

O toque impossível de duas mãos: Reflexões de Aleksandr Sokúrov sobre a obra de Serguei Eisenstein

The impossible touch of two hands: Reflections by Aleksandr Sokurov on the work of Sergey Eisenstein

Paulo de Mello Calderaro¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo propor a tradução comentada de um texto de autoria do cineasta Aleksandr Sokúrov a respeito da obra de um dos pioneiros do cinema soviético, Serguei Eisenstein, e que reflete ainda sobre a natureza da arte, do cinema e da história. Considerado o papel de importância que o cinema ocupa tanto no mundo, como na Rússia em particular, esta tradução se propõe a contribuir para o acesso à visão russa sobre o cinema nacional e o favorecimento da sua integração nas discussões sobre a cultura russa em geral.

Palavras-chave: Cinema russo; Tradução; Aleksandr Sokúrov; Serguei Eisenstein.

Abstract: The present paper aims to offer the reader a commented translation of an essay written by Russian film director Aleksandr Sokurov on the work of one of the earliest Soviet directors, Sergey Eisenstein. Moreover, Sokurov's essay contains a wide range of his reflections on the nature of art, cinema and history. Considering the major role played by cinema both around the world and within Russian culture, the purpose of the following translation is to give access to Russian authors' views on Soviet and Russian cinema and favor the inclusion of such art forms to discussions regarding Russian culture as a whole.

Keywords: Russian Cinema; Translation; Aleksandr Sokurov; Sergey Eisenstein.

O cinema, enquanto elemento constituinte e fundamental da cultura mundial desde o seu surgimento e sua consolidação, ao longo do final do século XVIII e início do século XIX, foi e continua a ser pensado e teorizado não apenas por críticos e estudiosos, mas também por seus realizadores. Sua interação com a arte, o pensamento e a política dos mais diversos países no século passado e na contemporaneidade pode ser facilmente verificado em grande parte das análises, pesquisas ou guias da história do cinema. E ainda que sua influência sobre todo o mundo seja inegável, não seria inverossímil propor uma série de elementos que corroborassem uma relação de particular intimidade e interação cultural com a sétima arte que se desenvolveu em alguns países – podem-se citar aqui os Estados Unidos, a Índia, o Japão e, sem dúvidas, a Rússia (e a antiga União Soviética).

¹ Graduando do Curso Superior do Audiovisual na Universidade de São Paulo. Desenvolve uma pesquisa de iniciação científica, sob orientação da Prof.^a Cecília Antakly de Mello, sobre as ligações estéticas e geracionais entre o rock soviético e o cinema produzido durante e posteriormente à perestroika. paulo.mellocalderaro@gmail.com.

Da célebre afirmação de Lênin de que “de todas as artes o cinema é a mais importante”² até as pesquisas empreendidas por Liev Kulechov, a efervescência de movimentos cinematográficos de vanguarda, particularmente nos anos 1920, o estabelecimento de uma sólida indústria cinematográfica soviética e a consolidação na história do cinema mundial de figuras como Serguei Eisenstein, Dziga Viértov, Andrei Tarkóvski e o próprio Aleksandr Sokúrov; o cinema, as descobertas e as implicações estéticas e políticas dessa jovem arte logo se tornaram um elemento crucial na constituição do panorama cultural da então União Soviética. Parece difícil nos colocarmos a pensar a cultura soviética e russa, portanto, sem a devida atenção à trajetória e ao papel que o cinema assumiu e ainda assume para a compreensão de sua cultura.

Felizmente, diversos pesquisadores aqui no Brasil se dispuseram e se dispõem a esta tarefa, seja de forma integral ou episódica. Ao longo destes anos de pesquisa, obras de realizadores importantíssimos para o cinema russo como Andrei Tarkóvski (*Esculpir o tempo*), Serguei Eisenstein (*A forma do filme* etc.), e mesmo alguns artigos e ensaios de menor extensão de diretores como Dziga Viértov, Artavazd Pelechian etc., foram vertidos para o português direta ou indiretamente. Ainda assim, uma grande parcela dos escritos teóricos a respeito do cinema russo e soviético ainda se encontra exclusivamente no seu original russo, em especial os mais recentes.

É com o fim de buscar colaborar com algumas reflexões destes artistas a respeito do cinema, da arte e de sua relação com a história e a cultura russas que foi traduzido aqui o breve ensaio *Mãos: reflexões sobre a evolução profissional*, no qual o diretor Aleksandr Sokúrov reflete sobre a biografia e o cinema de Serguei Eisenstein e sua relação com a visão de mundo desse diretor, bem como a maneira como encara a natureza do cinema e a ética da imagem cinematográfica.

O ensaio foi originalmente publicado em uma coletânea de contos, roteiros, entrevistas, comentários e ensaios do diretor em 2011, denominada *No Centro do Oceano* (*V Tsentre Okeana*, ainda não publicada em português). Isso não significa que não haja material que possa ser acessado a respeito desse diretor e de sua obra, mas o ensaio aqui traduzido ainda é inédito em nossa língua.

² No original russo “[...] из всех искусств для нас важнейшим является кино”, a afirmação de Lênin é a ele atribuída por Aleksandr Lunatchárski em carta de 1925 a Grigóri Boltiánski sobre uma conversa que haveria ocorrido em fevereiro de 1922. A carta foi originalmente publicada no livro de Boltiánski *Lênin e o cinema* (*Lenin i kino*) também em 1925. Cf. o texto da integral da carta em: <http://lunacharsky.newgod.su/pisma/pismo-boltanskomu/>).

Embora fundamentalmente direcionado ao cinema, Sokúrov se volta de forma recorrente a questões de teor consideravelmente mais filosófico e atribui a seu texto um tom mais ensaístico — o que implica, não raro, em um discurso dado a liberdades líricas e um fluir mais artístico, que buscamos manter na presente tradução. Assim, frases ou parágrafos iniciados por reticências, alegorias e representações visuais são elementos recorrentes no discurso do autor. Além disso, o uso também recorrente de uma terminologia própria à esfera cinematográfica se fez bastante presente, e foi dedicada também especial atenção à tradução desses termos, particularmente em se tratando de um texto voltado não apenas para o público interessado em estudos russos, mas igualmente para um leitor ligado à teoria do cinema.

A fim de permitir uma leitura fluida do texto diretamente, a quem interessar, e possibilitar ainda assim a consideração a respeito de aspectos de relevância levados em conta durante a tradução, optou-se pela adição de notas de rodapé que discutam esses elementos do texto sem que seu corpo acabe necessariamente fragmentado. Além delas, algumas outras notas de rodapé foram aqui inseridas com o fim de esclarecer o papel de indivíduos, obras e possíveis circunstâncias históricas pouco conhecidas.

Não é, de maneira nenhuma, pretensão desta tradução estabelecer uma versão final do ensaio de Sokúrov. Afinal, como dizia Boris Schnaiderman: “cada tradutor se aperfeiçoa, torna-se ‘menos ruim’, pela autocrítica” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 15), e tenho certeza de que há muita autocrítica que precisa ser feita. Quando muito, esta tradução se propõe a possibilitar o acesso a mais uma fresta da vasta diversidade de olhares a respeito do cinema russo e da maneira como a sétima arte interage, desde muito tempo, com a dinâmica histórica e cultural da Rússia.

Mãos: Reflexões sobre a evolução profissional

Aleksandr Sokúrov

Mais uma vez folheio seus desenhos: através da rude geometria das linhas e das relações entre as personagens no papel se manifesta a evidente singularidade do autor, sua superioridade, sua elevação sobre o ofício.

A tarefa diante da qual me encontro é para mim de grande e intrínseca complexidade: Dou-me a liberdade de falar sobre um homem extraordinário que jamais vi, um homem cuja mão jamais toquei...

Muitos fatos de sua biografia me são desconhecidos, eu nunca me voltei especificamente para o estudo de sua obra e, além disso, sempre houve para mim um distanciamento em relação à sua pessoa e aos seus trabalhos. Ademais, a dimensão dessa figura em muito torna hoje quaisquer juízos de valor a seu respeito inadequados e sem sentido.

...Quando vi pela primeira vez seu filme *O Encouraçado Potemkin*... lembro-me bem das minhas impressões. Por algum motivo mesmo naquela época, para mim, criado no espírito soviético, era um filme pretensioso demais.

E violento demais.

Ainda assim eu tinha interesse pela vida de Eisenstein: na prova de admissão do VGIK³ eu recitei os poemas infantis de Agnia Barto⁴ e, no lugar de prosa, um fragmento do roteiro de Eisenstein de *Aleksandr Niévski*.

Mas a ânsia por manter certa distância, de não me aprofundar, não me aproximar inteiramente dele, eu já nutria mesmo então.

Quando eu ainda estudava no VGIK, eu montei uma reconstrução do espetáculo de Eisenstein *O Sábio* e conheci Naum Kleiman⁵, que manifestou grande entusiasmo pelo meu trabalho. Mas eu não poderia dizer que eu era atraído pelo *mundo* de Eisenstein. Ao contrário, tive pela primeira vez a percepção da força e do perigo do instrumento que o cineasta usa ao assistir aos seus filmes. Até hoje eu não consigo me desvencilhar da ideia de que o cinema carrega consigo um objeto muito afiado e que pode causar feridas incuráveis.

³ Instituto Nacional Russo de Cinema S.A. Guerassímov (*Vserrossiiski Gossudarstvennyi Institut Kinematografii im. S. A. Guerassimova*), fundado em 1919, em Moscou.

⁴ Agnia Lvovna Barto (1906-1981) foi uma poeta e escritora soviética de literatura infantil.

⁵ Naum Ikhílievitch Kleiman (1937-) é um historiador e pesquisador de cinema russo-soviético especializado na obra de Serguei Eisenstein.

Imagine que você está andando em meio à multidão e de repente algum louco romântico saca uma navalha e se põe a balançá-la para todos os lados e ferir terrivelmente as pessoas ao redor. Muitos são mortos e os feridos acabam com cicatrizes na face pelo resto da vida. Não sou capaz de perdoar o cinema por todas essas feridas.

