



G.B.S. & Sir Gay: неисповедимы пути искусства

© 2021 Ю.А. Скальная

УДК 82.091

https://doi.org/10.54791/27823792_2021_1_143_156

G.B.S. & Sir Gay: The Inscrutable Ways of Art

© 2021 Yulia A. Skalnaya

Информация об авторе:

Юлия Андреевна Скальная, кандидат филологических наук, старший преподаватель Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, старший преподаватель Военного университета Министерства обороны РФ. E-mail: julycat@mail.ru.

Ключевые слова: драматургия, театр, Джордж Бернард Шоу, Сергей Михайлович Эйзенштейн, Айвор Монтегю, «Дом, где разбиваются сердца», «Дилемма доктора», эксперимент, авангард, русско-британские литературные и культурные связи.

Аннотация: Статья посвящена важной и малоизученной истории творческих контактов ирландского драматурга Бернарда Шоу и советского режиссера Сергея Эйзенштейна. Рассматривается заочное знакомство двух художников: работа Эйзенштейна над постановкой пьесы «Дом, где разбиваются сердца» (1913–1917) для Театра актера и отзыв Шоу на его фильм «Броненосец «Потемкин»» (1925). По материалам переписки и мемуаров Шоу, Эйзенштейна и Айвора Монтегю, кинокритики и режиссера, организовавшего их встречу в 1929 г., восстанавливаются малоизвестные детали их личного знакомства, обсуждения совместных проектов. Исследуется концептуальная близость Шоу и Эйзенштейна в вопросах революционного искусства, а также корреляция образа художника в пьесе Шоу «Дилемма доктора» с творческой индивидуальностью Эйзенштейна.

Information about the author:

Yulia A. Skalnaya, PhD. in Philology, Senior Lecturer, M.V. Lomonosov Moscow State University; Senior Lecturer, Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation. E-mail: julycat@mail.ru.

Keywords: drama, theatre, George Bernard Shaw, Sergei Mikhailovich Eisenstein, Ivor Montagu, Heartbreak House, The Doctor's Dilemma, experiment, avant-garde, Russian-British literary and cultural connections.

Abstract: The article considers an important and yet largely neglected history of artistic interaction between Irish dramatist Bernard Shaw and Soviet film director Sergei Eisenstein. The first part focuses on their acquaintance *in absentia* giving an overview of Eisenstein's work on the production of Shaw's *Heartbreak House* (1913–1917) for the Actor Theatre and Shaw's reaction to his film *Battleship Potemkin* (1925). The second part of the article studies the correspondence and memoirs of Shaw, Eisenstein and their mutual friend Ivor Montagu who organised their meeting in 1929, restoring the lesser known details of their encounter in person and their discussion of creative collaboration projects. The research highlights conceptual unanimity in Shaw's and Eisenstein's views on the revolutionary art as well as the correlation between the central character of an artist in Shaw's play *The Doctor's Dilemma* and Eisenstein's creative individuality.

Джордж Бернард Шоу (1856–1950) и Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948) – два художника, без которых невозможно представить себе двадцатый век. Каждый из них был харизматичной личностью, ярким оратором и бесстрашным экспериментатором. Каждый придумал себе шутовское прозвище и альтер-эго, которое позднее превратилось в своего рода бренд – G.B.S. (начальные буквы имени и фамилии – **G**eorge **B**ernard **S**haw) и Sir Gay – «Сэр Весельчак» и одновременно имя «Сергей», переписанное на «английский лад» (этим шутовым псевдонимом молодой Эйзенштейн подписывал свои эскизы, рисунки и карикатуры на рубеже 1910–1920-х). Разумеется, неведомые законы магнетического притяжения рано или поздно должны были свести двух гениев вместе. Единственная личная встреча между ними состоялась лишь в декабре 1929 г. Однако их заочное знакомство началось семью годами ранее, когда в Театре актера под руководством Вс.Э. Мейерхольда готовилась постановка пьесы Шоу «Дом, где разбивают сердца»¹ (*Heartbreak House*, 1913–1917).

Подготовка постановки

По поручению Мейерхольда Эйзенштейн, тогда еще молодой художник-декоратор, учившийся на режиссера в ГВЫРМ², должен был разработать эскизы костюмов и декораций к спектаклю. Неоднозначная, насыщенная как философскими размышлениями о жизни, смерти, любви и морали, так и множеством фарсовых эпизодов, исполненная антивоенного пафоса «фантазия в русском стиле на английские темы»³ сама по себе была вызовом. Однако не менее сложными были и условия работы над проектом. Эйзенштейн несколько раз вынужден был менять подход, чтобы учесть все требования Мейерхольда, включавшие «неживописные костюмы и декорации», торжество «прозодежды» (производственной одежды) как неотъемлемой части «биомеханики», а также «бодрого, здорового искусства, активизирующего зал»⁴.

