

**Наталья РЯБЧИКОВА**

## **СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН И ЭДМУНД УИЛСОН: ИСТОРИЯ ОДНОГО ДИАЛОГА**

9 декабря 1931 года на страницах либерального американского еженедельника «Нью репаблик» появилось открытое письмо следующего содержания.

### **Мексиканский фильм и марксистская теория**

Сэр, в вашем выпуске от 4 ноября вы опубликовали статью мистера Эдмунда Уилсона, озаглавленную «Эйзенштейн в Голливуде», которая весьма дружелюбно описывает мои бедствия в США и Мексике. К сожалению, в статье не были упомянуты два мои компаньона, сорежиссер Александров и оператор Тиссе, несмотря на то, что они сотрудничают со мной вот уже десять лет.

В целом статья господина Уилсона очень хороша, но я с сожалением должен заметить, что она содержит абзац, который совершенно неверно отражает мое отношение к проделанной мной работе в кинематографе. В связи с мексиканской картиной, над которой мы сейчас работаем, господин Уилсон говорит: «В это время Эйзенштейн в Мексике *впервые в жизни пользовался творческой свободой*». Курсив мой.

Намеренно это сделал господин Уилсон или нет, этот абзац может создать впечатление, что те, кто работает над созданием и развитием советского кинематографа—жертвы своеобразного «принудительного труда». Так некоторые экономисты предпочитают характеризовать грандиозные коллективные усилия наших творческих масс по строительству первого в мире социалистического государства.

Слова господина Уилсона, которые я процитировал, словно переносят эту в корне неверную теорию «принудительного труда» из области экономической изобретательности в область художественного творчества. Что бы ни хотел сказать автор, его слова предполагают, что единственным способом избежать художественного «принудительного труда» в Советском Союзе была для меня поездка в Латинскую Америку, за счет какого-то «радикального миллионера», чтобы я мог пользоваться «творческой свободой» впервые в жизни.

Я отвергаю подобное неверное представление. Оно глубоко оскорбляет тех, кто отдает все свои силы созданию советского кино, и порочит советскую социальную систему—единственную систему,

при которой могла развиваться свобода творчества. Нам стоит только вспомнить триумфы пятилетнего плана в то время, когда остальной мир страдает от жесточайшей экономической и моральной депрессии. Даже самые непримиримые наши враги не могут отрицать наш творческий рост.

Никто не заставляет нас, советских художников, считать своим долгом и высшей задачей выражение в искусстве и в наших картинах проблем и тем, которые жизненно необходимы для роста и развития нашей рабоче-крестьянской республики. Мы делаем это по доброй воле, согласно своим убеждениям.

Во время выполнения этой задачи действительно может случиться, как выражается господин Уилсон, что «стремление к эффективности может слишком торопить и запутывать художника, настойчивое требование экономии может его связывать, а жесткая политическая доктрина, которой всегда требуются басни, объясняющие ее мораль, иногда бывает утомительна».

Но это может значить только то, что мы еще не вполне укротили дикого жеребца кино—безумного кино-Пегаса,—который не одного кинематографиста вне России мчит напрямик... в ад! Наша задача—найти способ сделать кино идеальным средством выражения всего, что может быть нужно Советскому Союзу. И мы не стыдимся признать, что только из-за нашей неспособности полностью управлять искусством кино социальные проблемы или «жесткая политическая доктрина» порой подавляют хрупкую красоту киноэстетики.

Мы не стыдимся признать это, потому что никогда еще искусству не приходилось стоять перед задачами столь огромными и жизненно важными, как те, перед которыми встает советский художник, те, что он ставит перед собой по доброй воле. Даже поражение на этом пути значит для нас неизмеримо больше, чем многие победы на славном пути кассовых сборов. Всеми художественными достижениями и прогрессом советского кино мы обязаны именно тому, что оно вынуждено впервые ставить перед собой и решать беспрецедентные задачи.

Господин Уилсон также неправильно понял мотивы, которые привели меня в Мексику.

«Эйзенштейна,—говорит он,—завороженного мексиканским пейзажем, который так отличается от суровых берегов Финского залива или плоских просторов коллективных хозяйств, увлекло стремление создать идеальный фильм, выдающийся как в кинематографическом, так и в драматическом отношении; шедевр, превосходящий все, созданное до сего момента».

Случилось так, что моя комплекция—полная противоположность комплекции Дон Кихота, и это само по себе свидетельство того, что в отношении собственной работы я никогда бы не допустил такого донкихотского бахвальства. Так же, как говорится, что ничего не стоит тот солдат, который не мечтает стать генералом,

режиссер никогда не добьется даже самого скромного результата, если в глубине души он совершенно свободен от желания создать «шедевр».

Нет ничего исключительно мексиканского в желании сделать хорошую картину. Тем не менее, это правда, что для того, чтобы развить методы кино и приблизиться к новым формам киновыражения, порой эксперимент с совершенно новым, необычным и даже полностью противоположным материалом не только позволителен, но чрезвычайно важен. Вспомните марксистскую теорию борьбы противоположностей!