A provocação da violência na exibição de uma ação efetivamente real para mim sempre beirou à violação moral. Sempre penso: entre os espectadores pode haver pessoas sensíveis.

Para mim são inadmissíveis na arte essa provocação da crueldade e a sua canonização estética. Dizem: mas que figura, que tragédia se adivinha detrás disso!

Mas uma coisa é ler sobre isso em uma peça de Shakespeare, outra é mostrá-lo no cinema.

A distância entre o escrito e o mostrado, entre a tensão moral da palavra e a percepção psicofísica da imagem, é gigantesca. O que o cinema mundial provocou várias décadas atrás atingiu hoje a dimensão de um hábito generalizado a quaisquer formas de violência na tela. Aqui para mim sempre se encontrou a fronteira da recusa.

A maestria não deve corroborar o mal.

A reprodução visual de imagens de violência sempre é, a meu ver, a propagação do mal. Quando eu vejo *Laranja mecânica* de Kubrick, por mais que compreenda toda a maestria desse indivíduo, imagino ao mesmo tempo a quantidade de traumas psicológicos que podem ter sido provocados pelos seus filmes.

A mesma preocupação surgiu em mim nas primeiras vezes que assisti a *O Encouraçado Potemkin* e *A Greve*. Preocupação que, na época, não transmiti a ninguém. Eu sabia que essa minha percepção despertaria nos outros apenas ironia. Entretanto a sensação que me havia tomado nos tempos de escola permaneceu até os dias de hoje.

Consigo ver sob a perspectiva histórica, de sua origem até a atualidade, a maneira como o cinema passo a passo se rebaixou à crueldade intelectual e sistêmica. Os cineastas colaboraram para a formação de um certo retrato obscuro do mundo, que hoje se encontra em materialização.

Como Napoleão, que dizimou centenas de milhares de pessoas e por algum motivo se tornou um homem grandioso na memória dos herdeiros franceses, e como Lênin, que assinou decretos de execução pública de milhares de padres em um país cristão e foi declarado "o mais humano dos homens", os cineastas que habituam seu espectador a imagens de violência, recebem o status de artistas.

A mim são mais próximos aqueles, dentre os fundadores da "nova arte," que fizeram uso das novas possibilidades de seu ofício com grande cautela, que não começaram do zero e não foram primitivos e ambiciosos. Uma vez que imaginar-se a pedra fundamental no alicerce de

qualquer processo criador é não apenas presunçoso, mas barbaramente ingênuo. Se a atividade de muitos cineastas não fosse tão ambiciosa e imoral, o mundo poderia em muitos aspectos ser outro.

Primeiramente, o cinema transformou o mistério da morte em um produto visual e, em seguida, o disponibilizou ao seu parente mais próximo: a televisão.

O cinema violou a fronteira da zona de perigo, tornou a falta de tato, o desaforo⁶, a grosseria, a familiaridade da invasão a quaisquer esferas de conexão humana, características da civilização americana e europeia. Foram os diretores de cinema que desfizeram todos os nós⁷ que a cultura popular em todo lugar atava firmemente com a complexidade de delicados retratos.

Tenho certeza: o agudo antagonismo contemporâneo entre as civilizações muçulmana e cristã é em grande parte "mérito" do cinema. A arte abriu mão da delicadeza.

Começaram isso, entre outros, também os nossos grandes compatriotas do cinema, que mostraram como era possível filmar de forma impactante uma criança viva dependurada sobre um abismo. E esse quadro integrou a trama de um filme genial de Eisenstein dos anos 1920. Já depois, durante as filmagens de Tarkóvski, arremessam um cavalo das alturas. E depois nos filmes de ação dos americanos, e não somente nos filmes de ação, cortam as gargantas de pessoas como se não fosse nada. E depois saem às ruas extremistas muçulmanos e convocam a cortar as gargantas de todos os descrentes, *shahids*⁸ vão explodir a si e a todos, e já se discute abertamente a necessidade de um ataque nuclear ao Irã, do contrário corre-se o risco de perecer outro Estado — Israel. E essa criança pendurada sobre o abismo já não é mais uma imagem impactante, mas um terrível exemplo para a realidade.

⁶ No original russo “хамство”, o termo foi considerado de difícil tradução por escritores como Serguei Dovlátov, que em seu ensaio *Esta palavra intraduzível - хамство* aponta para um significado que ultrapassa o comumente utilizado por tradutores, como “grosseria” ou “insolência”, e destaca um importante agravante presente em seu sentido de uma certa “consciência de impunidade”. Nas palavras de Dovlátov, “É precisamente na impunidade que reside a questão, na sensação de consciência de impunidade, de impenitência das ações, no sentimento da mais completa vulnerabilidade que toma conta de sua vítima” (tradução nossa) (DOVLÁTOV, 2005, p. 325). Optou-se aqui, contudo, pelo emprego do termo que nos pareceu mais próximo do original russo em favor de uma melhor fluidez da leitura.

⁷ O termo nó, no original russo “узел”, é empregado por Sokúrov neste texto no sentido figurativo com o fim de representar as conexões, ligações e estruturas, neste caso em específico por assim dizer “atadas” pela cultura e pelos diferentes povos que as constituíram. Esse mesmo termo, bem como sua carga simbólica, foram também empregados por Sokúrov em seu documentário televisivo “*Nó. Conversas com Soljenítsyn*” (Úziel. Bessiédy s Soljenítsynym).

⁸ Termo originado no Alcorão que significa “testemunha”. Também utilizado em outros contextos para designar mártires que morreram por sua fé.

O ensino em massa dos tipos e modos de destruição do ser humano que o cinema, e em seguida a televisão, produziram, gerou o costume em uma grande audiência à dimensão pública da morte. Sákharov⁹, que escreveu "algumas fórmulas" para a bomba de hidrogênio, reconheceu sua culpa inúmeras vezes, mas nenhum cineasta o fez por ter realizado um volume gigantesco de instruções e métodos de ataque, e por ter mostrado em detalhe como utilizá-los: são esses os nós desfeitos pelo cinema.

Há fenômenos dos quais é possível se aproximar, mas para os quais não se pode olhar de frente — e dos quais não se pode dispor para exame geral.

Eisenstein e seus simpatizantes "brincavam" com isso.

É claro, eu entendo que era outro tempo e outras cabeças... Surpreendente... Eisenstein, criado na tradição cultural do século XIX, pôs-se, pelo visto, a romper com essa tradição, colocando em dúvida tanto os métodos da antiga arte quanto o seu ideal humanista. E a maior lição de Eisenstein para mim está na desvinculação do talento com o dogma humanista. Quando eu vi num antigo cinejornal o jovem Eisenstein, alegre, enérgico, "com o astucioso sorriso leninista", imaginei imediatamente a criança pendurada e, seguido dela, o rosto tenso e mordaz de Ivan, o Terrível.

O mais difícil é assimilar o homem. O homem que o Senhor Deus abandonou ao mundo fragmentado porque, talvez, Ele mesmo não soubesse como assimilá-lo. Ou talvez tenha perdido o interesse por sua criação. O princípio e o fim, tudo o que compõe o ser humano — tanto o espiritual quanto o fisiológico — encontra-se em certo estado de autossuficiência, não exatamente em batalha, mas simplesmente em paralelo, em um espaço que é grande demais para o homem e pequeno demais para o universo.

E o surgimento da arte é consequência de um certo caos, de uma tentativa de aplacá-lo. Porque o nascimento e a própria existência do homem são também a manifestação do caos de colisões arbitrárias. Talvez o tabu da nudez do corpo humano em muito se explique pelo anseio de estabelecer fronteiras, inserir o caos dentro dos limites da civilização. Mesmo durante a antiguidade, na qual reinava o culto do homem, o corpo havia sido elevado à categoria de ideal, e a realidade se revelava ora na "obscenidade" das antigas entrelinhas, ora no impasse fatal da tragédia clássica.

Mesmo a religião dos Novos Tempos não é capaz de assimilar o homem em uma unidade.

Ela apenas constata a sua movimentação em meio às coisas.

⁹ Andrei Dmitrievitch Sákharov (1921-1989) foi um cientista e físico nuclear soviético, engajado em ativismo político em favor do desarmamento e dos direitos humanos. Recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1975.

Nesse sentido um dos mais importantes motivos para essa movimentação, para essa busca, é o caminho de criação do homem. Quando o homem, já sem a participação divina, cria-se a si mesmo. E aqui ele mais uma vez se depara com o caos. Por exemplo, nas questões do amor. O que é o amor: um sentimento irrestrito de afinidade por tudo o que é vivo ou um sentimento extremamente seletivo? Há regras aqui ou elas não podem existir?

A sexualidade, por exemplo, se tornou por causa disso um problema tão doentio para o homem, que ele acabou por se encontrar não tanto diante da escolha de quem amar quanto da questão de como viver, uma vez que Deus o criou para a morte. E todo o rebuliço em torno do erótico, assim como dos problemas da homossexualidade, foi exagerado por motivo nenhum, uma vez que o amor homossexual não ameaça a vida e jamais irá desbancar o amor heterossexual. São muito mais sérias as próprias questões dos heterossexuais diante da criação de um filho, do desenvolvimento de um indivíduo. São apenas os esforços de uma mãe que o protegem da morte. Por isso é necessário proteger a mãe tanto quanto o próprio filho.

A própria universalidade da natureza feminina e a sua vulnerabilidade, o seu papel secundário em relação à natureza masculina, por si sós já geram uma zona de conflito. É por isso que o ser humano sempre se encontra em um estado de alerta — independentemente do gênero. Em teoria a natureza poderia tranquilamente se resolver sem o homem, mas ela jamais o conseguiria sem a mulher. Tudo depende daquilo que a mulher-mãe consegue inserir no caráter do indivíduo. A mãe tem condições de superar qualquer coisa. Ela tem condições de superar até mesmo a predisposição genética. Essa é uma das grandes qualidades do projeto de Deus. Os homens são em sua maioria fracos e não oferecem nada de precioso à raça humana, apenas qualidades individuais de natureza. É o esforço espiritual da mãe que é capaz de criar um indivíduo humano. A alma não é entregue ao indivíduo ao nascer, mas pode ser formada, criada pela mãe. Talvez a alma seja entregue no nascimento apenas a escolhidos, como um dom. Se a alma fosse concedida a todos ao nascer, todos os povos intuitivamente se voltariam para o que há de melhor, em direção à virtude, ao bem. Mas povos inteiros são vítimas da armadilha conhecida dos desalmados e assassinos. Esses povos degradam e destroem a santidade de seus deuses, queimam seus livros, aniquilam seus padres. Milhões de pessoas não compreendem o óbvio, não creem no bem. Onde aqui há espaço para a alma?

