

ЭЙЗЕНШТЕЙН



рисунки



dessins

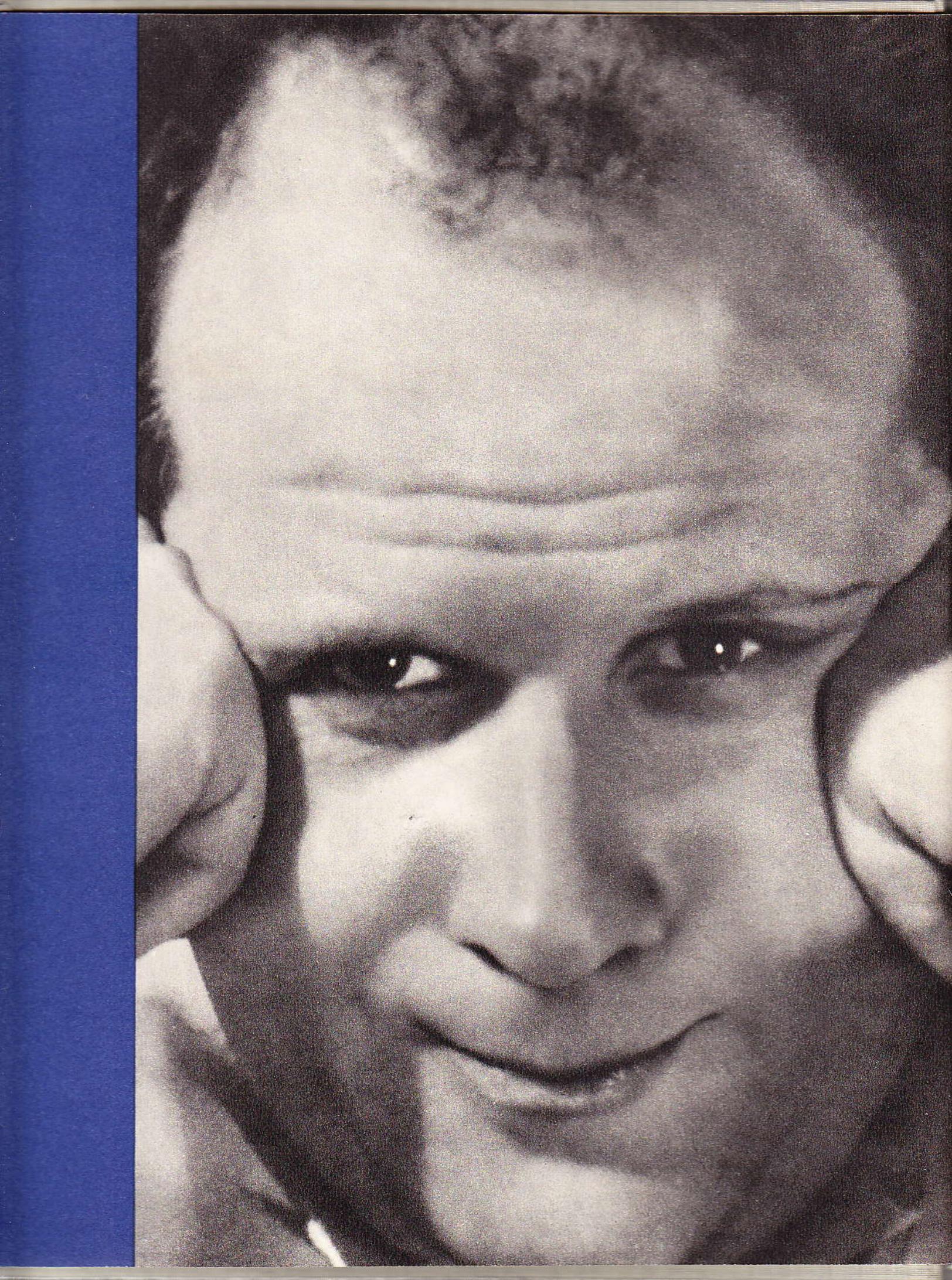


drawings

EISENSTEIN

Handwritten signature in purple ink, featuring a large circular flourish above the text.





С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

рисунки

dessins

EISENSTEIN

drawings



Государственное издательство

„ИСКУССТВО“

Москва · 1961

Ю. ПИМЕНОВ

РИСУНКИ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

В талантливом человеке собирается такое количество чувств, мыслей, страсти, что они, вырываясь, как мощная струя пара, приводят в движение не только главное дело его жизни, но часто вызывают к существованию через какие-нибудь боковые выходы совсем новые стороны человеческого таланта, новые возможности его выражения. И иногда это получается очень сильно и убедительно.

* * *

В годы, когда молодая Советская страна закладывала фундаменты своих искусств и начинала возводить первые высоты новой художественной культуры, она это делала на земле, где воздух был пропитан пылью новостроек, где новая промышленность стала мечтой и душой народа, где термины индустрии стали поэтическими терминами.

Искусство рвалось к новым, народным темам, оно чувствовало, как горячая демократическая кровь этих новых тем поднимет и двинет его вперед; вот тогда, в эти горячие и страстные годы, началось и искусство Эйзенштейна.

Оно началось в эксцентрическом театре и потом выросло в новое искусство советского кино, в новые, мужественные, сильные и смелые фильмы, которые теперь стали классическими.

Эти фильмы были новыми, откровенно новыми, откровенно советскими, их природа, их дух были природой и духом нового государства. Они раньше просто не могли бы появиться, как не могло появиться без новой жизни все новое советское искусство.

В этих фильмах были новые чувства и новые страсти, новые люди и новые вещи, и старое в них изображалось с позиций новой жизни.

Это было активное искусство, и Эйзенштейн отдал ему свою жизнь.

* * *

Можно быть романтиком обыкновенного, тогда любое явление жизни не потеряет в искусстве своей реальности, глубины и красоты, а, наоборот, станет большим памятником действительности.

Можно на героическое смотреть скучным глазом ремесленника — такое искусство только оскорбляет горячую суть жизни.

Эйзенштейн никогда не опускался до сухости ремесленников, он всегда был художником, человеком со своими мыслями, со своим глазом. Он был большим художником в своих фильмах, художником он показал себя и в смежном — изобразительном искусстве.

* * *

Художник в любой области искусства не может получить результат с потолка, без большого опыта, без большого труда.

В погоне за лучшим выражением образа проходит жизнь всякого настоящего художника. Поэтому постоянный труд, взволнованный и регулярный, необходим во всяком творчестве: без этого труда не получится настоящего драгоценного качества искусства.

И всякий настоящий опыт в этом деле является всегда превосходной школой на пути к большому художественному изображению жизни.

Путь Эйзенштейна к таким большим образам, его постоянные и страстные поиски выразительности должны многому научить и режиссёров и художников.

От рисунка к рисунку, от наброска к наброску, через многие поправки, через многие повторения, перечеркивая и исправляя, Эйзенштейн подходил к композиции, которая, вероятно, начинала его удовлетворять.

Если это была композиция вне фильма, ее опыт и ее находка должны были пригодиться ему впоследствии, этот материал, вероятно, шел в запас.

Если же это была композиция для фильма, она уходила в общий большой ход картины, находила себя в новом материале, в движении и пространстве.

Такая постоянная, ежечасная, беспокойная работа и есть настоящая работа художника, этому напряжению, этому живому беспокойству многие могут научиться у Эйзенштейна.

* * *

Рисунки Эйзенштейна очень выразительны, они никогда не равнодушны и не безразличны — в этом их большая сила.

Эти маленькие рисунки и наброски наполнены всегда чем-то очень живым и страстным, в них чрезвычайно убедительно сказано то, что хотел сказать Эйзенштейн.

Они очень театральны, в самом высоком смысле этого понятия. В них также живет острый эксцентрический дух цирка — вероятно, театральность и цирк нужны были ему, чтобы поднять изображение реальности до предела выразительности.

Этой приподнятостью театра и цирка рисунки Эйзенштейна — не результатом, а душой и внутренней сутью — похожи на мир рисунков Лотрека.

Но тут сразу видна и разница подхода и разница задач: Лотрек, как художник, находит ту меру преувеличения, ту грань выразительности, которая позволяет ему дать в рисунке до предела сжатую, исчерпывающую мысль; Эйзенштейн же думает и рисует в первую очередь как режиссер, его рисунки — рисунки режиссера, он не контролирует меру выразительности, он позволяет допуски в характеристиках и в пластике своих рисунков — они не являются для него отдельными произведениями его искусства, они служат разбегом, размышлением, опытом дальнейших режиссерских работ, он видит дальше изображенного.

Если мы сравним рисунок Эйзенштейна к какой-нибудь сцене или эпизоду с решением его режиссерского замысла, то увидим, как рисунок перебегает нужную меру образа, а в фильме режиссер снимает этот перебор, и в результате образ приобретает настоящую силу.

В стремлении выразить время, в большом процессе создания стиля рядом идут все искусства: литература и кино, живопись и театр. Идут, взаимно влияя друг на друга.

Разные искусства всегда опираются друг на друга, они ищут друг в друге соратников и помощников, и очень часто художник ближе к своим современникам — писателю или кинорежиссеру, ближе, чем к своей профессиональной среде.

Это и есть настоящее в создании стиля времени — такие работы глубоко противоположны духу ремесленничества, тоже, кстати, очень схожему своим стандартом в самых разных профессиях.

Эйзенштейн глубоко чувствовал все разнообразие искусств: он знал близкие ему музыку, литературу, живопись, он везде имел свои настоящие художественные страсти.

И в одном искусстве он сам создал себе верного и умного товарища — рядом с режиссером Эйзенштейном шел Эйзенштейн-художник, который всегда помогал ему в создании человеческих характеров, в проникновении в их внутренний мир, в пластику их жизни.

Этот художник был настоящим другом режиссера, он никогда не шел на компромиссы, никогда не бывал холодным и сухим.

И он помогал своей остротой, своим «присвистом памфлета» режиссеру всегда быть новым, всегда быть взволнованным, всегда быть революционным.

Сам Эйзенштейн сказал: «Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником».

EISENSTEIN ET LE DESSIN

PAR YOURI PIMENOV



Sentiments, pensées et passions se rassemblent en si grand nombre chez l'homme de talent qu'en s'échappant comme de la vapeur, ils mettent à la fois en mouvement le moteur principal de sa vie et, souvent, amènent au jour par des sortes d'issues latérales des aspects absolument neufs du génie, de nouvelles possibilités de s'exprimer, très fortement parfois, et de façon qui convainc.

* * *

En ces années où le jeune pays des Soviets jetait les fondements de ses arts et commençait d'ériger les premières cimes d'une culture nouvelle, il le faisait sur une terre où l'air était saturé par la poussière des chantiers, où l'industrie naissante était devenue le rêve et l'âme du peuple, où les termes techniques se transformaient en vocables de poésie.

L'art se ruait vers des sujets nouveaux, les sujets du peuple. Il sentait à quel point le sang brûlant de ces nouveaux sujets démocratiques l'élevait et le poussait de l'avant. Et ce fut en ces années ardentes et passionnées que débuta aussi l'art d'Eisenstein.

Après s'être essayé d'abord dans le théâtre d'avant-garde, il s'épanouit dans l'art tout neuf du cinéma soviétique, dans des films vigoureux, courageux et neufs devenus aujourd'hui des classiques.

Ces films étaient vraiment *neufs*, franchement neufs et franchement soviétiques, car leur nature et leur esprit étaient propres à un Etat nouveau. Ils n'auraient pas pu naître auparavant, de même que, sans une réalité nouvelle, l'art soviétique nouveau aurait été incapable de voir le jour.

Il y avait dans ces films des sentiments nouveaux et des passions neuves, des hommes neufs et des choses nouvelles, et le passé y était représenté au point de vue de la vie nouvelle à travers le regard d'un œil neuf.

C'était un art actif. Eisenstein lui a consacré sa vie.

* * *

Il y a un romantisme du quotidien, par l'effet duquel n'importe quelle manifestation de la vie, sans rien perdre de sa réalité, de sa pro-

THE DRAWINGS OF EISENSTEIN

BY Y. PIMENOV

So many feelings, thoughts, and passions accumulate in the man of talent that they not only impel his life work, but break through at the crevices like escaping steam, whirling new aspects of human talent into view, new possibilities of expression. And this is sometimes brought home very forcefully.

* * *

The young Soviet Union began to lay the foundation of its arts in its earliest years and to erect the first structures of its new culture in an atmosphere charged with the dust of the construction sites. It was a land in which the new industry had come to be the dream and the soul of the people, and where the industrial terms invaded poetry.

Straining towards the new and popular themes, art felt that it would be carried aloft, borne on in the hot democratic bloodstream of the new themes; and it was in those heated and passionate years that Eisenstein's art came into being.

Originating at the Eccentric Theatre, it later grew into the new art of the Soviet film world, flowing into new, potent and courageous films which have come to be classics by now.

These films were entirely new, unashamedly new, frankly Soviet, and kindred to the nature and spirit of the newly arisen state. They were films which could not have previously appeared just as the whole of the new Soviet art could not have appeared without the advent of the new life.

These films were pervaded with new feelings and new passions, new people and new phenomena; and the old was portrayed within them from the vantage point of the new life, from the viewpoint of a fresh outlook.

It was a virile art, and one to which Eisenstein devoted the whole of his life.

* * *

One may be a romanticist in the prosaic — and far from losing its reality, depth and beauty in art, every phenomenon of life may then come to be a great monument to reality.

But if the heroic is regarded with the dull

fondeur et de sa beauté, devient au contraire un monument du vrai dans l'art.

Mais on peut aussi considérer l'héroïque d'un regard blasé, routinier, et cet art-là n'est plus qu'une insulte à l'essence ardente de la vie.

Eisenstein ne s'est jamais laissé aller au dessèchement de la routine. Il a toujours été un artiste, un homme qui avait ses idées à lui, son œil à lui. Grand artiste dans ses films, il s'est montré aussi grand artiste dans une des manifestations accessoires de son talent : dans le dessin.

* * *

En quelque domaine de l'art qu'il opère, l'artiste ne peut rien tirer du néant : il lui faut l'expérience et il lui faut le travail.

La vie de tout véritable artiste est une quête de l'image expressive.

Aussi un travail constant, régulier, inquiet, est-il nécessaire dans toute création : sans ce travail, l'art n'atteindra jamais à une qualité valable.

Et toute expérience authentique en ce domaine constitue toujours une école irremplaçable pour la représentation artistique de la vie.

Cinéastes et artistes ont à cet égard beaucoup à apprendre d'Eisenstein, de ses recherches permanentes et passionnées de l'expression.

C'est de dessin en dessin, d'esquisse en esquisse, à travers repentirs et remises en œuvre, à force d'effacer et de corriger, qu'Eisenstein arrive aux compositions qui commencent à le satisfaire.

S'il s'agit de compositions non destinées à un film, expérience et trouvailles lui serviront par la suite ; c'est une documentation mise en réserve.

S'il s'agit d'une composition pour un film, elle entre dans la marche générale de l'œuvre, elle devient document nouveau dans le mouvement et dans l'espace.

Ce travail constant, de tous les instants, cette inquiétude perpétuelle, c'est le vrai travail de l'artiste, et c'est cette tension de l'esprit, cette inquiétude vivifiante qui est une des grandes leçons d'Eisenstein.

* * *

Les dessins d'Eisenstein sont très expressifs. Ils ignorent l'indifférence et la froideur. Et c'est en ceci que réside leur force.

Ces petits dessins et ces esquisses débordent toujours de vie et de passion, et Eisenstein y dit toujours avec une force de conviction étonnante ce qu'il veut dire.

Ils possèdent un caractère hautement « théâtral » au meilleur sens du terme. On y retrouve

eyes of the copyist or tinkerer, the ensuing art can only prove to be an insult to the throbbing essence of life.

Eisenstein never descended to the cut and dry view of the tinkerer, for he was always an artist, a man with his own thoughts and outlook. A great artist in his films, he proved himself an artist as well in his auxiliary, pictorial gift.

* * *

No artist in any of the arts can snatch his results from the ceiling, or achieve anything without vast efforts and experience.

The life of every real artist is spent in pursuit of the best expression for his model.

Constant effort, inspired and unceasing, is therefore imperative in every sphere of art, for without that effort the really valuable qualities of art will be lacking.

And every real effort in this direction will inevitably prove to be an excellent school on the path to the great artistic portrayals of life.

Eisenstein's path to these great portrayals and his tireless, fervent searching for expression offer much that is instructive to both the directors and the artists.

Proceeding from drawing to drawing, sketch to sketch, repetition to repetition, and correction to correction, constantly obliterating what he had done, and trying anew, Eisenstein approached the level of composition which probably began to bring him some satisfaction.

If he was dealing with a composition apart from a film, its discovery and the experience it gave him were sure to come handy later on, for it was material which he kept in reserve, more likely than not.

If, on the other hand, he was dealing with a composition bearing directly on a film, it was sure to flow into the vast general course of the latter, finding its place in the new material, in motion and space.

This constant, anxious work carried on from hour to hour is the real work of the artist. This tense and poignant anxiety of Eisenstein at work could indeed be instructive to many.

* * *

Eisenstein's drawings are very expressive and never indifferent or apathetic. It is to this that they owe their power.

Inevitably pervaded with real passion and something very much alive, his small drawings and sketches express his ideas with astonishing conviction.

They are always theatrical in the best sense of the word, and vibrant with the eccentric spirit of the circus, for the theatrical spirit of

aussi à un degré éminent l'âme du cirque. Théâtre et cirque ont été sans doute nécessaires ici pour hausser la représentation du réel jusqu'aux limites de l'expressif.

C'est par ce côté théâtre et cirque que les dessins d'Eisenstein, non point au bout du compte mais en leur esprit et leur essence intime, rappellent l'univers de Toulouse-Lautrec.

Mais la différence se révèle aussitôt dans la façon d'aborder le problème et de le résoudre.

Lautrec cherche l'hyperbole expressive qui lui permettra de traduire dans son dessin le maximum de concision et de densité de la pensée.

Eisenstein pense et dessine d'abord en tant que metteur en scène. Ses dessins sont des dessins de cinéaste. Il ne recherche pas l'expression pour elle-même. Il se permet de mettre entre parenthèses des traits caractéristiques ou plastiques. Les dessins ne sont pas pour lui des œuvres en soi, mais un tremplin, une expérience, une méditation en vue de la mise en scène qui viendra. Il voit toujours plus loin que ce qu'il représente.

Si l'on compare les dessins d'Eisenstein à ce que deviendra son film, on voit que le dessin exagère l'image, alors que le film supprimera cette exagération, ce qui donnera finalement à l'image sa force vraie.

Tous les arts — littérature et cinéma, peinture et théâtre — marchent de pair dans leur aspiration à traduire l'époque et à créer un style. Et ils exercent les uns sur les autres une influence réciproque.

Les arts prennent appui les uns sur les autres. Ils cherchent l'un dans l'autre des compagnons d'armes et des auxiliaires. Et, bien souvent, le peintre se trouvera plus proche, par l'esprit, de l'écrivain ou du cinéaste que de ses confrères.

C'est ce qui compte dans la création du style d'une époque. De telles œuvres sont profondément contraires à l'esprit routinier, lequel, au reste, demeure identique à soi-même par ses clichés dans les professions les plus différentes.

Eisenstein ressentait profondément la variété des arts. Il avait ses goûts en musique, en littérature, en peinture ; il avait en toute chose ses passions d'artiste authentique.

Dans son art, il se donne à soi-même un compagnon fidèle et avisé : Eisenstein metteur en scène se fait toujours accompagner d'un Eisenstein peintre qui l'aide à créer des personnages, à pénétrer dans leur univers mental, dans la structure plastique de leur vie.

Ce peintre fut un ami véritable : jamais il ne transigea, jamais il ne se laissa aller à la sécheresse ni à la froideur.

the latter was probably necessary to him to heighten the realities he portrayed until maximum expressiveness was attained.

Through this elation inherent in the theatre and the circus Eisenstein's drawings came to resemble the world of Lautrec's drawings not for their results, but for their spirit and inner essence.

The difference in their approaches and aims, however, is apparent at once. Lautrec, the artist, attained that degree of exaggeration, that grain of expressiveness which lent his drawing exhaustive meaning in the most compact form.

Eisenstein, for his part, thought and drew mainly as a film director. His drawings were the pictures of a film director who laid no restraint on the degree of his expressiveness who made allowances in the characterizations and the plastics of his drawings which he did not regard as individual works of art, but as running starts for his thoughts, as experience amassed for the work on future films, since he could see far beyond his drawings.

If we compare an Eisenstein drawing with some scene or characteristic feature of his idea for a film, we shall perceive how the drawing had spread beyond and exceeded the image to be screened. The director, however, had eliminated that surplus and the result was an image of telling force.

Literature and film art, painting and the theatre all march side by side in the grand process of building style, and in their efforts to reflect the element of time. Advancing together, they never cease to influence one another.

The arts invariably lean upon one another for advice and assistance, and the artist is very often more kindred in spirit to the contemporary writer or film director than to his own professional setting.

And that is indeed what really matters in the creation of the style of our times, for the works of such artists are deeply adverse to the spirit of the tinkerer whose standard, by the way, is much the same in the most varied professions.

Eisenstein deeply felt all the varieties of art. Music, literature, and painting were near and dear to him, and he had his sincere, artistic passions everywhere.

In one of the arts, moreover, he found a true and helpful friend, for Eisenstein the artist walked side by side with Eisenstein the film director ; and it was the artist who invariably helped him to create his human characters, to penetrate their inner worlds, and the plastics of their lives.

The artist was always the true friend of the director, always uncompromising, and never apathetic or dry.

Et ce fut lui qui, par son esprit acéré, par son «arrière-goût de pamphlétaire» aida toujours le cinéaste à se renouveler. Ce fut lui qui l'aïda à ne jamais laisser refroidir son inspiration, à demeurer toujours révolutionnaire.

«*La révolution, disait Eisenstein, m'a donné ce qui m'est le plus cher : elle a fait de moi un artiste.*»

Through his pungent wit and "journalistic punch" Eisenstein the artist helped Eisenstein the director to be always new and up-to-date, always in a state of emotional tension, always revolutionary.

Eisenstein himself once said: "The revolution gave me the dearest thing in my life — it made an artist of me."



РИСУНКИ
РАЗНЫХ
ЛЕТ



DESSINS
(ÉPOQUES DIVERSES)

DRAWINGS OF VARIOUS
PERIODS



С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ¹

(Глава об уроках танца)



Начать с того, что рисовать я никогда не учился.

А рисую вот почему и как:

... Инженеру Афросимову я обязан тем, что в меня вселилась безудержная охота и потребность рисовать.

... Потому что тонко заостренным белым мелком, оклеенным бледно-желтой бумагой с крошечными звездочками, господин Афросимов в ожидании игры на темно-синем сукне ломберного стола...

мне рисует!

Он рисует мне зверей.

Собак. Оленей. Кошек.

Особенно отчетливо помню верх моих восторгов — толстую раскоряченную лягушку.

Белый остро прорисованный контур резко выделяется на темном фоне.

«Техника» не допускает оттушевок и иллюзорно 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 линий как динамического движения, линии как процесса, линии как пути.

Много лет спустя оно заставит меня записать в своем сердце мудрое высказывание Ван-Би (III век до р. Х.)²:

¹ Фрагмент главы из мемуаров С. М. Эйзенштейна.

² Ван-Би (226—249) — китайский философ. См. А. А. Петров, Ван-Би. Из истории китайской философии, стр. 103, М.—Л., изд. АН СССР, 1936.



«Что есть линия — линия говорит о движении».

Я с упоением буду любить в Институте Гражданских Инженеров сухую, казалось бы, материю декартовой аналитической геометрии: ведь она говорит о движении линий, выраженных загадочной формулой уравнений.

Я отдам многие годы увлечению мизансценой — этим линиям пути артистов «во времени».

Динамика линий и динамика «хода», а не «пробывания», как в линиях, так и в системе явлений и перехода их друг в друга, остается у меня постоянным пристрастием.

Может быть, отсюда же и склонность и симпатии к учениям, провозглашающим динамику, движение и становление своими основоположными принципами.

И с другой стороны, я навсегда сохраню любовь к Диснею и его героям от Микки Мауса до Вилли-Кита: ведь их подвижные фигуры тоже звери, тоже линейные, в лучших своих образцах без тени и оттушевки, как ранние творения китайцев и японцев, состоящие из реально бегающих линий контура!

Бегающие линии детства, своим бегом очерчивающие контур и форму зверей, — здесь они вновь оживают реальным бегом реальных линий абриса мультипликаторного рисунка.

И, может быть, в силу этих же детских впечатлений я с таким вкусом и удовольствием беспрестанно рисую мелом на черной доске во время моих лекций, развлекая и увлекая моих слушателей-студентов самими набросками и стараясь привить им восприятие линии как движения, как динамического процесса.

Вероятно, именно потому чисто линейный рисунок остается для меня особенно любимым, и почти только им, или им «в основном», я и пользуюсь.

Пятна света и тени (в набросках, рассчитанных на экранное воплощение) раскидываются по ним почти как запись желаемых эффектов.

Так, в письмах к брату на набросках предполагаемых картин Ван-Гог записывает словами название красок в тех местах, где им предполагается быть.

Впрочем, на первых порах умом владеет не Ван-Гог. Кстати, не линейная ли графика его цветового мазка и незамазанность отчетливо сохраненного образа их бега вызвали во мне первые к нему симпатии?

Ван-Гога я еще не вижу и не знаю.

На первых порах — здоровое влияние, острый, обнаженно-контурный рисунок Олафа Гюльбрансона¹.

И горы графической шушеры и дряни вроде сухого ПЭМа² из «Вечернего времени» и особенно гремевшего в мировую войну сборника «Война и ПЭМ», полными скучных Вильгельмов, совершенно напрасно меня пленявших.

¹ Олаф Гюльбрансон — современный норвежский рисовальщик и политический карикатурист.

² ПЭМ — П. П. Матюнин, русский художник-карикатурист.



Впрочем, в ту же пору я начинаю увлекаться «лубками» Моора¹. Здесь уже какое-то ощущение штриха и контура и очень часто сложная «цветовая заливка» поверхностей, очерченных этим контуром.

В этот период я рисую ужасно много и очень плохо, заостряя первоначальный правильный источник вдохновения плеядой низкопробных образцов и «передвижническим» увлечением «сюжетами» вместо «подвижнического» искажения форм (чем так же рьяно, в ущерб первому, буду заниматься позже, в периоде «артистической» уже биографии).

Рисованию почему-то не обучаюсь.

А когда попадаю «на гипс», «чайники», и «Маску Данте» в школе, у меня совершенно ничего не получается.

И здесь оказывается, что воспоминания о первых уроках танцев гораздо уместнее, чем могло бы показаться.

Собственно говоря, не столько самые уроки, сколько полная моя непригодность к обучению этому делу.

До сих пор не могу осилить вальса, хотя фокс, в резко выраженном негритянском аспекте, откалывал с большим успехом даже в... Гарлеме и вовсе недавно допрыгался до свалившего меня на месяцы инфаркта миокарда.

В чем же здесь дело и где связь?

Рисунок и танец, конечно, растут из одного лона, и они — только две разновидности воплощения единого импульса.

Уже значительно позже — после отказа от рисования и нового возвращения к рисунку — «потерянному и вновь обретенному раю графики» (что случилось со мною в Мексике), я удостоился первого («и единственного!») в печати отзыва о моих графических талантах.

И случилось это вот как и почему.

В Мексике, как сказано, я вновь начал рисовать.

Но прежде надо сказать о том, как я... перестал рисовать.

И уже в правильной линейной манере.

В этом влияние не столько Диего Риверы, рисующего жирным и прерывистым штрихом, а не милой моему сердцу «математической» линией, способной на все многообразие выразительности, которую она достигает только изменяющимся бегом непрерываемых очертаний.

В ранних киноработах меня тоже будет увлекать математически чистый ход бега монтажной мысли и меньше «жирный» штрих подчеркнутого кадра.

Увлечение кадром, как ни странно (впрочем, вполне последовательно и естественно — помните, у Энгельса: «... сперва привлекает внимание движение, а потом уже то, что движется!»), приходит позже.

И как раз в той самой Мексике, где рисунок переживает этап внутреннего очищения в своем стремлении к математически абстрагированной, чистой линии.

Особенно остер эффект от того, когда посредством отвлеченной и «интеллектуализированной» линии рисуются сугубо чувственные соот-



¹ Д. С. Моор (Орлов) (1883—1946) — советский художник-график, политический карикатурист.

ношения человеческих фигур, обычно в каких-либо особенно мудреных и заумных ситуациях!

(Особенно сильно выраженный сенсуализм в сочетании со способностью к самому отвлеченному абстрагированию Бардеш и Бразильяк считают основным признаком моих творческих особенностей, что мне очень льстит и очень меня устраивает. См. «Histoire du Cinema».)

Здесь влияние, повторяю, не столько Диего Риверы, хотя известным образом и вобравшим в себя до известной степени синтез всех разновидностей мексиканского примитивизма от барельефов Чичен-Итцы, через примитивные игрушки и росписи утвари до неподражаемых листов иллюстраций Хозе Гуадалупе Посада к уличным песням.

Здесь скорее само влияние этих примитивов, которые я жадно в течение 14 месяцев ощупывал руками, глазами и искаживал ногами.

И, может быть, даже еще больше сам удивительный линейный строй поразительной чистоты мексиканского пейзажа, квадратной белой одежды пеона, круглых очертаний соломенной его шляпы или фетровых шляп «дорадос».

Так или иначе, в Мексике я рисую очень много.

Проездом через Нью-Йорк встречаюсь с хозяином Бэкер Гэллери (кажется, Бэкер).

Он заинтересовывается рисунками и просит их оставить ему. Они достаточно бредовы по сюжетам, например «циклы» Саломеи, пьющей соломинкой из губ отрезанной головы Иоанна Крестителя.

В два цвета — двумя карандашами.

«Сюита» на темы «боя быков», где в самых разных сочетаниях эта тема сплетается с темой святого Себастьяна.

Причем то это мученичество матадора, то ... быка.

Есть даже рисунок распятого на кресте быка, пронзенного стрелами, как св. Себастьян.

Я здесь ничем не виноват.

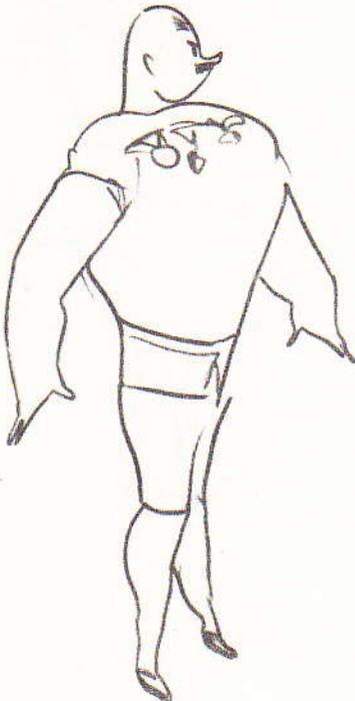
Это Мексика в одной стихии воскресного праздника смешивает кровь Христову утренней мессы в соборе с потоками бычьей крови в послеобеденной корриде на городской арене; а билеты на бой быков украшены образом Мадонны де Гуадалупе, четырехсотлетие которой знаменуют не только многотысячными паломничествами и десятками южноамериканских кардиналов в багряно-красных облачениях, но и особенно пышными корридами «во славу божьей матери» («de la madre de Dios»).

Так или иначе, рисунки вызывают любопытство мистера Бэкера (или Броуна?).

А когда на экраны выходит злополучный оскопленный вариант «Que viva Mexico!»¹, чьими-то нечистыми руками обращенный в жалкий бред «Thunder over Mexico»², предприимчивый янки, как сказали бы у нас в «Вечерке», выставил эти рисунки в маленьком боковом фойе одного из театров.

¹ «Да здравствует Мексика!»

² «Буря над Мексикой».



Таким образом, заметка о рисунках попадает в газету.

И один рисунок даже в продажу.

До меня доходит перевод на ... 15 долларов.

Если я разыщу в ворохах печатной кинематографической славы эту пожелтевшую единственную рецензию обо мне «графике», я непременно подошью ее здесь, к этому месту.

Но помню я из нее, главное, именно то, что к месту мне здесь нужно.

А именно отзыв о «легкости», с которой они набросаны на бумаге, «словно протанцованы».

Рисунок и танец, вырастающие из лона единого импульса, здесь встречаются.

И линии моего рисунка прочитываются, как след танца.



COMMENT J'AI APPRIS A DESSINER

PAR SERGE EISENSTEIN

Premier point : je n'ai jamais appris à dessiner. Mais voici pourquoi et comment je dessine.

... L'ingénieur Afrossimov m'a inculqué la passion du dessin. C'est un besoin que je lui dois.

... Tout vient du bâton de craie finement taillé et gainé de papier jaune clair aux minuscules étoiles que M. Afrossimov, en attendant que la partie commence, promène sur le drap gros-bleu de la table de jeu.

C'est pour moi qu'il dessine.

Des animaux.

Des chiens, des cerfs, des chats...

Le comble de l'extase, c'est une grenouille énorme aux pattes écartées.

Une arabesque blanche qui se découpe brutalement sur le fond sombre.

Car la technique, ici, n'autorise pas l'estompe ni l'illusion des ombres portées.

Rien que le contour.

Mais qu'importe?

Puisque sous les yeux du spectateur émerveillé cette arabesque naît et se meut, et qu'en se mouvant elle colle à l'invisible contour de l'objet en le contraignant, par son opération magique, d'apparaître sur le drap gros-bleu.

Cette sensation poignante de la ligne en tant que mouvement, du dynamisme de la ligne, de la ligne en train de se faire, de la ligne-chemin parcouru, j'en garderai le souvenir pendant des années.

Après bien des années, c'est ce qui me gravera dans le cœur l'aphorisme du sage philosophe chinois Wan-Bee (troisième siècle av. J. C.) :

« *Qu'est-ce que la ligne? La preuve du mouvement.* »

A l'Ecole du Génie civil, la géométrie analytique me sera un enchantement : ce continent cartésien, que l'on croirait aride, prouve le mouvement des lignes par leur traduction en mystérieuses formules d'algèbre.

Je m'adonnerai pendant de longues années aux ravissements de la mise en scène, cette courbe où s'inscrit le chemin de l'artiste « dans le temps ».

Le dynamisme de la ligne et le dynamisme non du « demeurer » mais de « l'aller », celui des lignes aussi bien que celui des phénomènes et de leur passage de l'un à l'autre, resteront ma passion de toujours.



HOW I LEARNED TO DRAW*

BY SERGEI EISENSTEIN

A Chapter of Dancing Lessons

To begin with, I never actually got down to learning how to draw.

And here is how I draw and why.

It is to the engineer Afrosimov that I owe my irresistible itch for drawing.

Because Mr. Afrosimov was drawing for me!

on the dark blue cloth of the card table, with a well sharpened stick of chalk in a yellowish wrapping spangled with tiny stars, while waiting for a game.

He was drawing animals for me.

Dogs, deer, cats.

Very distinctly do I remember the acme of my delight: a fat, squatting frog.

The white, sharply delineated contour stood out against the dark blue background.

This "technique" allows of no shadings and illusory shadows.

Only a sheer contour!

Nor was it only an outline done in many strokes.

Here, the line of the contour originated and moved on to the delight of the spectator.

Ever in motion, the line ran along the invisible contour of an object, magically compelling it into existence on the dark blue cloth. The line was the wake of motion!

Years later, I was to remember the piercing thrill of the line as dynamic movement, as a process, and a route.

Many years later it compelled me to inscribe in my heart the wise precept of Wang Pi (3rd century B. C.): "What is a line—a line speaks of movement".

Enraptured, I would study the seemingly dusty Cartesian analytic geometry at the Institute of Civil Engineering, for it spoke about the movement of lines expressed in mysterious formulae.

I would devote many years to the mise-en-scène: these lines of the actors' paths through time!

The dynamics of lines and of "becoming" and not of "remaining" in both the lines and the system of phenomena and their transition

* Excerpt from a chapter in S. M. Eisenstein's Memoirs.

D'où, peut-être, mon faible, ma propension pour les doctrines qui proclament le primat du dynamisme, du mouvement, du devenir.

D'où aussi l'amour que j'ai toujours conservé pour Walt Disney et ses héros, de Mickey-Mouse à la baleine Billie, images en mouvement qui sont aussi des bêtes et qui sont aussi des courbes, sans ombres ni estompages dans leurs spécimens les plus réussis, exactement comme chez les primitifs chinois et japonais, faites seulement d'une arabesque aux lignes réellement mouvantes.

Ici, les courbes en mouvement de mon enfance, dont la course dessinait le contour et la forme des bêtes, vivent d'une vie nouvelle par l'effet du mouvement réel des lignes réelles du dessin animé.

C'est peut-être sous l'influence de ces impressions de mon enfance que j'éprouve tant de joie à dessiner sans arrêt au tableau noir, pendant mes cours, que j'ai ce goût du croquis à la fois distrayant et attrayant pour l'auditoire d'étudiants auxquels je m'efforce d'inculquer cette perception de la ligne-mouvement, de la ligne-opération dynamique.

C'est sans doute pourquoi le dessin purement linéaire m'est demeuré cher entre tous, et pourquoi j'en fais un usage à peu près exclusif ou, tout au moins, « de base ».

Les taches de lumière et d'ombre (dans le cas des esquisses que le film matérialisera) s'y organisent un peu comme une notation des effets souhaités.

A la manière de Van Gogh qui, dans ses lettres à son frère, indique d'un mot, sur les esquisses des tableaux qu'il projette, la couleur qu'il veut, à l'endroit où il la veut.

Dans mes débuts, au reste, ce n'est pas Van Gogh qui s'impose à mon esprit. (Soit dit en passant, je me demande si l'attraction que j'éprouve pour lui n'est pas venue tout d'abord du graphisme linéaire de ses touches de couleur et de cette absence d'empâtements qui sauvegarde le mouvement des lignes.)

Van Gogh, je ne l'ai jamais vu encore, c'est un inconnu.

Dans mes débuts, je me contente de la saine influence d'Olaf Gulbransson¹, de son âpreté dépouillée.

Et aussi d'un fatras d'horreurs infâmes : les sinistres « Pem »² du *Vetchernéie Vrémia*, notamment ce Pem et la guerre dont les fastidieux Guillaume eurent une si bruyante vogue en 1914 et me captivèrent bien hors de propos.

¹ Caricaturiste norvégien.

² Pseudonyme de Piotr Matieunine, caricaturiste russe.

into each other have always been my ruling passion.

The same source, probably, gave rise to my predilection and sympathy for the teachings proclaiming dynamics, motion, and becoming as their basic principles.

At the other end of the scale, I will never cease to love Disney and his heroes, from Mickey Mouse to Billy the Whale, for their agile figures are also linear animals of a kind, without chiaroscuro, like the early creations of the Chinese and the Japanese, all fleeting contours.

The fleeting lines of childhood, delineating the contours of the animals have here come to life again in the realistic race of outlines of the animated cartoons.

And perhaps it is also because of those childhood impressions that I have been constantly chalking on the blackboard with such gusto, engrossing and amusing my students, and trying to make them see the line as a movement, as a dynamic process.

That is probably why the purely linear drawing remains my favourite, and why I use hardly any other.

Chiaroscuro (in the sketches intended for embodiment on the screen) is indicated within them almost like records of the desired effects.

It was thus that Van Gogh merely wrote the name of the colour on the spot where he had wanted it to be in the sketches he enclosed in the letters to his brother.

Still, it was not Van Gogh who took possession of me at that time—incidentally, was it not the linear virility of his strokes and the unsmudged clarity of their flight that prompted my first sympathies for him?

Van Gogh was still invisible and unknown to me then.

At first, it was the healthy influence, the naked contour of Olaf Gulbransson's drawings.¹

And mountains of graphic tripe and trash like the dry PAM² in the newspaper "Vecherneye Vremya" and the collection of caricatures entitled "The War and PAM" which was especially famous during the First World War and which was full of dull Wilhelms tempting me in vain to follow suit.

At that time, too, I fell under the spell of the "folk caricatures" by Moor³. Here, I had a certain sensation of shading and contour, and quite frequently there was the "colour



¹ Olaf Gulbransson is a modern Norwegian artist and political cartoonist.

² PAM—P. P. Matyunin, a Russian cartoonist.

³ D. S. Moor (Orlov) 1883—1946, a Soviet artist and famous political cartoonist.

C'est à ce moment-là, d'ailleurs, que je prends goût aux imageries populaires de Moor¹. Là, du moins, il y a déjà un sentiment du trait et de l'arabesque, très souvent un habile « bain de couleur » sur les surfaces cernées par la ligne.

C'est une période où je dessine énormément et fort mal, parce que j'alourdis mon inspiration première, qui était bonne, à force de détails de pacotille, parce que je cède à l'engouement pour les « sujets » à la manière de l'école russe du dix-neuvième siècle, au lieu de rechercher l'ascèse des formes (à l'inverse de ce que je ferai plus tard au détriment de la première tendance, quand ma carrière sera entrée dans sa phase « artiste »).

Je n'apprends pas le dessin.

À l'école, mis en présence du « plâtre » traditionnel, de la « théière » ou du « masque de Dante », je n'en tire rigoureusement rien.

Mais le souvenir de mes premières leçons de danse vient ici beaucoup plus à point qu'on ne le pense.

Moins les leçons elles-mêmes que ma parfaite inaptitude à apprendre la danse.

La valse m'est demeurée jusqu'à ce jour un obstacle insurmontable. Mais, pour le fox, du moins, celui qui a gardé franchement son caractère de danse nègre, je m'y suis trémoussé avec un vif succès jusque dans Harlem et je le pratiquai hier encore, avant l'infarctus du myocarde qui m'a cloué au lit pour des mois.

Où est le rapport ?

En ceci que danse et dessin tirent leur origine d'une même source. Ce ne sont que deux aspects sous lesquels une seule et même impulsion se matérialise.

Ce n'est que beaucoup plus tard, après avoir renoncé au dessin pour y revenir encore, après « le paradis perdu et retrouvé » (cela date du Mexique), que je me suis vu gratifier du premier (et de l'unique !) commentaire de presse consacré à mes talents de dessinateur.

Voilà comment la chose est arrivée et pourquoi.

C'est au Mexique, je le répète, que je me suis remis au dessin.

Mais il faut tout d'abord expliquer pourquoi je l'avais abandonné.

Et alors que j'étais déjà parvenu à ma vraie manière, au dessin linéaire...

Ce ne fut pas tellement sous l'influence de Diego Rivera, de son trait gras et syncopé, si différent de la ligne « mathématique », chère à mon cœur, qui sait rendre toutes les nuances de l'expression par la course ondoyante d'une ligne continue.

¹ Caricaturiste soviétique. De son vrai nom Orlov. (1883—1946.)



wash" of the surfaces delineated by these contours.

At that period I drew awfully much and awfully badly, attempting to emphasize my originally correct source of inspiration by a series of low-caliber samples, and by the "peredvizhniki's" passion for "genre" instead of the "zealot's" search for form¹ (which I took up with the same zest somewhat later in the "theatre period" of my life).

For one reason or another, I still did not get down to learning how to draw.

And when I did begin attending the "plaster of Paris," "tea-pots," and "mask of Dante" classes at school, I got nowhere.

And here it turns out that my recollections of my first dancing lessons are much more appropriate than might seem.

Or rather, not the lessons so much as my complete inaptitude in this field.

I have not been able to dance a waltz to this day, though I have dashed off a foxtrot in the most Negroid manner imaginable, and of all places, in Harlem. And quite recently, too, I danced myself into a myocardial infarct which laid me up for months.

What is the mystery of this, and where, the connection?

Drawing and dancing have, of course, sprung from the same seed, for they are merely two varieties of the same impulse.

Much later, after giving up my drawing and returning to it—the Paradise of Graphic Art Lost and Regained (which is what happened to me in Mexico)—I had the honour of receiving the first (and only) press comment on my pictorial talent.

This is how it happened and why.

As I have said, I resumed drawing in Mexico.

But first, I ought to tell how I dropped my drawing.

In the traditional linear manner.

This was due not so much to the influence of Diego Rivera who drew in dense and intermittent strokes, and not in my endeared "mathematical" line capable of the whole gamut of expression which it attains only through a varying pace of continuous outlines.

In my earlier film efforts I also favoured the mathematically pure course of the director's line much more than the "dense stroke" of the emphasized film shot.

¹ An untranslatable play of words. The Russian word "peredvizhniki" (the genre trend in Russian painting which derived its name from the itinerant society of artist, as the group called itself at first) and the Russian word "podvizhniki" (zealots) are similar in sound.

Dans mes premiers films, je m'étais laissé entraîner par la pureté mathématique du montage conçu dans son mouvement, plus que par le trait gras que souligne la séquence.

Le goût de la séquence, si curieux que cela paraisse (et c'est simplement logique, naturel rappelez-vous Engels : «*C'est le mouvement qui retirent d'abord l'attention ; ensuite seulement l'on pense à ce qui se meut !*» m'est venu plus tard.

Au Mexique justement, quand mon dessin a franchi l'étape de la purification interne, à force d'aspirer à l'abstraction mathématique, à la pureté linéaire.

Car l'effet devient particulièrement saisissant lorsque, par le truchement de la ligne abstraite et «*intellectualisée*», le dessin institue un rapport foncièrement sensuel entre des figures humaines placées dans des situations sortant de l'ordinaire et du sens commun !

(Dans leur *Histoire du cinéma*, Bardèche et Brasillach tiennent ce mélange de sensualité soulignée et d'aptitude au maximum d'abstraction pour le trait fondamental de mon œuvre ; c'est bien flatteur et j'y souscris volontiers.)

Je le répète : l'influence de Diego Rivera n'a pas tellement joué ici, encore qu'à quelque égard et à quelque degré ce peintre opère en soi la synthèse de toutes les variétés du primitif Mexicain, des bas-reliefs de Chichen-Itza aux inimitables illustrations de José Guadalupe Posada pour les chansons des rues, en passant par les jouets primitifs et la vaisselle peinte.

Non, l'influence qui a joué ici, c'est plutôt celle des primitifs que pendant quatorze mois, la vue, le toucher et la marche m'ont appris à connaître et à aimer passionnément.

Et plus encore, peut-être, l'extraordinaire structure linéaire du paysage mexicain, sa stupéfiante pureté, le blanc rectangle du vêtement des peons, les courbes de leurs chapeaux de paille ou des sombreros de feutre...

Bref, au Mexique, je dessine énormément.

Et en rentrant par New York, je rencontre là-bas le patron de la Baker Gallery. (Je crois bien que c'était Baker.)

Il s'intéresse à mes dessins et me demande de les lui laisser.

Des dessins franchement délirants. Par exemple, du cycle de Salomé : celui où Salomé boit au travers d'une paille entre les lèvres de la tête coupée de Saint Jean Baptiste.

Un dessin en deux couleurs : à deux crayons.

Il y a aussi une «*suite*» sur la tauromachie où le thème de la corrida s'imbrique en des combinaisons variées avec le thème de Saint Sébastien.

Tantôt le martyre du matador. Tantôt celui du taureau ! Sur un dessin, on voit même un

My infatuation with the film shot came later, strange as it may seem (but then it is quite consistent and natural: remember how Engels puts it—"It is first the movement that catches the attention, and then that which moves!").

And this happened to me precisely in Mexico where the drawing went through the stage of inner purification in its striving for a mathematically abstract and pure line.

The effect is especially telling when extremely sensual relations of human figures, especially in some sophisticated and extraordinary situations, are depicted through the medium of an abstract, "intellectualized" line.

(Especially pronounced sensualism combined with the ability for the most abstract thinking is regarded by Bardèche and Brasillach as the hallmark of my creative profile, which is very flattering and suits me perfectly. See "Histoire du cinéma.")

I repeat that the influence here was due not so much to Diego Rivera, though he had to some degree synthesized all the varieties of Mexican primitivism, from the bas-reliefs of the Chichen Itsi, through the primitive toys and ornamentation of utensils, to Jose Guadalupe Posada's inimitable illustrations to the street songs.

It was rather the influence of those samples of primitive art which I avidly touched, saw, and visited for fourteen months.

