

ВТОРОЙ ЭКРАН

(С.М.Эйзенштейн и кинематограф насилия)*

В.ПОДРОГА

Раздел третий

ЗЕРКАЛЬНАЯ ПОДПОРКА

Принуждение к неподвижности

История древняя, как мир: отец, мать и сын. С *мамá* (склонившийся к матери, ищущий укрытия, заботы, так нуждающийся в ласке), с *папá* (покинутый, грустящий, выделенный, на почтительном расстоянии от отца, «за учку»), а теперь все вместе: разъединенные, отчужденные, разные и, вместе с тем, слишком похожие друг на друга, словно их объединяет общее страдание. Фамильные сцены раннего детства. И, наконец, последняя фотография – может быть, эмблематический образ отцовского искусства господствовать: *мальчик на козетке, одетый под маленького лорда Фаунтлероя*. Сбывшийся идеал *papa*. В непринужденно элегантной позе, которая тут же была бы изменена, если бы в одно из мгновений могла утратить скрытую зеркальную подпорку¹, невидимую, но легко угадываемую. Ведь именно она придает позе новоявленного «маленького лорда» естественность и непринужденность, точнее, должна придать. Но сегодня, когда культурный код позы утрачен, и нам трудно воссоздать его значение, мы чувствуем ее неестественность и принудительность. Стоит лишь чуть всмотреться, как мы заметим, что подпорка вовсе не помогает снять напряжение, а лишь его усиливает. То, что она пытается скрыть, выступает со всей очевидностью насильственной ортопедии. В скрытой зеркальной подпорке был закреплен идеальный телесный канон того времени, и каждый мальчик, если он «благородно воспитан», должен был втискиваться в этот жесткий

* Под таким заголовком в издательстве «Логос» выходит книга доктора искусствоведения В.А.Подороги, посвященная одной из выдающихся фигур уходящего века – прославленному кинематографисту С.Эйзенштейну. Жанр книги – психобиография. Предлагаемый вниманию читателя фрагмент из книги мог бы послужить превосходным пособием по психоанализу и семейной психотерапии.

¹ Именно «зеркальную», а не «прозрачную», так как зеркальность свидетельствует о неотраженности подпорки, и о том, что зеркальность чисто условна, ею можно манипулировать, как манипулируют кинообразами. Подпорка – типичная «обманка».

контур лордовской позы². Фотография как вид монтажа, и маленький Сережа – в своей первой роли. Всем

заправляет отец – страстный почитатель журналов мод, видовых открыток, составитель семейного альбома... Гипнотизирующая сила, нисходящая на «грозного папеньку» от всего *подвешенного-в-образе*, настолько велика, что, уступая ей, он пытается обустроить комнаты в виде фотоальбомов.

Папа принимает «всерьез» только то, что он в состоянии подвесить и закрепить в неподвижной скульптурной позе прямо перед собой. *Папа* – «преуспевающий архитектор»³. Его власть над «слишком» послушным сыном остается почти безграничной и захватывает не только семейное и школьное пространство, но и приватное – мир игр, любимые вещи, книги.

«Это нельзя...», «когда вырастешь, тогда...», «не делай этого...», «помолчи...», «сиди смиренно...», «иди поиграй...», «не сутулься...», «иди к себе...» – кто не помнит всех этих отцовских «нет», столь многочисленных и обязательных к исполнению, что, кажется иногда, – никакой мальчик не в силах найти из них выход.

Может быть, действительно надо стать тем, что от тебя требуют, стать просто механической куклой. Лишь так можно избавиться от постоянной угрозы наказания. Зеркальная подпорка – замечательное ортопедическое орудие: «Вот так, Сережа, откинись! Спину ты должен держать совершенно прямо, не напрягаясь, ногу на ногу, цилиндр чуть в сторону и несколько небрежно, не забудь о подушке и локтях! Хорошо, осанка маленького лорда... Закрепим обручи. Вот так... Теперь можно снимать!».

«Тираны-папеньки были типичны для XIX века. А мой – перерос и в начало XX! И разве эти странички не вопиют о том моральном гнете, который был в семье? Сколько раз, как ученый попугай, примерный мальчик Сережа, глубоко вопреки своим представлениям и убеждениям, заученной формулой восторга отвечал на вопросы папеньки – разве не великолепны его творения? ...Дайте же место отбушевать протесту хотя бы сейчас, хотя бы здесь! С малых лет – шоры манжет и крахмального воротничка там, где надо было рвать штаны и мазаться чернилами.

² Ср.: «Здесь в подземелье целый парк каких-то орудий истязания. Вдоль стен – ошейники. Каждый ошейник плотно охватывает шею по пояс обнаженного молодого человека. Все они аккуратно расчесаны на пробор. А единственная деталь костюма – брюки – идеально выглажены в складку. Что-то страшное ожидает этих молодых людей» (*С.Эйзенштейн*. Мемуары. Истинные пути изобретения. Профили. – Т.2. – М.: Редакция газеты «Груд», Музей кино, 1997. – С.88). Уместны здесь и замечания Виктора Шкловского, первым обратившего внимание на драму «зеркальной подпорки»: «Я смотрел его детскую фотографию. Сидит хорошо одетый мальчик "под лорда Фаунтлероя". В ногах его шелковая подушка. Мальчик откинулся; как бывший скульптор, вижу, что должен упасть. Тогда достал я негатив и увидел, что его за шею держит скобка, для того чтобы в фотографии мы не зашевелились, – говорил уже об этом, – нас привинчивали. И вот этот молодой лорд Фаунтлерой – одновременно собака на привязи. Только у него ошейник не полный, а половина. И все его родственники сняты так» (В.Шкловский. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. – С.91, 230-231).

³ Результат архитектурной деятельности Эйзенштейна-старшего впечатляет: свыше 50 домов построено им в дореволюционной Риге.

Наперед начерченный путь – прямой, как стрела. Школа. Институт. Инженерия. Из года в год. От пеленок, через форму реалиста (это был единственный период, когда я был неуклонным ... реалистом!) к бронзовым студенческим наплечникам с инициалом Николая I.»⁴

Юный Сережа, одетый под маленького лорда Фаунтлероя, подвешен *дважды*: сначала его встраивают в должную позу с помощью невидимой зеркальной подпорки, а затем размещают в фотоальбоме, но уже в виде сколлажированной фотографии. Зеркальная подпорка, – чем не крюк? Через нее отец получает «свое» незримое место в фотографии, – знак сверхценного присутствия, ибо чем бы стал мир, если бы он утратил равновесие? Не благодаря ли зеркальной подпорке удерживается маленький мальчик в отцовском пространстве абсолютного послушания, «пай-мальчик», которым гордится *papa*, и которого он каждый раз предъясвляет своим друзьям и знакомым в качестве живого свидетельства домашней дисциплины⁵.

Присмотримся к тому, что окружает маленькую жертву. Фигура мальчика выступает на первый план и занимает центр фотографии, все же остальное пространство погружено в непроницаемую тень, даже мрак. И этот маленький мальчик даже «вошел в роль»... Однако желаемого результата можно было достичь лишь при полной неподвижности и «скованности» позы.

Заметим, кстати, что перед нами не просто «маленький лорд», а превосходная копия английского денди конца века. Конечно, суть дела не в «удачной» имитации родовой аристократической позы. Привлекает внимание другое: несовпадение между образом «истинного дендизма» и тем, что эту роль заставляют исполнять маленького мальчика. Переход к дендизму как раз и становится возможен не благодаря прирожденной аристократичности манер (пускай тонко имитируемых), а в силу успехов буржуазного воспитания⁶. Кто был инициатором этой фотографии, мама или папа, – не столь важно! Скрытая подпорка как раз и позволяет совместить все лучшие качества персонажа в одном мгновении съемки. «Тогда-то и появились эти фотостудии с драпировками и пальмами, гобеленами и мольбертами, про которые трудно сказать, – то ли они были для мучения, то ли для возвеличивания; то ли это была камера пыток, то

⁴ С.М.Эйзенштейн. Мемуары. – Т.1. – М., 1997. – С.340.

⁵ Ср. «Из самого раннего детства я помню свою комнату, увешанную раскрашенными фотографиями. Их привозил отец из путешествий за границу» (С.Эйзенштейн. Мемуары. – Т.2. – С.253).

⁶ Вот, например, характерный фрагмент из письма к матери: «Да! Длина брюк 22 вершка. Что касается шапки, то котик в таком фасоне "мне вряд ли пойдет" – Ты же знаешь длину моего лица! – а затем черный котик не вяжется с "тоном" этого самого лица. Если же делать, то, пожалуй, такую (прилагаемый к письму рисунок шапки-"пирожка" с отворотами), хотя обойдусь и форменной, особенно если где-нибудь разыщешь мои наушники. На всякий случай размер головы 13,5 вершков. Что касается пальто, то, Мамуля, постарайся дать какой-либо "человеческий фасон", чтобы он был уж не очень "капотист" etc. А то мое осеннее (вернеее toutes сезонное) довольно ridicul. Как будет котик с шинельным сукном? Не очень ли это по-дамски?» (А.Никитин. Один год Сергея Эйзенштейна. 1920-1921 // Киноведческие записки. – п.25. – 1995. – С.26.) И в других письмах мы найдем следы явного пристрастия, если не к вызывающей своей эксцентричностью позы денди, то к подчеркнутому стилю одежды. Конечно, зная свою «слабость», в более зрелые годы он так и не смог (возможно, и не старался), скрыть ее от пролетарского окружения.

ли тронный зал, – потрясающим свидетельством их деятельности служит ранняя фотография Кафки. На ней мальчик лет шести, одетый в узкий, словно смиренный, костюм со множеством позументов, изображен в обстановке, напоминающей зимний сад. В глубине торчат пальмовые ветви. И словно для того, чтобы сделать эти плюшевые тропики еще более душными и тяжелыми, в левой руке он держит невероятно большую шляпу с широкими полями, на испанский манер. Конечно, мальчик бы исчез в этом антураже, если бы непомерно печальные глаза не одолели навязанную им обстановку»⁷. Судьба всех этих маленьких мальчиков из уважаемых буржуазных семей – полный дисциплинарный контроль и послушание.

Да так и было! Ведь эта подпорка, скрытая и жесткая, была соотнесена с объективом фотоаппарата, который тоже был воспитателем, – он «воспитывал» своей длительной выдержкой. Ибо «нужная» поза доставалась фотографу с трудом.

Немалую роль играло и «правильное» расположение реквизита. Еще не кончился золотой век детской педагогической ортопедии, когда в выправлении физических недостатков как природных, так и благоприобретенных, заметную роль играли достаточно грубые «воспитательные» средства (от розг до механических устройств, закрепляющих не только осанку, но и положение головы при еде). Основная кара – это *принуждение к неподвижности*. Контроль за детской игрой распространялся практически на все виды произвольной активности ребенка (за исключением, вероятно, детской, где он предоставлялся отчасти сам себе).

Запрет, как известно, – в центре детской игры. Без игры в нарушение запрета – нет и самой игры. Играть – это, прежде всего, нарушать отцовский запрет.

Именно запрет питает детскую любознательность, поддерживает привычку извлекать удовольствие из его нарушения. Запрет – лишь побуждает к осуществлению целей желания. И интересен здесь, конечно, не отцовский запрет сам по себе, а то, как он преодолевается. Ведь запрет – всегда нечто приходящее извне, или то, что ребенок уже застаёт в мире, в который вступает.