Na arte a ausência de alma leva à primazia do ofício.

No mundo artístico há mais dessas pessoas que em qualquer outro lugar. Por vezes é difícil entender a diferença entre um produto do espírito e um de mero ofício.

No cinema isso acontece o tempo todo. E aqui é muito fácil tomar por obras de grande talento coisas criadas com elevado domínio do ofício. No cinema, como em nenhum outro lugar, são valorizados os truques e as ilusões da profissão.

Além disso, ao que me parece, um homem que possui alma de forma alguma é necessariamente um homem de moral. Ele pode se encontrar na fronteira das categorias morais, por vezes a violando, a depender de seus interesses imediatos. Assim como a genialidade e a crueldade são fenômenos na arte e na vida até bastante coexistentes, um propósito elevado pode tranquilamente conviver com uma realização destrutiva. No começo do século XX um grande número de artistas já não conservava princípios morais. Eles viviam na espera neurótica de uma gloriosa revolução, empurrando a sociedade para além de um limite que, eles mesmos não sabiam, todos aguardavam...

As barreiras foram logo destroçadas e desmoronaram sob as ruínas da antiga sociedade em que nasceram esses artistas. Restou apenas a lânguida memória das tradições nacionais, que também muito em breve se tornaria objeto de sujeição.

E tudo isso, a meu ver, possui relação direta com Eisenstein. O principal propulsor interior de ação dos indivíduos de talento nas artes era o fascínio pelo progresso sociopolítico.

As concepções de reconstrução social encantavam e se equiparavam à nova arte.

A motivação social foi o caminho rumo à “nova estética”.

Todos passaram a buscar novos tempo-ritmos¹⁰, novas colorações, novas formas, uma nova atmosfera do ser; com efeito redescobriam o mundo.

E essa era uma provação terrível, em cujo interior residia a grande tentação da vaidade. Da mais violenta arrogância.

Eisenstein, ao adentrar essa época, foi impressionado e seduzido por ela. Ele correspondeu ao seu tempo. Não se atrasou, mas tampouco esteve à sua frente. Eles seguiam lado a lado.

Por outro lado, seu surgimento foi um grande presente para o seu tempo. Ele era como um laço vermelho em uma fita negra.

¹⁰ O termo “темпоритм” (também escrito como “темпо-ритм”) foi cunhado por Konstantin Stanislávski e se tornou parte da terminologia por ele utilizada no treinamento de atores. Grosso modo, refere-se à dinâmica de interação entre elementos externos (gestos, movimentação, ritmo do discurso etc.) e internos (pensamentos, sentimentos e sensações) na constituição do todo da presença do ator no palco e de uma espécie de identidade rítmica de sua atuação a partir da analogia com os termos andamento (*tempo*) e ritmo (*ritm*) na música. Optou-se, aqui, por traduzi-lo de acordo com a sua tradução mais frequentemente empregada entre atores no Brasil, isto é, “tempo-ritmo”. Cf. *O tempo-ritmo em Grotowski e Stanislávski: Possíveis contribuições para o treinamento do ator* (MACIEL, 2016).

O seu tempo o criou, e ele edificou o seu tempo. Em todo caso, o tempo do cinema. Assim como se teme a nudez do corpo, teme-se a nudez do pensamento. Eisenstein nunca teve sequer uma única chance de ser verdadeiro. Seu entusiasmo revolucionário-político foi rapidamente engolido pelo fosso da autocracia comunista. Ele jamais conseguiu produzir uma obra artística em estado puro — na profissão que era a sua principal. No cinema ele não realizou inteiramente o que poderia e teria gostado de realizar. Ele era dinâmico e destrutivo demais, mas era também talentoso demais para os seus poucos anos.

Quando Eisenstein começou, o cinema estava em sua adolescência, não estava ainda soterrado pelos pecados da permissividade.

Na Rússia soviética a questão da moralidade nos jovens cineastas havia sido substituída pela encomenda política, que demandava influência sobre as massas. Foi criado um Estado totalitário no qual a responsabilidade moral era retirada do artista. Do artista exigia-se apenas a perícia.

Mas isso por ora. Depois tudo fica mais complexo.

O deslumbre da intelectualidade europeia em torno dos primeiros trabalhos de Eisenstein, muito provavelmente, se explica não pelo fato de que na Europa começavam a compreender os recursos artísticos da linguagem cinematográfica como um todo, e do jovem autor soviético em particular. Havia também, visivelmente, um inconsciente sentimento de culpa que se depositou nos intelectuais ocidentais diante daqueles que ousavam provar na própria pele o que era esse projeto de vida "socialmente justo", o socialismo.

Uma vez que precisamente no Ocidente foram concebidas e propagandeadas as ideias socialistas, foi precisamente no Ocidente que conclamaram inflamadamente a destronar, reconstruir, começar tudo do início, convocar o povo à luta. Mas os próprios socialistas ocidentais não seguiram o caminho revolucionário: era grande demais o risco de perder o que eles em verdade valorizavam mais do que qualquer ideal e toda sorte de arte — o bem-estar.

A Europa é cautelosa.

É como na anedota: no socialismo as pessoas são felizes porque sequer sabem como vivem mal.

A vida no socialismo aprisionou o homem em seu próprio mundo interior, uma vez que fora desse mundo não havia prosperidade num país socialista. Em uma "sociedade democrática" a atividade de um indivíduo é em muito voltada para o mundo exterior, aberto a tudo e a todos. Por isso que em condições democráticas, por mais que seja extremamente particular, o caos ainda assim circunda a arte e o homem.

Há pessoas cuja personalidade não tem sua grandeza determinada por suas conquistas. A genialidade de Eisenstein era mais extensa que sua atividade profissional. Essa noção não me veio como resultado do que li ou ouvi sobre ele, mas unicamente das minhas impressões de seus filmes. Vejo a grandiosa e brilhante maestria de um ofício que ele dominou com muita ânsia e com considerável vantagem em relação a seus contemporâneos. Eisenstein esteve significativamente à frente mesmo do nível tecnológico cinematográfico de seu tempo — ele participou da sua criação.

Mas o fato de que ele saltou com toda a satisfação na caravana revolucionário-propagandística predeterminou uma amarga tendenciosidade em seu desenvolvimento. Ele acabou não conseguindo escapar dela.

Pode ser que ele realmente não quisesse dizer nada sobre a alma humana? Pode ser que isso não o interessasse? A modelação política de agitação determinou uma estilística particular, quase de *slogan*, e tudo o que se encontrava para além dessas fronteiras lhe parecia, talvez, uma imperfeição. A existência dentro da assim chamada "nova cultura" em um país isolado do processo cultural mundial criou um campo de excruciante tensão interna.

Mas a sua imaginação funcionava como um enorme gerador em uma esfera extremamente reprimida de íntima inquietação, de uma paixão adquirida por tramas secundárias, que encontrou vazão nas ilustrações eróticas.

A erótica é um tema tradicional das artes plásticas, ainda que não tenha produzido obras-primas. Ela em geral se encontra restrita à representação da corporalidade. Nas gravuras de Eisenstein o corpo é o que é menos representado. Nelas tudo é um simbolismo hiperbólico não da carne, mas das ferramentas e dos objetivos de ação, em tanta medida sexuais, quanto politizados, e o tempo todo agressivos. Os princípios masculino e feminino, que complementam um ao outro e coexistem em todas as pessoas, no caso de Eisenstein apresentam um evidente predomínio da masculinidade e, possivelmente, a total ausência de feminilidade, ou seja, de alma. A agressividade ativa direcionada a um objeto em oposição, o "antagonismo" na vida e na sociedade constituía a essência da época e contribuía para o desenvolvimento catastrófico da "dialética" de Eisenstein. Com toda a sua série de consequências tanto para sua imponente obra quanto para sua extraordinária individualidade.

Vivesse ele no Ocidente, e não na Rússia socialista, certamente se desenvolveria de outra maneira. Ele poderia ter permanecido lá, mas não o fez. Talvez porque conhecesse bem o ambiente artístico europeu, frequentasse Hollywood e não nutrisse ilusões. Ele entendia que também lá suas exigências estéticas maximalistas ao processo artístico simplesmente não seriam levadas em consideração por ninguém. Sua carreira em Hollywood sequer começou. A

bem da verdade, mesmo homens de cinema então mundialmente conhecidos, como Charles Chaplin, encontravam-se em conflito com o sistema americano.

Eisenstein permaneceu como um porta-joias fechado. E ele visivelmente compreendia que a aposta do Estado no cinema, precisamente na Rússia, onde não havia capital privado, o livraria de todos os problemas comerciais do resultado do seu trabalho. Isso o preocupava mais do que a dependência ideológica em relação ao Estado, com a qual ele buscava articular seus propósitos artísticos.

No Ocidente ele teria podido sentir uma ligação profunda com a realidade, com o ambiente artístico. E, é claro, teria feito outros filmes. Isso não quer dizer que ele desenvolveria tramas eróticas e não realizaria colossais filmes históricos. Simplesmente tanto em um quanto no outro caso ele não seria contaminado pela mais aguda forma de enfermidade política. Todas as suas ideias, todos os seus filmes eram manuais artísticos em torno do conflito entre forças rivais que jogam com o mundo, o país, a sociedade.

A encomenda política obrigou Eisenstein a permanecer dentro das regras do jogo como um instrumentário cinematográfico. É difícil dizer o que ele poderia ter feito na Alemanha, na França ou nos EUA, mas acredito que ele teria tido tempo de se tornar uma figura artística grandiosa, incomparável a qualquer outra. Entretanto, ele foi acometido pelas ambições de artista estatal na esfera da "mais importante das artes", e acabou por tornar-se um artista de uma sociedade totalitária.

