EISENSTEIN

Рисунки

Dessins

drawings
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 термин индустрии стали поэтическими терминами.

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

Оно началось в экстенциональном 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 страстны, 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 в контрастном — 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 режиссеров 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, ежедневная, бесконечная 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 так же живет острый эпизонический 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 Лотреа.

Но тут сразу видна и разница подхода и разница задач: Лотреа, как художник, находит ту меру преувеличения, ту грань выразительности, которая позволяет ему лать в рисунке до предела сжатую, исчерпывающую мысль; Эйзенштейн же думает и рисует в первую очередь как режиссёр, 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 режиссёрских работ, он видит дальше изображенное.

Если мы сравним рисунок Эйзенштейна и какой-нибудь сцене или эпизоду со сценарием его режиссёрского 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 пластину 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» режиссёру 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 ruisselait vers des sujets nouveaux, les sujets du peuple. Il sentait à quel point le sang brûlant de ces nouveaux sujets démocratiques l'élevait et la poussait de l'avant. Et ce fut en ces années ardent 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 État 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 neufs, 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 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 qu'ont résidé 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 hauser 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 Lautrec-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 ceux 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 reciproque.
  
  
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'aida 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.”
ДРУГИЕ РАБОТЫ

DESSINS
(ÉPOQUES DIVERSES)

DRAWINGS OF VARIOUS PERIODS
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 арматурками, 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 оттушек и иллюзорно наносимых 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 остroe 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 н. э.)3:

1 Фрагмент главы из мемуаров С. М. Эйзенштейна.
«Что есть линия — линия говорит о движении.»

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

Я отдаю многие годы увлечению мизансценой — этим линиям пути артистов «по времени».

Динамика линий и динамика «холла», а не «проблемы», 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 и увлечения, провозглашающим динамику, движение и становление своими основополагающими принципами.

И с другой стороны, я навсегда сохраню любовь к Диснею и его героем от Микки Мауса до Вилли-Кита: ведь их подвижные фигуры тоже звери, тоже линейные, в лучших своих образах без тени и оттушек, как ранее творения нитайцев и японцев, состоящих из реального отгабящихся линий контура!

Бегающие линии детства, своим бегом очерчившие контур и форму зверей, — здесь они вновь окажут реальным бегом реальных линий абсиса мультплагинаторного 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, разведенная и увлечённая 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 пользоваюсь.

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

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

Впрочем, на первых порах умом владеет не Ван-Гог. Кстати, не линейная ли графина его цветового мазка незаметно 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-контураийский рисунок Олафа Гульбрансона.

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

1 Олаф Гульбрансон — современный норвежский рисовальщик и политический карикaturist.

2 ПЭМ — П. П. Матюшин, русский художник-карикaturist.
Впрочем, в ту пору я начинаю увлекаться «лубками» Моора. Здесь уже наносится виньетка и контур, а затем насыщается «цветовая заливка» поверхностей, очерченных этим контуром.

В этот период я рисую у нас много и очень плохо, застраивая первоначальный привычный принцип вдохновения плоской низко-предебной формой и «передвижническим» увлечением «сюжетами» вместо «подлиннического» ощущения формы (чтим сие рисуя, в ущерб первому, буду заниматься ложке, в периоде «артистической» уже биографии).

Рисование позам-то не обуспоюсь.
А когда попадаю «на гипс, чайник», я «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 сам посуд, сколько полная моя неприспособленность к обучению этому делу.

До сих пор не могу осилить вальса, хотя фокс, в резко выраженной негритянской аспект, откидывал с большим успехом даже в...

Гарлем и вовсе недавно допрыгались до свалившегося 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 значительное 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 только Диего Риверы, рисующего жирным и прерывистым штрихом, а не милью моему сердцу «математической» линией, способной на все многообразие выразительности, которую она достигает только изменяющимися бегом непрерывных очертаний.

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

Увлечение напрок, как ни странно (впрочем, вполне последовательно и естественно — помните, у Энгельса: «...Грустно привлечь внимание движения, а потом уже то, что двигается!»), приходится позже.

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

Особенно осторожный эффект от того, когда посредством отвлеченной и «интеллектуализированной» линии рисуются сугубо чувственные соот-
ношения человеческих фигур, обычно в каких-либо особенно мудреных и заумных ситуациях!

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

Здесь влияние, повторю, не столько Дино Ривера, хотя известным образом и вбравшим в себя до известной степени синтез всех разновидностей мексиканского примитивизма от барельефов Чичен-Ицы, через примитивные игрушки и росписи утвари до не-подранняемыхлистов иллюстраций Хозе Гуадалупе Посада к уличным песням.

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

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

Так или иначе, в Мексике я рисую очень много.

Приездом через Нью-Йорк встречаюсь с хозяином Бъкер Галлери (пожалуйста, Бъкер).

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

В два цвета — соломенные и карандашные.

«Сюита» по теме «Боги быков», где в самых разных сочетаниях эта тема сплетается с темой святого Себастьяна.

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

Есть даже рисунок распятия на кресте быка, проанализированного 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 бычей крови в последней корриде на городской арене; а билеты на бой быков украшены образом Мадонны де Гуадалупе, четырехсотлетием 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 Бъкера (или Броуна?)?

А когда на экран выходит зрелополучный осколенный вариант «Que viva Mexico!», чьими-то нечистыми руками обращенный в жалкий бред «Thunder over Mexico»2, предпримчивый линки, как сказали бы у нас в «Вечерних», 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 не-
прерывно подумываю её здесь, к этому месту.
Но помню я из неё, главное, именно то, что к месту мне здесь
нужно.
А именно отзыв о «легкости», с которой они набросаны на бумаге,
«словно протанцованны».
Рисунок и танец, вырастающие на лона единого импульса, здесь
встречаются.
И линии моего рисунка прочитываются, как след танца.
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 écarteres.

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

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

Bien que le contour.

Mais qu’importe?

Puisque sous les yeux du spectateur émerveillé cette arabesque naît et se mue, 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. »

À l’École 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 « s’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.
D'où, peut-être, mon faible, ma propension pour les doctrines qui proclament le principe 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 estampages 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 n'est demeuré chez 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. (Sait 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 inconnu.

Dans mes débuts, je me contente de la salée influence d'Olaf Gulbransson, de son appétit dépourvu.

Et aussi d'un fait de horreurs infâmes : les sinistres "Pem" du Véchniye Vremya, notamment ce Pem et la guerre dont les fusilleurs Guillaume eurent une si bruyante vogue en 1914 et me captivèrent bien hors de propos.

1 Caricaturiste norvégien.
2 Pseudonyme de Piotr Matieumine, caricaturiste russe.

into each other have always been my ruling passion.

The same source, probably, gave rise to my predilection 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 chalk ing on the blackboard with such gusto, engaging 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 unsnugged 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.

And mountains of graphic tripe and trash like the dry PAM? in the newspaper "Vechernye 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 Moor. 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. Matyumin, 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 Moorf. Là, du moins, il y a déjà un sentiment du trait et de l'arabesque, très souvent un habilé "bain de couleur" sur les surfaces cernées par la ligne.

C'est une période où je dessine énormément et fort mal, parce que j'aurais 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 ferais plus tard au détriment de la première tendance, quand ma carrière sera entrée dans sa phase "artiste".

Je n'apprends pas le dessin.

A l'école, mis en présence du "plâtre" traditionnel, de la "thière" ou du "masque de Dante", je n'en tire rigoureusement rien.

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

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

La valise 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 vieil succès jusqu'à 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 tiennent leur origine d'une même source. Ce ne sont que deux aspects sous lesquels une seule et même impulsion se matérialise.

C'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).

2 An untranslatable play of words. The Russian word "peredvizhnik" (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 "povizhnik" (zealot) 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, à en juger par ce que cela paraisse (et c'est simplement logique), naturellement, vous engagez-vous Engels : «C'est le mouvement qui retient d'abord l'attention ; ensuite seulement l'on pense à ce que se met ! » 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 fondamentalement sensuel entre des figures humaines placées dans des situations sortant de l'ordinaire et du sens commun !

(Dans leur Histoire du cinéma, Bardèche et Braynach 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 sol 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 couleurs 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 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 Braynach 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 Itza, 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 "orados" 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 teh Matam 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 municipal.

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 projetera la variante tristement châtrée de mon Que viva Mexico (devenu par les vêrœux 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 danés ».

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.

[Mémoires (Les leçons de 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 of 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 cinematographie 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.
В мире животных
Dans le monde des animaux
In the animal world

Автомобиль
L'automobile
Automobile

Скейтинг ринк
Skating
Skating rink

Скейтинг 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 Février
The February Revolution
Vie de Prince

Жизнь принца
Vie de prince
The life of the Prince
Ваlet
Valet
A valet

Юноша
Jeune homme
A youth

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

Рассерженный фокусник
Magicien en colère
An angry magician

Уличное происшествие
Accident
An incident in the street
Множество карандашных рисунков, набросков пером и тушью, сохранявшихся в художественном наследии выдающегося советского кинорежиссера Сергея Михайловича Эйзенштейна, никогда не предначинчалось им ни для экспозиции, ни для публикации, ни для сколько-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 ключе 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 вечной 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 наследство 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 острье по мысли, предельно影业 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 непостижимую фантазию, наблюдательность, потрясающую «виртуальную» эрудицию.

Когда-то, в начале 30-х годов, в нашей критике было распространено мнение, что режиссер Эйзенштейн пренебрегает в своих фильт-
мак 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 нескончаемый путь человеческих характеров, запечатленных в сотнях острых драматических коллизий. В этом проявилось прежде всего яркое режиссерское мышление автора.

По сути дела, в его графике отсутствуют какие-либо мотивы, тщетно было бы искать в ней отражения каких-либо жизненных впечатлений: мы не найдем у него ни пейзажа, ни портрета как такового, ни миниатюры — 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 вынулся в работе на театре...» Иначе художником.

Потом режиссёром.

Главное в том, что тяга моя к тайнственной жизнедеятельности, именуемой искусством, была непреодолимой, яркой и непрерывной».

И если режиссер побеждал в нем художника, то произошло это в силу особенностей его таланта. Режиссерское видение всегда стало определено его талантом, который классифицируется изобразительное 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 толстеные тетради. Таким образом он «переваривал» свои впечатления от прочитанных книг, увиденных спектаклей и литературных произведений, прочитанных 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 показывался на сцене рижской оперы или цирковой арены. Рассматривая сегодня миниатюрные изображения этих персонажей, дивишься тому, что уже тогда Эйзенштейн неизменно приносил в каждую тему что-то свое...

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

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 «фальсифицированную» 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 лейбкоита с микробами», где мы видим и сцены войны, и два неприятельских лагеря, и все роды оружия, и пехоту, и артиллерию, и волны бушующих морей, и даже карусельную игру на госпитальной койке. Нет никакого сомнения, что в этом причудливом сюжете, датированном 1915 годом, нашли свое предложение событий первой мировой войны.