Пространство игры разделено границами на то, что дозволено, а что нет. И чем больше этих границ, тем, естественно, меньше свободного места для игры. Отец был явно склонен к жесткому ограничению произвольной активности сына. Можно только предполагать, к каким «методам» воспитания он прибегал. Одно ясно – сын был угнетен отцовским сужением мира его игр.

Отец, как и подобает всем отцам из «благополучных семейств»,

⁷ Вальтер Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – С.77.

препятствовал сыну в том, чтобы он нашел выход переполнявшей его энергии в непосредственном физическом движении, в «озорстве», «непослушании», «запрещенной игре». Принуждение к неподвижности – идеал отцовской дисциплины⁸. Однако сын отвечает тем, что переводит свою жизненную, «игровую» активность из непосредственной физической сферы, в иную, – в сферу фантазии. Возможно, что юный Сережа не смог столько времени уделять чтению и рисованию, если бы отцовский запрет на движение не выполнялся домашними столь строго и пунктуально. Пока еще рано объяснять все это в терминах неосознанной сублимации. Собственно, запрет еще не нарушается, более того, кажется ребенку непреодолимым. И, тем не менее, в мире детских фантазий он подвергается первым атакам. Юный Сережа замечательно владеет рисунком, его причудливые фантазии, приходящие к нему со страниц «запретных» и «ученых» книг, легко претворяются в образы. А разве его страсть к театральным убранствам и декорациям, вырезанию, коллажированию и письму не служит подспорьем в деле неустанного отрицания отцовского запрета? Впрочем, не будем слишком увлекаться! На ранней технике рисования еще явно сказывается действие отцовского запрета, он просто физически ощутим: полное подчинение. Однако наступит день, когда юный бунтарь перейдет из мира, где все запрещается, в мир, где все разрешается. Там отцовский запрет станет на время символом побежденного времени детства. Но затем, он вновь обретет свою пугающую силу, и начнет возвращаться...

Детская

Маленький Сергей Эйзенштейн был непосредственным очевидцем и жертвой семейных сцен на протяжении достаточно долгого времени, где-то от 4-6 до 12-13 лет. И начнем, пожалуй, с важного свидетельства:

«Моя комната примыкала к спальне родителей.

Ночи напролет там слышалась самая резкая перебранка.

Сколько раз я ночью босиком убежал в комнату гувернантки, чтобы, уткнувшись головой в подушки, заснуть. И только я засыпал, как прибежали родители, будили и жалели меня.

В другое же время каждый из родителей считал своим долгом открывать мне глаза на другого.

Маменька кричала, что отец мой – вор, папенька, – что маменька – продажная женщина.

Надворный советник Эйзенштейн не стеснялся и более точных

⁸ Ср. с тем, как передается «чувство неподвижности» Р.Бартом, вторящим В.Беньямину: «Фотография превратила субъект в объект, даже, так сказать, в объект музейный: для того, чтобы сделать первые фотопортреты (это было приблизительно в 1840г.), надо было принуждать снимаемого субъекта подолгу позировать под стеклянной крышей при ярком солнечном свете. Подобное становление объектом заставляло страдать как хирургическая операция. Потом изобрели прибор, называемый подголовником, что-то вроде протеза, невидимого для объектива, который поддерживал тело при переходе к неподвижности и удерживал его в этом состоянии. Подголовник был как бы подножием статуи, в которую мне предстояло превратиться, корсетом моей воображаемой сущности». (Ролан Барт. Camera lucida. Комментарии к фотографии. – М.: Ad Marginem, 1997. – С.68-69).

обозначений.

Первой гильдии купца дочь Юлия Ивановна обвиняла папеньку в еще худшем. Потом сыпались имена: все львы тогдашнего русского сеттльмента в "прибалтийских провинциях".

С кем-то папенька стрелялся.

С кем-то до стрельбы не доходило.

В какой-то день маменька, как сейчас помню, в чудесной клетчатой шелковой красной с зеленым блузке истерически бежала через квартиру с тем, чтобы броситься в пролет лестницы.

Помню, как ее, бившуюся в истерике, папенька нес обратно.

О процессе не знаю ничего.

Обрывками слышал, что какие-то свидетельские показания давал курьер Озолс, что-то как будто "показывала" кухарка Саломея (понадобилось очень много лет, чтобы вытравить ассоциации этого имени с представлениями о шпинате с яйцами и воспринимать его в уайльдовском аспекте!).

Потом была серия дней, когда меня с утра уводили гулять по городу на весь день.

Потом заплаканная маменька со мной прощалась.

Потом маменька уехала.

Потом пришли упаковщики.

Потом увезли обстановку. (Обстановка была приданым маменьки.)

Комнаты стали необъятно большими и совершенно пустыми.

Я воспринимал это даже как-то положительно.

Я стал спать и высыпаться.

А днем... ездил на велосипеде по пустой столовой и гостиной.

К тому же уехал и рояль, и я был свободен от уроков музыки, которые я только что начал брать.

Я не курю.

Папенька никогда не курил.

Я ориентировался всегда на папеньку.

С пеленок рос для того, чтобы стать инженером и архитектором.

До известного возраста равнялся на папеньку во всем. (...)

Да! Так и не курю я потому, что в определенном возрасте не дал себе увлечься этим.

Во-первых, идеал – папенька, а во-вторых, я был безумно покорным и послушным»⁹.

Уточним семейную топографию. Во всяком случае, насколько мы ее сможем осторожно выстроить по воспоминаниям из «Мемо». Вся квартира (довольно большая, но обычная для того достатка, который имела семья Эйзенштейнов) делилась приблизительно на четыре

⁹ С.М.Эйзенштейн . Мемуары – Т.1. – С.75-77.

значимых пространства: *гостиная*, – под юрисдикцией *папа*, там производились смотры и парады, там награждались, там было чинно-торжественно-скучное застолье, и туда маленький Сережа попадал в редчайших случаях, когда отцу требовалось продемонстрировать своим гостям воспитанность и послушность «первого ученика»¹⁰, но там же, о чем не следует забывать, происходили и все общественно значимые «скандалы» семейства; *кабинет* отца, куда доступ был закрыт, там папенькой принимались важные государственные решения, подписывались документы; там он творил лучшие образцы своей «проимперской» архитектуры в стиле позднего модерна и т.п.; *спальня*, – самое таинственное место в доме, очаг эротического беспокойства, «жгучей тайны»; она была рядом, за стеной детской, и откуда часто доносились крики, брань, рыдания, – все эти ужасные звуки непостижимой родительской жизни, и где скрывался ответ на мучительный вопрос: почему родители не любят друг друга? И только потом в фильме «Октябрь» он, уже «знаменитый режиссер», попытался раскрыть кинематографическими средствами эту мучившую его тайну самой загадочной комнаты, – материнской спальни. Восставшие матросы врываются в Зимний дворец и, растекаясь крысиной стаей по самым отдаленным его закоулкам, путаясь в почти лабиринтном сплетении комнат, залов и переходов, вступают, наконец, на территорию семейной спальни, – посланцы-мстители из эйзенштейновского детства исполняют мечту. И, наконец, *детская*, – «страна фантазий, игр, чтения». Казалось, место закрытое и безопасное, а на самом деле совсем наоборот. Расположенная в опасной близости от стены, за которой находилась спальня, житель детской не мог рассчитывать на спасительное укрытие от чуждого мира взрослых, тем более что ее границы свободно и когда угодно нарушались вечно конфликтующими и бранящимися родителями. Оказалось, что боевая линия семейного фронта проходила именно через эту маленькую и беззащитную комнату. Конфликт между частным и общественным пространством, между спальней и гостиной (ибо эти два пространства никак не могли найти ни единства, ни согласия), все тайные дела семейства получали резонанс в высшем рижском обществе. Разрешение конфликта две стороны искали в детской, «разрывая» на части впечатлительность маленького мальчика, послушного и тихого, скорее, подавленного и угнетаемого, чем оберегаемого и любимого. Детская – вот где проходит граница всего того невзрослого напряжения, в которое была ввергнута с раннего детства психика маленького Сережи. И вот, через столько лет, теперь, когда записываются «Мемо», он остается на все том же пути, что был открыт им после *divors'a* родителей, и будет идти по нему, словно сомнамбула, до самой смерти... Не смог найти

¹⁰ Ср. «Грозный папенька держал меня в большей строгости. В гостиную меня, например, просто не пускали, а так как столовая соединялась с аркой, то арка заставляла от меня шеренгой стульев, по которым я ползал, заглядывая в обетованную землю гостиной» (*там же*, с.116-117).

выход? Или нет, – был найден другой путь? Искусство?! Но не казался ли этот путь «другим» лишь в силу случайности раннего профессионального успеха и мировой славы? Да и можно ли обрести другой путь?

Мы прибегли здесь к описанию семейной топографии для того, чтобы выделить место топической регрессии, т.е. линию возврата к ранним воспоминаниям. Ведь поздний Эйзенштейн, во всяком случае тот, кто признан «великим», так и не стал обладателем собственного *отцовского кабинета*. Его ранний жизненный опыт сложился на переходе от детской к гостиной. Заметим, что путешествия Э., к которым следует отнести не только его перемещения *в пространстве* – двухгодичное пребывание за границей (Европа, США, Мексика), но и *во времени* – работа над фильмами о современности и историческом прошлом, т.е. то видимое публичное пространство, в котором он действовал профессионально, построено, по сути дела, на основе неперестанного превращения гостиной в детскую и обратно. Как если бы никогда и ни при каких обстоятельствах он не мог занять место Отца и обрести собственный кабинет. Воспоминания детства распространили свое влияние на все смежные друг другу публичные пространства. Отражаясь и повторяясь, они захватили другие экраны и сцены, внедрились в ушедшие исторические эпохи, образы и события в попытке приноровить их для решения все тех же старых, но так и не нашедших разрешения проблем детского мира. Устойчивое, если не навязчивое повторение в воспоминаниях одних и тех же, но всегда других сцен жестокости, имеет общим истоком изначальную сцену, *Urszene*. Что такое брошенный ребенок? – это хорошо знал юный Сережа. Предательство матери (ее внезапное бегство после развода с отцом) было для него сильнейшим потрясением. Грусть «брошенного ребенка» отыгрывалась позднее в комически-серьезных, сатирических, издевательских, полуиронических высказываниях взрослого Эйзенштейна по поводу прошлых «семейных дел»... И не только в них! Эта «травма» отыгрывалась в режиссуре, преподавании, в занятиях по истории и теории мирового искусства. Почему так важна топография семейного пространства? Ведь совершенно ясно, откуда приходит вдохновение, где берется творческая энергия для будущих образов. И раз травматические области намечены в воспоминаниях, то главным условием их воспроизведения будут наиболее «запечатленные» сцены детства. Сами же эти сцены могут быть «точно» воспроизведены в том случае, если во взрослой памяти сохранился общий топографический план семейного пространства. *Папа* – это кабинет-гостиная, *мама* – спальня, *bebée* – детская.

«Скарлатиновый бред»

Поразительно то, что «Мемо» пишутся словно по плану, который избрал для своих воспоминаний детства alter Ego Эйзенштейна Андрей Белый. Да и чему тут удивляться, такой образ детства был ведом многим

их сверстникам из обеспеченных интеллигентных семей¹¹.

