

AD GLORIAM

НАУМ КЛЕЙМАН—70

В подборке юбилейных эссе и поздравлений—члены нашей международной редколлегии и просто давние друзья Наума Клеймана, с которым в разные годы их свела судьба: историки и теоретики кино Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ, Виктор ЛИСТОВ, Юрий ЦИВЬЯН, Бернар ЭЙЗЕНШИЦ, Ханс-Йоахим ШЛЕГЕЛЬ, главный редактор журнала «Кайе дю синема» Жан-Мишель ФРОДОН, кинорежиссеры Марлен ХУЦИЕВ, Юрий НОРШТЕЙН, Андрей ХРЖАНОВСКИЙ, Иштван САБО, Отар ИОСЕЛИАНИ.

В отдельной рубрике—«юбилейное приношение» нашего шведского коллеги, слависта, историка театра и кино Ларса КЛЕБЕРГА.

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ:

Много сказано о нарастающей бесчеловечности и анонимности современного общества. Советское общество выражало эту утрату человечности в химически чистом виде. Отчасти поэтому личность Наума Клеймана играла в жизни тех, кому посчастливилось дружить с ним, такую необыкновенную роль. Наум обладает совершенно уникальной способностью очеловечивать то, к чему он прикасается, делать переносимым, обитаемым холодный мир вокруг нас. Ему отпущен совершенно особый дар антропоморфизации институций. Мемориальный кабинет Эйзенштейна на Смоленской никогда по существу не был мемориальным учреждением, но пространством, в котором каждый пересекавший его порог начинал ощущать себя *человеком*. В 1970-е годы под крылом Наума на Смоленской начал функционировать небольшой киноведческий семинар, называвшийся «Эйзенштейновскими чтениями». Сейчас мне трудно оценить научную значимость этого семинара (думаю, что она была не особенно большой), но всех нас тянуло на Смоленскую, где в течение нескольких часов можно было ощущать себя человеком и интеллектуалом.

Музей кино, каким-то чудом созданный Наумом, в значительной мере был прямым продолжением его личности. Здесь работали замечательные люди, но все же на Пресне был домом Наума. Именно к нему шли молодые кинематографисты, киноманы, режиссеры из всех стран мира. Кинематограф в «доме» Наума превращался в нечто интимно необходимое людям, с неизменным человеческим пафосом обращенное к ним.

Эта уникальная способность очеловечивать отразилась и в занятиях Клеймана Эйзенштейном. Наум несомненно—ведущий в мире эксперт по творчеству Эйзенштейна, режиссера, которого с юности упрекали в бесчеловечности. Хорошим примером того, как Наум работал с Эйзенштейном, может послужить один из недавних его текстов—предисловие к новому изданию «Неравнодушной природы» (2004). Центральный мотив этого эссе—противопоставление Эйзенштейна Адорно. Адорно, подвергший критике «Вертикальный монтаж», представляется в предисловии антигуманистом. Его позицию, по мнению Наума, озвучивает черт, беседующий с Адрианом Леверкюном в «Докторе Фаустусе»: «—Я понял, *этого быть не должно*.—Чего, Адриан, не должно быть?—Доброго и благородного,—отвечал он,—того, что зовется человеческим, хотя оно добро и благородно. <...> Оно будет отнято. Я его отниму». Адорно понимается Клейманом как «наследник экспрессионизма», который «полагал дисгармонию социума “основополагающей” для искусства». Эйзенштейн же интерпретируется как наследник Гёте, носитель чувства гармонии, главная задача которого—антропологизация природы, обнаружение «неравнодушного», человеческого в самом диалектическом движении неодушевленной материи. Клейман утверждает, что ключевым для Эйзенштейна словом является слово «причастность», и приводит такую цитату из режиссера: «...за структурный прообраз патетического построения [произведения искусства] взята “формула”, согласно которой происходит само движение и возникновение явлений природы». Под пером Наума искусство Эйзенштейна не просто становится

диалектическим слепком природных процессов, но сама природа антропоморфизмуется, становится человеческой. И это умение увидеть в мертвой природе экстагическую охваченность глубоко человеческим пафосом симптоматично для всего мироощущения Клеймана. По существу, Наум делает с окружающим миром то, что Эйзенштейн делает с сепаратором в «Генеральной линии»—он оживляет его. Но делает это с теплом, которое не было присуще Сергею Михайловичу. Клейман и самого Эйзенштейна «человечивает». Когда Наум подчеркивает значение термина «причастность» для эйзенштейновской эстетики, он понимает этот термин несколько иначе, чем просто леви-брюлевское *participation*, использованное Эйзенштейном. Для него и «пафос» гораздо более человеческий и этический термин, чем для Сергея Михайловича. Аристотель понимал *pathos* как способность меняться под внешним воздействием, как своего рода восприимчивость. Воспринимая воздействие природы, мы тем самым утрачиваем наше человеческое, принимаем в себя чужую природу, неживое. У Клеймана пафос—это всегда нечто иное, это выход из себя, «самопожертвование» как форма достижения человечности.

