

СПОР

О

БОРОДЕ



Ю. Глизер с С. Эйзенштейном на репетиции кинокомедии «МММ»

М. Штраух, Москва, 1969, 6 марта 1970

ТАКОЕ название оправданно. Речь пойдет действительно о моей бороде, вокруг которой однажды, лет эдак 40 тому назад, вспыхнул и разгорелся неожиданный спор.

Но главный разговор будет не обо мне, а о Сергее Михайловиче Эйзенштейне — великом художнике нашего, советского времени.

Как-то Эйзенштейн высказал такую мысль. Я ее привожу по дневниковой записи И. И. Юзовского, с которым Сергей Михайлович и вел свой разговор.

«...это я вам говорю не для интервью, но я в самом деле как-то увереннее себя чувствую, когда управляю крупными и объемными величинами... словом, я не очень люблю так называемое «психологическое искусство», душевный микрокосм привлекает меня меньше. Я больше хотел бы исследовать и другие тайны — ведь есть психология масс и народов, стран и государств, морей, пустынь и гор, и эта среда весьма мало исследована...»

Думается, что именно это умонастроение Эйзенштейна как раз и помогло ему создавать такие произведения, как «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь»... В этих первых своих фильмах Эйзенштейн решает сложнейшие проблемы — раскрывает в искусстве роль народных масс, их участие в революционных событиях.

Фильмы Эйзенштейна имели огромный успех и вызвали большой интерес. Но наряду с общим признанием их значения и мастерства раздавались и другие голоса. Стали поговаривать, что массы массами, но по-настоящему человек не раскрыт до конца во всей своей психологической сложности (микрокосм!), что Эйзенштейну вообще-то нужны только натурщики, только типаж,

что это метод порочный, ибо статисты никогда не заменят актеров, и т. д. и т. п.

Мне очень хотелось бы внести в сей вопрос некоторую ясность, тем более что на мою долю выпала как раз эта самая «типажная» часть работы.

Во-первых, должно быть понятно, что при таком огромном числе действующих лиц иного способа, чем тот, которым мы пользовались, быть не могло. Снимались тысячи, десятки тысяч людей, и, конечно, никакой возможности пользоваться услугами актеров в то время не было. И темпы съемок были очень стремительны: за одну неделю Эйзенштейн сочинил «одесскую лестницу» и написал ее монтажные листы, за другую — все заснял! Весь «Потемкин» был сделан за три месяца! Не мог же, в самом деле, Эйзенштейн собирать по всей стране актеров, читать им лекции, обсуждать образы, определять с ними «зерна», ждать, пока они «прозрастут»... Согласитесь, тут нужна была совсем иная методология. Эйзенштейн властно лепил всю сцену в целом и каждый образ в отдельности.

Во-вторых: я до сих пор продолжаю изумляться огромному мастерству Эйзенштейна именно по части лепки образов, по части создания человеческих характеров, в работе с людьми, не имевшими никакого актерского образования или опыта. Все образы были глубоко индивидуализированы. Вспомните на «одесской лестнице»: мать с детской коляской — это же мадонна! Или мать с убитым мальчиком. Или учительница с разбитым пенселем... Разве они производят впечатление статистов? Каждой из них можно написать целую биографию! Что ни кадр, то Третьяковская галерея, что ни человек в кадре, то серовский портрет!

Как-то на одном вечере, посвященном памяти Эйзенштейна, я услышал фразу, которую до сих пор забыть не могу. Ее произнесла талантливая польская исследовательница киноискусства Регина Дрейер. Она сказала: «Все, что делал Эйзенштейн, все это было так гигантно!» Это неожиданное слово мне показалось очень удачным. Оно прекрасно передает впечатление от творчества Эйзенштейна. Да, у Эйзенштейна все было «гигантно», и эта особенность его творчества как нельзя лучше помогла выразить дух нашего времени. Эйзенштейн тянуло к решению крупных вопросов в искусстве, которые ставила революционная действительность.

Когда появились фильмы об Александре Невском и Грозном, тут уже никто не мог упрекнуть режиссера, что человек оказался вне поля его зрения. Отпали

разговоры о типаже — появились актеры! Человека Эйзенштейн не забывал, но только ставил его в центр очень крупных событий и «закручивал», как Шекспир, в таких страстях, что для выражения их нужны были актеры особой творческой мощи.

О том, как умел Эйзенштейн работать с актерами, особенно много могла бы рассказать Ю. Глизер. Он ее высмотрел когда-то среди множества студийцев на уроках по движению и предложил ей свои услуги по планировке монолога в пьесе, которую ставил другой режиссер. Эйзенштейну не терпелось, он не ждал приглашения, он, молодой театральный художник, стремился поскорее стать режиссером. Это была первая планировка Эйзенштейна с актером, а Глизер оказалась первой актрисой, которая добровольно подвергла себя его «тяжкой режиссерской длани», как он сам потом вспоминал. Эйзенштейн до конца своей жизни проявлял трогательную заботу о Ю. Глизере. Иногда в самых неожиданных формах.

То он нечаянно ругает ее (даже в письмах из далекой Мексики) за то, что она мало играет.

То сердится, что она работает с режиссером, который противоположен ей как актрисе, — как будто это так уж прямо от актрисы и зависит!

То врывается без приглашения на обсуждение спектакля «Лестница славы». Потом он мне объяснил: «Ах, они могут напутать и испортить Глизер всё дело!»

То пишет интереснейшую статью «Юлифу», посвященную ее творчеству.

Эйзенштейн постоянно затевал новые постановки, в которых хотел занять нас с Ю. Глизер как актеров.