После провала первых двух версий в третьем варианте проекта Эйзенштейн предлагает следующее решение: «создать своеобразную и только к данному спектаклю применимую (механизм) машину», которая при

¹ Так перевел название пьесы И.А. Аксенов, по тексту которого готовился спектакль. Сегодня в русской традиции закрепился перевод «Дом, где разбиваются сердца» (пер. С. Боброва и М. Богословской, 1980).

² Государственные высшие режиссёрские мастерские (ГВЫРМ) – созданы в Москве в 1922 г., затем влились в состав Государственных высших театральных мастерских (ГВЫТМ) под руководством Вс.Э. Мейерхольда. Позднее произошло слияние ГВЫТМ и Государственного института театрального искусства (ГИТИС).

³ Подзаголовок, данный Шоу своей пьесе.

⁴ Подробнее об этом см.: *Клейман Н.И. Эйзенштейн на бумаге: Графические работы мастера кино*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 68.

«пассивной кинетике» актера, перемещала бы его «в определенной комически рассчитанной координации со словесным его материалом»⁵. По сути, это был проект марионеточного театра, где роль кукол исполняли бы живые люди, отдающие свою сценическую волю на откуп внешне регулируемому механизму. Решение было блестящим и как нельзя лучше отвечало концепции пьесы Шоу, призванной показать безвольную и пассивную богему, инертную внутренне и внешне – как по отношению к окружающему миру, так и к элементарным человеческим чувствам. Предложенная идея была тем более хороша, что контроль за механизмом осуществлял также облаченный в прозодежду рабочий сцены – тот самый рабочий, который на рубеже XIX–XX вв. привел в движение европейское общество, устроил революцию в России; этого рабочего Шоу позднее в книге «Рационализации России» (*Rationalization of Russia*, 1932) будет превозносить как символ утопического будущего, где сыт только тот, кто работает, и нет места «форсайтам»-собственникам, паразитирующим на теле государства.

Избранный Эйзенштейном «партнерный аппарат» в виде подкидного трапа, предлагавший разнообразные варианты сальто, а также «параболических и прямолинейных» перемещений в пространстве⁶, вводил в постановку элемент циркачества, который напрямую не присутствовал в тексте указанного к постановке произведения, однако был ощутим в других произведениях Шоу того же периода. Так, в пьесе «Анна-янска, большевистская императрица» (*Annajanska, the Bolshevik Empress*, 1918) главная героиня – наследница престола и революционерка, заявляет: «Я готова стать кем угодно, лишь бы сделать мир меньше похожим на тюрьму и больше – на цирк»⁷. Следует заметить, что в начале XX в. циркачество в значительной мере ассоциировалось и с самим Шоу; не случайно его друг, карикатурист журнала «Панч» Бернард Партридж в 1907 г. изобразил G.V.S. в виде ловкого жонглера⁸.



Бернард-жонглер.
Карикатура Б. Партриджа.
«Панч». 1907.
Partridge B. Bernard, the
Juggler. Punch, 1907.

⁵ Пояснительная записка к проекту материального оформления спектакля «Дом, где разбивают сердца». Цит. по: *Клейман Н.И.* Эйзенштейн на бумаге. С. 68. Здесь и далее все альтернативные формулировки, приводимые в цитате в скобках, принадлежат С.М. Эйзенштейну.

⁶ Там же. С. 68.

⁷ *Шоу Б.* Аннаянска, сумасбродная великая княжна // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. Т. 4 / Ред. А.А. Аникст, Н.Я. Дьяконова и др.; пер. с англ. В. Паперно. Л.: Искусство, 1980. С. 459.

⁸ Bernard the Juggler. Punch's Almanach, 1907. К середине XX в. сходство мира с цирком стало настолько очевидным, а образ жонглера символичным, что в 1946 г. Партридж повторил метафору

Общие истоки

В отсутствие личного знакомства, столь авангардное и при этом пронизательное понимание Эйзенштейном ключевых аспектов постановки «Дома, где разбиваются сердца» можно объяснить сходными источниками, из которых и драматург, и начинающий режиссер черпали вдохновение, а именно: комедии дель арте и театральных традиций Средневековья.

Шоу заявлял: «...я рассказываю старые истории, и мои персонажи – это наши старые знакомые – Арлекин и Коломбина, Клоун и Панталоне <...> Мои драматургические трюки, остроты, паузы и приостановки в развитии действия, все приемы, которыми я держу зрителей в напряжении или привожу их в трепет, были в моде много лет назад <...> [Однако] мои попытки заменить законами природы условную мораль и романтическую логику <...> так сильно видоизменя[ют] старых марионеток и их проблемы, что старые театралы не могут их распознать»⁹.

Вот и Эйзенштейн, по словам Н.И. Клеймана, «заметил: если “поскрести” каждую из <...> театральных систем, то можно обнаружить вечные маски под разнообразными обликами персонажей...»¹⁰.