Никогда не пользовался Эйзенштейн своим изобразительным даром для того, чтобы просто «поплакать» 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 ренессер, — говорил он позже своим ученикам, — на базе того же соотношения явлений вы должны строить свое понимание, свое отношение к явлению и от этого определить тот или иной стилистический подход». 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 сформированному идею 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 успехи по этим дисциплинам были не блестящими, как, впрочем, и в реальном училище, где среди триумфальных пьедесталов всего предметов по рисованию нередко стояла убогая тройка. А происходило это потому, что умопотенческие упражнения никогда не могли по-настоящему заинтересовать его, пробудить его неистощимую фантазию.

Но вот сохранился один небольшой документ, относящийся к студенческим годам. Видимо, это черновой чертеж трехэтажного дома, который Эйзенштейн должен был выполнить в учебном порядке. Здесь резвостьный чертежник дал полную волю своему воображению, заселяя строения самых неожиданных персонажами — красивыми и щеголевыми, полицейскими и душепитыми, травоядными и фотографами — и все они по воле автора живут, двигаются, 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 бурные и обнаженные в цилиндрах и котелках, с чемоданами и корзинами в руках, которые пытаются укрыться куда-нибудь подальше, чтобы спасти свою шкуру и свое добро. Им противостоят люди из народа с красными бантиками в летниках, 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», — пишет он в своей автобиографии.

В армии сразу используются его знания студента Института гражданских инженеров, и он носит службу прораба при 18-м военном строительстве в районе Полоцка. Он чертит профили окопов, строит каменные и деревянные укрепления, занимается разбивкой проволочной сети полотен позиций, составляет разные рода отчеты и ведомости, а также табели на поденных рабочих — словом, исправно носит службу. Но тяжелые будни с серьёзными шинелями, буровой разноцветной глиной, белой щебенкой, и на один день не вытесняют из его памяти красивых причудливых фигур, рожденных гением Мольера и Гоши, Грибоедова и Гоголя, засверкающих 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 комедии дель арте, шутов и арлекинов, докторов и Панталоне, коломбин-и-левдочетов, здесь же мелькают восточные мурадды и строгие монахи, чопорные горбунье самцы и тучные абаты, важные российские чиновники в сиянии орденов.

Глядя на эту разношерстную толпу, вспоминаешь жизнь Александра Головина, который был одним из любимых художников Эйзенштейна. А знаменитый "Маскарад" в декорациях Головина, поразивший Эйзенштейна в 1917 году, по его собственному свидетельствам.

1 Автобиография, написанная к 15-летию работы в кино. Архив С. М. Эйзенштейна.
сту', определил выбор жизненного пути. Влияние художника несомненно чувствуется в толкающих рисунках Эйзенштейна. Оно прежде всего выражалось в стремлении проникнуть в художественный стиль эпохи, почувствовать его в линиях kostюма, 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 обилие персонажей, рожденных его собственной фантазией.

Сказывалось 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 пользовался своими изобразительными средствами, говорят своим собственным художественным языком.

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

Любопытно, что на полях одного из листов табеля на поденных рабочих, исцеленных самыми фантастическими существами, появлялись первые натуры мрачной и вместе с тем значительной фигуры Ивана Грозного, воплощению образа которого через четверть века отдает Эйзенштейн все свое литературное мастерство сценариста, действенный талант режиссера, прокас изобразительное видение художника. Сравнивая сегодня этот раний 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 расписывать
агитпосадов, выпуск иллюстрированных боевых листков, 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 формировать как художник передовой революционной мысли.

** * * *

Впервые имя Эйзенштейна появляется на афише первого рабочего театра Пролеткульта. Он художник и режиссер спектакля «Механик», инсценировав рассказа Днека Лондона. Затем он ставит и оформляет спектакль «На великого 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 особенноностям 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 «Механике» он вовсе отказывается от передачи образа реальной Мексики, Мексики, которая впоследствии так властно влилась 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 всем тому же геометрическому призанию, — то в виде конусообразного колокола, то в виде уединенного цилиндра — всё, кроме передачи места действия, изобразительной характеристик героев Днека Лондона, образного строя произведения. Еще сильнее все это проявилось в постановке комедии Остроговского.

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

Очень схожи с этими эскизами рисунки, сделанные им в период занятий на курсах Высших режиссерских мастерских, руководимых Вас. 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, незаметно новаторством театральной и изобразительной формы и на нанос-то время потерял себя как самобытный рисовальщик, имеющий и свою тему в искусстве и свой особый художественный поток.

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

Осталось сюрреализм. Что это такое? Что происходит в живописи? Автоматический жест, который хочется сделать художнику, он представляет в виде искусства. Вы понимаете, какой это полный марафон?

Конечно, все то, что налицо в этот ранний период в декорациях Эйзенштейна, пропиная и в его режиссёрскую работу в театре Пролеткульт: абстракция художественного мышления, насилие над драматургией, смех 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, безрассудно отдаляясь созданию своих первых фильмов. Однако наивно было бы думать, что огромный художественный опыт, обретенный в работе над кино- картинами, 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, безконечно терирует свой глаз, «ставит зеркало, по выражению Серона», которое он так любил повторять, решает сложнейшие композиционные задачи.

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

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

1 Из стенограммы лекции во ВГИКе, 1933 г., III курс, лекция № 15, стр. 22.
3 «Гранит киноаукии». 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 руку1, — 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 причислил Серова: «Есть такие 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 бахроме, торчат пожелтевшие закладки, на страницах — множество карандашных пометок. «Нанять человека — это главное3 — подчеркивает Эйзенштейн фразу из письма Серова к жене, «Н по крайней мере внимательно вглядывалось в человека, каждый раз увлекалось, пожалуй, вдохновлялось, но не самым лицом, которое часто бывает пошлым, а той характеристикой, которую из него можно сделать на холсте. Поэтому меня часто обвиняют, что мои портреты смахивают на карикатуру4 — 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 актерские воспроизведения, в действиях воссозданные люди, как бы психологически разработанные образы и роли. Их можно играть». Опи — «выделение характера из многосущностей»6.

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

С поразительной настойчивостью, иногда бесконечно варьируя один и те же мотивы, он создает образы и ситуации, где всегда «характер выведен из многосущностей», 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 курсе, лекции от 5 марта и 16 апреля.
3 В. А. Серов, Переписка, «Искусство», 1937, стр. 149.
4 С. Мамонтов, В. А. Серов, журнал «Путь», 1911, № 41.
5 Н. Ульянов, Воспоминания Серова, «Искусство», 1945.
6 Из архива С. М. Эйзенштейна.

38
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 боль-
шинству разновидности буржуа обоего пола — буржуа развлекаю-
щегося, лечащегося, танующего, молящегося… Еще юношей в
1915 году он зафиксировал целую вереницу обывателей, мелких ми-
ша и достойных реепентабельных городян в рисунке «Очередь», где
они расположились целой цепочкой на длинной полосе бумаги.
Здесь и мелкие торговли, и почтенные интеллигенты в котелках,
и дамы в пышных боя с султанами из страусовых перьев на шляпах,
и старые гримь разных мастей и оттенков. Это были живые, а не при-
думанные им люди, реальная, хорошо знаменная буржуазная среда,
в которой протекало детство и юность сына главного архитектора го-
рода Риги, действительного статского советника Михаила Осиповича
Эйзенштейна.

Наверное, уже тогда зародилась в подростке ненависть и пре-
арение к сытой чванливости мещан, и его тупой ограниченности,
и рабскому преклонению перед собственностью.

Все эти чувства, выраженные им впоследствии в целой галлерее
tиков, невольно сравниваешь со строками Александра Блока из стихо-
tворения «Сыться»:

Так негодует все, что сыто,
То есть сытость лишних чрев,
Ведь опрощуто корыто,
Встревожен их проглявший хлеб.

Но если Блок клеймет сытого буржуа строкой, полной гнева
и боли, то Эйзенштейн пользуется для этой цели оружием сатиры,
использующий беспощадность сарказма. Впрочем, в них иногда зву-
чат и драматические нотки.

«В церкви» — так называется изображение супружеской пары,
представляющей пред очами всеобщего. Налетая, торжественно несу-
щая свою чиновную важность огромная фигура главы семьи с рыжим
бобриком волос над низким лбом, стоящими усами и жестким крах-
мальным воротником, еще вмещающим бичом шею, занимает собой
почти всю плоскость листа, как бы расширяет степень церкви. А на
фоне этой гигантской символической фигуры примостилась в правом
углу рисунка подруга жизни. Совершенно сознательно смещены здесь
пропорции обеих фигур, чтобы половинка раза в четыре-пять меньше
своего повелителя, хотя и расположена на переднем плане. Эти мел-
канки, изящная ханжа со скрешенными на животе руками, торчасным
хохлом шляпки, вполне под стать своему спутнику жизни, под-
черкивают своим ничтожным обликом самоутверждение и тупую незыб-
лемость «столпа общества», взрыхляет на свои лад тему буржуазной
морали и лживости христианского смирения. И хотя оба они неподвиж-
но стоят перед алтарем своего бога сытых, мы как бы слышим тяже-
ловесную, на несгибаемых ногах, поступись мужа и семенищие за
ним торопливо-угодливые шляпки 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 бобрив волос и усы и багровая отечность лица и затылка даны в намеке, несколькими штрихами красного карандаша.

Другую разновидность буржуазного брана мы найдем в рисунке «Читательница». Ночью в постели, при открытиях свечи читательница с лихорадочной страстью перерывает страницу за страницей. Все в ее пове, лице, выпученных глазах, коротком хвосте как будто улыбается, физически втянулось в захваченный ее взгляд. Все линии ее грустного, оплывшего, дряблого тела и даже буки прически погружены в стихию чтения. Казалось бы, в чем еще обличение — ведь чтение свет.

Более всего же в том, что заостренная эпсессия всей фигуры не оставляет никакого сомнения в том, какого содержания роман, так захвативший ее перерезу даму, ибо ее может расшевелить только сочинение особого сорта, где будильвая слажанность призвана снабжена пробужденной вместе с ним.

Вот она добралась наконец до запретного плода, эта тупая, свиноподобная мещанка, и ее тщетно пытается оттащить от него неожиданно проснувшийся в ночи супруг. Все в ним в кричашем противоречии с образом пленительного героя будильного романа: и свислая седая борода, и лысый череп, и сплющенные на кончик носа очки, и старческая беспомощность — словом, все, что составляет интегральную позицию ее совместного бытия. Но противоречие это мнимое, ибо и «озвышенная» поэзия читательницы, так же как и прозаическая реальность этой супружеской спальни, однозначно выражает мещанскую сущность их общественного 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 Хасенцде в Мексике, он набросал за пять дней сто двадцать семь рисунков на тему о том, как Манбет убивает Дунку. 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 разводит врага, третий рубит голову, четвертый защищает крепость, пятый схват с шашкой наголо.