«Мы в восторге» (как говорят в Голливуде) от всего мексиканского, но нам кажется довольно рискованным предположение, что наша мексиканская картина—бегство в царство «совершенной свободы», экзотики и «завораживающих пейзажей» от «суровых берегов Финского залива» или «плоских просторов коллективных хозяйств»,—которые, между прочим, являются сценой, где разворачиваются сейчас величайшие мировые события.

Господин Уилсон продемонстрировал точное знание количества отснятого материала и метража, который мы еще планируем снять для нашей мексиканской картины. Он мог бы с той же пользой приложить свой математический дар для определения нашего возраста. Мы давно уже не маленькие мальчики, которые убегают из дома, чтобы увидеть, как индейцы втыкают в волосы перья, а каннибалы вдевают кольца в носы.

Серж Эйзенштейн.  
Гвадалахара, Халиско, Мексика<sup>2</sup>.

Статья Эдмунда Уилсона «Эйзенштейн в Голливуде» была опубликована в «Нью репаблик» еще 4 ноября, и ее автор действительно повествовал о злключениях Эйзенштейна в тоне весьма дружеском и обнаруживал глубокое знание предмета: начиная от момента заключения контракта с Джесси М. Ласки на три тысячи долларов в неделю и до отправления в Мексику («Эйзенштейн обратился к Эптону Синклеру, который живет в Пасадене <...> Он добился незначительного продления визы Эйзенштейна и обратился за финансовой помощью к нескольким радикальным миллионерам, которые почему-то процветают в Южной Калифорнии»<sup>3</sup>). Уилсон критикует версию «Американской трагедии», поставленную Джозефом фон Штернбергом и с восторгом пишет о мексиканском материале Эйзенштейна:

Он работает в очень сложных условиях, так как не имеет возможности просматривать материал и никогда не знает, что получилось в результате. А когда он увидит его в Голливуде, у него уже не будет возможности переснять то, что не получилось. Сейчас он присылает материал партиями, и они проходят цензуру у мексиканского консула, а затем, для продюсеров, инспектируются кинокритиками, которые не знают, что и думать о них.

В тишине и темноте маленькой просмотровой комнаты, глядя на путаную последовательность кадров, где каждый совершенен по композиции и каждый эпизод в целом обладает плавным рисунком музыкального отрывка; на вспышки света и тени, четких форм и неясных объемов, уравнивающих друг друга; на дюжину и более дублей сцены или взгляда, или жеста, со всевозможными вариациями темпа, перспективы и мотивации; на почти не меняющиеся долгие планы пейзажа или позы какого-то объекта или фигуры, из которых в конце концов должно быть выбрано одно-единственное важное мгновение—глядя на все это, осознаешь, каким гибким художественным средством является кино, и готов поверить, что Эйзенштейн действительно создает шедевр, превосходящий все, созданное до сего момента. Этот русский работает с сырой материей жизни, и все это—люди, пейзажи, растения, животные, орудия производства, мебель, одежда и здания,—становится частью фантазии художника, так, как ни одному голливудскому режиссеру не удавалось обращаться с актерами и животными, выдрессированными для него, или с костюмами и декорациями, предоставленными на студии<sup>4</sup>.

Несмотря на столь лестный отзыв, больше всего в статье Уилсона Эйзенштейна разозлил сам факт, что Синклер снова начал показывать прессе материал, который он сам еще не видел и из которого журналисты самостоятельно пытаются вычленивать какую-то историю<sup>5</sup>. В сентябре Синклер предлагал ему смонтировать из материала, снятого на гаасденде, отдельный фильм,—настоящую «историю», в терминах Голливуда,—который можно было продать, чтобы получить дальнейшее финансирование. Эйзенштейн решительно отказался. 16 ноября Синклер ответил Эйзенштейну, что показы проводил для привлечения новых инвесторов, и дал характеристику Уилсона: «Недавно Андре Моруа назвал его критиком, которым могла бы гордиться Франция или вся Европа, а для француза это—высшая похвала»<sup>6</sup>.

Литературный критик Эдмунд Уилсон (1895–1972)—близкий друг Ф. Скотта Фицджеральда, называвшего его «воплощением литературной совести эпохи», в двадцатые открывший для Америки Джойса, Т.С.Элиота, Хемингуэя, а в тридцатые—Пушкина,—был постоянным сотрудником и одним из редакторов «Нью репаблик», начиная с 1926 г. Первую книгу, совместно с Джоном Бишопом, он опубликовал в 1922 году. Осенью 1929 г. у него вышли сборник стихов и роман, а в начале 1931 года—книга о современной литературе «Замок Аксея».