Even more striking, probably, was the linear harmony of the amazing purity of the Mexican landscape, the square, white apparel of the peons, and the circles of their sombreros or "dorados" felt hats.

Be it as it may, I did a lot of drawing in Mexico.

Stopping over at New York, I met the owner of the Baker Gallery (I believe that was the name).

He grew interested in my drawings and asked me to leave them with him. They were nightmarish enough in their subjects; for example: the "series" of Salome drinking from a straw dipped between the lips of the beheaded John the Baptist.

In two colours—with two pencils.

There was also a "suite" on the theme of the bull fight interwoven with the theme of St. Sebastian in the most intricate combinations.

Now it was the martyrdom of the matador, and now of the bull.

There was even a drawing of a crucified bull pierced by arrows like St. Sebastian.

This was not my fault.

This was Mexico mixing Christ's blood of the Matin in the cathedral with the streams



taureau crucifié, transpercé de flèches comme Saint Sébastien.

Je n'y suis pour rien !

C'est la faute du Mexique, lequel, au cours d'un même tumultueux dimanche, mêle le sang du Christ de la messe du matin à celui qui, pendant la corrida de l'après-midi, coule à flots des taureaux sur la plaza municipale.

Les billets d'entrée, au reste, sont à l'effigie de la Vierge de Guadalupe dont le quatrième centenaire ne se célèbre pas seulement par une foule de pèlerinages avec des cardinaux en soutanes écarlates, mais par de somptueuses corridas en l'honneur de *la Madre de Dios*.

Bref, mes dessins excitent la curiosité de Mr. Baker (qui s'appelait peut-être bien Brown).

Lorsqu'on projettera la variante tristement châtée de mon *Que viva Mexico* (devenu par les véreux offices de je ne sais plus qui le délirant navet intitulé *Tonnerre sur le Mexique*), l'entrepreneur New-Yorkais exposera ces dessins dans un foyer de théâtre miteux.

On en parlera dans un journal.

Il y en aura même un de vendu.

J'ai touché pour cela un chèque de quinze dollars.

Si je retrouve sous les décombres de ma gloire imprimée cette unique coupure jaunie où il est question de moi « dessinateur », je la collerai ici, sous ce passage.

Mais je me souviens de l'essentiel, de ce qui justement vient ici à point.

Parlant de la « légèreté » avec laquelle je jetais mes dessins sur le papier, l'auteur disait qu'ils étaient « en quelque sorte dansés ».

Issus du tréfond d'une impulsion unique, dessins et danses ici se rencontrent.

Et les lignes de mon dessin se déchiffrent comme la trace d'une danse.



of the bull's blood in the afternoon corrida in the city arena into the one element of the Sunday holiday ; while the tickets to the bull fight were graced with the image of the Madonna de Guadalupe whose quater-centenary was marked not only by thousands of pilgrimages and scores of South American cardinals in scarlet robes, but also by especially sumptuous bull fights "to the glory de la madre de Dios."

In short, the drawings aroused the curiosity of Mr Baker (or was he Mr Brown?).

And when the ill-starred, emasculated version of "Que viva Mexico" had been converted into the pitiful jumble of "Thunder Over Mexico" by someone's profane hands, the enterprising Yankee exhibited these drawings in a side lobby of a theatre.

That is how the note about my drawings found its way into the newspapers.

And one drawing was even sold.

I actually received the money: fifteen dollars.

If I ever find this yellowed clipping—the only notice about me as a graphic artist—in the piles of cinematographic publicity, I shall certainly insert it at this spot.

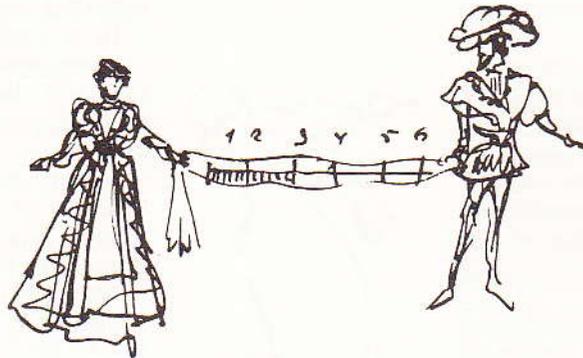
But I remember the chief thing in it, just the thing I need for this spot.

A sentence about the "lightness" with which they were dashed on paper as if I had "danced through the lot of them."

The drawing and the dance growing from the same seed of a single impulse are here entwined.

And the lines of my drawing were read like the figures of a dance.

[Mémoires («Les leçons de danses»)]



Скэтинг ринк
Skating
Skating rink

В мире животных
Dans le monde des animaux
In the animal world

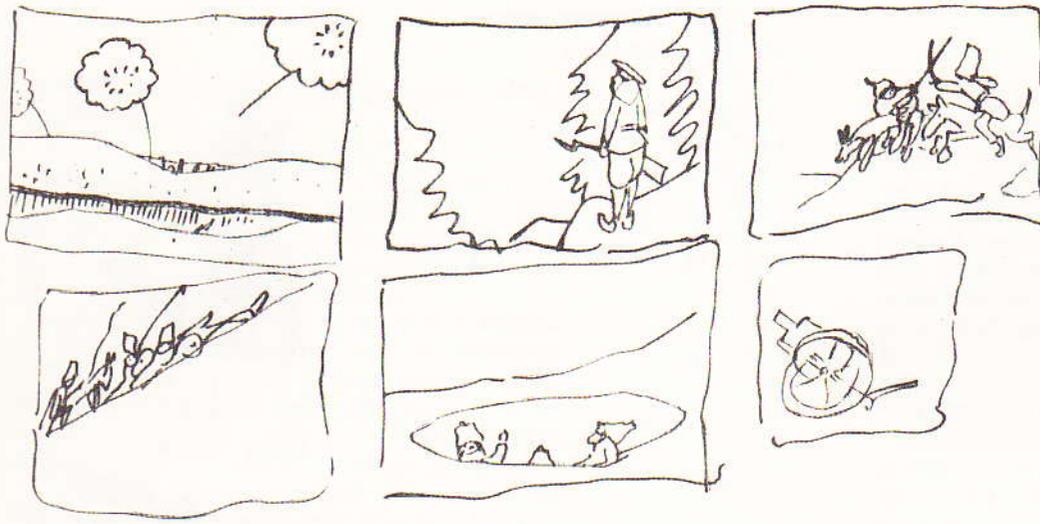


Автомобиль
L'automobile
Automobile



Скэтинг ринк
Skating
Skating rink

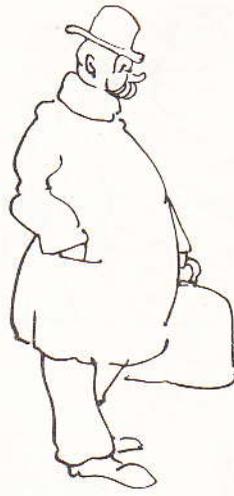




Война 1914 г.
 La guerre de 1914
 The War of 1914



Февральская революция
 La révolution de Février
 The February Revolution



Февральская революция
La révolution de Fevrier
The February Revolution



Полка-Гротескна



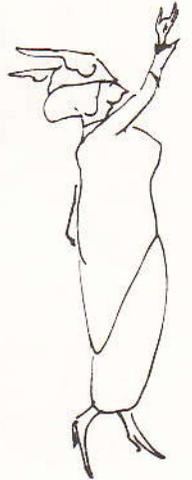
Полка-гротеск
Polka-grotesque
Polka-grotesque



Валет
Valet
A valet



Юноша
Jeune homme
A youth



Поездка на дачу
Départ pour la campagne
A trip to the country home

Рассерженный волшебник
Magicien en colère
An angry magician



Уличное происшествие
Accident
An incident in the street



О. АЙЗЕНШТАТ

РЕЖИССЕР-ГРАФИК



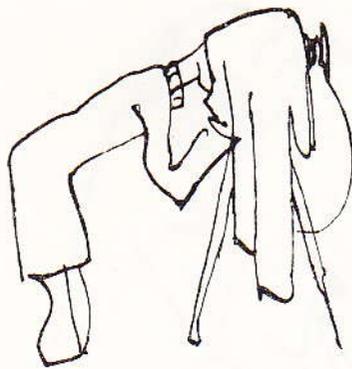
Множество карандашных рисунков, набросков пером и тушью, сохранившихся в художественном наследии выдающегося советского кинорежиссера Сергея Михайловича Эйзенштейна, никогда не предназначалось им ни для экспозиции, ни для публикации, ни для сколь-нибудь широкого обозрения...

А между тем перо и карандаш были его постоянными спутниками. Разбирая сегодня бесчисленные пожелтевшие листки, видишь, что рисунки эти рождались повседневно, то на клочке писчей бумаги, то на полях рукописи, то на театральной программе, то на газетном обрывке, гораздо реже на заранее подготовленном листе ватмана или картона, но всегда являлись выражением вечно ищущей, страстной творческой мысли большого художника.

Если бы мы не знали Эйзенштейна-режиссера, а располагали только его графикой, то этого было бы достаточно, чтобы включить его в ряды наиболее интересных и своеобразных рисовальщиков нашего времени. Но тем интереснее рассмотреть сегодня графическое наследие Эйзенштейна в связи с его художественным мировоззрением, практикой режиссера и педагога, с общими взглядами на искусство, художественными симпатиями и антипатиями.

И, быть может, рисунки Эйзенштейна — самый верный и самый близкий путь проникновения в его творческую лабораторию. Всегда очень острые по мысли, предельно ясные и лаконичные по форме, они — свидетельство общественного темперамента их автора, его социальных пристрастий, понимания им драматического конфликта в искусстве, проникновения в природу трагического, комического, патетического, гротескового... Пожалуй, самой главной темой Эйзенштейна-рисовальщика являются бесконечные поиски выразительной характеристики человека, поиски, обнаруживающие поистине неистощимую фантазию, наблюдательность, потрясающую «зрительную» эрудицию.

Когда-то, в начале 30-х годов, в нашей критике было распространено мнение, что режиссер Эйзенштейн пренебрегает в своих филь-



мах человеком во имя воссоздания факта, события. Это опровергается не только анализом его кинокартин, но и рассмотрением всего пути Эйзенштейна-рисовальщика. С самых ранних лет все его внимание направлено исключительно на то, чтобы всесторонне изучить и наиболее полно показать поведение человека во взаимоотношениях с окружающим миром, на то, чтобы графически проследить все бесконечное многообразие человеческих характеров, в самых различных, порой совершенно неожиданных положениях и ситуациях.

Графика Эйзенштейна — это нескончаемая цепь человеческих характеров, запечатленных в сотнях острейших драматических коллизий. В этом проявилось прежде всего яркое режиссерское мышление автора.

По сути дела, в его графике отсутствуют иные мотивы, тщетно было бы искать в ней отражения каких-либо иных жизненных впечатлений: мы не найдем у него ни пейзажа, ни портрета как такового, ни книжной иллюстрации, ни натюрморта — ни одного из тех привычных жанров, по которым классифицируется изобразительное искусство. И вместе с тем это нечто удивительно цельное, последовательное, художественно законченное.

В своей статье «Как я стал режиссером» Эйзенштейн вспоминает: «... очертя голову нырнул в работу на театре... сперва художником. Потом режиссером.

Главное в том, что тяга моя к таинственной жизнедеятельности, именуемой искусством, была непреодолимой, алчной и ненасытной».¹

И если режиссер победил в нем художника, то произошло это в силу особенностей его таланта. Режиссерское видение всегда питало и оплодотворяло графическое искусство художника, так же как мастерство рисовальщика бесконечно обогащало творчество выдающегося режиссера. Недаром Эйзенштейн почти не имеет себе равных в создании зрительного образа фильма.

* * *

Еще будучи ребенком, Эйзенштейн изрисовывал толстенные тетради. Таким образом он «переваривал» свои впечатления от прочитанных книг, увиденных спектаклей и цирковых представлений, прослушанных опер...

Но, удивительное дело, все, что выходило из-под пера или карандаша этого мальчика, — бесчисленная вереница самых диковинных персонажей — уже не было похоже на то, что показывалось на сцене рижской оперы или цирковой арены. Рассматривая сегодня миниатюрные изображения этих персонажей, дивисься тому, что уже тогда Эйзенштейн неизменно привносил в каждую тему что-то свое...

Кстати, привычка осмысливать в рисунке впечатление от прочитанного литературного произведения, увиденного спектакля и даже услышанной музыки осталась у него на всю жизнь. Так, оторвавшись от книги или придя из театра или кино, он принимался рисовать,

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», 1956, стр. 355—356.

изображая на бумаге, как бы он сам поставил «Ричарда III», «Царя Эдипа», французскую комедию или снял тот или иной эпизод в кинофильме.

Но и в ранних своих рисунках Эйзенштейн не ограничивался изображением по-своему увиденных персонажей. Нередко под его карандашом оживали герои им самим придуманных сюжетов, порой целых пьес.

Вот целая нарисованная история, озаглавленная «*Vie de prince*», показывающая «райскую» жизнь наследного принца с момента его царственного вставания до тех пор, пока он вновь укладывается на ночь на свое пышное ложе. Или же серия рисунков под названием «Борьба лейкоцитов с микробами», где мы видим и сцены войны, и два неприятельских лагеря, и все роды оружия, и пехоту, и артиллерию, и носилки с ранеными, и даже картежную игру на госпитальной койке. Нет никакого сомнения, что в этом причудливом сюжете, датированном 1915 годом, нашли свое преломление события первой мировой войны.

Никогда не пользуется Эйзенштейн своим изобразительным даром для того, чтобы просто «поиграть» карандашом или бездумно зафиксировать какой-то предмет из окружающей обстановки. В основе каждого рисунка всегда лежит ясно осознанный, пластически выраженный замысел.

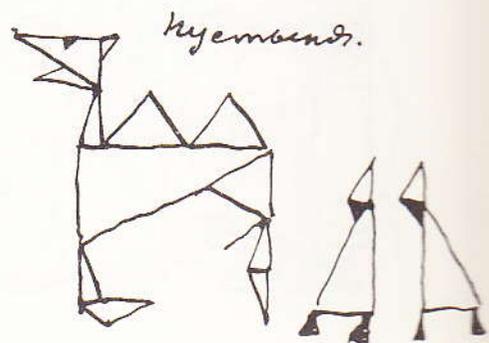
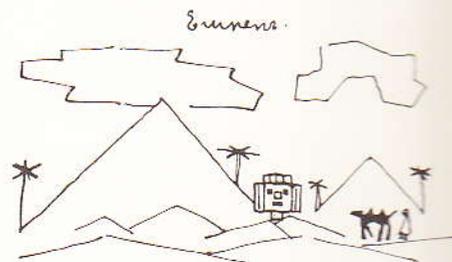
«Если вы знаете вещь и отношение автора и так и ставите, то вы отвратительный режиссер, — говорил он позже своим ученикам, — на базе того же соотношения явлений вы должны строить свое понимание, свое отношение к явлениям и от этого определить тот или иной стилистический подход»¹. Эти слова с полным правом могут быть отнесены к его собственным рисункам, где отчетливо выражена не только объективная сущность изображаемого, но и активное отношение автора к созданному им персонажу и его поступкам.

Он попросту был неспособен иначе мыслить, иначе творить.

Любопытно, что единственной школой Эйзенштейна-художника были занятия по рисунку и архитектурному черчению в Институте гражданских инженеров в Петрограде, куда он поступил в 1916 году. Однако его успехи по этим дисциплинам были не блестящи, как, впрочем, и в реальном училище, где среди триумфальных пятерок по всем предметам по рисованию нередко стояла убогая тройка. А происходило это потому, что узкотехнические упражнения никогда не могли по-настоящему заинтересовать его, пробудить его неистощимую фантазию.

Но вот сохранился один небезынтересный документ, относящийся к студенческим годам. Видимо, это черновой чертеж трехэтажного дома, который Эйзенштейн должен был выполнить в учебном порядке. Здесь ревностный чертежник дал полную волю своему воображению, заселив строение самыми неожиданными персонажами — красавицами и щеголями, полицейскими и дуэлянтами, торговцами и фоторепортерами... И все они по воле автора живут, движутся, взаимодействуют друг с другом.

¹ Из стенограммы лекции во ВГИКе, 1934 г., III курс, лекция № 54, стр. 11.



В дни Февральской революции и им предшествовавшие Эйзенштейн начинает рисовать карикатуры. На них изображены обрюзгшие буржуи и обыватели в цилиндрах и котелках, с чемоданами и корзинами в руках, которые пытаются укрыться куда-нибудь подальше, чтобы спасти свою шкуру и свое добро. Им противопоставлены люди из народа с красными бантами в петличках, грозно наступающие на класс эксплуататоров.

В октябре и декабре 1917 года в «Петроградской газете» были напечатаны два его рисунка под замысловатой подписью «Sir gay», что попросту обозначало его русское имя Сергей.

Однако карьере карикатуриста не суждено было осуществиться, так как в 1918 году Эйзенштейн уходит добровольцем в Красную Армию. «Только революционный вихрь дал мне основное — свободу самоопределения»¹, — пишет он в своей автобиографии.

В армии сразу используются его знания студента Института гражданских инженеров, и он несет службу прораба при 18-м военном строительстве в районе Полоцка. Он чертит профили окопов, строит каменные и деревянные укрепления, занимается разбивкой проволочной сети полоцких позиций, составляет разного рода отчеты и ведомости, а также табели на поденных рабочих — словом, исправно несет службу. Но тыловые будни с серыми шинелями, бурой размокшей глиной, белесой щебенкой ни на один день не вытесняют из его памяти красочных причудливых фигур, рожденных гением Мольера и Гоцци, Грибоедова и Гоголя, засверкавших перед ним в лучах театральных прожекторов Риги и Петербурга. Он сам сочиняет целые пьесы, и на полях разных ведомостей и табелей появляются вереницы придворных в пышных одеждах и торжественных мольеровских париках в сопровождении персонажей комедия дель арте, шутов и арлекинов, докторов и Панталоне, коломбин и звездочетов, здесь же мелькают восточные мудрецы и строгие монахини, чопорные горбоносые дамы и тучные аббаты, важные российские чиновники в сиянии орденов.

Глядя на эту разношерстную толпу, вспоминаешь живопись Александра Головина, который был одним из любимых художников Эйзенштейна. А знаменитый «Маскарад» в декорациях Головина, поразивший Эйзенштейна в 1917 году, по его собственному свидетель-

¹ Автобиография, написанная к 15-летию работы в кино. Архив С. М. Эйзенштейна.



ству, определил выбор жизненного пути. Влияние художника несомненно чувствуется в тогдашних рисунках Эйзенштейна. Оно прежде всего выразилось в стремлении проникнуть в художественный стиль эпохи, почувствовать его в линиях костюма, в характере жеста, в общем контуре фигуры. Думается, что глубоко родственными Эйзенштейну оказались художественная щедрость Головина, способность создавать на основе самого общего указания о месте действия целое сожмище персонажей, рожденных его собственной фантазией.

Сказалось и необыкновенно сильное впечатление, полученное Эйзенштейном в детстве от спектакля «Принцесса Турандот» в постановке Ф. Комиссаржевского и декорациях Н. Сапунова.

Здесь можно говорить о влиянии больших художественных индивидуальностей Головина и Сапунова, но это не имеет ничего общего с подражанием или заимствованием, ибо уже в этот ранний период Эйзенштейн пользуется своими изобразительными средствами, говорит своим собственным художественным языком.

И если Головин прежде всего живописец, для которого богатство мира заключено в соотношении цветовых пятен и создании изумительного по тонкости и гармонии колорита, то Эйзенштейна с самых ранних лет привлекает ясность и точность рисунка, пластическая законченность контура, осознанная определенность черной линии на белом фоне.

Любопытно, что на полях одного из листов табеля на поденных рабочих, испещренных самыми фантастическими существами, появляется первый набросок мрачной и вместе с тем значительной фигуры Ивана Грозного, воплощению образа которого через четверть века отдаст Эйзенштейн все свое литературное мастерство сценариста, действенный талант режиссера, яркость изобразительного видения художника. Сравнивая сегодня этот ранний портрет грозного царя с сотнями его изображений, родившихся в пору работы режиссера над фильмом «Иван Грозный», убеждаешься, что уже тогда юноша Эйзенштейн увидел в нем черты, которые зрелому мастеру суждено было с такой исчерпывающей полнотой выразить сначала в бесчисленных рисунках, а затем перенести на экран.

Рисовальная страсть молодого прораба полоцких укреплений привлекла внимание художника Политуправления фронта, ныне широко известного карикатуриста К. Елисеева. Он добивается перевода Эйзенштейна в Политуправление, где ему поручается расписывание





агитпоездов, выпуск иллюстрированных боевых листов, оформление спектаклей армейской самодеятельности, в которых он порой участвует и как актер.

Именно тогда Эйзенштейн начинает впервые задумываться над великой воздействующей силой искусства, осознает место и значение советского художника в молодом государстве рабочих и крестьян, начинает формироваться как художник передовой революционной мысли.

* * *

Впервые имя Эйзенштейна появляется на афише первого рабочего театра Пролеткульта. Он художник и режиссер спектакля «Мексиканец», инсценировки рассказа Джека Лондона. Затем он ставит и оформляет спектакль «На всякого мудреца довольно простоты». Декорации или, вернее, их отсутствие имели в то время шумный успех.

Но странное дело: знакомясь сегодня с эскизами этих первых профессиональных работ Эйзенштейна, убеждаешься в том, что он изменяет здесь особенностям своей художественной индивидуальности и отступает от своей собственной манеры. Это становится сегодня очевидным в сопоставлении не только с его зрелыми рисунками, но и с набросками юношеского периода.

В «Мексиканце» он вовсе отказался от передачи образа реальной Мексики, Мексики, которая впоследствии так властно влекла к себе художника, которая так превосходно запечатлена в рисунках мексиканского цикла. В этих эскизах было все что угодно: и нагромождение шаров, кубов и пирамид, заменявших сами декорации, и вынесение действия в середину зрительного зала, и костюмы персонажей, подчиненные все тому же геометрическому признаку, — то в виде конусообразного колокола, то в виде удлиненного цилиндра — все, кроме передачи места действия, изобразительной характеристики героев Джека Лондона, образного строя произведения. Еще сильнее все это проявилось в постановке комедии Островского.

Эскизы к этим постановкам относятся к немногим в графике Эйзенштейна, которые разработаны в цвете, акварелью. Но вместо того чтобы обогащать искусство Эйзенштейна, цвет разрушает его своеобразие, посягает на его выразительные средства. Цвет в этих эскизах не более чем школярская раскраска, убивающая главную прелесть рисунков Эйзенштейна — выразительность человеческого тела, переданную карандашной линией в живом, динамическом процессе. (Впоследствии Эйзенштейн прибегал иногда и к цветному карандашу, но очень экономно пользовался им, только для подцветки контура, иногда для выделения какой-либо детали.)

Очень схожи с этими эскизами рисунки, сделанные им в период занятий на курсах Высших режиссерских мастерских, руководимых Вс. Мейерхольдом. Это по большей части проекты решения сценической площадки, которые очень напоминают произведения многих театральных художников того времени. Они ничем не отличаются от кубических построений, столь распространенных в театре 20-х годов.

В своих декорационных решениях Эйзенштейн оказался подхваченным общим потоком, мнимым новаторством театральной и изобразительной формы и на какое-то время потерял себя как самобытный рисовальщик, имеющий и свою тему в искусстве и свой особый художественный почерк.

Позднее он не только резко критиковал свои юношеские заблуждения, но давал совершенно ясную недвусмысленную оценку формалистической абстракционистской живописи, где, по его словам, «изображение доходит до такого абсурда, когда живопись отнята от глаз и приведена к осязанию... Вы не найдете ни одного человека на Западе, который вносил бы что-нибудь новое.

Остались сюрреалисты. Что это такое? Что происходит в живописи? Автоматический жест, который хочется сделать художнику, он представляет в виде искусства. Вы понимаете, какой это полный маразм»¹.

Конечно, все то, что наличествовало в этот ранний период в декорациях Эйзенштейна, проникало и в его режиссерскую работу в театре Пролеткульта: абстрактность художественного мышления, насилие над драматургией, «монтаж аттракционов» вместо развития сюжета и характеров.

* * *

С 1924 года Эйзенштейн уходит из театра и прочно связывает свое творчество с молодым искусством кино.

На многие годы он перестает рисовать, безраздельно отдавшись созданию своих первых фильмов. Однако наивно было бы думать, что огромный художественный опыт, обретенный в работе над кинокартинами, и в особенности над бессмертным «Броненосцем «Потемкин», прошел бесследно для Эйзенштейна-рисовальщика.

Именно в эту пору Эйзенштейн с особой страстью ищет внешнего выражения внутренних черт характера человека, бесконечно тренирует свой глаз, «ставит зрение», по выражению Серова², которое он так любил повторять, решает сложнейшие композиционные задачи.

Иногда в 1931 году, во время пребывания в Америке, Эйзенштейн вновь берется за карандаш, рисунок его обретает новые черты, обнаруживающие идейную и художественную зрелость, особую четкость и уверенность линии, композиционную стройность.

К тому же времени относится созданная Эйзенштейном программа курса режиссуры, названная им «Гранит кинонауки». Как один из наиболее обязательных разделов программы он вписывает: «Рисунок и зарисовки. Пространственное размещение в примитивной композиции (пропорции, ракурс, зарисовки по памяти)»³, «ибо, — объяснял он студентам, — правильная иллюстрация к движению — это не фотография, а рисунок». «Рисуйте плохо, но самостоятельно», «вы

¹ Из стенограммы лекции во ВГИКе, 1933 г., III курс, лекция № 15, стр. 22.

² Н. Ульянов, Воспоминания о Серове, «Искусство», 1945.

³ «Гранит кинонауки». Журнал «Советское кино», 1933, № 5—6, стр. 62.



должны привыкнуть к тому, чтобы видимость или зрительное впечатление вы не только охватывали глазом, а сразу умели переводить в руку»¹, — требовал он от своих учеников.

Это умение перевести свой замысел, свое математически точное видение в руку было в высшей степени свойственно самому Эйзенштейну.

Историю изобразительного искусства Эйзенштейн знал как глубокий специалист-искусствовед. И здесь он особенно пристально вглядывался в то, что ему самому было наиболее близко как художнику. К числу своих самых «кровных родственников» он причислял Серова: «Есть чужие письма, которые я от времени до времени перелистываю, в которые заглядываю, которыми зачитываюсь.

Письма художников.

Письма Серова . . .»²

В библиотеке Эйзенштейна сохранились тщательно собранные книги о Серове: монографии, исследования, воспоминания, переписка. Это около десятка книг, из которых, подобно бахромке, торчат пожелтевшие закладки, на страницах — множество карандашных пометок. «Как взять человека — это главное»³ — подчеркивает Эйзенштейн фразу из письма Серова к жене. «Я по крайней мере внимательно вглядываюсь в человека, каждый раз увлекаюсь, пожалуй, вдохновляюсь, но не самим лицом, которое часто бывает пошлым, а той характеристикой, которую из него можно сделать на холсте. Поэтому меня часто обвиняют, что мои портреты смахивают на карикатуру»⁴ — отмечает Эйзенштейн слова Серова, приведенные С. Мамонтовым. «Берите из натуры только то, что нужно, а не все, отыщите ее смысл»⁵ — подчеркивает он совет Серова ученикам.

Разве во всех этих высказываниях не заключено все то, что неизменно стремился выразить сам Эйзенштейн в своих рисунках?

Мысли о творчестве Серова он старается формулировать для себя.

Вот что он говорит о портретах Серова: «Это не портреты, а актерски воспроизведенные, в действиях воссозданные люди, как бы психологически разработанные образы и роли. Их можно играть». Они — «выделение характера из многослучайности»⁶.

В этих словах можно найти ключ ко всем рисункам самого Эйзенштейна зрелого периода.

С поразительной настойчивостью, иногда бесконечно варьируя одни и те же мотивы, он создает образы и ситуации, где всегда «характер выделен из многослучайности», персонажей, которых действительно «можно играть».

Вот серия набросков, которые условно можно было бы назвать жанровыми. Условно потому, что в них совершенно отсутствует де-



¹ Из стенограммы лекций во ВГИКе, 1934 г., III курс, лекции от 5 марта и 16 апреля.

² С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», 1956, стр. 412.

³ В. А. Серов, Переписка, «Искусство», 1937, стр. 149.

⁴ С. Мамонтов, В. А. Серов, журнал «Путь», 1911, № 41.

⁵ Н. Ульянов, Воспоминания Серове, «Искусство», 1945.

⁶ Из архива С. М. Эйзенштейна.

тальная разработка быта, столь свойственная жанристам. И все-таки — жанровыми из-за того, что художник как будто в лупу рассматривает людей, выхваченных из самой гущи повседневного быта. Это по большей части разновидности буржуа обоего пола — буржуа развлекающегося, лечащегося, танцующего, молящегося... Еще юношей в 1915 году он зафиксировал целую вереницу обывателей, мелких мещан и достойных respectable горожан в рисунке «Очередь», где они расположились целой цепочкой на длинной полоске бумаги. Здесь и мелкие торговки, и почтенные интеллигенты в котелках, и дамы в пышных боа с султанами из страусовых перьев на шляпах, и старые гримзы разных мастей и оттенков. Это были живые, а не придуманные им люди, реальная, хорошо знакомая буржуазная среда, в которой протекало детство и юность сына главного архитектора города Риги, действительного статского советника Михаила Осиповича Эйзенштейна.

Наверное, уже тогда зародилась в подростковом возрасте ненависть и презрение к сытой чванливости мещанина, к его тупой ограниченности, к рабскому преклонению перед собственностью.

Все эти чувства, выраженные им впоследствии в целой галлерее типов, невольно сравниваешь со строками Александра Блока из стихотворения «Сытые»:

Так негодует все, что сыто,
Тоскует сытость важных чрев,
Ведь опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнивший хлев.

Но если Блок клеймит сытого буржуа строкой, полной гнева и боли, то Эйзенштейн пользуется для этой цели оружием сатиры, испепеляющей беспощадностью сарказма. Впрочем, в них иногда звучат и драматические нотки.

«В церкви» — так называется изображение супружеской пары, представшей пред очами всевышнего. Надутая, торжественно несущая свою чиновную важность огромная фигура главы семьи с рыжим бобринским волосом над низким лбом, стоячими усами и жестким крахмальным воротником, еле вмещающим бычью шею, занимает собой почти всю плоскость листа, как бы распирает стены церкви. А на фоне этой гигантской символической фигуры примостилась в правом углу рисунка подружка жизни. Совершенно сознательно смещены здесь пропорции обеих фигур, «слабая половина» раза в четыре-пять меньше своего повелителя, хотя и расположена на переднем плане. Эта маленькая, жалкая ханжа со скрещенными на животе ручками, торчащим хохолком шляпки, вполне под стать своему спутнику жизни, подчеркивает своим ничтожным обликом самоутверждение и тупую неизблемость «столпа общества», варьирует на свой лад тему буржуазной морали и лживости христианского смирения. И хотя оба они неподвижно стоят перед алтарем своего бога сытых, мы как бы слышим тяжеловесную, на несгибающихся ногах, поступь мужа и семенящую за ним торопливо-угодливую шажку жены.

Ироническую финальную точку ставит автор на этом семейном портрете — маленький крестик на груди богомольной супруги.





Все экономно, заранее взвешено и потому предельно выразительно в этом рисунке, где сплошной энергичной линией уверенно вылеплен контур обеих фигур. А рыжий бобрик волос и усов и багровая отечность лица и затылка даны в намеке, несколькими штрихами красного карандаша.

Другую разновидность буржуазного брака мы найдем в рисунке «Читательница». Ночью в постели, при огарке свечи читательница с лихорадочной страстью перевертывает страницу за страницей. Все в ее позе, лице, выпяченных губах, утином носе как бы удлинилось, физически втянулось в захвативший ее сюжет. Все линии ее грузного, оплывшего, дряблого тела и даже букли прически погружены в стихию чтения. Казалось бы, в чем же обличение — ведь чтение свет. Но все дело в том, что заостренная экспрессия всей фигуры не оставляет никакого сомнения в том, какого содержания роман, так захвативший эту перезрелую даму, ибо ее может расшевелить только сочинение особого сорта, где бульварная слащавость приправлена скабрёзными подробностями. И вот она добралась наконец до запретного плода, эта тупая, свиноподобная мешанка, и ее тщетно пытается оттащить от него неожиданно проснувшийся в ночи супруг. Все в нем в кричащем противоречии с образом пленительного героя бульварного романа: и свислая седая борода, и лысый черед, и сползшие на кончик носа очки, и старческая беспомощность — словом, все, что составляет житейскую прозу их совместного бытия. Но противоречие это мнимое, ибо и «возвышенная» поэзия читательницы, так же как и прозаическая реальность этой супружеской спальни, одинаково выражает мешанскую сущность их обывательского мира.

Эйзенштейн любил одну и ту же заданную себе психологическую ситуацию решать в разных вариантах. Достаточно сказать, что, прикованный болезнью и непогодой к дому на Хасиенде в Мексике, он набросал за пять дней сто двадцать семь рисунков на тему о том, как Макбет убивает Дункана. Примером бесконечной разработки одного и того же мотива может служить лист, разрисованный Эйзенштейном еще в самые ранние годы. На этом листе невероятное количество персонажей; они совсем непохожи один на другой, но каждый держит в руках меч. Один убивает им барана, другой разит врага, третий рубит голову, четвертый защищает крепость, пятый скачет с шашкой наголо.

На тему «Читательница» нам тоже предложено два варианта. Та же ситуация, тот же мир, та же постель, тот же роман и почти та же композиция, но индивидуумы другие, вернее, иные их разновидности. Она уже не рыхлая, тупая, свиноподобная туша, а злая, колкая, как будто напружиненная, с поджатыми от сосредоточенного внимания губами, острым вздернутым носом и туго завинченными локонами на макушке. Даже кружево на ее белье скорее напоминает проволочную спираль, чем воздушные воланы. Ее поза почти совсем не изменена, но она уже не походит на пуховую перину. Да и разбуженный супруг, энергично приподнявшийся в постели, не напоминает недоуменного, беспомощного старикана. Это грубая квадратная дубина. И не вялое бормотание, а хамский окрик, переходящий в семейный скандал, возникнет сейчас из этой сцены.



В обеих «читальницах» художник пользовался одним карандашом, но как послушно общей задаче ложатся линии этого карандаша: слабее и воздушнее — в первом случае, плотнее и резче — во втором.

Особое пристрастие питает Эйзенштейн к парным композициям. Он ищет активного взаимодействия между персонажами, их сценического общения, следуя терминологии Станиславского. А самая природа коллизии, ее сюжет вытекают из существа характеров. Таковы рисунки «Знак вопроса», «Двое», «Любители кино», «Филер».

Один из его любимых мотивов — пациент и врач. Сколько метких деталей находит художник, чтобы зло высмеять обоих, как безошибочно находит свойственную им среду!

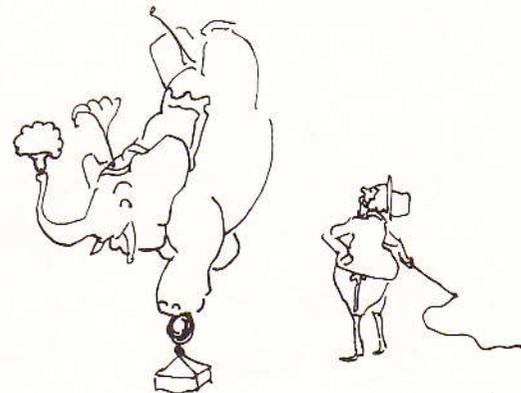
Из пены кружев воздушного пеньюара вырастает в лебедином изгибе длинная шея пациентки, как бы увенчанная удивительно глупым курносым лицом, тоже обрамленным пеной — пеной пышной прически. Как длинная безжизненная плеть висит ее рука в намеренно укороченной руке доктора. Уставившись своими маленькими глазками под вопросительно изогнутыми бровями в огромные часы-луковицу, он отсчитывает пульс. Великосветская дама насмерть перепугана, а благополучие ее грузного эскулапа как раз и построено на этом животном страхе. Он непременно напугает ее еще больше, ведь это сулит ему немалый гонорар, который его лапа с толстыми обрубками пальцев не преминет с полным удовлетворением сунуть в один из карманов своей добротной визитки, еле стянутой одной пуговицей на необъятном чреве. Эта психологическая ситуация продолжена дальше в рисунках «Добрые советы» и «Абортарий». Здесь художник показывает нам образ еще более низменный и алчный, образ омерзительной женщины, то ли сводни, то ли грязной бабки, наживающейся на чужой беде.

Облик молодой женщины-жертвы на обоих рисунках едва намечен и не наделен сколько-нибудь определенным характером. Зато старые ведьмы предельно индивидуализированы: в линиях цветастого халата и в чертах длинноносой шакальской морды у одной, в крупном крутом носе, черно-сливовых глазах, восточных серьгах, кольцах и папиросе в углу слюнявого рта — у другой. Не только комедийное, но и зловеще-трагическое проглядывает в облике обеих.

Сколько добродушного, искрящегося юмора в ярко комическом бытовом анекдоте «Grand ра». Все обнаруживает озорство и заразительность эйзенштейновского смеха в передаче характеров костлявого старика с верблюжьей шеей и его тумбообразной внучки.

Рисунки Эйзенштейна никогда не срисованы с определенной натуры, но сколько человеческих типов, сколько психологических черт, сколько запомнившихся деталей, наблюдаемых поразительно зорким, ничего не упускающим глазом художника, лежит в основе каждого из них!

На листе перед нами три женских лица, три головы, покрытых черными сиротскими платками, три пары рук, живущих в согласии с каждым лицом. Даже не прочитав авторской надписи «Слепые», мы узнаем об этом не только по их огромным пустым глазницам, но и по той непроницаемой стене мрака, которую мы ощущаем между

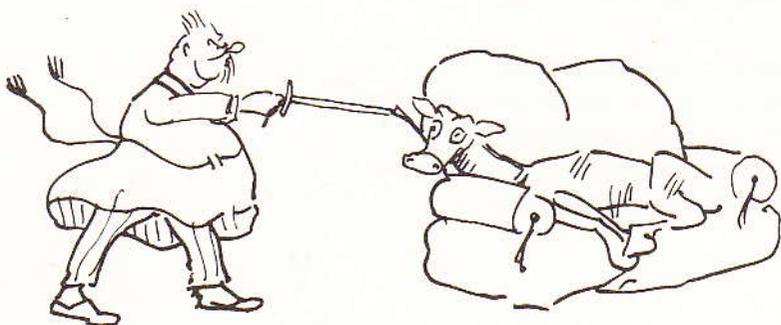


ними и остальным миром, по скорбной печати, лежащей на каждом лице, по рукам. Это общее, что их объединяет, но у каждой из них своя судьба и, что особенно важно, свое отношение к страшному увечью. Справа — старуха со злым перекошенным ртом, со скрюченной, вцепившейся в рукоятку палки рукой. Эту слепота не только ожесточила, но и наделила хитростью, научила извлекать из нее выгоду. Вверху — самая молодая, она еще не примирилась со своим несчастьем, об этом говорит и выражение безысходного отчаяния на ее лице и трагически сведенные вместе руки. И, наконец, третья, средних лет, с оплывшим равнодушным лицом, опущенными вялыми руками, она давно безразлична ко всему на свете, кроме разве радостей чревоугодия.

В основе подхода к любому сюжету, к любому персонажу у Эйзенштейна — строжайший отбор выразительных средств, вечное стремление к нахождению движущей пружины каждой индивидуальности, ее секрета, «ядра выразительности»¹, как он говорил. Это следствие глубокого понимания сущности типического. Именно поэтому мы на всю жизнь запомнили людей из «Броненосца «Потемкин» — лицо матери, несущей убитого ребенка по одесской лестнице, лица горожан, в безмолвии обступивших тело Вакулинчука в тумане одесского утра, искаженное бешенством лицо командира броненосца, пенсне судового врача... «Образ врача с его острой бородкой, подслеповатыми глазами и близорукой недалечностью, — писал Эйзенштейн, — укладывается с руками и ногами в характерное очертание пенсне образца пятого года, посаженного как фокстерьер на тонкую металлическую цепочку, закинутую за ухо»².

Такого же отбора типических деталей добивается Эйзенштейн и в своих рисунках. «Вы знаете, что можно нарисовать лицо не во всех подробностях, а сделать один расширенный глаз и собранный в кружочек рот и второй глаз, который поехал книзу, и вы имеете лицо из трех признаков. По указаниям о носе, об ухе, о глазе вы можете создать себе представление о лице... у каждого человека свое. Если вы возьмете бритый череп, сходящийся в остренькую верхушку, вам нужно постараться из 2—3 примет смастерить человека, как это делается в рисунке; когда есть 2—3 точки — это уже лицо, потому что это будет ядром выразительности. Тут нужен строжайший анализ всех деталей и самый широкий синтез, причем выразительность основного рисунка будет дополняться или ослабляться основными деталями»³ — говорил Эйзенштейн своим студентам, подытоживая в этих словах не только свой богатейший опыт режиссера, но и опыт своей художественной практики графика.

Есть в некоторых рисунках Эйзенштейна склонность к пародии, к разрушению сложившегося представления и привычной традиции, ставших штампом. «Испанка на балконе» — объявлено в заглавии.



¹ Из стенограммы лекции во ВГИКе, 1933, II курс, лекция от 25 октября.

² С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», 1956, стр. 376.

³ Из стенограммы лекции во ВГИКе, 1933, II курс, лекция от 25 октября, стр. 20—22.

Ожидаемое — этакая Кармен с кастаньетами, веером, кружевной мантильей, перегнувшая тонкий стан через перила балкона. И правда, все атрибуты налицо: и веер, и кастаньеты, и балкон, да и сама испанка. Но представлена она в виде груды мяса, совершенно задавившей балкон, сразу ставший удивительно схожим с эмалированной ванной. На тучный необъятный торс героини с пудовым бюстом посажена совсем без шеи малюсенькая головка с иссиня-черными волосами и традиционно жгучими «испанскими глазами».

Другая пародийная зарисовка, «Высший свет», опять-таки не столько высмеивает реальных аристократов, сколько обывательское представление о великосветских денди и их утонченно-стройных подругах.

Зато бюрократ, несколькими торопливыми штрихами набросанный на куске газетной бумаги, сделан совершенно всерьез, презрительно и гневно и тотчас же наводит на мысль обо всех прозаседавшихся победоносиковых больших и малых размеров.

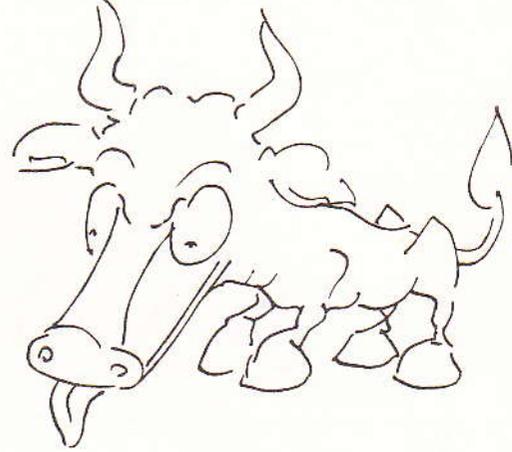
* * *

Персонажи на рисунках, о которых говорилось выше (и многие другие, не упомянутые здесь), — фигуры реальные, подсмотренные в жизни, но переданные художником с заострением наиболее определяющих, характерных черт в наиболее типических их проявлениях.

Но вот целая группа сюжетов, рожденных уже не из наблюдений повседневного быта, а из впечатлений от тех или иных произведений искусства и литературы, от знакомства с той или иной исторической эпохой, от соприкосновения с индивидуальностью того или иного художника, писателя, композитора.

Перед нами несколько рисунков, где контур нанесен тонкой, нежной, непрерывной линией, они навеяны впечатлениями от иранских миниатюр, с которыми Эйзенштейн познакомился в фондах Тбилисского музея. Это не копии древних шедевров и даже не зарисовки по памяти, а как бы обобщенный образ искусства, вылившийся в трепетно-живые и вместе с тем канонически утвердившиеся образы. Здесь и женщины с удлинненными, миндалевидными глазами, как бы не уместившимися в нежном контуре лица, обрамленного невесомыми прозрачными тканями, с изнеженными, униженными кольцами, утончающимися пальцами, с гордой постановкой головы, и неподвижно сидящий шах, облаченный в нечто, скрывающее все контуры тела, где только скрещенные на коленях руки да жгучие продолговатые глаза разрушают статичность фигуры. Эти рисунки — образ Древнего Востока, прошедший через необычайно тонкое восприятие художника.

Эйзенштейн увлекался античностью, читал древних авторов, великолепно знал древнегреческое искусство. И вот с карандашом в руках он начинает фантазировать на античные темы, графически осмысливает картины мифологической древности. Вот юный Орест готовится отомстить за убийство отца, старец Посейдон держит в руках маленькую наяду, слепой Эдип покорно следует за Иокастой, женст-



венный Аполлом ласкает ящерицу, иронический Фавн упражняется на флейте.

И опять-таки во всех этих классических сюжетах чувствуется рука режиссера, стремящегося каждый образ, даже ставший хрестоматийным, поставить в условия активного действия. Тенденция эта идет еще дальше, когда Эйзенштейн начинает придумывать «свою» античность, как это, например, наглядно видно на рисунке, где во весь голос бранятся «античные супруги», или в юмористическом наброске «Царь и царица», или в «Античном старце». Когда Эйзенштейн стремится зафиксировать тот или иной образ художника, он приходит к некоему обобщенному портрету его творчества, порой к графическому выражению целого художественного направления.

Три подлюбленные фигуры туземцев, то ли с острова Таити, то ли с какого-либо другого, названы Эйзенштейном «Гоганизм». Здесь и любимые мотивы Гогена, и особенность его композиций, и свойственная ему статуарность. И вместе с тем какое ироническое отрицание принципов его искусства, какое неприятие гогеновской экзотики и стилизации, какой суровый приговор всей позиции художника с его призрачным уходом от действительности!

Или взять портрет Баха, где все, от седого парика, пышности кружевного жабо и до манжет, конкретно воспроизводит человека XVIII века. Но в значительной сосредоточенности неподвижного и даже хмурого лица как бы слышатся аккорды торжественной органной музыки великого композитора.

В рисунке, на котором Эйзенштейн крупными печатными буквами вывел «Метерлинк», мы не найдем физического облика реального Мориса Метерлинка. Его представляет нечто расплывчатое, бесформенное, без пола и возраста, закутанное в одежду без названия. В линиях, которыми начертано это существо, в длинных извилистых губах, в овале лица все округло и неопределенно — словом, так, как представлял себе Эйзенштейн декадентский символизм автора «Слепых» и «Синей птицы».

С такой же пристрастностью набрасывает он портрет Ибсена, увидев в нем в первую очередь доктринерскую сухость проповедника, беспощадно морализирующего над участью своих героев.

И, наконец, стремительно несущаяся, как бы подхваченная порывом бури фигура Домье. Конечно, это тоже ни в какой мере не портрет, мы даже не различим на этом рисунке лица художника, упрятанного между цилиндром и высоким воротником. Но как явственно передано преклонение перед личностью и творчеством Оноре Домье, каким верным союзником и единомышленником в искусстве он ощущает этого Микельанджело карикатуры, как вслед за Бальзаком называл его сам Эйзенштейн¹.

Можно по-разному запечатлеть в рисунке бегущего человека — трусливо спасающегося от погони, несущегося навстречу опасности, догоняющего кого-то. Ни одной из этих бытовых мотивировок нет места в этом рисунке Эйзенштейна. Во всей его композиции, в этой



¹ См. стенограммы лекции во ВГИКе, 1933, III курс, лекция № 15, стр. 13 и 16.

стихии движения, в стремительном полете фигуры, в развевающемся на ветру плаще, в парящих над землей ногах выражены, как мне кажется, гармонически слитые свойства искусства Домье, которые особенно ценил Эйзенштейн: пламенную революционность и бурную динамичность композиций.