Наум по своему существу—патетический человек. Все, кто имеет счастье причислять себя к его друзьям, знают его неисчерпаемую способность отдавать себя, великодушно жертвовать собой. Как часто, возвращаясь ночью со Смоленской или с Пресни, я, глядя на измученного бесконечным днем Наума, испытывал стыд из-за того, что так бесцеремонно вновь отнял его время и силы. Думаю, что это чувство знакомо многим. Патетическое в Клеймане—это как раз умение и желание давать людям больше, чем имеет сам. Это форма бесконечной «причастности».

Вряд ли нам когда-нибудь удастся вернуть Науму хотя бы часть того, что мы получили от него. Нам остается только поздравить этого уникального человека, любимого друга, с юбилеем и пожелать ему такой же неисчерпаемой щедрости на долгие-долгие годы.

(Нью-Йорк)

Юрий НОРШТЕЙН:

Наум Клейман—это отдельная вселенная. Был бы Музей кино, не было бы Музея—Наум все равно был бы. Он был уже до Музея, и Музей стал частью Наума, а не он—частью Музея.

Деятельность его настолько обширная, что не поддается объятию простым человеческим глазом и обыкновенным человеческим умом. Неслучайно маленькая дочка Саши Жуковского* назвала его «дядя Наук». Имя «Наум» было ей незнакомо, а слово «наука» она знала. Вот она и сказала: «дядя Наук». Я считаю, что это абсолютно объективная оценка Наума. Он не то что ее достоин, это совершенно естественно. Он достоин многого.

*Кинооператор, работавший с Ю.Норштейном на фильмах «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане», «Сказка сказок» (*ред.*).

Он достоин высших наград, просто потому, что количество действительно сделанного им не поддается анализу.

Я был ошарашен Наумом сразу, как только меня привел к нему Жуковский. Это было, по-моему, году в 72-м, если не ошибаюсь. Во-первых, он у меня сразу слился, как ни странно, с образом Михаила Ильича Ромма. Мне тогда увиделось что-то общее у них—и интонационно, и тембрально. Даже что-то антропологически общее есть. Когда иногда Наум смеялся, его смех—и по тембру, и по рисунку лицевых мышц—напоминал мне смех Михаила Ромма. Я просто помнил фотографию Ромма, где он хохочет... Ну, и, конечно, Эйзенштейн... Когда я впервые увидел и услышал Наума Клеймана, для меня не было зазора между тем, о чем и как говорил он, и тем уровнем мысли, который сразу предлагает Эйзенштейн, как только ты вступишь в его текст. До этого я уже знал шеститомник Эйзенштейна, это было для меня абсолютно новым чтением, но кто там писал комментарии к текстам, я, признаюсь, не обратил тогда внимания. Увлёк сам Эйзенштейн. Сначала я прочитал книжку В.Нижнего «На уроках Эйзенштейна» и увлекся эйзенштейновским разбором эпизода из «Преступления и наказания», когда Раскольников приходит к старухе. Слежение за подробностями и перипетиями развития действия и логическими обоснованиями тех или иных постановочных решений было для меня куда большим удовольствием, нежели чтение какого-нибудь увлекательного романа. И когда объявили подписку на собрание сочинений Эйзенштейна, я тут же подписался и стал читать, том за томом. И вдруг Жуковский мне как-то говорит: тут, неподалеку, есть научный кабинет Эйзенштейна, пойдём туда. Когда мы туда пришли и я оказался в этом пространстве, которое было знакомо мне по фотографиям, еще той эйзенштейновской квартиры, что на Потылихе, когда я вошел в это пространство, я увидел человека, который здесь как у себя дома. Это было *его* пространство. Пошел разговор о кинематографе, об Эйзенштейне... И все это вместе—само пространство, и разговор—меня потрясли. Я смотрел на всё, как ребенок, которого привели в гости к взрослым, и взрослые эти для него недостижимы. Признаюсь, это отношение к Науму у меня сохранилось до сих пор, хотя мы потом с Наумом перешли на «ты». Восхищение и уважение к нему, как к человеку, который знает многократно больше того, что дано тебе самому знать,—это отношение для меня так и осталось, и укрепляется с чтением тех новых томов, которые вышли: «Монтаж», двухтомный «Метод», двухтомная «Неравнодушная природа». Читая в них: «комментарий Клеймана», «комментарий Клеймана», я представляю себе, какую огромную работу надо провести, чтобы откомментировать, может быть, всего лишь пару деталей. Огромная академическая работа!

Вообще, должен сказать, что в смысле академизма эта работа в советское время была на невероятно высоком уровне. Как-то, будучи в Японии, я читал там один из томов писем Чехова, где едва ли не половину книги занимают комментарии. Я залез в них, и понял, что комментарии не менее интересны, чем сами письма. Потому что в комментариях такое огромное количество ассоциаций, что возникает второй уровень, третий уровень, и письма Чехова понимаются уже с гораздо большей глубиной, когда ты окунаешься в их контекст. То же самое с Сергеем Михайловичем. Комментарии

к нему—поразительная работа! Я знаю, что есть (или были) еще комментаторы Эйзенштейна. Например, Леонид Козлов, замечательный ученый, высоко эрудированный, тонкий, изысканный. Но Наум отличается в этом смысле какой-то, я бы сказал, необузданностью, широтой вариантов. Он не заостряется, не закичивается на строго академической стороне дела, он в своих комментариях и интерпретациях—невероятно творческая личность. Я полагаю, что количество интуиции тут соответствует еще и количеству знаний. Тут что-то есть общее с симфонизмом, о котором я читал в связи с Моцартом: Моцарт, утверждают, сочинял симфонию в секунду, а потом записывал. Это и есть интуиция. То есть сжатие времени до невероятной плотности, после чего оно разжимается и превращается в музыку, в текст. Я полагаю, что Клейман в этом смысле обладает невероятной интуицией.