Открыв для себя зрелищную красочность и изумительную изменчивость итальянского уличного театра еще в юности – в постановке «Принцессы Турандот» Ф. Комиссаржевского (1912), Эйзенштейн не мог не разглядеть тех самых «старых знакомых» в пьесе Шоу, даже если теперь они надели на себя маски и наряды по последней моде. Важно, однако, что «Турандот» представила комедию дель арте не в чистом виде, а подчеркнуто *самоосознанном* (self-conscious). Клейман приводит воспоминание Эйзенштейна: «[Это было] действие, выведенное (выводимое) “из плана” театра, – впервые видел в “Турандот” Комиссаржевского (1912 – 1913?): итальянские маски выходят в партер, сидят на суфлерской будке, etc.». Здесь его впервые заинтересовал «принцип разъятия» – «острота раздваивания между иллюзией и фактом (“образ” маски и “носитель” маски)»¹¹.

Тот же принцип был положен Шоу в основу «Дома, где разбиваются сердца»: выстроив свое произведение как фотопластину, запечатлевшую на себе все надежды, шалости, пороки и разочарования современного ему общества, драматург стремился создать эффект зеркала, глядя в которое зритель осознал бы, что на сцене ни кто иной, как он сам, потерянный среди жизненных бурь и опустошенный богемным притворством. Таким образом создавался

в отношении Гитлера, идущего по канату и подкидывающего в воздух Румынию, Венгрию и Болгарию. Но, разумеется, это изображение было лишено того обаяния дружеского шаржа, которым обладал карикатурный портрет Шоу.

⁹ Бернард Шоу о драме и театре / Ред. А. Аникст и Е. Корнилова. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 446-447.

¹⁰ Клейман Н.И. Эйзенштейн на бумаге. С. 71.

¹¹ Там же. С. 69.

эффект вовлечения зрителя в драму, а следовательно, срабатывал тот самый любопытный прием «разъятия» – двойственного сосуществования «образа» маски и ее «носителя» одновременно на сцене и в зрительном зале.

Другим потрясением для Эйзенштейна стала концепция «Старинного театра» Н. Евреинова, провозгласившего театрализацию жизни и ратовавшего за необходимость возродить постановочную традицию античной и средневековой драмы. Притом одной из драм, утвердившей Евреинова на этом пути, стала другая пьеса Шоу – «Кандида» (*Candida*, 1894), жанровую природу которой сам драматург определил как «мистерию» – то есть, непосредственно апеллируя к канонам средневекового театра.

Однако существенна и точка расхождения: для Эйзенштейна как художника и будущего режиссера задача экспериментального преобразования театра не в меньшей степени подразумевала совершенствование пространственно-технических характеристик и возможностей. Понятие «предела» для него упиралось в степень «выраженности» характера, который нужно было проявить «до конца», и в физическую границу в виде рампы (позднее – экрана), которую необходимо прорвать. Шоу был в меньшей степени занят трансформационным потенциалом просцениума, хотя и он понимал, что театральная «коробка» безнадежно устарела. Но основным полем его экспериментов была жанровая природа и идейное содержание текста.

Разрыв

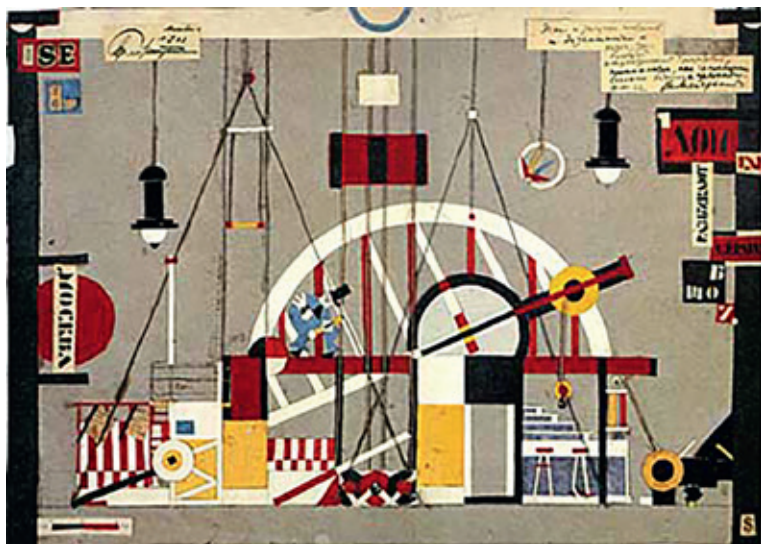
Точки расхождения достигли и взаимоотношения Эйзенштейна с Мейерхольдом. Спустя несколько месяцев от начала работы над спектаклем он получает записку от Мейерхольда с указанием: «Работу по составлению монтажки к пьесе Шоу прошу передать т. З.Н. Райх как получившей постоянное место в Театре актера для работы по составлению монтажек в помощь мне»¹².

