

ЭРОТИЧЕСКИЕ РИСУНКИ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА (коллекция Москвина)

*Работа представлена кафедрой музеиного дела и охраны памятников
Санкт-Петербургского государственного университета.*

Научный руководитель – доктор исторических наук, профессор М. Б. Пиотровский

Статья посвящена коллекции эротических рисунков С. М. Эйзенштейна, сформированной после его смерти и получившей название «коллекции Москвина». Эти рисунки, созданные в 1930-х – середине 1940-х гг., представляют самостоятельную художественную ценность, а история создания коллекции является своеобразным отражением изменений, происходивших в сфере общественной морали.

The article deals with the collection of erotic drawings by Sergei Eisenstein, which was formed after his death and is known as «the Moskvin collection». The drawings created in 1930 – mid-1940s are of great artistic value, and the collection's history reflects the changes in morals of that time.

Собрание Эрмитажа постоянно пополняется, в него входит весьма необычная коллекция рисунков Сергея Михайловича Эйзенштейна. И хотя его огромное (более 5000 работ) графическое наследие хорошо известно, эти рисунки из общего ряда несколько выделяются. Все они очень красивы по рисунку и композиции, но в большинстве случаев совершенно непристойны.

Как таковая, коллекция именно эротических рисунков великого режиссера сложилась в некотором роде случайно, до его смерти все рисунки у него хранились вместе, и сам он не делил их по темам. Он наслаждался самим процессом рисования, как ни банально это не звучит, возможностью передать линией характер персонажа, своей способностью найти идеальный типаж и показать, как меняется от рисунка к рисунку манера трактовки сюжета (последнее было для него очень важно).

Когда в 1948 г. Эйзенштейн умер, его архив разобрали, и в нем был выделен отдельный блок графических произведений. Занималась этим Пера Моисеевна

Аташева (1900–1965), его верный друг и доверенное лицо. Было совершенно ясно, что почти все бумаги Эйзенштейна попадут в государственный архив для дальнейшего изучения. Скорее всего, именно тогда Аташева разделила весь массив графических листов на две части – просто рисунки и эротические рисунки. Его близким не хотелось, чтобы излишне смелые рисунки мастера обсуждались. Время для этого тогда еще не пришло, и само наличие их в его творческом наследии вполне могло бросить тень на имя великого режиссера, особенно учитывая необыкновенную смелость в трактовке почти всех сюжетов. Не надо забывать, что времена были жесткие, и сам факт существования рисунков такой направленности (можно лицемерно сказать, что изображение гетеросексуальных пар составляют весьма незначительный процент) и при этом столь откровенных, мог бросить тень на образ гения и вызвать массу опасных в то время слухов.

Некоторое время Аташева хранила их у себя, показывая лишь некоторым исследователям творчества Эйзенштейна, тро-

гательно предпочитая самой их не смотреть, а потом отдала папку с эротическими рисунками на хранение Андрею Николаевичу Москвину (1901–1961), знаменитому оператору, пришедшему к Эйзенштейну в 1943 г. на съемки «Ивана Грозного». Он был верный человек, и для Аташевой было спокойней, чтобы эта папка хранилась у Москвина.

Но в 1961 г. Москвин умер, а папка с эротическими рисунками начала свою собственную жизнь и путешествие. Она несколько раз переходила из рук в руки, и в конце концов обстоятельства сложились так, что их стало возможным опубликовать и пранализировать не как что-то запретное, а как самостоятельные художественные произведения. Времена изменились, общественное мнение стало мягче, за неполные 60 лет, прошедших со дня смерти Эйзенштейна, рамки допустимого в искусстве расширились достаточно для того, чтобы эротические рисунки Эйзенштейна воспринимались публикой адекватно.

А они необычайно интересны и объединены несколькими крупными сериями, сделанными зачастую в один день. Идея «серийности» увлекла режиссера в 1931 г. в Мексике, когда он сразу создал 52 рисунка. Он не мог оставаться в бездействии и рисовал, когда не мог снимать. Ему хотелось увидеть, как именно будет развиваться воображение, что произойдет с сюжетом, и был одновременно и удивлен, и доволен достигнутым результатом. Обнаружилось, что «почти каждый мотив начинается строго... бытово, затем переходит в условность знака, после чего... схематизм опять начинает наливаться кровью и оживать»¹. Эта закономерность прекрасно видна на примере «Lucian» и «Leda», где Ганимед и Леда бесконечное количество раз то схематично, то оживленно всячески переплетаются с разнообразными лебедями. Фигуры становятся то более конструктивистскими, то менее, но все время они остаются прекрасно закомпонованными композициями. Этот принцип продолжал работать и по-

ле, когда в Алма-Ате Эйзенштейн, например, описывал приключения маски или же процесс съемок порнографического фильма.