Особенно занимает Эйзенштейна тайна передачи движения на полотнах и гравюрах Домье, то, что, по его мнению, особенно сближает французского художника с искусством кино. «Секрет динамики в рисунках Домье состоит в том, что отдельные части фигуры находятся на разных этапах движения. У Домье разные фазы тела нарисованы в разных положениях. Сидит человек с протянутой рукой, так рука не просто протянута, она как бы переломлена, она в разных положениях, это собирается в ощущение, что он дал руку и уже отшатнулся. Разные неподвижные куски соединяются в ощущение динамического единого процесса»¹, — говорил на лекциях Эйзенштейн.

Следуя этому принципу Домье, он сам сознательно ищет именно той композиции, того переплетения линий, которые лучше всего передадут действенность динамического процесса.

Ему блестяще удалось достигнуть этого и в летящей фигуре Домье, и в рисунках «Полька-гротеск», «Балет», «Жонглер», «Военные», «Вознесение», и в многочисленных рисунках к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный».

* * *

Рисунки мексиканского цикла навеяны посещением Мексики в 1931—1932 годах и работой над фильмом «Да здравствует Мексика!». К тому времени относятся зарисовки народных типов, обнаруживающие стремление Эйзенштейна проникнуть в своеобразие национального колорита. Возникает множество фигур, подсмотренных художником на базарных площадях, городских окраинах, танцульках. Основная деталь, характеризующая многие наброски, — глиняный сосуд разной

формы и величины. То это высокая узкая ваза, то огромный пузатый жбан, то миниатюрный горшочек, то плоское блюдо, то глубокая чаша. Всюду сосуд этот связан с женской фигурой, часто держащей его на голове. И через эту доминирующую деталь, как бы слитую с подчеркнута заостренными линиями фигур, передается ритм всего тела и балансирующей походки. Мужская фигура имеет другие, но также всегда повторяемые признаки — широкое сомбреро и клетчатый сарап, в который запеленуто все тело.

Думается, что в людях современной Мексики Эйзенштейн искал тогда образ древней страны и находил в реальных фигурах, их позах,

¹ Стенограммы лекции во ВГИКе, 1933, III курс, лекция № 15, стр. 13 и 16.





движениях, контурах сходство с застывшими, каменными изваяниями седой старины. Это вполне понятно, если иметь в виду содержание задуманного им мексиканского фильма, начинавшегося с показа событий далекого прошлого. Преемственность древней культуры, которую не смогли уничтожить ни испанские, ни американские завоеватели, хотел запечатлеть Эйзенштейн в своем фильме. Естественно, что это находило отражение и в его рисунках.

Но вот проходит десять лет, и вдали от Мексики, по другую сторону земного шара, он вновь возвращается к мексиканским сюжетам, по-новому осмысливает когда-то увиденное и пережитое. Теперь его интересует образ молодого мексиканца, полного гнева и готовности к борьбе. Бездонные черные глаза мексиканских юношей имеют на его рисунках почти гипнотическую силу. В них решимость и отвага, рожденная отчаянием и ненавистью. Этот образ преследует Эйзенштейна, он не в силах с ним расстаться, можно проследить за ним от рисунка к рисунку. Вот показано крупным планом одно сумрачное лицо, затем мы видим это лицо над широким разворотом плеча. Юноша с силой, как оружие, сжимает в руке весло. Но он не одиноч, этот мятежный мексиканец, и вот их уже трое. Они спаяны воедино железной композицией рисунка, широкими овалами всех трех сомбреро, сильным упором мускулистых рук, гневной линией сжатых ртов, сумрачным мерцанием черных глаз.

Все четыре рисунка довольно большого размера по сравнению с другими листами Эйзенштейна и выполнены в необычной для него графической манере — широким, вольным штрихом коричневого карандаша, прекрасно передающего ощущение смуглой кожи. Здесь Эйзенштейн пользуется средствами светотени, что вообще мало свойственно его графической технике.

Рассматривая поздние рисунки мексиканского цикла, обнаруживаешь одно новое свойство художника, с которым до сих пор не приходилось сталкиваться. Пожалуй, можно назвать это монументальностью. Пусть эта монументальность рождена не грандиозной тяжеловесностью мрамора и не гигантским мазком фресковой живописи, а всего лишь легкой линией карандаша. Она — в идейной значительности темы, выраженной через строгость, ясность и величавую простоту рисунка.

Здесь происходит то же, что и со многими гравюрами Фаворского, помещенными на плоскости книжного листа и тем не менее поистине монументальными в отличие от многих живописных полотен, занимающих чуть ли не десять квадратных метров и лишь претендующих на монументальность.

* * *

Сценическое искусство во всех его проявлениях неизменно влекло Эйзенштейна. Среди его рисунков мы находим множество набросков, посвященных драматическому театру, опере, балету, эстраде, цирку. Есть среди них листы, датированные 1930, 1936, 1940, 1942, 1944, 1945 годами, есть и такие, где дата не указана вовсе. Но несомненно одно — содержание всех видов сценического искусства, волшебство театраль-

ных и эстрадных подмостков, эксцентрика цирковой арены всегда живо интересовали Эйзенштейна.

Но здесь опять-таки тщетно было бы искать портреты реальных современников — актеров, певцов, танцоров. Вероятно, толчком к тому или иному наброску было впечатление от конкретного исполнения. Однако то, что ложилось на бумагу, отмечено (как, впрочем, вся графика Эйзенштейна) стремлением к обобщению и типизации, иногда к пародии и гротеску.

Думается, что, воплощая театральные образы и сюжеты, Эйзенштейн с карандашом в руках усиленно размышляет над природой того или иного сценического жанра, стремится «поймать» в линиях рисунка специфические средства выражения, отличающие трагедию от мелодрамы, высокую комедию от буффонады.

Отсюда и рождение таких сюжетов, как «Трагедия», «Ричард III», «Мелодрама», «Французская пьеса». Изображение, заключенное в «Трагедии», трудно отнести к определенной эпохе или стране, еще меньше — к определенному автору и его конкретным героям. Быть может, это античность, впрочем, это может быть также Корнель или Расин. Эйзенштейну важно найти особый трагедийный накал страстей, выразить это в закинутой голове коленопреклоненного мужчины, в судорожно сведенных руках, в линиях открытого рта, в пристальном взгляде женщины, устремленном куда-то в необозримое пространство.

Другая грань трагического запечатлена им в зловещей фигуре Ричарда III. Его не очень интересует Ричард как герой Шекспира, он не наделяет его никакими чертами конкретной эпохи, он вовсе лишен каких-либо атрибутов, костюм его трактован весьма общо. Все внимание сосредоточено на экспрессии лица, на мрачном разлете бровей над тонким длинным носом, на стальном мускуле шеи, на иссиня-черной шевелюре. Все в нем сделано жесткой, резкой, черной линией, прямым, как бы негнущимся штрихом.

Зато в «Мелодраме» все зыбко и нестойко: и брошенная в глубокое кресло, как бы лишенная костяка мужская фигура в позе подчеркнутого театрального отчаяния, и заломленные над шляпкой руки женщины, и пышные воланы над турниром ее платья. Салонная поверхность, слезливая сентиментальность, нарочитая театральность — вот черты мелодрамы, схваченные острым штрихом режиссера.

В ряде своих рисунков он намеренно игнорирует национальные и исторические особенности, выводит своих героев за рамки узкоконкретного. Иначе обстоит дело с наброском, озаглавленным «Французская пьеса», где он пытается уловить атмосферу и самый воздух парижского салона середины прошлого века. Как будто два бальзаковских героя уединились в укромном углу аристократического особняка, куда доносится и оживленный говор великосветского бала, и звуки оркестра, и звон бокалов, а они оба — он молодой человек типа Растиньяка и она в глубоко декольтированном туалете, в длинных перчатках, с веером в руке — ведут неслышную беседу, и только черный кот — единственный свидетель их тайного объяснения. Изобразительный язык этого рисунка, как и всегда у Эйзенштейна, немногословен, но в линиях костюмов, в прическах, в контуре старинного буля



схвачены конкретные черты эпохи, среды, стилистические признаки того, что можно определить словами «французская пьеса».

К этому рисунку примыкают по характеру «Театральный костюм» и «Субретка Джейн», так как и здесь есть предельная конкретизация темы.

Самый страстный интерес Эйзенштейна возбуждает выразительность сценического танца. В 1942 году ему пришлось поставить с одной балетной парой испанский танец для исполнения на эстраде, и вот мы находим множество следов этой новой для него сферы творчества. Как и всюду, он и здесь ищет наиболее выразительного проявления человека. В двух набросках танцующей женской фигуры он ищет общего пластического решения, слияния всего рисунка движения с костюмом, веером, головным убором. У партнера его занимает лицо и голова, он набрасывает сначала его профиль, затем рисует его в фас, ищет силуэта головы, шляпы, повязки, поворота шеи. Видимо, характер танца мужчины решался им в зависимости от найденной характерности лица.

Эта единственная балетмейстерская работа Эйзенштейна натолкнула его на ряд новых замыслов. Он мечтает о создании балета на тему «Пиковой дамы» и уже набрасывает эскизы костюмов к нему.

Перед нами женские образы этого, так и оставшегося неосуществленным балета. Особенно удался эскиз, изображающий женскую фигуру с маской в руке. Пленяет ее стройность, сдержанность, изысканная женственность, легкий покров таинственности, брошенный на нее воздушным штрихом художника. В ее осанке, в изяществе жеста, во всей музыке фигуры как бы звучит танцевальная партия, которая слышалась, наверное, Эйзенштейну.

Пластическому языку классического балета посвящен превосходный набросок «Балет», где оба партнера на мгновение застыли на пуантах.

Удивительно верно, при всей пародийности темы, схвачен ритм угрированно сексуального движения в «Эстрадной певице».

Пародийны и другие рисунки, изображающие певиц. Вот она неподвижно застывшая в традиционной позе. Ложновеличавая, с малюсенькими прорезями глаз, характерным наклоном корпуса, она монолитна и глыбообразна, мы даже не видим ее рук, скрытых меховым боа. Это уже не женщина, а некий звукоагрегат, который вот-вот издаст первые ноты. Вторая певица являет собой вариацию на ту же тему, с той только разницей, что ее грузно-самодовольная фигура предстает перед нами после исполнения номера и горделиво пожинает лавры своего успеха.

По манере эти два рисунка ближе всего к шаржу, но к шаржу, так сказать, собирательному, не имеющему конкретного прообраза, с именем и фамилией.

В набросках чисто театральных и цирковых Эйзенштейна, пожалуй, больше всего занимает проблема комического в искусстве, которой он посвятил немало раздумий, литературных заметок, лекций в киноинституте. «Аспекты комического на сцене», — так можно было бы озаглавить серию его театральных зарисовок.



«Мне близок смех разрушения. Этот разрушительный присвист памфлета»¹, — писал Эйзенштейн в своей статье о советской комедии. Этот «присвист» как бы слышится почти во всех набросках комических персонажей. Таков овалообразный опереточный фат, и брюзгливая богатая старуха, и пародийный «героический персонаж», и псевдо-народные типы «стильрюс», и мужская фигура с зонтиком, и великолепный портрет неизвестного мужчины, и вечные дуэты «Он и она», да и все остальные. Иногда Эйзенштейн набрасывает контур всей фигуры, в других случаях — наиболее характерные черты лица, так сказать, грим своих персонажей. Говоря в одной из своих статей об одном мастере-гримере, он высказывает очень интересную мысль о гриме вообще, тесно связанную, кстати, со всеми его исканиями в области графики.

Грим, в его понимании, — «это прежде всего динамический образ движения, вытекающий из облика и образа поведения персонажа, как бы излучение внутренней динамики характера, перебрасывающееся в извивы пряди, в завитки наклейки, в излом гуммоза, пластически договаривающий заложенный в лице мотив»².

И, как бы следуя этому замечанию, из извивов прически, излома гуммоза, завитка наклейки лепит он маски своих уморительных клоунов. Их целая плеяда. Как можно не расхохотаться от души, глядя на красноносую ухмыляющуюся рожу, щеткой торчащие волосы и растопыренные пальцы добродушнейшего «Жоржа»? Или носатого «Гиги» в костюме жокея со скрипкой в руках? Или на удивленную круглую физиономию «Старика Приса»? А жирафообразный клоун с огромной сигарой, а группа, названная «Эти безымянные друзья»? А «Воспоминание детства», где прямо из живота нелепейшей птицеобразной фигуры вылетает ее собственное сердце?

Рассказать об этих рисунках просто немислимо — их нужно видеть. Между прочим, все они нарисованы в один день, когда Эйзенштейн, видимо, усиленно размышлял над эксцентрикой и буффонадой, хотел практически докопаться до сущности этого жанра. И, быть может, именно из этих своих рисунков он делает вывод: «Секрет в том, что в эксцентрике вы имеете совершенно натуральное движение, сверхреальную натуральную закономерность взаимоотношения отдельных движений, но поднятые до такой интенсивности, когда они начинают уже казаться необычными. Но если над ними совершенно нет реального натурального взаимоотношения элементов — эксцентрика убедительной не будет»³.

Тайна убедительности всех семи клоунских портретов, а также примыкающих к ним буффонных мужского и женского комических персонажей, «пьяньего мудреца» и состоит именно в том, что в каждой маске, каждом ее жесте, в каждом костюме да и в любом, пусть самом нелепом, аксессуаре заложен свой собственный комический заряд, основанный на сформулированном Эйзенштейном законе эксцентрики-гипертрофии черт реально существующего.

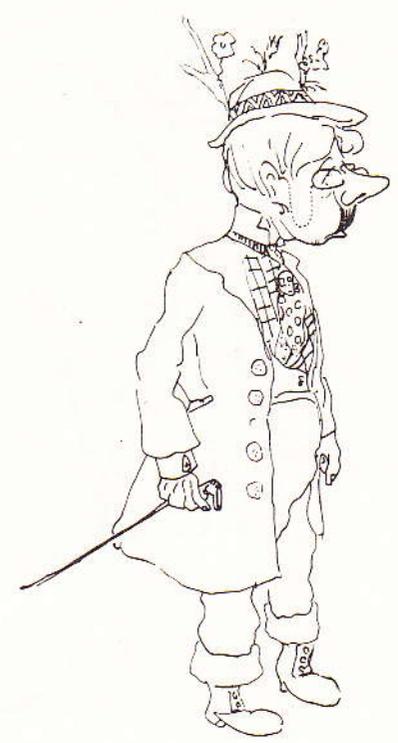
¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», 1956, стр. 296.

² С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», 1956, стр. 148.

³ Из архива С. М. Эйзенштейна.



at +hc 2AR



Рассматривая сценические наброски Эйзенштейна, еще лишний раз убеждаешься в том, что ему в одинаковой степени было доступно высокотрагическое и героико-патетическое, острокомедийное и буффонно-гротесковое, и невольно думаешь о том, как многое в его творчестве осталось неосуществленным и недосказанным . . .

* * *

Среди огромного количества листов литературных заметок, сохранившихся в архиве Эйзенштейна, мы находим следующий записанный им анекдот из жизни карикатуриста Фила Мея, сотрудничавшего в газете «Bulletin» в Сиднее. Однажды после опубликования одной из своих еженедельных карикатур Фил Мей встретился на улице с директором газеты, обратившимся к нему со следующим замечанием: «Ваш рисунок состоит всего из семи линий, а мы платим вам такой большой гонорар». — «Мой дорогой, — ответил Мей, — как вы не понимаете, что если бы я был в состоянии сделать его из пяти линий я брал бы с вас вдвое больше»¹.

«Сказанное здесь о сущности и драгоценности линейной экономии в выразительном рисунке верно, конечно, не только для карикатуры, применительно к чему приведен анекдот»², — заключает Эйзенштейн этот рассказ.

Сам Эйзенштейн во всех своих рисунках со свойственными всему его творчеству настойчивостью и упорством последовательно добивается «драгоценной линейной экономии», той лаконичности художественного языка, которая всегда отличает большие произведения искусства.

Это ощутимо во всех его рисунках, но, пожалуй, наиболее явственно обнаруживается в многочисленных набросках, известных под названием «этюды на выразительность». Еще меньше, чем все остальное графическое наследие Эйзенштейна, эти этюды не рассчитывались на какое-либо зрительское восприятие. И хотя формально их нельзя отнести к режиссерским кроки (как, например, рисунки к фильмам или к «Валькирии» Вагнера), так как они не воплощают никаких конкретных персонажей драматургии, они несомненно являются не только графическими этюдами, но и режиссерскими упражнениями.

И, быть может, в них еще яснее сказались особенности творческой индивидуальности, внутренней лаборатории художника, творившего здесь более чем где-либо «по законам, над собой поставленным».

Как бы разыгрывая бесконечные гаммы и пассажи, тренирует себя Эйзенштейн в поисках того единственного контура, проведенного одной сплошной линией карандаша, тех двух-трех черт, которые как в капле воды отразят целое, той беспощадности композиции, которой он неизменно добивался в каждом своем творении.

Пожалуй, рисунки этого цикла отличаются от всех остальных тем, что в них Эйзенштейн сознательно отказывается от создания человеческого характера, хотя по-прежнему в поле его зрения про-



¹ Из архива С. М. Эйзенштейна.

² Там же.

должна оставаться человек, и только человек. Но здесь его интересует внешнее выразительное проявление того или иного психологического состояния. «Отчаяние» — на эту тему предложено три этюда, одна и та же женская фигура, с той же самой схемой лица, из которого мы ничего не можем заключить — добра она или зла, нежна или жестока, сильна или слаба, современна или архаична. Но во всех трех фигурах выражена каждый раз по-новому пластика отчаяния. Только этому подчинено все в рисунках: движение рук, излом тела, изгиб шеи, причем линия контура каждого рисунка совершенно непрерывна, геометрически, если так можно выразиться, следует за образом, родившимся в мозгу художника.

Только наклон головы мужчины да скорбно сцепленные руки выражают тему «Печаль». А «Страх» — взгляд украдкой, назад через плечо. Кажется, что графическая скупость доведена до предела, но как пластически законченны обе фигуры, как безошибочно передает застывшее оцепенение печали одна, сжигающую душу тревогу — другая...

Поиски пластического выражения неотделимы у Эйзенштейна от поисков композиционного решения. Каждый набросок не только этюд на выразительность, но и этюд на композицию, где каждая линия взаимообусловлена и ритмически повторена, а все вместе они безупречно точно «вписаны» в плоскость листа. Достаточно взглянуть на этюды «Мексиканская мадонна», «Он и она», на ряд женских фигур в разных поворотах, на «Профиль», на рисунок «У подножия креста».

Есть среди них и такие («Беседа», «Атлет»), где рисунок сопровождается неким «графическим комментарием». Нарисовав фигуру или целую группу, найдя ракурсы, ритмическую основу, взаимодействие всех частей, Эйзенштейн проходит по рисунку красным карандашом, нанося им каркас композиции, поверяет, так сказать, «алгеброй гармонию», аналитически разлагает рисунок на составные элементы.

Не перестаешь удивляться не только глубине мысли, остроте глаза, неиссякаемой фантазии Эйзенштейна, но и его поистине гигантскому трудолюбию. Об этом думаешь, глядя на его фильмы, зачитываясь его статьями, разбираясь в его бесчисленных неопубликованных записях, стенограммах лекций и докладов, рассматривая его рисунки.

Весь его неполный тридцатилетний путь в искусстве — гимн творческому труду. Эта трудовая одержимость, эта гражданская окрыленность творчества очень по-эйзенштейновски выражены в двух рисунках, казалось бы, на первый взгляд не имеющих к этому ни малейшего отношения.

Первый из них назван «Ностальгия». Голова в профиль, с непомерно большим зеленым глазом, клоком волос над низким лбом, как бы съеденным подбородком, и все это посажено на длинную тряпичную шею, вовсе лишенную мускулатуры. С какой саркастической издевкой и уничтожающим презрением показано жалкое бессилие этого «интеллекта», ничтожность его самоуглубления, его бессмысленная интеллигентская рефлексия. Этот мотив продолжен в рисунке «Художник».



С палитрой в одной руке и кистью в другой артист сидит перед мольбертом и пишет, по всей видимости, свой собственный портрет. У него то же лицо, что и в «Ностальгии», то же выражение жалкой беспомощности и стыдливого самоуничижения, та же неспособность к труду, та же вялость мускулов, то же скудоумие, но драпирующееся в складки артистического плаща.

Взгляд отрывается от этого «жреца искусства» и невольно останавливается на большой фотографии Эйзенштейна. И вдруг вас пронзает догадка. Ведь художник на рисунке — это своеобразный парадокс о портретисте, некий «автопортрет по контрасту». В этом убеждаешься, глядя на могучий лоб Эйзенштейна, всматриваясь в выражение его умных, насмешливых глаз, в энергичный поворот головы, в волевою складку рта — лицо, в котором живет ум мыслителя, страстный темперамент художника, неутомимое трудолюбие исследователя, отвага первооткрывателя.



DU CHAYON A LA CAMÉRA

PAR OLGA AISENSTADT

La multitude de dessins au crayon, d'esquisses à la plume et à l'encre de Chine que Serge Eisenstein nous a laissée n'avait jamais été destinée à être publiée ni présentée au public.

La plume, le crayon et le papier furent pourtant les compagnons fidèles du génial cinéaste soviétique. Et, en consultant aujourd'hui ces innombrables feuilles jaunies, on se rend compte qu'il dessinait sans cesse, sur un bout de papier à lettres, dans les marges d'un manuscrit, sur un programme de théâtre ou un lambeau de journal, beaucoup plus souvent que sur un carton, mais toujours pour traduire sa pensée créatrice de très grand artiste, constamment en éveil.

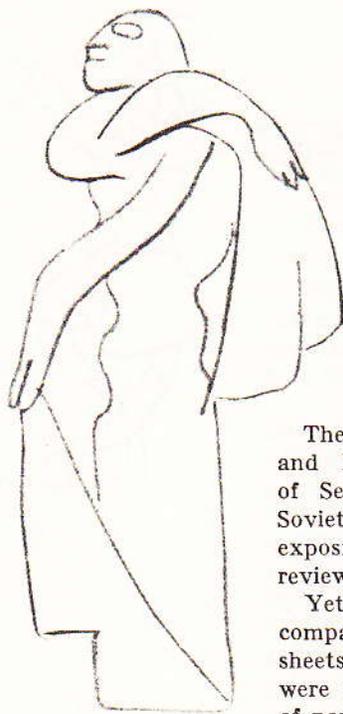
Si nous ne connaissons pas Eisenstein comme metteur en scène et qu'il soit seulement resté de lui ses dessins, cela suffirait pour qu'on le range parmi les dessinateurs les plus intéressants et les plus originaux de notre temps. Aujourd'hui, toutefois, nous nous attacherons plus particulièrement à considérer les dessins d'Eisenstein en fonction de sa vision d'artiste, de sa pratique de cinéaste et de professeur, de ses vues sur l'art, de ses sympathies et de ses antipathies esthétiques.

Peut-être en effet les dessins d'Eisenstein fournissent-ils le moyen le plus sûr et le plus rapide pour pénétrer à l'intérieur de sa méthode, de son laboratoire. Toujours vigoureux quant à l'idée directrice, extraordinairement clairs et concis pour la forme, ils traduisent à la fois le tempérament de l'homme, ses préférences sociales, sa compréhension de l'art, la notion qu'il se faisait du tragique, du comique, du pathétique et du grotesque.

Le thème central d'Eisenstein dessinateur c'est toujours la recherche du trait caractéristique le plus expressif de l'homme, une recherche qui révèle une imagination vraiment inépuisable, un sens de l'observation étonnant, une érudition visuelle stupéfiante.

Depuis ses plus jeunes années, Eisenstein s'est attaché à étudier l'homme dans ses rapports avec le monde extérieur, afin de pouvoir suivre à la trace, grâce au dessin, l'infinie variété des caractères dans la diversité maximum des situations.

Les dessins d'Eisenstein témoignent avant tout d'une préoccupation de metteur en scène.



EISENSTEIN THE GRAPHIC ARTIST

BY OLGA AISENSTADT

The host of sketches and drawings in pencil and India ink to be found in the legacy of Sergei Mikhailovich Eisenstein, the great Soviet film director, was intended neither for exposition, publication, nor for any extensive review.

Yet, pen, pencil, and paper were his constant companions. Leafing through the yellowed sheets, one may easily see that these sketches were produced day by day—now on a scrap of paper, now on the margin of a manuscript, now on a theatre programme, now on a newspaper clipping, and rarely on special cardboard. But regardless of the form, they invariably expressed the great artist's searching and passionate creative thought.

Had we never known Eisenstein as a film director, his sketches and drawings alone would have been sufficient to class him with the most interesting and original artists of our times. But today, it is especially fascinating to review his sketches and drawings in connection with his general artistic outlook, his work as a film director and teacher, his views on art, and his artistic likes and dislikes.

And more likely than not, Eisenstein's drawings are the truest and straightest path to an insight into his creative method, the crucible of his inner life. Incisive in thought, lucid and laconic in form, they express their author's social temperament, his social leanings, his understanding of the conflicts in art, and his penetration into the tragic, comic, pathetic, and grotesque.

The predominating theme of Eisenstein the artist was the searching for the expressive delineation of the individual, the searching that reveals inexhaustible imagination, power of observation, and the artist's striking "visual erudition."

From his earliest years Eisenstein was deeply absorbed in a versatile study and profound representation of man in his relations to his environment, tracing an infinite variety of human characters in widely different positions and situations.

Eisenstein's sketches and drawings above all revealed the film director's approach, for his drawings presented an infinite file of human characters in tense, dramatic action.

C'est une galerie de personnages insérés dans une action dramatique.

Dans « Comment je suis devenu cinéaste » Eisenstein écrit :

« Tête baissée, je fonçai dans le théâtre... D'abord comme décorateur. Puis comme metteur en scène... L'essentiel, c'est que mon attirance vers la mystérieuse carrière dénommée art était invincible, gloutonne, insatiable. »

Si le metteur en scène l'a emporté en lui sur le peintre, ce fut en vertu des dominantes de son talent. Mais le coup d'œil du cinéaste a toujours fécondé le coup de main du dessinateur, tout de même que la technique du dessinateur a infiniment enrichi l'œuvre du metteur en scène. Aussi Eisenstein n'a-t-il pas d'égal pour la création de l'image visuelle.

Tout enfant, il couvrait ses cahiers de dessins où il faisait passer à la fois son expérience quotidienne, ses impressions de lecture, ses souvenirs de pièces de théâtre, d'opéras, de spectacles de cirque, contractant ainsi dès le jeune âge cette habitude de penser, le crayon à la main, qu'il devait garder toute sa vie, et appeler plus tard sa « sténo plastique ».

Ce don de dessinateur, il mettra ensuite à profit pour son œuvre de metteur en scène, dans les centaines de dessins pour *Alexandre Nevski* et pour *Ivan-le-Terrible*, dans ses études pour la mise en scène de la *Walkyrie* de Wagner au Théâtre Bolcheï, dans ses esquisses de banets et de figures de ballet.

Mais il a continué pendant toute sa carrière de dessiner « pour soi », sans but utilitaire. Il ne cesse de s'entraîner, de « poser sa vision », selon une expression de Sérov qu'il aimait à répéter, de résoudre des problèmes de composition. A l'Institut du cinéma il exigeait aussi de ses élèves qu'ils sachent « transmettre l'impression visuelle à la main », parce que, disait-il, « la véritable illustration du mouvement n'est pas la photo, mais le dessin ».

Méditant sur les portraits de Sérov, il relève que, chez ce peintre, « le caractère se dégage de la multiplicité des contingences », que ce sont « des rôles déjà élaborés sous le rapport psychologique », qu'on « pourrait les jouer ».

La remarque vaut pour ses propres dessins.

Prenons par exemple la série de ses croquis de la vie quotidienne (*A l'église, Liseuse, le Pouls, Point d'interrogation, les Aveugles, les Mordus du cinéma, Filature, le Timide, Grand Pa*, et tous ses couples qui sont autant de variations sur un thème éternel : *Elle et lui, Espagnole au balcon, Rond-de-cuir, les Bons conseils*). Partout nous découvrons le même choix rigoureux des moyens d'expression, la même volonté de découvrir le ressort caché, ce qu'Eisenstein appelait « le noyau d'expressif ».



“I plunged headlong into my work at the theatre... first as an artist, and then as a director,” he recalls in his essay, “How I Became a Director.” “The main thing was that my yearning for the mysterious life-process styled art was irresistible and insatiable.”

If the producer triumphed over the artist in him, it was due only to the peculiarity of his talent. His producer's vision always nourished and fertilized his graphic art just as his skill as an artist infinitely enriched the creativity of the outstanding producer. It was not accidental that Eisenstein had probably no equal in creating the visual effects of his films.

When still a child he filled one thick notebook after another with his drawings. Even then his pictures were vibrant with his impressions of life, of the books he had read, and the opera, theatre, and circus performances he had seen. This habit of thinking in graphic terms was to stay with him all his life. Later, he termed his drawings “visual stenographic reports.”

As a film director, subsequently, he drew on his gift as an artist. This is borne out by the hundreds of his drawings for the films “Alexander Nevsky” and “Ivan Grózny,” by his sketches for Wagner's “Die Walküre” which he staged for the Bolshoi Theatre, and his cartoons for a ballet of his conception and the ballet-master's rehearsal of it.

Yet his drawings as such, without applied purposes, continued to engage Eisenstein throughout his creative career. Forever training his eye, “finding the pitch of his vision” in Serov's words which he liked to repeat, the artist solved a great variety of compositional problems. He demanded that his pupils, the budding directors at the film institute, should likewise learn “to convey visual impressions to their finger tips,” for “the correct illustration of a gesture is not the photograph, but the drawing.”

Pondering Serov's portraits, he noted that his “characters were singled out from a host of accidentals” and that these were “roles thought out psychologically and ready to be acted.” And this applies, as well, to the drawings of Eisenstein.

A case in point is the set of genre drawings : “In Church,” “The Woman Reader,” “The Pulse,” “The Question Mark,” “The Blind,” “The Cinema Fans,” “The Sleuth,” “Timid,” “Grand Pa,” a multitude of twin portraits on the eternal theme, “He and She,” “Spanish Woman on a Balcony,” “The Bureaucrat,” and “Good Advice.” In each of these we detect the strictest selection of the most expressive means, the desire to find the prime mover of each individuality, “the nuclei of expressiveness,” as Eisenstein put it, and—with this established as a base—to proceed to the treatment of



et le même effort pour arriver de là à l'élaboration d'un sujet, d'une situation psychologique.

« Il faut ici la plus rigoureuse analyse de tous les détails et la plus vaste synthèse, en n'oubliant pas que l'expression du dessin fondamental sera renforcée ou bien affaiblie par les détails fondamentaux », disait-il à ses élèves.

C'est ainsi qu'il a procédé dans sa propre pratique de dessinateur pour exprimer son mépris et sa haine devant le monde des nantis, l'arrogance repus du bourgeois et sa mesquinerie obtuse.

Tout un groupe de dessins (*A la manière de Gauguin, Bach, Maeterlinck, Ibsen*), ainsi que ses sujets antiques tirent leur origine de sa réaction devant un style en littérature ou en art, devant un tempérament d'écrivain, de peintre ou de compositeur. Ces dessins sont souvent ironiques, et l'on y trouve même une certaine malice. Mais l'image de Daumier prenant son vol, quoiqu'on n'y retrouve point les caractères concrets d'un portrait, traduit bien le respect d'Eisenstein pour ce « Michel-Ange de la caricature », pour la vigueur de sa satire sociale, la profondeur de sa pensée révolutionnaire et la hardiesse novatrice de sa manière.

Les sujets mexicains tiennent une grande place parmi les dessins d'Eisenstein, et il est intéressant de relever qu'il revient à deux reprises sur ce thème : tout d'abord pendant le tournage de *Que viva Mexico!* en 1931-1932, puis dix ans plus tard. Il s'intéresse à l'ancien Mexique, à ses statues de pierre, à ce qui subsiste des mœurs du passé, mais aussi aux Mexicains d'aujourd'hui, à un peuple courageux en lutte pour son indépendance.

Un grand nombre de dessins d'Eisenstein sont consacrés aux arts du spectacle : théâtre, cirque et music-hall. Ce ne sont pas toutefois des portraits, mais surtout des méditations, le crayon à la main, sur une tragédie, un mélodrame, une comédie, une danse, un numéro de clowns.

Il s'en trouve aussi qu'on pourrait appeler « des études d'expression ». Comme s'il répétait indéfiniment un trait ou une gamme, Eisenstein s'entraîne à rechercher la ligne enveloppante ou les deux ou trois traits de crayon qui traduiront l'ensemble avec cette rigueur de composition à laquelle il s'est toujours attaché. Ce qui l'intéresse, dans un dessin, c'est avant tout l'expression d'un état d'âme : *Désespoir, Tristesse, Peur, Elle et lui, Au pied de la croix, Nostalgie, le Peintre, L'homme à la cape*. Le dépouillement du dessin est poussé jusqu'à la limite. Pourtant chacune de ses esquisses est un chef-d'œuvre d'expression. Ce n'est pas seulement un exercice graphique, mais une étude de mise en scène.

Nullement destinées à être vues par d'autres, ces œuvres témoignent pourtant avec éloquence

the subject and the psychological situation itself.

"What is needed here is the most thorough analysis of all the details, and the broadest synthesis, the expressiveness of the main pattern being fortified or weakened by the principal details," Eisenstein said to his pupils.

And this was exactly what he was accustomed to do in his drawings aimed to express his scorn and hatred for the world of the men of property, the sated arrogance of the Philistine and the appalling narrow-mindedness of the bourgeois of various shades and vintages.

A large number of drawings such as "Gauguinism," "Bach," "Maeterlinck," "Ibsen," and antique themes were born of the impressions of various artistic and literary trends, or the personalities of writers, artists, and composers. Frequently, the drawings are touched with irony or even with intellectual mischievousness. But then, there is the drawing of Daumier straining forward, and though it lacks the specific properties of a portrait, it clearly expresses Eisenstein's veneration for this "Michelangelo of caricatures," the bite of his social satire, the depth of his revolutionary thought, and the boldness of his new form.

The Mexican themes figure largely in Eisenstein's drawings. It is noteworthy that he turned to this subject twice, first during the shooting of the film "Que Viva Mexico" in 1931-1932, and once more, ten years later. He was fascinated by both the ancient Mexico with its carved monuments and old customs, and the modern, revolutionary Mexican full of daring, and determined to fight for his country's independence.

Many of Eisenstein's drawings deal with the scenic arts in all their varieties : the theatre, the music hall, and the circus. But these are not just the portraits of their individual representatives, but mostly pencilled meditations on the essence of the tragedy and the melodrama, the comedy, the scenic dance, and circus art.

Some of Eisenstein's drawings cannot be defined otherwise than as "études in expressiveness." As though playing endless scales and passages, he trained himself in the search for the contour that is struck by a single flourish of the pencil, and the two or three traits which could combine to reflect the whole, in the relentless search for the composition characteristic of his entire art. These drawings are focused on the manifestation of a psychological state : "Despair," "Melancholy," "Fear," "He and She," "At the Foot of the Cross," "Nostalgia," "The Artist," and "The Man in a Cape." The graphic terseness in these drawings has been stressed to the utmost. At the same time, each of them is a masterpiece of plastic expres-



des traits les plus typiques du génie d'Eisenstein, et notamment de ce trait qui distingue toujours la véritable œuvre d'art : la vigueur de pensée traduite avec le maximum de concision.

Nous avons trouvé dans les archives d'Eisenstein une note sur le caricaturiste Phil May qui collaborait au *Bulletin* de Sidney. Un jour, après que ce journal eut publié un de ses dessins, le directeur dit à May :

— Pour sept coups de crayon, nous vous payons vraiment cher.

— Je prendrais encore plus cher si je pouvais arriver à ne pas dépasser cinq coups de crayon, répondit May.

Et Eisenstein conclut :

« *Ce jugement sur l'éminente valeur de l'ellipse pour l'expression ne concerne pas seulement la caricature.* »

Les dessins qu'il nous a légués portent à cet égard un remarquable témoignage.

Toute la puissance de son talent, son cerveau de penseur et sa passion d'artiste, Eisenstein les a mis au service de la société soviétique à laquelle il avait donné sa fidélité depuis les premiers jours de la Révolution.

L'art d'Eisenstein comme metteur en scène et comme dessinateur continue de vivre. Et son étude attentive sera d'un profit immense pour de nombreuses générations de cinéastes, d'artistes et d'acteurs.



sion. Each is not just a graphic exercise, but a producer's etude.

Less intended for exhibition than any others, they are nonetheless most revealing of Eisenstein's artistic individuality : of his depth of insight expressed in the laconic terms distinguishing the great works of art.

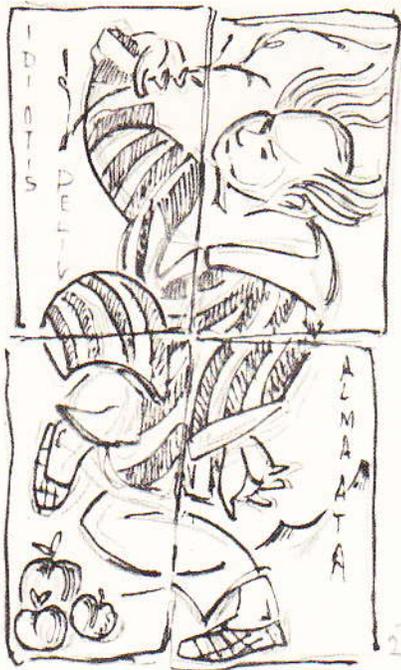
In Eisenstein's archive we found his comment about the cartoonist Phil May who contributed to the newspaper "The Bulletin" in Sidney. Once, when his routine cartoon had been released, May happened to meet the publisher who remarked: "Your drawing consists only of seven lines, and yet you charge us so much!" To which May replied: "If I were able to draw it in five lines, I would charge you twice as much." "What has been said here about the value and importance of linear economy in an expressive drawing does not apply to caricature alone, of course," Eisenstein wrote in conclusion.

The whole of Eisenstein's legacy of drawings is eloquent testimony of this conclusion.

Eisenstein devoted his phenomenal talent, his savant's mind and artist's temperament to the service of Soviet society of which he was a faithful son from the first days of the October Revolution.

The art of Sergei Eisenstein as both film director and artist is vibrant with life to this very day, and a thorough study of it will undoubtedly benefit many generations of film directors, artists, and actors.





Автошаржи
Portraits-charges d'Eisenstein par lui-même
Caricatures of himself

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ
БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

СУББОТА

13

ЯНВАРЯ 1945 г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
СОЮЗА ССР

Начало в 8 часов вечера

С. С.
Прокофьев
дирижирует
С. С. Прокофьев
С. С. Прокофьев

Л20155

Подписано к печати 10/1-45 г.

Тираж 800

Тип. при упр. дел. Наркомрезинпрома зак. 27

Сезон 1944--1945 г. г.

С. С. Прокофьев дирижирует
Prokofiev au pupitre
S. S. Prokofiev, on the conductor's stand



Айвор Монтегю
Ivor Montagu
Ivor Montagu



B. Karaev

B. Karaev
V. Kataiev
V. Katayev



ABC

Л. Соифертис
L. Soifertis
L. Soifertis

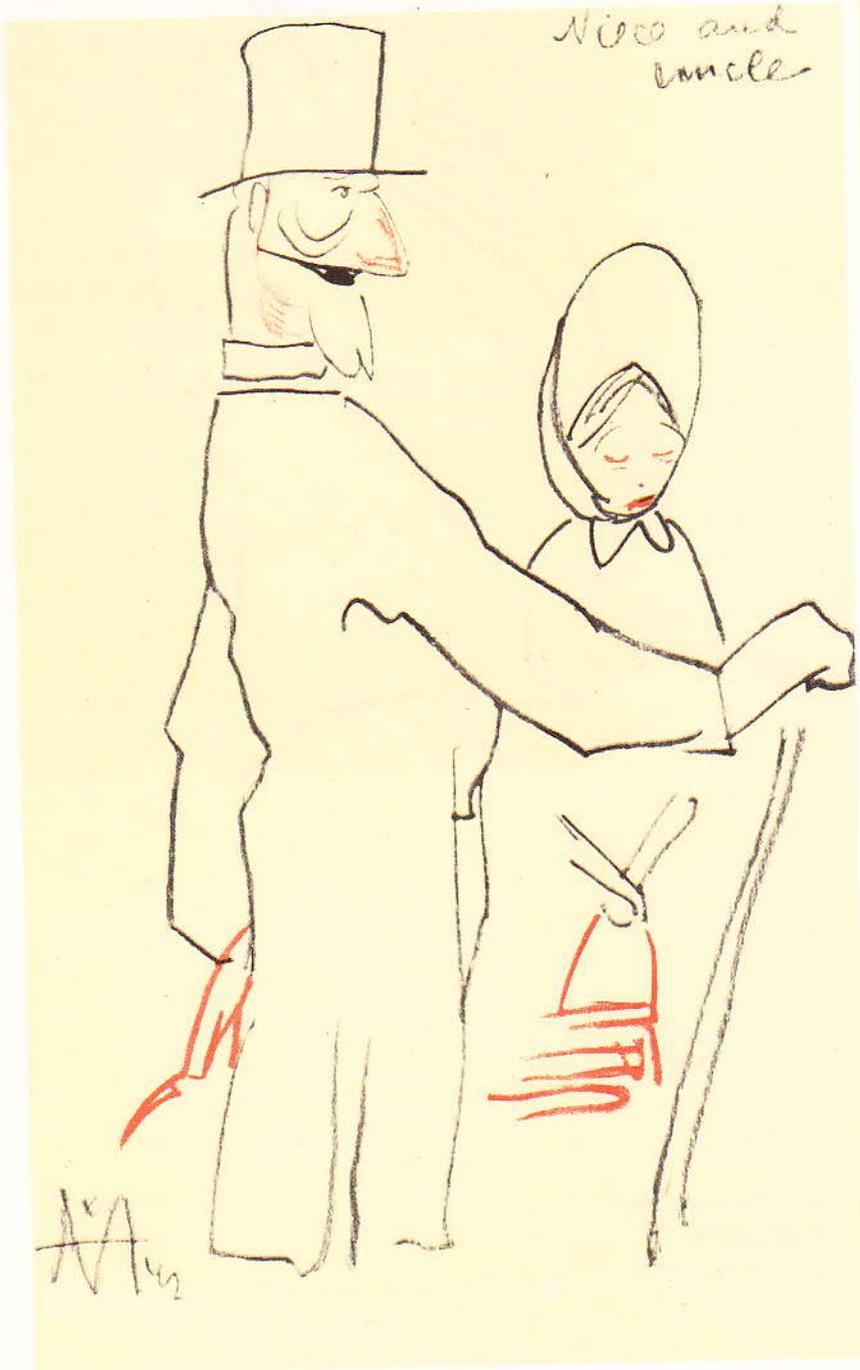
Женский профиль
Profil de femme
A woman's profile



Благодетельница
Beinfaisance
The benefactress

Дедушка
Grand Pa
Grandfather

Племянница и дядя
La nièce et l'oncle
An uncle and his niece



Юноша
Jeune homme
A youth

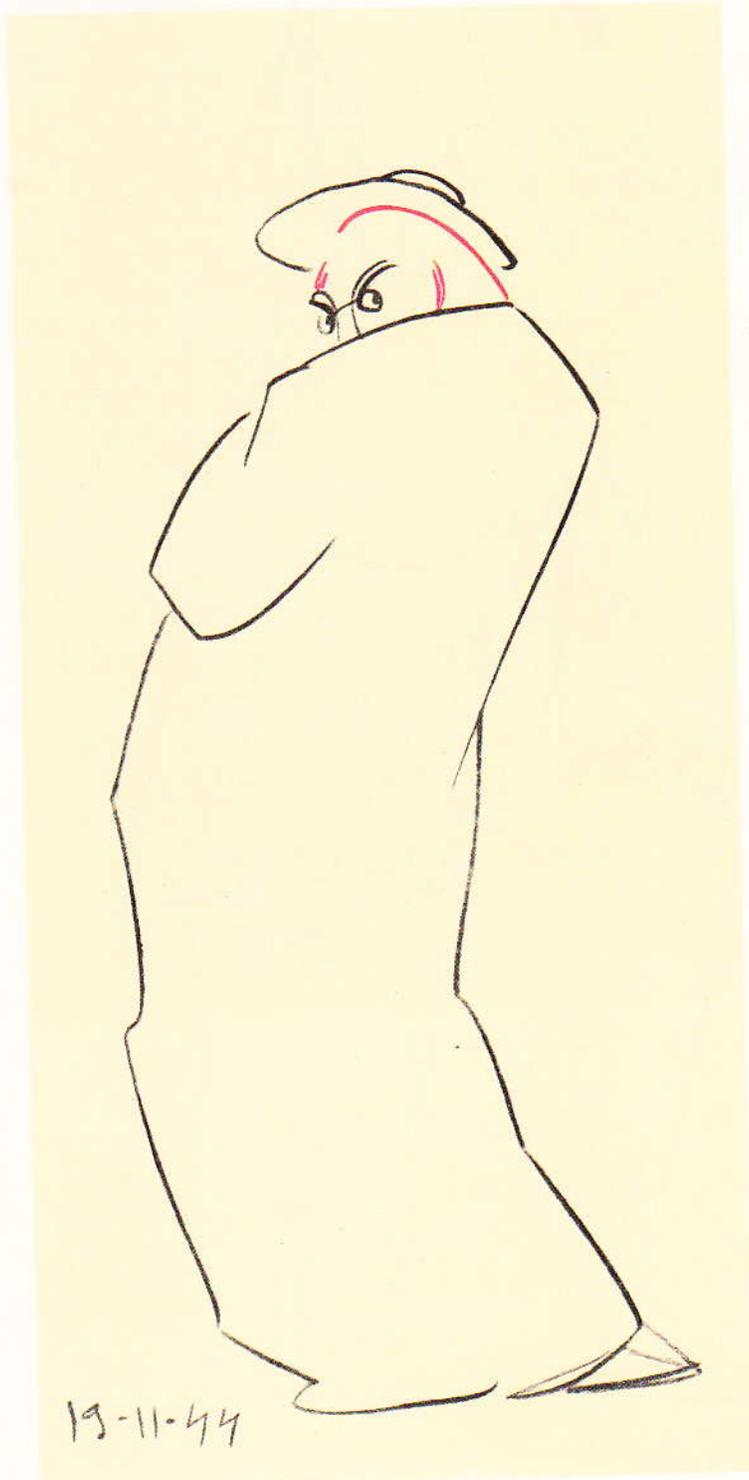


Художник
Peintre
An artist



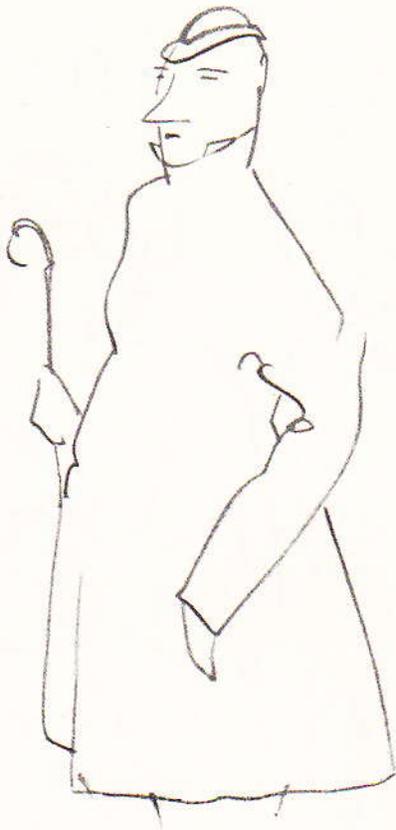
Портрет неизвестного
Portrait d'inconnu
The portrait of a stranger