Однако прекращение работы над спектаклем в качестве художника-декоратора не помешало Эйзенштейну использовать проделанную работу как материал для зачетного проекта за первый год обучения в ГВЫРМ, представив не только свои рисунки, но и концептуальные комментарии по реализации постановки уже с позиций режиссера. Резолюция Мейерхольда на представленных бумагах гласила: «Эскиз и рисунки костюмов т. Эйзенштейна к пьесе, требующей эксцентрической трактовки, принимаются как выполненные согласно заданию и превосходно. 19-VI-22 Вс. Мейерхольд»¹³.

Эйзенштейн воспринимает такой исход оптимистично. В письме к матери он пишет: «С Мейерхольдом сорвалась еще одна постановка (ввиду переворота в театре). Все это, пожалуй, к лучшему, так как работа художника

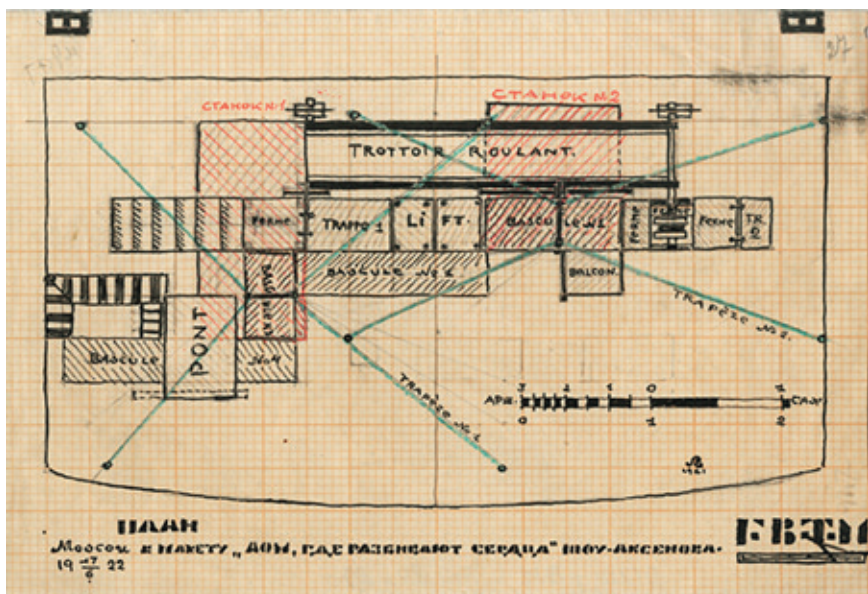
¹² Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896–1939 / Сост. В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. С. 214.

¹³ Цит.: Мейерхольд и художники / Сост. А.А. Михайлова. М.: Галарт, 1995. С. 292–293.



Зачетный проект С.М.Эйзенштейна в ГВЫТМе по пьесе «Дом, где разбивают сердца». (1922, бумага, аппликация, тушь).

В правом верхнем углу черной тушью подпись Вс.Э. Мейерхольда с высокой оценкой.
Источник: Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.



План сцены для спектакля «Дом, где разбивают сердца». 1922. Источник: РГАЛИ.



Эскиз декораций к спектаклю
«Дом, где разбиваются сердца». 1922.
Источник: РГАЛИ.

в театре меня вовсе не удовлетворяет, а отнимает массу сил и трудов. Таким же образом я выигрываю время для учения на режиссера»¹⁴.

А вот Мейерхольд уже позже напишет: «Очень жалею, что не поставил “Дом, где разбиваются сердца” Шоу. Много думал об этой замечательной пьесе и с хорошими актерами мог бы сейчас поставить ее в три недели»¹⁵.

Борьба против цензуры

Второй знаменательной вехой среди сложных хитросплетений творчества наших героев станет 1925-й – выход принесшего Эйзенштейну мировую славу фильма «Броненосец “Потемкин”».

Всемирно признанный шедевр кинематографического искусства, который с 1926 г. неоднократно входил в десятку лучших фильмов всех времен и народов, был запрещен к показу в Великобритании вплоть до середины XX в. Шоу был возмущен подобным политическим ханжеством со стороны британской цензуры и излил свой праведный гнев в «Британском журнале кино» в 1928 г.:

Любого рода цензура, включая киноцензуру, – не более чем предлог для сохранения законных или псевдозаконных полномочий запрещать произведения, которые не нравятся властям. Ни одному фильму или пьесе никогда не препятствуют только по причине их порочности. Десятки фильмов, которые доводят до крайности искусство возбуждения грубых страстей любого рода, – фильмы-афродизиаки, фильмы ненависти, насилия, убийства и ура-патриотизма – появляются каждый сезон и проходят без всяких возражений, официально одобренные цензурой. Затем внезапно какой-то фильм запрещают к показу, и поднимается шум по поводу его морали, его влияния на наши международные отношения, или любому другому поводу. Сейчас публика столкнулась с двумя вопиющими случаями [подобной политики. – Ю.С.]. Один из лучших фильмов, когда-либо созданных как произведение

¹⁴ С.М. Эйзенштейн – Ю.И. Эйзенштейн. 15.05.1922. Цит. по: *Забродин В.В.* Эйзенштейн: попытка театра. Статьи. Публикации. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 112. О сотрудничестве и отношениях Эйзенштейна и Мейерхольда см. также: Эйзенштейн о Мейерхольде. 1919–1948 / Сост., ред., комм. В.В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005.