Меня поражает качество его оценки вообще художественных произведений и, в частности, кинематографа. Как он углубляется в ту или иную систему мышления и выискивает в произведении какие-то новые пласти, мгновенно находит связи и параллели в культуре. Что же касается кино... Я знаю, с каким вниманием относится он ко всему тому, что происходит в кинематографе, какое внимание уделяет режиссерам, которые шли параллельно и совершенно другим путем, тому же Барнетту, например, или Роому. Или, допустим, японский кинематограф, который он, оказывается, знает так же хорошо, как библиотеку Эйзенштейна, свободно в нем ориентируется. И у него нет непрофессиональной оценки, он во всё входит с абсолютной глубиной. В каждую часть искусства, о которой идет речь, будь то театр, живопись или, скажем, декламация. Он судит обо всем этом профессионально. Т.е., рассуждая о живописи, он не ограничивается темой, сюжетом и прочим, он говорит о самой структуре, о строении живописи, о самом внутреннем свойстве этого вещества. Это очень ценно. Порой, разговаривая с кинематографистами—аниматорами или документалистами, не важно,—я вдруг понимаю, что сущностная сторона искусства их, оказывается, мало интересует. И получается так, что те из них, кто по-настоящему внедряются в эту структуру, они-то и становятся личностями в кино. Те, кого это интересует не с точки зрения хождения в музей, хождения как такового, а сама первичная основа искусства, которая уходит гораздо дальше самой живописи. И тут опять же неслучайны наши разговоры с Наумом (а они были довольно частыми) о том, что на искусство надо смотреть—в частности, на ту же живопись—не как на прямоугольники, заполненные красками и выставленные в музее, а как на часть того самого пра-искусства, которое берет начало черт знает в каком времени, когда оно и искусством-то не называлось. И тут, естественно, Наум отсылал к статьям Эйзенштейна, еще не публиковавшимся, где Сергей Михайлович совершает такие далекие экскурсы и открывает такие дали, что остается только поражаться.

Что касается Музея... Перед тем как он должен был открыться, Наум мне сказал, что ему предлагают его возглавить. Я его отговаривал: зачем, мол, тебе это надо? Это же такой большой организм, такое огромное количество хозработ и оргпроблем! Говорю: неужели тебе не хватает Смоленской и работы с Эйзенштейном? Но Наум тогда был настроен очень оптимистично. Был убежден, что найдет время на всё. И он в это дело бросился.

Я думаю, что под влиянием Элема Климова, они были расположенными друг к другу. Что же теперь по этому поводу можно сказать? Если бы в этой стране была такая необходимая часть свободы для исследований культуры (потому что Музей такого плана, Киномузей—это прежде всего исследовательский центр, это огромный научный кабинет, а не просто выставка отработавших свое эффектных декораций), то, конечно, Музей мог бы быть совершенно необыкновенный и нетривиальный и имел бы, по-моему, громадное значение. Но беда в том, что в тот момент, когда этот музей действительно стал приобретать подлинное значение, когда он стал намоленным местом, когда появилась своя публика, когда кинозалы стали заполняться целевыми программами, в этот момент его и прихлопнули. Произошло то, что должно было, наверное, произойти—в это время в нашей стране. Огромная энергия, которая была туда вложена, оказалась, к сожалению, по большей части... не то что бы затраченной «впустую», нет, она оказалась *разрушенной*. Естественно разрушенной. Жажда власти, жажда всего, кроме кинематографа, кроме искусства, сыграла свою зловещую роль. Замечательная идея была, в сущности, добыта. И говорить о том, что Музей кино в его сегодняшнем виде, пригретый «Мосфильмом», существует—это для душевного успокоения, не больше. Тот факт, что стране оказался этот Музей не нужен, говорит о качестве сегодняшнего времени.

Работа Клеймана, связанная с Музеем, была в высшей степени безупречной. Музей кино за короткий срок обрел мировое значение. Неслучайно к Науму косяком приезжали, я знаю, иностранные режиссеры, делали дары. К примеру, тот же Годар, подаривший Музею установку «Долби». Я знаю, каков авторитет Наума Клеймана в мировом музейном деле, и думаю, что Музей держался авторитетом Клеймана. Но этот авторитет у него был, конечно, и воспитан и организован его работой, связанной с Эйзенштейном.

Полагаю, что личность Наума в этом смысле вряд ли вообще имеет какие-то аналоги. Ведь он же критик, но его не назовешь кинокритиком в узком смысле слова, то, чем он занимается, скорее, относится к области киноведения. Хотя я знаю, что его умение быть аналитиком в кинематографе, аналитиком конкретных фильмов, тоже неподражаемо. Как критик и как киновед он находится в абсолютном равновесии, и это случай счастливый. Профессия киноведа предполагает наличие огромных знаний, знания же Наума настолько обширны, что, я думаю, он уже сам не ведает, что он знает. Но одновременно у него чутье на кинематограф отменное, все новое, что появляется, его глаз мгновенно цепляет, и он это быстро осмысливает. Думаю, мало кто может с ним в этом смысле равняться. У меня такое ощущение, что Наум Клейман судьбой был уготован для этого дела. Для того, чтобы заниматься кино и конкретно Эйзенштейном.