На тему «Читательницы» там 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 рыжая, тупая, свиноподобная туча, а злая, копия, как будто напружиненная, с поджатыми от сосредоточенного внимания губами, острым ведерным носом и туго завитыми волосами на макушке. Даже кружево на ее бедре скоро напоминает проволочную спираль, чем воздушные воланы. Ее ноза почти совсем не изменина, но она уже не походит на фруктовую першу. Да и разбуженный супруг, энергично пропищившийся в постели, не напоминает недоуменного, беспомощного стариканы. Это грубая квадратная дубина. И не вдое бормотание, а хамский окрик, переходящий в семейный скандал, возникает сейчас из этой сцены.
В обеих «читательницах» художник пользовался одним карандашом, но как послушно общей задаче ложатся линии этого карандаша: слабее в воздухе, — в первом случае, плотнее и резче — во втором.

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

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

Из пики кружева воздушного пеньюара вырастает в лебедином изгibe длинная шей пациента, как бы увенчанная удивительно групным курносым лицом, тоже образованным пеною — пеною лысиной прически. Как длинная безжизненная шея висит ее рука в намеренно укороченной руке доктора. Уставивши свои мальенькие глазками под вопросительно накрытыми бровями в огромные часы-глаза, он отсчитывает пульс. Великосветская дама пасмурна перепутана, а благополучие ее грустного скучала как раз и построено на этом животном страхе. Он непременно напугает ее еще больше, ведь это сунул ему немальный гонорар, который его лапа с толстыми обрубками пальцев не оставит с понимаем удовлетворением сущность в один из нервов своей добротной визитки, где ступни одной ногою в необъятном чреве. Эта психологическая ситуация продолжена дальше в рисунках «Массаж», «Массажера». Здесь художник показывает нам образ еще более низменный и алчный, образ омерзительной жены, то ли сводни, то ли гризной бабки, навязывающей на чужой бед.

Облик молодой женщины-жертвы на обоих рисунках едва намечен и не наделен сколько-нибудь определенным характером. Зато старые веяния предельно индивидуализированы: в линиях цветастого халата и в чертах длинноножной шакалья морды у одной, в крутом крутом посе, черно-синих глазах, восточных серых, черных и шипров в углу слычающего — у другой. Не только комедийное, но и эпической, трагическое проглядывает в облике обоих.

Сколько добродушного, искривленного юмора в ярко комическом бытовом анекдоте «Grand pa». Все обнаруживает озорство и заразительность эйзенштейновского смеха в персонах характеров костяного старика с верблюжьей шей и его тумбообразной втулки.

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

На листе перед нами три женских лица, три головы, покрытых черными сиротским платками, три пары рук, живающих в согласии с каждым лицом. Даже не прочитав авторской надписи «Слышь», 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, но скорбной печатью, лежащей на каждом лице, на руках. Это общее, что их объединяет, но у каждой из них свои судьбы, что особенно важно, свое отношение к страшному увечью. Справа — старуха со шлям перекинутым ртом, со спрятанной, ищущей в рукоятку палицы рукой. Эту слепоту не только ожесточила, но и нацелила хитростью, научила извлекать из нее выигру. Вверху — самая молодая, она еще не примирялась со своим несчастьем, об этом говорят и выражение безысходного отчаяния на ее лице и трагически сжатые вместе руки. И, наконец, треть, средних лет, с опущенным равнодушным лицом, опущенными вязьными руками, она давно безразлична ко всему на свете, кроме разве радостей чревоугодия.

В основе подхода к любому сюжету, к любому персонажу у Эйзенштейна — строгий отбор выразительных средств, вечно стремление и нахождению движущей пружины каждой индивидуальности, ее секрета, «дара выразительности»1, как он говорил. Это следствие глубокого понимания сущности типического. Именно поэтому мы на всю жизнь запомними людей из «Броненосца «Потемкин» — лицо матерей, несущей убитого ребенка по овечной лестнице, лица горожан, в бессонни обступивших тело Вакулука в тумане океанского утра, изображение бешенством лицо командира броненосца, песни судового врача... «Образ врача с его арстор бородой, подсвечниками глазами и бледнорукою кадалововностью, — писал Эйзенштейн,— укладывается с руками и ногами в характерное очертание пением образца пятиго года, посаженного как фокстерьер на тонкую металлическую цепочку, закнутую 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 кругок рот и второй глаз, который поехал низу, и вы имеете лицо из трех признаков. По указанным о носе, об ухе, о глазе вы можете создать себе представление о лице... у каждого человека свое. Если вы возвратите бритый череп, сходящийся в острые верхушку, вам нужно постараться из 2—3 прямых смастерить человека, как это делается в рисунке; когда есть 2—3 точки — это уже лицо, потому что это будет ядром выразительности. Тут нужен строгий 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 рисовальщика, но и опыт своей художественной практики графика.

Есть в некоторых рисунках Эйзенштейна склонность к народной, 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.
3 Из стенограммы лекции во ВГИКе, 1933, II курс, лекция от 25 октября, стр. 20—22.
Ожидаемое — этакая Кармен с кастаньетами, веером, круженевой 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 забывшей балкон, сразу ставшей удивительно схожим с амальворовской ванной. На тучный необычайный торс героини с пудовым биостом посажена совсем без шеи маленькая головка с искря-черными волосами и традиционно жгучими испанскими глазами.

Другая пародийная зарисовка, «Высший свет», ощ-таки так не сильно высмеивает реальных аристократов, сколько обвительное представление о великосветских денди и их утонченно-стройных подругах.

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

* * *

Персонажи на рисунках, о которых говорилось выше (и многие другие, не упомянутые здесь), — фигуры реальные, позаимствованные из 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 иранского миниатора, с которыми Эйзенштейн познакомился в фондах Тифлисского музея. Это не копии древних шедевров и даже не зарисовки по памяти, а как бы обобщенный образ искусства, вылившись в тщетно-живые и вместе с тем канонически утвердившиеся образы. Здесь и женщины с упленными, мидалевидными глазами, как бы не умершевшиеся в нежном контуре лица, обрамленного невесомыми прозрачными тканями, с искривленными, упавшими на лоб манерами, с горой постановкой головы, и опущенными сидящим шапкой, облаченный в нечто, скрывающее все контуры тела, где только скрещенные на коленях руки да жгучие продолжительные глаза разрушают статичность фигуры. Эти рисунки — образ Древнего Востока, прошедшего через необычайное тонкое восприятие художника.

Эйзенштейн увлекался античностью, читал древних авторов, великого знаменитого древнегреческого искусство. И вот в кадрах он начинает фантазировать на античные темы, графически осмысляет картины мифологической древности. Вот юный Орест готовится отомстить за убийство отца, старец Посейдон держит в руках мелкую лапку, слепой Эдип покорно следует за Йокастой, женст-
венный Аполлон ласкает яшерицу, иронический Фавн упражняется на флейте.

И опыт-таки во всех этих классических сюжетах чувствуется рука режиссера, стремящегося найти образ, даже ставший хрестоматийным, поставить в условия активного действия. Тенденция эта идет еще дальше, когда Эйзенштейн наносит прудимывать «новую» античность, как это, например, наглядно видно на рисунке, где во весь голос бравируется «античная супруга», или в юмористическом наброске «Дорога и парик», или в «Античном старце». Когда Эйзенштейн стремится зафиксировать тот или иной образ художника, он приходит к новому обобщенному портрету его творчества, порой в графическом выражении целого художественного направления.

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

Или взять портрет Ваха, где все, от седого парика, пышности кружевного жабо и до маникю, конкретно воспроизводит человека XVIII века. Но в значительной степени преобладает неясного и даже хмурового лица как бы слышится антарес горячественной органной музыки великого композитора.

В рисунке, на котором Эйзенштейн крупными печатными буквами вывел «Метрлинк», мы не найдем физического облика реального Мориса Метрлинка. Его представляет нечто расплывчатое, бесформенное, без посы и возраст, закутанное в одежды 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 «Слецер» и «Синей птицы».

С такой же пристрастностью набрасывает он портрет Ибсена, увидев в нем в первую очередь докторинскую сутьность драматурга, бесщадно морализующего над участием своих героев.

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

Можно по-разному запечатлеть в рисунке бегущего человека — трудливо спасающегося от погони, несущегося навстречу опасности, догоняющего кого-то. На 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 плате, в парящих над землей ногах выражены, как мне кажется, гармонически сплелые свойства искусства Домье, которые особенно ценят 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 опущение, что он дал руку и уже отпянулся. Разные неподвижные куски соединяются в опущение динамического единого процесса», — говорил на лекции 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 клика 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 художнику на базарных площадях, городских окраинах, танцульках. Основная деталь, характеризующая многие кабресски, — глянцевый 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 че́рез эту доминирующую деталь, как бы слитую с подчеркнуто аистерными линиями фигур, передается ритм всего тела и балансирующей походки. Мужская фигура имеет другие, но также всегда повторяемые признаки — широкое сомбреро и красный сарай, в который заплеленно все тело.
Думается, что в людях современной Мексики Эйзенштейн искал тогда образ древней страны и находил в реальных фигурах, их позах,

1 Сценограммы лекции во ВГИКе, 1933, III курс, лекция № 15, стр. 13 и 16.
При описании движений, контурах сходство с застывшими, намеченными изваяниями седой старины. Это вполне понятно, если иметь в виду содержание задуманного им мексиканского фильма, начавшегося 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 нашло 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, целого гения в готовности к борьбе. Бесконечные черные глаза мексиканских юношей имеют на его рисунках почти гипнотическую силу. В них решимость и отвага, рожденная отчаянием и непобедимостью. Этот образ преследует Эйзенштейна, он не в силах с ним рассстаться, 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, смотрит в руке весло. Но он не одинок, этот мятежный мексиканец, и вот их уже трое. Они связаны неоднородной композицией рисунка, широтой овалов всех трех соперников, сильным упором мукулестых 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 сложной 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. Пуста эта монументальность рождена не грандиозной тяжестью, мрачностью, а гигантским размером карандашного рисунка, а всего лишь яркой линией карандаша. Она — в идеальной 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 чутки ли не десять квадратных метров и лишь претендующих на монументальность.

---

Сценическое искусство во всех его проявлениях неизменно влечет 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, вожделение театральн-
них и эстрадных подмостков, экспандрница цирковой арены всегда живо интересовался Эйзенштейн.