Se olharmos as fotografias de Eisenstein em meio aos alunos no VGIK, perceberemos em seus rostos a irresponsabilidade de pioneiros. O mestre e seus aprendizes estavam em pé de igualdade em suas pretensões de abrir caminho a novas fronteiras na arte, presunçosamente descartando tudo o que havia sido feito anteriormente. Tanto os alunos, que depois passaram a realizar seus próprios filmes, quanto o seu mestre. A sensação de que tudo o que os antecedia: o teatro antigo, a literatura clássica, Rembrandt, tudo isso nada mais era do que matéria exaurida.

Mas quem eram então eles próprios? Eles compunham suas obras a partir da eletricidade e da ótica. Todos os primeiros cineastas, assim como os fotógrafos, receberam uma herança tecnológica. Engenheiros desenvolveram um sistema de objetivas que foi o que permitiu Eisenstein fazer o que fez. Por isso ele, assim como todos que à sua época fundavam o cinema, deveria se curvar em gratidão diante dos óticos alemães e das objetivas Zeiss. Esse punhado de objetivas, produto de aperfeiçoamentos da engenharia com base nas leis da física, constituíram o instrumento fundamental do cinema. A contribuição da ótica como tal no resultado artístico atingido por Eisenstein é gigantesca. A objetiva formou tão poderosa "nova realidade", que fez-

se possível não ser necessário pensar sobre muitas coisas. A objetiva determinou a composição de quadro, a profundidade da imagem, a disposição de luz e sombra. Nunca antes os artistas haviam recebido tamanha base pronta de antemão para o seu trabalho. O pintor começa seu trabalho do zero: ele não conhece de início nem o formato, nem as proporções, nem a composição. Prega a lona escolhida no chassi, reveste o espaço vazio e começa o seu quadro a partir da pura superfície em branco, na qual deverá tomar forma a sua ideia. Ele tem de reter com suas próprias mãos uma pequena parte do universo — isso realmente é preciso criar. No cinema esse momento de preparação de extrema importância, de predeterminação da imagem, foi inicialmente reclamado pelos engenheiros. Precisa e unicamente eles dispuseram os fundamentos da cultura visual cinematográfica, e só posteriormente foi estabelecido todo o resto. O fenômeno de Eisenstein foi determinado por seu dom nessa dinâmica interna, mas mesmo antes dele já havia Griffith¹¹ com sua diversidade composicional. Repito: o motivo para a decolagem do cinema é simples. Seus artistas chegaram em território preparado — muito lhes foi simplesmente dado. Tamanha sujeição profissional não existe nem no escritor, nem no compositor, nem no diretor teatral — ninguém explorou tão inteira e irrefutavelmente o trabalho alheio como os cineastas. Eles desde o início não eram autores em total medida. Posteriormente, quando os grandes mestres se puseram a superar essa premissa, surgiram complexas e meticulosas questões de ordem artística.

O primeiro que introduziu ao cinema o problema da imagem lírica foi, evidentemente, Aleksandr Dovjenko¹². Ele sentiu verdadeiramente a importância da atmosfera no quadro. Quem aprendeu isso com Dovjenko foi Tarkóvski, que diversas vezes me disse prudentemente ter reassistido aos seus filmes. Diferentemente da natureza dovjenkiana herbosa, ucraniana, não polida pela formação, Eisenstein detinha uma imaginação grandiosa, aperfeiçoada por uma série de conhecimentos e habilidades em diversas esferas da arte e pelo bom-gosto. Mas Dovjenko, com sua interioridade simples, foi capaz de transmitir o sentimento de dor e de sofrimento do ser humano, e por isso pôde aproximar mais do que qualquer outro, ao que me parece, o cinema à arte e à literatura. O cinema, condenado a um desenvolvimento visual superficial para se opor ao primitivismo, teve também de aprender com a literatura, a fim de se tornar arte.

¹¹ D.W. Griffith (1875-1948) foi um dos pioneiros da sistematização do uso da montagem enquanto procedimento narrativo, responsável por obras fundamentais do início do cinema, como *O Nascimento de uma nação* e *Intolerância*. Seus procedimentos de montagem, aliás, serviram em grande medida de fundamento para os estudos sobre montagem empreendidos na URSS pelo pesquisador Liev Kulechov.

¹² Aleksandr Petrovitch Dovjenko (1894-1956) foi um cineasta de origem ucraniana, considerado um dos principais diretores do primeiro cinema soviético e responsável por obras como *Terra e Arsenal*.

O próprio Eisenstein, é provável, não encarava muito bem esse tipo de arte. Sua própria obra existia no campo da realização de ideias. Ele escrevia sobre como se devia compor um quadro, instituiu a ciência da arte do cinema — daquilo que ainda começava a nascer. E daquilo que ele mesmo não teve tempo de criar — daí a sua mágoa e os seus problemas. Não o deixaram realizar nenhuma obra de arte em sua forma pura, sem forçosas adições ideológicas. Em sua alma não havia o princípio feminino característico também do sexo masculino, ele era somente homem. Em todas as suas imagens percebe-se uma agressividade masculina, não contrabalanceada por nada, mesmo em suas personagens femininas. No fundamento de todas as suas ideias estão o pensamento construtivo e a força do imaginário, indiferentes à transfiguração da alma — o campo do feminino.

Eisenstein escolheu um método estrutural, assim como muitos de seus contemporâneos enfeitados pelas possibilidades técnicas do cinema, porque ele apresentava resultados rápidos. Diante de toda a sua complexidade técnica, os resultados brilhantes e impressionantes no cinema eram garantidos. No teatro, a fim de descobrir algo novo, atingir certo nível e ocupar um lugar de autoridade, era preciso não apenas suar, mas viver uma vida inteira, tornar-se o primeiro dentre os de mais alta categoria. A arte do teatro possui desde a antiguidade uma longa tradição e nomes excepcionais. O cinema é um espaço absolutamente vazio, nele não há ainda ninguém, e talvez nunca haverá. Por enquanto não há fronteiras claramente delimitadas. No cinema ninguém entende nada, o que significa que aceita-se qualquer coisa. Aceita-se qualquer experimento. Ou aceita-se qualquer coisa como experimento. Os enormes auditórios das salas de cinema suportam muito mais espectadores que qualquer teatro. Esse grau de influência era de grande importância para Eisenstein e seus colegas. E os desculpemos por isso. Eles eram tão jovens. E, oh, Deus, como eram agressivos!

A troca do ator pelo modelo no cinema se deu em muito pela necessidade de alcançar um efeito rápido de novidade, mas de início eles provavelmente não entendiam de todo como dispor dele. Ainda não haviam sido pensados inteiramente o *close-up* e a duração da imagem. Todos eram atraídos pela rápida sucessão de quadros, sua colisão — circo — circo — circo.

Logo surgiu uma oposição a esse rebuliço. Os expressionistas alemães introduziram a estética da imagem cinematográfica. Construíram cenários complexos, convidaram para o cinema pintores e designers. No cinema americano dos anos 1920 reinava o culto do movimento.

Quando vi pela primeira vez o filme *A Greve*, fui tomado totalmente pela potência da energia destrutiva que emanava da tela. *A Greve* é uma obra-prima do cinema desse estilo. É uma ação misturada a uma agressividade erótica dispersa por todas as esferas da vida: social,

religiosa, íntimo-familiar, estatal. O filme todo é dedicado à violência de todos sobre todos. Em *A Greve*, assim como nas páginas dos desenhos eróticos de Eisenstein, formalizou-se estranhamente algo como uma pictorialidade de certo olhar sobre o mundo, ou ainda um conjunto de incessantes visões desse mestre. Eisenstein se satisfaz com essas visões, em parte as provoca e se deleita com a pungência de sua violenta nitidez. Não fosse assim, não teria o diretor de *A Greve* essa potência de impressão. Cavalos defecando por entre corpos unidos por escadas de ferro, a criança pendurada nas mãos de um gendarme sobre um sem-fim de escadas e atirada a elas como a um abismo. Isso dificilmente surgiria na cabeça de alguém além de Eisenstein. Pegar e filmar um plano desses. A questão é que mesmo hoje filmar isso não é tarefa fácil... É preciso arranjar uma criança de verdade e segurá-la de cabeça para baixo sobre essas escadas pelas perninhas. O processo de filmagem então era ainda mais longo: o preparo da composição, a instalação das luzes — e por todo esse tempo segurar uma criança viva de cabeça para baixo. É provável que isso fosse característico de Eisenstein, suas exigências criativas não conheciam pena. Seu gênio artístico demandava aquele quadro — e precisamente aquela imagem.

E o pavoroso e clássico episódio de *Potemkin* com a criança no carrinho de bebê irrompendo pelas escadas em direção à morte. Pode-se fazer o que quiser e colocar o que quiser na tela do cinema. A violência esculpida na tela não é apenas uma narrativa montada, mas uma realidade provocada. E, é claro, *A Greve* é uma cadeia de ações violentas de indivíduos uns sobre os outros tendo o prazer como resultado. Nela cada um dos lados rivais obrigatoriamente vence por um tempo e se regozija com a vitória, e logo em seguida uma nova peripécia e uma nova situação: o lado que até então, por assim dizer, sofria da violência, é presenteado com o deleite no episódio seguinte. O vencedor violenta o vencido, o vencido arremete contra o vencedor.

Evidentemente, também na literatura as relações sociais são representadas na forma de violência, por exemplo, digamos, em *Germinal* de Zola. Mas nele é empregado um instrumento completamente diverso, cuja pressão acaba por gerar virtude: existe uma mensagem espiritual, e por isso ao ler *Germinal* é impossível escapar do sentimento de uma penetrante compaixão. O próprio leitor compreende muito bem o esforço espiritual que tamanha obra custou ao autor. Ele restaurou em suas descrições um acontecimento violento não para a aguçar a sensação de um estímulo nervoso, mas pelo dever de cronista. Ele não era um observador dos acontecimentos, mas seu participante, e ainda na qualidade de vítima.