Я думаю, что и биография должна была этому способствовать. Место, откуда ты родом или где созрел. Насколько я знаю, Наум рос в Сибири. Мне кажется, что пространство, которое воспитывает твоё впечатление, которое входит в твоё впечатление, которое ты еще не осознаешь и которое, может быть, потом начинаешь осознавать, при сложении уже с делом, которым занимаешься, оно начинает воздействовать на твою логику. И в этом,

мне кажется, Науму тоже повезло. Он довольно часто говорил мне о местах, где они жили—в годы войны и после. Кажется, где-то там же, по соседству, рос Шукшин. Но Шукшин там родился и жил, а Наум там появился. Однако они оба, так или иначе, связаны с этим пространством...

Вспоминаю историю, которую мне рассказал Наум. О том, как место влияет на психологию человека и на способ его мышления. Однажды Наум где-то там, на Алтае, ездил с лекциями от Бюро пропаганды киноискусства, возил, в частности, «Грозного», вторую серию. И там же—то ли выбирал натуру, то ли по каким-то другим обстоятельствам, с ним пересекся Шукшин. Они оказались в каком-то местечке запертыми зимней стужей, ветрами, штормами. Сидели в местной маленькой гостинице и слушали радио. По радио передавали «Капитанскую дочку». И Наум мне рассказывал, как они схлестнулись с Шукшиным по поводу «Капитанской дочки». Шукшин сказал: все это, мол, дворянские дела. Что он мог понять, дворянин Пушкин? Как он мог осмыслить все, что происходило на Руси? Взгляд у Шукшина на пугачевский бунт был простой. Наум, опираясь на свои обширные знания, на гору прочитанного к этому времени, Шукшину решительно возражал. Но вот интересно: как Шукшин потом своей жизнью дописал, вернее—допонял, дочувствовал пушкинское слово, оказавшись тоже запертым в Астрахани в связи со сбором материала по «Степану Разину». По причине этой запертости он рылся в тамошних архивах и набрел в них на записи о деяниях Степана Разина в этих краях. Увидел, сколько крови там было пролито. Он откопал, например, в монастырских архивах запись о том, что Степан с друзьями изнасиловали монахиню, потом зарядили ее порохом и взорвали, ни больше ни меньше. И вот у Шукшина при чтении всего этого стал меняться взгляд вообще на всю ситуацию. Незадолго до поездки на съемки фильма «Они сражались за Родину» он пришел к Науму, на Смоленскую. Говорит: «Вот еду на съемки.—А зачем тебе это нужно, Вася?—Да мне Сергей Федорович Бондарчук обещал, что пробьет съемки “Степана Разина”, если снимусь у него...». И вдруг неожиданно вспомнил тот давний их разговор по поводу «Капитанской дочки». «А ты ведь был прав»,—сказал он Науму. Если спросить самого Клеймана об этом разговоре, он, естественно, расскажет более точно и в более подробных деталях, но смысл будет таков. Когда Наум мне это рассказал, меня это все страшно поразило. Получается, что Наум, который, может быть, не нес в себе, в силу разных причин, такую стихию, которую нес Шукшин, но в силу интеллектуальной мощи, умом постигнул то, что другой, быть может, позже постигает интуицией... Вот масштаб Наума.

Бернар ЭЙЗЕНШИЦ:

Когда мы приехали в Москву в июле 1969 года, советское кино, казалось, расцветало: в отеле, на улице, на кинопоказах можно было встретить Тарковского, Михалкова-Кончаловского, Иоселиани, увидеть первый фильм Панфилова, говорить о Параджанове и слышать разговоры о Шукшине. Лев Кулешов входил в ресторан гостиницы «Россия», подражая первому шагу американских космонавтов на Луне. Разумеется, то, что казалось возрождением, оказалось финальным эпизодом. Но целью моей поездки было разыскать тексты об истории советского кино и об Эйзенштейне для «Кайе дю Синема». Люда и Жан Шнитцеры* назвали мне имя Наума Клеймана, который ведал миниатюрным музеем на последней квартире Перы Аташевой. Вдова Эйзенштейна, умершая в 1965 году, доверила ему его сохранить. Я и не знал, что самый большой сюрприз от поездки ждал меня в этом «кабинете».

Квартира жила. Это не святая святых, сюда не ступала нога Эйзенштейна. На полках его библиотека, его фотографии, его вещи. Но музей также (и в основном) в голове Наума. Каждая книга, каждый предмет, который он показывал, имел историю и становился историей, не анекдотом, за которыми охотятся биографы, но басней, метафорой (столь любимое им слово), которая говорила что-то новое о неисчерпаемой личности и методе режиссера. Когда появились новые книги, они обрели свое место на полке. Мы перекусывали за рабочим столом, а не на кухне, как это принято в Москве. Советские интеллектуалы и кинематографисты всего мира встречались здесь и представляли свои идеи, свое любопытство, свои сомнения на суд страсти и эрудиции Наума. За этим столом я узнал больше о кино и об СССР, чем из официозной болтовни и откровений иных, неизменно мрачных, друзей.