«Квартира сначала разломана мне; собственно знаю детскую комнату, в ней все знакомо, не страшно; она-то и есть дом; то же, что за стеною, уже не есть дом, потому что гостиная с окнами на мир, на Арбат, то же самое что этот мир, иль Арбат, из которого к нам являются с правилами то один, то другая; и с этими личностями тесно связаны папа и мама, а мне эти личности часто вполне неизвестны, весьма подозрительны; в детстве иное, свое; и в моем представлении детская внутренний мир, а гостиная внешний, почти что Арбат; между ними отчетлив рубеж коридор, из передней ведущий как раз мимо детской; в коридор выходили двери "парадных комнат"; гостиная, отделенная коридором была против детской»¹².

«Скарлатиновый бред моя генеалогия; и все то, что нарастает в нем в описываемых шестидесяти днях, еще престранно окрашено; еще я не верю в мирность и безопасность поданной яви, которой изнанка только что пережитый бред; я удивляюсь силе воспоминаний о пережитых бредах в эти шестьдесят дней; она сложила морщину, которую жизнь не изгладила; выгравировался особый штришок восприятия, которого я не встречал у очень многих детей, начинающих воспоминания с нормальной яви, а не с болезни; в их сознании не двоится действительность; в момент образования первых образов быта они уже раздвоены памятью, повернутою на бред; особенность моей психики в усилиях разобраться между этой, мирной картиной детской, и тем мороком еще недавно пережитого; все доносящиеся из-за стен (хаос говорю, споры, переживаемые каким-то ревом) заставляют меня опасаться и вздрагивать; если я кану туда, я кану в бред, из которого я вырван в детскую; словом: раздвоение между дионисической стихией и аполлоновой я уже пережил в эти шестьдесят дней, как распад самой квартиры на детскую и неизвестные, может быть, ужасные пространства квартиры, адекватные мне неизвестному миру. Черта между известным и неизвестным, отрезающий детскую от гостиной небольшой коридорчик; различия между Арбатом и гостиной еще не было»¹³.

Воспоминания Белого фантастичны и тенденциозны: окончание скарлатинового бреда – своего рода рождение, первоначальная травма (поразительно точно воспроизводится описание *травмы рождения* по психоаналитическому рецепту, хотя, как известно, Белый крайне отрицательно относился к психоанализу). Автобиографический опыт

¹¹ И тем не менее, на ум все время приходит один вопрос: нет ли здесь стилизации Эйзенштейном своих детских воспоминаний «под Андрея Белого»? Тем более, что близость к его идеям он неоднократно признавал в своих исследованиях и заметках (в частности, укажем на восторженное отношение к книге А.Белого «Мастерство Гоголя»).

¹² Андрей Белый. На рубеже двух столетий – М.: Художественная литература, 1989г. – С.176.

¹³ Там же, с.182.

развертывается у Эйзенштейна и Белого всегда в противоположных направлениях: для одного большую, если не единственную творческую ценность представляет символическое возвращение в «материнское лоно», для другого смысл имеет лишь «выход на свет». Один рассматривает свою историю жизни как череду «начал» – *выходов на свет*, т.е. как череду рождений; для другого всякое «начало» это не выход, а *возврат*: развиваясь, мы возвращаемся назад, стремясь вернуть себе первоначальное состояние вопреки движению вперед. Возможно, это поиск «подлинного рая», некогда утраченного ребенком в семейном пространстве, не в *детской* или в *гостиной*, и даже не в собственном *кабинете*, в некоем символически превращенном психоаналитическом образе материнской *спальни*. На биоаналитическом языке Ш.Ференци, ученика Фрейда, это обетованное место давно означено *материнская утроба*, Mutterleibe.

«Но, конечно, название книги потянуло за собою окружение книг, Книги потянули за собой столики и кресла, по которым они разбросаны.

Под кресла раскатились ковры.

По бокам прочертились окна.

Окна завесились шторами. Сквозь шторы засияло солнце.

И целое погрузилось в розовую теплую мглу воспоминаний.

Розовый свет среди затянутых занавесок вызвал к жизни образ материнского лона»¹⁴.

«Окна занавешаны.

Сквозь шторы бьет солнце.

Комната погружена в ярко-розовый свет.

Жар ли это?

Не только жар: подкладка у штор розовая. Солнечные лучи, пробиваясь сквозь подкладку, розовеют.

Таким розовым светом просвечивают руки между пальцами, когда держишь их против лампы, или закрытые веки, когда поворачиваешь голову к солнцу.

Такой же теплый розовый свет чудится, когда думаешь о девятимесячном блаженстве пребывания в утробе...»¹⁵

Индивидуальный опыт смыкается с комплексом Mutterleibe: *не заново родиться, а вообще не быть рожденным*. Не поэтому ли теория экстаза, как момента first spark, обращена к анализу высшего состояния сознания (экстаза, достижению в экстатическом высшего единства и равновесия)? Топическая регрессия, приводящая в движение многие биографемы «Мемо», не символ индивидуального пути, она безлична и

¹⁴ С.Эйзенштейн. Мемуары. – Т.2. – С.57.

¹⁵ Там же, с.50.

универсальна, как «безличен» биоаналитический принцип *Mutterleibe*, без которого не может быть «научно» описана психоорганическая подоснова человеческих влечений и памяти. Вспоминают, но вовсе не для того, чтобы вспомнить, а только, чтобы привести *пример* (иллюстрацию, яркий образ, жест, событие, имя) действия этого принципа. Отсюда нелюбовь к воспоминаниям... В «Мемо» находим свидетельство: «Я никогда не любил Марселя Пруста». Почему? Пруст манипулировал временем и подгонял его под себя, он не видел во времени высший строй существования реальности, ему представлялось, что оно измеряется субъективной *длительностью* пребывания настоящего в прошлом, а не *повторением* и *интенсивностью* каждого отдельного мгновения («секундной стрелкой»), где темпоральное различие невозможно. В каждом мгновении совпадают «начало» и «возврат». Время мгновений – это время взрывное. Пруст же ценил «часы» и «дни», для него произвольность, «мгновенность», самодвижение времени не представляло никакого смысла. Он противопоставлял времени текущих мгновений время воспоминания. Напротив, чем больше вчитываешься в текст «Мемо», тем сильнее охватывает поток подвижного времени, и он уплотняется в почти карнавальную-пеструю ленту мельчайших событий, чье воспоминательное значение непостижимо. Никак не освободиться от этого взрывного самодвижения времени... в каждом образе отрицание иллюзии прошлого времени.

Попробую высказать гипотезу.

Конечно, легче всего это связать с тем, что воспоминания о раннем детстве еще слишком тягостны и травмогенны. Я бы даже сказал, что они не в прошлом, и пребывают в настоящем взрослого сына, угнетенного к концу жизни неудачами и сердечной болезнью. Тройная спираль развития по одной ее ветви проходит привычный путь «советского режиссера», вполне хронографически и исторически определенный о другой, путь намного более запутанный и неоднозначный. Укажем на следующую последовательность этапов его психического и интеллектуального развития: сначала интеллектуалистская «культурная» компонента развития оттесняет психическую и даже перенимает ее функцию. С семейной катастрофы 1909 года (когда мать внезапно бросает сына и уезжает в Париж) доминирует именно интеллектуалистская составляющая, которая подминает под себя внутреннее психическое развитие. Можно это выразить и в юнгианских терминах: не переставая быть по характеру своему *крайне скрытным интровертом* (психическая компонента), можно сохранять в себе качества *активного экстраверта* (деятельная компонента). «Но у меня есть еще тройник. Собственно, он, я думаю, основной: между "летучим голландцем" и конквистадором Америк и этакой "жертвой вечерней", мочащейся кровью и слезами. Это тихий кабинетный ученый с микроскопом, вонзенным в тайны творческих

процессов и явлений, туго поддающихся анализу»¹⁶. Истинный «интроверт» – это и есть «тройник», не активный, деятельный, полный энергии «двойник», и не его интровертная форма, депрессивная, которая подчас неотличима от своих же «экстравертных» вывертов, т.е. не впавший в тоску невротик, чья пассивность внезапно прерывается случайной активностью, всплесками безумия, а некий третий *нейтральный наблюдатель*, пытающийся установить контроль за собственной раздвоенностью. Всякая попытка обращения к себе, хоть какая-то остановка на пути (время на самоанализ крайне ограничено), тут же пресекается со стороны этого скрытого, нейтрального «я». И реагирует это «я» бурно решительной дисквалификацией опасного психического материала, в котором тем не менее нуждается. Не отсюда ли стремление клоунировать любую ситуацию, превратить любой жест или позу в комические или карикатурные? Особенно это заметно, когда возникшая жизненная (или профессиональная) ситуация посягает на позицию интровертного «я», которое всегда стремится не выдать себя, успеть скрыться и быть готовым к контратаке. Не отсюда ли эта достаточно оскорбительная и насмешливая манера общения? С годами она все более укреплялась. Интровертное «я» так и не смогло нарастить достаточную психическую броню. Комика, юмор, обязательная мера иронии, порой «беспощадной», наряду со скатологическим юмором – любое отношение к себе и другим. Склонность подмечать «слабости», прямо-таки аналитическое вычитывание скрытого психического содержания из каждого жеста или позы коллег и друзей, и мгновенная стилизация в рисунке. Карикатурность почти всех человеческих фигур, выстроенных по принципу профильного искажения черт, которые столь быстро пролетают перед глазами со страниц «Мемо», что не успевают сложиться в ясные и твердые образы. И этот прием сохраняется: даже решаемая художественная задача не имеет ничего общего с карикатурным изображением.

Свидетельство М.Ситон: Эйзенштейн часто выражал (то прямо, то косвенно) недовольство собственным телом¹⁷. Избавиться от собственного тела. Не-близость. Резкое отстранение от всего телесного, или еще точнее, явно выраженный отказ воспринимать *собственный* телесный образ в качестве тождественного *собственному «я»*. Вот здесь и проступает решающее отличие автобиографии Белого от эйзенштейновской. Когда, например, вам говорят: «Вижу как сейчас, все как будто стоит перед

¹⁶ Максим Штраух. Эйзенштейн – каким он был // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. – М.: Искусство. – 1974. – С.73.

¹⁷ Непомерно большая голова на коротком туловище, что-то от сказочного гоблина, – «весь в маменьку». Маленькому Боре (Андрею Белому) скрывали слишком выдающийся лоб, часто в сердцах и сокрушенно мать звала его «лобаном». Достаточно взглянуть на фотографии Э. разных периодов жизни, чтобы заметить его упорное «передельвание» собственной головы: то мы видим его с буйной копной волос (начало 20-х), то он уже пострижен наголо (вероятно, это «конструктивистская» стрижка конца тех же годов), то с бородой и, наконец, с полным безразличием к своему внешнему облику в период последних тяжелых депрессий 40-х.

глазами...», т.е. это «вижу» предполагает не позицию вспоминающего взрослого «я», которому необходим язык для того, чтобы начать рассказ, здесь иной случай: не вспоминать, а помнить, не рассказывать, а видеть. Помнить – это видеть, мгновенно «схватывать» сцену прошлого со всей четкостью отдельных деталей в одном контурном пробеге вербального рисунка-образа. Не будем забывать об этом! «Прошлое» – это зрительно очерченная территория памяти, составленная из плоских картинок, лишенных глубины, они накладываются друг на друга, даже закрывают, но могут в любой момент быть извлечены. И никакая из картинок не пересекается со временем прошлого, все они во времени настоящего. Конечно, автобиографически временные дистанции могут варьироваться, но основная временная дистанция постоянна и подчиняется функции видения, не воспоминания.