Мальчишки
Les gamins
The urchins



Страх
La peur
Fear

Пара
Le couple
A young couple



Человек с зонтиком
L'homme au riflard
The man with the umbrella



Он и она
Elle et lui
He and She



На дипломатическом балу
Bal chez l'Ambassadeur
At the diplomatic ball



2x11



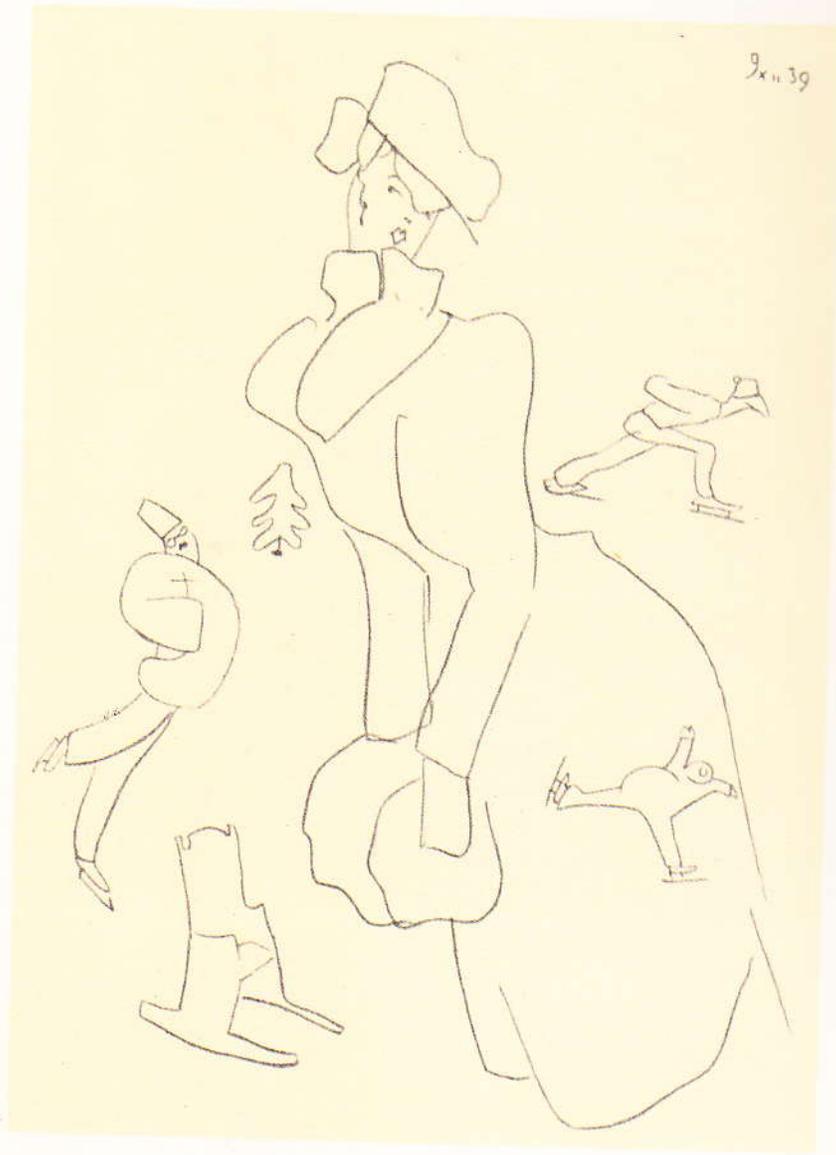
Пульс
Le pouls
The pulse



2
x1
48

Вопросительный знак
Point d'interrogation
The question mark

2x139



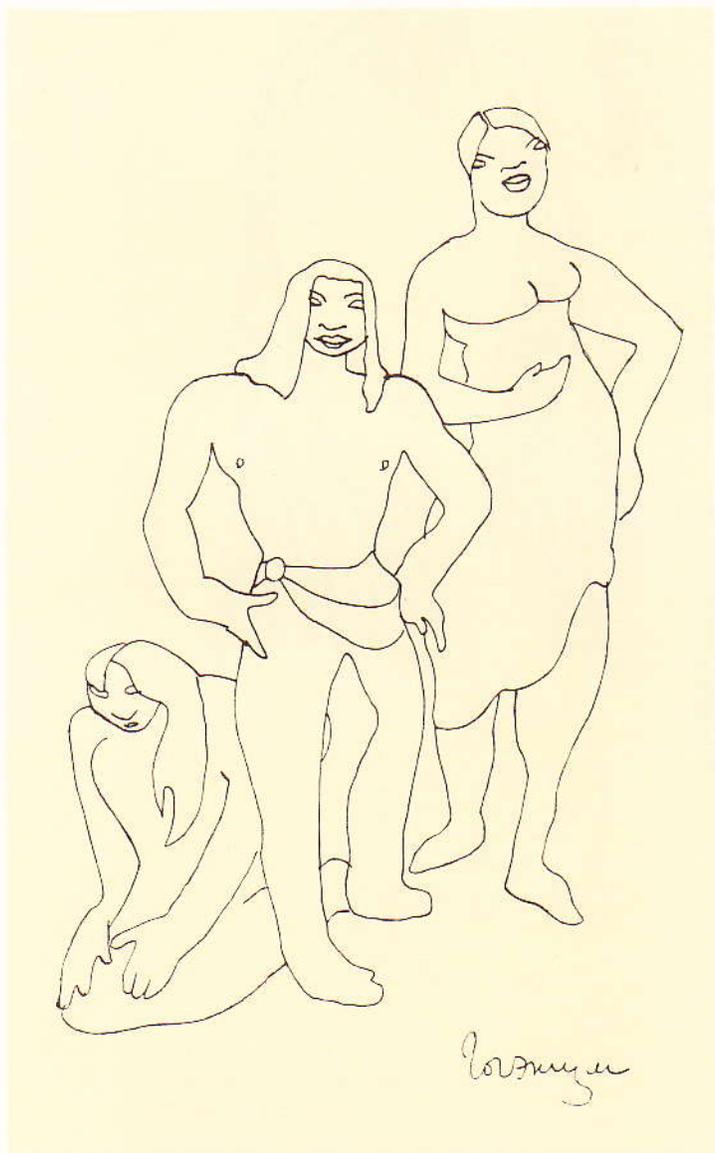
На катке
A la patinoire
At the rink

Бах
Bach
Bach



Домье
Daumier
Daumier

Грешница
Pécheresse
The sinner



Гогэнизм
A la manière de Gauguin
Gauguinism

СЛЕПЫЕ



Слепые
Les aveugles
The blind

Добрые советы
Les bons conseils
Good advice



*Les bons
conseils*
1947

Мадам в положении
Madame enceinte
Madame in a delicate condition



*Madame
enceinte*

На мотивы иранской живописи
Variations sur la peinture persane
On themes of Iranian painting





Азия
Asie
Asia



Азия

АА
2411 44



Ностальгия
Nostalgie
Nostalgia

Эскиз к балету «Пиковая дама» (замысел
С. Эйзенштейна)

Esquisses pour « la Dame de Pique » (ballet non
réalisé)

A sketch for the ballet "The Queen of Spades"
(as conceived by S. Eisenstein)





Эскизы костюмов к сцене «Бал-маскарад»
 для балета «Пиковая дама»
 Costumes pour le bal masqué de «la Dame de
 Pique»
 Costume sketches for a scene of the masquerade
 in the ballet "The Queen of Spades"



Балет
Ballet
The ballet

Г. Ибсен
H. Ibsen
H. Ibsen



М. Метерлинк
M. Maeterlinck
M. Maeterlinck

NIETERLINK



42



AA
17 11 44

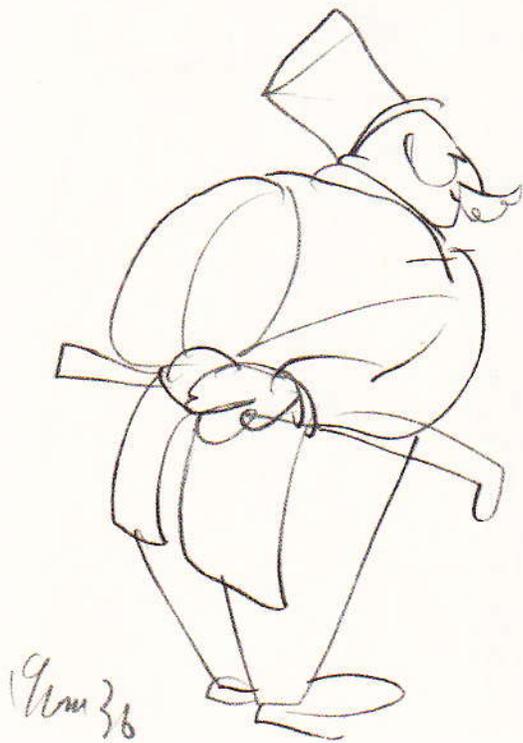
Ричард III
Richard III
Richard III



Театральные персонажи
Personnages de théâtre
Dramatis Personae



Театральные персонажи
Personnages de théâtre
Dramatis Personae



Водевильный персонаж
Personnage de vaudeville
The vaudeville character



Джейн
Jane
Jane



Из французской пьесы
Pour une pièce française
From a French play

Мелодрама
Melo
Melodrama



МЕЛОДРАМА



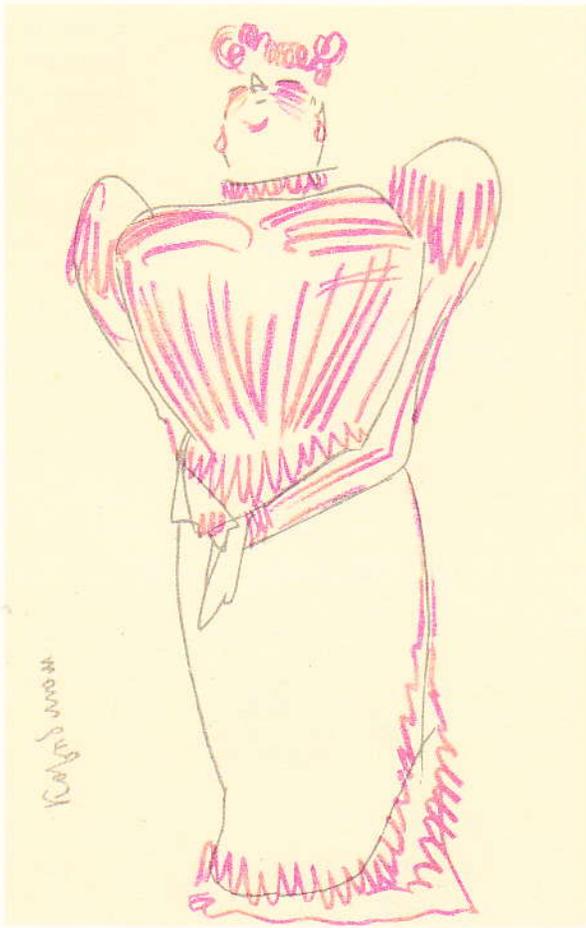
Personnage
Comique
17x37

Комические персонажи
Personnages comiques
Comic figures

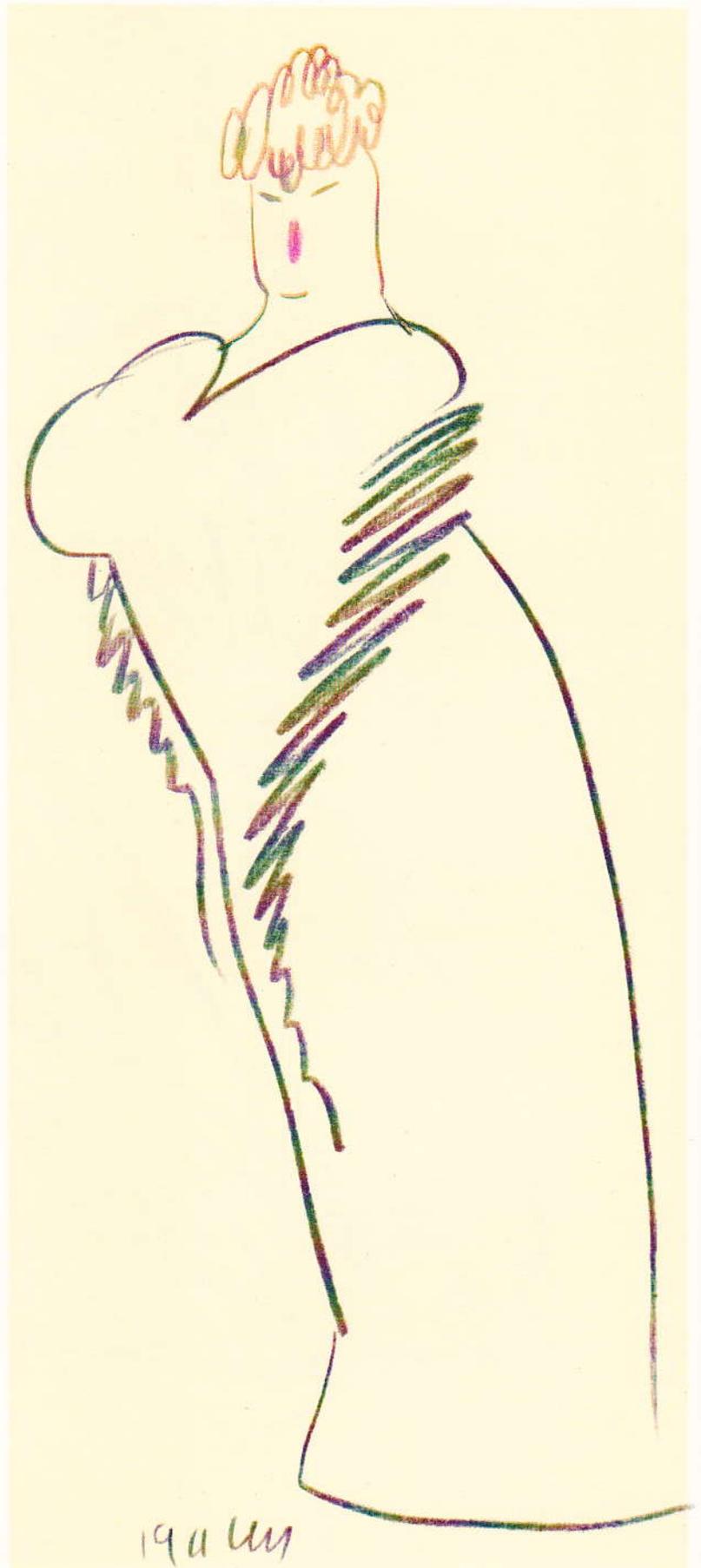
Трагедия
Tragédie
Tragedy



ТРАГЕДИЯ

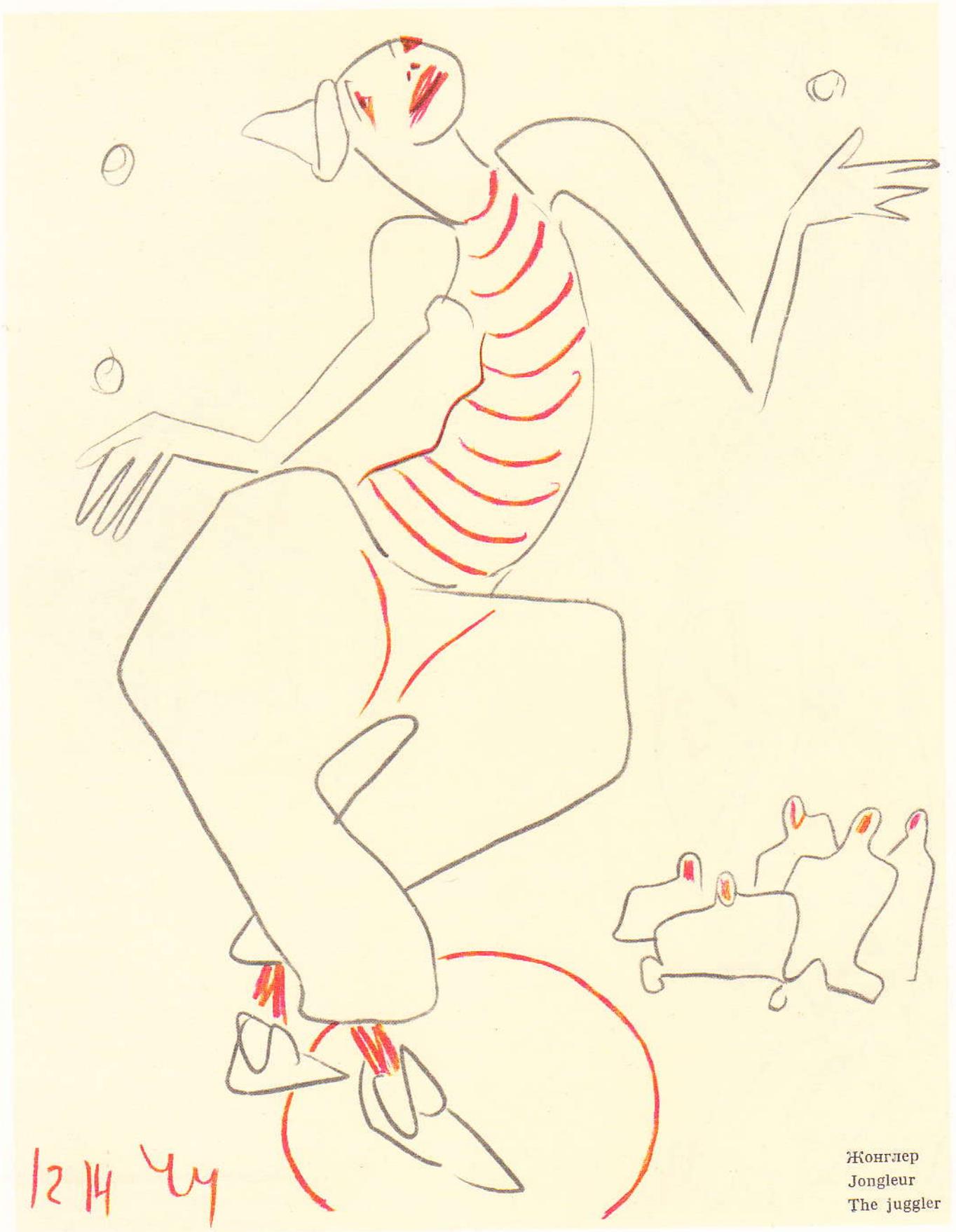


Певица
Chanteuse
The singer





Наброски для испанского танца
Danse espagnole
Outlines of a Spanish dance



12 14 44

Жонглер
Jongleur
The juggler



Клоун
Clown
The clown

Властитель дум Жорж
Georges, maître de mes pensées
George, the Master-Mind



Гиги
Gigi
Gigi

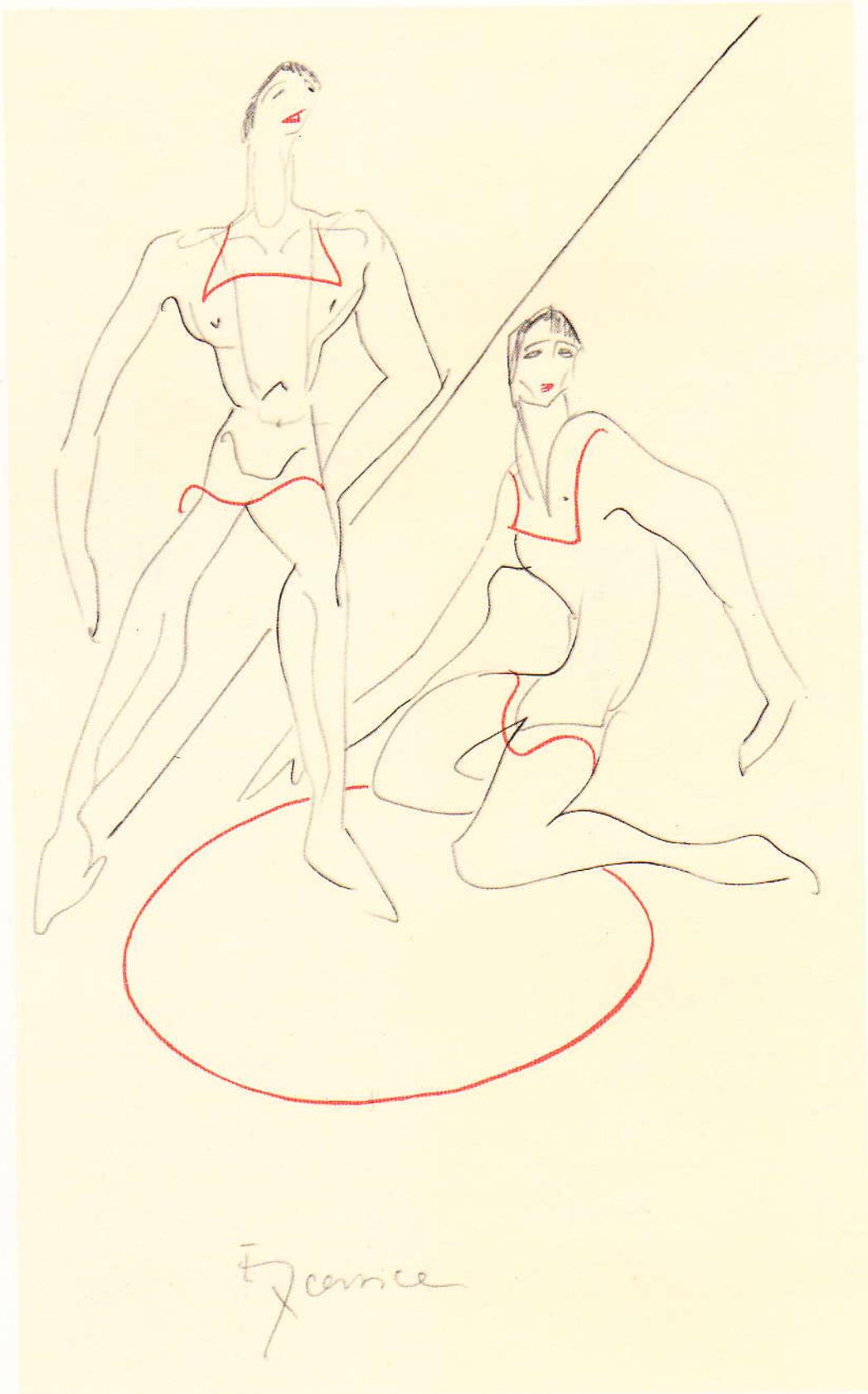
Старик Прис
Le vieux Pris
Old man Pris



Клоун
Clown
A clown



Эти безымянные друзья
Amis anonymes
Those unknown friends



Упражнение
Etude
Etude

Король и королева
Le Roi et la Reine
The King and the Queen



Античный старец
Vicillard antique
A venerable old man

Аполлон
Apolon
Apollo



2014

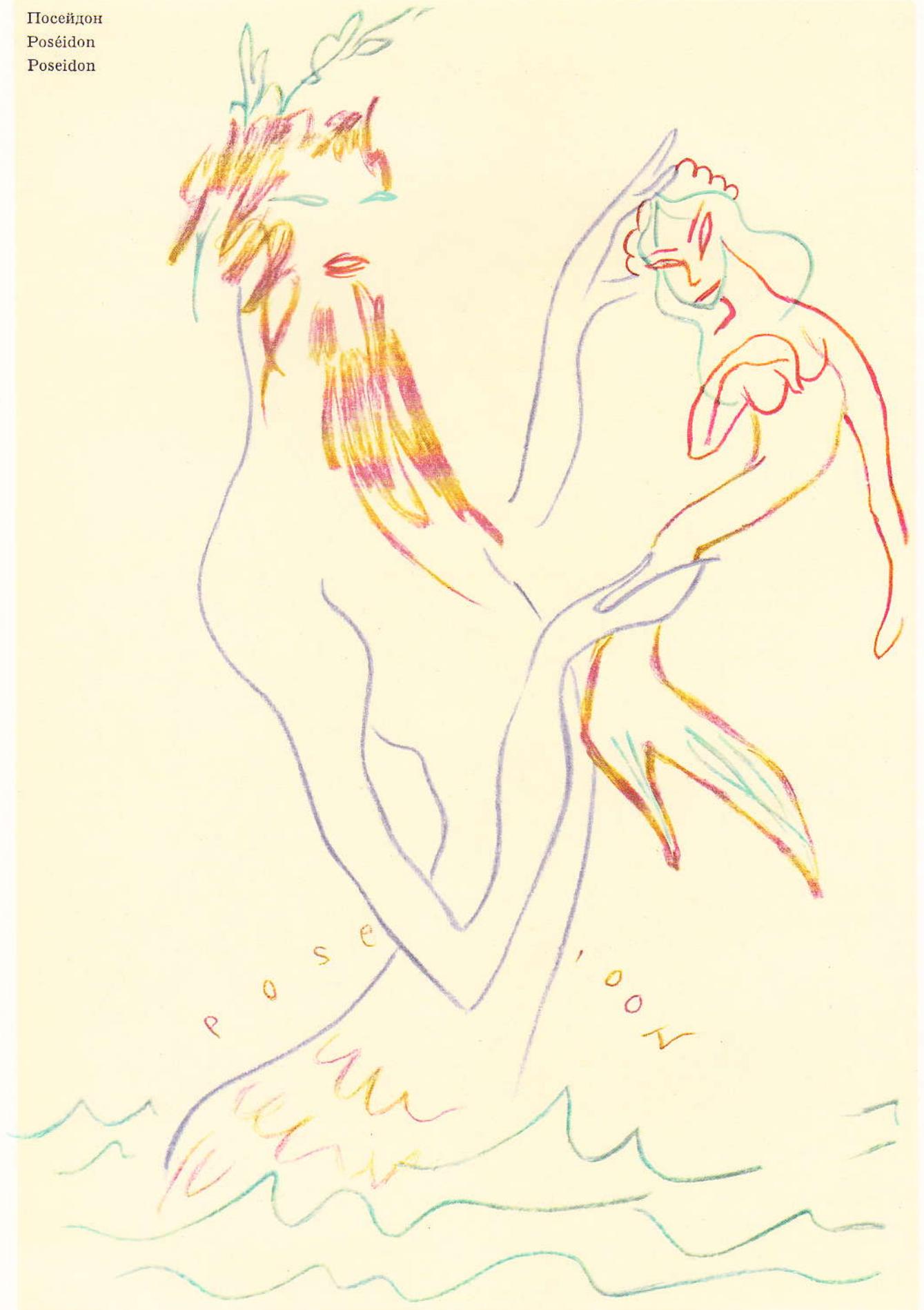
Дионис
Denys
Dionysus



ДИОНИС

24 27 41

Посейдон
Poséidon
Poseidon



Фавн
Faune
A faun



Діпні
Sm like
W E W

Человек в плаще
L'homme à la cape
The man in the cape



Набросок зелеными чернилами
Esquisse à l'encre verte
An outline in green ink



Вел

Велизарий
Bélisaire
Belisarius



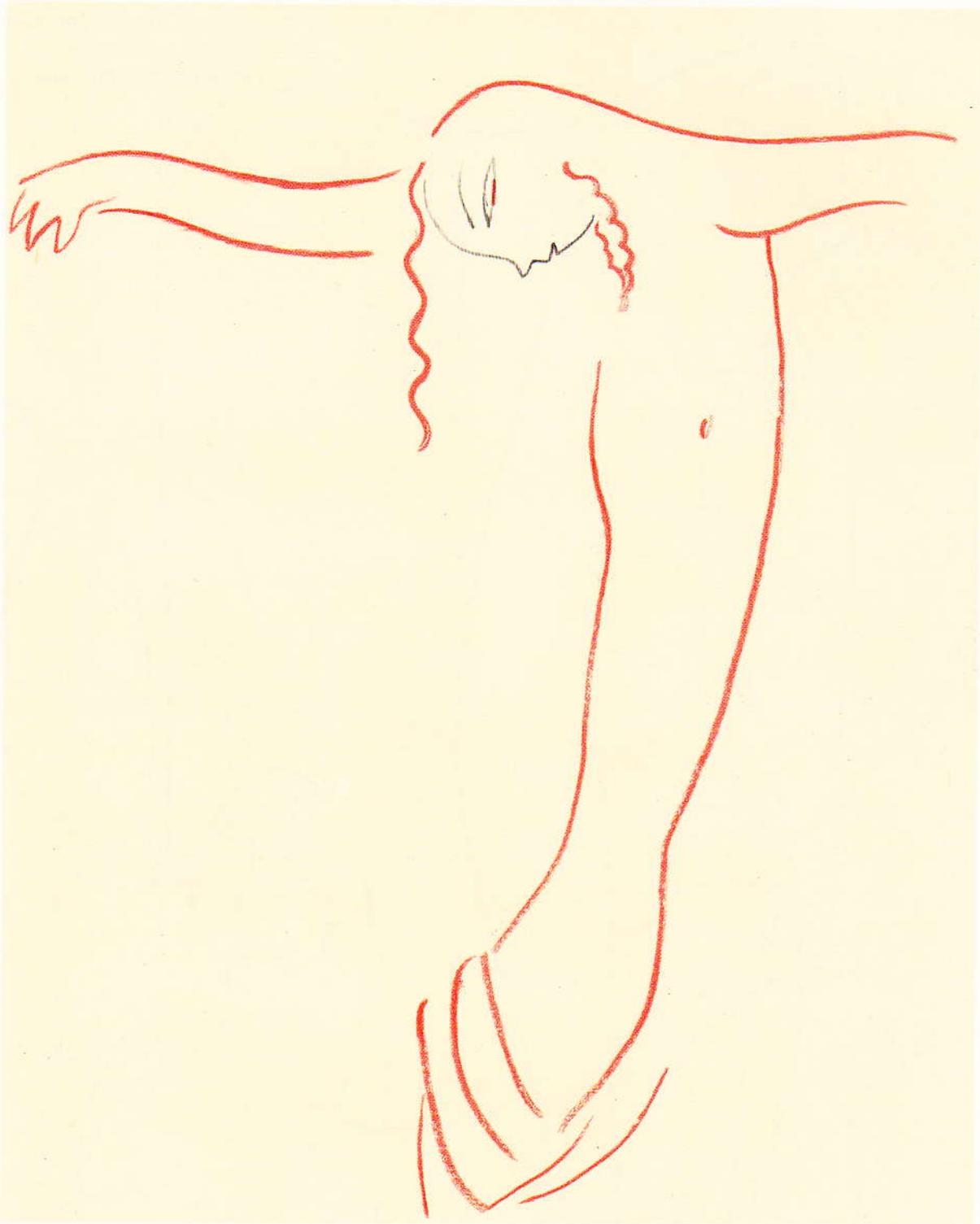
Пьянький мудрец
In vino veritas
The drunken wizzard



Conversations

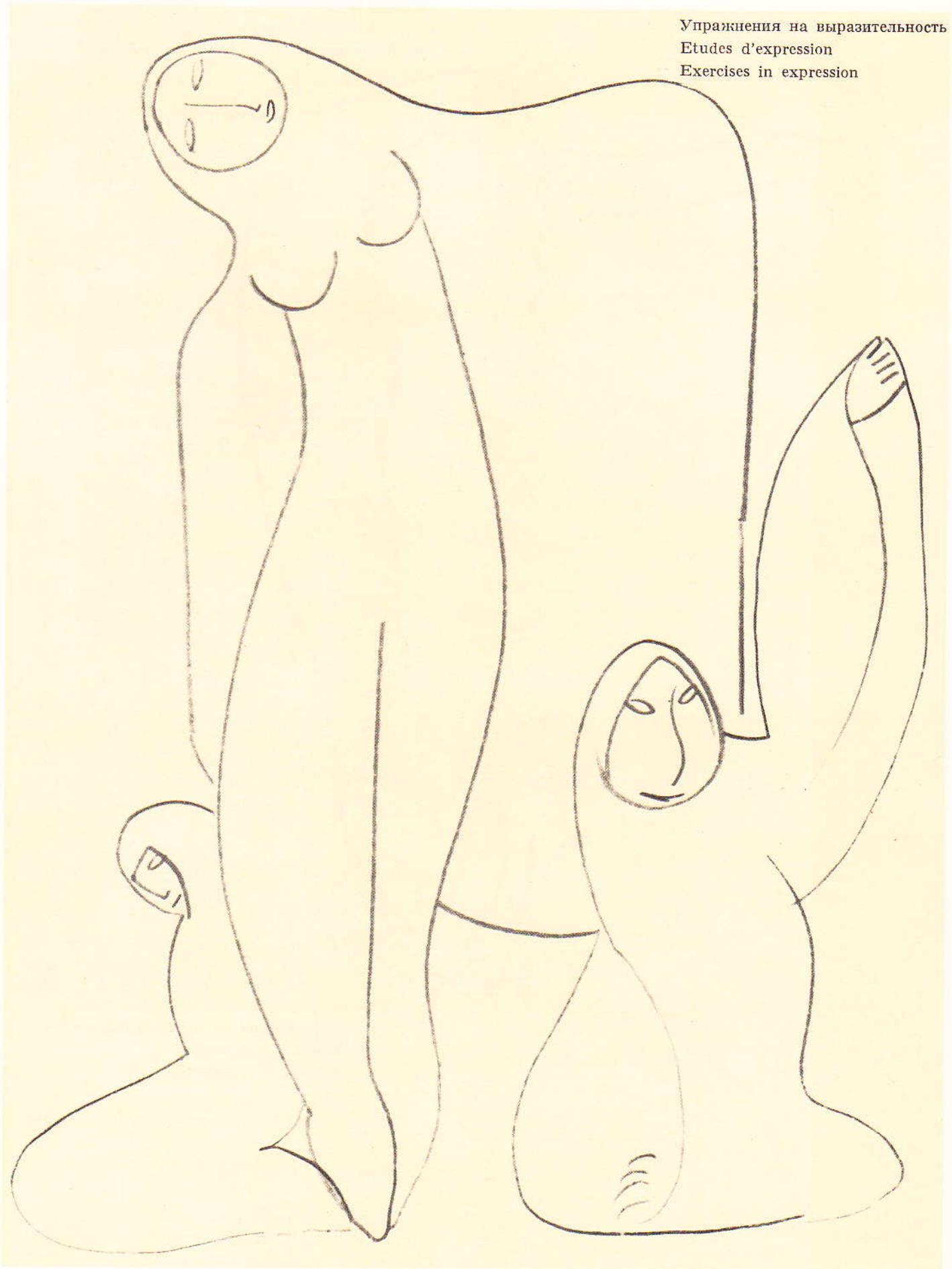
Беседа
Conversation
The discussion

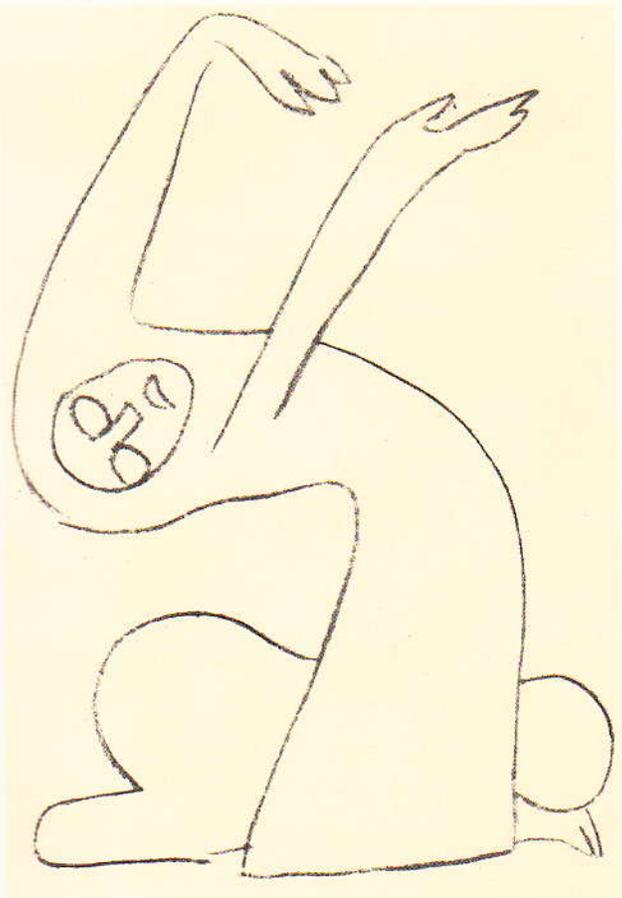
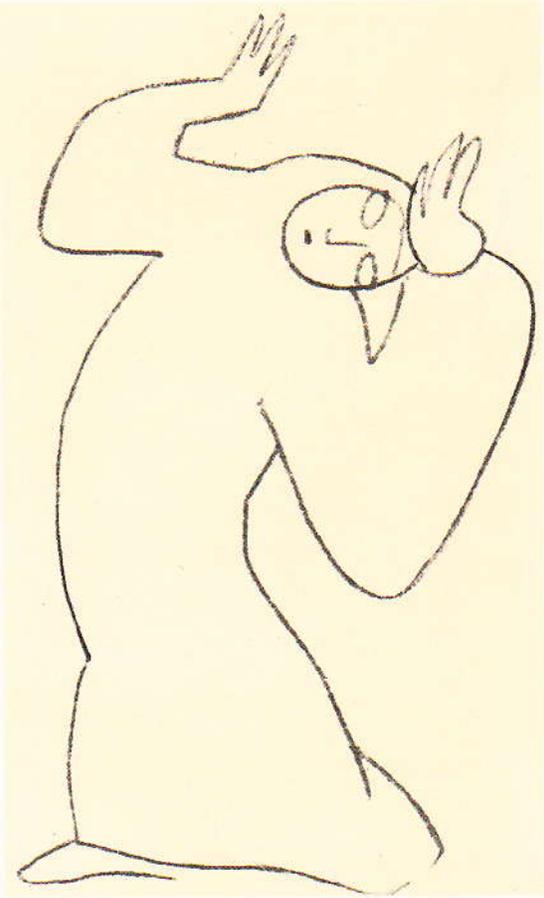
1944



Упражнение на выразительность
Etude d'expression
Exercise in expression

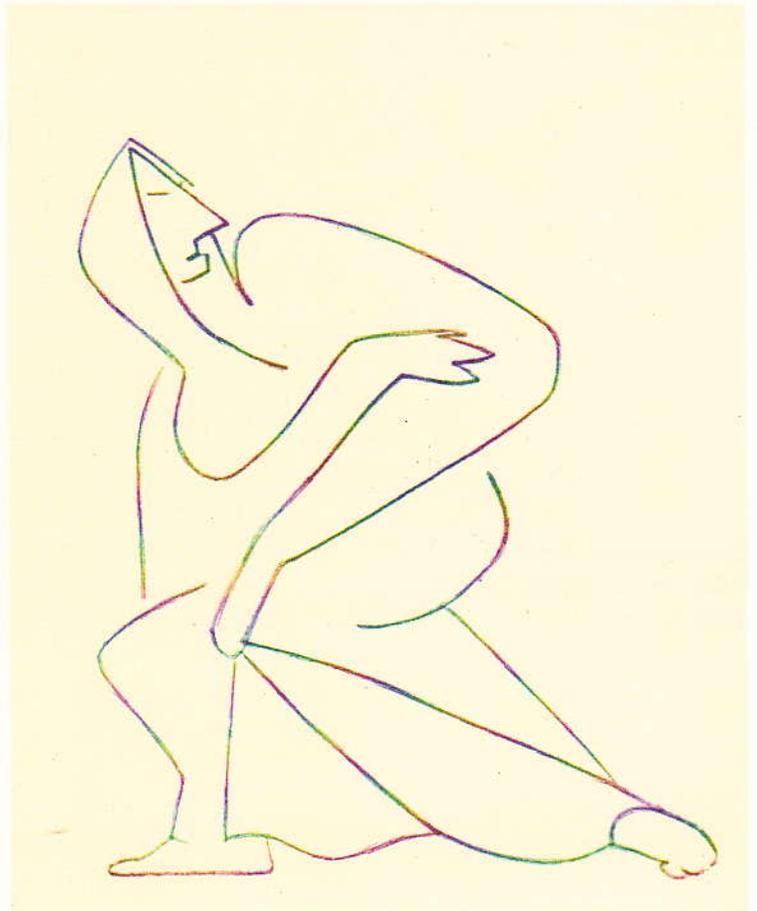
Упражнения на выразительность
Etudes d'expression
Exercises in expression







Печаль
Tristesse
Sorrow



4x146

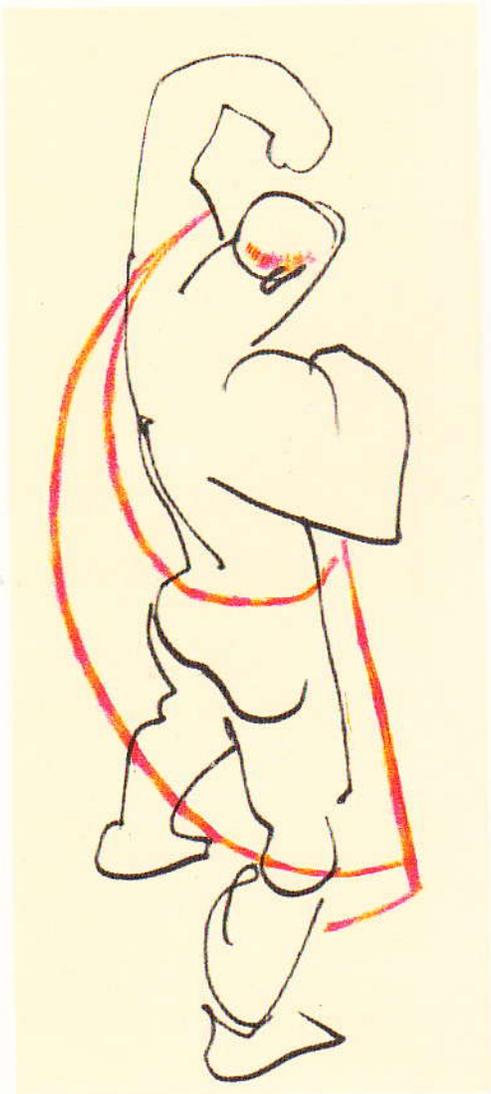
IDÉE SUR
MUSIQUE



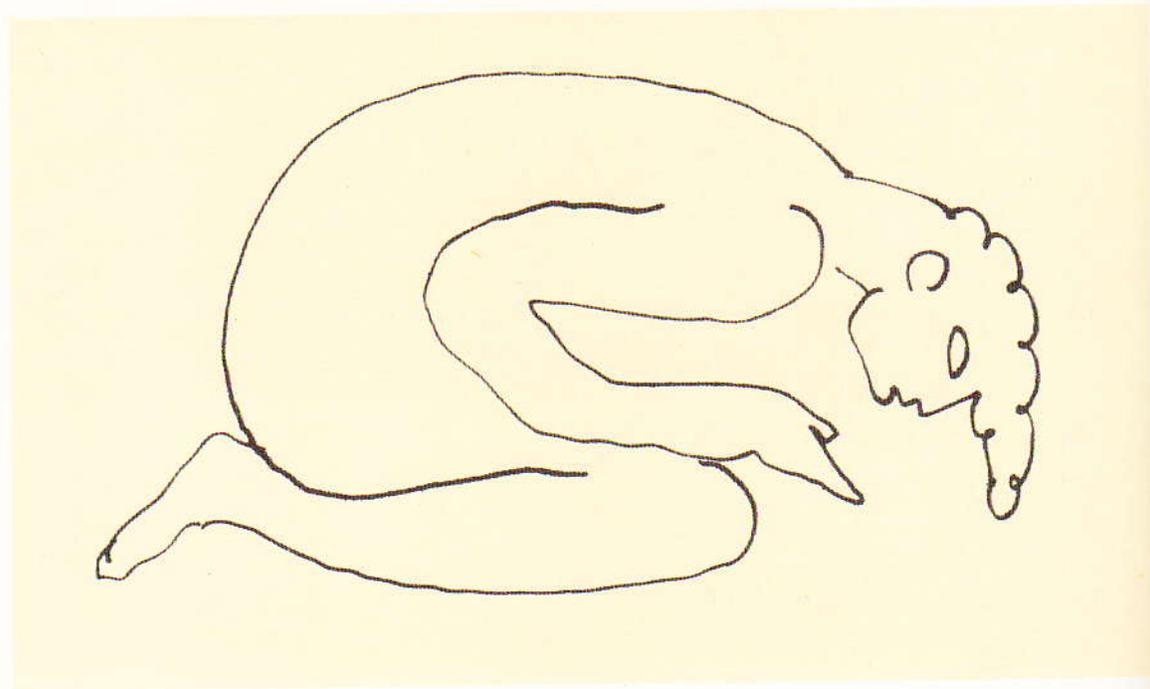
Музыкальные идеи
«Idée sur musique»
Musical ideas







Упражнения на выразительность
Etudes d'expression
Exercises in expression



У отеля «Барбизон-плаза», Нью-Йорк
L'hotel «Barbizon Plaza», à New York
At the "Barbizon Plaza" Hotel, New York



Марсель - Кафе 1931



Марсель. Кафе
Café à Marseille
A cafe in Marseilles

High
life

Высший свет
Le beau monde
High society

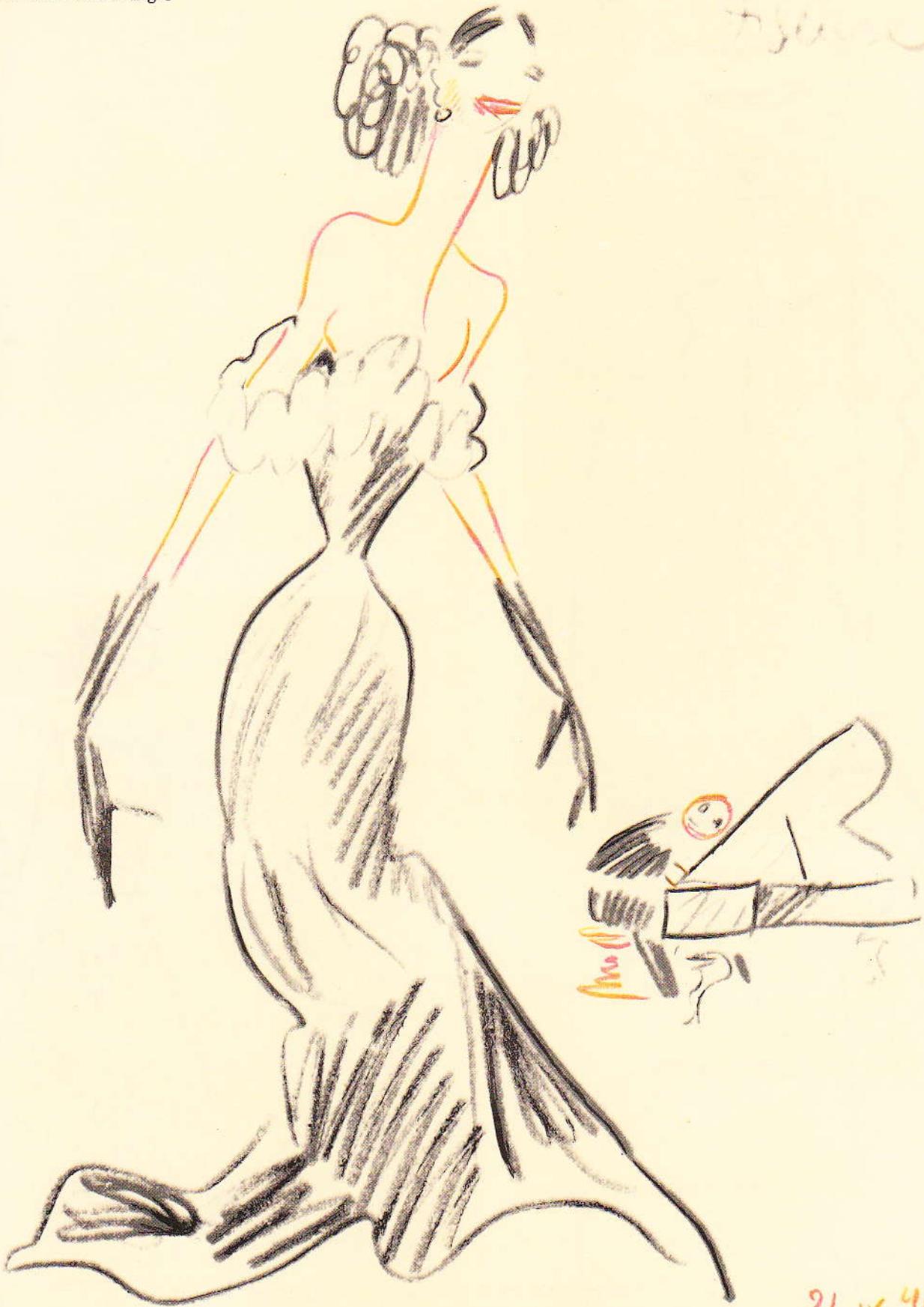


14244



В кафе
Bar
The cafe

Эстрадная певица
Diseuse
The vaudeville singer



Diseuse

21 IV 45



Герой бульварных романов
Héros pour roman-feuilleton
Hero of paperbacks



Торговец хлопком
Négociant en coton
The cotton merchant

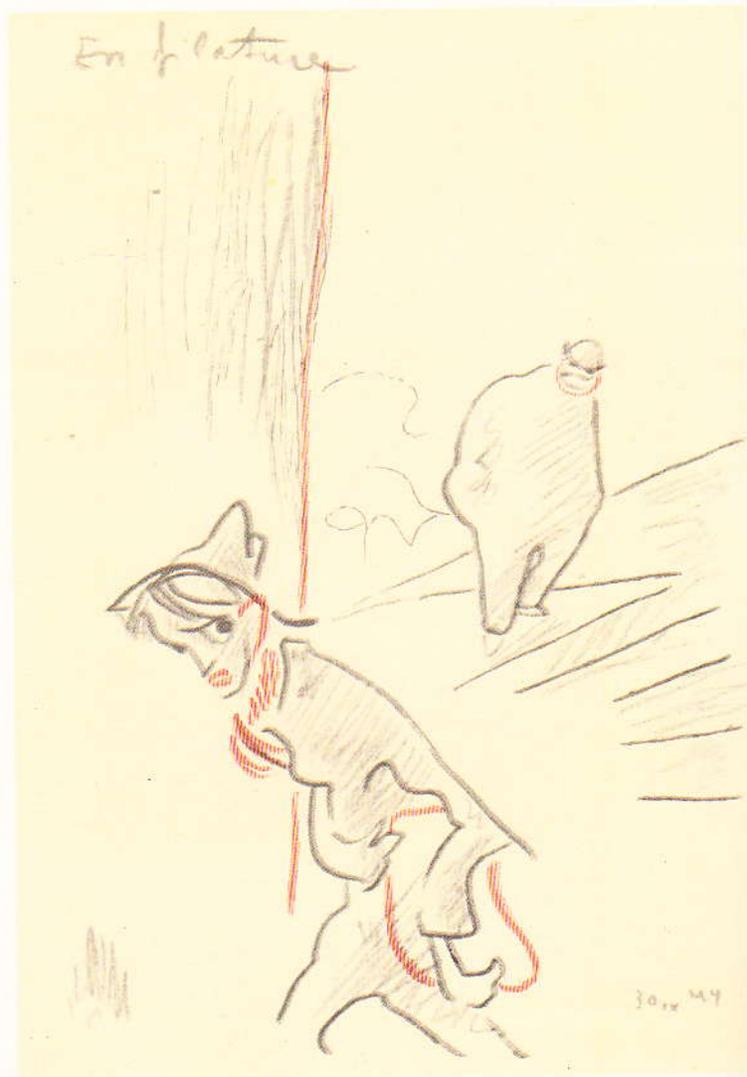
В церкви
A l'église
In church

A. A. G. line
29. x 44





Эстрадный номер
Numero de music-hall
A vaudeville item



Слежка
Filature
Shadowing

Негритянская певица
Chanteuse noire
The negro singer



Поклонники кино
Les mordus du cinéma
The cinema fans





Газетчик
Vendeur de journaux
The newspaper man



Мексиканский юноша
Jeune Mexicain
The Mexican youth



Голова мексиканского юноши
Tête de jeune homme Mexicain
The head of a Mexican youth

Лодочник из Сочимилко
Batelier de Xochimilco
The boatman of Xochimilco



Сочимилко
1944



12
IX 44

Those black curly legs eyes

Мексиканские юноши
Jeunes Mexicains
Mexican youths

202

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭСКИЗЫ

CROQUIS DE THEATRE

THEATRE SKETCHES



Эскизы костюмов к постановке «Мексиканец» по рассказу Джека Лондона (театр Пролеткульта, 1921 г.)