Но здесь опять-таки тщетно было бы исказать портреты реальных современников — актеров, певцов, танцоров. Вероятно, толком к тому или иному наброску было впечатление от конкретного исполнения. Однако то, что ложилось на бумагу, отмечено (в виде мысли, написанной на линиях рисунка) стремлением к обобщению и типизации, иногда к народии и гробеску.

Думается, что, воплощая театральные образы и сюжеты, Эйзенштейн с карандашом в руках усугублял над природой того или иного сценического ящика, 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 львесса». Изображение, заключенное в «Трагедию», 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 начал страстей, выразить это в закинутой голове коленопреклоненного мученика, в содрогании сведенных рук, в линиях открыто гробеского 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 трангран весьма общи. Все внимание сосредоточено на экспрессии лица, на мрачном разте в бровей над новым длинным носом, на стальном мускуле шеи, на интенсивной черной шевелюре. Все в нем сделано жесткой, резкой, черной линией, прямым, как бы негнувшимся штрихом.

Зато в «Мелодраме» все вьемко и ненавноко: и брошенная в глубокое кресло, как бы лишившая костюма мужская фигура в позе подчеркнутого театрального отчаяния, и заломленные над шпилькой руки женщины, и письменные лысы над турниром ее платья. Салонная поверхность, сделанная сентиментальностью, 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 узко-конкретного. Пише обстоятельно деш с набросков, обозначенным «Французская львесса», где он пытается уловить атмосферу и самых воздух парижского салона середины прошлого века. Как будто два бальзамовых героев удлинились в укромном углу аристократического особняка, куда доносятся и оживленный говор великосветского бала, и звуки оркестра, и звон бокалов, а они оба — он молодой человек типа Растиньяка и она в глубоко деколтированном платье, в длинных перчатках, с веером в руке — ведут низкую беседку, и только черный кот — единственный свидетель их тайного объяснения. Изобразительный язык этого рисунка, как и всегда у Эйзенштейна, немногословен, но в линиях костюмов, в причастных, в контуре старинного буля
схватченные конечные 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 стратифицированный 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 прежде, 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 занимают лицо и голова, он набрасывает сначала его профиль, затем рисует его в фас, ищет силуета головы, шляпы, повязки, поворота шеи. Видимо, характер танца мужчины решался им в зависимости от найденной характерности лица.

Эта единственно балетмейстерская работа Эйзенштейна на- толкнула 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 удалось эскиз, изображающий женскую фигуру с маской в руке. Пленяет ее стройность, сдержанность, изящная женственность, легкий покров таинственности, брошенный на нее воздушным штрихом художника. В её осанке, в неподвижности жеста, во всей музыке фигуры как бы звучит танцевальная партия, которая спешлась, наверное, Эйзенштейну.

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

Удивительно верно, при всей пародийности темы, схватчен ритм утверждения сексуального движения в «Эстрадной пьесе».

Пародийны и другие рисунки, изображающие пьесу. Вот она неподвижно застывшая в традиционной позе, Лондонская, с маленькими прорезами глаз, характерным наконечником корсета, она монолитна и глянцеватая, мы даже не видим ее рук, скрытых меховым боа. Это уже не женщина, а ней вдувающий, который вот-вот издает первые звуки. Вторая пьеса являет собой вариацию на ту же тему, с той только разницей, что ее руко-самодовольная фигура представляет перед нами после исполнения номера и горделиво ложится 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 комедийного в искусстве, которой он посвятил немало раздумий, литературных заметок, лекций в киноинституте. «Аспекты комедийного на сцене», — так можно было бы озаглавить серию его театральных зарисовок.
"Мне близок смех разрушения. Этот разрушительный присвист памфлета", — писал Эйзенштейн в своей статье о советской комедии. Этот "присвист" как бы слышится почти во всех набросках комических персонажей. Таков овалообразный опереточный фат, и брошенная бегом ступня, и народный "героический персонаж", и псевдо-народные типы "стипирьос", и мужская фигура с зонтом, и великохлестящий портрет незаветного мужчины, и вечно дуры "Они и они", да и все остальные. Иногда Эйзенштейн натаскивает контур всей фигуры, в других случаях — наиболее характерные черты лица, так сказать, грим своих персонажей. Говоря в одной из своих статей об одном мастерстве-грие, 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 облик и образа поведения персонажа, как бы излучение внутренней динамики характера, переносимое нами в природу, в завитки наследий, в излом гуммоза, пластически договаривающий заложенный в лице мотив.

И, как бы следя этому замечанию, из названий почти, излома гуммоза, завитка наследий лепит он маски своих уморительных клоунов. Их целая плаяда. Как можно не рассмотреть от души, глядя на краснолицую ухмыляющуюся рону, щетой торчащие волосы и растопыренные пальцы добродушнейшего "Коржа"? Или носатого "Гити" в костюме юнона со скрипкой в руках? Или на улыбчивую круглую физиономию "Старика Приса"? А жирафообразный клоун с огромной пергой, а группа, названная "Эти бельминные друзья"? А "Воспоминание детства", где прямо из живота непелшей птицей-образной фигуры вылетает ее собственное сердце?

Рассказать об этих рисунках просто невозможно — их нужно видеть. Между прочим, все они нарисованы в один день, когда Эйзенштейн, видимо, усиленно размышлял над экцентрикой и буффо-народой, хотел практически доопить до сущности этого жанра. И, быть может, именно из этих своих рисунков он делает вывод: "Секрет в том, что в экцентрике вы имеете совершенно натуральное движение, сверхъестественное нарушение, закономерное взаимоотношение отдельных действий, но поднятые до такой интенсивности, когда они начинают уже казаться необычными. Но если над ними совершенно нет реального натурального взаимоотношения элементов — экцентрика убедительной не будет".

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

1 С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, "Искусство", 1956, стр. 296. 
3 Из архива С. М. Эйзенштейна.
Рассматривая сценические наброски Эйзенштейна, еще линий 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 много в его творчестве осталось неосуществленным и недосказаным... 

***

Среди огромного количества листов литературных заметок, сохранившихся в архиве Эйзенштейна, мы находим следующий записанный им абракадабр из жизни карикатуриста Фила Мей, сотрудничавшего в газете «Bulletin» в Сиднее. Однажды после опубликования одной из своих сценарных 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».

«Сказанное здесь о существенности и драгоценностях линейной экономии в выразительном рисунке верно, конечно, не только для карикатуры, применимо к чему-либо приведен апендиць», — заключает Эйзенштейн этот рассказ.

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

Это ощущалось во всех его рисунках, но, пожалуй, наиболее явственно обнаруживается в многочисленных набросках, известных под названием «эскеты на выразительность». Еще меньше, чем все остальное графическое наследство Эйзенштейна, эти этюды не рассчитывались на какое-либо зрительское восприятие. И хотя формально их нельзя отнести к реалистическим рисункам (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 не усекались особенности творческой индивидуальности, внутренней лаборатории художника, творившего здесь более чем где-либо «по законам, над собой выдуманным».

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 отражают целое, тою безошибочностью 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 Т а м же.
должит 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 же стая, сильна или слаба, современна или архаична. Но во всех трех фигурах выражена каждый раз новая пластика отчаяния. Только этому подчинено все в рисунках: движение рук, взаим здесь, нанесенное причем линия контура каждого рисунка совершенно непрерывна, геометрически, если так можно выразиться, следует за образом, родившимся в мозгу художника.

Только наконец головы мужчинны да скорбно оцепленные руки выражают тему «Печаль». А «Страх» — взгляд узкий, взгляд через плечо. Кажется, что графическая скудость доведена до предела, но как пластика законченные обе фигуры, как безошибочно передает заставившее оцепление печали одна, сжимающую 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 взаимоусловлена и ритмически повторена, а все вместе они безупречно точно «пишутся» в плоскость листа. Достаточно вглядеться 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 сопровождает неким «графическим комментарием». Нарисованную фигуру или целую группу, найти рисунки, ритмическую основу, взаимодействие всех частей, Эйзенштейн проходит по рисунку красным карандашом, нанося им каркас композиции, поворот, так сказать, «алгебра гармонии», аналитически разлагает рисунок на составные элементы.

Не перестает писать не только глубине мысли, остроте глаза, непосредственной фантазии Эйзенштейна, но и его поистине гигантскому трудолюбию. Об этом думаем, глядя на его фильмы, зачитывая его статьи, разбираясь в его бесчисленных неопубликованных записях, стенографиях лекций и докладов, рассматривающих его рисунки.

Весь его неполный тридцатилетний путь в искусстве — гимн творческому труду. Эта трудовая одержимость, эта гражданская окрепленность творчества этой эйзенштейновской вырази 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, низким волось с низким лбом, как бы сведенным подбородком, и все это посажено на длинную траячную шею, новое лишенное мускулатуры. С настой саркастической надежной и уничтожающей презрением показано жалкое бессилие этого «интеллекта», ничтожность его самоуслаждения, его бессмысленная интеллигентская рефлексия. Этот хохот продолжен в рисунке «Художник».
С палитрой в одной руке и нистю в другой артист сидит перед мольбертом и пишет, но всей видимости, свой собственный портрет. У него то же лицо, что и в «Ностальгии», то же выражение жалкой беспомощности и стыдливого самокопания, та же неспособность к труду, та же вялость мускулов, то же скудоумие, но драпирующееся в складки артистического плаща.

Взгляд отрывается от этого «креца 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 убеждается, глядя на могучий лоб Эйзенштейна, всматриваясь в выражение его умных, настороженных глаз, в энергичный поворот головы, в волевую складку рта — лицо, в котором живет ум мыслителя, страстный темперамент художника, неутомимое трудолюбие исследователя, отвага первооткрывателя.
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 connaissions 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 temperament 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 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’infinité variété des caractères dans la diversité maximum des situations.

Les dessins d’Eisenstein témoignent avant tout d’une préoccupation de metteur en scène.
C'est une galerie de personnages insérés dans une action dramatique.

Dans « Comment je suis devenu cinéaste » Eisenstein écrit :
« Tête baissée, je regardais dans le théâtre... D'abord comme décorateur. Puis comme metteur en scène... L'essentiel, c'est que mon admiration vers la mystérieuse carrière dénommée art était irrépressible, 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'ait-il pas d'égal pour la création de l'image visuelle.

Tout enfant, il courrait 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 Bolchoï, dans ses esquisses de danseurs 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'entrainer, 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 (À l'église, Liseuse, le Poula, Point d'interrogation, les Anges, les Mordus du cinéma, Pilote, 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 Bonnes 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'expressivité ».

“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 Grozny,” 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 balletmaster’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 Serev’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 Serev’s portraits, he noted that his “characters were singled out from a host of accidentals” and that these were “rotes 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 atténuée 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 misanthropy. 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 d'expression.” 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 dépenser 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.

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.
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

Сезон 1944—1945 г. г.