Иное дело Белый. Автография Белого строится по совершенно иной модели: *сверхчувственное переживание близости* (с возрастными образами тела, шире – телесно-эмоциональными и сонорными состояниями). Роль *открытой стены* детской у Белого явно кинематографическая... На нее проецируются страхи и бред ребенка, и в то же время предполагается существование некой, возможно, непостижимой реальности, что скрывается за стеной детской. Маленький Боренька Бугаев стал символистом за эти 60 скарлатиновых дней; воспоминание уходит в глубину памяти и застывает на отметке x лет... Его прошлое – это целый комплекс переживаний (чувственно ближайших), которые неустраимо, подобно избранным сценам, повторяются на протяжении всей жизни. Не видеть, а переживать, и не переживать взрослым переживанием, а переживать тем переживанием, которое было свойственно детскому восприятию мира. Не будем пока обсуждать, возможно ли действительно такое восстановление детского восприятия? Важно лишь отметить, что для Белого порядок воспоминаний – это далекое-близкое эхо, резонанция звуковых образов. Белый скорее слышит, чем видит; он не слеп, конечно, но воссоздает образы детства в полноте звучаний («первоначального лепета»), в некоем замкнутом, хотя и достаточно протяженном детском мире, где становится возможной резонанция. И даже то, что он видит, накладывается поверх видимого наподобие сонорной вуали. Восстановление прошлого идет из самого прошлого, из тех сцен и образов, которые могли бы существовать в прошлом, но никак не в сознании вспоминающего. Он убеждает, что не просто помнит себя в чуть не младенческом (от месяцев до года), но способен вернуться, ре-волировать к своему детскому, малому «я». На такую близость к себе Эйзенштейн никогда бы не отважился. Для него детское воспоминание раскалывается на отдельные мельчайшие зрительные единицы, и даже самые мельчайшие из них представляют собой неподвижные, словно остановленные в сцены, которые значимы в

силу их эстетической ауры: пластичность, светотонная, цветовая или графическая отчетливость, интенсивность и если угодно, «жестокость». Красивое воспоминание должно быть окрашено жестокостью. Обращаясь к памяти настоящего, Эйзенштейн тем самым проверяет свою способность к зрительной реконструкции той или иной сцены, но остается совершенно безразличным к ее «повторному переживанию» в эмоциональном языке инфантильного опыта. Движение воспоминания приобретает у него черты того, что он сам удачно назвал *фланированием*: осмотр экспонатов, достопримечательностей, «красот», «ужасов», «страхов» и «потерь»... Напротив, Белый создает на страницах многих своих «автобиографических» книг почти невообразимую глоссолалию. Становится понятной роль языка: ведь только внутри этого тонко устроенного звукового организма и возможно воссоздание первичных сцен... Не видеть, но слушать голоса, слушать как появляется сначала один, потом другой, потом еще другие, но все менее отчетливые и сбивчивые, потом еще... и все они достойны «своего» места. Вступает *первый* голос, отцовский, что-то прошептывает, за что-то извиняется, от чего-то защищается, то внезапно смолкает, то ограничивается совершенно невнятным звуками; затем *второй* (материнский), этот истерически взрывается, бранится, преследует, отрицает, угрожает, навязывает, короче, не может успокоиться, пока не сводит первый к молчанию, чтобы затем снова заставить его проявиться, выдать себя, и потом вновь загнать в его вынужденное молчание и даже в нечто большее, чем молчание...¹⁸ Два этих главных голоса и ведут всю партию детства Андрея Белого. Ими обустроивается дисгармоническое звуковое пространство, в котором они помещают как в камеру свою маленькую жертву, единственного неравнодушного к ним слушателя. «Я нервный мальчик и громкие звуки меня убивают; я сжимаюсь в точку, чтобы в тихом молчанье из центра сознания вытянуть: линии, пункты, грани; их коснуться своим ощущением; и оставить меж них зыбкий след; перепонку; перепонка эта обой; меж ними пространства; в пространствах заводятся: папа, мама...»¹⁹. Ни одна из голосовых родительских резонаций не принимается им, но и не отвергается, он бессилен перед ними: они проходят через него, потрясая и

¹⁸ В этом отношении весьма любопытна борьба матери А.Белого с его отцом за «территорию» профессорской квартиры... Постепенно отец-чудак изгоняется за границы гостиной и лишается права на свободное перемещение, например, ему запрещается без надобности покидать свой кабинет. Учреждается «граница» между гостиной и кабинетом. Мать, стремясь удержаться на уровне хозяйки модного аристократического салона, всячески старается устранить мужа из собственной «светской жизни», как досадную помеху. Воспитание же сына строится на основе подавления и ретушовки всех черт, хоть в чем-то напоминающих отцовские. Красота матери (одна из первых красавиц Империи) и физическая непривлекательность отца, скифская узкоглазость, неопрятность... Неравный брак: отец и мать, а между – единственный сын, унаследовавший раннюю красоту матери и почти скопировавший творческую силу и безумие отца-чудака.

¹⁹ Андрей Белый. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. – М.: Республика, 1997. – С.43. Ср. «... и – главное – уже их борьба из-за меня; я себя чувствую схваченным отцом и матерью за разные руки: меня раздергивают на части; я вновь перепуган до ужаса; я слышу слова о разезде; я слышу: кто-то матери предлагает развод с отцом; но отец не отдает меня, и мать из-за меня остается в доме. Я уже без всякой защиты: нет няни, нет бонны; и они разрывают меня пополам; страх и страдание переполняют меня; опять – ножницы, но на этот раз не между бредом и детской, а между отцом и матерью» (Андрей Белый. На рубеже двух столетий. – С.185.)

сокрушая равновесие детской жизни. От этих главных голосов детства Белого можно и строить всю автографию его раннего «я». Мало того, появляются и камертоны, ими как бы настраивается работа всего языка; таким камертоном, например, оказывается звук Ы, как в романе «Петербург», именно по нему задается общая тональность, «окрашивается» использование всех звуковых эффектов... Звук, вовлекающий в себя все другие, звук – пропасть, черная дыра, вводящий дисгармоническое начало, точка будущего истерического взрыва, от нее просачивается в мир весь Хаос: «... разорвется все: стены, комнаты, полы, потолки; или: вгонится в темное отверстие безобразно временно-безвременного, как вгоняется мыльный пузырь в отверстие узкой соломинки; лопнет все: лопну я...»²⁰. И будто бы видима вся сцена, когда зависимость ребенка от двух родительских голосов, проникающих в его подавленное их ожесточенным противоборством сознание, возрастает, и вот уже нет иного выхода, нет избавления, и только взрыв, заключительное взаимопроникновение голосов сможет оказать великую услугу несчастному сыну. Но придет ли спасение? Пока же сын странен, эксцентричен, он истерик со стажем.

Вырезать и рисовать. Техника декупажа

Вполне невинная и столь модная в те времена страсть к составлению фотоальбомов и разного рода коллажей захватывает и Сережу Эйзенштейна.

«...Фотоиллюстрации девятисотых годов я люблю с пеленок.

У папеньки были вороха парижских альбомов.

Особенно много – связанных со Всемирной Парижской выставкой 1900 года.

Мою "Exposition universelle" я знал наизусть от доски до доски не хуже "Символа веры" или "Отче наш".

Это были, пожалуй, первые... фотомонтажи, которые я держал в руках. Принцип этих иллюстраций состоял в том, что "в розницу" позировавшие фигуры фотографировались в отдельности, а потом клеивались вместе в соответствующе подходящий фон. Иногда это был фотофон. Иногда – рисованный.

Это были "Кулисы кафешантана", и фигурки тогда представляли собой популярных этуалей в чрезвычайно откровенных костюмах цариц ночи, кошечек с пушистыми ушками, жокея или маркиза.

И, конечно, пожарный – le pompier – в наклеенных гигантских усах»²¹.

Его обостренное зрительное чувство, удивительная память, уже тогда пугавшая его неожиданными и страшными видениями книжных сцен

²⁰ Там же, с.43.

²¹ С.М.Эйзенштейн. Мемуары. – Т.2. – С.52.

жестокости, отчасти успокаивается в одном из детских занятий: вырезание бумажных фигурок. Раньше это называлось *декупажем* (decoupage).

«Может быть, интерес к монтажу начинал прокладываться у меня отсюда, хотя сам тип "составной картинки" значительно более древний.

Двадцатые и тридцатые годы прошлого столетия знают прелестные образцы картинок, составленных из вырезанных гравюр. Этим путем обычно украшались створчатые ширмы или плоские экраны перед каминами.

Такие ширмы сороковых годов, я помню, были еще в двадцать седьмом году среди немусейной части обстановки Зимнего дворца.

Такие же ширмы, с портретами лучших английских актеров в лучших ролях, когда-то стояли у лорда Байрона.

Само же развлечение составлять эти составные картинки, наравне с искусством вырезать силуэты, тянется к нам из сердцевины "дизюитьем съекля" Моро ле Жена, Эйзена и Гравело.

Это занятие называлось "декупажем", и сохранились картинки с дамами, занятыми этим делом...»²²

Процессу вырезания предшествует радость разглядывания (в том числе и «запрещенного»), объектом которого становится минимальная единица видимого: *человеческая фигурка*. Превращая изображение в фетиш, маленький мальчик переживает в чем-то близкое «отцовскому» чувство господства над миром. Действительно, это детское увлечение вырезанием имеет ряд важных моментов, оказавшихся столь значимыми для будущей театрално-кинематографической практики Эйзенштейна.

Укажем на некоторые из них.

Прежде всего фигурка *вырезается*, т.е. освобождается от того фона, в котором она определенным образом означена. Вырезание, как проводка контура в позднем эйзенштейновском рисунке, фетишизирует фигурку, и та может оказаться всем чем угодно: талисманом, добычей, эмблемой или загадочным иероглифом. Освободившись от притеснений со стороны прежнего фона, она теперь может легко вписываться в любые другие пространства и плоскости, не теряя своих фетишистских свойств. И, быть может, та легкость, с какой она отъединяется от своего фона и ближайшего к ней интерьера, больше всего и поражала воображение юного художника. К тому же, вырезанная фигурка – это существо более «живое», нежели кукла или механическая игрушка, существо принципиально экстерриториальное, вне места и времени. Нет нужды в новом фоне или других фигурках, – необычайный простор для вольных конфигураций. Операция вырезания проходит по контуру фигурки, это-то и создает эффект ее вторичного рождения. Стоит упомянуть еще об одном значимом измерении, которое можно назвать *медитативным* (измерением

²² Там же, с.52-53.