Costumes pour «Le Mexicain» (d'après Jack London). Théâtre du Proletkult, 1921

The sketches of the costumes for the production of "The Mexican" an adaptation of Jack London's short story (The Proletkult Theatre, 1921).



Мексиканец из
из Лондона

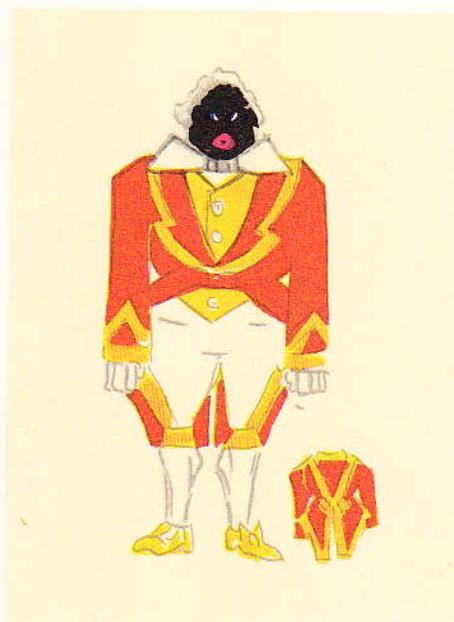
Зинаид
Тубински
"Корнька"



"Мексиканец"

из Лондона.

Зинаид
Доктаров



Эскизы костюмов и декораций к постановке «Мексиканец» по рассказу Джека Лондона (театр Пролеткульта, 1921 г.)

Costumes et Projet de décor «Le Mexicain»

The sketches of the costumes and settings for the production of "The Mexican"

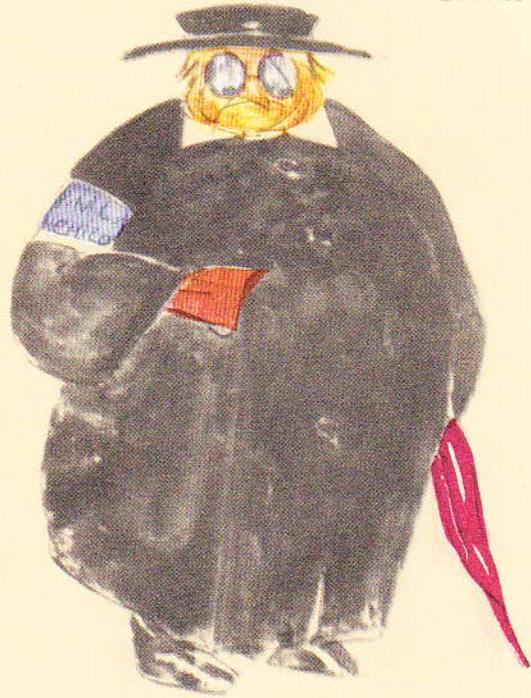
Дружбона
Декан
Костюм
"Мей Гейт"
(мод.
Юрлова)



Юрлова
1924

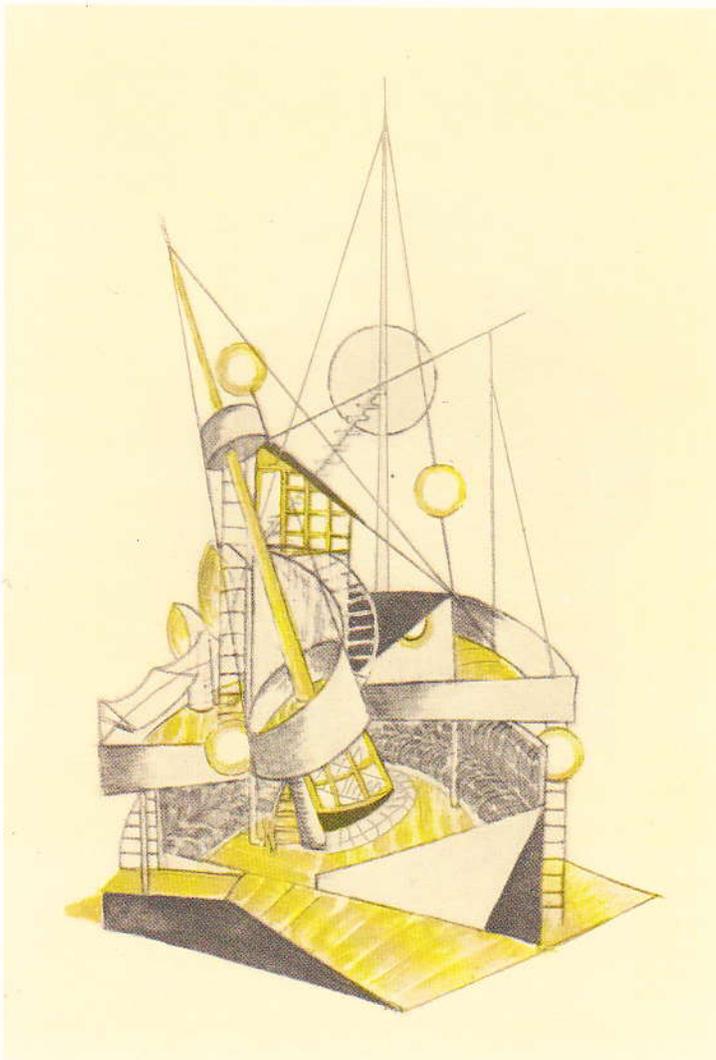
Меркуриус
Дже Дружбона

Декан Костю-
ма
Трени Араин
Снаесинг



Юрлова
1924
модерн





Проект конструкции для неосуществленной постановки «Дом, где разбиваются сердца», 1922 г.

Maquette de décor pour «la Maison des cœurs brisés» (mise en scène non réalisée), 1922

Draught design of "Heart-Break House", an unrealized production of 1922.



Костюм Сама Менгена
Costume pour boss Manghan
The costume of boss Manghan



Эскизы к постановке «Воровка детей»
 Costume pour «la Voleuse d'enfants»

The sketches of the costumes for the production
 of "The Child Snatcher"



Эскиз костюма к пьесе «Улучшенное
 отношение к лошадям»

Costume pour «Traites bien les
 chevaux»

The sketch of a costume for the play,
 "More Kindness to Horses"



Эскиз костюма Леди Макбет
Costume pour Lady Macbeth
The sketch of the costume of Lady Macbeth,

Эскизы к постановке оперы Р. Вагнера
«Валькирия», ГАБТ СССР, 1940 г.

Croquis pour « La Walkyrie » de Wagner
(Moscou, Grand Théâtre, 1940)

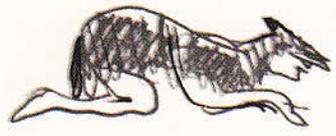
The sketches for the production of R. Wagner's
opera, "Die Walküre" at the State Academic
Bolshoi Theatre of the USSR in 1940



Хор
в шифре

n

Зуринг.



16/5.40



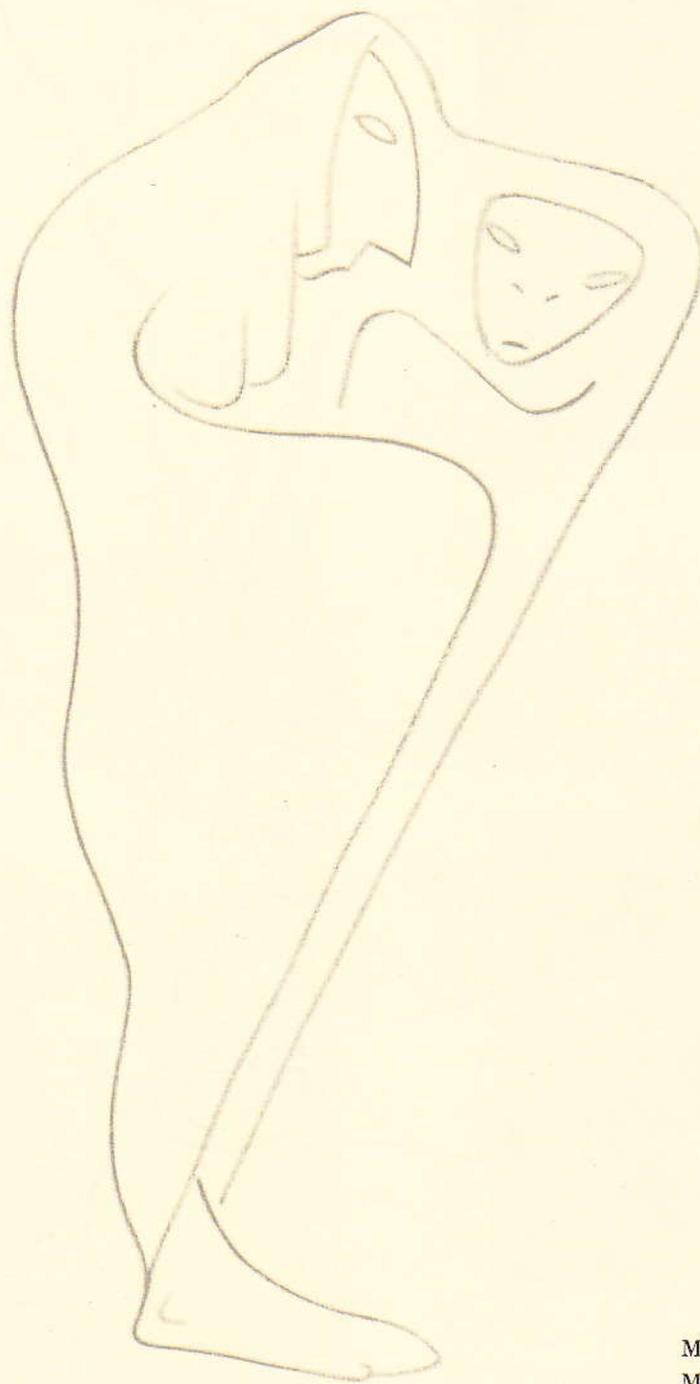
16/5.40

Эскизы к постановке оперы
«Валькирия»
Croquis pour « La Walkyrie »
The sketches for the produc-
tion of "Die Walküre"

РИСУНКИ К ФИЛЬМАМ

CROQUIS POUR LES FILMS
DRAWINGS FOR THE FILMS





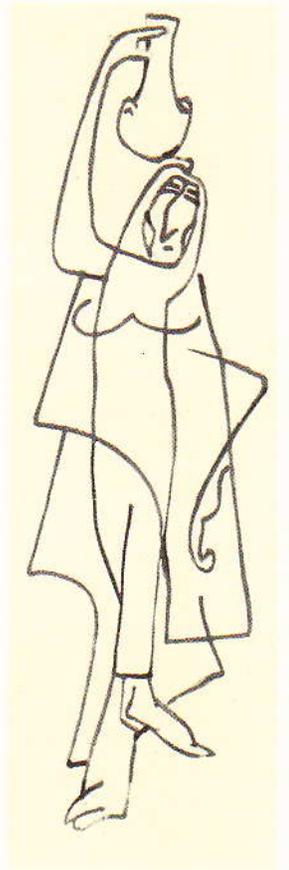
Мексиканская мадонна
Madone mexicaine
The Mexican Madonna

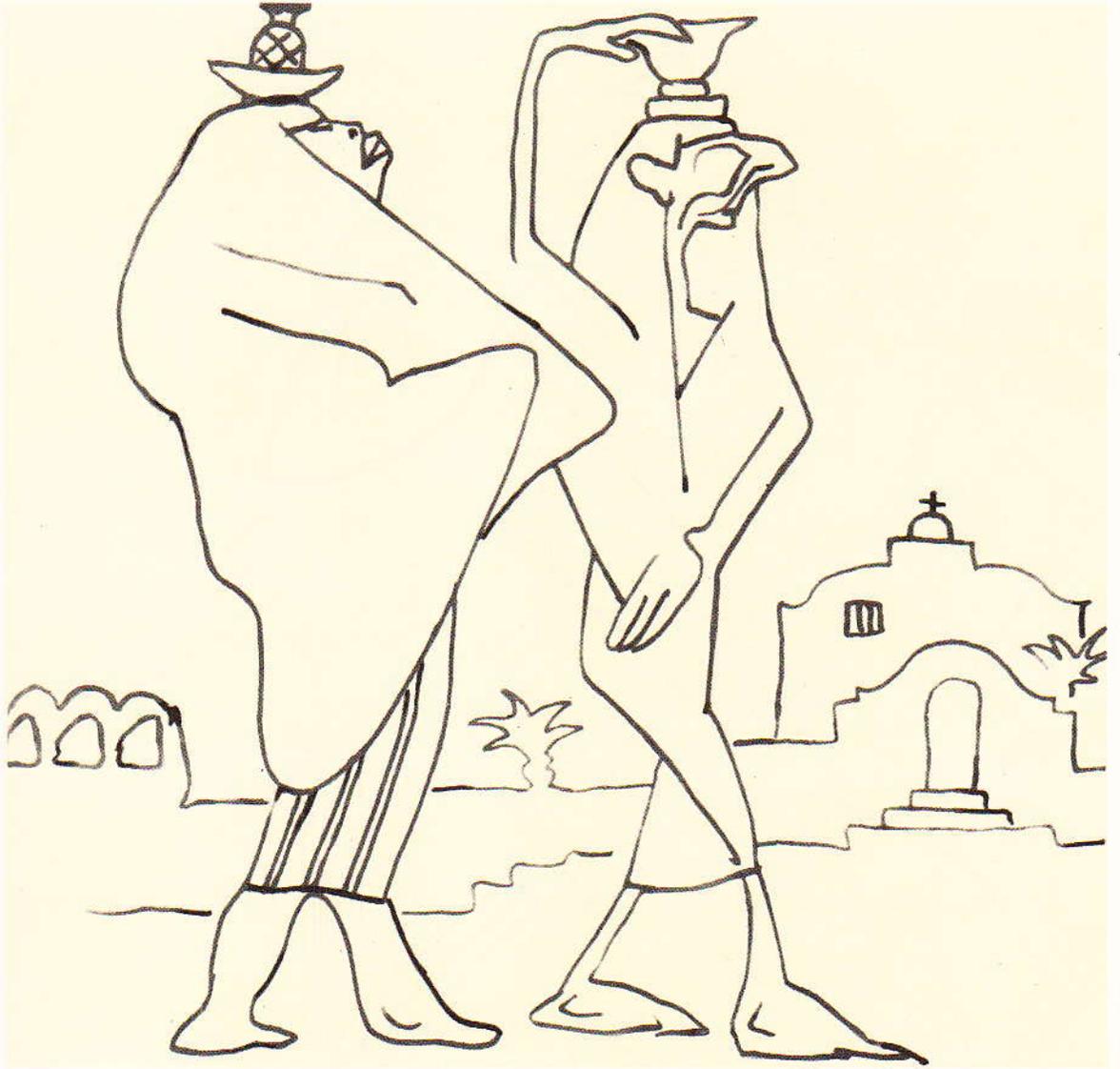


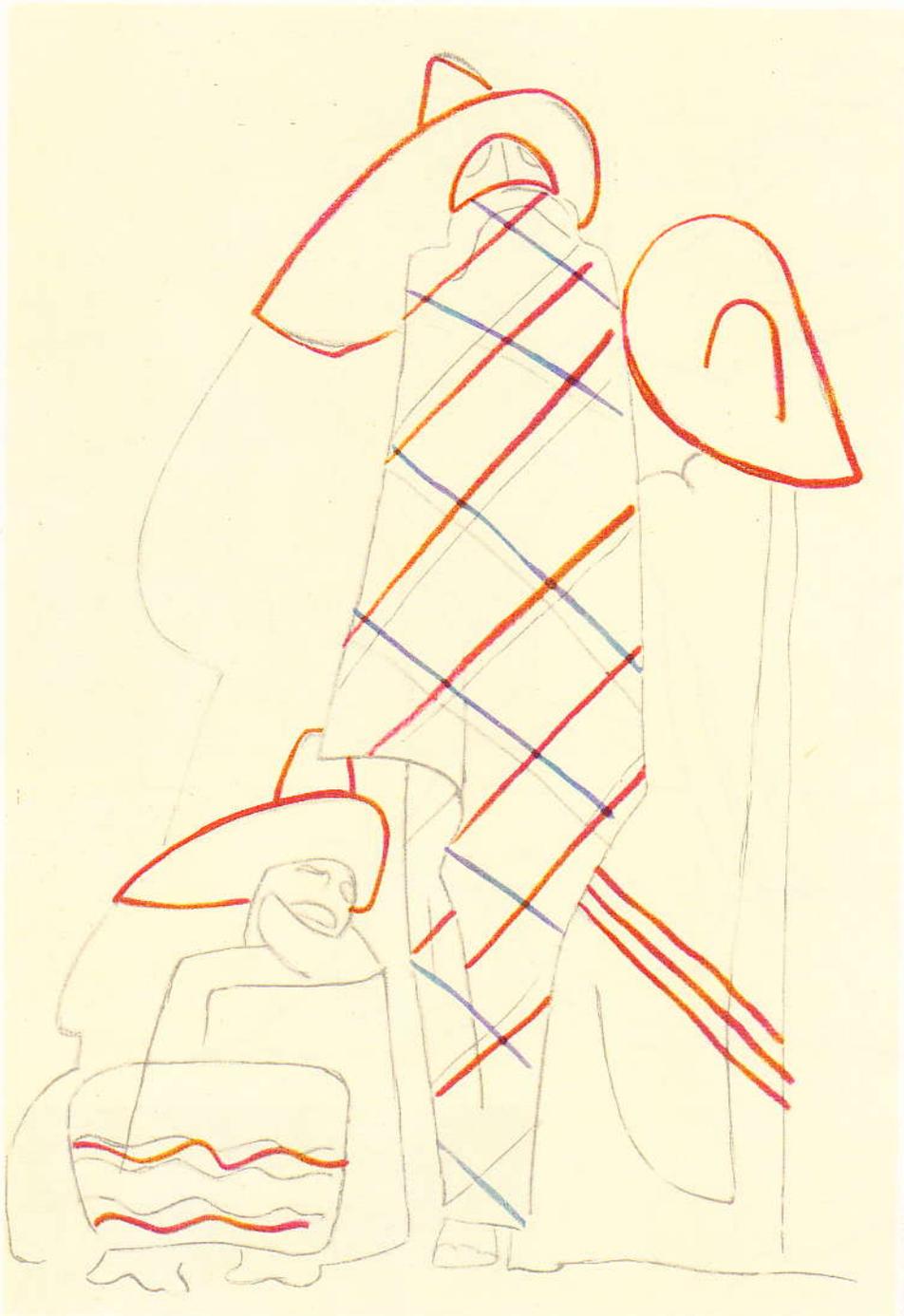
Зарисовки для фильма «Да
здравствует Мексика!»

Types mexicains pour le film
« Que viva Mexico ! »

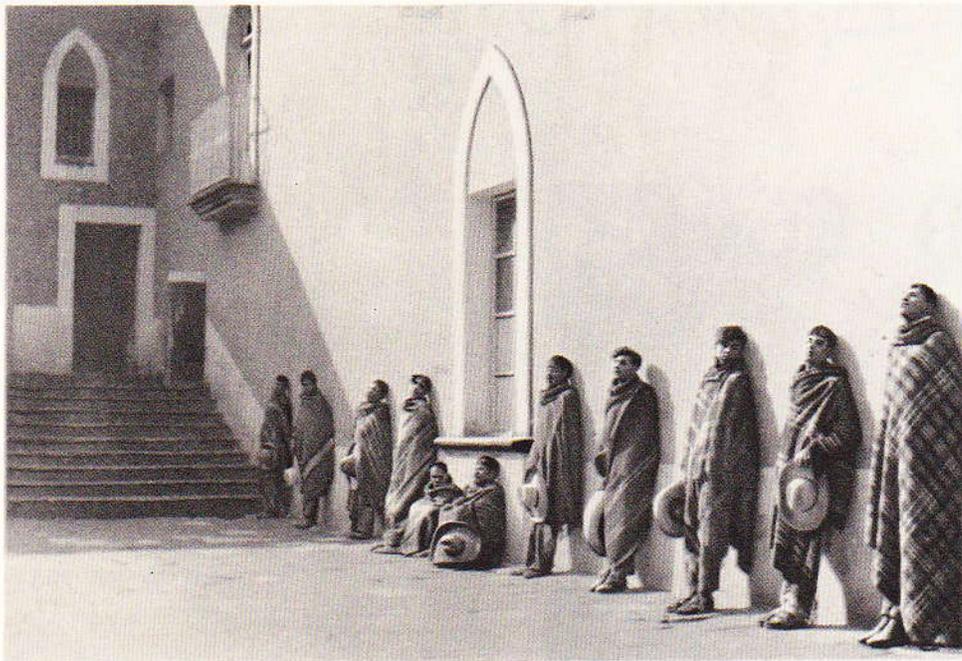
The drawings for the film "Que
Viva Mexico !"







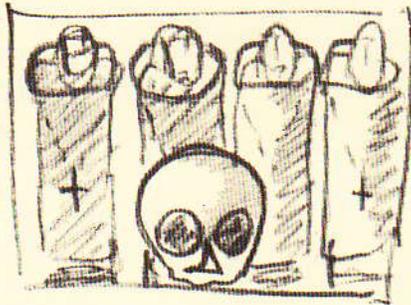
Костюмы мексиканских пеонов
Costumes de peons
The costumes of Mexican peons



обязательно

Puebla St Francis

[of Yucatan]



монокли

перси



и в главе епископов.

выдаются белым
пером на черных
волосах; лег-
кие аскетские
лики. Белые кресты.

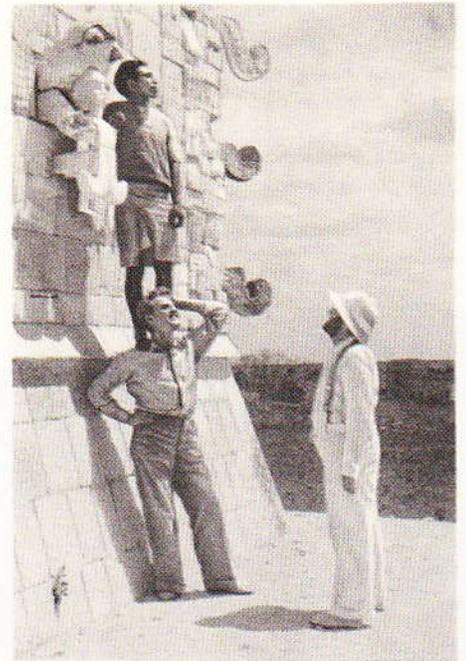
Можно эту же комбинацию
и с лицом резидента, тит-
уль Курте (не надо)



Набросок кадра к фильму «Да здравствует Мексика!»

Esquisse pour « Que viva Mexico ! »

The outline of a scene in the film
"Que Viva Mexico!"



На съемках в Мексике. (Слева — Г. Александров, справа — С. Эйзенштейн)

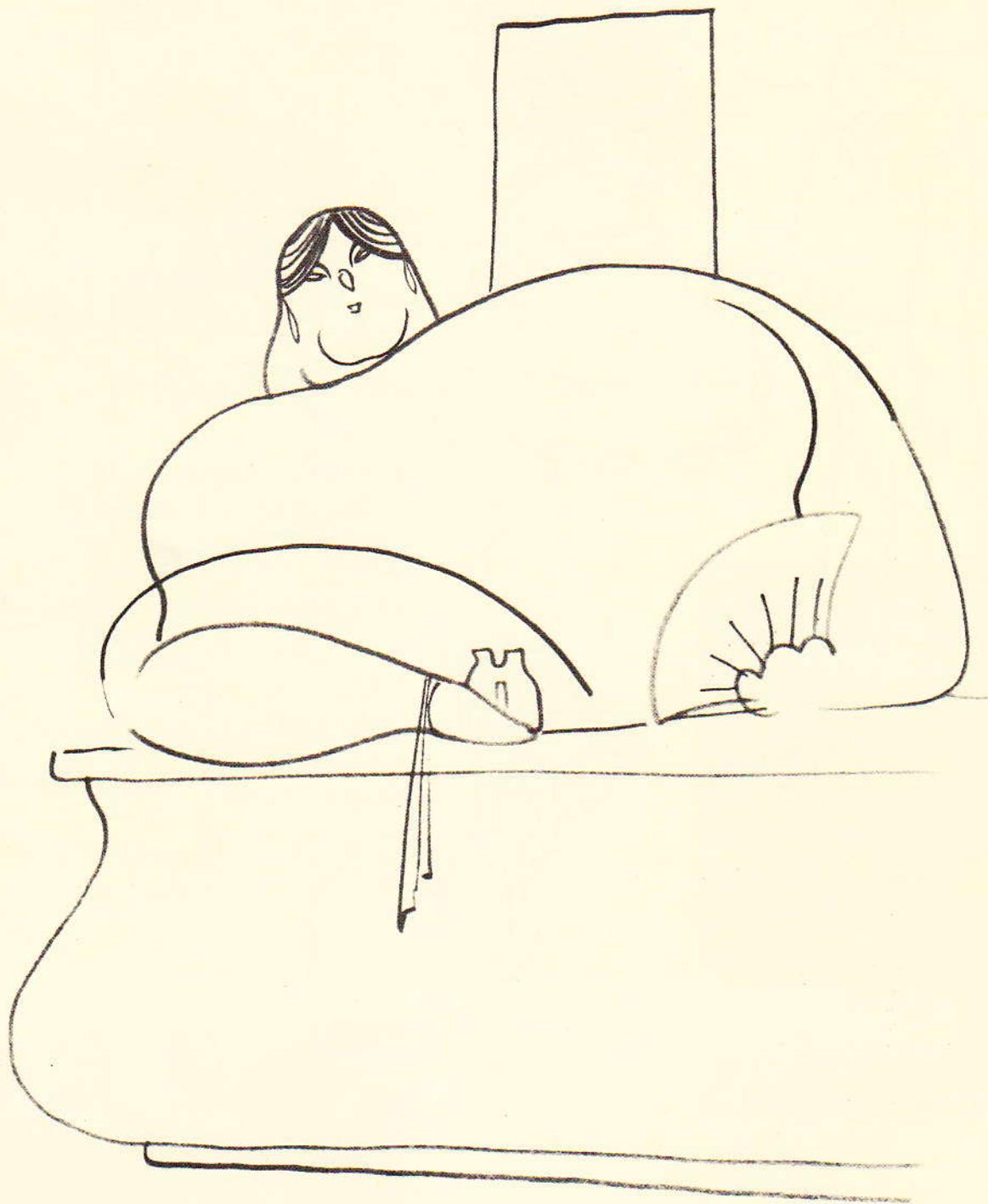
Tournage d'un épisode de « Que viva Mexico ! » (à gauche : Grigori Alexandrov ; à droite : S. Eisenstein)

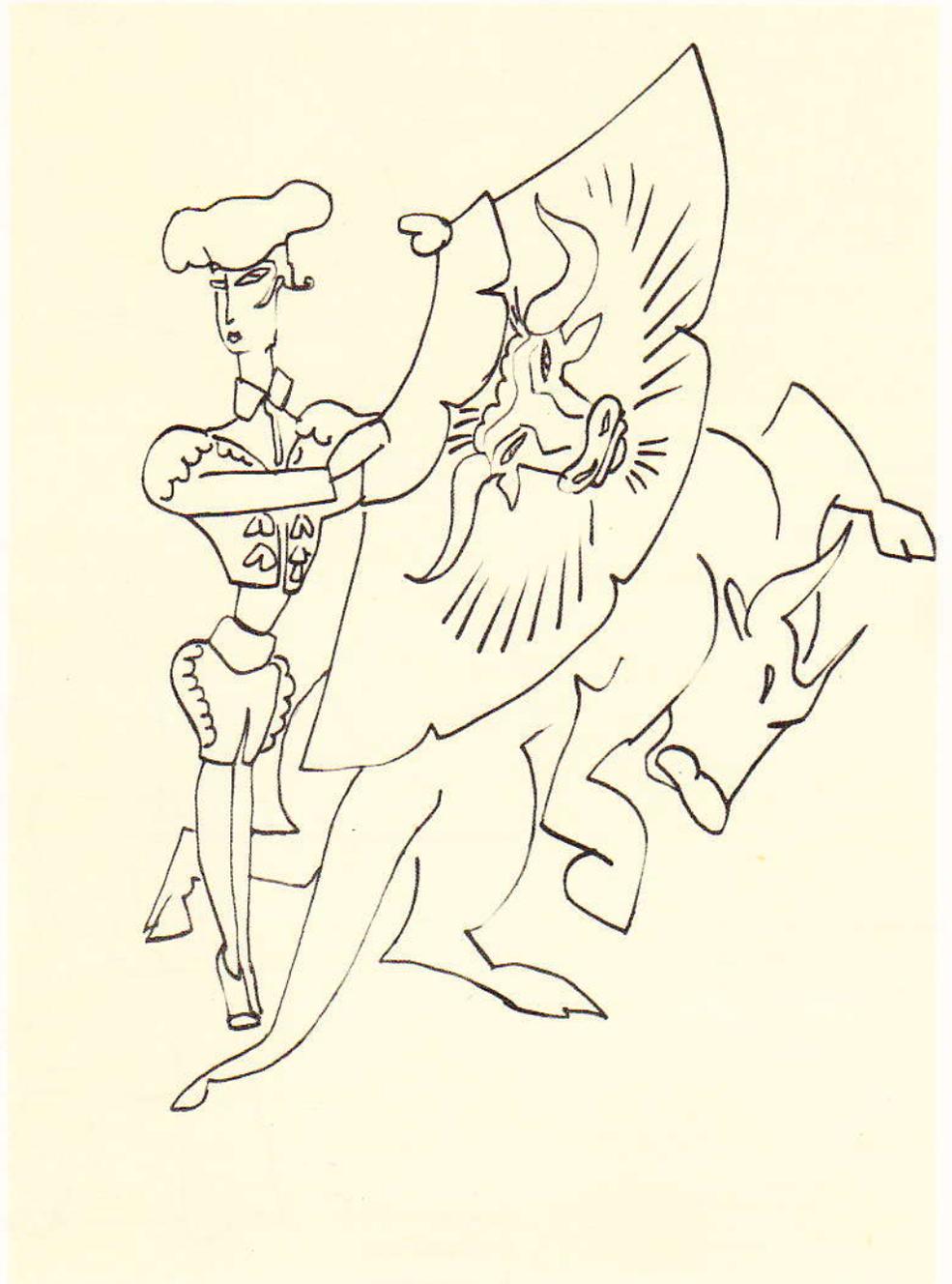
Filming in Mexico : G. Alexandrov on the left and S. Eisenstein on the right



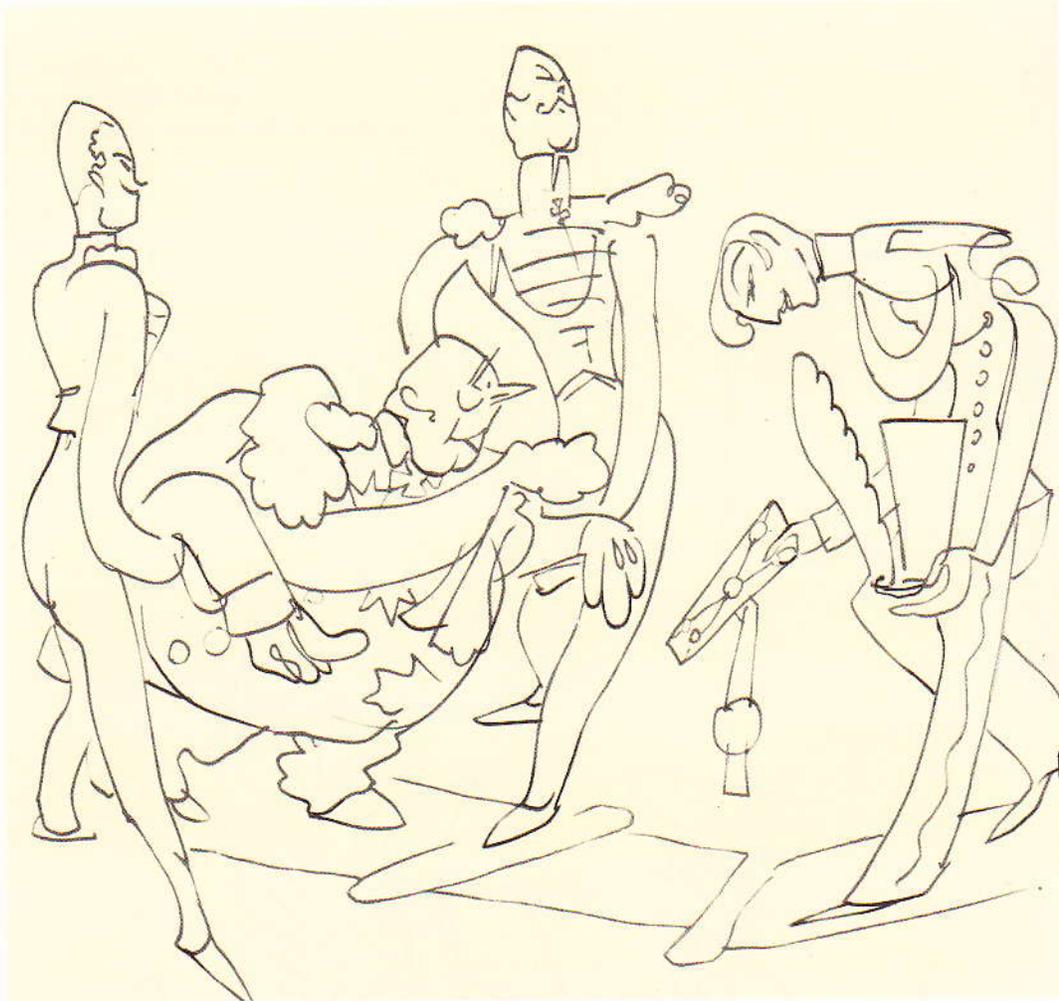
Зарисовки с натуры
Types mexicains
Drawings from nature

Испанка на балконе
Espagnole au balcon
The Spanish woman on a balcony

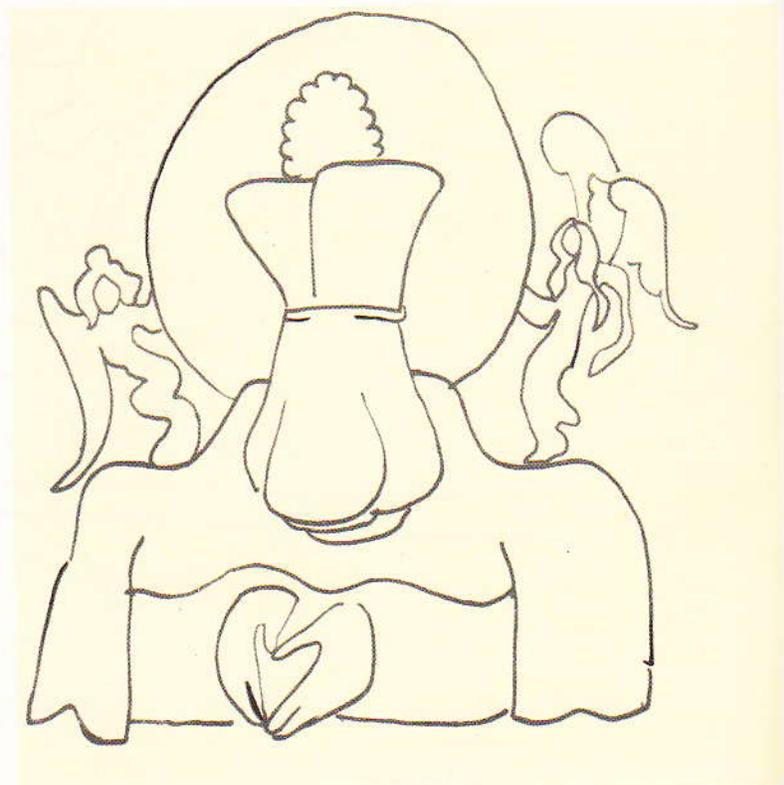




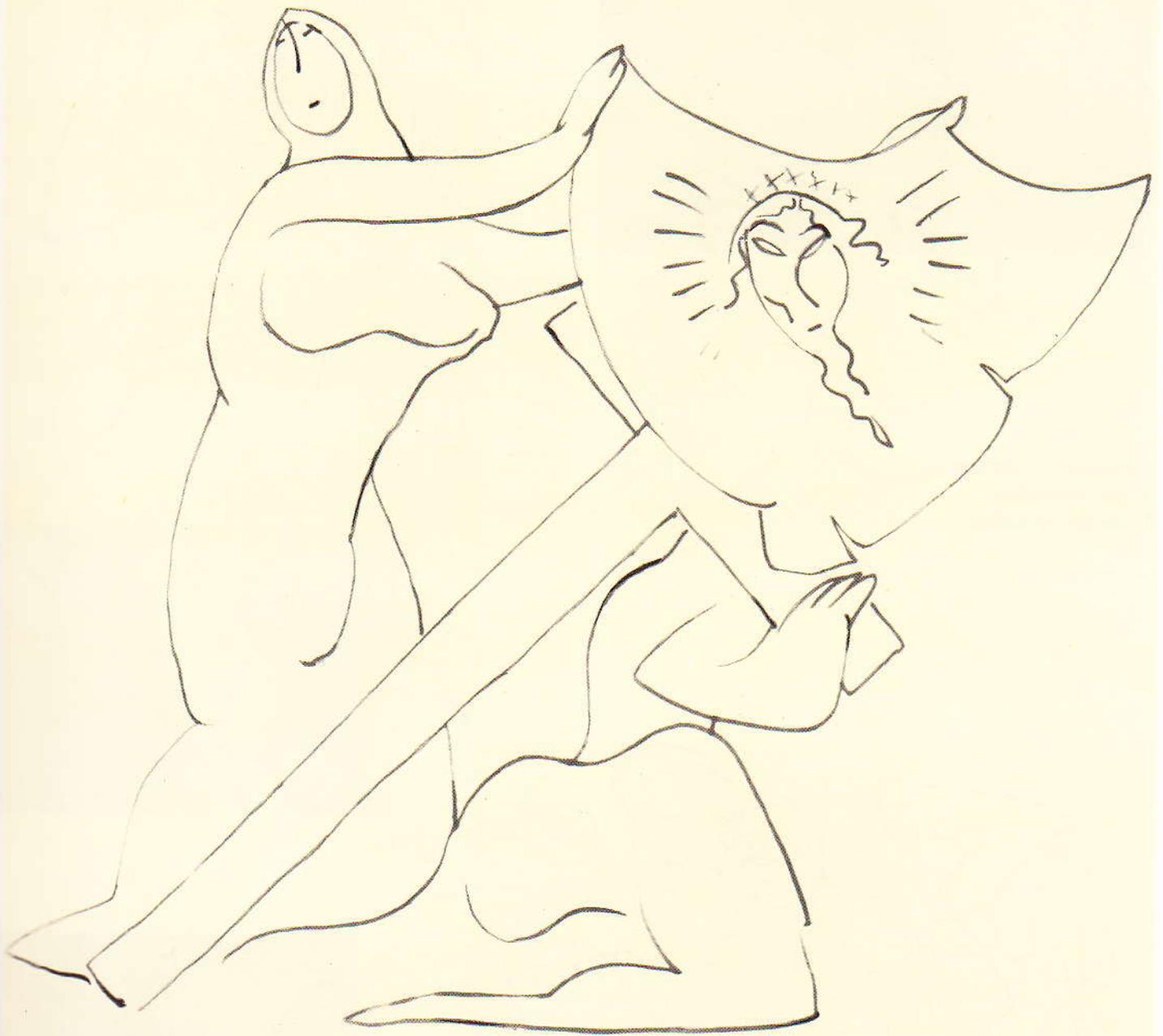
Тореадор
Toreero
The toreador



Военные
Militaires
The military



Духовное лицо
Ecclesiastique
A clergyman



Религиозный экстаз
Extase
Religious ecstasy



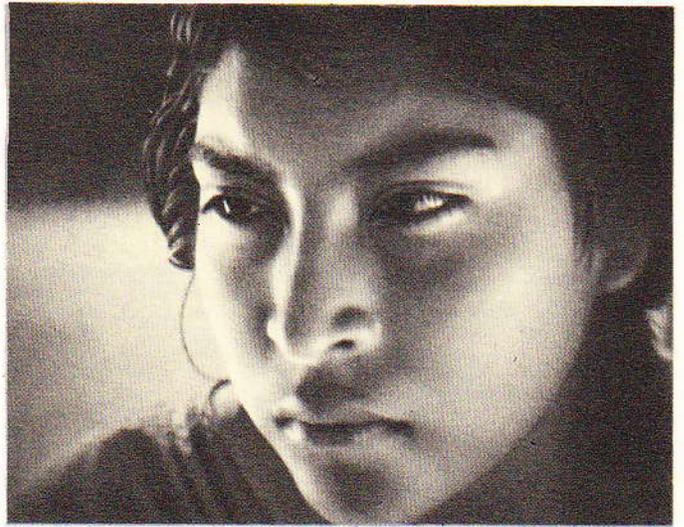
Зарисовки с натуры
Types mexicains
Drawings of nature







Зарисовки с натуры
Types mexicains
Drawings from nature





Он и она
Elle et lui
He and She

Г. МЯСНИКОВ

**РЕЖИССЕР
ВИДИТ ФИЛЬМ**



«Рисовать надо всегда, не пропуская даже праздников: рисунок — вот основа всякого искусства».

Ченино-Ченини

Высокая изобразительная культура фильмов С. М. Эйзенштейна общеизвестна. Его фильмы поражают прежде всего пластическим своеобразием и завершенностью формы, в них покоряет удивительная выразительность отдельных кадров, эпизодов, всей картины в целом. Такие шедевры, как «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Иван Грозный», отличаются лаконичным изобразительным решением.

Но в готовом фильме, естественно, зритель видит только результат творческого процесса мастера. А «художественная кухня», сложная лабораторная работа художника над фильмом, остается обычно неизвестной не только широкому зрителю, но часто и кинорobotникам.

Между тем творческий метод Эйзенштейна, художника-первооткрывателя в самом важном и самом массовом из искусств, для нас является классическим примером, достойным глубокого и всестороннего изучения.

В настоящей статье мы сосредоточим свое внимание лишь на вопросах зарождения пластического образа фильма и его выкристаллизации. В этом смысле творческий метод Эйзенштейна — метод предварительной графической разработки фильма — представляет огромный интерес.

Однако очень трудно ограничиться кругом вопросов, касающихся лишь изобразительной стороны, хотя бы уже потому, что в лице С. М. Эйзенштейна мы имеем не только профессионального художника, но и автора сценария и режиссера — постановщика своих фильмов.

Не рассматривая всего творческого процесса художника во время создания фильма, мы постараемся проследить графическую историю некоторых кадров, эпизодов, персонажей и в этой связи поставить ряд вопросов, являющихся, с нашей точки зрения, актуальными и глубоко принципиальными.



* * *

Эйзенштейн придавал огромное значение изобразительной культуре фильма. Он неоднократно напоминал своим ученикам, что фильм будет тем действеннее, эмоциональнее и понятнее многомиллионному зрителю, чем ярче и совершеннее будет его изобразительная форма.

В настоящее время необходимость серьезной работы над изобразительным решением фильма у кинороботников не вызывает сомнений, но методы подготовки и практической реализации художественного замысла в фильме не однотипны. Например, одни считают, что замысел изобразительного решения фильма должен быть еще до начала съемки не только сформирован, но и соответствующим образом зафиксирован. Другие ставят под сомнение плодотворность такого метода, полагаясь на импровизацию на съемочной площадке.

Творческая практика Эйзенштейна убедительно показывает, что наилучший художественный результат на экране достигается тогда, когда четкий и точный замысел заранее тщательно продуман и сформулирован.

Мы глубоко убеждены в том, что, прежде чем «рисовать» или «изображать» киноаппаратом, необходимо еще до начала съемки увидеть фильм. Увидеть фильм раньше, чем он снят и показан зрителю, — значит прежде всего живо представить себе на экране всю сложную систему образов будущей картины — произведения синтетического искусства кино.

Этой незаурядной способностью воочию увидеть будущий фильм обладал Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Он обладал не только видением подлинного художника, но с присущей ему экспрессией и лаконизмом умел профессионально выразить созданное в своем воображении графическими средствами.

Творческая практика Эйзенштейна показывает, что он являлся подлинным «композитором звуко-зрительного комплекса картины».