Начало в 8 час. вечера

C. С. Прокофьев дирижирует
Prokofiev au pupitre
S. S. Prokofiev, on the conductor's stand
Бюрократ
Rond-de-cuir
The bureaucrat

Читательница
Liseuse
The woman reader
Женский профиль
Profil de femme
A woman's profile

Благодетельница
Bénéfisance
The benefactress
Племянница и дядя
La nièce et l'oncle
An uncle and his niece
The portrait of a stranger
Мальчишки
Les gamins
The urchins

Српах
La peur
Fear
Пара
Le couple
A young couple

Человек с зонтиком
L'homme au rimmel
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
Пульс
Le pouls
The pulse

На катке
A la patinoire
At the rink

Вопросительный знак
Point d'interrogation
The question mark
Бах
Bach
Bach
Слепые
Les aveugles
The blind
Мадам в положении
Madame enceinte
Madame in a delicate condition
На мотивы иранской живописи
Variations sur la peinture persane
On themes of Iranian painting
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 «Новая 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”
Ezner
Ballet
The ballet
театральные персонажи
Personages de théâtre
Dramatis Personae
Театральные персонажи
Personnages de théâtre
Dramatis Personae

Водевильный персонаж:
Personnage de vaudeville
The vaudeville character
Из французской пьесы
Pour une pièce française
From a French play
Мелодрама
Mélo
Melodrama

Комические персонажи
Personnages comiques
Comic figures
Певица
Chanteuse
The singer
Наброски для испанского танца
Danse espagnole
Outlines of a Spanish dance
Jouer (Jongleur)
The juggler
Воспоминания детства
Souvenirs d'enfance
Childhood memories

Клоун
Clown
The clown
Властитель дум Жорж
Georges, maître de mes pensées
George, the Master-Mind
Старик Прис
Le vieux Pris
Old man Pris

Эти бессильные друзья
Amis anonymes
Those unknown friends
Упражнение
Etude
Etude
Король и королева
Le Roi et la Reine
The King and the Queen

Античный старец
Vieillard antique
A venerable old man
Посейдон
Poseidon
Poseidon
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
Велизарий
Bélibaire
Belisarius
Пьяенький мудрец
In vino veritas
The drunken wizzard

Весёла
Conversation
The discussion
Упражнение на выразительность
Etude d'expression
Exercice in expression
Упражнения на выразительность.
Etudes d'expression
Exercises in expression
Печаль
Tristesse
Sorrow
Упражнения на выразительность
Etudes d'expression
Exercises in expression
Музыкальные идеи
«Idée sur musiques»
Musical ideas
Упражнения на выразительность
Etudes d'expression
Exercises in expression
У отеля «Барбизон-плаза», Нью-Йорк
L'hôtel «Barbizon Plaza», à New York
At the "Barbizon Plaza" Hotel, New York

Марсель. Кафе
Café à Marseille
A cafe in Marsilles
Эстрадная певица
Divoise
The vaudeville singer
Торговец хлопком
Négociant en coton
The cotton merchant
В церкви
A l'église
In church
Эстрадный номер
Numero de music-hall
A vaudeville item

Спинка
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 Сочимилько
Batelier de Xochimilco
The boatman of Xochimilco
Those black centerless eyes
Jeunes Mexicains
Mexican youths

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

Costumes and Project of décor «Le Mexicain»

The sketches of the costumes and settings for the production of “The Mexican”
Джонатан Свифт
(из "Финнегана"
из Керри"
после 10 лет)

Федор Купер
(из "Алисы в Стране Чудес"
после обучения)
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,
The sketches for the production of R. Wagner's opera, "Die Walküre" at the State Academic Bolshoi Theatre of the USSR in 1940.
Эскизы к постановке оперы «Валькирия»
Croquis pour «La Walkyrle»
The sketches for the production of "Die Walküre"
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!”
Costumes de peons

The costumes of Mexican peons
Набросок кадра к фильму «Да здравствует Мексика!»

Esquisse pour «Que viva Mexico!»
The outline of a scene in the film "Que Viva Mexico!"

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

Tourage d'un episode 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
Espagnole au balcon
The Spanish woman on a balcony
Тореадор
Torero
The torcador
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
On и она
Elle et lui
He and She
Высокая изобразительная культура фильмов С. М. Эйзенштейна общеизвестна. Его фильмы поражают прежде всего пластическим своеобразием и завершенностью форм, в них покоряет удивительная выразительность отдельных кадров, эпизодов, всей картины в целом. Такие шедевры, как «Броненосец Потемкин», «Александр Невский», «Иван Грозный», отличаются законченным изобразительным решением.

Но в готовом фильме, естественно, зритель видит только результат творческого процесса мастера. А художественная кулинарная, сложная лабораторная работа художника над фильмом, остается обычно неназванной не только широкому зрителю, но часто и киноработникам.

Между тем творческий метод Эйзенштейна, художника-первопроходчика в самом ведомом и самом массовом на искусстве, 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 выкрстиализации. 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 действенным, эмоциональным и понятным многомиллионному зрителю, чем ярче и совершеннее будет его изобразительная форма.

В настоящее время необходимость серьезной работы над изобразительным решением фильма у киноработников не вызывает сомнений, но методы подготовки и практической реализации художественного замысла в фильме не однотипны. Например, один считает, что замысел изобразительного решения фильма должен быть еще до начала съемок 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 «рассовать» или «изобразить» кинообраз, необходимо еще до начала съемок увидеть фильм. Увидеть фильм раньше, чем он снят и показан артисту, — значит прежде всего ясно 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 и присущей ему экспрессией и ланжероном умел профессионально выразить созданное в своем воображении графическими средствами.

Творческая практика Эйзенштейна показывает, что он являлся подлинным композитором звуко-изобразительного компонента картины.

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

Просматривая рисунки к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», выполненные в разное время, иногда запоздалого 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, чем осуществляется фиксация артистических 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 решил 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: но своим графическим достоинствами 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».

Зачастую пластический образ фильма, сцены, действующих лиц взвинут у Эйзенштейна раньше появления сценария. Оно и понятно. Видение Эйзенштейна-художника помогало ему, как автору и режиссёру, 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 копирует записывает реплики. Ремарки становятся рисунками, интонации действующих лиц зарисовываются гимнами. И целые сцены сначала возникают, как группы рисунков, и лишь потом начинают записываться словами».

Характерной особенностью композиционных построений Эйзенштейна является ясность замысла, обобщенность образов, монументальная простота и острый лаконизм выражения. Он всегда исходил из углового решения постройкой задачи произведения. Для него прежде всего важно было 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 углового кадра будущего фильма. Отметим только, что монтажным узлом Сергей Михайлович называл ряд кусков действия, на которые разбивается мизансцена, кусок, имеющих общую задачу. Угловой 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 логическими закономерным завершением его творческого мышления как художника, а отнюдь не результатом сложнейших вычислений и композиционных расчетов. Эйзенштейн с присущей ему требовательностью к строгостью, добрав Родену, шла путем целесустребленных поисков, 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 стороны».

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

Не меньшее значение придавал Сергей Михайлович и пластической выразительности кадра, с особой требовательностью относился 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 немногогословна, не перегруженна описательными деталями, мало связанными с внутренним смыслом изображаемой сцены. Умение отобрать точки съемки, найти наилучший обрез кадра в сочетании с поразительной экономичностью и экспрессией графических средств создает острое композиционное решение рисунков, так хорошо отвечающее динамической природе киноискусства.

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

Стремление к остроте и четкости художественного языка, характерное для творческой натуры Эйзенштейна, плодотворно сказалось на кинематографической практике, где законами и строгим отбор приобретает особое важное значение.

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

Просматривая рисунки Сергея Михайловича, убеждаешься, как по сути дрожала трещущая на бумаге линия под карандашом художника. Эйзенштейн умел наводить на линейный рисунок 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 отгруженный рисунок.

На одной из лекций Сергей Михайлович 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, взрываясь и увиваясь, как он говорил, нас своим яростным поединком с линией... Линия навивалась, пытаясь ускользнуть, как змея, пока не оказывалась привычной к доске. Сам процесс рисования поражал стремительностью, силой и снедать вдохновенного творчества художника. Это было чудесное арлекин. Мы с науением следили за стремительным бегом «живых» линий, изображавших то мотив иранской миниатюры, то паутинную сцену, то обобщенный по экипичности интерьер.

Будучи глубоко археологом в своей натуре, Сергей Михайлович обладал богатым запасом архитектурного материала как в области изобразительных искусств и архитектуры, так и в области костюма, предметов материальной культуры и т. д.

С огромной любовью и пылливостью 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 старинных, в подлинных исторических памятниках.

Об изучении исторического материала перед постановкой фильма «Александр Невский» Сергей Михайлович говорит: «Намня я верил, а не книга, хотелось повторить за Суриковым, ощутимая древность здания Новгорода. И через них как бы ощущалась тема, первая из каждого камина,— 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 архитектуры, пропорций, совершенства линий. Нет еще живого общения, психологического проникновения в этот памятник; нет еще живого языка. И вдруг взгляд падает на табличку, повешенную заветной рукою работников музеиного отдела. На ней несколько отвлеченных строк: „Начат постройкой тогда-то, закончен тогда-то."

... Табличка роцит новое ощущение этих каменных столбов, арок, перекрытий: их лишается в динамике их быстрого возникновения, их ощущает в динамике человеческого труда... "

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

Они родственны и близки советским людям любовью к своей отечине и патриотизм к патриоту. Великая и всенародная архитектура, стилизации, музыкальность и прочее постепенно уступает место всему тому, через что особенно полно способная проступать основная, единственная и непрекращающаяся патриотическая тема нашего фильма.

Большая патриотическая тема фильма требовала монументальных средств для художественного выражения. Возвышенный, романтический приподнятый стиль характеризует 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 образ, а в передаче сущности изображаемого, внутреннего смысла, явлений. Вот почему наряду с абсолютным совпадением рисунков со снимаемыми кадрами («Новгород», «Псков», «Ледовое побоище», «Иван у гроба Анастасии», «Крестный ход», «Успенский собор» и др.) встречается в фильмах иное окончательное решение. Однако это обстоятельство отнюдь не умаляет значения предварительных рисунков к фильму, а только подчеркивает, как гибко и оперативно «обслуживали» они творческий процесс постановки кинокартин.

«Иногда укушенный на бумаге намек дорастает до экрана, — говорит Сергей Михайлович, — иногда сбивается с пути. Иногда видно, изменяется от встречи с непредвиденным актером, с неожиданной

<1 С. М. Эйзенштейн, Извлеченные статьи. Искусство, 1956, стр. 396—399.>
возможностью (а чаще... невозможностью) света, от столкновения с непредусмотренным произведенными обстоятельствами.