«дао»): вырезанная фигурка, выделяясь из фонового окружения, оставляет после себя контурную прорезь, некое *ничто* присутствия в том, из чего она была извлечена. И вот теперь она – собственный след, копия, тень. Ее вырезают и она свободна, но по своему вырезу остается на том же самом месте, где ее больше нет. Да и можно ли оспорить ее очевидное присутствие в том, где она зрительно отсутствует? Другими словами, у каждой фигурки – свой *двойник*, невырезаемый, и только благодаря ему возможно извлечение фигурки из самой себя. Но тогда, *что* все-таки вырезается? Может быть, значение имеет не сама фигурка, как фетиш, наделенный материальными и магическими качествами, а то, что остается *общим* для вырезанной фигурки и ее двойника? А «общим» остается *линия контура*, и то пульсирующее *ничто* образа, которое тут же появляется, как только бегущая линия эйзенштейновского рисунка замыкается на себя. Не трудно догадаться, чем был зачарован маленький Сережа, когда столь увлеченно предавался страсти вырезания: это линия контура. Если ею овладеть, то можно с легкостью вырезать, «декупировать» упорядоченную массивность и непроницаемость взрослого мира, обнаружить в нем прорези, разрывы, зияния, его *ничтожимость* и, следовательно, победу над ним «играющего ребенка». Эта линия продолжает быть притягательной и для зрелого Эйзенштейна, но уже метафизика, эстетика и био(?)налитика. Его влечет к себе непостижимость *ничто*, и ее не сокрыть вибрирующему и гибкому контуру жизни. Контур, действительно, указывает нам на «ничто» всякой репрезентации жизни, ведь он ничего не представляет, но все удерживает в кругу первоначальной неразличимости. Контур, особенно тогда, когда он еще разомкнут (еще линия, а не контур), ускользает от определенности всех последующих фигураций; но даже тогда, когда замыкается на себе, он остается вне того бесконечного множества фигуративных элементов («фигурок»), которые способен порождать. *Очаг порождения, но никогда не порождаемое*. Овладеть контуром, его случайной, непрерывно вибрирующей линией – вот цель Эйзенштейна-художника, к которой он стремился всю свою творческую жизнь от первых детских декупажей до сложных монтажно-линейных построений в «Иване Грозном». Фигурка вырезается, потому что «схвачен» ее контурный жест, а именно им она может «вспороть» одно пространство и перескользнуть в другое. Чего проще: фигурка, переносимая в другой, чуждый ей фон, получает значение лишь в результате отказа от суммы тех свойств, которые сливали ее с прежним фоном. Контурный жест несет на себе следы этого «переноса», и им каждая фигурка соединяется с новым фоновым окружением, и именно над ним она должна утвердить абсолютное господство.

Как можно удалить «зеркальную подпорку» и освободить собственный образ из-под деспотии отцовской власти? Зеркальная подпорка – эта хитроумная уловка *papa* – останавливает бег контура и

лишает сына свободы движения. Ортопедический футляр. Sex-appeal неподвижного. Фото-на-память. Двойственность экзистенциального статуса зеркальной подставки – ведь она есть, ибо представляет собой «пыточный обруч», но и не есть, ведь она же невидима и должна быть невидима (в противном случае, как добиться полной неподвижности?). В фигурке мальчика смещен центр тяжести, и она не опирается на себя, висит, она подвешена. Иначе говоря, не владеет собственным «живым» контуром, поскольку часть энергии и «пути» контура упрятаны в зеркальной подпорке. Чтобы стать свободным, маленькой жертве отцовского воспитания необходимо научиться вырезать самого себя из того образа, который ей навязывается в качестве идеальной нормы поведения. Сломать обруч, освободить шею, тело, все силы движения из плена, пыточного устройства. Маленький Сережа вырезает... контурная линия как линия «выреза-переноса» в пульсации и изменении. Проникая в другие измерения, она получает все новые и новые пластические решения, несводимые к ее двумерной репрезентации на инертной прорези, зияющей посередине страницы модного в начале века журнала. История продолжается...

«Белый остро прорисованный контур резко выделяется на темносуконном фоне. "Техника" не допускает оттушевок и иллюзионно наводимых теней.

Только контур. Но мало того, что здесь штриховой контур.

Здесь на глазах у восторженного зрителя эта линия контура возникает и движется. Двигаясь, обегает незримый контур предмета, волшебным путем заставляя его появляться на темно-синем сукне. Линия – след движения.

И вероятно, через года я буду вспоминать это острое ощущение линии как динамического движения, линии как процесса, линии как пути»²³.

Вот оживляемые профили шпиков, и мы видим, как они переходят с фотографий в реальность событий «Стачки», и там же грандиозный силуэт головы фабриканта, погружающий экран в эстетически привлекательную тьму «капиталистического заговора». А вот чудовищный профиль Ивана Грозного, рассекающего собой передний план, обращающий все в глубину дальних планов, или он же, но уже как отброшенная на стену громадная тень-двойник, скорее даже мэфистофельско-мейерхольдовская, чем Иванова. Повсюду контур мерцает, вибрирует, пытается избавиться от фигуры, и всегда не равен себе. Он – то древнекитайское божественное *дао*: великое ничто бытия, которое порождает все. Его власть над фоном и фигурацией нельзя измерить по отдельной вырезанной фигурке-фетишу. Попробуйте после

²³ С.М.Эйзенштейн. Мемуары. – Т.2. – С.121.

того, как вы вырезали фигурку, вновь поставить ее на место. Что произойдет? Да, ничего. Свободный контур просто исчезнет, или точнее, перестанет играть ту роль, которую он играет вне собственных фигураций. Я хочу сказать, что вырезанная или одним пробегом линии «схваченная» в рисунке фигурка есть порождение контура, но та, в свою очередь, не может никогда занять его место. Понимание контура как линии замкнутой на себя, и в границах этой замкнутости способной бесконечно изменяться, делает одним и тем же искусством *рисование* и *вырезание*. Вырезать – это значит также и рисовать, как рисовать означает – домогаться власти над контурной линией, как домогаются свободы движения. Только то, что замкнуто на себя, схвачено одним ходом линии и есть то, что рисуется или, если хотите, вырезается. Но еще раз скорректируем формулировку: *рисование как вырезание есть «прорыв-сквозь» (Durch-Bruch)*.

«Нажим штриха, как "Durchbruch" плоскости бумаги в трехмерность (почерк и рисунки Пушкина, на которых the idea comes to me). Нажим перпендикулярно к бумаге "раздает" половинки пера. *Ненажимный* штрих – "обводка проекции" трехмерного явления на избранной плоскости – на бумаге. Поэтому она – наиболее чистый образ "отражения", выраженного средствами графики. Наиболее интеллектуально абстрагированный тип. Сенсуалистская компонента моего нрава, вероятно, не довольствуясь *нажимом в штрихе*, целиком расцветает (as proved "Иван Грозный"!) в абсолютно *варварской* моей палитре, когда я касаюсь тона»²⁴.

Прорвать поверхность листа и выйти в «трехмерность» и, следовательно, попытаться овладеть туннелем глубины, который тут же открывается, как только вырезанная фигурка отсоединяется, покидает свое место на переднем фоне, оставляя после себя опустошенный контур. И туннель глубины, всегда поперечный поверхности вырезания, образуется в результате действия мощного оптического (психического) потока, который циркулирует между двумя нулевыми пунктами восприятия: первый влечет к себе, затягивает, вовлекает вплоть до того момента, когда исчезнет последний фигурированный образ и поток уйдет в ничто глубины; второй, напротив, выталкивает из себя, «шокирует», «ослепляет», «подвешивает» фигуру прямо перед нами и не дает отвести глаза. Итак, приходится или устремляться в глубину, или замирать в оцепенении перед силами, исходящими из нее. В рисовательной практике, например, подобные аффекты глубины кажутся совершенно редуцированными, поскольку все внимание сосредоточено на *движении линии* по белой поверхности. Но это только на первый взгляд: эффект глубины достигается другим приемом, возможно, более примитивным,

²⁴ С.М.Эйзенштейн. Автобиографические записки / Полный рукописный текст под редакцией Н.Х.Клеймана.

чем те, к которым сегодня мы уже привыкли. Рисованно-вырезанные фигурки указывают на «глубину» отдельной мизансцены прежде всего величиной, вертикальным положением на листе, и бегом-движением линии контура, которая собирает в себе и удерживает информацию сразу же о нескольких измерениях невидимого (физическом, психомоторном, символическом или композиционном). В одном случае вырезанные фигурки могут перспективно *уменьшаться*, теряя всякую сопоставимость с прежним размером и его значением; в другом, напротив, неизмеримо возрастать, *увеличиваться*, захватывая собой весь экран, придвигаться к зрительскому глазу настолько близко, что он теряет ориентацию в видимом пространстве. Кинематографическое пространство эйзенштейновского фильма задается разнообразными проекциями контуров, их взаимодействием друг с другом, т.е. оно никогда *не дано*, так сказать, реалистическим образом. Контур – это прежде всего итог световой проекции. Фотоматериал не имеет самостоятельной ценности, пока не пройдет путь контурно-линейной переработки в набросках отдельных сцен, положений, поз или жестов. Экспериментируя с контуром, Э. от фильма к фильму накапливает все новые возможности его использования. Не только *увеличение* или *уменьшение*, но и *трансфигурация* (переход от одного контура к другому в границах драматизации того же самого персонажа) или, например, *смещение*, ведущее к сильной деформации переднего плана на основе дальнего и наоборот; или *удлинение* фигур, вытягивание пространств, «вещей», тел (в стиле Эль Греко).

Счет-синодик

Наиболее блистательно процедура рисования-вырезания представлена в одной из главок «Мемо» («Мадам Гильбер»). Там он «почти всерьез» пытается определиться в своих отношениях с образом родного отца. Отцовский контур комически преломляется множеством уменьшенных и странных фигурок. Теперь, после ряда операций, – остается лишь *papa*, и уже нет *Отца*. Непостижимая трансцендентность его *имени*, страх, который он внушает, деспотический нрав, чуть ли не привычки каннибала, – все рассыпается в позах вырезанных фигурок, из которых уже никогда не составить полную, в своем «истинном» размере фигуру отца: «*papa* как опора самодержавия», «*papa* растягивающий...», «*papa* вытягивающий», «подвешивающий» и взбивающий», «*papa* как...». Удивительное превращение происходит и с Эйзенштейном-сыном, как только он берется театрализовать мир *papa*, словно Гулливер в стране лилипутов, он подносит этих маленьких «*papa*» к глазам, чтобы рассмотреть их более внимательно и подробно, и не дышит, а если говорит, то всегда в сторону и шепотом, чтобы эта бедная фигурка не погибла и была еще живой размещена в коллекции ей подобных. Победа над всем отцовским в *papa*? Да, но она, эта победа, определяется

искусством Эйзенштейна-«пай-мальчика» рисовать (вырезать) – «видеть» фигурки:

«Папа, неизменно летом ездивший в Париж. Привозивший вороха *articles parisiens* друзьям и знакомым. Открытки с Отеро и Клео де Мерод. С альбомами фотопоз признанных красавиц, с альбомами, где в последовательности фотопоз развертывались чуть-чуть скабрзные и очень сентиментальные перепитии девических судеб – будущее кино! Альбомы, полные видов Ниццы, подкрашенные голубой акварелью вверху и розовой внизу.

Папа, любивший пестрые галстуки.

Папа, а Мэзон *de blanc* увидевший великолепный гофрированный галстук. Зашедший его купить. Не хотевший брать... два. И лишь на вопрос: «А разве у вашей дамы только одна нога?» – сообразивший, что за галстук он принял подвязку.

Папа – один из самых цветистых представителей архитектурного декаданса, стиля модерн.

Папа – безудержный прозелит *de l'art pompier*. *Pompier in his behavior*.

Арривист,

Селф-мэдмэн,

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

Папа – опора церкви и самодержавия. Действительный статский советник по ведомству императрицы Марии.

Папа – о сорока парах лаковых ботинок, с каталогом-списком, где поименованы приметы: "с царапиной" etc. С курьером Озолсом в мундире, подававшим по списку желаемую пару из подобия многоярусного крольчатника, подвешенного в коридоре.

Папа, – растягивающий человеческие профили на высоту полутора этажей в отделке углов зданий.

Вытягивающий руки женщин, сделанных из железа водосточных труб, под прямые углом к зданию (и) с золотыми кольцами в руках. Как интересно стекали дождевые воды по их жестяным промежностям.

Папа – победно взвивавший в небо хвосты штукатурных львов – *lions de platre*, нагроможденных на верха домов.