¹⁵ *Гладков А.К.* Мейерхольд. Т. 2. М.: Союз театральных деятелей, 1990. С. 292.

изобразительного искусства, посвящен морскому мятежу на русском флоте в 1904 г., спровоцированному невыносимой тиранией и плохим провиантом, за которым последовали военные действия против граждан, сочувствовавших мятежникам. [Наше] Военное министерство и Адмиралтейство немедленно возражают против этого фильма, поскольку он не представляет кварталдек¹⁶ и ставку главного командования (G.H.Q.) состоящими исключительно из всеми любимых и доблестных ангелов в военной форме. [Результат:] фильм запрещен»¹⁷.

Второй нашумевший случай, о котором пишет Шоу, был немой фильм Г. Уилкокса «Рассвет» о подвиге медсестры Эдит Кавилл, спасавшей на полях Второй мировой войны как британских, так и немецких солдат (главную роль там сыграла Сибил Торндайк, знаменитая по роли Святой Иоанны Шоу). Однако если под давлением общественности цензоры все же разрешили его к показу, то запрет на «Броненосца “Потемкина”» так и остался в силе.

Это не имеет ничего общего с моралью фильма; это просто ход в классовой войне. Киноэкран может погрязнуть в крайней пошлости и подлости, если только он обеляет авторитет власти. Но пусть он покажет хоть пятнышко на «побелке», и никакое превосходство, моральное, художественное или исполнительское, не спасет его от немедленного запрета и клеветы. Вот что значит цензура¹⁸.

Годом позже драматург еще раз даст высокую оценку фильму Эйзенштейна уже в частном письме кандидату от лейбористской партии Арчибальду Феннеру Броквэю: «С художественной точки зрения, этот фильм – один из лучших, существующих на сегодняшний день. Его запрет является неприкрытым ударом классовой цензуры – иначе ни оправдать и ни объяснить подобный шаг невозможно. Просто отдельный эпизод в классовой войне, спонсируемой нашими правящими кругами. Напомните им об этом, когда они в следующий раз с возмущением выступят против советской цензуры»¹⁹.

Возникает, однако, вопрос: каким образом самому Шоу, пристально следившему за актуальными тенденциями в области нового и стремительно

¹⁶ Помост или палуба в комовой части корабля, откуда капитан отдавал приказы и где зачитывались приказы, манифесты и приговоры. Символическая репрезентация официальной власти на корабле.

¹⁷ Shaw B. Views on the Censorship. *British Film Journal*, April – May 1928. Цит. по: *Bernard Shaw on Cinema*, ed. by B.F. Dukore. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1997, pp. 54–55.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ B. Shaw to A.F. Brockway. 3.04.1929. In *Bernard Shaw: Collected Letters*, vol. IV: 1926–1950, ed. by D.H. Laurence. London: Penguin Publishing Group, 1988, p. 132.

утверждавшего себя искусства, удалось получить доступ к запрещенной кинолентке?

Обойти запрет цензуры, ответившей отказом даже основанной Лейбористской партией Гильдии народного театра и кино, ему помог барон Айвор Голдсмит Сэмюэл Монтегю (1904–1984). Как раз в 1925 г. он организовал Лондонское Кинематографическое сообщество с целью демонстрации ценных лент, недоступных для массового проката, а Шоу выступил одним из его первых гарантов²⁰.

Монтегю, кинорежиссер, писатель, критик и коммунист, помимо служения музам, по некоторым данным, также работал советским агентом под кодовым именем «Интеллигенция»²¹. Надо сказать, что Монтегю был не единственным советским агентом, с которым Шоу столкнулся за свою жизнь. Так, в 1948-м его пути пересеклись с Александром Феклисовым – агентом внешней разведки МГБ. Неизвестно, знал ли Шоу об истинном статусе Феклисова, однако в свойственной задорной манере попрекнул его как представителя СССР в том, что там писателям не платят гонорары за публикацию и иное использование их материалов. Разговор не прошел бесследно, и Феклисову было дано задание посетить писателя и предложить ему условия передачи соответствующего гонорара²².

