом с театральными эскизами 1920 года лежали узкие листы с написанными Эйзенштейном иероглифами и их переводами на русский... В условно воспроизведенном интерьере квартиры на Потылихе висели эстампы Сяраку, Утамаро, других мастеров укиё-э из коллекции Сергея Михайловича, красовался подаренный в 1928-м подлинник живописного плаката к «Тюсингуре», лежали разноязычные книги о Японии... Отдельная витрина была отдана встречам Эйзенштейна с японскими деятелями культуры в Москве, его рукописям и заметкам о театре Кабуки...

В один из первых дней работы выставку посетил Тэйноскэ Кинугаса.

В 1928-м он, начинающий кинорежиссер, приехал в Москву, чтобы встретиться с Эйзенштейном...

Кинугаса—совсем не по-японски—не может скрыть волнения от «новой встречи с сэнсэем», как он объясняет через переводчицу Мидори Кавасима. От этого маленького, сухонького старичка исходит такой свет доброжелательства и дружелюбия, что через десять минут я теряю робость в разговоре с классиком не только японского, но и всего мирового кино. Его фото с Сергеем Михайловичем на Чистых Прудах приводит Кинугаса в вос-



*Эскиз Э. для III-ей серии фильма: «Федор и Алексей Басмановы. Перед убийством отца сыном». Алма-Ата, 6.2.1942*



*Кинугаса в Москве. 1928*



С Кинугасой на Чистых Прудах рядом с домом, где жил Эйзенштейн. 1928

торг: «У меня нет такой... Можно будет потом сделать с нее копию?» Дойдя до выгородки «квартиры на Потылихе», он вдруг, протягивая руку, произносит: «Эту гравюру подарил Эйзенштейну я!» На цветном эстампе изображен—на фоне пейзажа—самурай со скошенным к переносице взглядом...

В маленьком, но очень недешевом ресторане, куда Кинугаса приглашает нас с Мидори после двух часов на выставке, я задаю ему вопрос:

—Спрашивал ли Вас Эйзенштейн о приеме «скошенных глаз» в Кабуки?

—Может быть, спрашивал. Но что я мог ему ответить? Так нас учили, а почему надо делать так—не объясняли. (Кинугаса начинал свой путь в искусстве как оннагата—исполнитель женских ролей в Кабуки.) Это Эйзенштейн мне объяснял каноны нашего театра. Помню, он очень точно пояснил, почему, идя по ханамити, моя героиня долж-

на была один раз остановиться и обернуться, потом снова пойти вперед, потом снова остановиться и сделать два шага назад... Он называл такое движение... (Кинугаса пытается вспомнить определение.)

—Отказным?—подсказываю я, знаящий этот пример из «Режиссуры»<sup>8</sup>.

Теперь Мидори не знает, как перевести термин на японский. Но Кинугаса видит, что мне известно, о чем речь, и совершенно по-молодому воскликает:

—Эйзенштейн понимал в японском театре больше меня, японца и бывшего оннагата! Как такое можно забыть?

Недели через три, незадолго до закрытия выставки, взволнованная Мидори сообщает, что сегодня придет смотреть экспозицию... Каварадзаки.

Мы встречаем знаменитого актера у входа. Мы готовы рассказывать ему о каждой детали и обо всем, что он захочет. И у меня приготовлено несколько вопросов, среди них—о гневном (косящем) взгляде...

Увы, Каварадзаки отказывается от наших услуг. Вежливо, но твердо он заявляет, что хочет увидеть выставку в одиночестве—если на ней есть подписи по-японски. Кажется, что он смотрит поверх наших голов.

Мы следуем за ним на почтительном расстоянии, чувствуя по ритму движения, что ему интересно, а что—не очень. Вот он задержался у икебаны, за которой—фотография двухлетнего Рорика... Довольно быстро прошел мимо театральных эскизов «мирискуснического» и «кубистического» периодов... Замедлил шаг у стенда «Генеральной линии»... На следующей стенке—фото Эйзенштейна с актерами Кабуки, среди них—изображения

самого Каварадзаки в costume и гриме Кураноскэ Оити, а в витрине под ней—узкие полоски бумаги с чертежами движения глаз...

Каварадзаки останавливается, еще больше распрямляет спину—и будто становится выше ростом. Потом подается вперед и наклоняется над витриной. Мне кажется, что на короткое мгновение в нашу сторону сверкнули стекла его очков... Довольно долгая пауза. Медленное движение вперед, в сторону витрин с эскизами к «Грозному» и костюмами для фильма...

В последней витрине лежат меркуловские посмертные слепки лица и рук Эйзенштейна. Над ними—большой монитор «Sony» с видеомagnитофоном (невиданное у нас тогда чудо японской техники!), на котором «заколцованы» хроникальные кадры живого Сергея Михайловича. Вот возвращается начало «экспоролика»: молодой, вихрастый и веселый Эйзен с афишей «Мудреца» на фоне снимает кепку и кланяется...

Каварадзаки складывает ладони, будто в буддийской молитве, потом склоняется в низком поклоне. Распрямляется. Медленно поворачивается к нам, стоящим поодаль. Его глаза не видны за толстыми стеклами. Наклоняет стройную фигуру, церемонно прощаясь. Легко спускается по лестнице и растворяется в толпе у выхода на Гиндзу.

1. См. журнал «Искусство кино», 1968, № 1 или сборник «Эйзенштейн в воспоминаниях современников», М., «Искусство», 1974, с. 335–341.

2. Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 2: Истинные пути изобретания. Профили. М., Редакция газеты «Труд» и Музей кино, 1997, с. 6–7.

3. Хранятся в РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 970, лл. 27–32. Искренне благодарю Вл. В. Забродина и сотрудников архива за помощь в получении копий с оригиналов.

4. См.: Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 2: Тайны Мастеров. М., Музей кино и Эйзенштейн-центр, 2002, с. 394–395.

5. Атрибуция героя гравюры вызывает споры у специалистов. Немецкий искусствовед Юлиус Курт (Julius Kurth, «Sharaku», München, R. Piper und Co, 1922, S. 185) полагает, что здесь изображен актер Отани Кидзи в роли ронина или шпиона Кудая. Другие исследователи укиё-э называют актера именем Отани Ондзи, а его персонажа—Эдобэй из пьесы «Кои нёбо сомэвака-тадзуна» («Пестрые поводья влюбленной супруги»).

6. По ходу работы над фильмом Эйзенштейн сам все больше испытывал чувство ненависти к Ивану Грозному—см. его дневниковую запись от 6.12.1943, приведенную во вступительной статье к книге «Метод», том первый—«Grundproblem», М., Музей кино и Эйзенштейн-центр, 2002, с. 5.

7. Эйзенштейн не очень-то доверял М. А. Кузнецову и вряд ли был с ним откровенен. Характерные детали их отношений отразились в пародийном очерке «Сподобил Господь Бог остроткою», напечатанном в «Мемуарах», т. 2, с. 437–438.

8. См.: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 тт. Т. 4. М., «Искусство», 1966, с. 81–90.