Папа – сам *lion de platre*. Тщеславный, мелкий, непомерно толстый, трудолюбивый, несчастный, разорившийся, но не покидавший белых перчаток (в будни) и идеального крахмала воротничков. И мне по наследству передавший болезненную страсть к накруту – я, чем мог, старался сублимировать ее хотя бы в увлечении католическим барокко и витиеватостью ацтеков.

Папа – вселивший в меня костер мелкобуржуазных страстишек нувориша и не сумевший учесть того, что в порядке эдиповского

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

Папа – увесивший столовую бесчисленными блюдами, подвешенными на проволочных "пауках" поверх цветных фоторепродукций... боярских свадеб Маковского!!

Папа – ну ладно!..

Не об отцах и детях речь. И не счет-синодик хочу я здесь предъявлять покойному папаше – типичному хаустирану и рабу толстовского комильфо.

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

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

А узнал я об этом ... совпадении года три спустя!

Но я начинаю писать белым стихом. Надо кончать»²⁵.

Достаточно странный «синодик», где обвинения сына порой не могут скрыть в унижающем, насмешливом тоне любовь и участие к отцу. Перечитываешь, и вновь приходят вопросы: а не стал ли *papa* собственным сыном, а сын – собственным *papa*? Ведь все эти обвинения с равным успехом могут быть предъявлены и сыну, и отцу. В этих замечательных уменьшениях своя логика: отец становится *papa*, а *papa* – символом *переходной* территории для сына-«пай-мальчика» и отца, недавно еще грозного семейного тирана. Разве Эйзенштейн-сын не был «опорой режима» («Александр Невский»), и что бы мы ни думали сегодня об этом, разве он не «растягивал» почти с той же невероятной силой, как и *papa*, человеческие профили на весь экран, стремясь отыскать динамическое равновесие между передним планом и глубиной кадра, разве не заставлял вскакивать и рычать штукатурных львов («Броненосец Потемкин»), обольщаясь плоской метафорой «ожившего камня», разве не поддавался собственному тщеславию, когда искал знакомства с «великими» своего времени?

Отец и сын, близость и комика отрицания, один в другом, но всегда не вместе. И совсем мало слов о матери, она «за кадром». Ей «синодик» не предъявляется. Матери предуготовливается иная роль, возможно, более значительная, чем можно вообразить себе, читая «Мемо». Мать еще выглядит крайне деперсонифицированным и ослабленным психоаналитическим символом, едва означающим собственное присутствие в извечном треугольнике семейной драмы. И пока, когда еще неясна роль отношений отец-сын, было рано затевать обсуждение места матери.

Взглянем на ранние рисунки Эйзенштейна.

²⁵ С.М.Эйзенштейн. Мемуары. – Т. 1. – С.93-94.

И воля к рисунку, и порыв. Заметна работа маленького мальчика над переводом накопленной двигательной активности в бег рисунка. Мгновенная перекодировка, вспыхнувшего в теле движения, оборачивается «протанцовкой» телесного переживания в рисовальном жесте.

Правда, ранние рисунки, столь богатые характерностью, еще лишены взрывной силой его зрелых рисовальных эпох. Приниженность, подавленность, склоненность – все, что задается в отцовской системе отношений «принуждения к неподвижности», юный художник пытается компенсировать избытком «книжных» фантазий, «врисовкой» чрезвычайно подвижной фактуры в недвижимые сцены, позы, жесты. Вероятно, «неподвижности» (отцовской дисциплине и собственному послушанию) можно противостоять тем воображаемым движением, которое продолжает себя в нескончаемой цепи школьных рисунков. Единственное спасение от домашнего террора – рисовательный порыв. Все детство уходит на беспорядочное накопление рисунков в многочисленных толстых тетрадях.

Наиболее любопытный в данном случае – рисунок под названием «Очередь». Посчитаем, сколько фигурок ее составляет! Число их не счастье!! Каждая из них, сохраняя свой жест или гримасу, цепляется за другую, отчасти ее повторяя, но вместе с тем не повторяясь пластически. Не такова ли «очередь», состоящая из фигурок *papa*?

Если мы еще раз медленно проследим за «очередью», то увидим, что в ней спрятана эталонная фигурка, которую художник наделяет неизменными пластически-изобразительными качествами. Общая линия для нее – *сгорбленность*: подчеркнутая карикатурность поз, зависимость положения одной фигурки от другой (так ни одна из фигурок не может быть увеличена, ибо при увеличении или недопустимом уменьшении вся их цепь просто распадется). Это, бесспорно, орнамент. Все фигурки, с одной стороны, несут в себе начальную реакцию ребенка на окружающий взрослый мир, и он подвергается беспощадному, но не злому осмеянию, его словно загоняют в комику детских дразнилок; но с другой, – мы видим и всю историю послушания маленького мальчика.

«Счет-синодик» позднего Э. верен технике декупажей раннего детства: нескончаемая очередь бессильных, комически униженных, и в то же время любимых фигурок *papa*. Сын не перестает опознавать себя в *papa* словно тот и он сам – сыновья друг друга, бессильные перед властью неведомого Отца. Благодаря использованию техники «очереди» сын упраздняет могущество Отца, и объявляет о его смерти.

Раздел четвертый:

ОТЦЫ И СЫНОВЬЯ

Африканец Савеллий, хитрейший ересиарх из всех зверей полевых, утверждал, что сам же Отец – Свой Собственный Сын. Бульдоз Аквинский, которого ни один довод не мог поставить в тупик, опровергает его. Отлично: если отец, у которого нет сына, уже не отец, то может ли сын, у которого нет отца, быть сыном? Когда Ратлендбэконсаутхемптоншекспир или другой какой-нибудь бард с тем же именем из этой комедии ошибок написал «Гамлета», он был не просто отцом своего сына, но больше уже не будучи сыном, он был и он признавал себя отцом своего рода, отцом собственного деда, отцом своего не рожденного внука, который, заметим в скобках, так никогда и не родился, ибо природа, как полагает мистер Маги, не терпит совершенства.

Джеймс Джойс. Улисс

Тайна порождения

Но посмотрим на все это несколько иначе. И по сей день, как известно, Эйзенштейн почитается как «строгий диалектик». Действительно, его «бунт против Отца» может быть признан глубоко диалектическим предприятием: фигура отца, тайна его власти раскрываются посредством гегелевского понятия *Aufleben*, *снятия*, один из членов оппозиции «отец-сын» должен быть отрицаем, но отрицаем через удержание тех его качеств, которые будут необходимы для создания нового единства. Отсюда необходимость в триадической деструкции фигуры отца, операции, вводящей отца в новое семейное единство, где ни в качестве *фигуры*, ни в качестве *имени* он не имеет особой позиции и власти над другими: матерью и сыном. Вот почему нельзя останавливаться в поиске идеального равновесия между порождающими и порожденным, нужно продолжать экспериментировать с образами «своих» отцов. Родного недостаточно. Нельзя сказать, что они произвольно умножаются. Как сын (не ставший отцом), Эйзенштейн считается с фактом их присутствия в собственной жизни. Возможно ли перебором их «лучших» качеств в новые комбинации приблизиться, в конце концов, к раскрытию *тайны отцовства*? Почему сыновья всегда приносятся в жертву, если у них не хватает смелости совершить

отцеубийство? Первое и существенное отличие, оно же – сходство, подкрепляющее поиск различий: *отцы различаются друг от друга качеством тайны, т.е. тем, что они скрывают от сына*. Отцовство, собственно, и заключается в непроницаемости тайны, окружающей имя Отца. От родного отца, ставшего *papa* и замещенного другими отцами, уже бессмысленно требовать раскрытия «тайны пола». Другой «родной» отец, «духовный» (В.Э.Мейерхольд), являет собой в чистом виде «тайну мастерства»:

«Кроме физического отца всегда на путях и перепутьях возникает отец духовный. Самоутверждение этого – полнейший трюизм. Однако факт остается фактом. Иногда они совпадают – это не очень хорошо, чаще – они разные. Богу было угодно, чтобы в вопросе "тайны" духовный папенька оказался таким же, каким был папенька физический. В запросах по области искусства ответом был такой же молчок. Михаил Осипович был бесконечно уклончив в вопросах "тайн" биологии, Всеволод Эмильевич – еще более уклончив в вопросах "тайн" искусства режиссуры»²⁶.

Фантазматический мир эйзенштейновских отцов... Достаточно немного приглядется, чтобы понять, насколько непросто установить различие между отцами родными и отцами-образами; одни легко проскальзывают в другие и занимают их место. «Иван Грозный», скрывающий «тайну власти», собирательный образ для всех отцов-героев, святых, каннибалов, деспотов-страдальцев, за которыми в неясном профиле мерцает время имени Иосиф Сталин, – столь же реальный, сколько и фантазматичный отец-деспот. И это не поверхностная аналогия. Но есть еще один «отец», к которому сохраняется глубокий и, возможно, вполне «корыстный» интерес, и чей образ просвечивает сквозь образы других отцов (прежде всего, через образ Мейерхольда): отец-Фрейд. Его тайна – это уже не «тайна пола», а «тайна сексуальности».

«Такой же великий старец в центре.

Такой же бесконечно обаятельный как мастер и коварнозлокозненный как человек.

Такая же отмеченность печатью гениальности и такой же трагический разлом и разлад первичной гармонии, как и в глубоко трагической фигуре Фрейда. И как лежит эта печать индивидуальной драмы на всем абрисе его учения!

Такой же круг фанатиков из окружающих его учеников.

Такой же бурный рост индивидуальностей вокруг него.

Такая же нетерпимость к любому признаку самостоятельности.

Такие же методы «духовной инквизиции».

Такое же беспощадное истребление.

²⁶ С.М.Эйзенштейн. Мемуары. – Т.1. – С.352.

Отталкивание.

Отлучение тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить в себе собственному голосу»²⁷.

Зачарованность отцовским именем не вызывает сомнения. И эта зачарованность – следствие того, что, хотя отцовская тайна от фильма к фильму не перестает разгадываться, она так и не будет разгадана. Но что здесь все-таки следует понимать под «тайной Отца»? Эта тайна имеет онтологическую природу, она предваряет образ отца, но ему не принадлежит. Отец до тех пор отец, пока сохраняет «свою» тайну. И эта тайна является предметом раздора и взаимных посягательств со стороны отца и сына. Мать, в отличие от отца, не обладает тайной. Любая попытка со стороны сына десакрализировать имя отца приводит к нарушению режима «тайны». В сущности, сын не столько пытается разгадать тайну, присвоить ее себе, чтобы самому *стать отцом* и эдипизироваться, сколько лишить «отцов» права произвольно распоряжаться ею, словно она принадлежит только им: «тайна порождения» – вовсе не тайна, принадлежащая родному отцу, как «тайна мастерства» – духовному, но и «тайна власти» не находится в ведении тирана, сколько бы тот ни пытался скрыть разгадку ее за непроницаемой аурой сакрального ужаса. Отнять у отца право на тайну – это не просто уничтожить его величие и власть, но создать новую конфигурацию жизни, которая бы уже не знала различий между порожденными и порождающими. Порвать эту биологически навязанную, насильственную связь. *Не быть более порожденным*, ничего не наследовать, ничего не повторять, не испытывать больше страха – *не родиться*, наконец! Ведь все противостояния отцов-деспотов и сыновей не сводятся к образу сына-героя, посягающего на власть отца, что особенно ясно по «Ивану Грозному». Мы видим только близких и дальних сыновей, приносимых в жертву. Если герой, то жертва, и не просто герой, который приносит себя в жертву, а герой изначально предназначенный к жертве. Не жертва героя, а герой-жертва. Отцеубийство, «отцепожирание» – истинный сюжет «Ивана Грозного». Упразднить отцовство (хочется добавить, как «класс») – вот стратегия, на которую решается сын, ибо она придает новые качества жизни, более не порождаемые отцами. Мир, где сталкиваются интересы *только* отцов и сыновей – это мир утраченного материнского начала, где женское, если оно не может оттенять или нести на себе качества мужского, – бесконечно исчезающая по своему значению величина (отзвук детской привязанности, неверность сердца, ласка, защита, слишком раннее страдание не имеют ни собственной речи, ни места в Эдиповой драме). И вместе с тем, все эти фигурки кинематографических отцов и сыновей, столь ужасные и, бесспорно, страшные, остаются на белом полотне экрана, но не могут вторгнуться на территорию «Мемо», словно проходя сквозь плотный слой

²⁷ Там же, с.80-81.