Во второй половине двадцатых, после казни Сакко и Ванцетти, он начал писать не только о литературных, но и социальных процессах в Америке, пытаясь найти альтернативу коммунизму: «В политическом отношении я все дальше перемещаюсь влево и порой пытаюсь обратиться в американский коммунизм примерно так же, как Элиот делает усилия, чтобы обратиться в англокатолицизм. Не то, чтобы коммунизм был плох сам по себе, но в Америке все это кажется еще менее связанным с реальностью, чем католичество в Англии»<sup>7</sup>.

На рубеже тридцатых Уилсон, с присущей ему основательностью, штудировал «все политические работы Маркса и Ленина», а также популярную в это время книгу английского лейбориста Джона Стрэчи «Грядущая борьба за власть» («Coming Struggle of Power») и сделанный его другом Максом Истманом перевод «Истории русской революции» Троцкого<sup>8</sup>. В марте 1931 г. Уилсон участвует в Вашингтонской конференции прогрессистов, под которыми понимает левых либералов, в отличие от левых коммунистов. По его мнению, американские борцы за свободу должны «забрать коммунизм у коммунистов», то есть основать социалистическую партию с исконно американскими корнями<sup>9</sup>.

Готовя к выходу на рубеже 1930 и 31 года «Замок Акселя», куда вошли главы об Артуре Рембо, Вилье де Лиль-Адане, У.Б. Йейтсе, Т.С.Элиоте, Поле Валери, Марселе Прусте, Гертруде Стайн и Джеймсе Джойсе, Уилсон чувствовал, что исследование символизма и субъективного писательского взгляда слишком далеко от сегодняшнего дня. Он уже задумал собрать свои очерки о Великой депрессии из «Нью репаблик» в новую книгу, первоначальным названием которой стало «Паника 1930—31. Протокол событий с октября по март, с некоторыми данными об американском идеализме» («Jitters of 1930—31. A Record of Happenings between October and March with some records on American Idealism»<sup>10</sup>): «Это попытка показать, что происходило в Америке в течение зимы, но пока она вовсе не соответствует теме, так как в ней совершенно не показаны некоторые важнейшие стороны жизни. Я глубоко убежден, что это—критический момент для Соединенных Штатов»<sup>11</sup>.

Уилсон собирался выпустить книгу осенью 1931 г., но потом попросил издателя отложить выход до февраля: «Чем больше я над ней работаю, тем более амбициозные идеи приходят ко мне в голову. Я думаю, было бы хорошо, если бы она охватывала ровно год—с октября по октябрь. Я хочу включить в нее как можно больше. Это, в своем роде, историческое сочинение, и я не думаю, что его ценность будет меньше оттого, что некоторые из описанных событий будет отделять от выхода книги больше года»<sup>12</sup>. Лето семья Уилсона провела в Нью-Мексико, и он решил также включить описание его в свою книгу, как «антидота» Нью-Йорку, а, кроме того, «что-нибудь о дамбе Боулдер»<sup>13</sup> и Голливуде»<sup>14</sup>.

С Голливудом Уилсон был знаком достаточно близко. В середине двадцатых он писал не только о литературе, но и о кино и театральные постановках, хотя в 1930 г. признавал в письме знакомому: «Я согласен с Вами насчет моих статей о кино и смежных областях, часто я просыпаюсь посреди ночи и с ужасом вспоминаю о них—особенно о той статье, что пару лет написал о Лоне Чейни»<sup>15</sup>. В Голливуде работали его друзья Ф. Скотт Фицджеральд и Джон Дос Пассос. В начале тридцатых, когда жена Уилсона Маргарет Кэнби проводит много времени в Калифорнии, он периодически тоже бывает там, общается с Чарли Чаплином и Джоном Бэрримором и заезжает в Пасадену к Эптону Синклеру.

В 1925 году Уилсон опубликовал в «Нью репаблик» рецензию на «Искусство Маммонь» Эптона Синклера. После этого завязалась личная переписка между критиком и писателем, хотя их взгляды, несмотря на общую левизну, во многом не совпадали. «Читать роман Эптона Синклера—как

есть полуспелую дыню: социальная идея портит историю, а простодушные истории портят памфлет»<sup>16</sup>.

Но прежних голливудских впечатлений пока не хватало для главы о влиянии Депрессии на американский кинематограф, которая могла бы дополнить очерки о заводе Генри Форда в Детройте и о забастовках шахтеров в Кентукки и западной Виргинии.

После отпуска в Нью-Мексико, в середине августа Уилсон в Калифорнии. 8 сентября он пишет своему издателю из Санта-Барбары: «Только что вернулся из Голливуда и Лос-Анджелеса. Там интересно, но слишком суматошно и, на самом деле, довольно ужасно. Навещал Эптона Синклера, который полон мрачных предсказаний. Он говорит, что если Германия примет коммунизм до того, как Россия примет за дело, американские банкиры дадут Франции денег, чтобы бороться с ней и, монополизировав радио, воодушевят Америку на войну за спасение христианства, распространяя пропаганду о коммунистических зверствах в Германии и об истекающей кровью Литве. Профсоюзные лидеры тут же окажутся в тюрьме, а от радикалов не останется и мокрого места»<sup>17</sup>.