Дважды мы начинали такую работу в кино и дважды в театре. Должны были родиться две эксцентрические комедии («ММ торгует» и «МММ») и две театральные постановки («Тереза Ракэн» и «Кухня Бетта», где Ю. Глизер должна была играть заглавные роли). Но в последнюю минуту всегда возникали какие-то препятствия на пути к их осуществлению. Вероятно, много нового сказал бы Эйзенштейн и в области психологической драмы, и — кто знает? — может быть, были бы сняты все разговоры о противоречиях режиссерского и актерского театра, по-новому была бы разрешена проблема актерского творчества в его работе.

Сейчас фильмы о Невском и о Грозном, расположившись в его биографии рядышком, несколько схожи по своему материалу. А если бы осуществилось все задуманное Эйзенштейном, боже мой, каким разнообразием засверкало бы его дарование!

«Конармия» и «Капитал», «Стекланный дом» и «Гибель Пушкина», «Тереза Ракэн» на театре, а между «Невским» и «Грозным» — первая советская комедия-буфф!

Смерть Эйзенштейна была для меня так же сверхтрагична, как и смерть Вахтангова. Уж слишком много незавершенного, уж слишком много унесено с собой в могилу!

В заключение еще один пример того, до какой степени Эйзенштейн интересовал дела актерские. Та самая история с бородой, которую я обещал в заголовке.

В 1928 году я поехал в Баку сниматься у А. Роома в фильме «Привидение, которое не возвращается» по новелле А. Барбюса. Предстояло, как и в «Стачке», сыграть сыщика, но на этот раз, думаю я себе, буду играть по-другому: сложнее, по-психологичнее. Сделаю его с виду добродушным дядюшкой. Вот он даже угощает свою жертву вкусными вешами, вот собирает в поле цветочки... Идиллия! Пригодился совет Анатолия Франса — «сталкивайте эпитеты лбами!» Так мы с А. Роомом и порешили: сыщик — толстяк с бородой!

Не успел я ступить на бакинскую землю, как получаю от Эйзенштейна письмо. Оно кончается такими словами: «...еще раз всею душой рад за окончание «аскетического» периода и желаю ни пуха и ни пера. Обнимаю. Гони фото!»

Сделали пробные фотографии. Я послал их Эйзенштейну. А А. Роом, довольный пробами, направил такие же фото на фабрику в Москву.

Сценарий всем понравился. Солнца было хоть отбавляй. Настроение у всех было боевое.

Как вдруг приходит телеграмма Роому от дирекции студии:

«Избежание нелепости типа сыщика категорически отвергаем бороду Штрауха на основании соблюдения согласованной маски».

В тот же день телеграмму получаю и я:

«Профиль затылком ростом фас блестяще шли всех к черту снимайся бородой шлю письмо. Эйзенштейн».

А. Роом считает, что надо сниматься с бородой, но он получает вторую телеграмму:

«Дирекция остается при первоначальном мнении относительно типа Штрауха по подробностям письмом».

Директор картины получает инструкцию: «актера Штрауха на съемки с бородой не допускать. В случае же он откажется сбривать бороду, съемку отменить, а стоимость за причиненный простой отнести за его счет».

И мы с А. Роомом сда-

лись... Я был в растерянности, я чувствовал себя Самсоном, утратившим без волю всю свою силу. Собрал в конверт ключья отстриженной бороды, хотел отослать на память дирекции фабрики...

Все это я рассказываю для того, чтобы предварить письмо Эйзенштейна, полученное в тот же вечер:

«Максим! Я в большом увлечении твоими фото — не значит, что можешь с них задаваться! Есть что-то от «Алчности» Строей-ма. Затылки — класс!

Теперь о недостатках:

1) Очки надо носить плотно к глазам. Не так (рисунок), а так (рисунок).

2) Галстук не годится — бутафория. Нужно очень мелко и в цветах, мало друг от друга отличных — серо-коричневое сочетание.

3) Плохо сделан пиджак. Тянет и отстают нижние фалды. Проймы неверно. Материал годен больше на клеш. Чтобы был бочкой (сходил бы снизу), нужен люстрин мягче или пропустить этот пиджак через «грохот с опилками». Мочить, мять и топтать, как коноплю в Пензенской губернии.

Отвороты не лежат. Лацкан должен не только лежать, но быть примусленным и примасленным к пиджаку. В карманах поноси булыжники пару дней, чтобы получилось (рисунок) обвислость, как мешки под глазами (помнишь одно время у Шкловского — подглазники).

4) Штаны — не по материалу фасон. Широки книзу, что плохо при полоске. Еще вижу — бутафорски вшит рукав.

5) Бороду никак нельзя уничтожать. Сейчас у тебя получилось то, о чем я тебе говорил — сейчас ты уже физиологически отвечаешь образам, к каким имеешь влечение. Без бороды может быть сход с рельс — ученический спектакль «Ревизора».

Вообще же с поправками — образ что надо и вид очень хороший. Профиль крупно убивает всех (видали свои)...

Отчески обнимаю. Эйзенштейн».

Это письмо показывает, с какой тщательностью и дотошностью относился Эйзенштейн к созданию образа. Я никогда не встречал режиссера с таким точным видением образа. Могут возражать, что здесь речь идет только о внешней стороне. Да, но и она должна помогать выявлению внутренней сущности образа. И разве может не поразить этот острый глаз Эйзенштейна, снайперская меткость, филигранный анализ всех внешних деталей.

Но что еще поразительнее — эта скрупулезная точность никогда не мешала присущему Эйзенштейну размаху, его «гигантности», кровно связанной с бурным веком коммунизма.



М. Штраух в роли сыщика в фильме А. Роома «Привидение, которое не возвращается» (первая проба).