Na literatura russa clássica do século XIX o posicionamento moral se pagava com o sofrimento espiritual do autor. Era assim o padecimento de Tchékhov, cuja enfermidade física

constantemente ressurgia em função de sua angústia moral. Talvez ele pudesse se acalmar, recuperar-se, se parasse de escrever. Ele sofria a dor de suas personagens, como os protagonistas da aniquilada *Gaivota*. A vida das personagens, a sua vivência pelo próprio autor com carinho e compaixão: é isso o que, parece-me, faltava aos cineastas da época de Eisenstein. Muito tempo depois, um dos primeiros a começar a falar sobre isso foi Mikhail Ilitch Romm¹³. Em suas aulas já surgira a tese da responsabilidade do diretor, da ligação entre a direção e a tradição literária. "Não tenham orgulho do cinema!", dizia ele em suas aulas tanto a Chukchín¹⁴, quanto a Tarkóvski e a todos os seus alunos. Provavelmente, isso tudo a despeito de Eisenstein. "Vocês falam de montagem, pois então escutem..." e se punha a citar um fragmento de Púchkin que demonstrava como um escritor monta uma narrativa. Ele estabelecia critérios altíssimos. Mas isso era apenas uma pequena dose de apaziguamento. Se ainda mais alguém depois dele desse continuidade a esse trabalho moral... mas isso não aconteceu, e a motivação moral no trabalho dos diretores não se consolidou.

Estaria o problema de Eisenstein na falta de compaixão? É por isso que em seus desenhos se manifesta um prazer na observação, um voyeurismo do autor. O motivo da violência, como trabalhado em suas gravuras, jamais evoca compaixão. Há nisso certa hipnose estética: a violência é atraente. E não à toa todo movimento em seus desenhos é representado na forma de uma ação não consumada, como a intenção de ação: ela não possui qualquer resolução — somente a energia do começo.

Se Deus tivesse dado a Eisenstein mais tempo de vida em algum outro país onde lhe fosse dada a chance de realizar sem restrições um filme após *Ivan, o Terrível*, a ação da própria vida desse artista atingiria, provavelmente, um resultado extraordinário. Mas a morte o surpreendeu. Eisenstein, como Leonardo da Vinci, buscava a “proporção áurea” presente no fundamento da arte perfeita. A fé em Deus instigava o interesse do grande italiano pela harmonia da natureza humana. Ele realizava explorações pelo corpo humano e se surpreendia com sua estrutura perfeita, na qual cada componente tinha uma função predeterminada. Para Leonardo a fisiologia humana se fundamentava na harmonia. Eisenstein buscava na composição perfeita da obra de arte o contrapeso ao conteúdo destrutivo da realidade à sua volta e, talvez, da sua própria individualidade. Eisenstein, assim como Leonardo, estudava a esfera ativa da energia — a esfera do masculino. A esfera do feminino na arte existe majoritariamente

¹³ Mikhail Ilitch Romm (1901-1971) foi um cineasta soviético e professor de atuação e direção no VGIK, onde instruiu futuros diretores de grande importância como Andrei Tarkóvski, Tengüiz Abuladze, Elem Klímov, Nikita Mikhalkov e muitos outros.

¹⁴ Vassíli Makárovitch Chukchín (1929-1974) foi um diretor, ator e escritor soviético cuja obra ficou conhecida pela atenção voltada à vida nos vilarejos no interior da URSS.

na forma de objeto ou de ideal. Isso não é questão de gênero, mas de um sentido sagrado. À arte ainda cabe descobrir o mistério do feminino. Depois. Muito depois. E na vida real o papel da mulher é muito mais profundo e complexo que o papel ativo do homem. Toda manifestação na mulher é apenas uma superfície visível de uma essência recôndita e desconhecida pela arte. Leonardo realizou uma tentativa de se aproximar dessa essência, distinguindo em seus retratos uma figura algo andrógina, ou melhor, em fluxo.

Para Eisenstein a efetiva natureza do homem está em uma forma construtiva, quase arquitetônica. A compatibilidade de um organismo ou mecanismo autossuficiente. Dentre as gravuras de Eisenstein há desenhos com a assinatura "Autoerótica". A meu ver isso não tem qualquer relação com sexo. Tampouco, é claro, com a esfera do tabu. Se qualquer representante do mundo animal fosse capaz de raciocinar, todas as proibições e ambiguidades em torno da cópula lhe pareceriam um absurdo. A própria proposição do problema já diz algo sobre a desarmonia no estabelecimento da sociedade humana.

Entre nós é completamente ausente uma relação que se faz tranquila, sem afetações, com a representação do ato sexual. Há o tempo todo a tentação de denominar algo como sendo pornografia, ainda que ninguém conheça ao certo as fronteiras da censura. Em relação à sexualidade não há nada que poderia ser censurado. Existe, evidentemente, o refinamento, correto em seu fundamento, da educação nos primeiros anos, que vê determinado perigo nas fases eróticas de desenvolvimento para a psique infantil. Mas antigamente, para muitas gerações de crianças camponesas a concepção não representava nenhum segredo. É claro que na arte existem critérios éticos e estéticos de representação, mas eu nunca consegui entender por que diante da representação de um corpo nu ou do ato sexual o espectador poderia experimentar um choque cultural. Exatamente pelo mesmo motivo eu não consigo entender no que se fundamenta a especial ênfase no tema da homossexualidade. Não seria o amor por si só, orientado da forma que queira, o grande problema?

O homem foi criado de forma fragmentada. É uma caixa na qual estão dispostos os elementos para construção. Mesmo a medicina, que cura doenças e não o indivíduo, desconhece ou perdeu a noção da totalidade do ser humano. A arte tenta integrar esses elementos, criando uma imagem. O mundo foi criado com um defeito gigantesco. Se o mundo é o plano do Criador ou da Natureza, de onde veio essa falha pavorosa? As pessoas são em muito parecidas e absolutamente distintas. Mostra-se ao homem e à mulher: veja, eu vou te dar isto, e isso eu vou tirar de você. E ainda lhes é dito que todos morrerão. Somos todos mortais... E se olhar atentamente ao mundo dos vivos, à incrível natureza, no mais intocado dos campos alpinos, em meio à grama deslumbrante, verá uma batalha horrenda. O canal *Animal Planet* nos mostra o

dia inteiro em detalhes como todos os seres caçam uns aos outros e quem, de que forma e a quem devora. Como um ser vivo morre em sofrimento monstruoso, encarando os olhos e as mandíbulas de seu assassino.

À arte resta apenas conciliar o ser humano com a imperfeição do mundo. Ela é capaz de atenuar o temperamento e preparar o homem para a saída para o outro mundo. Caso não houvesse esse preparo, esse ensaio da morte na arte, o ser humano, ao enterrar entes próximos, não seria mais capaz de viver. Tarefa não menos importante da arte é ensinar ao homem o amor. Não apenas no sentido universal, mas também num sentido profundamente físico. O homem tira exemplo do seu comportamento sexual na literatura, nas artes plásticas e hoje em dia, é claro, no cinema. É precisamente a arte que cria o efeito de "educação sentimental" e arranca a esfera emocional da vida das garras da vulgaridade.

O estupendo talento de desenhista tolhe as gravuras de Eisenstein da indecência. Nessas gravuras há certo desdém ao mistério condescendente da "questão sexual", há uma variabilidade grotesca, um esquematismo do sexo: a temática erótica é permitida na charge — é uma paródia à sua maneira da tradição do gênero. Grandes e conhecidos artistas têm suas séries eróticas. Acredito que Eisenstein tenha visto muitas gravuras antigas com temática erótica, sendo o bibliófilo que era. É claro, havia nisso também o impulso inconsciente de realização de seus desejos eróticos e artísticos individuais.

Quando se olha para essas gravuras, sente-se um nó na garganta, porque nos deparamos com o mundo de penetrante solidão de Serguei Mikháilovitch [Eisenstein], um criador condenado ao isolamento do mundo exterior, de uma vida valorosa, condenado à impossibilidade de se abrir. Não à toa, a maioria de seus desenhos foi feita ao longo da evacuação de Alma-Ata¹⁵ durante a guerra. É uma compensação plástica ao desejo sufocado de uma vida livre. E esse desejo, sem dúvida, era uma força enorme e intransponível tanto da personalidade do próprio Eisenstein quanto dos artistas de sua geração.

O impulso revolucionário havia excitado a energia ativa na sociedade, mas por que é que os violentos acontecimentos revolucionários que se seguiram, como os assassinatos em massa, a ruína da antiga ordem, não despertaram uma avaliação sóbria e refletida? De onde vem a incapacidade daqueles como Eisenstein de fazer essa avaliação? Onde foi parar o fascínio, ou mesmo o simples respeito à tradição da cultura? Por que a vacina do clássico século XIX não surtiu efeito?

¹⁵ Denominada Almaty desde 1994, anterior capital administrativa da República Soviética do Cazaquistão.

É provável que não saibamos algo crucial sobre o fim do século XIX. Algo que tenha motivado tamanha rejeição no século seguinte. A fim de apoiar a ruína de todo um país como o fizeram os célebres representantes da antiga cultura, era necessário odiar infinitamente o que deixavam para trás. Há algo crucial que não sabemos. Não conhecemos o grau de descrédito degradante do século então recém-terminado. Além dos problemas sociais, que na assim chamada “nova sociedade” criada pelos bolcheviques de forma alguma desapareceram, havia ainda outros fatores. Pelo visto, a cultura do século XIX já não correspondia às demandas da sociedade. Ela já não criava mais nada além de si própria. Até mesmo a zona de segurança da cultura — o verdadeiro público — se dissolveu numa multidão de desinteressados. Lembrem-se do enterro de Tchékhov, que atraiu um número enorme de pessoas. Uma das testemunhas do enterro, Chaliápin¹⁶, surpreendeu-se que as pessoas que acompanhavam o escritor em seu caminho derradeiro já não eram tanto leitores e admiradores seus quanto um amontoado de curiosos. “Foi para essa gentinha que ele viveu, para ela que ele trabalhou, estudou, repreendeu” — assim lembrou o escritor Górkí as palavras de um Chaliápin em prantos por Tchékhov. Foi precisamente Chaliápin quem uma vez classificou Tchékhov como o grande escritor que descobriu um novo sentimento — o sentimento de *póchlost*.¹⁷ Essa multidão culta no enterro de seu escritor favorito lhes era mais repugnante que aquela em ação em *A Greve* de Eisenstein. Essa multidão, no fim das contas, se tornou um solo fértil para o caos na Rússia.