Коллекция охватывает период с начала 1930-х гг. и заканчивается послевоенными рисунками, в ней есть работы, выполненные в Мексике и Алма-Ате, сделанные во время съемок «¡Que Viva Mexico!» и «Ивана Грозного». Время движется, обстоятельства жизни меняются, война и эвакуация приходят на смену Америке и встречам с Чарли Чаплином, инфаркт все ближе и ближе, но темы рисунков повторяются через года – и в 1942 г. бык, надев маску, превращается в тореадора в Мексике, как будто за окном стоит 1931 г. Принцип изменений в серии работает и в том случае, если серия растягивается на года.

Может быть, именно этой теории эволюции сюжета при многократном его повторении, нашедшей свое практическое подтверждение, мы и обязаны как своеобразию коллекции, так и ее «серийности». Ведь если конечной целью Эйзенштейна было проследить в рисунке изменение трактовки изображаемого, то тогда легко объясняется и множественность эротических изображений. Может быть, он и не был так сконцентрирован на сексе, как может показаться при первом взгляде на эти рисунки (не надо забывать, что идея выделения этих рисунков в отдельный комплекс не принадлежала самому автору). Наоборот, в этом случае можно предположить, что Эйзенштейн, начав какую-либо тему, например эротическую, просто вынуждал самого себя создавать как можно больше однотипных рисунков в целях научного исследования. Естественно, это не могло не быть некоторого рода сублимацией («в долгие дни дождливого сезона, не имея выхода для творческой энергии, я немало времени посвящал этому занятию»²), но не это главное: будучи изначально хорошим рисовальщиком и получая прекрасное материальное подтверждение (рисунки) своих теорий, он просто не мог остановиться. Тем более что обладал по-

истине маниакальным трудолюбием – например, тогда, в первый же раз, он за пять дней сделал 127 (!) рисунков на одну и ту же тему.

Барьеров он себе не ставил. Фантазия режиссера неистощима, язвительный ум, сознание, которому его владелец не ставит преград, и не ограниченное никакими табу воображение в сочетании с талантом рисовальщика породили действительно поразительный результат. То, что именно заставляет Эйзенштейн делать Саломею, вызывает шок, но рисунок при этом остается красивым. Точная линия пера создает незабываемый образ, столь же сильный, как и образы Самсона и Далилы. Но все же, когда автор отходит от религиозной тематики, зрителю становится легче, так как в случае «просто пар» болезненного столкновения между моральными установками зрителя и дерзостью не скованного ими художника не происходит. И тогда сделанная в этой же утонченной манере серия «Мебель», где любовники запечатлены в прозрачном изломанном пространстве, просто радует своей законченностью и заставляет вспомнить о рисунках Матисса, так же как и созданные в стилистике Шиле пары 1944 г.

Но в большинстве своем эти рисунки очень забавны, если не смешны, а из-за того, что Эйзенштейн идеально подбирал

типажи как для фильмов, так и для рисунков, они становятся еще и необыкновенно убедительными и доходчивыми (что-то в духе: «главные герои у меня – доярка, бык и сепаратор»³). Это относится в равной степени как к дамочкам с молодыми любовниками, так и к Платону с учеником. Типаж идеально совпадает с героем, и от этого комедийный эффект усиливается в несколько раз. Лучший пример тому – рисунки с подонками и матросиками, бесстыдными, наглыми и совершенно современными, рисунки, извлекающие на свет сущность своих героев и одновременно из-за своей художественной законченности делающие их такими обаятельными.

Коллекция эротических рисунков Эйзенштейна, бесспорно, скандальна и сейчас, хотя и не в такой степени, в какой она была в момент ее создания. Но бесспорно и то, что работы, составляющие ее, несомненно, раздвигают рамки наших представлений об отечественной графике 1930-х – 1940-х гг. А кроме того, она позволяет нам узнать иного, не общепринятого Эйзенштейна – классика мирового кинематографа, «этот Э. предстает средневековым монахом-эротоманом и мистиком. Циником и экстатиком. Певцом оргазмов всех виданных и невиданных разновидностей»⁴.

И очень хорошим рисовальщиком.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эйзенштейн С. М. Композиция и изобразительность // Киноведческие записки. 1997–1998. № 36/37. С. 249.

² Там же. С. 248.

³ Эйзенштейн С. М. Русское кино использует непрофессиональных актеров // Киноведческие записки. 1997–1999. № 36/37. С. 328.

⁴ Эйзенштейн С. М. Конспект для статьи Аниты Бреннер о моих рисунках для «Creative Art» // Метод. М., 2002. Т. 2. С. 495.