Но и в этих случаях он стремится к тому, чтобы в законченной вещи передать — пусть иными путями, пусть иными средствами, пусть своими иными элементами — то самое первое цепное и дорогое, что было в самых первых мгновениях первой встречи с теми видениями, которые с первого момента мечаешь увидеть на экране».

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 преврежной северной архитектурой. Тут же надписи и пометки, касающиеся сооружения будущей декорации. В её 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. Ни каких бытовых мелочей, фольклорных мотивов, отвлекающих и рассеивающих внимание зрителя. Главное внимание сосредоточено на создании целостного впечатления от северной строгости и простоты архитектурных форм древнерусского города. Ярусно расположившиеся дома на высоком берегу Волхова создают выразительный ступенчатый сипуэт 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 Господица 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 натуру Сергей Михайлович всегда считался с требованиями натуры, существенно влияющими на оконча тельное решение характера декорационного сооружения. Однако изменений в декорации допускались лишь в рамках заранее определенного замысла.

Если сравнить первоначальный набросок Новгорода с построен ной и снятой в фильме декорацией, можно убедиться в незначительности изменений, которые были в нее внесены, притом только в част ностях, а в основном, определяющим историческим и географическим колорит воссоздаваемого древнерусского города был полностью сохранен.

Кто не помнит в фильме зловещих кадров сожжения теломов детей на костре под монастырское ление молитв иступленных монахов! Вот ее сценическая запись.

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

стоит мрачная фигура монаха в черном. Над площадью в отсветах пламени костров высится стена Псковского собора...
Монахи у костров запели латинские молитвы. Мимо шеренги рыцарей волокут женщин с детьми. Женщины приволокли к кострам. Некоторые вырывают у матерей детей. Черный монах наслеет кресты их и гускавит:
— Умрете, но тем спасены будете.
Рыцари бросают детей в огонь...
Посмотрите на рисунки, изображающие эту сцену. Какое удивительное сливание зрительного образа с образом, созданным в сценарии. Их органическое единство, нашедшее свое яркое выражение на экране, стало возможным благодаря искаженному 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 разбойничьи суровость огнедышящих тевтонских всадников, 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 антру («Рогонов»), 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 рубаше со сложенными на груди руками. Рядом с ним упавшие на колени, вероятно, Михаил и Савва. Это набросок кадра одного из первых эпизодов фильма — встречи Александра с татарами в Переплавле, на берегу Плещеева озера.
В фигуре Александра, олицетворяющего свободолюбивые стремления народа, мы ощущаем спокойствие и выдержку нелюбивого 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 ощущается непреклонность воли и внутреннюю непримиримость Александра к поработителям, заложенные в графическом проекте кадра.
А как точно угадан характер переплавского 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 вече на Ярославовом дворище также имеют свою графическую историю.
На одном из рисунков мы видим, каким образом формировался этот объект. Внизу набросан общий план Ярославова дворища 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 вече. Всматриваясь в этот набросок, с первого взгляда навлекающий 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 подречный Твердила Ананьев в выразительной позе явно вытягивает Василиса: «Где спать легла, там и родина»; тут и куницы, стоящие на разных уровнях вчерного помоста, вторят ему: «Вдали ты видела родищу-то, в нас с немцами мир записал, — читаем мы износимый персонажами и зафиксированный на полях рисунок текст.

Композиционный замысел постановки этой сцены заключается в том, что хаосу и «синтезу новгородской верхушки на помосте противопоставлена Василиса, уверенно стоящая перед нами 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 движение другой.

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

Вот где особенно ярко проявились 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 сыграли 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: масштаб изображения, и расстановка фигур, и их взаимодействие, и движение в кадре. В рисунке сверху пунктирной линией обозначена траектория оглоблей, 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 выразимении — вот смысл другого наброска кадра, в котором размахиваящий оглоблей Буслая со словами «Эх и хорошо!» кружит вокруг себя врагов. На полях — комментарии к рисункам, запись диалога и поступков героев.

Какая наглядность и доступность нами! Рисунок и слово объединялись 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 первый новгородской дружин, а за ним горят в лучах солнца шлемы приближающихся немые рыцарей.

Сравнивая первоначальный набросок Вороньего камня со снятм 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 заметки и композиционные рисунки.

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

Не следует забывать о том, что "Летнее побоище" снималось летом 1938 года на пейзажной площади "Мосфильма", для чего была декорирована под зиму значительная территория и сооружен "Вороний камень". Сам факт воссоздания в фильме северной зимы в условиях нудолой 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... Удачи этого кроется в том, что мы не пошли на подделку зимы. Мы не "сосали" 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 ничто не отличало от настоящей".

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

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

Тут и скачущие рыцари с ощерившимися лесом копий, стягов и щитов, и нависающаяся 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 стаскивает 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, стонь раненных и глухие звуки падающих тел.

В этих рисунках как в капле воды отражается былый колорит легендарной храбрости русских воинов. Они как бы вобрали в себя эпический размах воинской доблести героического народа, в неистовых 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 «оживают» на экране. По ним нетрудно проследить и внутреннюю динамику действий, и последовательность повествования, и характер связей 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 взялся с невыносимой силой и на мгновение замер на задних ногах. Сильный треск льда. Громадная трещина вспыхнула по льду между Александром и немцами… Льдины начинают расходиться. Треснул лед, и началось рыцарское карате. Сдеревив коня, Александр впился глазами в рыцарей. Лед под рыцарями начался, пополз под тяжелой ноющей, 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 пометы относительно того, как щель должна расширяться, а льдины разломаться. И это является характерным для рисунков. Много из них помимо наброска кадра, сцены, персонажей содержат конкретные технические указания, схемы, чертежи, полосы, 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 теряющий его зрительный образ, но и обдумывал технику осуществления своего замысла. На полях рисунков появляются схемы монтажа, планировки декораций, нанесения технических при способлений приемов съемки, принципов освещения и т. п.
В некоторых случаях Сергей Михайлович уточнял композицию нарисованного кадра дополнительными понежениями, не прибегая к его перерисовке. Об этом говорит примечание, сделанное на полях наброска: «Пропорции группы рыцарей не верны, они дальше и мельче».

В характеристике образов персонажей Эйзенштейн прибегнул к монументальному обобщению, наделив героев билинными 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 kostюму и триму. 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.

В фильме «Иван Грозный» — писал Сергей Михайлович о работе над фильмом, — чтобы через систему, казалось бы, безобидно зарисованных на бумаге мотивов будущих ракурсов, воплотить трагический характер созданной фигуры Ивана.

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 зарисовка при поисках музыкального образа партии.

Чёткость, простota, художественная правда — неотъемлемый признак и костюмов персонажей в фильмах Эйзенштейна.

Простота и изобразительность костюмов 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» привлекает особое внимание поиски образов Буслая и Ольги, а также некоторые образы тевтонских рыцарей.

Во внешнем облике Буслая отчётливо передана молодецкая удаля храброго воина, буйного, веселого и сильного сподвижника Александра. Его костюм отличается праздничной нарядностью, сочетающей в себе декоративную преобразованность народного костюма с ритмом облачения княжеского дружинника.

Плавность линий, простота покроя и скульптурность орнаментировки костюма Ольги излучающим образом характеризуют чистоту, нежность в задуманности 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 — своей самодовольством 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, кольчуга, плащ придают фигуре зловещий характер, зверинный облик хищника. В таком же плане представлены и другие рыцари, отличавшиеся только друг от друга главным образом разными плащами. На одном из рисунков — великолепный образ рыцаря с огромным топором. Это чудовище с тяжелой фигурой животного, хищным восторгом в своих усилиях гиперболизирует образ волка.

Но каким бы разными ни казались персонажи, все они выполнены в одном стиле, все они лепят в одном зрительно 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 единовластное государственное управление, против бояр, сторонников феодальной раздробленности, положенная в основу фильма, определяла трагедийный по своей окраске, психологически насыщенный образный строй фильма.

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

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

Вспомните исключительные по своей психологической насыщенности характеризующие образы многочисленные рисунки к «Грозному», воплощающие характеры фигур (в эпизоде крестного хода в Александровской слободе, в Успенском соборе и т.д.), а также наброски его головы, выразительно передающие различное психологическое состояние героев в разные периоды его жизни. Какая удивительная сила выразительности заключена в этих рисунках!

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

Образы Ефросиньи и Владимира Старичков в рисунках Эйзенштейна также поражают предельной заостренностью и уничтожительной точностью как внешней, так и внутренней характеристики. Но мысль режиссера воплощается не только в поисках выразительной внешности, движения, манеры, характера графики персонажа. Она идет дальше. Поэтому понятны замечания Эйзенштейна на полях многих рисунков, и в частности под набросками Ефросиньи Старичковой. Мы видим деталь костюма с пояснением, которое гласит: «Эффект бархата, полученный от перфорированного черного бархата, положенного на светлую основу». Или на полях одного из набросков
Пимена читаем: «... белые четки Пимены». В сочетании с черной фигуркой выглядывающего служки и костяной фигурой одряхлевшего Пимены, неуверенно опирающегося на длинный посох, эта деталь явится существенным дополнением к характеристике зловещего старца. Поражает своей яркой образностью превосходный набросок грима Пимены, «в рисах белых, с темным пламенем фанатика в глазах».

«Хуже дитя он. Умом присковенный...» — говорит о своем сыне Владимир Ефросинья Старый. 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, являвшийся первое время вместе с князем Андреем Курбским ближайшим другом Ивана, наделен в рисунках Сергея Михайловича яркими чертами, свойственными сильному характеру. Богатырского телосложения, с яркими глазами и черной как смоль бородой, с горделивой, «царственной» осанкой, он становится достойным противником царя Ивана.

В совершенно другом, «светлом» кадре решается образ приближенного царя Ивана — молодого и преданного его делу опричника Федора Васильева. 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. Назаров, 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 — Захарых, Эйзенштейн средствами тональной выразительности решает определенную образную задачу. На полях рисунка мы читаем: «Резко-бледная 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, намечавшее 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.

Блестяще примером высокого мастерства Эйзенштейна — режиссера и художника являются зарисовки угловых 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 кающего привы. Дело великого завершено: вседержителем земным будь».

А вот рисунки, изображающие крестный ход в Александровской слободе. Помимо прекрасно показанной темной силуэтом бесконечной вереницы людей, изучив шего в сугробах исчерпавшему белого снега просить царя вернуться на престол, в нижней части листва набросок план этой процессии. На нем всем определен местоположение: и Ивану с Владимиром Андреевичем, и Ефросинье Старичковой, 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. Над каждым человеком на горизонте бесконечным потоком людей, над, имеющий глубокий смысл, важный для понимания имен происшествий, нашел достойное, эстетически бесспорное художественное решение.