В начале сентября, видимо (а не в конце сентября—начале октябре, как считалось раньше<sup>18</sup>), Уилсон успел просмотреть мексиканский материал. 2 октября он уже пишет статью об Эйзенштейне—которая и составит недостающую «голливудскую» часть книги<sup>19</sup>.

Рассказ о том, как голливудские продюсеры отвергали одну идею Эйзенштейна за другой, позволяет Уилсону высказаться по поводу общего состоянием американского кино: «...кажется, у художников в Голливуде только два пути—либо, как Яннингс, Шевалье, Джон Бэрримор и Эрнст Любич, пойти на поводу у стереотипов или воспротивиться—и тогда им укажут на дверь. И русские из Советского Союза—в особенно неудобной позиции. Борис Пильняк, писатель, которого в этом году привезли в Голливуд “MGM”, обнаружил, что они хотят, чтобы он писал сценарий для фильма, в котором американский инженер должен был попасть в переделку и вынужден бежать из России. Когда Пильняк объяснил, что в Советской России американские инженеры занимают высокопривилегированное положение и с помпой отпускаются домой, ему сказали, что, несмотря на это, сценарий будет делаться именно так, а не иначе, и позволили вернуться в Нью-Йорк. И точно так же Эйзенштейн упрямо отказывался делать то, что они заставляли его делать...»<sup>20</sup>. Уилсон кратко описывает и внутрицеховую зависть по отношению к Эйзенштейну в Голливуде, и нападки на него Фрэнка Пиза, и борьбу внутри самого «Парамаунта»—«люди во главе компании разошлись во мнениях по поводу Эйзенштейна, и группа, которая была против него, выиграла. <...> Продюсеры так хотели избавиться от него, что купили ему обратный билет до России на день, в который заканчивалось действие его контракта»<sup>21</sup>.

Описывая протест Теодора Драйзера против искажения его романа на экране, Уилсон от частного случая приходит к заключениям об общем настрое в среде сценаристов и литераторов, который он улавливал чутко, как никто другой: «...его протест произвел определенный моральный эффект: его голливудские отзвуки все еще слышны. Авторы колонок про кино все еще брызжут слюной, а люди поумнее, кажется, чувствуют себя очень не-

ловко. Правда в том, что Голливуд сейчас больше всего похож на фабричный городок. Сценаристы, запертые в маленьких отсеках больших зданий, которые, как заводы, охраняются вооруженными людьми; обязанные работать в паре, как ткачи, на которых приходится столько-то станков, и докладывать, как школьники, своим контролерам, которые хвалят или запрещают, или подвергают цензуре,—даже вне студии обнаруживают психологию рабочих или детей. Они не могут сами выбирать тему, над которой работают, и не могут влиять на качество своего продукта, и, так как они уже отказались от права выражать свои собственные вкусы и убеждения, то не могут видеть, как кто-то борется за них <...> Драйзер нарушил их душевный покой тем, что принял кино всерьез—а это то, чего никогда раньше не делалось. Слишком страшно позволить себе мысль о том, что что-то важное может зависеть от того, что Голливуд скармливает своим зрителям»<sup>22</sup>.

История Эйзенштейна позволила Уилсону связать состояние американского кинематографа с социальной и политической апатией в среде литераторов и интеллектуалов. Большую часть этой информации он мог получить от Синклера, включая и детали истории Пильняка, с которым Синклер общался в Голливуде и затем переписывался по поводу дела Эйзенштейна. Статья Уилсона, завершающаяся несколькими страницами описания материала фильма, действительно была частью кампании Синклера по поиску дополнительных средств, в которую включился и сам Уилсон. Поэтому (хотя он мог в полной мере оценить марксистские аллюзии Эйзенштейна) критик ни на минуту не поверил в его протест. В день выхода журнала с ответным письмом режиссера Уилсон пишет Синклеру: «Дорогой Синклер. Сожалею, что не получилось с комитетом миссис Элмхерст (это фонд, оставшийся от Уилларда Стрейта). Но я только что слышал от Гилберта Селдеса, что, по его мнению, возможно получить что-то от Дж.С. Уотсона, бывшего редактора и владельца «Дайал». У него есть деньги, и он очень интересуется кино. Уотсон пишет ему, но хочет точно знать, каковы условия. Я переслал ваше письмо мисс Боуг и забыл, что именно вы сказали на этот счет, поэтому не могли бы вы написать Селдесу? Он весьма заинтересован и, думаю, сможет помочь. Он очень хочет увидеть фильм, поэтому я надеюсь, что ваш свояк свяжется с ним, если он появится. <...> Я давно должен был поблагодарить вас и миссис Синклер за ваше доброе ко мне отношение в Калифорнии. Поездки в Пасадену—среди самых светлых воспоминаний моего пребывания там, в общем скучного и расслабляющего. Не знаю, как вам удастся этому противостоять... Кстати, вы видели протест Эйзенштейна против моей статьи в «Нью репаблик»? Он ведь на самом деле не обижается на нее? Как я понял, он просто не хочет, чтобы кто-то считал, что он жаловался на Советы или что ему нравится в Мексике больше, чем дома»<sup>23</sup>.