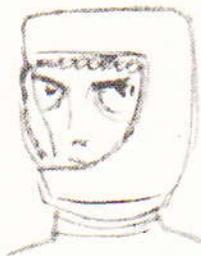
Это высокое назначение кинорежиссера он отстаивал и утверждал всей своей кипучей деятельностью в киноискусстве. Огромное творческое напряжение, одержимость темой у него соединялись с удивительной работоспособностью и повышенной требовательностью к себе.

Просматривая рисунки к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», выполненные в разное время, иногда задолго до начала съемок, убеждаешься в той огромной роли, которую они сыграли в рождении фильмов, являясь важнейшим этапом творческих поисков мастера.

Для фильма принципиально не важно, кем осуществляется фиксация зрительных образов в эскизах — режиссером, оператором или художником. В практике кинопроизводства обычно это делает художник.

Сергей Михайлович — не только выдающийся режиссер, но и замечательный художник — эту задачу решал сам.

Весь внутренний процесс изобразительного оформления художественного замысла проходил у Эйзенштейна своеобразно, это был процесс мышления с карандашом в руках, и завершался он целым циклом пробных набросков, черновых эскизов. Эти наброски — ценнейший



материал не только для исследования : по своим графическим достоинствам они имеют ценность художественного произведения.

Правда, сам Сергей Михайлович скромно их характеризует так : «Они не более как попытка стенографически ухватить черты того, что проносится в воображении, когда думаешь об отдельных частностях фильма. На большее они не претендуют»¹.

Зачастую пластический образ фильма, сцены, действующих лиц возникал у Эйзенштейна раньше появления сценария. Оно и понятно. Видение Эйзенштейна-художника помогало ему, как автору и режиссеру, иногда подсказывая драматургическое решение сцены. «Перо и карандаш лихорадочно сменяют друг друга, — читаем мы в его статье о работе над фильмом «Иван Грозный», — и уже ловишь себя на том, что перо начинает выводить рисунки, а карандаш торопливо записывает реплики. Ремарки становятся рисунками, интонации действующих лиц зарисовываются гримасами. И целые сцены сперва возникают, как группы рисунков, и лишь потом начинают записываться словами»².

Характерной особенностью композиционных построений Эйзенштейна является ясность замысла, обобщенность образов, монументальная простота и острый лаконизм выражения. Он всегда исходил из узлового решения идейно-образной задачи произведения. Для него прежде всего было важно установить, что сказать в фильме, эпизоде, монтажном узле, кадре, а затем уже определить, как это выразить, какими средствами воплотить драматургический замысел.

Мы не будем останавливаться на том огромном значении, которое придавал Сергей Михайлович верному творческому решению так называемого монтажного узла или узлового кадра будущего фильма. Отметим только, что монтажным узлом Сергей Михайлович называл ряд кусков действия, на которые разбивается мизансцена, кусков, имеющих общую задачу. Узловой кадр — это своеобразный тезисный кадр, с которым, как радиус с центром, должны быть крепко связаны отдельные кадры данного монтажного узла.

В поисках композиционного остова кадра, его «конструктивного построения» Сергей Михайлович исходил из образного ощущения материала. Оригинальные композиционные решения, столь характерные для фильмов Эйзенштейна, являются логически закономерным завершением его творческого мышления как художника, а отнюдь не результатом сложнейших вычислений и композиционных расчетов. Эйзенштейн с присущей ему требовательностью и страстностью, подобно Родену, шел путем целеустремленных исканий, оставляя только самое необходимое и отсекая все лишнее. Применительно к труду Эйзенштейна можно было бы повторить известное высказывание художника Федотова: «Чтобы было просто, нарисуй раз со сто».

Серьезной композиционной задачей для Эйзенштейна было определение границ кадра, его обреза.

Не меньшее значение придавал Сергей Михайлович и пластической выразительности кадра, с особой требовательностью относясь к опре-



¹ С. М. Эйзенштейн о своей работе над фильмом «Иван Грозный», стр. 6.

² Там же.



делению силуэтных очертаний композиционных масс, добиваясь наиболее четкого линейного и светотонального построения.

Композиция его рисунков к фильмам большей частью немногословна, не перегружена описательными деталями, мало связанными с внутренним смыслом изображаемой сцены. Умение отобрать точки съемки, найти наилучший обрез кадра в сочетании с поразительной экономностью и экспрессией графических средств создает острое композиционное решение рисунков, так хорошо отвечающее динамической природе киноискусства.

Для Эйзенштейна именно кино, обладающее динамической природой, богатейшим арсеналом выразительных средств, оказалось той благодатной почвой, на которой широко мог раскрыться его многосторонний талант.

Стремление к остроте и четкости художественного языка, характерное для творческой природы Эйзенштейна, плодотворно сказалось на кинематографической практике, где лаконизм и строгий отбор приобретают особо важное значение.

Сергей Михайлович был горячим приверженцем линейного рисунка, наиболее трудного вида графики, требующего от рисовальщика высокого мастерства.

Просматривая рисунки Сергея Михайловича, убеждаешься, как послушно пружинила трепещущая на бумаге линия под карандашом художника. Эйзенштейн умел извлекать из линейного рисунка все скрытые в нем запасы выразительности: редкую экономичность, экспрессию и простоту, когда несколько линий выражают событие, а легкий росчерк карандаша говорит нам больше о предмете, чем фотографически оттушеванный рисунок.

На одной из лекций Сергея Михайловича о композиции кадра, прочитанной в 40-х годах на художественном факультете ВГИКа, нам, студентам этого факультета, посчастливилось видеть, с каким темпераментом, легкостью и свободой он рисовал мелом на доске, «развлекая и увлекая», как он говорил, нас своим яростным поединком с линией... Линия извивалась, пытаясь ускользнуть, как змейка, пока не оказывалась пригвожденной к доске. Сам процесс рисования поражал стремительностью, силой и смелостью вдохновенного творчества художника. Это было чудесное зрелище. Мы с изумлением следили за стремительным бегом «живых» линий, изображавших то мотив иранской миниатюры, то пастушескую сцену, то необыкновенный по экзотичности интерьер.

Будучи глубоко эрудированным человеком, Сергей Михайлович обладал богатейшим запасом зрительного материала как в области изобразительных искусств и архитектуры, так и в области костюма, предметов материальной культуры и т. д.

С огромной любовью и пытливостью ученого он тщательно изучал исторический и археологический материал изображаемой в фильме эпохи.

Создавая исторический фильм, он видел свою задачу прежде всего в том, чтобы в обобщенных художественных образах воплотить не внешнюю историческую оболочку времени, а дух самого события.

Характерные детали и подробности эпохи Эйзенштейн искал не только в сохранившихся летописях, но главным образом в живых остатках старины, в подлинных исторических памятниках.

Об изучении исторического материала перед постановкой фильма «Александр Невский» Сергей Михайлович говорит: «Камням я верил, а не книгам», хотелось повторить за Суриковым, ощупывая древние здания Новгорода. И через них как бы ощупывалась тема, певшая из каждого камня, — одна-единственная от начала до конца — свободолюбивая тема национальной гордости, мощи, любви к родине, тема патриотизма русского народа.

... Здание прекрасно, но связующий нас язык пока еще язык эстетики, пропорций, совершенства линий. Нет еще живого общения, психологического проникновения в этот памятник; нет еще живого языка. И вдруг взгляд падает на табличку, повешенную заботливой рукой работников музейного отдела. На ней несколько отвлеченных строк: «Начат постройкой тогда-то, закончен тогда-то».

... Табличка рождает новое ощущение этих каменных столбов, арок, перекрытий: их лицезрешь в динамике их быстрого возникновения, их ощущаешь в динамике человеческого труда...

... Люди, складывающие такое здание в несколько месяцев, — это не иконы и миниатюры, не горельефы и не гравюры. Это те же люди что и мы с вами! Уже не камни зовут и твердят свою историю, и люди складывающие эти камни, их тесавшие, их таскавшие.

Они родственны и близки советским людям любовью к своей отчизне и ненавистью к врагу. Всякая и всяческая архаика, стилизация, музейность и прочее и прочее поспешно уступает место всему тому, через что особенно полно способна проступить основная, единственная и непреклонная патриотическая тема нашего фильма»¹.

Большая патриотическая тема фильма требовала монументальных средств для художественного выражения.

Возвышенный, романтически приподнятый стиль характеризует и сам фильм и все рисунки к нему.

Следует сказать, что Сергей Михайлович не относился к своим рисункам, как к непреложной догме, подлежащей неукоснительно точному воспроизведению в фильме. Главное для него не во внешней, формальной похожести кадра на свой графический прообраз, а в передаче существа изображаемого, внутреннего смысла, явления. Вот почему наряду с абсолютным совпадением рисунков со снятыми кадрами («Новгород», «Псков», «Ледовое побоище», «Иван у гроба Анастасии», «Крестный ход», «Успенский собор» и др.) встречается в фильмах и иное окончательное решение. Однако это обстоятельство отнюдь не умаляет значения предварительных рисунков к фильму, а только показывает, как гибко и оперативно «обслуживали» они творческий процесс постановки кинокартины.

Иногда ухваченный на бумаге намек дорастает до экрана, — говорит Сергей Михайлович, — иногда сбивается с пути. Иногда видоизменяется от встречи с непредвиденным актером, с неожиданной



¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», 1956, стр. 396—399.



возможностью (а чаще . . . невозможностью) света, от столкновения с непредусмотренным производственными обстоятельствами.

Но и в этих случаях он стремится к тому, чтобы в законченной вещи передать — пусть иными путями, пусть иными средствами, пусть сквозь иные элементы — то самое первое ценное и дорогое, что было в самые первые моменты первой встречи с теми видениями, которые с первого момента мечтаешь увидеть на экране»¹.

Разберем некоторые рисунки, получившие наиболее полное и точное воплощение в фильме.

В легкой графической манере набросан архитектурный облик древнего Новгорода с его замечательными соборами и древнерусской северной архитектурой. Тут же надписи и пометки, касающиеся сооружения будущей декорации. В ее решении Сергей Михайлович приходит к монументальному обобщению, отнюдь не забывая, что монументальность формы и содержания произведения создается не одной монументальностью декорации.

В композиционном и архитектурно-планировочном отношении данный объект решен предельно лаконично и выразительно. Никаких бытовых мелочей, фольклорных мотивов, отвлекающих и рассеивающих внимание зрителя. Главное внимание сосредоточено на создании целостного впечатления от суровой строгости и простоты архитектурных форм древнерусского города. Ярусно расположенные дома на высоком берегу Волхова создают выразительный ступенчатый силуэт уходящей в глубину улицы с бревенчатой мостовой, пристанью и мостом, ведущим к кремлю. Все это в сочетании с великолепным русским пейзажем создает поэтическую картину внешнего облика Господина Великого Новгорода.

Положенный в основу принцип воспроизведения существенной черты, а не внешней видимости изображаемой архитектуры обусловил наиболее интересное художественное решение данной декорации.

При разбивке декорации на натуре Сергей Михайлович всегда считался с требованиями природы, существенно влияющими на окончательное решение характера декорационного сооружения. Однако изменения в декорации допускались лишь в рамках заранее определенного замысла.

Если сравнить первоначальный набросок Новгорода с построенной и снятой в фильме декорацией, можно убедиться в незначительности изменений, которые были в нее внесены, притом только в частностях, а в основном, определяющем исторический и географический колорит воссоздаваемого древнерусского города был полностью сохранен.

Кто не помнит в фильме зловещих кадров сожжения тевтонами детей на костре под монотонное пение молитв иступленных монахов! Вот ее сценарная запись.

« . . . У разведенных на площади костров стоит группа монахов в белых рясах, с тонкими латинскими крестами в руках. Горят на площади костры. Кнехты подбрасывают в огонь дрова. На фоне пламени

¹ С. М. Эйзенштейн о своей работе над фильмом «Иван Грозный», стр. 14.

стоит мрачная фигура монаха в черном. Над площадью в отсветах пламени костров высятся стены Псковского собора...

Монахи у костров запели латинские молитвы. Мимо шеренги рыцарей волокут женщин с детьми. Женщин приволокли к кострам. Кнехты вырывают у матерей детей. Черный монах наспех крестит их и гнусавит:

— Умрете, но тем спасены будете.

Рыцари бросают детей в огонь...».

Посмотрите на рисунки, изображающие эту сцену. Какое удивительное слияние зрительного образа сцены с образом, созданным в сценарии. Их органическое единство, нашедшее свое яркое выражение на экране, стало возможным благодаря цельному пластическому видению сцены Эйзенштейном — автором, художником и режиссером.

Как в рисунках, так и в фильме эта сцена получила исключительно острую, психологически насыщенную образную характеристику, вызывающую законное чувство негодования и ненависти. Здесь до предела обнажена разбойничья сущность оголтелых тевтонских захватчиков, прикрытая монашеской рясой благочестия.

Надписи на полях листа с рисунками свидетельствуют о том, что Эйзенштейн не только пластически видел эту сцену, но ясно представлял себе и актера («Рогожин»), исполнителя роли черного монаха, цвет монашеских ряс («монахи черные, серые, белые»), а также расположение группы монахов во время боя («По ним рубает Пелгусий в бою. Они стоят так же, как при... (неразборчиво)... и во время боя. Там слева от них — дым. Здесь — метель»).

А вот рисунок, изображающий Александра в длинной рубахе со сложенными на груди руками. Рядом с ним упавшие на колени, вероятно, Михалка и Савка. Это набросок кадра одного из первых эпизодов фильма — встречи Александра с татарами в Переяславле, на берегу Плещеева озера.

В фигуре Александра, олицетворяющего свободолюбивые стремления народа, мы ощущаем спокойствие и выдержку непокорного и волевого страдателя за русскую землю. Коленопреклоненные фигуры усиливают впечатление силы и внутреннего величия Александра. Пусть в фильме нет точного повторения этого рисунка, но в нем с еще большей силой ощущаешь непреклонность воли и внутреннюю непримиримость Александра к поработителям, заложенные в графическом проекте кадра.

А как точно угадан характер переяславского пейзажа, даваемого не только как географически конкретное место действия. В нем раскрывается эпическое величие родной природы, органически связанное с монументально-возвышенным стилем кинематографического повествования.

Сцены Новгородского веча на Ярославовом дворце также имеют свою графическую историю.

На одном из рисунков мы видим, каким образом формировался этот объект. Внизу набросан общий план Ярославова дворца с определением не только его декорационного решения, но и с точным указанием направления и места выезда Василисы.



На верхнем рисунке необычайно выразительно зафиксирована на бумаге одна из сцен Новгородского веча. Всматриваясь в этот набросок, с первого взгляда кажущийся несколько схематичным, мы ощущаем живой ритм действия, его внутренний смысл.

Здесь мы имеем дело со сложным композиционным построением сцены, точно отвечающим нарастанию драматического напряжения сценарного куска. С одной стороны, группа — единое целое, с другой — совокупность отдельных индивидуальностей.

Тут и подручный Твердилы Ананий в выразительной позе язвительно выкрикивает Василисе: «Где спать легла, там и родина»; тут и купцы, стоящие на разных уровнях вечевого помоста, вторят ему: «Да где ты видела родину-то», «У нас с немцами мир записан», — читаем мы произносимый персонажами и записанный на полях рисунка текст.

Композиционный замысел постановки этой сцены заключается в том, что «хаосу» и «смятению» новгородской верхушки на помосте противопоставлена Василиса, уверенно стоящая перед ними на телеге с ранеными (на наш взгляд, она изображена менее удачно) и тщетно пытающаяся убедить новгородскую знать в необходимости организованного отпора врагу.

Обращает внимание, что все персонажи наделены индивидуальными чертами характера. Ни одна фигура не повторяет движения другой.

Интереснейший материал представляет графическая разработка батальных сцен «Ледового побоища».

Вот где особенно ярко проявилась мудрость творческого метода Эйзенштейна. Кроме «психической атаки» «Чапаева», в киноискусстве вряд ли найдутся батальные сцены, поставленные с таким непревзойденным мастерством. И можно сказать уверенно, что в этом творческом успехе Эйзенштейна несомненно большую роль сыграла предварительная графическая разработка батальных сцен. Просматривая рисунки к этим сценам, убеждаешься в огромной, кропотливой работе автора в поисках наиболее выразительного показа на экране исторической битвы.

Перед нами лист, на котором легкими, торопливыми штрихами набросана сцена рукопашной схватки Василия Буслая, запечатленного с оглоблей в руках, с целой группой врагов.

Здесь все спланировано: и масштаб изображения, и расстановка фигур, и их взаимодействие, и движение в кадре. В рисунке слева пунктирной линией обозначена траектория оглобли, с силой опущенной на железный шлем рыцаря.

Каждый рисунок Эйзенштейна — это зафиксированный в динамике момент действия, процесса, а не застывшая схема изобразительного построения кадра.

Все в движении, в видоизменении — вот смысл другого наброска кадра, в котором размахивающий оглоблей Буслай со словами «Эх и хороша!» крушит вокруг себя врагов. На полях — комментарии к рисункам, запись диалога и поступков героев.

Какая наглядность и доступность языка! Рисунок и слово объединились ради ясной передачи смысла происходящего. Какое точное



видение внешнего выражения действия, какое удивительно четкое пространственное представление сцены в динамике, какое умение ее графически выразить!

Композиционная схема построения общего плана Чудского озера с Вороньим камнем возникла у Эйзенштейна еще во время поездки в Новгород для ознакомления с местами исторических событий зимой 1938 года. Привезенные наброски свидетельствуют о первой «стенографической записи» внешнего характера этого места, послужившего основой для дальнейших композиционных поисков.

Предельно проста и лаконична композиция этой сцены в фильме: на первом плане выразительный силуэт Вороньего камня и первых шеренг новгородской дружины, а вдали горят в лучах солнца шлемы приближающихся немецких рыцарей.

Сравнивая первоначальный набросок Вороньего камня со снятым кадром, мы со всей очевидностью убеждаемся в преемственности их композиционного построения. Это показывает, что композицию общего плана Чудского озера с Вороньим камнем Эйзенштейн видел раньше, чем появились первые сценарные наброски и композиционные рисунки.

Обладая исключительной способностью к длительному анализу и настойчивым поискам «закона» композиции, Эйзенштейн в дальнейшем в своих набросках стремился как можно отчетливее передать первоначальное зрительное впечатление, добываясь его окончательного воплощения в самом фильме.

Не следует забывать о том, что «Ледовое побоище» снималось летом 1938 года на натурной площадке «Мосфильма», для чего была декорирована под зиму значительная территория и сооружен «Вороний камень». Сам факт воссоздания в фильме северной зимы в условиях июльской жары на территории киностудии говорит не только о творческой смелости постановщика, но и о его уверенности в правильности предварительного расчета всех средств выражения и воздействия.

Вот что говорит сам Эйзенштейн об этом в своей статье «Александр Невский»: «Искусственная зима удалась... Удача этого кроется в том, что мы не пошли на подделку зимы. Мы не «солгали» зимы, заставляя верить стеклянным сосулькам и бутафорской подтасовке неподдельных деталей русской зимы. Мы взяли от зимы лишь главное — ее звуковую и световую пропорцию: белизну грунта при темноте неба... Мы показывали бой, а не зиму. Зима присутствовала в той степени и мере, в которой ее ничем не отличишь от настоящей»¹.

Многочисленные рисунки показывают нам различные варианты боевого строя рыцарей, закованных в железо, конных и пеших, прежде непобедимых.

С нарастанием внутреннего действия нарастает и динамика графических средств выражения. Динамика линии как нельзя лучше передает динамику изображаемого. Все подчинено ритму нарастающего движения, захватывающего своей стремительностью.

Тут и скачущие рыцари с ощерившимся лесом копий, стягов и щитов, и надвигающаяся грозная лавина пеших рыцарей, то на ходу



¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», 1956, стр. 401.

перестраивающихся в железную стену с вынесенными копьями вперед, то разбивающихся от ударов дружинников, то выравнивающихся в боевой порядок «немецкой свиньи».

Перед нами рисунки различных моментов боя. Вот русский воин топором срубает, как кочан капусты, голову конного рыцаря. Другого всадника багром стаскивают на землю. Тут же ему угрожает занесенная дубина (может быть, меч). Сколько энергичного, «упругого» движения заключено в этих рисунках! Просматривая их, ясно представляешь себе картину боя, слышишь лязг оружия, топот копыт, стоны раненых и глухие звуки падающих тел.

В этих рисунках как в капле воды отразился былинный колорит легендарной храбрости русских воинов. Они как бы вобрали в себя эпический размах воинской доблести героического народа, в жестоких битвах отстоявшего свою свободу и независимость.

Просматривая графическую разработку Эйзенштейна фильмов «Александр Невский» и «Иван Грозный», рисунки, фиксирующие ряд статических моментов, мы ясно представляем, как они «оживут» на экране. По ним нетрудно проследить и внутреннюю динамику действия, и последовательность повествования, и характер связи монтажных кусков, и композицию кадра. Они со всей убедительностью показывают необычайно широкие возможности рисунка в процессе становления и внутреннего оформления художественного замысла фильма.

Очень интересна разработка сцены, когда тонкий апрельский лед не выдерживает тяжести отступающих рыцарей.

Приведем сценарный отрывок этого эпизода.

«Конь Александра взвился свечой и на мгновение замер на задних ногах. Сильный треск льда. Громадная трещина зигзагом пробежала по льду между Александром и немцами... Льдины начинают расходиться. Треснул лед, и качнулось рыцарское каре. Сдерживая коня, Александр впился глазами в рыцарей. Лед под рыцарями качнулся, пополз под тяжелой ношей, увлекая в темную зимнюю воду последних тевтонских воинов».

В графической разработке предусмотрено не только интересное композиционное решение кадра, но и техника его осуществления: в схеме показан характер и направление образовавшейся между Александром и рыцарями трещины, сделаны соответствующие пометки относительно того, как щель должна расширяться, а льдина разломаться. И это является характерным для рисунков. Многие из них помимо наброска кадра, сцены, персонажей содержат конкретные технические указания, схемы, чертежи, пояснения, имеющие огромное значение для производственной реализации замысла. Подобные технические расшифровки мы находим во многих рисунках к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный» (сцены боя на Чудском озере, Иван у гроба Анастасии, крестный ход, Успенский собор, убийство Владимира и др.).

Это говорит о том, что Сергей Михайлович не только фиксировал на бумаге тревожащий его зрительный образ, но и обдумывал технику осуществления своего замысла. На полях рисунков появляются схемы мизансцен, планировки декораций, наметки технических приспособлений приемов съемки, принципов освещения и т. п.



В некоторых случаях Сергей Михайлович уточнял композицию нарисованного кадра дополнительным пояснением, не прибегая к его перерисовке. Об этом говорит приписка, сделанная на полях наброска: «Пропорции группы рыцарей не верны, они дальше и мельче».

В характеристике образов персонажей Эйзенштейн прибегнул к монументальному обобщению, наделив героев былинными чертами характера. Эти черты нашли свое отражение и в их внешнем облике.

Придавая большое значение пластической выразительности кадра, Эйзенштейн с особой художественной требовательностью относился к движению и положению актера в кадре, к его костюму и гриму. Рисунки Сергея Михайловича к фильмам не могли не оказывать существенную помощь и актерам. Руководствуясь внешним выражением образа, они быстрее и легче постигали его внутреннюю сущность. «И долго будет тренироваться несравненно гибкое и пластическое тело Черкасова, — пишет Сергей Михайлович о работе над фильмом «Иван Грозный», — чтобы через систему, казалось бы, безобидно зачерченных на бумаге мотивов будущих ракурсов, воплотить трагический излом фигуры Ивана»¹.

Композитор С. Прокофьев приступил к работе над музыкой к «Александру Невскому» только после ознакомления с предварительными рисунками к фильму. Эти эскизы были необходимы, как толчок, как эмоциональная зарядка при поисках музыкального образа картины.

Четкость, простота, художественная правда — неотъемлемый признак и костюмов персонажей в фильмах Эйзенштейна.

Просты и выразительны костюмы Александра, его сподвижников, дружинников и крестьян. Эти костюмы глубоко народны, проникнуты национальным своеобразием. В них дается острая социальная и личная характеристика, полностью отвечающая душевным склонностям, чертам характера, вкусам и привычкам персонажей. Костюм играет вместе с актером, помогая ему глубже проникнуть в создаваемый образ.

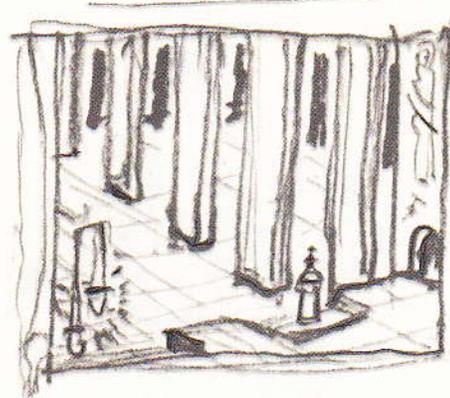
Среди рисунков персонажей к «Александру Невскому» привлекают особое внимание поиски образов Буслая и Ольги, а также некоторые образы тевтонских рыцарей.

Во внешнем облике Буслая отчетливо передана молодецкая удаль храброго воина, буйного, веселого и сильного сподвижника Александра. Его костюм отличается праздничной нарядностью, сочетающей в себе декоративную прелесть народного костюма с ратным облачением княжеского дружинника.

Плавность линий, простота покроя и скупость орнаментовки костюма Ольги наилучшим образом характеризуют чистоту, нежность и задушевность ее глубоко народного образа; невысокая, женственная фигура Ольги выгодно подчеркивает молодецкую выправку рослого Буслая.

Три типа тевтонских захватчиков, три образа, три биографии. При всем их внешнем разнообразии они объединены общей чертой — спесью самодовольных негодяев.

¹ С. М. Эйзенштейн о своей работе над фильмом «Иван Грозный».





Магистр ордена тевтонских рыцарей — фон Балк. Фактически виден только его железный панцирь. Крылатый шлем, копье, щит, кольчуга, плащ придают фигуре зловещий характер, звериный облик хищника. В таком же плане решены и другие рыцари, отличающиеся друг от друга главным образом различными по форме фигурными шлемами. На одном из рисунков — великолепный образ рыцаря с огромным топором. Это чудовище с тяжелой фигурой животного, хищным носом и топором в руках в своей заостренной гиперболической выразительности говорит само за себя.

Но какими бы разными ни казались персонажи, все они выполнены в одном стиле, все они лежат в одном зрительном ряду и создают единый изобразительный колорит фильма.

Несмотря на кажущееся сходство рисунков к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», между ними есть существенное различие.

Если для фильма «Александр Невский» характерен романтически приподнятый стиль повествования, то в «Иване Грозном» заострена внутренняя драматическая линия развития сюжета.

Тема борьбы Грозного за единое централизованное государство, против бояр, сторонников феодальной раздробленности, положенная в основу фильма, определила трагедийный по своей окраске, психологически насыщенный образный строй фильма.

Темный мир боярского заговора решен в мрачных тонах. Тесные кельи и мрачные переходы дворца с их загадочно темными поворотами и углами, с ползущими тенями по низким потолкам — все это создает выразительную атмосферу заговора и интриг.

По глубине психологической разработки образов и мастерству исполнения рисунки к фильму «Иван Грозный» представляют собой новый этап в графическом творчестве Эйзенштейна, они отмечены более высокой степенью изобразительной культуры.

Вспомните исключительные по своей психологически насыщенной характеристике образа многочисленные рисунки к «Грозному», воплощающие «трагический излом» его фигуры (в эпизоде крестного хода в Александровской слободе, в Успенском соборе и т. д.), а также наброски его головы, выразительно передающие различное психологическое состояние героя в разные периоды его жизни. Какая удивительная сила выразительности заключена в этих рисунках!

В набросках Эйзенштейна дается концентрированный образ собирателя Русского государства, исполненный большой внутренней силы, непреклонной воли, мужества и царского величия.

Образы Ефросиньи и Владимира Старицких в рисунках Эйзенштейна также поражают предельной заостренностью и удивительной точностью как внешней, так и внутренней характеристики. Но мысль режиссера воплощается не только в поисках выразительной внешности, движения, позы, характера грима персонажа. Она идет дальше. Поэтому понятны заметки Эйзенштейна на полях многих рисунков, и в частности под набросками Ефросиньи Старицкой. Мы видим деталь костюма с пояспением, которое гласит: «Эффект бархата, полученный от перфорированного черного бархата, положенного на светлую основу». Или на полях одного из набросков

Пимена читаем: «... белые четки Пимену». В сочетании с черной фигуркой выглядывающего служки и костлявой фигурой одряхлевшего Пимена, неуверенно опирающегося на длинный посох, эта деталь явится существенным дополнением к характеристике зловещего старца.

Поражает своей яркой образностью превосходный набросок грима Пимена, «в ризах белых, с темным пламенем фанатика в глазах».

«Хуже дитяти он. Умом прискорбный...» — говорит о своем сыне Владимире Ефросинья Старицкая. И это с поразительной эмоциональной силой выразил Эйзенштейн-художник в замечательном рисунке, изображающем «ущербного» претендента на царский престол.

Один из главных героев фильма, митрополит Филипп, являющийся первое время вместе с князем Андреем Курбским ближайшим другом Ивана, наделен в рисунках Сергея Михайловича яркими чертами, свойственными сильному характеру. Богатырского телосложения, с жгучими глазами и черной как смоль бородой, с горделивой, «царственной» осанкой, он становится достойным противником царя Ивана.

В совершенно другом, «светлом» ключе решается образ приближенного царя Ивана — молодого и преданного его делу опричника Федора Басманова. Таким же чистым и светлым дается набросок образа молодого Курбского в рисунке сцены венчания Ивана на царство. Стоящий рядом с ним боярин Кольчев несет в себе характерные черты будущего митрополита Московского. Эти два в свое время верных сподвижника Ивана изображены Эйзенштейном в торжественный момент церемонии венчания на царство. В них узнаются и будущие исполнители ролей: Курбского — М. Названов, Кольчева — А. Абрикосов. Это говорит о том, что Сергей Михайлович уже во время поисков образов персонажей не только думал об актерах, но и конкретно представлял будущих исполнителей.

Привлекают внимание исключительные по глубине и силе поэтического проникновения в драматические события, а также по мастерству графического исполнения наброски к эпизодам «Венчание на царство», «Бой под Казанью» и «Болезнь Ивана».

В замечательном рисунке, изображающем Анастасию в группе Глинских — Захарьиных, Эйзенштейн средствами тональной выразительности решает определенную образную задачу. На полях рисунка мы читаем: «Резко-белая группа 3—5 человек среди черных». И это имеет большой смысл. В кадре из фильма мы видим точное воплощение авторского замысла.

Полны динамики и внутреннего напряжения наброски к эпизоду «Бой под Казанью». Превосходное композиционное решение общего плана осады Казани, намеченное в рисунке, точно передано на экране. В этом нетрудно убедиться, сравнив снятый кадр со своим графическим прообразом.

В набросках к эпизоду «Болезнь Ивана» четким графическим языком выражен глубокий драматизм события.

Блестящим примером высокого мастерства Эйзенштейна — режиссера и художника являются зарисовки узловых кадров к сцене «У гроба Анастасии», которыми заканчивается первая серия фильма. В них заложена большая авторская мысль — начало нового периода



в царствовании Ивана. Над гробом Анастасии он произносит страшную клятву: «В руки меч карающий приму. Дело великое завершу: вседержителем земным буду».

А вот рисунки, изображающие крестный ход в Александровской слободе. Помимо прекрасно показанной темным силуэтом бесконечной вереницы людей, идущих в сугробах искрящегося белого снега просить царя вернуться на престол, в нижней части листа набросан план этой процессии. На нем всем определено место: и Пимену с Владимиром Андреевичем, и Ефросинье Старицкой, и митрополиту с духовенством, и боярам, и черному люду, и иконе божьей матери.



Это зафиксированное на бумаге пластическое видение сцены не только помогло легче и быстрее осуществить сложную натурную съемку, но, что самое главное, помогло добиться того впечатления, которое, по замыслу режиссера, и должна произвести сцена на зрителя. Кадр с теряющимся на горизонте бесконечным потоком людей, кадр, имеющий глубокий смысл, важный для понимания идеи произведения, нашел достойное, эстетически бесспорное художественное решение.

В разработке эпизода «Детство Ивана» привлекают особое внимание финальные кадры сцены «Прием послов». Наброски этих кадров глубоко символичны по своему решению. В первом из них в нижней части кадра дается голова тринадцатилетнего Ивана на престоле на фоне фрески, во втором — его ноги, не достающие пола. Под первым наброском мы читаем: «... Горделиво Иван на пьедестале сидит. Над ним Ангел гневный ногами вселенную полирает...», под вторым: «... Беспомощно ножки Ивана болтаются. Тянутся к полу: не достать. Не достать им до полу. Не достать Ивану до опоры...» Как много сказано при минимальном использовании выразительных средств киноязыка!

Набросок к сцене «Объяснение Филиппа с Иваном» чрезвычайно прост и в то же время чрезвычайно эмоционален, решен на взаимодействии двух контрастно сопоставленных и предельно обобщенных по внешнему облику фигур: Филиппа и Ивана. Фигуры монументальны, полны движения и страстного порыва.

Какое удивительное соответствие изобразительного решения сцены и ее сценарной записи: «А в палате все стоят они. Друг против друга — как противники, один на один: царь и поп...»

... Ловит мантию Иван с места царского. Целко держит мантию из угла полутемного. Пастыря не выпускает. За Филиппом устремляется. В мантии путается. Спотыкается».

О блестящем воплощении замысла Эйзенштейна на экране говорит и фотография приводимого кадра.

Финальный эпизод второй серии, «Убийство Владимира Старицкого», являющейся развязкой драматического конфликта, разработан Эйзенштейном очень подробно. Среди набросков, публикуемых далеко не полностью, и общие планы собора с процессией монахов, и средние, в которых гибнет Владимир Андреевич и где его оплакивает Ефросинья Старицкая, и рисунок-деталь — дрожащие руки Владимира Андреевича с высоко поднятой горящей свечой, и многие другие.

В рисунках Эйзенштейна заключена своеобразная изобразительная драматургия со все возрастающим напряжением действия, разрешающимся в заключительном аккорде фильма — гибели Владимира Андреевича и полном разоблачении Ефросиньи Старицкой. Уже в карандашных набросках чувствуется высокий градус трагедийного напряжения действия, достигающего на экране огромной силы художественного впечатления.

Трудно расстаться с чудесным графическим наследием Эйзенштейна в области кино, не упомянув об изумительных рисунках к сцене «Пир в Александровской слободе» и особенно о замысле финального кадра к третьей серии фильма «Иван Грозный».

«И, замороженный, сходит к волнам царь Иван, — читаем мы в сценарии. — И смиряется море. И медленно к ногам его склоняются валы. И лизут волны ноги самодержца всероссийского. «И отныне и до века да будут покорны державе Российской моря»...».

Символическое решение зрительного образа финального кадра органически связано с литературной основой сцены.

* * *

Разумеется, трудно в одной статье подробно рассмотреть все многообразие рисунков Эйзенштейна к фильмам. Мы коснулись только некоторых из них. Этот интереснейший материал, раскрывающий своеобразие творческого метода Эйзенштейна в его работе над фильмами, еще ждет своего исследования, которое, несомненно, обогатит теорию киноискусства и окажет существенную помощь кинематографической практике.



«VOIR» SON FILM

PAR
GUENNADI
MIASNIKOV



DIRECTOR'S VIEW OF THE FILM

BY GENNADY MYASNIKOV

Voir le film avant qu'il ne soit tourné, c'est avant tout se représenter sur l'écran tout le système complexe des images de l'œuvre future et cela dans un art par excellence synthétique comme celui du cinéma.

Ce don exceptionnel de voir le film par avance, Eisenstein le possédait, car il ne fut pas seulement un grand metteur en scène mais, aussi un remarquable artiste.

Eisenstein méditait l'œuvre future le crayon à la main, multipliant esquisses et ébauches, pour traduire la structure plastique de l'ouvrage.

A considérer les dessins pour *Alexandre Nevsky* et pour *Ivan-le-Terrible* — tous de dates différentes et jetés parfois sur le papier bien avant le tournage — on se convainc du rôle immense qu'ils ont joué dans la naissance de ces films qui marquent une étape essentielle dans la création de l'artiste.

Les dessins d'Eisenstein ont aussi aidé les acteurs. L'apparence extérieure des héros du film leur a permis d'entrer plus vite dans la peau du personnage.

Prokofiev lui-même n'a commencé la musique d'*Alexandre Nevsky* qu'après avoir vu les dessins d'Eisenstein. Ces esquisses furent pour lui la chiquenaude qui mit en branle son inspiration.

Les dessins d'Eisenstein pour ses films sont le plus souvent elliptiques. Il ne les surcharge pas de détails plus ou moins étrangers à l'idée directrice de la scène. L'aptitude à choisir l'angle de tournage le plus expressif, à trouver le meilleur type de séquence conjugué avec le maximum d'économie et d'expression des moyens graphiques fournit les structures répondant le mieux au dynamisme du cinéma.

Eisenstein ne considérait pas ses dessins comme un dogme intangible, quelque chose que le

To see the film before it has been shot and shown to the spectator means, first of all, to draw a vital, mental picture of the entire complex imagery of the future film on the screen, of the future work of synthetic film art.

This extraordinary ability of seeing the future film was a distinguishing feature of Sergei Mikhailovich Eisenstein who was not only an outstanding film director, but a splendid artist as well.

The inner process of graphically composing and visualizing his artistic ideas proceeded uniquely in Eisenstein, for it was a thought process with pencil in hand and ran the course of an entire cycle of trial sketches and rough draughts suggestive of the visual ensemble of the future film.

A look at the drawings for the films "Alexander Nevsky" and "Ivan Grozny," sketches done at various intervals, sometimes long before the filming, will reveal their vast role in the creation of the films, being as they were a major stage in the master's creative searchings.

The drawings of Sergei Eisenstein were a great help to the actors as well. Taking their clues from the expressions of the characters, they promptly and easily caught their spirit.

As for the composer, Sergei Prokofiev, he undertook to write the score for "Alexander Nevsky" only after a study of the drawings. These sketches must have been necessary as an initial impulse, as an emotional charge for the search of the musical texture of the film.

Eisenstein's drawings are laconic of composition, chary of descriptive detail unless intimately woven with the inner meaning of the scene described. His ability to select the expressive

film devait strictement reproduire. L'essentiel pour lui, ce n'était pas la ressemblance formelle de la séquence tournée avec son prototype dessiné, mais le rendu du représenté dans son essence, de la signification interne.

Il est, on le conçoit, difficile de se livrer ici à un examen détaillé des dessins si variés qu'Eisenstein a faits pour ses films. Nous nous bornerons à quelques-uns d'entre eux.

La physionomie architecturale de Novgorod de jadis, ses cathédrales, ses monuments dans le vieux style russe du Nord, sont esquissés sans appuyer.

Devant le dessin qui représente une des scènes de l'assemblée populaire, le rythme même de l'action devient immédiatement sensible.

On se trouve ici en présence d'une structure complexe correspondant rigoureusement à la croissance de la tension dramatique dans le scénario. D'un côté, un groupe qui forme un tout ; de l'autre, une collection d'individus. Au chaos et au désarroi des nobles sur l'estrade s'oppose la figure fermement campée de Vasilissa qui leur fait face.

Le principe de la reproduction du trait essentiel de l'architecture et non point de l'apparence superficielle a permis de trouver la solution la plus intéressante au problème du décor.

Dans les dessins comme dans le film, la scène des enfants brûlés vif par les Chevaliers de l'Ordre teutonique au siège de Pskov, revêt une signification psychologique intense.

Et voici le dessin représentant Alexandre Nevsky vêtu d'une longue chemise, les bras croisés.

Dans l'image d'Alexandre, incarnation d'un peuple qui tient à sa liberté, on retrouve le calme, la maîtrise, le caractère indomptable du champion de la terre russe.

La méthode d'Eisenstein se manifeste avec une force particulière dans les dessins pour la bataille sur la glace du lac Peipous.

Dans ses études très nombreuses sont fixés les épisodes du combat et diverses variantes du dispositif d'attaque des Teutoniques. Chaque dessin est un chaînon de l'action en mouvement et non point un schéma immobile pour la séquence.

A mesure qu'augmente l'action interne augmente le dynamisme des moyens d'expression graphique. Le dynamisme des lignes rend au maximum le dynamisme du représenté.

En ces dessins se reflète comme dans un miroir le coloris légendaire de l'héroïsme des guerriers russes. On y trouve, pour ainsi dire, le coup d'aile épique de la valeur militaire d'un peuple vaillant qui a défendu dans des combats acharnés sa liberté et son indépendance.

Les recherches sont non moins intéressantes en ce qui concerne le typage des Teutoniques.

filming angles and find the best image of the shot, combined with striking brevity and expressiveness produce tense compositional solutions of the drawings so aptly responding to the dynamic nature of film art.

Sergei Eisenstein never regarded his sketches as fixed dogmas to be slavishly reproduced on film. It was not the external, formal likeness of the scene and its graphic prototype that he sought to stress, but the expression of the essence, of the inner meaning.

It is difficult, of course, to review Eisenstein's drawings for the films in all their variety in a brief article like this: and we shall touch, therefore, only on some of them.

The architecture of ancient Novgorod with its astonishing cathedrals and structures in the ancient northern style of Russia is lightly drawn in sweeping strokes.

Looking at the drawing of a Novgorod Vetcha (popular assembly), we distinctly feel the heart-beat of the scene.

Here, we have a complex composition of the scene corresponding exactly to the crescendo within the length of film involved. On the one hand, it is a group, an integral whole; and on the other, a collection of personalities. The chaos and tumult among Novgorod's quality on their dais is contrasted with Vasilisa facing them indomitably.

The principle of reproducing essential features and not the mere appearance of the architecture led to the most interesting artistic solution of the relevant scenery.

The scene of the burning of the children by the Teutons in besieged Pskov was evolved in dramatic and intensely psychological imagery, both in the drawings and in the film.

And here is a drawing of Alexander Nevsky in a long gown, his arms folded.

The figure personifying the people's yearning for freedom breathes the calm resolution of the unvanquished and strong-willed martyr for the land of Russ.

The wisdom of Eisenstein's creative method was fully revealed in the graphic treatment of the scenes of the Battle on the Ice.

The numerous drawings represent various episodes of the battle and give the different versions of the combat array of the attacking knights. Each drawing is a process in flux and not a fossilized scheme for the graphic construction of the film shot.

As the action mounts in intensity, the dynamics of expression keep growing as well. The linear dynamics prove to be the best medium to convey the movement of the scene.

These drawings faithfully reflect the epic colouring of the legendary courage of the Russian warriors. They reflect, as it were, the



Ces dessins d'Eisenstein frappent par l'acuité des traits de caractère exprimés dans l'apparence.

Ces études graphiques prévoient non seulement la solution plastique de plusieurs séquences, mais la technique qui permettra de la réaliser.

Les costumes d'Alexandre, de ses compagnons d'armes, des guerriers et des paysans sont simples et expressifs. Ce sont des costumes profondément populaires, tout pénétrés d'originalité nationale.

En dépit des ressemblances superficielles, il y a une différence de fond entre les dessins pour *Alexandre Nevsky* et ceux pour *Ivan-le-Terrible*.

Par la profondeur de l'élaboration psychologique des types et la maîtrise de l'exécution les dessins pour *Ivan-le-Terrible* marquent une nouvelle étape dans l'œuvre d'Eisenstein dessinateur, un plus haut degré de culture plastique.

Voici par exemple la procession dans la Sloboda. L'image plastique jetée sur le papier n'a pas seulement aidé à réaliser un tournage en plein air difficile : elle a permis de conférer à la scène, sur l'écran, une vigueur impressionnante.

La scène finale, le dénouement, Eisenstein l'a traitée de façon fort détaillée dans ses dessins.

On se trouve là en présence d'une originale dramaturgie par l'image où l'action interne ne cesse de se tendre jusqu'à ce qu'elle se résolve dans l'accord final : la mort de Vladimir Andréévitch qui achève de démasquer Efrossinia Staritskaïa.

Nous n'avons abordé ici que l'histoire graphique de certaines séquences et de certains épisodes, sans considérer dans son ensemble l'opération créatrice du metteur en scène pendant la composition du film. Mais cela suffit à montrer à l'évidence que pour obtenir sur l'écran l'effet artistique le plus valable, il faut que le cinéaste voie son film bien avant que ne commence le tournage.

En ce sens, la méthode d'Eisenstein, la méthode qui consiste à dessiner au préalable le film, constitue un exemple à méditer et à étudier en profondeur, un exemple classique.



giant sweep of the people's valour in their fierce battles for freedom and independence.

The graphic preparations of many of the shots are not only stirring for their plastic solutions, but also provide for the ingenious technique of putting them across.

The costumes of Alexander, his associates, men-at-arms, and peasants, are simple and expressive. Each of them is true to the national spirit, to the traditions of the people.

The searchings for the figures of the Teuton knights are no less stimulating. Eisenstein's drawings are striking for their psychological insight, vividly revealed in the image of every knight.

Despite the seeming affinity between the drawings for "Alexander Nevsky" and "Ivan Grozny," there is an essential difference between them.

Marked by a higher level of graphic art, the drawings for "Ivan Grozny" introduced a new stage in Eisenstein's art for their depth of psychological treatment and skill of execution.

Take the drawings depicting the Cross and Banner Procession in the Alexandrov outskirts, for instance. Recorded on paper, the plastic vision of the scene not only helped to shape the work of open-air filming, but, what is most important, contributed to the vast impact of the scene on the screen.

The final scene which resolves the dramatic conflict received detailed treatment in Eisenstein's drawings.

Here we are faced with unique pictorial dramaturgy with a mounting tensivity of action resolving itself in the final chord of the film, the death of Vladimir Andreyevich, and the complete exposure of Yefrossinia Staritskaya who hatched the conspiracy.

Without attempting to deal with the whole creative process of the artist during the creation of a film, we have merely touched on the pictorial story of some shots and episodes. But even this will suffice to show that the best artistic result is achieved on the screen only when the film director has visualized the film long before the actual work of filming.

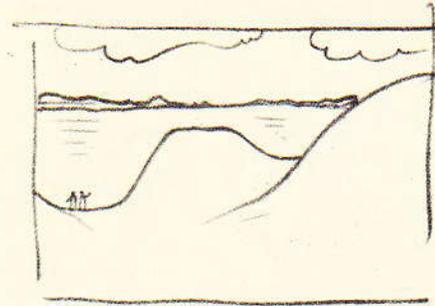
In this sense, Eisenstein's creative method, the method of preliminary pictorial treatment is a classical example worthy of thorough and all-round study.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»,
«МОСФИЛЬМ», 1939 г.