В разработке эпизода «Детство Ивана» привлекает особое внимание финальные кадры сцены «Прием послов». Наброски этих кадров глубоко символичны по своему решению. В пером из них в нижней части кадра лежит голова тринадцатилетнего Ивана на престоле на фоне фрески, во втором — его ноги, не достающие пола. Под первым наброском мы читаем: «... Горделиво Иван на пьедестал сажают. Над ним Ангел гневной ногами вселенную попирает...», под вторым: «... Беспомощно ножки Ивана бодают. 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 монументальные, полны движения и страшного порыва.

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

... Ловит мантию Иван у места царственного. Сильно держит мантию в угла полустенного. Пастырь не выпускает. За Филиппом утремляется. В мантии пугается. Спышках.

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

Финальный эпизод второй серии, «Убийство Владимира Старичкова», являющийся развязкой драматического конфликта, разработан Эйзенштейном очень подробно. Среди набросков, публикуемых далее, не полнотой и обилие планов собира с процессий монахов, и средние, в которых гибет Владимир Андреевич и где его оплакивает Ефросинья Старичка, и рисунок-деталь — дрожащие руки Владимира Андреевича с высоко поднятой горящей свечой, и многие другие.
В рисунках Эйзенштейна заключена своеобразная взоразительная драматургия со все возрастающим напряжением действия, разрешающаяся в заключительном аккорде фильма — гибель Владимира Андреевича и полном разоблачении Ефросинны Стариной. Уже в нарисованных набросках чувствуется высокий градус трагедийного напряжения действия, достигающего на экране огромной силы художественного впечатления.

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

«И, завороженный, сходит к волнам царь Иван, — читаем мы в сценарии. — И смирится море. И медленно к ногам его склоняются волны. И лижут водны 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 рисунок Эйзенштейна к фильмам. Мы коснулись только некоторых из них. Этот интереснейший материал, раскрывающий своеобразие творческого метода Эйзенштейна в его работе над фильмами, еще идет своего исследования, которое, несомненно, обогатит теорию киноискусства и окажет существенную помощь кинематографической практике.
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 *Alexander Nevsky* et pour *Ivan-le-Terrible* — tous de dates différentes et jetés parfois sur le papier bien avant le tournage — en 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' *Alexander 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 fournissent 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 scène 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 Peipou.

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'œil 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 Vetche (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 Vasilissa 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 Sloboïa. 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 origine dramaturgique 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 Andréïvitich, qui prévoit le démasquage 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 que l'image 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.
"АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ",
"МОСФИЛЬМ", 1939 г.

"Александр Невский" produced by Mosfilm in 1939

Рабочий момент съёмки на Пленешковом озере
Tourage d'un épisode sur le Lac de Plechchéévó
The filming of a scene at Lake Pleshcheyevo

Режиссёрские крохи к началу фильма
Croquis pour "Alexandre Nevski"
The director's preliminary sketches
Наброски декораций на натуре к сценам в Пскове и Новгороде
 Décor de plein air pour Pskov et Novgorod
 Open-air back-ground sketches for the scenes laid in Pskov and Novgorod
Покази образа Александра Невского
Etudes pour le personnage d’Alexandre Nevski
The search for a suitable Alexander Nevsky
Поиски образов героев фильма

Etudes pour divers personnages

The search for suitable characters to embody the other heroes of the film
offered to the Bishop who is gold and chanting.
Эскизы костюмов персонажей
Etudes de costumes
The costume sketches
Поним обликов персонажей
Etudes de types
The search for suitable types
Облики тевтонов
Types de chevaliers teutonique
Teutonic types
Разработка эпизода «Молитва тевтонов перед боем»
La prière des Teutoniques
The episode of the “Prayer before the Battle” in the camp of the Teutons
«Пожар Пскова», детали пожара
L'incendie de Pskov : détails
"The Fire of Pskov", details of the fire
Наброски к эпизоду «Вече»
Croquis pour la scène de l'Assemblée
The sketches for the scene of the “Vetche” (popular assembly in ancient Russia)
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
Детали боя
La Bataille du Lac; détails
Details of the battle
Details of the battle
Медузма конец точек, 
не ознакомлен 
от 

Также A от B нависает, 
от B — перемена 
неизвестно и забыто
С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МОИХ РИСУНКАХ

В 12-м году Москва, говорят, загорелась сразу с четырех сторон.
"Со всех сторон Руся Иванову огнем восстания поджигать!" — призывает в сценарии предатель Курбский.
А сквозь грохот раскатов грома поют ветние голоса в увертюре:

На костях врагов
С четырех концов
Царство Русское
Понимается.

Так ли именно выражался исторический Курбский,
так ли загоралась Москва —
установить трудно.
Но есть один процесс, который неминуемо, именно так — сразу,
odновременно, мгновенно — начинается со всех концов, со всех сторон.
Это — процесс сочинительства фильма.
Законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое соминие 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 наказующий хаос несомненности отдельных областей и измерений сопрягается в единое закономерное 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 вещей в целом.

Драматический характер фильма о царе Иване сразу вспыхнул сценой, уложеншейся где-то около второй половины сценического действия.
Первым эпизодом, возникшим в воображении, — эпизодом, оказывающимся стилистически ключевым, — была сцена исповеди. Где и когда она пришла в голову, уже не установить.

Помимо, что пришла первой.
Второй сценой — пролог; смерть Глинской.
В ложе Большого театра.
Первый набросок сцены — на обороте билета.
Эпический колорит сценария возникает 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,
zатем — 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 надлом.
Пятую ощущаешь системой монтажных стыков.
Шестую — хаосом цветовых пятен.

И на ключах бумаги возникает то обрывок диалога; то схема расположения действующих лиц на платах пола; то «указания художнику» о мягких гранях сюжетов; то … «режиссёру» о ритме еще не написанной сцены; то «соображения композитору» о четырех об разах слагающих лейтмотив темы Гроздного; то «поэту» о характере озорной песни и куплетах будущих Фомы и Ерёмы.

То, внезапно отбрасывая все слова и начертания, ключи бумаги начинают лихорадочно заполняться рисунками.
Без конкретного видаения людей в деньгах, действиях, взаимных размещениях — невозможно записать их поступки на бумаге.

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

Перед кинокамерой им предстоит возникать через год, два, три. Пытаясь запечатлеть 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 записывается 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 кучей 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 двух собратьев продолжают лежать в папках.
И вместе с напечатанными проституция 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 enreins,
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 règit 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 clergé 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 nait 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 avertissement du metteur en scène pour le rythme d'un épisode qu'on n'a pas encore écrit, tantôt une indication pour le compositeur (+ les quatre thèmes directeurs du personnage d'Ivan) tantôt une suggestion au parolier (+ la chanson bourronne 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 fièvreusement de dessins.
Sans une vision concrète des faits et gestes et de la dispositino 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 Veryoma 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 les amas des brouillons de scènes inutilisés.
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.
On en sera un détail de grimgage, la ligne d'un costume.
On bien les grands traits d'une future séquence.
On 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.
Eléments 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 solliciteront 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 searching.
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 clue 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 author'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 condensation: they are the visual, stenographic records, and claim to be nothing more.
«ИВАН ГРОЗНЫЙ»

I серия (1945 г.), II серия (1946 г.)

«Ivan-le-Terrible», première série : 1945 ;
deuxième série : 1946

"Ivan the Terrible", Part I in 1945, and
Part II, in 1946

Н. Черкасов в роли Грозного
Tcherkassov dans le rôle d'Ivan-le-
Terrible
N. Cherkassov in the role of Ivan
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
С. Бирман в роли Ефросиньи

Sérafima Birman dans le rôle d'Efrossinia

S. Birman in the role of Yefrosinia
Поиски образов Ефросиньи и Владимира Старицких
Etudes de types pour Efrossinia et Vladimir
Searching for the types to play Yefrosinia and Vladimir Staritsky
The sketches of the costumes and the make-up of the characters in the film
Федор Басманов.
Наброски к эпизоду «Венчание на царство»
Le couronnement
The sketches for the episode of the
"Coronation"
Царский собор
Нашел я на
Поезд.

В царском доме, где пили,
Здесь была тишина.

Помняние впечатлений
Языка фами и звуков земли,
С помощью по-прежнему и Михаил,
Неда и кинематографии.
Наброски к эпизоду "Бой под Казанью"
Le siège de Kazan
Battle of Kazan
Наброски к эпизоду "Болезнь Ивана"
La maladie d'Ivan
"The Illness of Ivan"
Зарисовки узловых кадров к сцене «У гроба Анастасии»

Devant le cercueil d'Anastasie

The drawings for the central scenes of "Beside the Coffin of Anastasia"
Разработка эпизода «Крестный ход в Александровской слободе»
La procession dans la Sloboda Alexandrovskaià
Elaboration of the episode of "The Cross and Banner Procession" in the Alexandrov Outskirts
После показа "Адъютант" бенефиса
его привезли, завернули в платок.
"Вот теперь, наконец, я готов к труду!"
Рисунки к эпизоду "Во дворце Сигизмунда"

Croquis pour les scènes chez Sigismond

The director's sketches of the episode, "In the Palace of Sigismund"
Смерть Елены Глинской
La mort d'Hélène Glinskaya
The Death of Helena Glinskaya
Детство Ивана
L'enfance d'Ivan
"Ivan's Childhood"
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 "Пещное действие"
La scène du mystère
Outline of the scene of the "Biblical Play" at the Cathedral
Ефросинья с сыном Владимиром
Efrossinia avec son fils Vladimir
Yefrosinia and her son Vladimir
Трagedия в Александровой слободе

Мотив фрески
(Заволжский монастырь, XVII)

Фёдор Басманов с маской

Féodor Basmanov avec un masque

Fyodor Basmanov with a mask
Византийская архитектура
по фрескам Святой Лавры
на Святой Горе Афон
и в монастырях его.

Византийская архитектура
в Соборе.

Корр, не смею.