Биографы Эйзенштейна в дальнейшем также придерживались мнения о том, что ответ Эйзенштейна был скорее адресован руководителям советского кино и Советского Союза, и был еще одной попыткой дезавуировать обвинения группы Эйзенштейна в «невозвращенчестве»<sup>24</sup>. Но если ни автор, ни прямой адресат не придавали опубликованному письму режиссера большого значения, повлияло ли оно на тех, кому, по мнению биографов, на самом деле предназначалось?

К осени Эйзенштейна и Синклера одолевали не только денежные, но и политические проблемы. Еще в марте Пера Аташева писала Эйзенштейну, что вокруг его головы сгущаются тучи. Разрешение было выдано на трехмесячную поездку, а группа отсутствует больше года<sup>25</sup>. 19 марта режиссер пишет письмо ответственному секретарю АРПК К.Ю.Юкову: «Кому это так упорно хочется представить нас невозвращенцами»? И что это опять за буза поднялась по поводу нас? Собирался Вам писать еще давно, но были завалены всякими трудностями и было некогда. Слухи о бузе по поводу нас дошли до меня с большим запозданием. Телеграфный запрос через Аташеву я так и не получил и знаю о нем лишь по ссылкам в ее последующем письме—мы в это время были на юге Мексики,—телеграмма попала не в тот адрес и, видимо, пропала. Так или иначе я не вижу повода к панике по поводу нас»<sup>26</sup>. 23 марта делает к нему добавление: «...только что переслали телеграмму Аташевой—сообщить в АРПК о приезде—значит, все еще буза?»—Тем более прошу “обложить” кого следует, тем более, если нам придется просить об “отсрочке”. Что же, товарищи думают, что мы “продаемся” на Мексику?! Нелепее ничего быть не может: не знаю, знаете ли Вы, что такое быть “под наблюдением”? Но никому бы этого не желал»<sup>27</sup>. «Отсрочку» группе все-таки дали, по август-сентябрь, но просили «форсировать» возвращение<sup>28</sup>. В июле, когда закончился сезон дождей, группа Эйзенштейна, наконец, возобновила съемки, а Синклер начал искать дополнительные источники финансирования, включая гонорары за вышедшие в СССР переводы своих книг. После того, как Госиздат отказался выплачивать всю сумму, а Амторг—вкладывать деньги в мексиканский фильм, Синклер обратился к председателю ЦИК Михаилу Калинин. В случае окончательного отказа экспедиция Эйзенштейна должна была, по словам Синклера, немедленно вернуться<sup>29</sup>. Калинин переслал письмо Синклера Сталину и Молотову, отдохавшим в Сочи. 12 сентября Калинин, Кагановичу и председателю Госиздата А.Б.Халатову пошла ответная телеграмма, с требованием вопрос о просьбе Синклера пока отложить, ответа не давать и денег не посылать. В тот же день Сталин в письме Кагановичу отозвался о деле совершенно определенно: «Американский писатель Синклер прислал, оказывается, письмо Халатову, а потом Калинин, где он просит поддержки какого-то предприятия, начатого Синклером и Айзенштейдом (sic) (известный «наш» кинодеятель, бежавший из СССР, троцкист, если не хуже). Видимо, Айзенштейд хочет через Синклера надуть нас. Дело, в общем, не чистое»<sup>30</sup>. Политбюро рассмотрело вопрос о письме Синклера только 15 ноября, и 21 ноября писателю была отправлена телеграмма за подписью Сталина: «Эйзенштейн потерял доверие своих товарищей в Советском Союзе. Его считают дезертиром, порвавшим со своей страной. Боюсь, что очень скоро перестанут здесь интересоваться им. Очень жаль, но все уверяют, что это факт»<sup>31</sup>. На следующий день Синклер послал ответное письмо, где пытается оправдать Эйзенштейна: «Что касается Ваших утверждений об Эйзенштейне, то они причинили мне боль и привели в замешательство. Конечно, я не располагаю теми источниками информации, которыми располагаете Вы в Москве, но у меня есть много источников информации здесь, и я могу перечислить Вам целый ряд известных мне положительных факторов <...> ...я ничего