Спустя годы мы снова сидим за этим столом с Юрием Норштейном, Людмилой Семеновой**, Александром Миттой и кое-кем еще, история оживает. И снова, когда нет больше ни Союза, ни советского кино, мы собрались, чтобы попытаться отыскать следы того, что не было ни сказано, ни открыто в этом исчезнувшем кино, сквозь призму личного опыта Наума, на этот раз, к счастью, в присутствии всезнающей Веры*** и при неожиданном участии Леонида Козлова.

К тому времени уже был Музей, и все это время Наум боролся, чтобы его создать, подобно Анри Ланглуа, но в совершенно иных условиях: брежневское здание, коридоры, которые больше кабинетов, стулья, сделанные руками Михаила Ромма, четыре зала и несколько сеансов в день. Как всегда, любого, кто приезжал в Москву, принимали, ценности открывали, но не разбазаривали, они зарабатывали все свои призы за один-единственный показ в Музее. Из своих путешествий я вспоминаю страстные споры

* *Люда и Жан Шнитцеры*—французские исследователи кино, авторы монографий и статей по истории советского кинематографа.

** *Людмила Николаевна Семенова* (1899–1990)—актриса.

*** *Вера Румянцева*, дочь Н.И.Клеймана, сотрудник Музея кино.

о Фассбиндере, Барнете или Самюэле Беккете в огромных коридорах и на лестницах. И борьбу за сохранение Музея, которая длится и по сей день.

«Свидетель», «проводник»... Злоупотребление словами, которые хорошо подходят для описания Н.К., умаляет их смысл. Я ведь еще не сказал о грандиозном труде, об изданиях Эйзенштейна, где Наум Ихильевич проникает в мозг «Старика», как, должно быть, можно было проникнуть в изобретенную тем сферическую книгу, где он склеивает фрагменты, как кинематографист—пленку.

Другие придут, чтобы извлечь их этих отрывков что-то свое, подойти к ним с иными критериями, но этот опыт останется единственным и бесконечно ценным: ни у кого больше не будет этой близости с автором, этого созвучия тому, что происходило с ним и вокруг него, когда он открывал книгу, где нацарапан грандиозный план.

И наконец, необходимо сказать о дружбе и друзьях, об Изабелле Германовне, о Леониде Козлове. Но это другая история. Я предпочел вспомнить те дни 1969 года, когда я прогуливал большой фестиваль, чтобы снова и снова возвращаться в загроможденные комнаты на Смоленской.

(Париж)

Андрей ХРЖАНОВСКИЙ:

Вы думаете, более чем полувекковая дружба, переросшая в чувство родства, помогает высказыванию? Разве что во время кавказских застолий.

«Брату Андрею...»—так Наум обычно подписывает даримые мне книги. И я горжусь этим братством. Мы родились с разницей в один день, под одним созвездием (правда, Науму пришлось подождать меня ровно 729 дней)—Стрелец и Юпитер. Ревностно следили за дорогами, которые мы выбирали и которые в лучшие для меня времена пересекались с путями Наума.

А началось это во ВГИКе. У нас составилась общий круг друзей. Одной из центральных фигур этого круга был сиявший неотразимой улыбкой и пленявший своим волшебным даром Гена Шпаликов.

Наум был одним из тех, с кем мы, первокурсники, затевали нечто вроде журнала или альманаха. Этот кружок засеки сексоты, которые всегда водились во ВГИКе в «нужных» пропорциях. А поскольку в октябре—ноябре 1956 года—года нашего поступления во ВГИК—разразились печальной памяти венгерские события, за ними, как водится, последовала волна репрессий, не миновавшая и ВГИК. Некоторые из нашей «издательской компании» заплатились жестоко и ни за что. Как судьба миновала в том году нас с Наумом—удивляемся до сих пор.

Наум обладает редчайшими качествами, которые ценят в России, в основном, близкие друзья, а в остальном мире—лучшие кинематографисты нашего времени. Ценят его колоссальную эрудицию, широкий кругозор.

Способность точно «поставить диагноз». Умение сплотить вокруг достойного дела талантливых и профессиональных людей.

По счастью или по несчастью, в искусстве мало что зависит от коллективных действий. Но если бы таковые имели смысл, то лучшей кандидатуры на место кинематографического Гуса Хиддинга, чем Наум Клейман, трудно было бы сыскать.

Наум прославился, прежде всего, тем, что сама Пера Аташева, верный друг и спутница великого С.М.Эйзенштейна, доверила, передала ему—не знаю, как это сказать... место—не место, роль—не роль... душу, дух эйзеншевских вещей, его архива, его быта.

Часто я ловил себя на том, что, говоря «Наум»—подразумевал «Эйзенштейн», и наоборот. Совсем как в известных стихах Маяковского про другие, менее симпатичные мне имена.

Мнение Наума высоко чтимо и неоспоримо не для одного меня. Во всем. И в искусстве, и, часто, в жизни.