O fenômeno de Eisenstein apresenta ainda um outro fator que não é de pouca importância: a exaustão da cultura e da sua instauração. Talvez Eisenstein tenha se agarrado à assim chamada décima musa com tamanho fervor precisamente porque era, desde o seu nascimento, um velho. Ele foi amestrado por tudo aquilo que havia sido acumulado antes dele. E escolheu a origem, a folha em branco.

E essa não foi uma escolha só de Eisenstein. Mas atingir um caráter revolucionário ativo em esferas da arte com uma tradição antiquíssima é um processo bastante complexo. Seria muito difícil rejeitar na música as grandes conquistas de Bach, Beethoven e todo o estrato mult centenário de uma herança fundamental. Chegaram ao cinema pessoas que não precisaram

¹⁶ Fiódor Ivanovitch Chaliápin (1873-1938) foi um cantor de ópera russo. Foi solista em diferentes momentos tanto do Teatro Bolchói (em Moscou), quanto do Teatro Marínski (em São Petersburgo), dois dos teatros de maior prestígio da Rússia até os dias de hoje.

¹⁷ Termo de complexa tradução, *póchlost* se refere, grosso modo, a certo comportamento ou atitude por assim dizer mesquinhos, mas não apenas ao abertamente mesquinho — em especial àquilo que se toma por elevado e nobre quando é em essência vazio. Nas palavras de Vladimir Nabókov: “Considerando os vários exemplos aqui coletados, ficará, eu espero, claro que *póchlost* é não apenas o obviamente tosco mas também o falsamente importante, o falsamente belo, o falsamente inteligente, o falsamente atraente” (tradução nossa) (NABOKOV, 1961, p. 70).

superar a pressão colossal da tradição: elas simplesmente fizeram de conta que começavam do zero. O resultado artístico se tornou consequência de dotes individuais.

E tem ainda o frenético dinamismo da imagem cinematográfica. Planos, planos e mais planos. Cada plano é sucedido por outro. E não é dada ênfase em nada. Tudo passa voando. Nenhuma ligação com a experiência da reflexão moral, com a experiência acumulada da literatura com a qual podemos relacionar, por exemplo, o Bergman tardio. Provavelmente, Eisenstein sequer poderia imaginar que era possível fazer no cinema o que muitos anos depois se faria em *Persona*, em *Gritos e Sussurros*.

Um pintor pode criar uma obra de arte que independa absolutamente do correr da vida. Com base em apenas alguns procedimentos artísticos. Ele pode ilustrar apenas a essência espiritual de um fenômeno, independentemente do gênero do quadro. Infelizmente, o diretor de cinema está fortemente atado aos objetos da realidade. Visivelmente, se começa a romper com essa ligação, algo inevitavelmente colapsa.

Um defeito basilar colossal reside nessa dependência do cinema em relação à realidade. Talvez sejam culpados por isso aqueles primeiros, dentre os quais o próprio Eisenstein, que muito subitamente se atiraram a esse espaço novo e inexplorado. O cinema passou rápido demais pela infância e se assemelha a uma criança que em seis meses foi ensinada a ler em várias línguas. Ela conseguiu ler tanta coisa... Mas metade ela esqueceu e a outra metade não entendeu. Eisenstein e seus colegas contemporâneos têm relação direta com o fato de que o cinema permaneceu um homúnculo. Nem uma escola, nem experiência, nem heróis, nem uma personalidade formada, nem sofrimento, nem um caminho vivido: não havia nada antes deles. Eisenstein, que aos 27 anos realizou *O Encouraçado Potemkin*, abriu inadvertidamente a porta para a arte e obteve êxito. Onde, em que arte é possível atingir elevado resultado artístico de imediato, sem uma escola profissional séria? Que arte é capaz de desenvolver tão significativa arrogância em um autor? Tentem fazer algo assim na música. Chostakóvitch, que compôs sua primeira sinfonia na juventude, calejou seu talento inovador passando por todas as etapas de aprendizado dos estilos tradicionais. Toda a sua vida foi uma batalha por uma nova forma, através da qual ele expressava a substância lírica da sua individualidade.

A arte de Eisenstein não teve tempo de exigir lírica. O cinema lhe concedeu um campo aberto de realizações até determinado momento em que passaram a tomá-lo pela mão. A maestria de Eisenstein reside na precisão da atribuição de tarefas: não faça aquilo que não tem de fazer. Os episódios-planos são por vezes minúsculos! Uma personagem permanece na tela por cinco, seis segundos, mas a esse tempo nós já conhecemos tudo sobre ela. E sobre a orgânica absoluta de cada figura.

Na batalha pela sobrevivência, a fim de trabalhar em sua profissão, de prosseguir sendo uma figura ativa na arte, o artista pode acabar assumindo os mais diversos acordos. Quando te tomam pela mão com muita frequência e não te deixam fazer o que quer, você acaba tendo que fazer o que dá. A meu ver, *Aleksandr Niévski* não é o que o autor queria, mas o que foi possível fazer. E não estou certo de que o filme mexicano de Eisenstein, caso ele conseguisse finalizá-lo, se tornaria para ele uma nova etapa. O mais provável é que o filme era uma imersão em um estilo etnográfico romantizado, na mitologia do longínquo culto à masculinidade.

Sim, Eisenstein expandiu suas próprias fronteiras quando filmou *Ivan, o Terrível*. É possível que em certo sentido esse tenha sido sua verdadeira estreia artística. Aquele filme absolutamente "nota dez" de um aluno singular. Mas tudo parou por aqui.

A despeito da encomenda social, transmitida pelo próprio "patrão", Eisenstein saiu de *Ivan* com um alto nível de abstração, atingiu aquela maturidade em que os motivos individuais passam para o segundo plano. Acredito que a esse tempo ele entendia com clareza os mecanismos de poder em geral e os do Kremlin em particular. Ele era inclinado a sintetizações analíticas, vivia em um meio em que rumores inevitavelmente tomavam o lugar da informação e, finalmente, ele tinha contatos nas altas esferas de poder.

Sobre *Ivan, o Terrível*, ser recebido como um filme alusivo — Ivan e Stalin etc. — há muitos exageros. O filme não se encaixa nos limites nem da tendência stalinista, nem da anti-stalinista. Em *Ivan, o Terrível*, Eisenstein tentou olhar para a alma, ainda não do homem, mas do arquétipo nacional — para a alma poente do seu tempo, do seu povo.

Em *Ivan, o Terrível*, é encarnada a tragédia do poder individual sobre a sociedade, sobre as pessoas — sobre o mundo — como um problema essencial da arte. A criação, seja de um governo ou do cinema, é em ambos os casos uma tarefa ambiciosa e exaustiva, que se paga com temores, horrores, tormentos e a solidão do criador. Do criador que é sempre freado pela morte. Provavelmente a *Ivan, o Terrível* deveria se seguir a obra de maior importância de Eisenstein, na qual ele mostraria tudo aquilo de que era capaz. Ela deveria ser um filme grande e humano. Mas a Providência decidiu que ele já havia dito o suficiente. E chegou-lhe a morte.

Acredito que qualquer pessoa que entre em contato com o cinema acabará no fim das contas perdendo tudo o que tinha. O literato e o músico têm origem em enormes e antiquíssimas "famílias profissionais", nas quais todos existem com a única preocupação de preservar, senão a tradição, a própria continuação do gênero — o gênero da atividade para a expansão da riqueza espiritual.

O cinema, por ainda muito tempo, não criará uma "família com ancestralidade". O problema do cinema não está nem tanto nos resultados, que são extremamente relativos. O

problema está nos próprios autores. Há entre eles muitos bastardos e meramente autoproclamados. Muito facilmente se instaura aqui um poder mafioso de clãs e famílias, ultimamente em desenvolvimento, por exemplo, na Rússia. A substituição da arte pelo produto audiovisual conduziu a um incomparável e hiperbólico desenvolvimento da cultura de massa, que paralisa toda a vida espiritual de uma sociedade. Em conjunto com os alimentos requentados e de pouca exigência, ela rebaixa o bom-gosto do consumidor a nível de gado. A cultura de massa devora a religião, a arte, e não permite que a sociedade civil se desenvolva. Na forma de seu clone — a televisão — ela se insere em todos os lugares e age no indivíduo como um tranquilizante, destrutivo e amortecedor. A expansão dos limites de influência visual é um instrumento perigoso. Sob determinadas circunstâncias ele é capaz de causar feridas incuráveis.

É triste reconhecer que pessoas como Eisenstein, com tamanho dom, podiam realmente admitir a ideia de influenciar, educar alguém. Podiam recorrer a esse capricho primitivo e utópico: criar novas pessoas. Hoje isso parece um delírio. Sobre as primeiras figuras do cinema soviético, muito talentosas e até mesmo geniais, tudo ainda se encontrava à sua frente. Eles ainda davam apenas os primeiros passos.

O cinema ainda assim é diferente das outras artes. Nele os elos dos novos meios tecnológicos assimilados constituem uma corrente histórica. O domínio de procedimentos antigos e a criação de novos é a lei do cinema. Ainda que o profissionalismo não seja de forma alguma garantia de êxito artístico. É possível ser um bom profissional e nenhum artista — isso ultimamente tem se tornado até garantia de aclamação pública.

Diante do direcionamento inovador dos filmes de Eisenstein, que se deve ao seu surgimento nas origens do ofício, eles constituem um poderoso recurso artístico. Esse é o principal valor da herança de Eisenstein. Vivesse ele mais, seus procedimentos certamente passariam por mudanças. Mudaria a iluminação em quadro, talvez ele pararia de cooperar com seus fotógrafos anteriores. Ele provavelmente passaria a trabalhar mais com planos gerais e mais raramente inseriria *close-ups*, as imagens abandonariam a estaticidade e os atores se poriam mais em movimento dentro de quadro. Eisenstein certamente mudaria seus procedimentos de montagem.