ему не скажу о Вашей телеграмме, поскольку думаю, что горе, которое она причинит ему, может погубить его работу»<sup>32</sup>. Но сам Эйзенштейн 27 ноября получает сразу две телеграммы от Перы Аташевой, которая умоляет его уехать из Мексики не позже, чем через неделю—если еще не поздно<sup>33</sup>. И все же Эйзенштейн как будто не понимает всей серьезности ситуации. 1 декабря К.Юков пишет ему увещательное письмо: «Вы должны понять, что дальнейшая затяжка Вашего пребывания за пределами СССР не может не создать впечатления о том, что Вы вообще не предполагаете вернуться в Советский Союз. Поймите, что Вы сами даете все основания для всякого рода предположений. Я и другие мои товарищи считаем, что Вам для того, чтобы мы все не считали бы Вас дезертиром, перешедшим на службу к американским капиталистам, следует срочно приехать в СССР»<sup>34</sup>. В тот же день глава Союзкино Б.Шумяцкий отправляет секретную телеграмму председателю Амторга П.Богданову и руководителю Амкино В.Смирнову: «...ввиду невыполнения неоднократных вызовов инстанция признала всю группу Эйзенштейна невозвращенцами»<sup>35</sup>. Последовал обмен письмами и телеграммами, в которых Амторг и Амкино пытались убедить Союзкино и ЦК в том, что во избежание скандала решение Политбюро необходимо пересмотреть, так как официальное требование о выезде группы Эйзенштейна получено не было, сам он предоставил в Амкино отчет с описанием хода работ и с предполагаемой датой выезда, а Амкино уже перевело ему 5 тысяч долларов в счет договора с Синклером (впоследствии оказалось, что деньги никуда не переводились<sup>36</sup>). 5 декабря Шумяцкий отправляет новое письмо в ЦК—теперь заведующему особым сектором А.Н.Поскребышеву: «Ввиду того, что до решения ПБ мы не могли информировать Амторг и Амкино о том, что Эйзенштейн становится невозвращенцем, и претензия Амторга и Амкино, почему мы раньше не поставили перед Эйзенштейном вопрос о возвращении в форме дилеммы: «или возвращайся, или ты объявляешься невозвращенцем», необоснованна, хотя бы уже потому, что до этого мы не знали, что решение приобретет именно такой, а не иной характер»<sup>37</sup>. Так как об официальном решении Политбюро не было сообщено никому, кроме Богданова и Смирнова, дело снова получило ход.

3 декабря Синклер отправил Сталину отчет о мексиканских съемках, включив туда рецензию на фильм из «Нью-Йорк Таймс» от 29 ноября. Но 9 декабря Шумяцкий передал вождю целую папку газетных и журнальных статей об Эйзенштейне, включая сообщение из немецкого «Фильм-Куриер» от 30 ноября о том, что советский режиссер станет ассистентом Кинга Видора на фильме о самом Сталине по книге Исаака Дона Левина<sup>38</sup>. (Эту книгу, только что вышедшую в США и основанную на мемуарах Льва Троцкого, Георгия Беседовского и бывшего секретаря Сталина Бориса Бажанова, Синклер прислал Эйзенштейну по его просьбе еще летом 1931<sup>39</sup>). Но ответ Эйзенштейна на статью Уилсона, напечатанный только 9 декабря, уже не мог сыграть никакой роли. Он пишет Сеймуру Стерну: «Я не знаю, что будет дальше, но сейчас я думаю, что это *самая* серьезная (а у меня их было много) ситуация, в которой я когда-либо был. <...> Жаль, что ни ты, ни я не верим в бога (sic)... Мы могли бы попросить его о помощи. Пока бог кажется единственным, кто может хоть что-то сделать»<sup>40</sup>. В середине

декабря режиссер послал телеграмму в Союзкино, которую Б.Шумяцкий передал Сталину с запиской: «Этот человек не хочет отдать себе отчета в том, что произошло с ним вследствие его невозвращенческого поведения и поэтому с кабацкой богемностью пытается все свести к пустякам. <...> Я написал т. Смирнову, чтобы он прекратил переписку, открывающую Эйзенштейну какие-то надежды на торг с нами, и просил непосредственно т. Смирнова уразуметь и убедить в том Амторг, что их поведение идет вразрез с принятым ПБ решением»<sup>41</sup>. Однако и в январе Богданов и Смирнов продолжают запрашивать Москву об ответе Эйзенштейну. После ультимативного письма Л. Кагановича<sup>42</sup> Амторг посылает Синклеру телеграмму с требованием немедленного выезда Эйзенштейна. Она приходит в разгар очередного напряженного периода отношений между Синклером, Эйзенштейном и свояком писателя Хантером Кимбро (контролировавшем группу от лица инвесторов). 12 февраля 1932 г. группа во главе с Кимбро — на пути в США. После задержки на границе и путешествия через Америку в ночь на 20 апреля Эйзенштейн и Тиссе отплыли из Нью-Йорка.