Встреча

Монтегю организовал личную встречу Шоу и Эйзенштейна в 1929-м, когда последний в составе советской делегации, куда также входили Г. Александров и Э. Тиссэ, прибыл в Англию для обмена опытом с зарубежными коллегами. В ходе поездки Эйзенштейн посетил Лондон и Кембридж, где неотъемлемой частью культурной программы было знакомство с теми, кто стоял в авангарде театрального искусства, кино и науки. Режиссер писал актеру М.М. Штрауху²³:

...день и две ночи провел в Кембридже. Невероятно интересно <...> Церемониалы, традиции и изумительная обстановка для научной и исследовательской работы. Любопытнейший быт и нравы.

За обедом сидел между человеком, «выдумавшим» электрон, и человеком, разорвавшим атом!²⁴ Окунулись во все — от парадного обеда (человек 500)

²⁰ Подробнее об этом и вовлеченности Шоу в организацию и финансирование общества см.: *Bernard Shaw on Cinema*, p. XII; Montagu I. *Old Man's Mumble: Reflections on a Semi-Century. Sight and Sound*, vol. 44, no 4, autumn 1975, p. 223.

²¹ Подробнее об этом см.: Schneir W., Schneir M. *Cables Coming in From the Cold. The Nation*, July 1999. <http://www.thenation.com/article/cables-coming-cold/>.

²² Подробнее об этом см.: *Феклисов А.С.* Рузвельт, Кеннеди, советская агентура. М.: Алгоритм, 2011. С. 146–153.

²³ Максим Максимович Штраух (1900–1974) – советский актер и режиссер театра, киноактер.

²⁴ Имеются в виду Дж. Дж. Томсон (1856–1940) и Э. Резерфорд (1871–1937) соответственно.

ю. а. скальная

до студенческой пьянки и вечеринки. <...> Из людей самое сильное впечатление — конечно, Джойс. Видел его и был у него. Он почти слепой и интересуется... фильмом! Заводил мне пластинку, «начитанную» им из последней его книги. В четверг, кажется, будем у Бернарда Шоу²⁵.

Подробных свидетельств этой встречи не сохранилось, однако благодаря воспоминаниям Монтегю можно восстановить некоторые детали:

Когда мы вернулись в Лондон, я отвез его [Эйзенштейна. – Ю.С.] в Уайтхолл к Шоу, который, как всегда, был обходителен и невероятно гостеприимен. Пока он помогал нам с нашими пальто, он рассказал чудесную историю, полную самоиронии. Ему довелось развлекать Эйнштейна во время его визита в Лондон и, уже провожая своего гостя, он признался, что никак не мог понять, что к чему в теории вероятности. Эйнштейн благодушно улыбнулся и положил руку Шоу на плечо: «Ничего страшного, мистер Шоу, – сказал он, – *Ce n'est pas votre métier*». [У Вас иное призвание. – Ю.С.]²⁶.

Затем, у них состоялась беседа о звуковом кино, а по ее итогам Шоу проявил удивительное великодушие, предложив Эйзенштейну, если тот найдет возможность для реализации подобного проекта, исключительные права на экранизацию своей пьесы «Ученик дьявола» (*The Devil's Disciple*, 1897). Учитывая революционный характер и содержание «Броненосца «Потемкина»», а также живой юмор и неординарное мышление самого Эйзенштейна, Шоу полагал, что исполненная иронии и героического пафоса драма о начале борьбы за независимость в Америке должна отвечать интересам молодого советского режиссера.

Чтобы оценить этот шаг и степень доверия, оказанную Шоу Эйзенштейну, следует принять во внимание два факта. Во-первых, принципиальную убежденность драматурга, что «ни одна из его пьес не может быть превращена в кино»:

Я получил множество выгодных предложений от «Гомон»²⁷, а также английских и американских компаний; и поначалу я был расположен их принять и даже начал работать над сценарием для «Ученика дьявола» <...> [но] съемки губительны для живой пьесы, хотя, разумеется, они не причинят никакого вреда драме, лишенной дыхания жизни. Поэтому, если я и сделаю что-то

²⁵ С.М. Эйзенштейн – М.М. Штрауху. 9.12.1929. Цит. по: Забродин В. В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 269–270.

²⁶ Montagu I. *With Eisenstein in Hollywood: A Chapter of Autobiography*. Berlin: Seven Seas Publishers, 1968, p. 32.

²⁷ «Гомон» (Gaumont) – французская киностудия, осн. Л. Гомоном в 1895 г.

для кинематографа, это будет оригинальный сценарий, а не адаптация одной из моих пьес²⁸.

Вторым примечательным обстоятельством стал засвидетельствованный Монтегю факт, что в то же время, когда Шоу дал согласие советскому режиссеру на работу с «Учеником дьявола», он категорически отказал в правах на экранизацию пьесы «Цезарь и Клеопатра» иконе кино 1920-х Мэри Пикфорд. Более того, Монтегю и Эйзенштейн были назначены Шоу к ней в качестве парламентариев и глашатаев его авторской воли²⁹, так как вскоре после встречи с драматургом они отправились в Голливуд. Шоу, со своей стороны, дал им рекомендательные письма к той же М. Пикфорд и Ч. Чаплину.