A teoria da montagem de Eisenstein é uma pedra preciosa em sua coroa, mas é um fenômeno muito mais estético que metodológico. Ela teria um sentido duradouro caso o cinema se tornasse uma arte fundamental. Mas o cinema ainda se encontra em estado de formação, e todas as descobertas posteriores podem transformar essa teoria em um conjunto de exercícios elementares para iniciantes. Eu não gostaria que isso acontecesse.

As ideias artísticas, de qualquer forma, devem seguir à frente da busca técnica, uma vez que são elas que determinam o surgimento da imagem.

O tempo no cinema tem mais camadas que em uma obra literária ou musical: nelas há a vertical e a horizontal. Aqui tudo existe ao mesmo tempo, até mesmo o quadro que reluziu e desapareceu.

Nas gravuras de Eisenstein se faz presente a finitude da composição e o instante não esculpido — o prenúncio de mudanças. É uma verdadeira revelação. Claramente ele tinha a predisposição de um grande artista, não à toa Picasso apreciava tanto suas gravuras e lamentava que ele as tivesse sacrificado em nome do cinema. Quando se olha para esses desenhos, experimenta-se um sentimento de dor. Não, não porque eles contenham essa dor: são o jogo de uma imaginação solitária, mas autossuficiente. Nesses desenhos há o embrião de algo que não pôde nascer. Olha-se para rascunhos nas margens de um livro em cujas páginas não há texto algum.

РУКИ

Размышления о профессиональном развитии

Александр Сокуров

Который уже раз перелистываю его рисунки — через жесткую геометрию линий и отношений персонажей на бумаге проявляется очевидная уникальность автора, его надстояние, возвышение над ремеслом.

Задача, которая стоит передо мною, представляет для меня внутреннюю сложность: я позволяю себе говорить о выдающемся человеке, которого я никогда не видел, к руке которого никогда не прикасался...

Многие факты его биографии мне неизвестны, я никогда не занимался специально изучением его творчества, более того, для меня всегда существовала дистанция по отношению к его личности и его работам. Кроме того, масштаб этой личности во многом делает сегодня все оценочные рассуждения неуместными и бессмысленными.

...Когда я в первый раз увидел его фильм «Броненосец „Потемкин“»... Я очень хорошо помню свое впечатление. Почему-то даже тогда для меня, воспитанного в советском духе, это было слишком пафосно.

И слишком жестоко.

При этом интерес к жизни Эйзенштейна у меня был: на вступительных экзаменах во ВГИКе я читал детские стихи Агнии Барто, а вместо прозы — фрагмент режиссерского сценария Эйзенштейна «Александр Невский».

Но и стремление сохранить дистанцию, не углубляться, не приближаться к нему вплотную у меня тоже было уже тогда.

Учась во ВГИКе, я на учебной сцене ставил реконструкцию эйзенштейновского спектакля «Мудрец» и познакомился с Наумом Клейманом, который с большим участием отнесся к моей работе. Но я не могу сказать, что *мир* Эйзенштейна меня привлекал. Напротив, впервые представление о силе и опасности инструмента, каким пользуется кинематограф, я получил, разглядывая фильмы Эйзенштейна. Я по сей день не могу отделаться от мысли, что кинематограф держит в руках острый предмет, наносящий незаживающие раны.

Представьте себе, вы идете в толпе людей, и вдруг какой-то романтик-сумасшедший вынимает бритву и начинает ею размахивать и наносить ужасные раны окружающим, многие погибают, а у тех, кого ранили, шрамы на лице на всю жизнь. Всех этих ран я не могу простить кинематографу.

Провокация жестокости в показе реального действия для меня всегда граничила с моральным преступлением. Всегда думаю: ведь среди людей, которые смотрят это, могут быть люди слабые.

Для меня в искусстве неприемлема эта провокация жестокосердия и эстетическая его канонизация. Говорят: какой образ, какая трагедия за этим угадывается!

Но одно дело прочесть об этом в пьесе Шекспира, а другое дело показать в кино.

Дистанция между написанным и показанным, между моральным переживанием слова и психофизическим восприятием изображения — огромная. То, что спровоцировал мировой кинематограф много десятилетий назад, сегодня выросло в масштабы повсеместной привычки к любым формам жестокости на экране. Здесь для меня всегда был рубеж отталкивания.

Мастерство не должно поддерживать зла.

Визуальное воспроизведение картин жестокости в моем представлении — это всегда умножение зла. Когда я смотрю «Заводной апельсин» Кубрика, то, понимая все мастерство этого человека, также представляю, какое количество психологических травм могло быть спровоцировано его фильмами.

Такие же опасения у меня возникли при первых просмотрах «Броненосца „Потемкина“» и «Стачки», о чем я никому тогда не говорил. Я понимал, что это мое

восприятие могло лишь вызвать чью-то иронию. Однако ощущение, которое меня охватило в школьные годы, осталось и сейчас.

Я вижу в исторической перспективе от истоков до наших дней, как кинематограф по ступеням нисходит к рассудочному, системному жестокосердию. Кинематографисты приложили руку к вполне определенной материализовывающейся сегодня мрачной картине мира.

Как Наполеон, угробив сотни тысяч людей, почему-то стал великим человеком в памяти французов-потомков, как Ленин, подписавший приказы о публичном умерщвлении тысяч священников в христианской стране, провозглашен был «самым человечным человеком», так и деятели кино, приучая зрителя к картинам насилия, получают статус художников.

Мне ближе те из открывателей «нового искусства», которые с большой осторожностью использовали новые возможности своего ремесла, начинали не с нуля и не были примитивно-амбициозными. Потому что воображать себя первым камнем в основе любого созидательного процесса не только самонадеянно, но и варварски наивно. Если бы деятельность многих кинематографистов не была так амбициозна и аморальна, то мир во многом мог бы быть другим.

В первую очередь таинство смерти кинематограф сделал визуальным товаром, а позже подбросил его на откуп своему ближайшему родственнику — телевидению.

Кинематограф нарушил границу опасной зоны, сделал бестактность, хамство, грубость, фамильярность вторжения в любые сферы человеческих связей признаками американско-европейской цивилизации. Это кинорежиссеры развязали все узлы, которые народная культура всюду всегда накрепко завязывала многосложностью деликатных образов.

Уверен: современное острое противостояние мусульманской и христианской цивилизаций во многом «заслуга» кинематографа. Искусство отказалось от деликатности.

Начали это в числе других и наши великие киносоотечественники, которые показали, как повис над пропастью живой ребенок, как это можно эффектно снять. И этот кадр вошел в сюжет гениальной эйзенштейновской ленты 1920-х годов. А уж потом у Тарковского во время съемок сбрасывают лошадь с высоты. А потом у американцев в боевиках, и не только в боевиках, горло перерезают людям как ни в чем не бывало. А

потом на улицы выходят мусульманские экстремисты и призывают перерезать горло всем иноверам, идут шахидки взрывать всех и себя, и вот уже прямо обсуждается необходимость ядерного удара по Ирану, иначе может погибнуть другое государство — Израиль. И этот повисший над пропастью ребенок — уже не захватывающий образ, а страшный пример для реальности.

Массовое обучение видам и способам уничтожения человека, которое произвело кино, а за ним телевидение, у огромной аудитории выработало привычку к публичности смерти. Сахаров, написавший «несколько формул» для водородной бомбы, сто раз покалялся, но никто из кинематографистов не покалялся в том, что они сообща сочинили массу инструкций для средств поражения и детально показали, как ими пользоваться: это и есть развязанные кинематографом узлы.

Есть явления, к которым можно приблизиться, но нельзя на них смотреть в упор. И нельзя выставлять на всеобщее обозрение.

Эйзенштейн и его единомышленники с этим «играли».

Да, я понимаю, что было другое время и другие мозги... Удивительно... Воспитанный в культурной традиции XIX века Эйзенштейн, по-видимому, стал из этой традиции вырываться, подвергая сомнению и методы старого искусства, и его гуманистическую идею. И самый большой урок Эйзенштейна для меня — в отрыве мастерства от гуманитарной догмы. Когда я в старой кинохронике увидел молодого Эйзенштейна, веселого, бодрого, «с лукавой ленинской улыбкой», я сразу же представил себе висящего ребенка и вслед за ним напряженное, острое лицо Ивана Грозного.

Самое трудное — собрать человека. Человека, которого Господь Бог выпустил в мир в разобранном виде, потому что, наверное, сам не знал, как его собрать. А может быть, потерял интерес к своему созданию. Начало и конец, все составляющие человеческого существа — и духовная, и физиологическая, — находятся в некой автономии, даже не в борьбе, а просто параллельно в пространстве, для человека слишком большом, для космоса слишком маленьком.

И возникновение искусства есть следствие некоего хаоса, попытка его обуздать. Потому что рождение и само существование человека тоже есть проявление хаоса случайных столкновений. Наверное, табуированность обнажения человеческого тела во многом объясняется стремлением установить границы, ввести хаос в рамки цивилизации. Даже в древности, когда царил культ человека, тело было возведено в разряд идеала, а реальность открывалась либо в «непристойности» античного намека, либо в роковом тупике античной трагедии.

Даже религия Нового времени не собирает человека воедино.

Она просто констатирует его метание среди вещей.

В этом смысле один из важнейших мотивов этих метаний, этого поиска — путь создания человека. Когда человек уже вне божественного участия создает сам себя. И здесь он опять сталкивается с хаосом. Например, в вопросах любви. Что это: всеобъемлющее чувство притяжения ко всему живому или оно очень избирательно? Есть здесь правила или их не может быть?

Например, сексуальность потому столь болезненная для человека проблема, что здесь человек оказался не столько перед выбором, кого любить, сколько, как жить, если Бог создал тебя для смерти. И вся суeta вокруг эротики, например проблем однополый любви, раздута из ничего, потому что однополая любовь не угрожает жизни и никогда не будет преобладать над гетеросексуальной любовью. Гораздо серьезнее сами проблемы гетеросексуалов при воспитании ребенка, при взращивании человека. Ведь только усилия матери защищают его от смерти. Поэтому оберегать нужно мать так же, как дитя.