Когда в 1932 г. вышла книга Эдмунда Уилсона «Американская паника» («American Jitters»), фраза о «творческой свободе» осталась в статье «Эйзенштейн в Голливуде» неизменной. Уилсон противопоставляет мексиканский фильм неудаче голливудской экранизации «Американской трагедии» с ее набеленными лицами актеров и картонными декорациями: «В это время Эйзенштейн в Мексике впервые в жизни пользовался творческой свободой. Разумеется, его становление как выдающегося режиссера могло быть возможным только при коммунизме. Как некоммерческое предприятие, он освободил его от коммерческих соображений; как церковь, он дал ему систему догм и надежную точку зрения; как программа эффективного производства и экономики, он побудил его к техническим открытиям и в то же время препятствовал пустым тратам или показухе; как культ самого строгого реализма, он побудил его искать красоту и драму в обычных людях и событиях. Но стремление к эффективности может слишком торопить и запутывать художника, настойчивое требование экономии может его связывать, а жесткая политическая доктрина, которой всегда требуются басни, объясняющие ее мораль, иногда бывает утомительна. Эйзенштейна, завоеванного мексиканским пейзажем, который так отличается от суровых берегов Финского залива или плоских просторов коллективных хозяйств, увлекло стремление создать идеальный фильм, выдающийся как в кинематографическом, так и в драматическом отношении...»<sup>43</sup>.

Однако высказанная Уилсоном мысль («Eisenstein in Mexico, in the meantime, was having a free hand for the first time in his life»), вокруг которой разгорелся спор, не была брошена просто так, так же, как и протест Эйзенштейна против нее не была написан только для успокоения Амкино и Союзкино.

Сам Синклер описывал будущую работу Эйзенштейна в очень похожих выражениях в декабре 1930 г. — в письме потенциальному спонсору, миссис Фрэнсис Флинн Пэйн, возглавляющей «Ассоциацию Искусств Мексики», уверяя ее в том, что в картине не будет ничего радикального, никакой пропаганды: «Впервые в жизни Эйзенштейн будет совершенно свободен в сво-

ей работе над картиной» («This will be the first time in Eisenstein's life that he has been entirely free to make a picture according to his own ideas».)<sup>44</sup>

Вся статья Уилсона, с одной стороны, повторение этого заверения Синклера для будущих инвесторов. В то же время для него свобода Эйзенштейна, как и свобода Пильняка—независимость не только от экономического, но и идеологического давления Голливуда—другого, но не менее сильного, чем идеологическое давление СССР. В этом он оказывается солидарен с советским отзывом на доклад Пильняка о его голливудской работе: «О том, что в Голливуде делают доллары, буржуазную идеологию и кинозвезд, еще до доклада кое-то знал. Касательно звезд и долларов подтвердилось, что же касается буржуазной идеологии... Видимо в Голливуде ее не производят, потому что, если верить т. Пильняку, те, кому ведать этим надлежит—сценаристы—не делают решительно ничего. <...> Но если сценаристы не делают ничего, кто же изготавливает голливудскую продукцию? Кто выдумывает тысячи сценариев, разносящих в пленочных коробках капиталистический дурман по всему миру? <...> они—самые эти «бездельники»—мыслят политически. Вы рассказали нам о сценарии, который они предложили вам консультировать. Они называли этот сценарий «советским». Вы нашли его идиотским. В том-то и дело, что сценарий крепко антисоветский и далеко не глуп. Посудите: Инженер-американец едет в Советскую страну. Инженер-американец работает на советском заводе. Инженер-американец борется с советским вредителем. Инженера-американца любит советская девушка. Она совершает какое-то преступление, и инженер-американец спасает девушку, бежит с ней. Кто помогает ему бежать? Большевик—американский рабочий. Как видите—четкие идеологические установки. Крепкие и незыблемые. Первая: «Америка превыше всего». Большевик-американец раньше всего Американец, а потом уже большевик. Если так, можете делать революцию: Америка их не боится. И вторая: «любовь законов всех сильнее». Эта мудрость из оперы «Кармен» не так нелепа, если вспомнить, что ею замазываются классовые противоречия, что ею стремятся отвлечь рабочего от классовой борьбы»<sup>45</sup>.

Уилсон противопоставляет условия работы Эйзенштейна в Мексике его голливудским неудачам и труду сценаристов, запертых по двое в студийных клетушках, но сам Эйзенштейн не считает себя свободным в этом смысле—с Кимбро в качестве надсмотрщика и с Синклером, пытающимся продать часть материала отдельно, слепив из него «голливудский» фильм. В марте 1931 г. он пишет К.Юкову: «... началась наша «независимая» продукция, как принято называть производство без фирмы. «Независимая», однако, означает зависимость от всех и каждого: в частности, мы находимся в цензурных рамках мексиканского правительства, цензурных (sic) Америки, и надо следить «как-никак», чтобы организованные Уптоном Синклером деньги—вернулись, то есть «тень кассы»!»<sup>46</sup>

Уилсон действительно называет совершенно определенные цифры: «за девять месяцев снято 110 тысяч футов пленки, всего Эйзенштейн хочет снять 160 тысяч футов»<sup>47</sup>. Практически, ему осталось только завершить работу, которая станет «шедевром». Но Эйзенштейн вполне мог увидеть в этом намек на то, что, кое-как подчиняясь экономии и ответственности в

России, в Мексике, замороженный ее пейзажами, он позволяет себе быть перфекционистом в момент, когда делать этого вовсе не стоит. Значит, никакой творческой свободы нет и в помине.