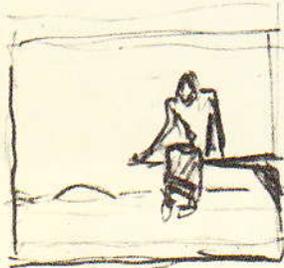
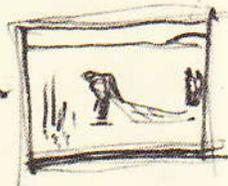
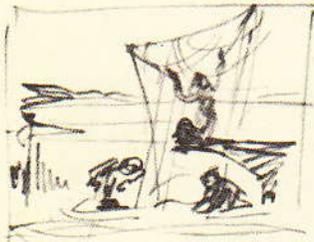
«Alexandre Nevski» (Mosfilm, 1939)
“Alexander Nevsky” produced by Mosfilm in
1939



Рабочий момент съёмки на Пleshеевом озере
Tournage d'un épisode sur le Lac de Plechtchévo
The filming of a scene at Lake Pleshcheyevo



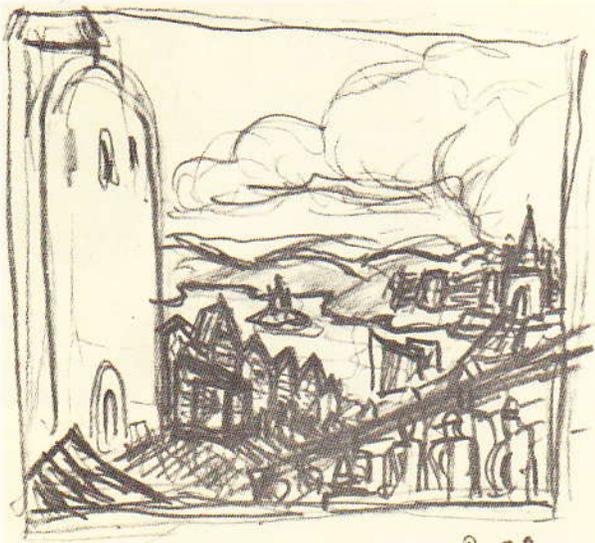
Александрово Зородрине —
Свер Клепучино на берегу Пleshеева
(Будка в Переяславле Золотом)
Основной объект «и какой!»
Гид. перелом судна синариш.
18-19
v38



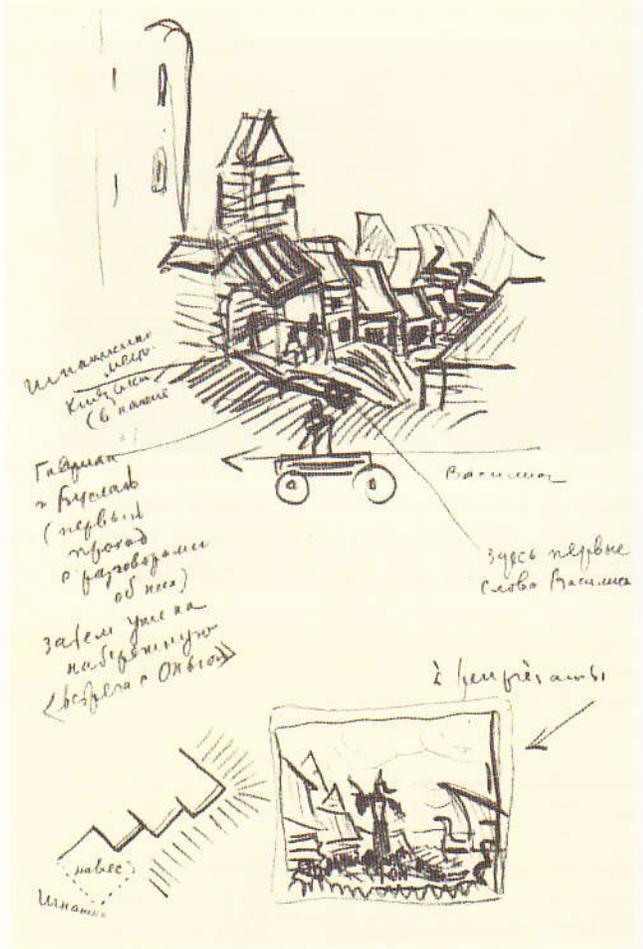
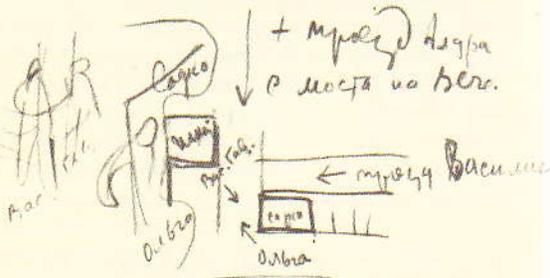
Пешеево

Режиссерские кроки к началу фильма
Croquis pour «Alexandre Nevski»
The director's preliminary sketches





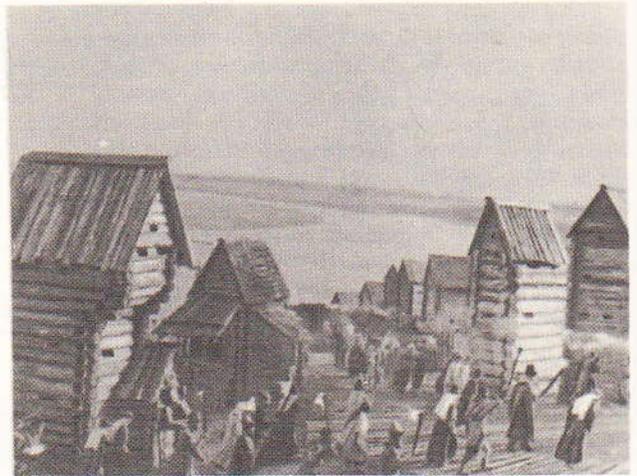
2N38.



10/11/37.

(2)

Дневная сценка дуга с мостом
(за стеной мост
и кувшины куплены в
Ольга)



Наброски декораций на натуре к сценам в Пскове и Новгороде

Décors de plein air pour Pskov et Novgorod

Open-air back-ground sketches for the scenes laid in Pskov and Novgorod

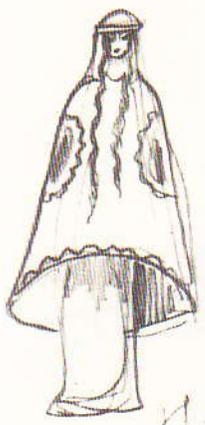
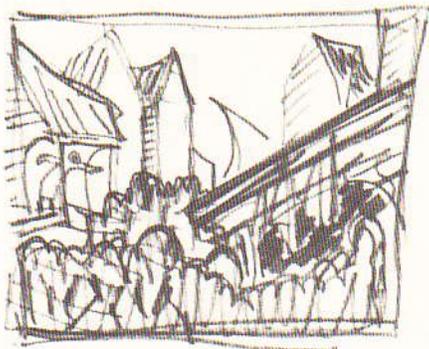
Самуилов

①

Землепользование

10/IV 38

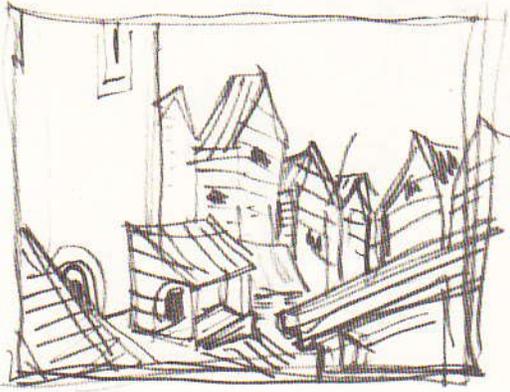
позиция
леса
вдоль
набережной
на Зб.

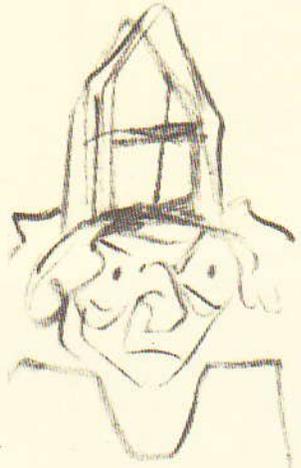
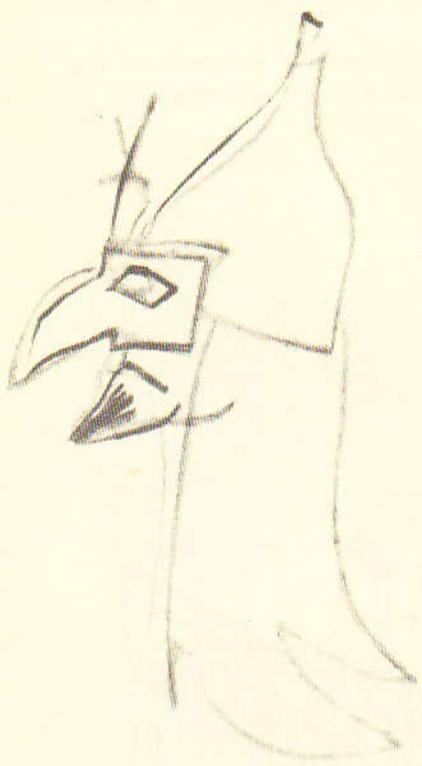


10²

Три землепользователя Варахис

Зрелище в контр. музею олене охоты
вдоль берега - деревня в Новгороде к
1 11 11 11
Нотному Земе
Землепользователям. События 10/IV 38





Н. Черкасов в роли Александра Невского
Tcherkassov dans le rôle d'Alexandre Nevski
N. Cherkassov in the role of Alexander Nevsky



Поиски образа Александра Невского
Etudes pour le personnage d'Alexandre Nevski
The search for a suitable Alexander Nevsky



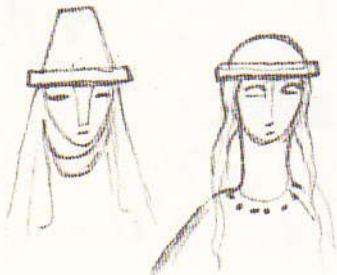
x - шапка
 падеж
 сиче
 - белфонт
 паде
 мехом

Анна Антоновна

200137



Поиски образов героев фильма
 Etudes pour divers personnages
 The search for suitable characters
 to embody the other heroes of
 the film





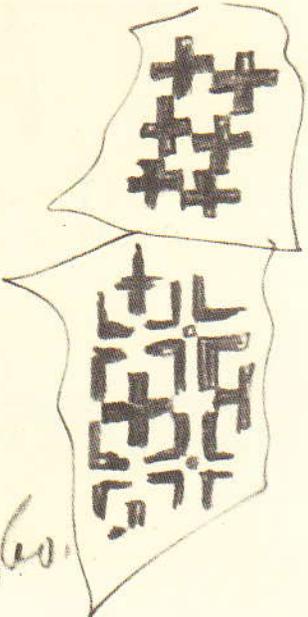
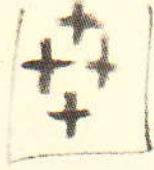
Иерусал
 снр. 172,
 166.

p. 113.

Fig. 106

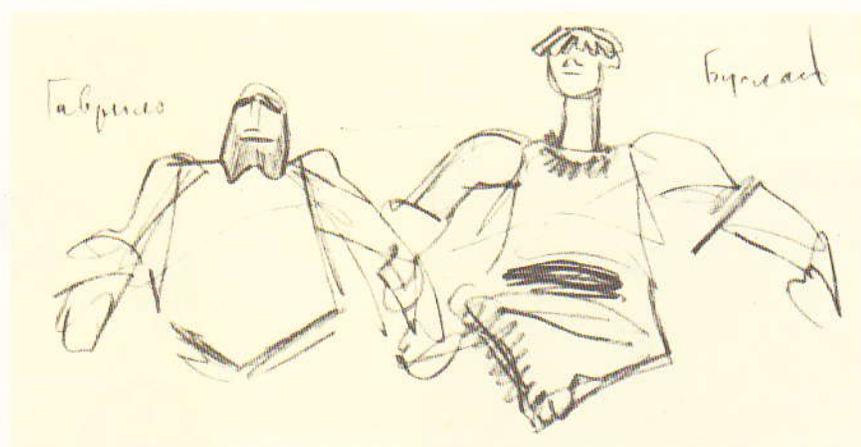
Коброподенна гиробенчло.

Blaw ed moir



offered to the bishop
 who is gold and changant.

18x37

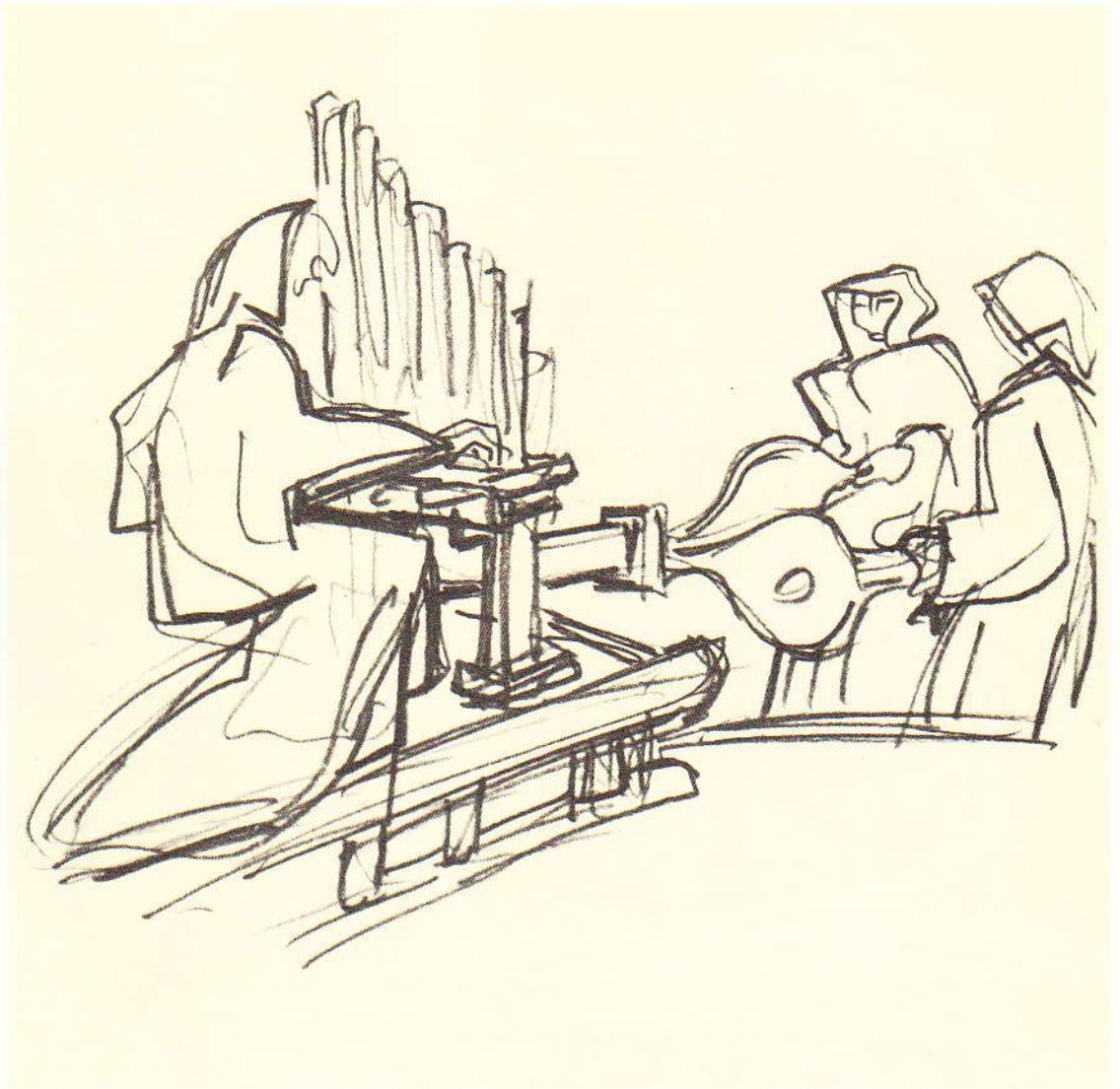


Эскизы костюмов персонажей
Etudes de costumes
The costume sketches

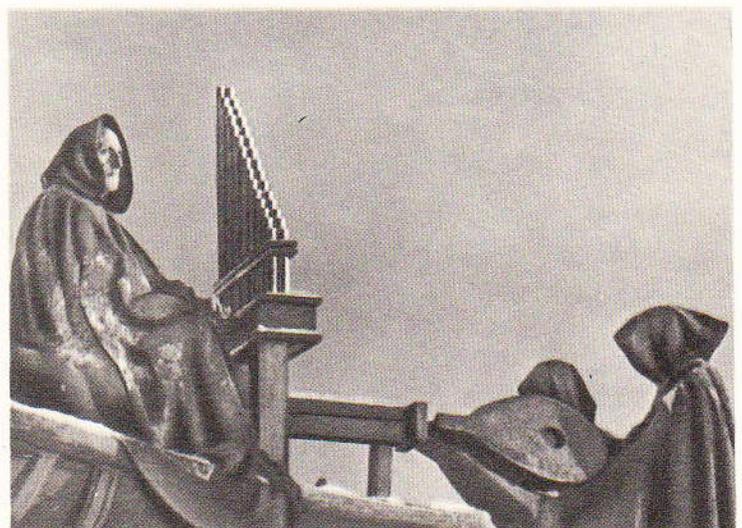


Поиски обликов персонажей
Etudes de types
The search for suitable types





Облики тевтонов
Types de chevaliers teutoniques
Teutonic types



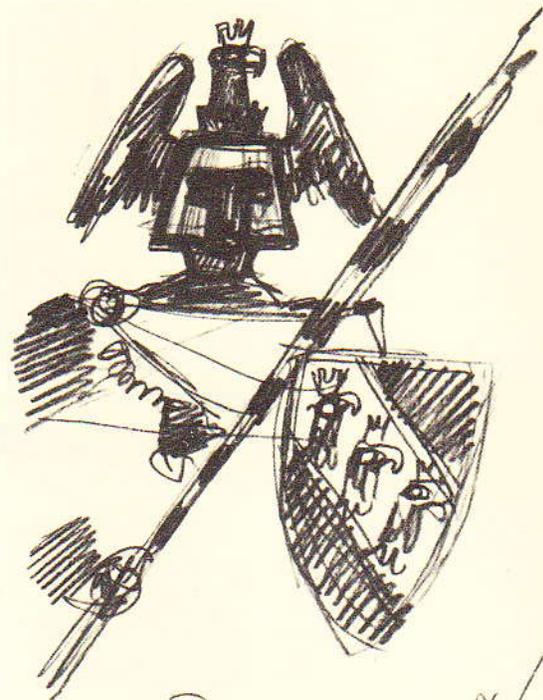
дефиниция
Emerson



В. Довг. 7 м.
обнажене
но наг и м.
м.к.



184132



Етак

16.17
"33

Саборагора - Гуролука
Кр. С. О. М. Емerson

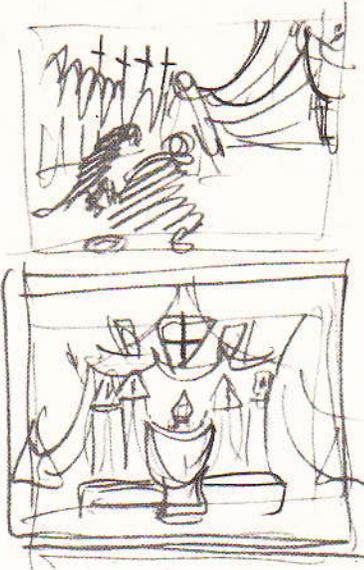


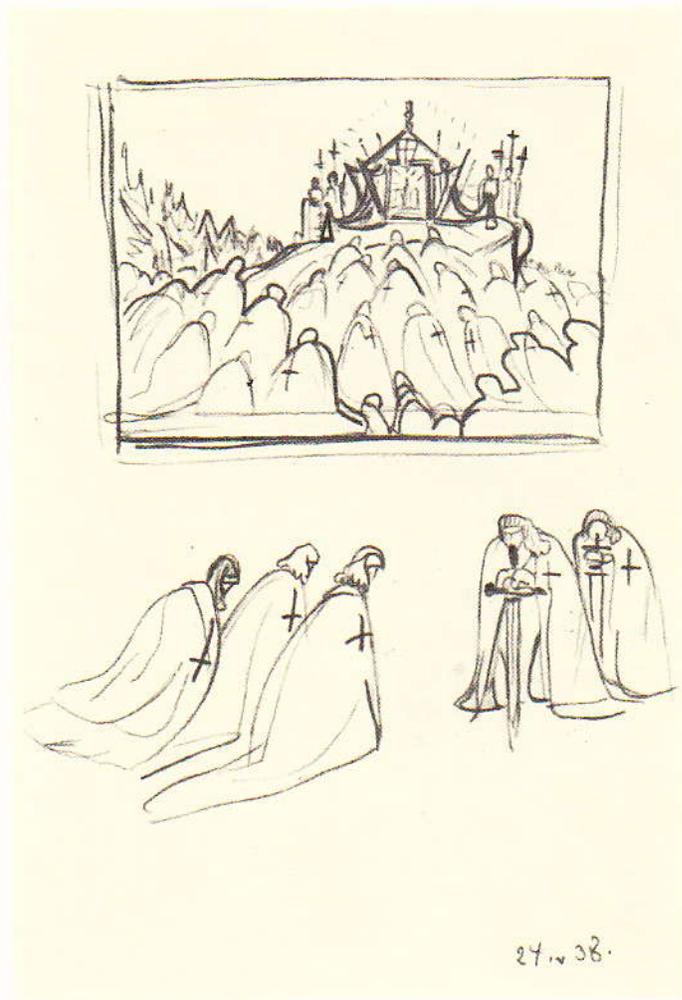
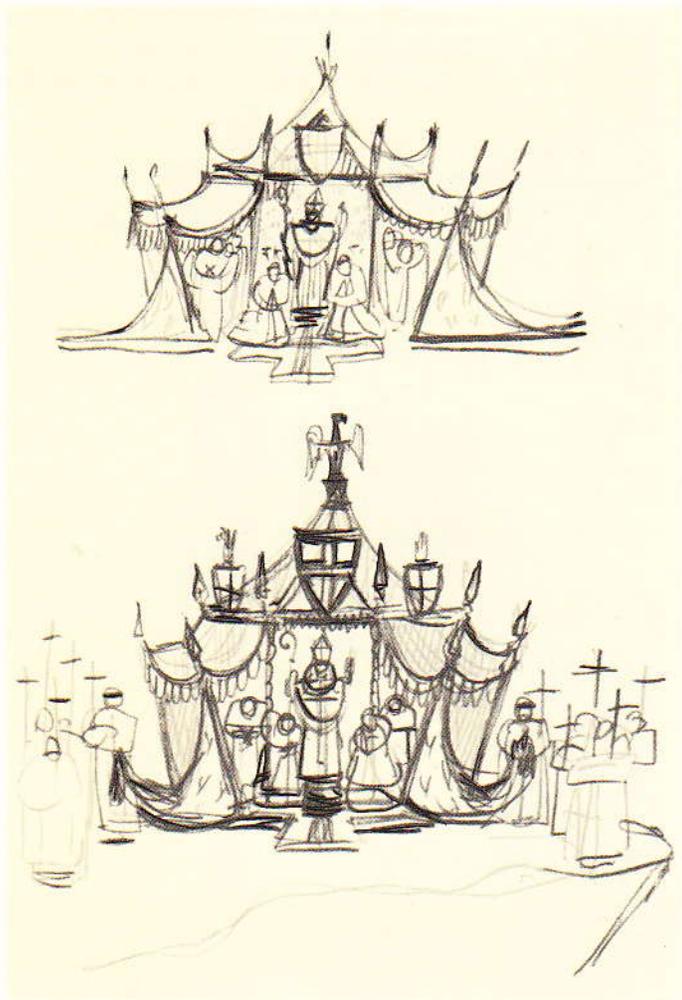
манеш



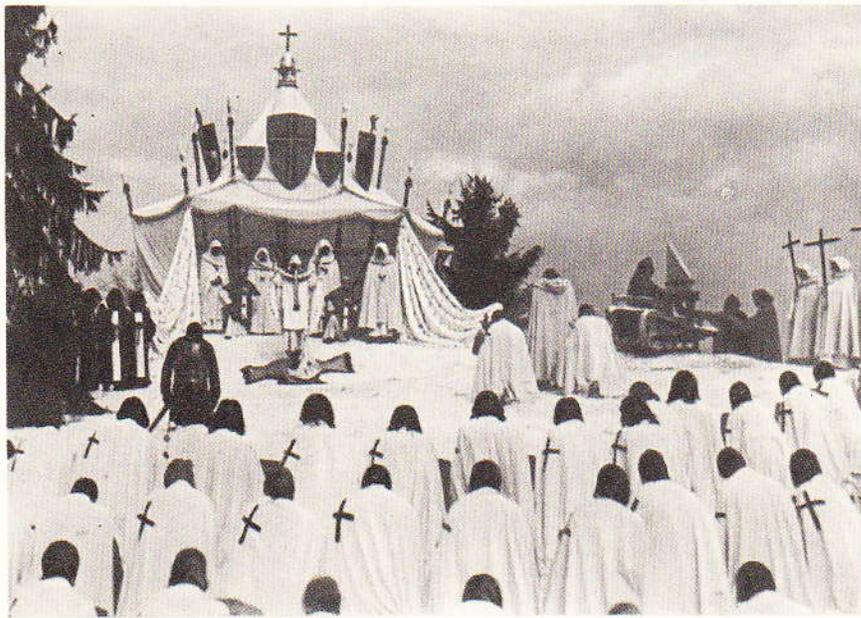
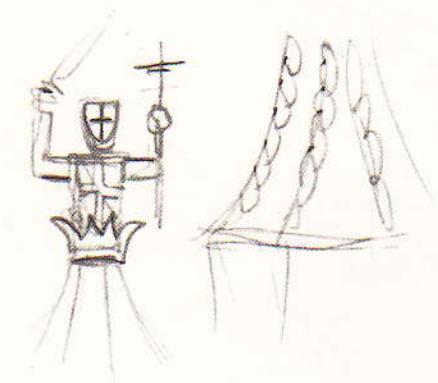
Облики тевтонов
Types de chevaliers teutonique
Teutonic types



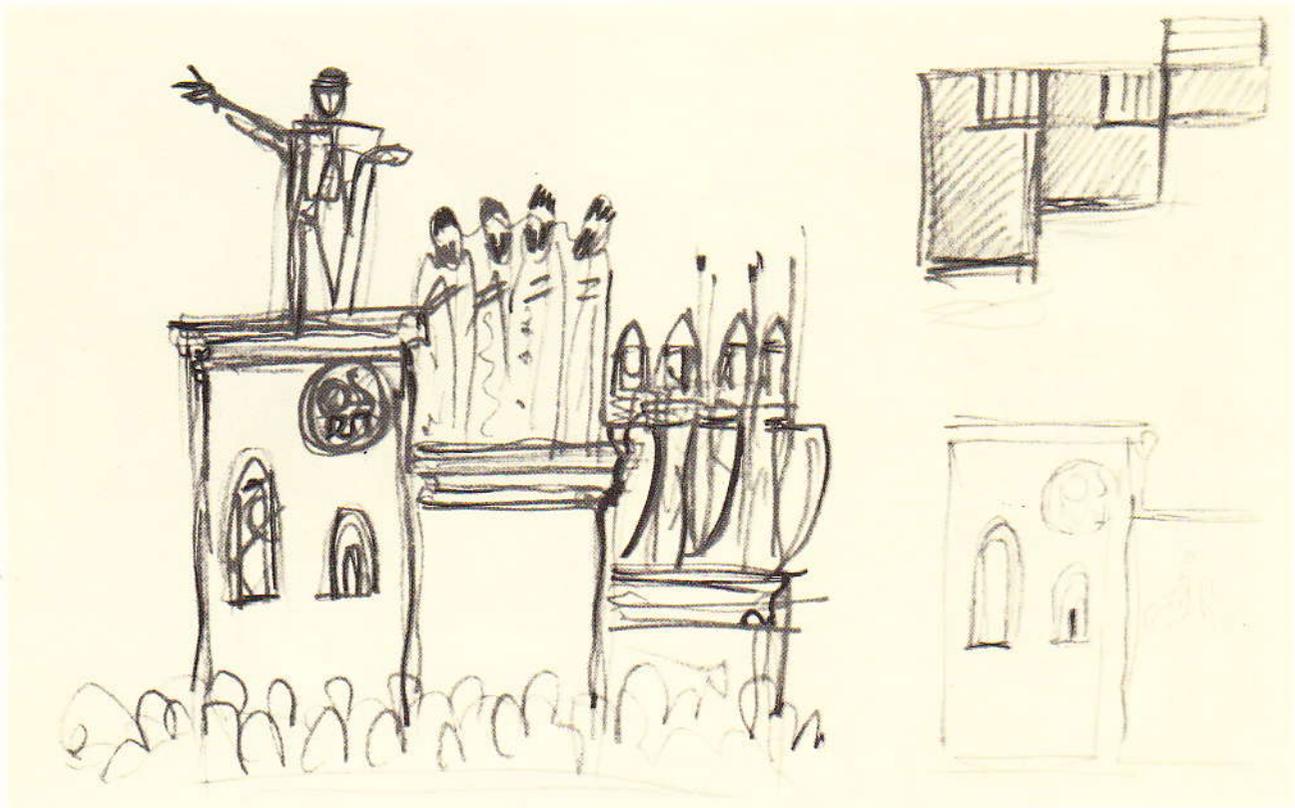




24. 12. 38.



Разработка эпизода «Молитва тевтонов перед боем»
La prière des Teutoniques
The episode of the "Prayer before the Battle" in the camp of the Teutons



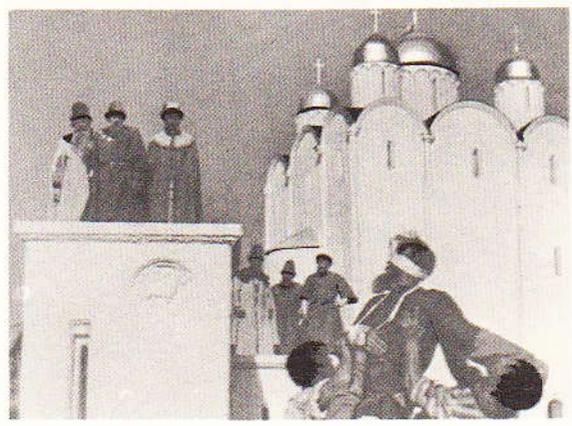
Српска крсто Српска
 Басунари „Винселин“ на српска на ~~1945~~

мама :



Басунари

панели
 на мерице



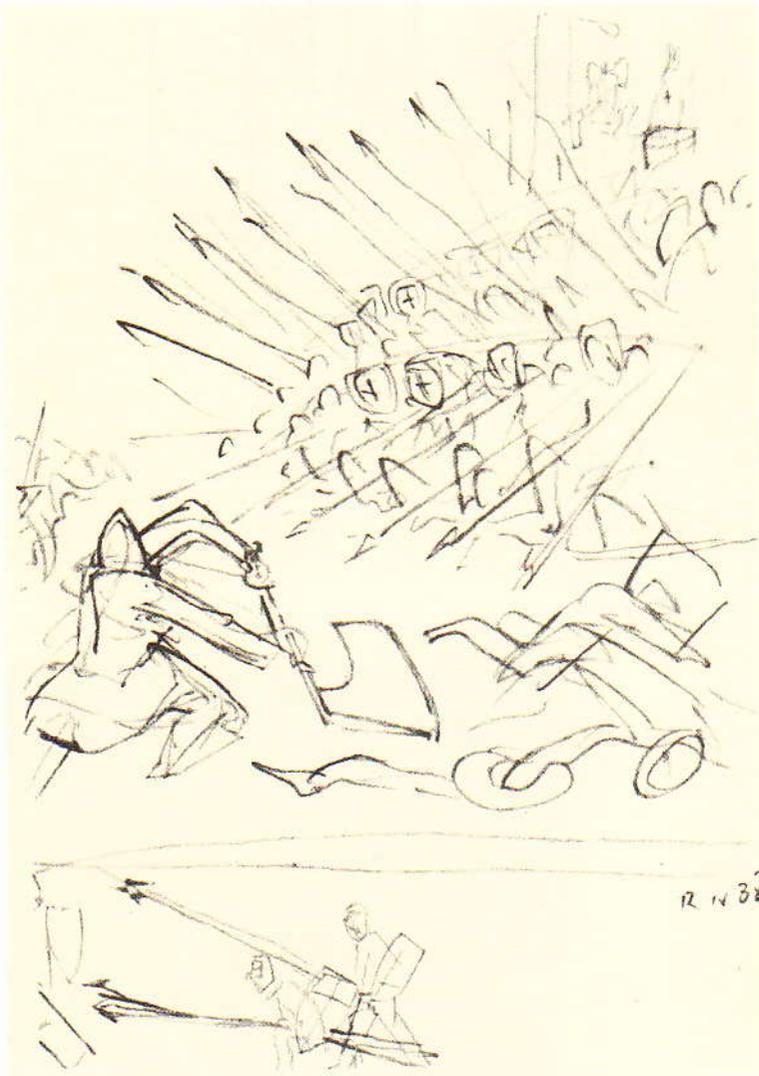
Басунари
 на српска
 на српска



Наброски к эпизоду «Вече»

Croquis pour la scène de l'Assemblée

The sketches for the scene of the "Vetche"
(popular assembly in ancient Russia)



12 14 38

Разработка эпизода «Ледовое побоище»,
детали боя

La Bataille du Lac ; détails

Elaborations of the episode of "The Battle on
the Ice" and details of the battle

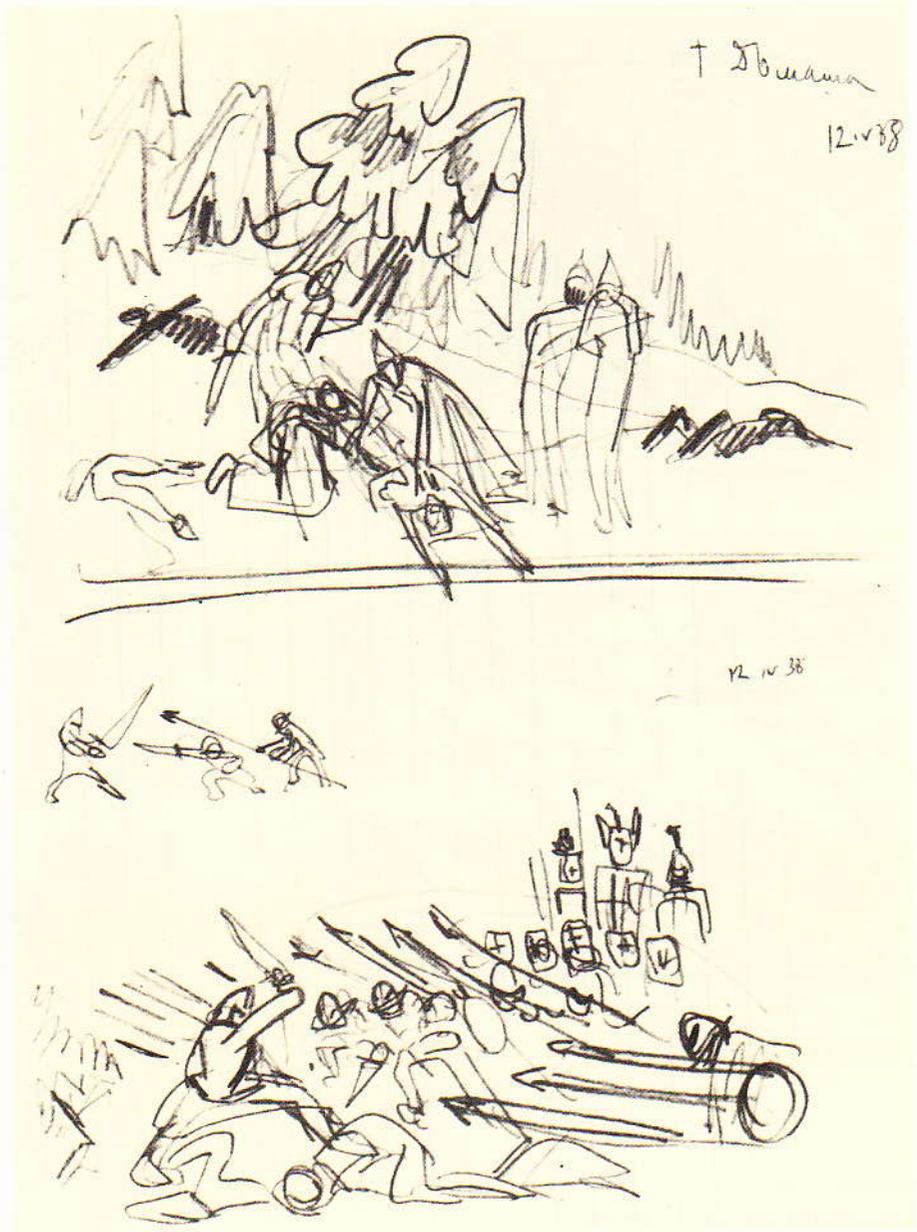


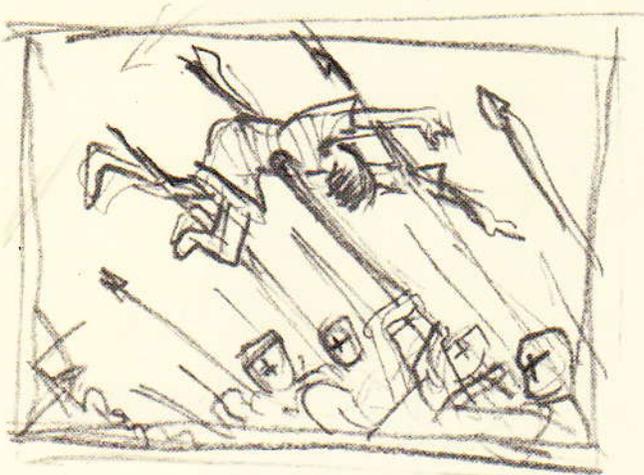
Результат
ду - добрый
сервис
Мамея, Та.

Конец
погребу-
шка)

Егоров Александр
С Мамея, Та.

7.37





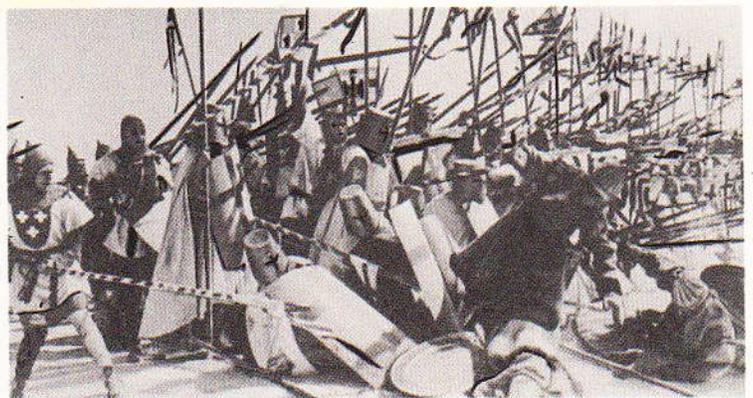
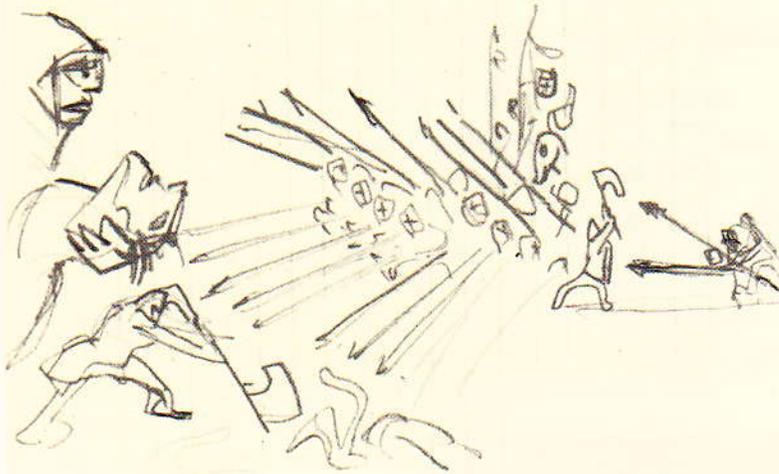
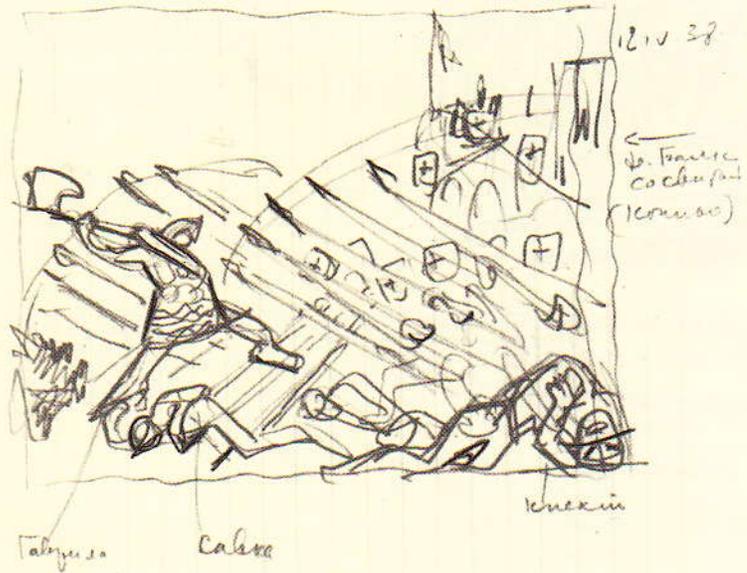
12.11.20



9.11.20

Детали боя
La Bataille du Lac; détails
Details of the battle





Детали боя
La Bataille du Lac; détails
Details of the battle

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МОИХ РИСУНКАХ



В 12-м году Москва, говорят, загорелась сразу с четырех сторон.
«Со всех сторон Русь Иванову огнем восстаний подпаливать!» —
призывает в сценарии предатель Курбский.

А сквозь грохот раскатов грома поют вещие голоса в увертюре:

На костях врагов
С четырех концов
Царство Русское
Поднимается.

Так ли именно выражался исторический Курбский,
так ли загоралась Москва —
установить трудно.

Но есть один процесс, который неминуемо, именно так — сразу,
одновременно, мгновенно — начинается со всех концов, со всех
сторон.

Это — процесс сочинительства фильма.

Законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое
сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия.

Историческая концепция темы, сценарная ситуация и общий
драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального
актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра; музыка,
шумы, грохоты; мизансцены и взаимная игра фактур тканей; свет
и тональная композиция речи и т. д. и т. д.

В удачном произведении это слито воедино.

Всем управляет единый закон. И кажущийся хаос несоизмери-
мости отдельных областей и измерений сопрягается в единое законо-
мерное целое.

Однако как возникает это будущее целое, когда приступаешь
к воплощению раз заразившей темы?

Как пожар Москвы.

Со всех концов сразу.

И с самых неожиданных и непредвиденных сторон.





Так внутри отдельных слагающих областей.
 Так же в отношении вещи в целом.
 Драматический характер фильма о царе Иване сразу вспыхнул сценой, уложившейся где-то около второй половины сценария.
 Первым эпизодом, возникшим в воображении, — эпизодом, оказавшимся стилистически ключевым, — была сцена исповеди. Где и когда она пришла в голову, уже не установить.

Помню, что пришла первой.
 Второй сценой — пролог: смерть Глинской.
 В ложе Большого театра.
 Первый набросок сцены — на обороте билета.
 Эпический колорит сценария возник с третьим эпизодом: свечой над Казанью.

Сразу же после прочтения песни о взятии Казани.
 Так внутри отдельных областей.
 В движении драмы:
 сперва где-то около конца.
 Потом — вдруг пролог,
 затем — неожиданно середина.
 Так же в биографии образа.
 Вот сцена из старости.
 Затем внезапно — детство.
 Потом — расцвет молодости.
 Так и по отдельным областям между собой. Одну сцену видишь живым явлением жизни.

Другую играешь.
 Третью слышишь.
 Четвертую видишь кадром.
 Пятую ощущаешь системой монтажных стыков.
 Шестую — хаосом цветовых пятен.
 И на клочках бумаги возникает то обрывок диалога; то схема расположения действующих лиц на плитах пола; то «указание художнику» о мягких гранях сводов, то... «режиссеру» о ритме еще не написанной сцены; то «соображения композитору» о четырех образных слагающих лейтмотив темы Грозного; то «поэту» о характере озорной песни и куплетах будущих Фомы и Еремы.

То, внезапно отбрасывая все слова и начертания, клочки бумаги начинают лихорадочно заполняться рисунками.

Без конкретного видения людей в деяниях, действиях, взаимных размещениях — невозможно записать их поступки на бумаге.

Перед глазами они ходят беспрерывно.
 Иногда так осязаемо, что, не раскрывая глаз, кажется, можешь нанести их на бумагу.

Перед кинокамерой им предстоит возникнуть через год, два, три.
 Пытаешься залечатлеть существеннейшее на бумаге.

Возникает зарисовка.
 Они не иллюстрации к сценарию.
 И еще меньше — украшения книжки.

Они — иногда первое впечатление от ощущения сцены, которая потом сценарно с них списывается и записывается.



Иногда — паллиатив возможности уже на этом предварительном этапе подсмотреть поведение возникающих действующих лиц.

Иногда — концентрированная запись того ощущения, которое должно возникнуть от сцены, чаще всего — поиски.

Такие же бесконечные поиски, как двадцать раз переламываемые ходы движения сцены, последовательности эпизодов, смены реплик внутри эпизода.

Иногда снятая в будущем сцена ничего с виду общего с ними иметь не будет.

Иногда окажется почти ожившим наброском, сделанным за два года до этого.

Иногда вместе с кучею черновых записей сцен даже в сценарий не войдет.

Иногда вместе со сценой останется за пределами рабочего сценария.

Но иногда же из этих набросков родятся жесткие установки для постройки декораций.

Иногда — та или иная черта грима или линия костюма.

Иногда они определяют собой образ будущего кадра.

Иногда кажутся прописью для будущих ракурсов движения актера.

Эти рисунки наименее законченны, наиболее мимолетны, чаще всего понятны одному лишь автору.

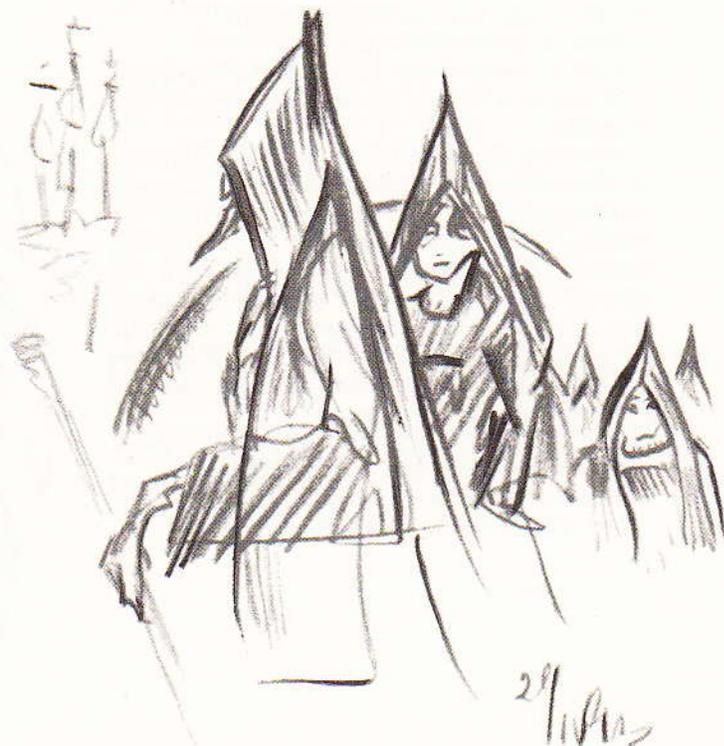
Образец их — выхваченные из сотни набросков три ракурса Ивана в сцене покаяния перед фреской Страшного суда.

Участники процесса зрительного и драматического освоения темы — эти наброски, вероятно, способны и читателю помочь в получении более полного ощущения авторского замысла, изложенного пока что на бумаге.

С этой единственной целью, несмотря на их профессиональное несовершенство, публикуются эти рисунки.

Тысячи две их собратьев продолжают лежать по папкам.

И вместе с напечатанными просят снисхождения у читателя: зрительные стенограммы — они на большее и не претендуют.



MES DESSINS

PAR SERGE EISENSTEIN

En 1812, Moscou prit feu, dit-on, aux quatre points de l'horizon.

Dans le scénario d'*Ivan-le-Terrible*, le traître Kourbski s'exclame :

« *Puisse, de toutes parts, la Russie d'Ivan s'embraser aux flammes de la rébellion!* »

Et, dans l'ouverture, des voix prophétiques clament au milieu des roulements du tonnerre :

*Sur les ossements
Des morts ennemis,
De quatre côtés
La Russie se lève.*

Le Kourbski de l'histoire a-t-il parlé de la sorte ?

Et est-ce de la sorte que Moscou a pris feu ? Il est difficile de l'établir.

Mais je connais une genèse qui s'opère toujours ainsi, d'un coup, en un instant de tous les côtés, par tous les bouts à la fois.

C'est la genèse d'un film.

Le film met en œuvre des moyens d'expression et d'action si divers que rien ne lui peut être comparé.