М. М.
Разработка эпизода «Убийство Владимира Старицкого»
Le meurtre de Vladmir
Elaboration of the episode of "The Murder of Vladimir Staritsky"
Набросок финального кадра к III серии фильма «Иван Грозный»

Croquis pour la séquence finale de la 3e série d’Ivan-le-Terrible

The sketch of the final scene in Part III of "Ivan the Terrible"
Рисунки разных лет

| На шмунтите: Антошарк, 1932 г. | 13 |
| В мире животных | 25 |
| Автомобль | 25 |
| Сноттинг ринг | 25 |
| Сноттинг ринг, 1908 г. | 25 |
| Война 1914 г. | 26 |
| Февральская революция | 26 |
| Февральская революция | 27 |
| Ночь принца | 28 |
| Полька-гротеск | 29 |
| Балет | 30 |
| Юноша | 30 |
| Рассерженный колобок | 30 |
| Поездка на дачу | 30 |
| Уличное происшествие | 30 |
| Антошарк, 1942 г. | 57 |
| Антошарк, 1920 г. | 57 |
| С. С. Прокофьев | 58 |
| В. Катаев | 59 |
| Л. Сойертис | 59 |
| Айвор Холлз, 1936 г. | 59 |
| Борисов | 60 |
| Читательница | 60 |
| История профиль | 61 |
| Благодетельница | 61 |
| Племянница и дядя, 1942 г. | 62 |
| Дедушка, 1942 г. | 62 |
| Юноша | 62 |
| Портрет неизвестного | 63 |
| Художник, 1947 г. | 63 |
| Страх, 1944 г. | 64 |
| Мальчики, 1935 г. | 64 |
| Человек с зонтом, 1946 г. | 65 |
| Пара | 65 |
| Он и она | 65 |
| На дипломатическом балу | 66 |
| Пудь, 1943 г. | 67 |
| Вопросительный знак, 1945 г. | 67 |
| На кухне, 1939 г. | 67 |
| Бал | 68 |
| Дома | 68 |
| Девушка | 69 |
| Голпиния | 69 |
| Слепога | 69 |
| Слепые, 1944 г. | 70 |
| Мадам в положении, 1945 г. | 71 |
| Добрые советы, 1945 г. | 71 |
| На мотыле ерунда визитки | 72 |
| На мотыле ирландской жилетки | 73 |

Азия, 1944 г. | 73 |
Ностальгия | 74 |
Эпизод из балета «Пиковая дама» (драма) | 75 |
Эпизод из балета «Бал маскарад» для балета «Пиковая дама» | 76 |
Балет | 77 |
Г. Ибсен, 1942 г. | 78 |
М. Фурцева, 1942 г. | 79 |
Рицард III, 1944 г. | 80 |
Театральные персонажи | 81 |
Волшебный персонаж, 1936 г. | 82 |
Театральные персонажи | 82 |
Джейн, 1944 г. | 83 |
Из французской пьесы | 83 |
Мелодрама | 84 |
Комическую персонаж, 1937 г. | 84 |
Трагедия, 1940 г. | 85 |
Певица | 86 |
Набросок для испанского танца | 87 |
Онал, 1944 г. | 88 |
Клоун, 1942 г. | 89 |
Воспоминания детства, 1948 г. | 90 |
Гити, 1942 г. | 90 |
Властелин дум Жорж де Жирард, 1942 г. | 90 |
Саррах Писс, 1942 г. | 90 |
Клоун, 1942 г. | 91 |
Эти безумные друзья, 1942 г. | 91 |
Упражнение | 92 |
Античный старец | 92 |
Король и королева, 1944 г. | 93 |
Аполлон, 1944 г. | 94 |
Дженс, 1944 г. | 95 |
После дождя, 1944 г. | 96 |
Фан, 1948 г. | 97 |
Человек в плаще | 98 |
Набросок зеленными чернилами | 98 |
Велосипед, 1941 г. | 99 |
Письменный стол | 100 |
Беседа, 1944 г. | 100 |
Упражнение в выразительность | 101 |
Упражнение в выразительность | 102 |
Упражнение в выразительность | 103 |
Печать | 104 |
Упражнение в выразительность | 105 |
Музыкальные идеи | 106 |
Музыкальная пьеса | 107 |
Упражнение в выразительность | 108 |
Уотели «Барбизон-плаза», Нью-Йорк, 1942 г. | 109 |
Марсель. Каф, 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 |
| Семена, 1944 г. | 114 |
| Негритянская певица, 1946 г. | 115 |
| Полковник Куха, 1943 г. | 115 |
| Газетчики, 1944 г. | 116 |
| Мексиканская певица, 1944 г. | 117 |
| Голова мексиканского юноши | 118 |

**На шумитутдне: Эскизы костюма второго убийцы и «Леди Манбег»**

| Эскизы костюмов к постановке «Мексиканец», 1920—1921 гг. | 121 |
| Эскизы костюмов к постановке «Мексиканец» | 123 |
| Эскизы костюмов к постановке «Мексиканец» | 124 |
| Эскизы костюмов к постановке «Мексиканец» | 125 |
| Эскиз окончательного варианта декорации | 127 |
| Проект конструкции для несуществующей постановки «Док, где разбиваются сердца» | 128 |
| Костюм Сама Мелгена, 1923 г. | 129 |
| Эскизы к постановке «Вероника Девчья» | 127 |
| Эскизы костюма одного из персонажей пьесы «Улучшенное отношение к людям», 1921 г. | 127 |
| Эскизы костюма Мелгена, 1921 г. | 128 |
| Эскизы к постановке оперы П. Вагнера «Валькирия», ГАБТ СССР, 1940 г. | 129 |
| Художник со скорой, 1940 г. («Валькирия») | 130 |
| Фриц и ее барышня («Валькирия») | 130 |

**РИСУНКИ К ФИЛЬМАМ**

| На шумитутдне: Набросок к фильму «Иван Грозный» | 131 |
| Мексиканская мадонна, 1931 г. | 133 |
| Зарисовки для фильма «Да здравствует Мексика!» | 134 |
| Кадр из фильма | 134 |
| Зарисовки для фильма «Да здравствует Мексика!» | 135 |
| Кадр из фильма | 135 |
| Костюмы мексиканских пеонов | 136 |
| Костюмы мексиканских пеонов | 136 |
| Набросок кадра и фильм у «Да здравствует Мексика!» | 137 |
| Кадр из фильма | 138 |
| На съемках в Мексике (слева — Г. Александров, справа — С. Эйзенштейн) | 138 |
| Зарисовки с натуры | 139 |
| Испания на балконе | 140 |
| Торпедор | 141 |
| Военные | 142 |
| Духовное лицио | 142 |
| Религиозный экстаз | 143 |
| Зарисовки с натуры для фильма «Да здравствует Мексика!» | 144 |
| Кадры из фильма | 144 |
| Зарисовки с натуры для фильма «Да здравствует Мексика!» | 145 |
| Кадр из фильма | 145 |
| Зарисовки с натуры для фильма «Да здравствует Мексика!» | 146 |
| Кадр из фильма | 146 |
| Кадр из фильма | 147 |
| Зарисовки с натуры для фильма «Да здравствует Мексика!» | 147 |
| Он и она | 148 |
| Н. Чернышев в роли Александра Невского | 167 |
| Рабочий момент съемки на Плещеевском озере | 167 |
| Репрессированные кроки к началу фильма | 167 |
| Наброски декораций на натуре и сценах в Пскове и Новгороде | 168 |
| Наброски декораций на натуре к сценам в Пскове и Новгороде | 169 |
| Поясны образа Александра Невского | 170 |
| Кадр из фильма | 171 |
| Поясны образа Александра Невского | 171 |
| Амфед Тимофеевна | 172 |
| Бусей и Ольга | 173 |
| Эскизы костюмов персонажей | 174 |
| Эскизы костюмов персонажей | 175 |
| Поясны обликов персонажей | 176 |
| Облики телтонов | 177 |
| Кадр из фильма | 177 |
| Облики телтонов | 178 |
| Облики телтонов | 179 |
| Разработка эпизода «Молитва телтонов перед боем» | 180 |
| Разработка эпизода «Молитва телтонов перед боем» | 181 |
| Кадр из фильма | 181 |
| Разработка эпизода «Поиски Поцелуев» | 182 |
| Разработка эпизода «Поиски Поцелуев» | 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 |
| Поясны образа царя Ивана в разные периоды жизни | 197 |
| Кадр из фильма | 197 |
| Поясны образа царя Ивана в разные периоды жизни | 198 |
| Кадр из фильма | 198 |
Пояски образа царя Ивана в разные периоды жизни ........................................ 199
Кадр из фильма ........................................ 199
Пояски образа Ефросиньи Старицкой .................. 200
С. Бирман в роли Ефросиньи ........................... 296
Пояски образов Ефросиньи и Владимира Старицких 201
Кадр из фильма ........................................ 201
Эскизы костюмов и гримов персонажей фильма 202
Эскизы костюмов и гримов персонажей фильма 203
Наброски к эпизоду «Вечение на царство» ........ 204
Кадр из фильма ........................................ 204
Наброски к эпизоду «Вечение на царство» .... 205
Кадр из фильма ........................................ 205
Наброски к эпизоду «Бой под Казанью» ........ 206
Кадр из фильма ........................................ 206
Наброски к эпизоду «Бой под Казанью» ........ 207
Наброски к эпизоду «Болезнь Ивана» .......... 207
Запись на узелковых кадрах к сцене «У гроба Анастасии» 208
Наброски к сце «У гроба Анастасии» ............. 209
Рабочий момент съемки. Сцена — Н. Черкасов, справа — С. Эйзенштейн 209
Разработка эпизода «Крестный ход в Александровской слободе» 210
Кадры из фильма ...................................... 210
Разработка эпизода «Крестный ход в Александровской слободе» 211
Кадр из фильма ...................................... 211
Ренессансные кадры к эпизоду «Во дворе Сигизмунда» 212
Ренессансные кадры к эпизоду «Во дворе Сигизмунда» 213
Кадр из фильма ...................................... 213
Разработка эпизода «Детство Ивана» ........... 214
Кадр из фильма ...................................... 214
Смерть Елены Глинской ................................ 214
Разработка эпизода «Прием послов» ............ 215
Наброски к эпизоду «Объявление Филиппа с Иваном» 216
Кадр из фильма ...................................... 216
Наброски к сцене в соборе «Лещное действие» 217
Кадр из фильма ...................................... 217
Ефросинья с сыном Владимиром ................... 218
Кадр из фильма ...................................... 218
Белые четки Пимена ................................... 218
Эскизы к сцене «Пир в Александровской слободе» 219
Федор Басмачев с маской ............................ 219
Разработка эпизода «В Александровской слободе» 220
Кадр из фильма ...................................... 220
Разработка эпизода «Убийство Владимира Старицкого» 221
Кадры из фильма .................................... 221
Набросок финального кадра в III серии фильма «Иван Грозный» 222
СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Пименов Рисунки Эйзенштейна .... 5

РИСУНКИ РАЗНЫХ ЛЕТ .......................... 13
С. Эйзенштейн. Как я учили рисовать 15
О. Айзенштат. Режиссер-график .... 31

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭСКИЗЫ .......................... 121

РИСУНКИ К ФИЛЬМАМ ............................. 131
Г. Мясищков. 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: З. З. Римчина
Технический редактор Г. Я. Щебазина
Корректор Ю. Ф. Хаусова.

Сдано в набор 23/ХII 1969 г.
Подписано в печать 30/V 1961 г.
Формат бумаги 62 × 94,8
Количество листов 28,8
Уч.-изд. листов 21,79
Тираж 10 000 экз.
Издат. № 15201

«Искусство», Москва И-51,
Цветной будырь, 25

Атенхум Кудинов (Отв. Вела Щебазина)
Цена 2 р. 60 к.