Когда в молодые годы мне надо было завоевать сердце красавицы—я вел ее в музей Эйзенштейна на Смоленскую. А из-за полного слияния образа Клеймана и Эйзенштейна и видимого расположения ко мне Наума вышло так, что я «с Пушкиным на дружеской ноге». Таким образом, лучшие из моих подруг сразу могли оценить мой статус в кинематографической среде.

Кстати о Пушкине. Мало кто не просто среди образованных людей, но среди профессиональных пушкинистов знает творчество классика так, как знает его и очень глубоко и самобытно трактует Наум Клейман.

Поэтому в своих многолетних трудах над фильмами пушкинского цикла лучшего советчика, чем Наум, я найти не мог. Так же, как в работе над книгой о великом артисте Эрасте Гарине, кстати, высоко ценившем эрудицию и талант Наума.

Наум—создатель великого Музея—Музея кино. Тысячи и тысячи его посетителей не только пополняли в его стенах свое образование, но имели возможность оценить блистательный талант киноведа и лектора Наума Клеймана.

Что тебе сказать, дорогой Наум? Живи долго. Да помогут тебе Господь и твоя замечательная семья. И помни: ты нужен не только нам, но и следующим за нами поколениям—всем, кому дорога наша культура.

Видишь, я «перешел на личности».

Обнимаю тебя крепко.

Твой брат Андрей.



На Смоленской



В Музее кино

Юрий ЦИВЬЯН:

У Эйзенштейна была одна привычка. Когда он хотел нарисовать автопортрет, он делал картинку составной. Вслед за Евреиновым, который в «Кулисах души» распределил роль «Я» между тремя актерами, Эйзенштейн свое «Ю» изображал способом монтажа фигурок: «я скорбящее», «я восторженное» и т.д. Если бы мне пришлось писать портрет Наума Клеймана, я бы к Науму-ученому пририсовал еще двоих—Наума-строителя и Наума-воина. Вступив в поединок с мутным прибором рынка, Наум-воин показал, что за прошлое можно сражаться. Пусть в конечном итоге он был вынужден отступить, но ведь в войнах такого рода конечных итогов не бывает; и, поверьте, Наум попортил нервы не одному начальнику культуры. Помню, однажды заглядываю в Музей. Наум, свежий и веселый, рассказывает мне о недавней схватке в высоком кабинете. Рассказ похож на заветную сказку из «Невского» про хитрого зайца, лису и ее девичью честь. Спрашиваю: «И как—нарушили?» «Нарушил, нарушил»,—радостно закивал Наум.

Но умения драться за прошлое мало. Наум научил нас прошлое строить. Клейман—путевой инженер, строитель мостов между настоящим и прошлым. В 1957 году, еще студентом ВГИКа, он восстановил утраченные надписи к «Пиковой даме» Чардынина. Двадцать лет спустя по немецким негативам восстановил «Потемкина», попорченного в 1957 году. Им же был возвращен к жизни «Бежин луг». Главный труд жизни Наума—не летопись истории кино, а осуществление несбывшегося в ней. Таковы восстановленные им книги Эйзенштейна. Восстановленные дважды—насколько позволяла цензура и текстология в 1964 году, и заново восстановленные теперь—в великолепно изданных и блестяще прокомментированных недавних изданиях Музея кино и Эйзенштейн-центра.

Этим летом я снова побывал на Смоленке. Спросил, завершил ли Наум работу над новой серией эйзенштейновских изданий. Обрадовался, услышав знакомый вопрос: что означает «завершил»? Кажется, в словаре людей клеймановского склада понятия «завершить» и в самом деле нет.

В том же разговоре я узнал, что следующей по счету работой Наума Клеймана будут «Несделанные вещи» Эйзенштейна. Начнем с «1905 года»,—сказал Наум,—даст бог сил, займемся остальным.

Вольному воля. Властям вольно распределять Lebensraum—общее жизненное пространство, кроить кубатуру воздуха и квадратуру пола. Но пространством собственной жизни каждый волен распорядиться сам. Жить своей жизнью, конечно же, искусство, но этому удобному искусству легко научиться у Годара. Клейман выбрал путь более сложный. Его жизнь и своя, и не своя. Вспомним «Дом мастера»—фильм Клеймана об Эйзенштейне. В отличие от фильмов Годара, «Дом мастера»—не взгляд на прошлое кино глазами настоящего. Скорее наоборот—смотря этот фильм, кажется, будто это Эйзенштейн изучающе смотрит на тебя. Делается неловко за живых.