Там, где Синклер понимает под «свободой творчества» отсутствие прямой пропаганды коммунизма (в чем Эйзенштейн особенно резко обвинялся во время кампании, инициированной Фрэнком Пизом), там, где Уилсон понимает под ней свободу как от давления советских идеологических норм, так и от конвенций Голливуда (за которыми скрывается другая идеология), Эйзенштейн противостоит им обоим. Он просит напечатать свой ответ на статью Уилсона на страницах «Нью репаблик» не столько для того, «чтобы исправить неверное впечатление об условиях творчества в Советской России»<sup>48</sup> в угоду Амкино или Союзкино (в ноябре все еще не выглядит так плохо, как в декабре, и он «совершенно не понимает ситуации»<sup>49</sup>), но как протест против любого давления, как экономического, так и идеологического—давления, которое не ограничивается идеологиями классов и государств.

1. В оригинале—«to pure.... Hell!». Здесь—видимо, игра слов по аналогии с «чистым кино».

2. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1003, л. 1.

3. Цит. по: W i l s o n E d m u n d. *Letters on Literature and Politics. 1912–1972*. London and Hendley, Routledge and Kegan Paul, 1977, p. 215.

4. Цит. по: W i l s o n E d m u n d. *The American Earthquake. A Documentary of the Twenties and Thirties*. London, W.H.Allen, 1958, pp. 421-422.

5. См.: Geduld Harry M., Gottesman Ronald (eds.). *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making & Unmaking of "Que Viva Mexico!"* Bloomington, Indiana University Press, 1970, pp. 201–204.

6. Ibid, p. 207.

7. Письмо Аллену Тейту 28 мая 1930 г. // W i l s o n E d m u n d. *Letters...*, p.196.

8. W i l s o n E d m u n d. *The Thirties. From Notebooks and Diaries of the Period*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1980, p. 142.

9. Ibid, p. 77.

10. W i l s o n E d m u n d. *Letters...*, p. 207.

11. Ibid, p. 209.

12. Ibid, p. 210.

13. Первоначальное название Дамбы Гувера, ставшей в 1936 г. вторым крупнейшим сооружением мира после Великой Китайской стены. Очерк о ее строительстве на реке Колорадо в 48 км от Лас-Вегаса также вошел в книгу Уилсона.

14. Ibid.

15. Ibid, p. 194.

16. W i l s o n E d m u n d. *The Thirties*, pp. 115-116.

17. W i l s o n E d m u n d. *Letters...*, pp. 214-215.

18. См.: S u d e n d o r f W e r n e r. *Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*. München, Hanser, 1975, S. 132.

19. Письмо 2 окт. 1931 Бергону Раско. // W i l s o n E d m u n d. *Letters...*, p. 215.

20. Цит. по: W i l s o n E d m u n d. *The American Earthquake*, pp. 397–398.
  21. Ibid, p. 398.
  22. Ibid, pp. 399–400.
  23. W i l s o n E d m u n d. *Letters...*, pp. 216.
  24. См.: В у л г а к о в а О к с а н а. *Sergei Eisenstein. A Biography*. San Francisco, PotemkinPress, 2001, p. 136.
  25. Ibid, p. 128.
  26. Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы.—М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005, с. 130.
  27. Там же, с. 131.
  28. Там же, с. 139.
  29. Там же, с. 140.
  30. Там же, сс. 142-143.
  31. Там же, с. 149.
  32. Цит. по: М а р ь я м о в Г. Б. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М., Конфедерация союзов кинематографистов, «Киноцентр», 1992, сс. 19-21.
  33. В у л г а к о в а О к с а н а. *Sergei Eisenstein*, p. 137.
  34. Кремлевский кинотеатр, с. 150.
  35. Там же, с. 151.
  36. См. там же, с. 234.
  37. Там же, с. 154.
  38. Цит. по: В у л г а к о в а О к с а н а. *Sergei Eisenstein*, p. 138.
  39. Ibid, 131.
  40. S e t o n M a r i e. *Sergei M. Eisenstein*. London, 1952, pp. 226-227.
  41. Кремлевский кинотеатр, с. 161.
  42. Там же, с. 162.
  43. Цит. по: W i l s o n E d m u n d. *The American Earthquake*, p. 401.
  44. Geduld Harry M., Gottesman Ronald (eds.). *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair*, p. 33.
  45. «Кино», 1931, 16 ноября, с. 4.
  46. Кремлевский кинотеатр, с. 130.
  47. Цит. по: W i l s o n E d m u n d. *The American Earthquake*, p. 401.
  48. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1064, л. 6.
  49. Телеграмма Перы Аташевой от 27 ноября 1931 г. Цит. по: В у л г а к о в а О к с а н а. *Sergei Eisenstein*, p. 137.
-