атмосферы, они или сгорают, или превращаются в комичные и беспомощные *papa*. Что такое *сын* без отца? А что такое *отец* без сына?

Возможно ли это? Ведь пока есть сын, то есть и отцы, и пока есть отец, есть и сыновья. Но лишь мать сохраняет свое совершенно нейтральное положение между сыном и отцом, и место «между» и «вокруг» нельзя упразднить тем, кто становится собой лишь через «мертвого отца». Не потому ли сохраняется надежда на последнюю и чудесную конфигурацию жизни, которая могла бы соединить сына с матерью и отцом без насилия. В противном случае, все останется без изменений в старой эдиповской схеме: *отец-мать – тайна порождения – сын*. Отцовская тайна будет по-прежнему закрывать сына от самого себя.

Итак, вокруг тайны, хранимой отцом, собираются «отцы», *другие отцы* Э., и каждый хранит ее на свой лад, уберегает: «тайна порождения», «тайна мастерства», «тайна сексуальности», «тайна власти и авторитета». И между ними выстраиваются «свои» отношения, в которые сын не в силах вмешаться, ибо остается сыном всех их, лишенным права голоса..

Ты и я

Может быть, потешный «счет-синодик», который Эйзенштейн много лет спустя после его (?) смерти бросает своему «родному отцу», следует проверить вызовом Кафки («Письмо отцу») ²⁸. Конечно, комический театр *papa*, представленный в «счете-синодике», не идет ни в какое сравнение с торжественно обвинительным тоном, которому следует Кафка в разговоре со своим отцом. Более того, Кафка-сын словно цепенеет от своей дерзости, его страшит собственный вызов уже тогда, когда он говорит своему отцу первое «ты». И начиная с этого момента, он уже не в силах покинуть занятую позицию, он обречен говорить с отцом на языке «я-ты-отношений». Ты и Я, Я и Ты... Из этой действительной драмы (хотя подчас она кажется скучным противоборством двух персонологических знаков, меняющихся местами) начинают разветвляться по всей поверхности кафкианского письма жесткие оппозиции, в которых место первого члена все время старается занять сын: *слабый-сильный, заика-ритор, безжизненный-жизненный, вечно виновный-невиновный, грязный-чистый, раб-господин* и т.п.). Эти оппозиции – и констатация положения сына в семье, его «самооценка», и свод обвинений, открыто бросаемых отцу. Причем серьезных: доказывая очевидную, по его мнению, вину отца, Кафка лишает его какой-либо возможности защиты. Но даже обвиненный отец вызывает страх. Заметно как страшит самого Кафку тот пыл, с каким он доказывает виновность отца. И тем не менее в виновности отца – спасение для сына. Но письмо Кафки так и не было отправлено... не достигло адресата, а Эйзенштейн также запоздал с предъявлением счетов к родному отцу. Но в отличие от кафкианского отца, его отцу была

²⁸ На возможность подобного сравнения впервые указал Вяч.В.Иванов. (См. В.В.Иванов. История семиотики в СССР. – М.).

уготована относительно скромная роль «грозного папеньки». Он так и остался пама, – этим двусловием, который с почтением и страхом, но не без комического гримасничанья, лепетал «пай-мальчик», и лепетал не так долго, – вероятно, до того момента, когда стал способен к вырезанию красивых фигурок, рисованию и запретному чтению. Заметим, что эйзенштейновские отцы никогда не вступают в отношения «ты-я», и никогда не находятся с сыном в одном пространстве-времени, где это отношение может быть наиболее полезным по воспитательным и терапевтическим функциям. Между ними нет близости. Время революционной эпохи, бывшее временем *победивших сыновей*, ушло; а он так и остался маленьким, хрупким, легко уязвимым мальчиком в белокурых завитушках. Идеал послушания. Впрочем, и его отец так и не достиг той стадии зрелости, когда сын говорит с ним на равных, свободно обращая к нему свое «ты». *Угроза всегда исходит от желаемого отца, а не от «родного»*. Подлинные эйзенштейновские отцы, «отцы тайны», лишены сыновнего «ты», это всегда – «они». Всегда непреодолимая дистанция. Или порог, за ним «тайна», которой якобы владеет отец, так и не пожелавший ее открыть сыну. Единственная возможность устранить эту дистанцию «почтения и страха» – обходной маневр: техникой вырезания фигурок, декупажа, позволяющего ограничить власть травмирующих сыновнюю психику отцовских образов. А что еще остается сыну, так и не занявшему место отца? Отец, ставший *papa* – лишь декупированная и жалкая фигурка, и уж таким-то отцом сын способен распорядиться как надо. Фигура родного отца в «Мемо», в отличие от отцов желаемых (а также повторяющих их фильмических «отцов»), – всегда *papa*, и всегда в процессе *непрерывного уменьшения*, а не *увеличения*, как это происходит у Кафки.

Согласимся с тем, что автобиографическое письмо способно производить лишь фигурки *papa*. Эйзенштейновские образы «родного отца» даются сериями повторяющихся уменьшений: каждая фигурка распадается на другой ряд составляющих ее фигурок, а те на следующий... И мы не найдем фигурки, которая не могла бы быть заменена другой, повторяющей ее в любой иной последовательности фигурок. Но тогда почему в фильмах начиная с «Бежина луга» так безнадежно раздувается значимость отцовских образов, как если бы любая из фигурок *papa* могла давать несоизмеримую с собой проекцию тени на экране? Между ужасом и комикой: мельчайшее, почти раздавленное и погибшее, достойное лишь сыновней жалости, начинает обращаться в великое, угрожающее, преследующее, – возрождение новых образов желаемого Отца. И тут уже не до смеха. Отцовская тайна предстает как вид утонченного анаморфоза. Легко «вычитать» подлинное изображение желаемого Отца из декупированных фигурок папа (комика), как и из гигантских теней и профилей на экране «Ивана Грозного» (ужас) вопреки тому, что одно

слишком мало, а другое слишком велико. Иначе говоря, для Эйзенштейна, который так и не избавил память от энграмм первичных сцен жестокости и вместе с тем стал взрослым, не переставая быть несчастным «пай-мальчиком», отцовская жизнь предстает как чистая комика, поскольку реальное величие отца сведено к ущербности *papa* и полностью зависит от искусства сына манипулировать страстями маленьких отцовских фигурок. Но, повторяю, эти вырезанные, жалкие, почти декоративные фигурки обретают иную жизнь, как только начинают воспроизводиться на экране: разрастаться, занимать непомерно значимое место в фильмической реальности, пугать своей «кровавостью» не только наивных зрителей, но и их создателя, понимающего, что «тайна» не была разгадана и ему, пай-мальчику, по-прежнему придется страдать. Жутковатый смех «Ивана».

А что же Кафка? Он стремится превратить родного отца в «жестокого Бога», – беспощадное, не знающее жалости и прощения «ты», склонное к уничтожению слабого сыновьего «я». Мечтает об утерянном рае, о своей «земле», в котором его «я» могло бы не уменьшаться под натиском коварного отцовского «ты», а только возрастать и расширяться, занимать свою экзистенциальную территорию в пределах семьи. И упорствует в своем противопоставлении и борьбе: «Отец, ты виновен!» Твое тело слишком велико для меня, чтобы я мог его «примерить» на себя, оно стремится занять собой весь мир. «Иногда я представляю себе разостланную карту мира и Тебя, распростертого поперек нее»²⁹. Где же в таком случае располагаются те области, которые доступны сыну, и куда «слишком большое, слишком сильное тело» отца не в силах добраться? В сущности, их нет, пока сын отыскивает их... Но есть же *литература*, та область подлинной жизни, куда отцовскому телу не проникнуть. Таков случай Кафки. Эта область, где нет отцовских следов, действительно, существует, она *реальна*. Однако пребывание в ней (верность писательству) требует отказа от собственного «я». Раз захвачены те семейные области, где еще курсирует слабое «я», а беспомощные попытки эдипизироваться приводят к тому, что жизненная ценность «я» становится крайне сомнительной, то следует изменить тактику борьбы. Называя себя «я», в отцовском мире нельзя выжить. На литературу власть отца не распространяется, ибо там нет того, к чему она обычно прилагается, нет знака «я». На этой стадии борьбы даже опасно употребление, например, выражения «Я есть сын своего отца» или связки «Я есть...». Субъективная реакция замещается безличным «К», – некий он, она, они, – и этот «он» в свою очередь становится гарантом сверхбыстрых трансформаций, и поэтому всегда готов (при малейшей опасности) рассыпаться на мельчайшие и странные корпускулы зооморфных существ, которым уже нет дела до того, что фигура отца закрыла собой небо, а тень стала столь громадной, что падает за видимый горизонт жизни. Бесконечное

²⁹ Ф.Кафка. Замок. Новеллы, притчи. Письмо к отцу. Письма Милене. – М. – 1991. – С.454.

уменьшение, причем форсированное, претерпевает образ сына, это лишь безличная буква К. Самая выгодная позиция по отношению к отцу в этой борьбе-бегстве. Отец, не зная «ничего» (о замыслах сына), продолжает разрастаться в мире всепобеждающих родственных отношений между «я» и «ты». Но, может быть, в том-то и заключается победа сына, что он отказывается от себя как «я» и готов претерпеть любую трансформацию собственного образа, лишь бы не быть вечным рабом этого слишком могущественного Ты. Наконец-то области существования отца и сына более не накладываются друг на друга, и расстояние, их отделяющее, не просто велико, топологически – оно безмерно. Иначе говоря, Кафка выскальзывает из времени-пространства отца, чтобы спастись в чудесном даре письма. И здесь, на этом перепутье «счет-синодик» Эйзенштейна и письмо Кафки рассказывают нам одну и ту же историю.