(Чикаго)

Жан-Мишель ФРОДОН:

Кино-критик, кино-журналист, как же тебе везет: ты можешь путешествовать по миру, встречаться с интересными людьми, смотреть фильмы, которых еще никто не видел, знакомиться с режиссерами, актерами (и актрисами), с архивами, с бюрократами, ну, и с дрянными фильмами тоже. И вот, во время одной из поездок, ты встречаешься с кем-то, совершенно не похожим на остальных, с человеком, воплощающим в себе причину, по которой ты влез во все это,—помимо актрис, конечно,—человека с огромными знаниями, с готовностью ими делиться, с высоким уровнем требований, с мужеством противостоять любой власти во имя того лучшего, на что способно человечество—фильмов, книг, мыслей, картин... Имя этого человека Наум Клейман. Спокойно рассказывая, он ведет вас по улице своего города, Москвы, и благодаря ему ты влюбляешься в этот город. Он смотрит тебе в глаза своим светлым глубоким взглядом и говорит: вот это срочно, это важно. И вы понимаете, что это действительно срочно и важно. В этом мире срочных и важных дел, с которыми Науму Клейману приходится встречаться,—бесчисленное множество, такова жизнь. Но когда, сидя вечером в эйзенштейновской библиотеке или в кафе, он спрашивает вас о каком-то молодом аргентинском режиссере или о новом фильме Жан-Мари Штрауба, вы понимаете, что это любопытство, открытость миру, любовь к его сегодняшнему и завтрашнему дню—это и есть истинные причины его ревности ко всем этим фильмам, документам, фотографиям, мемуарам и архивам. И вы благодарны ему. Вы понимаете, зачем вы столько путешествовали по миру.

С днем рождения, Наум!

(Париж)

Ханс-Йоахим ШЛЕГЕЛЬ

Квартира Эйзенштейна на Смоленской и Киноцентр на Баррикадной, из которого невежественный дух коммерции изгнал «Музей кино»—это теперь скорее печальные здания. Однако гений Наума Клеймана наполняет все аурой творческого мышления, которая никогда не ограничивает историю кино и содержащиеся в ней идеи музейными экспонатами, от одного импульса идет далеко за пределы одного лишь кино. Он смог в брежневский застой, равно как и в хаос противоречий переломного времени и бескультуре «тусовки» создать ковчег, который свел людей различных континентов, убеждений и взглядов, и не только для дискуссий о «шарообразной книге» Эйзенштейна—был возрожден сам его вдохновленный различными дисциплинами творческий дух.

Наум Клейман не только знает как никто другой кинематографические произведения и письменные труды Эйзенштейна. В его образе мыслей есть та глубина, которая в каком-то смысле обострила чувствительность его взгляда на историческое как на целый спектр современных фильмов и которая сегодня, как никогда, стала особенно редкой. В ней мы больше всего нуждаемся во всем мире: поздравления и пожелания счастья к юбилею На-

ума Ихильевича Клеймана могут быть только бесконечной благодарностью и настоятельным пожеланием, чтобы он еще долго и всегда вновь вдохновлял нас «смотреть из прошлого вперед».

(Берлин)

Виктор ЛИСТОВ:

Наум чуть моложе меня. Но это паспортное обстоятельство не играет роли. Еще лет сорок тому назад друг Клеймана Изабелла Германовна Эпштейн называла его на японский манер—сен сэй, что, кажется, означает «учитель», «наставник».

Сегодня уже трудно объяснить, чем была для нас «Смоленская», т.е. Научно-мемориальный кабинет Эйзенштейна на Смоленской улице, где Клейман состоял единственным сотрудником—и заведующим, и уборщицей. Было ли это дружеским кругом? Научной школой? Отдушиной в затхлом, застойном мире? Всё—правда. Туда, на Смоленскую, Клейман магнитно притягивал все лучшее, что было, не только в киноведении, но и вообще в искусствах, в жизни. Список тех, кто бывал и учился у Наума, если б его составить, мог бы просто потрясти воображение.

Клейман, конечно, всегда был и всегда будет одним из нас. Но есть разница, которую трудно объяснить. Она примерно вот в чем. Когда, допустим, мне приходит в голову интересная мысль, я встречаю ее как редкую и дорогую гостью. Запоминаю, записываю, люблю и оглаживаю со всех сторон. Наум, в общем, не носится со своими идеями как с писаными торбами. Их, этих идей, у него ежедневное множество. А потому каждая отдельная мысль не кажется ему таким уж важным событием—он их щедро рассеивает, роняет, дарит. И даже забывает.

Боюсь, что кто-то из людей на Смоленской не угадал своего призвания: быть при Клеймане Эккерманом, записывать соображения сен сэя.

Если б я попробовал вспомнить, чем и почему я обязан Клейману, здесь не хватило б места. Но один эпизод я обязан записать. Давно, еще в начале нашего знакомства, мы на Смоленской целую ночь проговорили с Наумом о Пушкине. Под утро—мы были еще на «вы»—он мне сказал:

—А вы могли бы заниматься Пушкиным серьезно. Даже профессионально. Имейте в виду, Пушкин—малоисследованный автор.

Я тогда не поверил Науму, даже рассмеялся. Сегодня мне не смешно. Наум оказался прав: Пушкин действительно больше знаменит, чем исследован. И я долгие годы занимаюсь Пушкиным после того разговора с Наумом. Надеюсь, что мои занятия находятся на профессиональном уровне.

А сам Наум напечатал когда-то несколько недлинных работ о Пушкине и отошел в сторону, занялся другими сюжетами. Жаль. Но это его, так сказать, фирменный стиль. Акын в нем сильнее литератора.

Киношники не следят за пушкиноведческой литературой. Так вот, общаю специально для них: на старые статьи Клеймана о Пушкине литературоведы ссылаются и сейчас, сегодня...

Марлен ХУЦИЕВ:

Дорогой Наум! Прими мою признательность и дружеские объятия.