Интересно, что помимо Шоу поддержать голливудские начинания советского режиссера решил и Г. Дж. Уэллс, предоставивший Эйзенштейну права на съемку «Войны миров» (*The War of the Worlds*, 1898). Однако история чуть не закончилась конфузом, так как Уэллс запомнил, что уже продал исключительные права компании «Парамаунт» в бессрочное владение³⁰. Но судьба или каприз художественного гения Эйзенштейна распорядились иначе, ибо ни к тому, ни к другому проекту он так и не приступил.

Вот как об этом пишет сам Эйзенштейн в своих мемуарах:

Среди рассказов, легенд, пьес, которые не только нравятся в юности, но формируют ряд представлений, устремлений и “идеалов”, я помню очень отчетливо три, имевших несомненно глубокое на меня влияние. <...> Третьим впечатлением был «Шоколадный солдатик»³¹ Бернарда Шоу в очень нежные, романтические и героически настроенные годы — беспощадностью иронии, казалось бы, навсегда остудивший юношески пламенную тягу к пафосу.

А потом всю жизнь я волок героико-патетическую лямку экранных «полотен» героического стиля!..

Здесь может воспоследовать описание сцены моего посещения Бернарда Шоу в Лондоне в 1929 году, завершившегося посылкой (им) мне радиogramмы, застигнувшей меня в самом центре Атлантического океана на путях в САСШ и предлагавшей мне ставить «Шоколадного солдатика» в кино «при условии сохранения полного текста в совершенно неискаженном виде».

Ретроспективное осмысление через это той безустанной атмосферы вербующего «шарма», которым он окружил меня во время пребывания

²⁸ B. Shaw to A. Hamon, 20.04.1918. Цит. по: *Bernard Shaw on Cinema*, p. 23.

²⁹ Подробнее об этом см.: Montagu I. *With Eisenstein in Hollywood*, chapter I: Before Hollywood.

³⁰ *Ibid.*, pp. 35–36.

³¹ Сегодня эта пьеса более известна под названием «Оружие и человек» (*Arms and the Man*).

у него. Великая честь этого предложения, исходившего от человека, наотрез и ни за какие деньги никому до того не дававшего права на киноинсценировку его произведений.

Наравне с Максимом Горьким еще один крупный писатель, чье предложение ставить его творения мною было turned down. [отклонено. – Ю.С.]³²

Прихоти судьбы

Наблюдая за тем, как разрешился этот голливудский сюжет, Айвор Монтегю посчитал, что оба художника были неправы: Шоу – в том, что отверг предложение Мэри Пикфорд. Эйзенштейн – в том, что отверг предложения Шоу. Однако удивительным образом из их сходства – прихотливости их художественных решений, напризов творческого гения, эксцентричного характера личности каждого из них – между ними возникла связь, о которой Монтегю писал уже после смерти обоих героев – в 1968 году.

Размышляя о характере Эйзенштейна в своих воспоминаниях, Монтегю подчеркивает неотъемлемые и в чем-то взаимообусловленные противоречия его натуры: он мог быть ехидным и грубым, но не злопамятным; от упаднических настроений быстро переходил к бурным восторгам, был верен своим друзьям, но при этом поглощал и покорял их целиком. Он был воплощенной сущностью художника-творца, который безжалостно подчиняет все личные привязанности требованиям своего мастерства. И подобный характер Монтегю уже приходилось видеть:

Бернарда Шоу часто упрекали в свое время в том, что он пишет пьесы об идеях, где герои – не более чем картонные куклы, выточенные, чтобы представлять ту или иную точку зрения. Это, конечно же, было неправдой. <...> Но одним из наиболее точно схваченных характеров в его творчестве является Дюбеда, художник-негодяй из пьесы «Дилемма доктора» (*The Doctor's Dilemma*). Здесь представлен в своем крайнем проявлении художник-эгоист, повеса, паразитирующий на своих друзьях, бессовестный должник, эксплуататор, ставший, по всей видимости, причиной страданий своей верной и преданной жены; но в то же время это художник, создающий божественные полотна. Он безнадежно болен [и консилиум врачей решает, достоин ли он спасения] <...> Невозможно понять такую фигуру как Эйзенштейн, если во многом не видеть в нем черт Дюбеда. Не подлеца, конечно, и не имморалиста – это было всего-навсего частью стереотипа художника, дополненной Шоу для усиления традиционной дилеммы: кому

³² *Эйзенштейн С. М.* Мемуары: В 2 т. / Сост. и коммент. Н.И. Клейман; подгот. текста В.П. Коршунов, Н.И. Клейман; ред. В.В. Забродин. Т. 2: Истинные пути изобретения: Профили. М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. С. 288–290.