Insertion du sujet dans l'histoire, situations, développement du drame, vie du personnage imaginaire et jeu de l'acteur réel, rythme du montage et structure plastique des séquences, musique, bruits, mise-en-scène, interaction des trames, lumières, tonalités dominantes, dialogues, etc., etc. : si l'œuvre est bien venue, tout fait bloc, une même loi régit l'ensemble, et le chaos apparent des domaines sans commune mesure s'ordonne en un tout logique.

Mais comment naît tout cela lorsqu'on passe de la hantise du thème à sa réalisation ?

Comme l'incendie de Moscou.

Des quatre points de l'horizon à la fois.



A FEW WORDS ABOUT MY DRAWINGS

BY SERGEI EISENSTEIN

Moscow, it is said, was set afire at all four ends at once in the year of 1812.

"Lay the torch of insurrection to the Russ of Ivan on all sides!" the traitor Kurbsky's challenge is cited in the scenario.

And through the peals of thunder the overture is sounded by prophetic voices :

*"At all four ends
In serried rows
Tsardom Russ has risen
On the bones of her foes!"*

Did the Kurbsky of history really express himself in these words, and was Moscow fired in just that way? That is hard to tell.

But there certainly is a process which invariably begins just that way : spontaneously, in an instant, at all ends, and all at once !

And that process is the conception of a film.

The finished film is made up of an amazing medley of the most varied media of expression and influence.

The historic conception of the theme, the situations fixed by the scenario, the pace of the drama, the imagined, living image and the playing of the living actor, the rhythm of the film editing and the plastic construction of the scenes, the music, sound effects, staging proper, and interplay of draperies, the lighting effects, the tonal composition of speech, etc. are all blended into one in the successful production.

All is guided by a single law ; and the seeming chaos of the separate fields and dimensions is conjugated in an integral whole.

But how does that future integrity evolve in the realization of the obsessing theme?

Like the fire of Moscow.

At all ends at once !



Sous les aspects les moins attendus, les moins prévisibles.

Et cela à l'intérieur de chaque domaine constitutif, aussi bien qu'en ce qui concerne l'œuvre dans sa totalité.

Le drame *Ivan-le-Terrible* a jailli d'une scène qui se situe dans la deuxième partie du scénario.

Le premier épisode imaginé — et qui s'est révélé l'épisode-clé au point de vue style — c'est la scène de la confession. Où et quand m'est-elle venue à l'esprit? Je l'ai oublié.

Je me rappelle qu'elle est venue la première.

La scène suivante, ce fut le prologue: la mort d'Hélène Glinskaïa.

Dans une loge au Grand Théâtre.

La première esquisse est au verso de mon billet.

Le ton de l'épopée m'a été suggéré par un troisième épisode: le cierge de Kazan.

Après avoir lu le Chant de la prise de Kazan.

Il en va de même à l'intérieur de chaque domaine.

L'action dramatique?

Pour commencer — une des scènes de la fin.

Ensuite, d'un seul coup: le prologue.

Enfin, au moment où je m'y attendais le moins: le milieu.

Opération identique pour la vie de mon personnage.

Une scène de la vieillesse.

Soudain: l'enfance.

Puis la jeunesse.

Même constatation pour le passage d'un domaine à l'autre.

On vit une scène.

Une autre, on la joue.

Une troisième, on l'entend.

Une quatrième, on la voit déjà cadrée.

Une cinquième se présente comme un découpage.

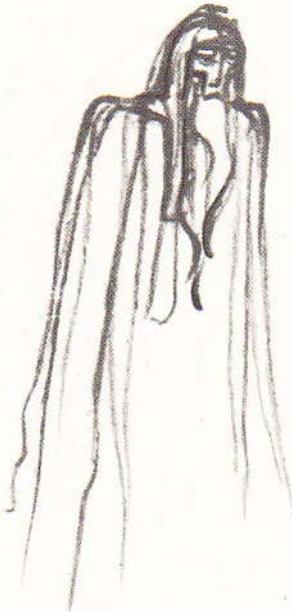
La sixième sera un chaos de taches de couleur.

Et ce qui naît sur des bouts de papier, ce sera tantôt un fragment de dialogue, tantôt la position des personnages sur le plateau, tantôt une note pour le décorateur (« adoucir les arêtes des voûtes »), tantôt un « à l'attention du metteur en scène » pour le rythme d'un épisode qu'on n'a pas encore écrite, tantôt une « indication pour le compositeur » (les quatre thèmes directeurs du personnage d'Ivan) tantôt une « suggestion au parolier » (la chanson bouffonne du futur Thomas et du futur Erem)...

Et aussi, à de certains moments, dédaigneux des mots et des tracés, les bouts de papier se couvrent fiévreusement de dessins.

Sans une vision concrète des faits et gestes et de la disposition spatiale, impossible de noter le comportement des personnages.

Interminablement, on les voit évoluer.



At the most unexpected, unpredictable ends! That is how it was within the separate, component spheres.

And that is how it was in relation to the whole.

The dramatic power of the film about Tsar Ivan broke forth in a scene somewhere in the second half of the scenario.

The first episode which leapt into my imagination and proved to be the key episode stylistically was the scene of the confession. Just where and when it came to mind is something I can no longer determine.

But I recall that it came first.

The second scene—the prologue: the death of Glinskaya.

In a box of the Bolshoi Theatre.

The first outline of the scene—on the blank side of my ticket.

The epic colour of the scenario suggested itself with the third episode: a candle over Kazan.

Right after I had read the song about the capture of Kazan.

That is how it was within the separate spheres.

And in the movement of the drama:

at first, somewhere near the end.

Then—suddenly the prologue;

then—quite unexpectedly, the middle.

That is how it was in the life story of the central figure.

First came a scene of his old age;

then, quite suddenly, of his childhood;

then, of the flower of his youth.

That is how it was within the separate yet interconnected spheres. One scene you see as a "chunk" of real life. The second you act. The third you hear. The fourth you see as a flash on the screen. The fifth you imagine as a connected sequence. The sixth you visualise as a chaotic jumble of colour.

On scraps of paper you jot down a snatch of dialogue, or the disposition of the characters on the flagstones, or "instructions to the artist" about the rounded-off edges of the vaulted ceiling, or... a note "to the director" about the rhythm of an as yet unwritten scene, or "considerations to be submitted to the composer" about the four component leitmotifs to enhance the character of Ivan the Terrible himself, or "suggestions to the poet" about the nature of the droll ballad and stanzas that the future Foma and Yeryoma are to sing.

Or suddenly discarding all words and outlines, the scraps of paper fill feverishly with drawings.

Without a definite view of the motion, the action, and groupings it is impossible to register human behaviour on paper.

C'est si hallucinant, parfois, qu'on pourrait presque les dessiner sans rouvrir les yeux.

Il faudra un an, deux, trois peut-être, avant le premier tour de manivelle.

Alors, on tâche de fixer sur le papier le plus essentiel.

Et voilà un dessin...

Ce n'est pas une illustration de scénario.

Et moins encore, un hors-texte.

C'est parfois l'intuition première d'une scène que le scénario va ensuite transcrire et enregistrer.

Parfois aussi un procédé empirique pour prévoir, à cette étape préalable, le comportement de personnages en train de naître.

Parfois encore la notation abrégée de la sensation que la scène doit faire naître.

Le plus souvent c'est la quête de quelque chose.

Une quête sans fin, comme celle, vingt fois reprise, du mouvement d'une scène, de l'enchaînement des épisodes, de l'entrecroisement des répliques à l'intérieur d'un épisode.

Parfois, la scène qu'on tournera n'aura, en apparence, plus rien de commun avec le dessin.

Parfois, elle sera, à deux ans de distance, ce dessin même qui se met à vivre.

A moins que le scénario définitif ne l'accueille pas et qu'il aille rejoindre l'amas des brouillons de scènes inutilisées.

Voire qu'en compagnie de la scène on lui refuse l'accès du scénario provisoire.

Parfois, pourtant, de rigoureuses indications vont naître de ces esquisses quant à la plantation des décors.

Ou ce sera un détail de grimage, la ligne d'un costume.

Ou bien les grands traits d'une future séquence.

Ou un raccourci futur qui aura trouvé là son modèle.

Rien de moins achevé que ces dessins, rien de plus fugitif : le plus souvent, l'auteur seul est capable de les comprendre.

Un exemple : les trois raccourcis d'Ivan-le-Terrible dans la scène de la confession devant la fresque du Jugement Dernier : ils ont été tirés d'une centaine d'esquisses.

Éléments du processus d'assimilation visuelle et dramatique, ces esquisses peuvent, sans doute, aider aussi à percevoir plus pleinement la pensée que l'auteur a, pour l'instant, notée seulement sur le papier.

C'est à cette unique fin que nous les publions, en dépit de leur imperfection artistique.

Des milliers de leurs semblables dorment dans les cartons.

Avec ceux qui vont voir le jour, elles sollicitent l'indulgence du lecteur : elles ne prétendent pas être autre chose que de la sténo plastique.



There they are roaming about continuously. Sometimes they seem so tangible that one feels one could draw them on paper with eyes shut.

None of them are destined to face the camera for a year, two, and even three.

But one tries to record the essentials on paper. And the result is a series of drawings.

These are not illustrations for the scenario ; and still less, illuminations for books.

At times, they represent the first, fleeting impression of a scene to be copied and recorded in scenario form later on.

At times, they represent a poor substitute for the possibility to glimpse the behaviour of the nascent characters at this early stage.

At times, they are the quintessence of the reactions to be provoked by the scene in question, and more frequently, just searchings.

Such infinite searchings as changing the scene, the sequence of the episodes, and the remarks within the episodes, again and again, twenty times over, if necessary.

Sometimes the scene to be filmed in the future may seem to have nothing to do with these initial conceptions.

At times, this scene appears to be a draught of two years ago, suddenly come alive.

At times, this scene may be left out of the scenario with a heap of other notes.

At times, the scene may be omitted from the script along with the whole act.

But at times, these sketches yield the clew to rigorous pointers for the construction of the scenery.

At times they suggest this or that trait of make-up or outline of costume.

At times, they re-create the pattern of the future film shot.

At times, they seem to be the precepts of the actor's future movement through space.

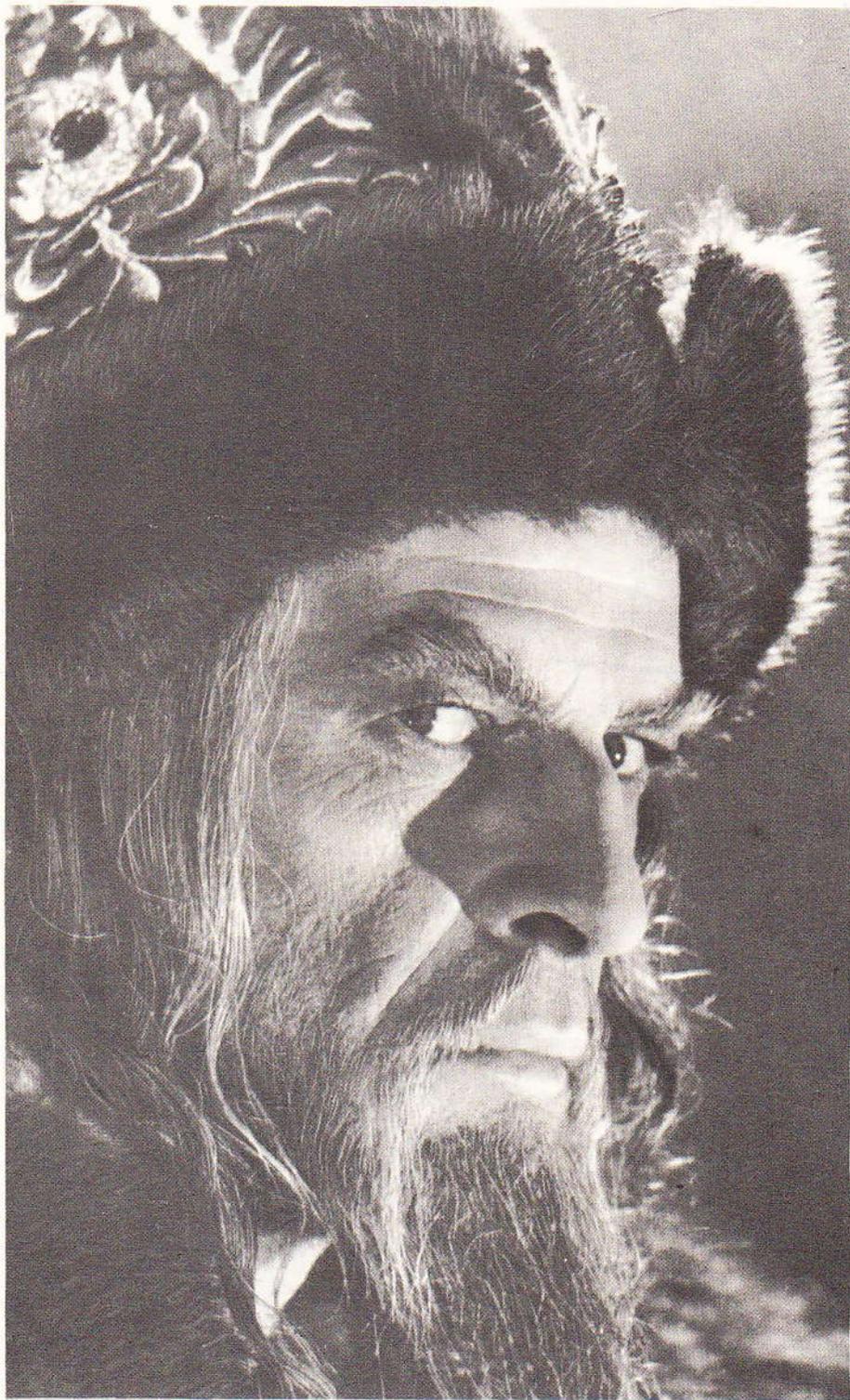
These sketches are the least finished, the most evanescent, and the most esoteric.

The three film views of Ivan in the scene of the repentance before the fresco of the Last Judgement are samples of these picked at random from hundreds of others.

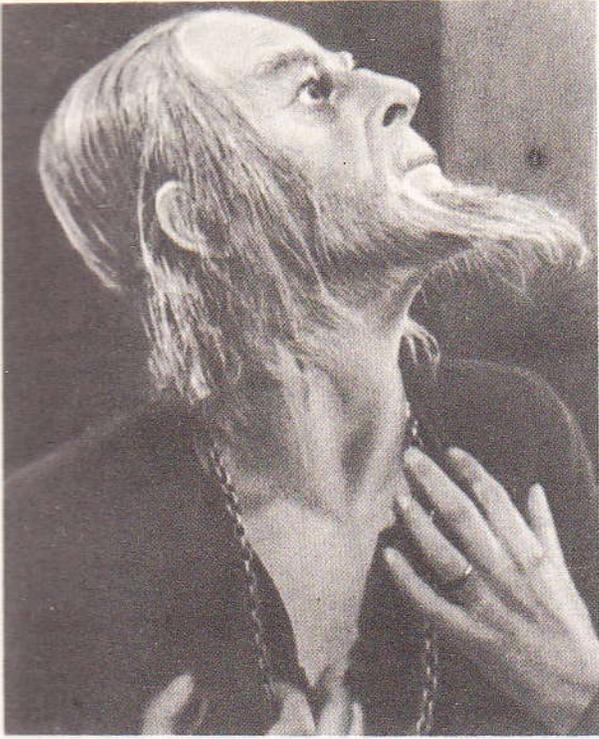
Participants in the process of the visual and dramatic assimilation of the theme, these sketches are probably capable of helping the reader as well to derive a fuller vision of the author's design so far recorded only on paper.

With this sole purpose in mind, these sketches have been published in spite of their imperfections. Some two thousand of their mates are still secluded in their folders.

And just like those that have been published, they, too, plead for the reader's condescension : they are the visual, stenographic records, and claim to be nothing more.



Поиски образа царя Ивана в разные периоды жизни
Etudes pour Ivan-le-Terrible à diverses périodes de sa vie
Searching for the likenesses of Tzar Ivan at different phases of his life



Гум
Угроз



Кудряшкин



Гале и Бан
&
Кудряшкин

28/1/42



С. Бирман в роли Ефросиньи
 Sérafima Birman dans le rôle d'Efrossinia
 S. Birman in the role of Yefrosinia

Поиски образов Ефросиньи и Владимира Старичих

Etudes de types pour Efrossinia et Vladimir

Searching for the types to play Yefrosinia and Vladimir Staritsky



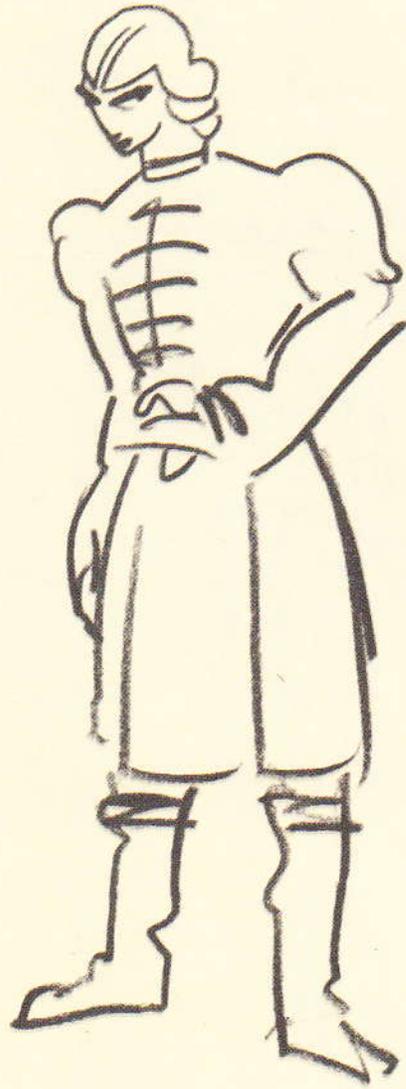


Эскизы костюмов и грима персонажей фильма

Etudes de costumes et de maquillage

The sketches of the costumes and the make-up of the characters in the film

Фигур Барманов.



6/1/42

Кепов
- оделеник

5/1/42





Венчание на царство
 Анастасий в престо
 Гимнису - Закарпатю
 Ренко-депад чупна 3-5 толик свиде 20/92

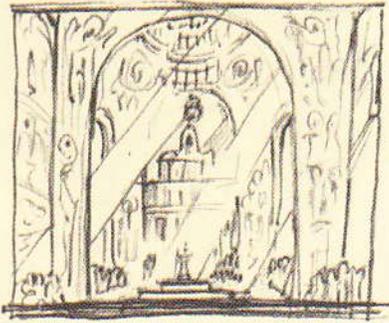


Наброски к эпизоду «Венчание на царство»
 Le couronnement
 The sketches for the episode of the
 "Coronation"



Ковчег - Купу-Сем
 в сцене венчания

26/IV/92



Успенский собор
Казань рен-
шван

13. Вить асмант дат, сур и шир
тунд и шир 6)
пубок тошох

После этого увеселение
указе вши и отменил подли
солени по отприним и Мансу
ит и кина.

15/1/42



16/1/42

Pere la
Ymen crown Costoye

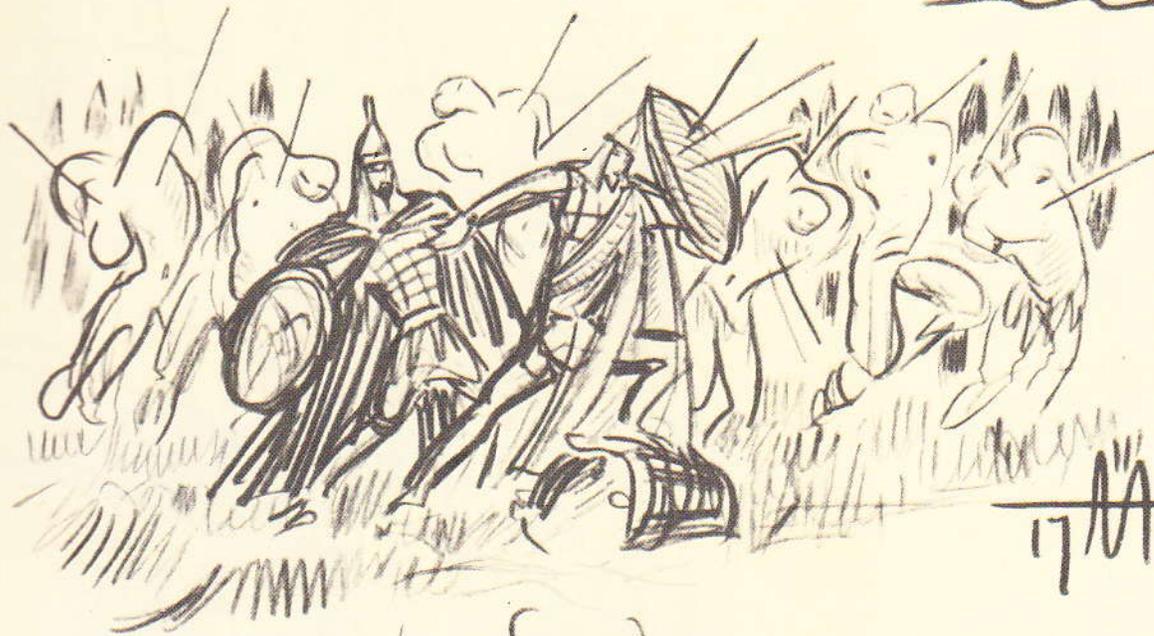




Наброски к эпизоду «Бой под Казанью»
Le siège de Kazan
Battle of Kazan



Казнь.



17/11/42

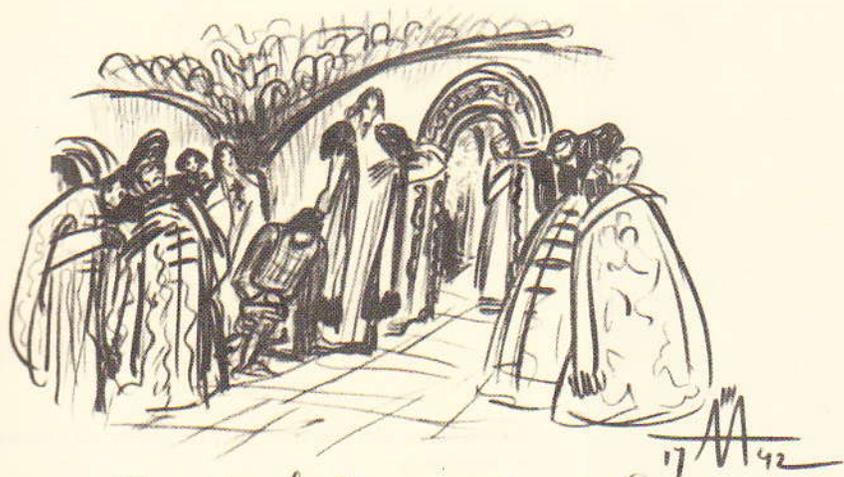
Иван и Кербунд

Столбование на площади.

Наброски к эпизоду «Болезнь Ивана»

La maladie d'Ivan

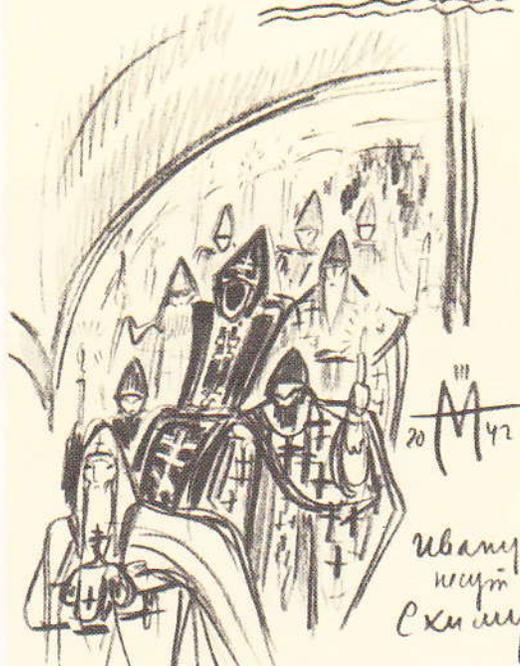
"The Illness of Ivan"



17/11/42

Темная аркадом присутствия
оборит царь Иван.

Болезнь Ивана



20/11/42

Ивану
ищит
Схи мму

Второй Писатель -



14/11/42

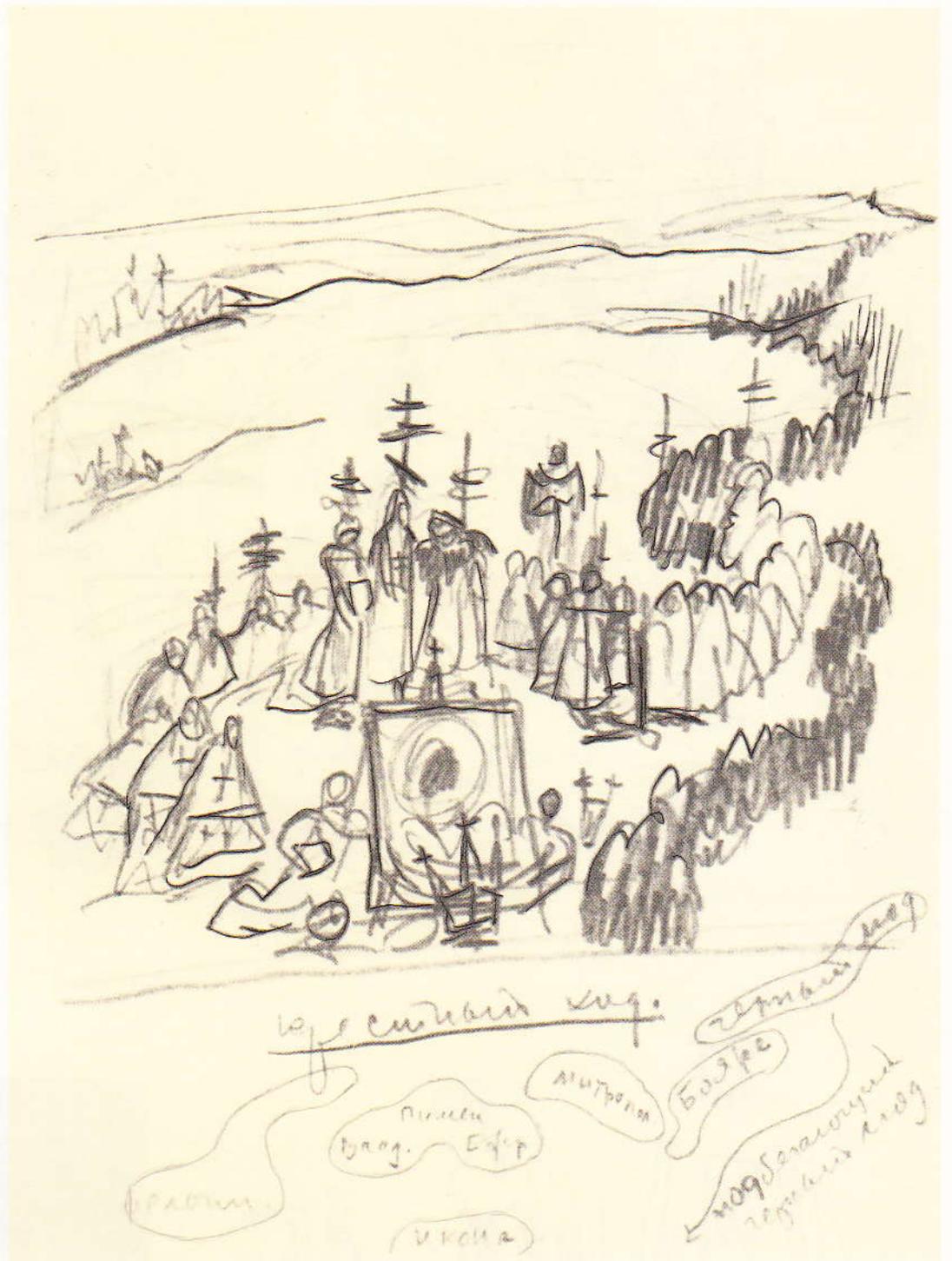


Зарисовки узловых кадров к сцене «У гроба Анастасии»

Devant le cercueil d'Anastasia

The drawings for the central scenes of "Beside the Coffin of Anastasia"





Разработка эпизода «Крестный ход в Александровской слободе»

La procession dans la Sloboda Alexandrovskaja
 Elaboration of the episode of "The Cross and Banner Procession" in the Alexandrov Outskirts

Деревья в саду
1842



Полковник
"Деревья" в саду
на ман. еванг. в саду в саду в саду
это не что-то, а это не что-то.

3/1842



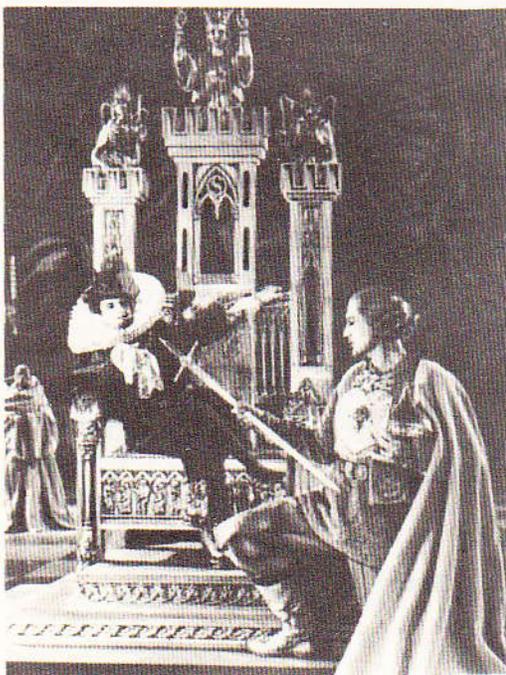
Король в саду
в саду

1842



7/1842

Улыбка



Режиссерские кроки к эпизоду «Во дворце Сигизмунда»

Croquis pour les scènes chez Sigismund

The director's sketches of the episode, "In the Palace of Sigismund"



2 IV 42 В фреске «Венчание» видна молодая женщина в
 белом платье (по словам) от Василия: Василия
 при Софронии - венчание и др. и др. и др.
 но вспомнил пожух, застрел облупился, и др.
 и др. и др. и др. и др. и др.

Цолов

2 M IV 32



Смерть Елены Глинской
 La mort d'Hélène Glinskaïa
 The Death of Helena Glinskaya



Смерть Елены
 Глинской

2 M IV 42

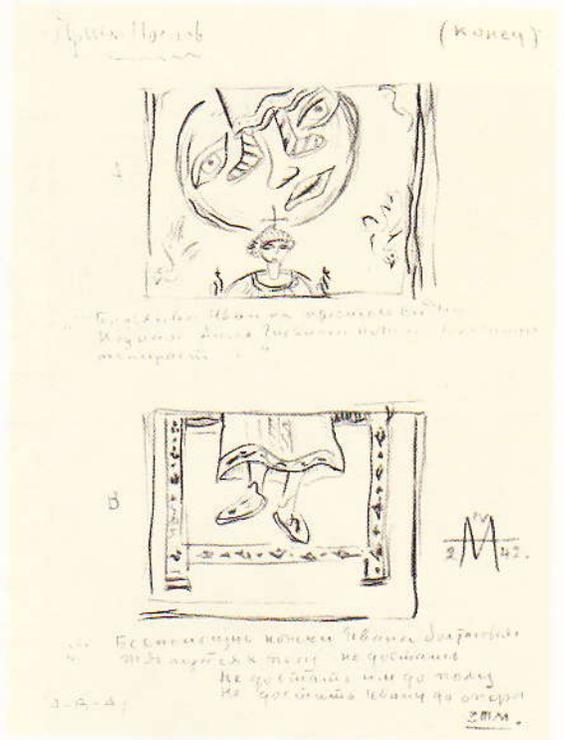
Детство Ивана
L'enfance d'Ivan
"Ivan's Childhood"



прием послов.



Прием послов
(Ростом полна).



Бессмысленные концы Ивана детства
Можно было бы сказать, что это
мечта...

Бессмысленные концы Ивана детства
Можно было бы сказать, что это
мечта...

Объяснение
Филиппа с Иваном



Набросок к эпизоду «Объяснение Филиппа с Иваном»
Explication de Philippe avec Ivan
Outline of the episode of "Philip's Discourse with Ivan"



Наброски к сцене в соборе «Пешное действо»

La scène du mystère

Outline of the scene of the "Biblical Play" at the Cathedral





26/1/42

Ефросинья с сыном Владимиром
 Efrossinia avec son fils Vladimir
 Yefrosinia and her son Vladimir



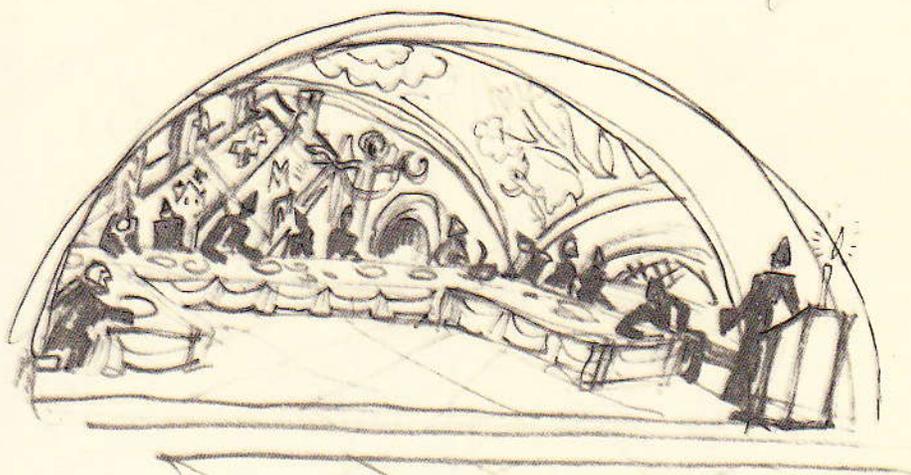
Ефросинья на коленях перед Владимиром



Блажене
 Утки
 Пимену

19/1/43

Трапезная в Александровской Слободе



IV
II A 42

Мотив фрески

(Калужский монастырь в XVII в.)



Триго Триго!
Где
вспомогательный
книга фрески
мне
сделана
васильевна

Эскизы к сцене «Пир в Александровской слободе»

Esquisses pour le festin à la Sloboda Alexandrovskaja

The sketches of the scene of "The Feast in the Alexandrov Outskirts"

IV
III A 42

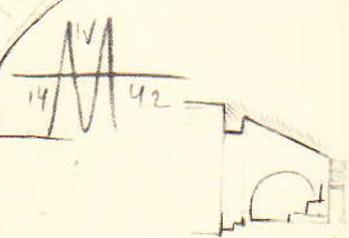
Федор Басманов с маской
Fédor Basmanov avec un masque
Fyodor Basmanov with a mask

Александрова
Святая



из храма в
окрестности
Иерусалима
мис-тис
Крестная
святая
- святая

из Крестной
святая от
святых от
святых от
и в описании
святых
святых



Владимир Андреев
по фреске Софон Лупенков

(по проекту Софрония Лупенкова 1876 г.)

Владимир Андреев
в воде



20 М 42

Крест, но не свет
неме!





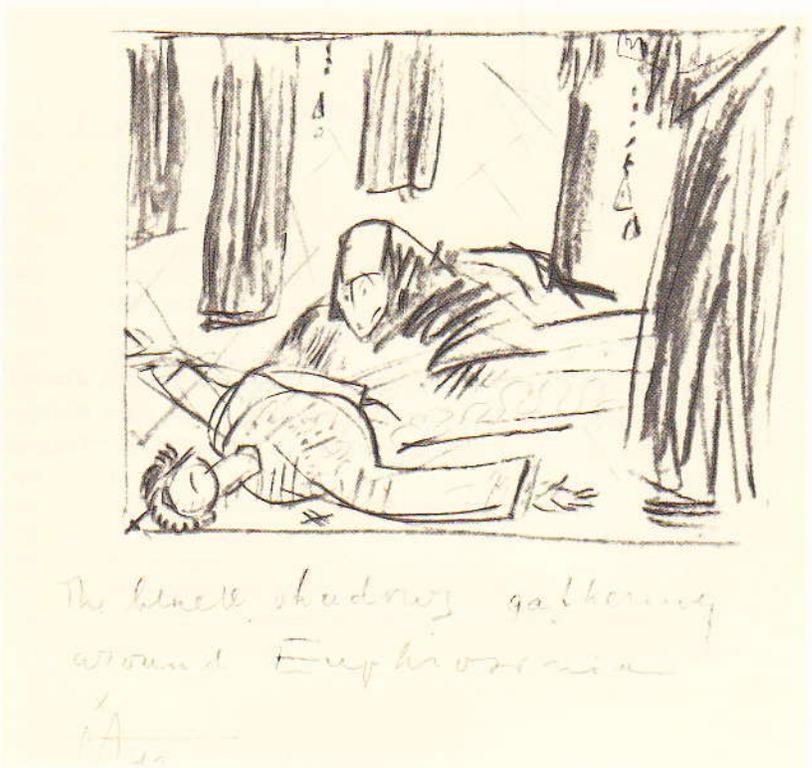
Убийство
Владимира

По явлению
Убана

Разработка эпизода «Убийство Владимира
Старицкого»

Le meurtre de Vladimir

Elaboration of the episode of "The Murder of
Vladimir Staritsky"



The black shadows gathering
around Euphrosinia
A...





Набросок финального кадра к III серии фильма «Иван Грозный»
Croquis pour la séquence finale de la 3^e série d'«Ivan-le-Terrible»
The sketch of the final scene in Part III of "Ivan the Terrible"

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

РИСУНКИ РАЗНЫХ ЛЕТ

На шмуцтителе: Автошарж, 1932 г.	13	Азия, 1944 г.	73
В мире животных	25	Ностальгия	74
Автомобиль	25	Эскиз к балету «Пиковая дама» (замысел С. Эйзенштейна)	75
Скейтинг ринк	25	Эскизы костюмов к сцене «Бал-маскарад» для балета «Пиковая дама»	76
Скейтинг ринк, 1908 г.	25	Балет	77
Война 1914 г.	26	Г. Ибсен, 1942 г.	78
Февральская революция	26	М. Метерлинк, 1942 г.	79
Февральская революция	27	Ричард III, 1944 г.	80
Жизнь принца	28	Театральные персонажи	81
Полька-гротеск	29	Водевильный персонаж, 1936 г.	82
Валет	30	Театральные персонажи	82
Юноша	30	Джейн, 1944 г.	83
Рассерженный волшебник	30	Из французской пьесы	83
Поездка на дачу	30	Мелодрама	84
Уличное происшествие	30	Комический персонаж, 1937 г.	84
Автошарж, 1942 г.	57	Трагедия, 1940 г.	85
Автошарж, 1920 г.	57	Певица	86
С. С. Прокофьев дирижирует	58	Наброски для испанского танца	87
В. Катаев	59	Жонглер, 1944 г.	88
Л. Сойфертис	59	Клоун, 1942 г.	89
Айвор Монтегю, 1936 г.	59	Воспоминания детства, 1948 г.	89
Бюрократ	60	Гиги, 1942 г.	90
Читательница	60	Властитель дум Жорж, 1942 г.	90
Женский профиль	61	Старик Прис, 1942 г.	91
Благотельница	61	Клоун, 1942 г.	91
Племянница и дядя, 1942 г.	62	Эти безымянные друзья, 1942 г.	91
Дедушка, 1942 г.	62	Упражнение	92
Юноша	62	Античный старец	93
Портрет неизвестного	63	Король и королева, 1944 г.	93
Художник, 1947 г.	63	Аполлон, 1944 г.	94
Страх, 1944 г.	64	Дионис, 1944 г.	95
Мальчишки, 1935 г.	64	Посейдон, 1944 г.	96
Человек с зонтиком, 1946 г.	65	Фавн, 1948 г.	97
Пара	65	Человек в плаще	98
Он и она	65	Набросок зелеными чернилами	98
На дипломатическом балу	66	Велизарий, 1941 г.	99
Пульс, 1943 г.	67	Пьяньский мудрец	100
Вопросительный знак, 1945 г.	67	Беседа, 1944 г.	100
На катке, 1939 г.	67	Упражнение на выразительность	101
Бах	68	Упражнение на выразительность	102
Домье	68	Упражнения на выразительность	103
Грешница	69	Печаль	104
Гогэнизм	69	Упражнения на выразительность	105
Слепые, 1944 г.	70	Музыкальные идеи	106
Мадам в положении, 1945 г.	71	Музыкальная идея	107
Добрые советы, 1945 г.	71	Упражнения на выразительность	108
На мотивы иранской живописи	72	У отеля «Барбизон-плаза», Нью-Йорк, 1942г.	109
На мотивы иранской живописи	73	Марсель. Кафе, 1931 г.	110

Высший свет, 1944 г.	110
В кафе	110
Эстрадная певица	111
Герой бульварных романов, 1944 г.	112
Торговец хлопком, 1942 г.	112
В церкви	113
Эстрадный номер, 1936 г.	114
Служка, 1944 г.	114
Негритянская певица, 1946 г.	115
Поклонники кино, 1943 г.	115
Газетчик, 1944 г.	116
Мексиканский юноша, 1944 г.	117
Голова мексиканского юноши	118
На ш м у ц т и т у л е: Эскиз костюма второ- го убийцы к «Леди Макбет»	121
Эскизы костюмов к постановке «Мексиканец», 1920—1921 гг.	123
Эскизы костюмов к постановке «Мексиканец».	124
Эскизы костюмов к постановке «Мексиканец».	125
Эскиз окончательного варианта декорации 1 акта пьесы «Мексиканец»	125
Проект конструкции для неосуществленной постановки «Дом, где разбиваются сердца», 1922 г.	126
Костюм Сама Менгена, 1922 г.	126
Эскизы к постановке «Воровка детей»	127
Эскиз костюма одного из персонажей пьесы «Улучшенное отношение к лошадям», 1921 г.	127
Эскиз костюма леди Макбет, 1921 г.	128
Эскизы к постановке оперы Р. Вагнера «Валь- кирия», ГАБТ СССР, 1940 г.	129
Хундина со сворой, 1940 г. («Валькирия») ...	130
Фрикке и ее бараны («Валькирия»)	130

РИСУНКИ К ФИЛЬМАМ

На ш м у ц т и т у л е: набросок к фильму «Иван Грозный»	131
Мексиканская мадонна, 1931 г.	133
Зарисовки для фильма «Да здравствует Мек- сика!»	134
Кадр из фильма	134
Зарисовки для фильма «Да здравствует Мек- сика!»	135
Кадр из фильма	135
Костюмы мексиканских пеонов	136
Костюмы мексиканских пеонов	137
Набросок кадра к фильму «Да здравствует Мек- сика!»	138
Кадр из фильма	138
На съемках в Мексике (слева — Г. Александ- ров, справа — С. Эйзенштейн)	138
Зарисовки с натуры	139
Испанка на балконе	140
Тореадор	141
Военные	142
Духовное лицо	142
Религиозный экстаз	143

Зарисовки с натуры для фильма «Да здрав- ствует Мексика!»	144
Кадры из фильма	144
Зарисовки с натуры для фильма «Да здрав- ствует Мексика!»	145
Кадр из фильма	145
Зарисовки с натуры для фильма «Да здрав- ствует Мексика!»	146
Кадр из фильма	146
Кадр из фильма	147
Зарисовки с натуры для фильма «Да здрав- ствует Мексика!»	147
Он и она	148
Н. Черкасов в роли Александра Невского..	167
Рабочий момент съемки на Плещеевом озере	167
Режиссерские кроки к началу фильма	167
Наброски декораций на натуре к сценам в Пскове и Новгороде	168
Наброски декораций на натуре к сценам в Пскове и Новгороде	169
Поиски образа Александра Невского	170
Кадр из фильма	171
Поиски образа Александра Невского	171
Амелфа Тимофеевна	172
Буслай и Ольга	173
Эскизы костюмов персонажей	174
Эскизы костюмов персонажей	175
Поиски обликов персонажей	176
Облики тевтонов	177
Кадр из фильма	177
Облики тевтонов	178
Облики тевтонов	179
Разработка эпизода «Молитва тевтонов перед боем»	180
Разработка эпизода «Молитва тевтонов перед боем»	181
Кадр из фильма	181
Разработка эпизода «Пожар Пскова»	182
Разработка эпизода «Пожар Пскова»	183
Кадр из фильма	183
Наброски к эпизоду «Вече»	184
Кадр из фильма	184
Наброски к эпизоду «Вече»	185
Разработка эпизода «Ледовое побоище»	186
Рабочий момент съемки	186
Разработка эпизода «Ледовое побоище»	187
Кадры из фильма	187
Детали боя	188
Кадр из фильма	188
Детали боя	189
Кадры из фильма	189
Набросок кадра к «Ледовому побоищу»	190
Кадр из фильма	190
Поиски образа царя Ивана в разные периоды жизни	197
Кадр из фильма	197
Поиски образа царя Ивана в разные периоды жизни	198
Кадр из фильма	198

Поиски образа царя Ивана в разные периоды жизни	199	Кадр из фильма	211
Кадр из фильма	199	Режиссерские кроки к эпизоду «Во дворце Сигизмунда»	212
Поиски образа Ефросиньи Старицкой	200	Режиссерские кроки к эпизоду «Во дворце Сигизмунда»	213
С. Бирман в роли Ефросиньи	200	Кадр из фильма	213
Поиски образов Ефросиньи и Владимира Старицких	201	Разработка эпизода «Детство Ивана»	214
Кадр из фильма	201	Кадр из фильма	214
Эскизы костюмов и гримов персонажей фильма	202	Смерть Елены Глинской	214
Эскизы костюмов и гримов персонажей фильма	203	Разработка эпизода «Прием послов»	215
Наброски к эпизоду «Венчание на царство»	204	Набросок к эпизоду «Объяснение Филиппа с Иваном»	216
Кадр из фильма	204	Кадр из фильма	216
Наброски к эпизоду «Венчание на царство»	205	Наброски к сцене в соборе «Пешное действо»	217
Кадр из фильма	205	Кадр из фильма	217
Наброски к эпизоду «Бой под Казанью»	206	Ефросинья с сыном Владимиром	218
Кадр из фильма	206	Кадр из фильма	218
Наброски к эпизоду «Бой под Казанью»	207	Белые четки Пимена	218
Наброски к эпизоду «Болезнь Ивана»	207	Эскизы к сцене «Пир в Александровой слободе»	219
Зарисовки узловых кадров к сцене «У гроба Анастасии»	208	Федор Басманов с маской	219
Наброски к сцене «У гроба Анастасии»	209	Разработка эпизода «В Александровой слободе»	220
Рабочий момент съемки. Слева — Н. Черкасов, справа — С. Эйзенштейн	209	Кадр из фильма	220
Разработка эпизода «Крестный ход в Александровой слободе»	210	Разработка эпизода «Убийство Владимира Старицкого»	221
Кадры из фильма	210	Кадры из фильма	221
Разработка эпизода «Крестный ход в Александровой слободе»	211	Набросок финального кадра к III серии фильма «Иван Грозный»	222



СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Пименов Рисунки Эйзенштейна	5
РИСУНКИ РАЗНЫХ ЛЕТ	13
С. Эйзенштейн. Как я учился рисовать	15
О. Айзенштат. Режиссер-график	31
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭСКИЗЫ	121
РИСУНКИ К ФИЛЬМАМ	131
Г. Мясников. Режиссер видит фильм ...	149
С. Эйзенштейн. Несколько слов о моих рисунках	191
Список иллюстраций	223

ЭЙЗЕНШТЕЙН
СБОРНИК

Редактор Л. А. Ильина
Художники книги В. Ф. Степанова,
В. А. Родченко
Художественный редактор Э. Э. Ринчино
Технический редактор Г. Я. Шебакина
Корректор Ю. Ф. Хлусова

Сдано в набор 23/XII 1960 г.
Подписано в печать 30/V 1961 г.
Формат бумаги 62 × 94/8
Печатных листов 28,5
Уч.-изд. листов 21,79
Тираж 10 000 экз.
Издат. № 15 201

«Искусство», Москва И-51,
Цветной бульвар, 25

Атенеум Будапешт (Отв. Бела Шопрони)





Цена 2 р. 60 к.