Сын «мертвого Отца» (Датировка травмы)

Две даты: развод родителей в **1909** году и смерть отца в **1920**. Первая дата входит в сеть воспоминаний о детстве. Временные границы травматических переживаний детства, которые можно датировать, начиная с упоминания о «пренатальном опыте»³⁰ закрываются двумя почти совпадающими по времени датами: развод родителей и внезапный отъезд матери. Вторая дата, – «уход в искусство» – обозначает *точку обращения* (жизненного пути), почти мистически совпадающую со смертью отца в Берлине (о которой сын узнает тремя годами позже). Что важно отметить в качестве значимого авто-биографического факта: дата смерти отца, совпадая с датой ухода сына в искусство, указывает на появление важного психоаналитического символа: *мертвый отец*³¹. Отец («родной») еще жив, но уже мертв. Не покинутый сыном, презираемый и жалкий до комичности «домашний тиран» детства, но намного более сложная и драматическая фигура оказывается в центре внимания. Речь идет о неустрашимости образа отца, который и *мертв*, но *жив* в своем символическом статусе присутствия. Предложенная датировка времени «мертвого отца», биографически оправданная, все же страдает неполнотой психологического объяснения. Можно себе представить, что испытал маленький Сережа в тот день «исчезновения» матери, когда он нуждался более всего в ее помощи и участии (да просто в ласке). Не привело ли внезапное «исчезновение» матери к символической смерти этого отца? Отец еще жив, но уже и мертв, он еще был тем, кто направляет, следит,

³⁰ Ср. «И только подумать! Всего, всего этого могло и не быть! Ни мучений, ни исканий, ни разочарований, ни спазматических моментов творческого восторга! И все потому, что на даче Огинских в Майеренгофе играл оркестр. В этот вечер все дико перепились. А потом произошла драка, и кого-то убили. Папенька, схватив револьвер, перебежал Морскую улицу водворять порядок. А маменька, бывшая в то время брюхата мною, смертельно перепугалась, чуть не разрешилась раньше времени. Несколько дней прошло под страхом возможности *fausse couches*. Но дело обошлось. Я появился на свет божий в положенное мне время, хотя и с некоторым опережением на целых три недели. Некоторая торопливость и любовь к выстрелам и оркестрам с тех пор остались у меня на всю жизнь» (См. *С. Эйзенштейн*. Мемуары. – Т.2. – С.48).

³¹ Почему, если есть Отец, то он всегда мертвый отец? Этот вопрос я адресую Фрейдю.

принуждает, но уже не в силах соответствовать идеалу домашней тирании в глазах повзрослевшего сына. Теперь, когда сын вдруг понял всю диспозицию семейных отношений, от которых так зависел, он перестал быть сыном *этого* отца и *этой* матери. Отец утратил свою дисциплинарную власть и функцию «идеала» значительно ранее, чем наступила его физическая смерть. Однако дата – 1920 год – все-таки остается важной в понимании точки обращения: все что составляло отцовское наследство, все, что было идеалом, даже целью будущей жизни («во всем походить на *papa*»), все это рухнуло, так как лишилось сил поддержки внутри распавшейся на глазах потрясенного мальчика семьи. Удар был настолько силен, что даже вспоминая сорокалетний Эйзенштейн так и не решился рассказать всю правду о своем детстве (уклончивые ответы, неполная информация, быстро приходящая боль и безысходность).

Однако мы не должны забывать: пишет свои воспоминания («по памяти») взрослый Эйзенштейн, а это значит, что читая, мы должны делать скидку на то, что нам рассказывают об одном времени из другого. Возможны лишь воспоминания, рассказываемая «история». После 1920 года родной отец стал буквально «мертвым отцом»; «место» освободилось. Но отец вовсе не исчез: изменилась лишь степень его присутствия в жизни сына. Между этими двумя столь значимыми датами не была утрачена тесная связь, ибо не была преодолена начальная травма. А это значит (именно в силу скудности биографического материала), что мертвый отец стал, возможно, основным источником регрессирующей проекции в детство, я бы даже сказал, своеобразным символическим орудием, позволяющим организовать порядок воспоминаний. Естественно, что воспоминания движутся одни строем, а повествование – другим, и в разных направлениях:



Еще немного о внешних пределах биографируемой жизни. Смерть Сергея Михайловича Эйзенштейна настигла в 1948 году. Он прожил короткую, но крайне насыщенную событиями жизнь. Его *акмэ* пришлось ровно на середину жизни (время выхода на экраны «Броненосца Потемкина»). В течение последних лет он урывками пишет воспоминания, последние записи делаются перед самой смертью. Время от условных дат 1948 к 1898 – *время регрессивное*, скользящее назад, отодвигающее автора на ту или другую временную дистанцию, – время воспоминаний. Реальное

же биографическое время, естественно, имеет обратный ход: от 1898 к 1948. Дата смерти и рождения смещает эти два времени в одну известную надпись на надгробной плите. Однако в качестве психобиографов мы можем наблюдать за той виртуальной точкой жизни, в которой смерть еще не наступила, а рождение не состоялось. Эта точка – *двойной предел* биографируемой жизни. Воспоминания разворачиваются в случайном и обратном хронологическом порядке, лишь отчасти относимом к реальному времени. Это первое. Но переживаемое время жизни, как известно, не сводимо к хронологическому, тем более к тому, что существует во времени рассказа. Будем тогда измерять творческую жизнь в единицах интенсивности пере-живания, а не в терминах социобиологической нормы жизни (свойственной данной исторической эпохе). Это второе. Далее, понятно, что выделенное время «мертвого отца», хотя и легко датируется (1909-1920), но каждая из «дат» *экзистенциально* пребывает в разных временах. Дата 1909 года покрывает собой травматический опыт детства и время подлинного могущества отца как «домашнего тирана»; дата 1920 года – начало творческого этапа, первые успехи и победы, наконец, это «бунт против Отца», кажущийся сыну победоносным. «Стачка», «Броненосец Потемкин» и «Октябрь» – это фильмы побеждающего сына, ибо на его стороне и «природа» (со всеми ее стихиями, которыми он управляет), и «народные массы» (вовлеченные вместе с ним в единое грандиозное движение Революции). Начиная с «Бежина луга», «Александра Невского», «Ивана Грозного» – это уже фильмы, которые психобиографически обращены к ранним детским переживаниям; они возобновляют опыт постижения сыном отца на последнем жизненном рубеже. Восстановление всех прошлых «страхов», ибо фигура отца наделяется теперь дополнительным могуществом, коварством и жестокостью, – за ней политический деспот, Иосиф Сталин. В одном случае горизонт времени пока еще открыт, еще злободневна месть сына отцу; в другом – уже закрыт: остается лишь одно – поражение сына и месть отца (каннибализм, насилие и жестокость).

Прототипы и двойники

«Пай-мальчик» – образ психологической идентичности, которую Эйзенштейн принял раз и навсегда, как если бы его психологическое развитие замерло на одной трагической ноте покинутого маленького мальчика. На самом деле его неожиданный социальный и политический успех как «великого русского режиссера», тем более его интеллектуальный и творческий авторитет в глазах коллег, учеников и даже чиновников был настолько велик, что даже последующие «запреты» фильмов отражали страх сталинской бюрократии перед его невиданной ученостью и страстью к познанию. Так, среди друзей, коллег и актерского сословия он получает кличку «старик», т.е. человека, уже прожившего

свою жизнь, знающего и мудрого³². И он принимает ее без возражений. Опять-таки два времени: во времени внешнем, реальном виден «старик», в биографическом, внутренне переживаемом – «пай-мальчик». Для себя – «мальчик-пай», для других – «старик». Вопрос: кто же из них пишет воспоминания? Пишет не «старик», пишет «пай-мальчик» или все-таки «старик»?

«Не мальчуган,
не мальчишка, а именно мальчик.
Мальчик двенадцати лет.
Послушный, воспитанный, шаркающий ножкой
Типичный мальчик из Риги.
Мальчик из хорошей семьи.
Вот чем я был в двенадцать лет.
Вот чем я остался до седых волос»³³.

«Казалось бы, пора начинать себя видеть взрослым.
Ведь и родина не скупится за это же время на ордена, степени и звания.

А мальчику из Риги все так же по-прежнему двенадцать лет.
В этом-мое горе
Но в этом же, вероятно, и мое счастье»³⁴.

«Когда я смотрю на себя совсем один на один,
я сам себе рисуюсь больше всего... Давидом Коперфильдом.
Хрупким,
худеньким,
маленьким,
беззащитным.
И очень застенчивым»³⁵.

В чем интригующая «загадка» последних записей Эйзенштейна, помещенных в конце второго тома «Мемо» («Сподобил Господь Бог остроткою...») (Из воспоминаний обо мне собственного моего воображаемого внука и O[LD]M[AN])? Не в том ли, что он постоянно размышляет над тайной «духовного отцовства», «порождения», «любви», которые так и остались неразгаданными? «Старик» и «мальчик-пай». Одно в другом. В дружеской переписке мы находим признание нового имени: «Ваш (твой) Старик». Но признание формальное, скорее, собственная вера в его значение для других – миссия первооткрывателя и учителя. Автобиографически же он упорно настаивает на своей

³² Мы знаем, что в кругу верных мейерхольдовцев (к которым следует отнести и Эйзенштейна) имя «старик» было закреплено за Мейерхольдом. Кстати, и Ленин имел ту же «не по годам» ипостась мудрости, его тоже называли «стариком».

³³ С.М.Эйзенштейн. Мемуары. – Т.1. – С.31.

³⁴ Там же, с.32.

³⁵ Там же.

принадлежности к младенческо-мальчишескому образу «пай-мальчика», отодвигающему границу взрослости. Это вымышленное им «фамильное» псевдообразование «старик-внук» не заслоняет, а скорее проявляет все тот же «старый», первоначальный, так и не разрешенный конфликт между *сыном* и *отцом*. Непрерывающаяся борьба сына с «отцеподобием», вероятно, в силу неспособности стать отцом. Воспоминание строится *post mortem*, от лица внука, рассказывающего о собственном знаменитом деде. Но что такое «дед», как не отец отца, а что такое внук, как не сын сына. Итак, у нас уже целое семейство родовых единиц, две из них остаются латентными: «старик» как *себе Отец* и «внук» как *себе Сын*. Но эта новая диспозиция конфликта (якобы, уже примиренного) находится вне времени самой жизни, или точнее, на ее границах: «старик», который так и не обрел счастье знать собственного внука, «мальчик-пай», внук, который так и не смог обрести деда, ибо сам так и не стал отцом. Имя «старик» означает семейную псевдоформу: *себе отец отца*; как имя «мальчик-пай» – *себе сын сына*. Что здесь важно отметить? Я думаю, это – момент мнимого родового воплощения, обретения семьи и своего места в ней, минуя область реального так и не преодоленного конфликта между сыном и отцом (между именами «старик» и «мальчик-пай»).

Пускай род представлен совершенно виртуальным содружеством «деда» и «внука», но именно последние и составляют тайную плаценту семейного сообщества. Вопрос поставлен и будет все время повторяться (без ясного ответа и всегда как «жгучая тайна») – вопрос о *первоначальной протоплазме* (некий «комочек», некая «белая плодоносящая капля», эти невидимые сперматические сверкающие нити, соединяющих навсегда семейство порождающих и порожденных единиц). Не она ли пронизывает любое живое существо в «последних» глубинных биопсихических основаниях, не имея ни имени, ни места? Изначальная корреляция между глубинной родовой памятью и памятью внешней, виртуальной, временно разорвавшей пути самопорождения, охраняемые бессмертной протоплазматической субстанцией. Достаточно взглянуть на серию странных рисунков Эйзенштейна, представляющих семейную драму в виде распада первоначальной живой протоплазмы – триединства *мама, папа* и *бебе*. На переднем плане – овалный контур, в который погружены детские, мужские и женские фигурки, они как бы танцуют, пытаются то ли вырваться, то ли, напротив, погрузиться в таинственный округ бессмертной субстанции, полноты *ничто*. Внешняя граница не может быть преодолена или разорвана, но за ее границей – сразу же начинается раздвоение, раз-троение, и вновь повторение первоначального разрыва, «катастрофы рождения» (той же «травмы» Ранка). Фигурка сына, рожденная этим разрывом, стремится вернуться к первоначальному единству, которое уже не различает ни порожденного, ни порождающих.