бы вы бросили спасательный круг во время кораблекрушения, когда спасти можно лишь одного?

Но любой по-настоящему выдающийся художник должен представлять не меньшую проблему, даже если он не демонстрирует такой испорченности (*wickedness*), как Дюбеда. Каким бы добродетельным он [Эйзенштейн. – Ю.С.] ни был, он разделяет кажущийся эгоизм Дюбеда, который на самом деле вовсе не эгоизм, а концентрация на себе не ради себя самого, а в силу полнейшей преданности своей задаче. Могут ли другие принять это? Шоу изображает момент, когда после смерти Дюбеда врачи собираются вокруг и сочувствуют новоиспеченной вдове в связи с тем, что, по их мнению, ей пришлось страдать из-за своего мужа. Она же отвечает им хвалебной одой мужу и заявляет, что жить с ним и помогать ему в его творчестве было для нее блаженством и единственным, что придавало ее жизни смысл.

Я не собираюсь петь тут дифирамбы или преувеличивать, но я не думаю, что кто-либо из нас, кто хоть немного участвовал в творческой работе Эйзенштейна, затаил злобу на его всепоглощающей аппетит или смотрел на это общение как на потраченный впустую период нашей жизни³³.

Силен был бы соблазн предположить, что Эйзенштейн мог послужить прототипом героя драмы Шоу, если бы не то обстоятельство, что «Дилемма доктора» была написана, когда Сергею Михайловичу было лишь 8 лет. Возможно ли, что в этой истории реализовался знаменитый тезис Х.Л. Борхеса о том, искусство и реальность могут предвосхищать друг друга, мы не беремся судить – “*ce n'est pas notre métier*”. Но бесспорно, что из неоднократно несбывшегося творческого взаимодействия Шоу и Эйзенштейна родилась удивительная связь, которая сумела преодолеть пространство и время и еще раз показала, что пути искусства неисповедимы.

Литература

Гладков А.К. Мейерхольд: В 2 т. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1990.

Забродин В.В. Эйзенштейн: попытка театра: Статьи. Публикации. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. – 343 с.

Клейман Н.И. Эйзенштейн на бумаге: Графические работы мастера кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 320 с.

Фенлисов А.С. Рузвельт, Кеннеди, советская агентура. М.: Алгоритм, 2011. – 360 с.

³³ Montagu I. *With Eisenstein in Hollywood*, pp. 145–146.

Ю. А. СКАЛЬНАЯ

Эйзенштейн С.М. Мемуары: В 2 т. / Сост. и коммент. Н.И. Клеймана; подгот. текста В.П. Коршунова и Н.И. Клейман; ред. В. В. Забродин. М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997.

Эйзенштейн о Мейерхольде. 1919–1948 / Сост., ред., комм. В.В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005. – 352 с.

References

Bernard Shaw on Cinema, ed. by B. F. Dukore. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1997. – 189 p.

Bernard Shaw: Collected Letters, vol. IV (1926–1950), ed. by D.H. Laurence. London: Penguin Publishing Group, 1988. – 946 p.

Eisenstein S.M. *Memuary [Memories] in 2 vols*, eds N.I. Klejman, V.P. Korshunova, V.V. Zabrodin. Moscow: Trud publ.; Muzej kino publ., 1997. (In Russ.)

Eisenstein o Meierholde. 1919–1948 [Eisenstein on Meierhold, 1919–1948], ed. V.V. Zabrodin. Moscow: Novoe Izdatel'stvo Publ., 2005. – 352 p. (In Russ.)

Feklisov A.C. *Roosevelt, Kennedy, sovetskaya agentura [Roosevelt, Kennedy, Soviet Agents]*. Moscow: Algoritm publ., 2011. – 360 p. (In Russ.)

Gladkov A.K. *Meierhold*. 2 vols. Moscow: Soyuz teatral'nykh deiatelei RSFSR publ., 1990. (In Russ.)

Klejman N.I. *Eisenstein na bumage: Graficheskie raboty мастера кино [Eisenstein on Paper: Graphic Works of the Cinema Maitre]*. Moscow: Ad Marginem Press, 2017. – 320 p. (In Russ.)

Montagu I. *With Eisenstein in Hollywood: A Chapter of Autobiography*. Berlin: Seven Seas Publishers, 1968. – 356 p.

Schneir W., Schneir M. Cables Coming in From the Cold. *The Nation*, July 1999. <http://www.thenation.com/article/cables-coming-cold/>.

Zabrodin V.V. *Eisenstein: popytka teatra: Stat'i. Publikacii [Eisenstein: An Attempt of Theatre. Articles. Publications]*. Moscow: Eisenstein-centr publ., 2005. – 343 p. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию: 10.03.2021

Received: 10.03.2021

Дата публикации: 20.11.2021

Published: 20.11.2021