Помню тебя еще тонким юношей. Но блеск в глазах уже обещал многое, и это оправдалось. Среди длинного ряда тебе признательных коллег и сам Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Тебя не обошли и превратности судьбы. Ну что ж, это ведь в порядке вещей. Куда от этого деться? Но твой стойкий и несгибаемый характер всегда умел и умеет справляться с ними. Иногда, правда, очень редко, ты напускаешь на себя этакую академическую важность, хоть это тебе совсем не идет. Но, возможно, мне это показалось.

Поздравляю тебя, не зная, сколько же тебе сегодня—говорят, что-то круглое. Но, увы, я всегда буду старше. Не старей, это нам обоим с тобой не грозит.

Кланяюсь твоей семье, твоему замечательному дому.

Твой, всегда твой Марлен Хуциев.

Иштван САБО:

Хочу от души поздравить Наума Клеймана с такой круглой датой, которая меня крайне удивляет, ибо для меня Наум—молодой человек. Когда мы последний раз встретились в прошлом году, он был очень-очень молодым, что, видимо, определяется не летоисчислением, а духом. Интересно, что человека, занимающегося делами, которыми занимались наши родители, уважение и любовь к этим старым делам сохраняют таким молодым.

Наум Клейман помогал нам познакомиться с Эйзенштейном. Конечно, не с тем Эйзенштейном, фильмы которого мы смотрели и знали до этого, а с тем Эйзенштейном, который стоит за этими фильмами, дух которого питал их. Все относящееся к Эйзенштейну, его судьбе, фантастическому жизненному пути, приключениям, развитию, таланту, в моих глазах связано с Наумом Клейманом. Возможно, потому, что—и тут я вынужден открыть секрет—от него я получил однажды фантастический том рисунков Эйзенштейна, одно из моих сокровищ. В альбоме этом есть чудесные рисунки к «Ивану Грозному» и «Александру Невскому», портреты, изображения характеров, костюмы, фантастические видения—в них уже было все то, что потом появилось и проявилось на пленке.

Точно так же я Науму обязан и дневниками Эйзенштейна. И еще многим, что необходимо знать человеку, захотевшему заниматься кино, точно так же, как захотевший писать драму должен знать все о Шекспире, или желающий стать художником должен все знать о Рембрандте, Леонардо и Тициане. Это мои личная, так сказать, признательность за бесценные дары, сделанные Наумом Клейманом, с которым дружу уже бог знает с какого времени. Но есть еще общая наша признательность—за созданный им Мемориальный Эйзенштейновский кабинет, подобный музею, в который на протяжении четырех десятилетий к Науму Клейману приходят многие кинематографисты мира. Следовательно, и кино живет благодаря ему, и об

этом нельзя забывать. Иначе говоря, Наум Клейман—институт, причем такой институт, который надо оберегать, которому надо помогать, чтобы и следующие поколения могли знакомиться с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, одной из высочайших вершин киноискусства.

Будапешт (по телефону)

Отар ИОСЕЛИАНИ:

Наум Клейман—человек удивительный. Редкий. Я мало встречал таких людей. Так преданных тому, чем он занимается, влюбленных в свою профессию, в свое дело. Мне повезло, я его знаю очень давно, дружу с ним, и этой дружбой горжусь.

Критик он для меня истинный. Воплощение того, что я считаю настоящей критикой. Критик и историк кино.

Он начал с Музея Эйзенштейна, музея, посвященного одному из самых замечательных явлений в нашем кино. Да нет, не только нашего—всего мирового. Наум Клейман много лет жизни отдал сохранению и распространению эйзенштейновского кинонаследия и его теоретических трудов. Ретроспективы и выставки по всему миру, издание эйзенштейновских трудов... Наум работает, не покладая рук, он неутомим. Позже к Эйзенштейну прибавился Музей кино, уникальное, я считаю, учреждение культуры, где как дома чувствовало себя искусство и витал дух мысли. Но так сложилась судьба Музея кино, что Наум вышел практически в одиночку сражаться с грязной кликой и сражался до конца. Не знаю, продолжает ли сражаться и сейчас, но знаю, что, как всегда водится в подобных сражениях, победила клика. Ту гениальную идею, какую представлял собою Музей Наума Клеймана, не удалось отстаивать. Формально Музей, может быть, еще и обретет какие-то физические очертания, но Музея, каким он мог бы быть, приложи к этому свои знания, опыт, фантазию, наконец, любовь Наум Клейман, боюсь, уже не будет. Жаль.

Критик он, что очень важно, нелицеприятный, никаким сторонним влияниям, а также симпатиям и антипатиям не подверженный, он скажет вам то, что на самом деле думает, и это суждение будет необыкновенно глубоким и—доброжелательным. А если вам повезло, и он стал вашим товарищем, то товарищ он верный. Верный—это означает, опять-таки, требовательный. Хорошо вас знающий и умеющий разглядеть в вашем произведении глубинные токи, его питавшие. Ценнейшее и редчайшее умение.

Долгих лет жизни и такой же неутомимости тебе, Наум,—на радость всем нам!

Париж (по телефону)

Тексты зарубежных участников юбилейной подборки перевели
**Анна Варга, Татьяна Ильиченко,
Светлана Орешенкова, Дарья Кружкова**