Сама универсальность женской природы и уязвимость, второстепенность по отношению к мужской природе уже создает конфликтную зону. Поэтому человек всегда пребывает в тревожном состоянии — вне зависимости от пола. Теоретически природа совершенно спокойно может обойтись без мужчины, но она никогда не обойдется без женщины. Все зависит от того, что успевает вложить женщина-мать в характер человека. Мать в состоянии все преодолеть. Она в состоянии побороть даже генетическую предрасположенность. Это великое достоинство замысла Божьего. Мужчины в большинстве своем люди слабые и ничего сокровенного роду человеческому не дают, лишь отдельные качества натуры. Человеческую личность может создать душевное усилие матери. Душа не дается человеку от рождения, но душу может сформировать, создать и мать. Наверное, от рождения душа дается лишь избранным, как дар. Если бы душа давалась всем людям от рождения, народы интуитивно шли бы за лучшими, нацеленными на благо, на добро. Но целые народы попадают в западню, ведомые извергами и убийцами. Эти народы деградируют, уничтожают святилища своих богов, жгут свои книги, уничтожают своих священников. Миллионы людей не понимают очевидного, не верят в добро. Где же тут место душе?

В искусстве отсутствие души ведет к примату ремесла.

В художественном мире таких людей даже больше, чем где бы то ни было. Иногда очень трудно понять разницу между произведением духа и простого ремесла.

В кино это сплошь и рядом. Здесь очень легко вещи, созданные высоким профессиональным умением, принять за талантливые произведения. В кино, как нигде, ценятся фокусы и обманки профессии.

Причем, как мне кажется, человек, обладающий душой, вовсе не обязательно человек нравственный. Он может существовать на границе нравственных категорий, периодически нарушая ее, в зависимости от сиюминутных интересов. Как гений и злодейство — явления в искусстве и в жизни очень даже совместные, так и высокое предназначение вполне уживается с деструктивным осуществлением. В начале XX века у очень многих художников уже не было нравственных принципов. Они жили в невротическом ожидании красивой революции, подталкивая общество к грани, за пределами которой и сами-то не знали, что всех ожидает...

Барьеры были вскоре расшатаны и рухнули под обломками старого общества, в котором эти художники родились. Осталась только дремлющая память национальных традиций, которая тоже вскоре стала объектом преодоления.

И все это, на мой взгляд, имеет прямое отношение к Эйзенштейну. У художественно одаренных людей в то время важнейшей действенной внутренней пружиной было увлечение социально-политическим сдвигом.

Идеи общественного переустройства очаровывали и отождествлялись с новым искусством.

Социальная мотивировка была дорогой в «новую эстетику».

Все начинали искать новые темпоритмы, новые краски, новые формы, новый воздух бытия, точно открывали мир заново.

И это было страшным испытанием, в котором был большой соблазн гордыни. Жесточайшего высокомерия.

Эйзенштейн, появившийся в ту эпоху, был восхищен этой эпохой и соблазнен. Он совпал со своим временем. Не опоздал, но и не опередил его. Шли нога в ногу.

С другой стороны, его появление — большой подарок для времени. Он — как красный бант на черной ленте.

Время создавало его, а он возвысил время. Во всяком случае, время кинематографа. Так же, как боятся люди обнажения тела, так боятся они обнажения мысли. У Эйзенштейна никогда не было ни единого шанса быть искренним. Его революционно-политический энтузиазм быстро был поглощен ямой коммунистического единовластия.

Ему никогда не удавалось заниматься художественным творчеством в чистом виде — в той профессии, которая была для него основной. В кинематографе он так и не сделал в полной мере того, что мог и хотел сделать. Он был слишком динамичным и деструктивным, но для лет своих малых он был слишком талантливым.

Когда Эйзенштейн начинал, кинематограф находился в подростковом возрасте, был пока еще не слишком отягощен грехами вседозволенности.

В советской России вопрос морали у начинающих киношников был заменен политическим заказом, требовавшим воздействия на массы. Создавалось тоталитарное государство, при котором с художника снималась моральная ответственность. От художника требовалось лишь мастерство.

Но это пока. Потом все усложнится.

Восторг европейской интеллигенции вокруг первых работ Эйзенштейна, скорее всего, объясняется не тем, что в Европе начали понимать художественные ресурсы киноязыка в общем и молодого советского автора в частности. Но было, видимо, и подсознательное чувство вины, которое сложилось у западных интеллектуалов перед теми, кто на своей шкуре отважился попробовать, что это такое — «социально справедливое» устройство жизни, социализм.

Ведь именно на Западе рождены были и пропагандировались социалистические идеи, именно на Западе пламенно призывали свергать, перестраивать, начинать все заново, поднимать народы на борьбу. Но западные социалисты сами не пошли по революционному пути: слишком велик был риск потерять то, что на самом деле они ценили больше любой идеи и всякого искусства, — благополучие.

Европа осторожна.

Как в анекдоте: люди при социализме счастливы, потому что даже не знают, как плохо они живут.

Жизнь при социализме замкнула человека в его собственном внутреннем мире, так как вне этого мира в социалистической стране отсутствовали жизненные блага. В «демократическом обществе» жизнедеятельность человека во многом обращена во внешний, открытый всем ветрам мир. Поэтому в условиях демократии весьма своеобразный, но все же хаос окружает искусство и человека.

Есть люди, масштаб личности которых не определяется их свершениями. Гениальность Эйзенштейна была шире его профессиональной деятельности. Эта мысль пришла ко мне не в результате прочитанного или услышанного о нем, а только из моих впечатлений от его фильмов. Я вижу величайшее, блестящее профессиональное

мастерство, которым он овладел очень стремительно и со значительным опережением своих современников. Он вообще значительно опередил уровень современной ему технологии кинематографа — он ведь участвовал в его создании.

Но то, что он с удовольствием прыгнул в революционно-пропагандистскую повозку, это и предопределило горькую тенденциозность его развития. Он так из нее и не смог выйти.

А может быть, про душу человека он и не хотел ничего сказать, может быть, ему это было неинтересно? Агитационно-политическая контузия определила особую, почти лозунговую стилистику, и все, что было за этими границами, им расценивалось, наверное, как ущербность. Существование внутри так называемой «новой культуры» в стране, изолированной от мирового культурного процесса, создало поле внутреннего мучительного напряжения.

Но его воображение работало как гигантский генератор в чрезвычайно затаенной сфере интимного переживания, побочной страсти к негенеральным сюжетам, что и нашло себе выход в эротической графике.

Эротика — традиционная тема изобразительного искусства, хоть и не выработавшая великих шедевров. Обычно она замкнута на изображении телесности. В рисунках Эйзенштейна меньше всего изображается тело. В них всё — гиперболизированная символика не плоти, но орудия и цели действия, столько же сексуального, сколько политизированного и всегда агрессивного. Мужское и женское начала, взаимодополняющие друг друга и сосуществующие в каждом человеке, в случае Эйзенштейна имеют явное преобладание маскулинности и, возможно, полное отсутствие женственности, т. е. души. Действенная агрессия, направленная на противоположный объект, «антагонизм» в жизни и социуме, составляла суть эпохи и способствовала катастрофическому развитию эйзенштейновской «диалектики». Со всеми вытекающими последствиями как для его мощного творчества, так и для его незаурядной личности.

Живи он на Западе, а не в социалистической России, он, конечно, развивался бы иначе. Он мог там остаться, но он там не остался. Может быть, потому, что хорошо знал художественную среду Европы, посещал Голливуд и не имел иллюзий. Он понимал, что его максималистские эстетические требования к творческому процессу просто никем не будут приняты во внимание и там. Его карьера в Голливуде даже не началась. Собственно, даже такие всемирно известные тогда люди кино, как Чарли Чаплин, находились в конфликте с американской системой.

Эйзенштейн остался такой закрытой шкатулкой с драгоценностями. И видимо, он все же понимал, что государственная ставка на кинематограф именно в России, где нет частного капитала, снимет для него все коммерческие проблемы результата работы. Это его заботило больше, чем идеологическая зависимость от государства, с которой он пытался соотнести свои художественные задачи.

На Западе он мог бы глубоко ощутить связи с реальностью, с художественной средой. И, конечно же, он делал бы другие фильмы. Это не означает, что он разрабатывал бы эротические сюжеты и не делал бы масштабных исторических картин. Просто и в том, и в другом случае он не был бы заражен острейшей формой политической болезни. Ведь все его идеи, все фильмы — художественные пособия на тему борьбы враждующих сил, раскалывающих мир, страну, социум.

Политический заказ вынудил Эйзенштейна оставаться в рамках игры кинематографическим инструментарием. Трудно сказать, что бы он смог сделать в Германии, Франции или в США, но, думаю, он успел бы вырасти в грандиозную, ни с кем не сравнимую художественную личность. Однако у него сложились амбиции государственного художника в сфере «важнейшего из искусств», и он стал художником тоталитарного общества.

Если посмотреть на фотографии Эйзенштейна в окружении вгиковских студентов, можно увидеть на их лицах безоглядность первопроходцев. Мэтр и его ученики — они были равны в своих претензиях прорваться на новые рубежи в искусстве, высокомерно отбросив все, что было прежде. Что студенты, которые потом стали делать свои картины, что мастер. Такое ощущение, что все, что было до них: античный театр, великая литература, Рембрандт, — все есть лишь отработанный материал.

Но кем же были тогда они сами? Свои произведения они творили из электричества и оптики. Все ранние кинематографисты, как и фотографы, получили технологическое наследство. Инженеры разработали систему объективов, позволившую Эйзенштейну делать то, что он делал. Поэтому он, как и все, кто создавал в его время кинематограф, должен был бы благодарно склониться перед немцами-оптиками, перед цейсовскими объективами. Эти пять-десять объективов, продукт инженерных разработок на основе физических законов, были основным инструментом кинематографа. Вклад оптики как таковой в художественный результат, которого достиг Эйзенштейн, огромен. Объектив формировал такую мощную «новую реальность», что о многом можно было уже и не думать. Объектив обуславливал композицию кадра, глубину изображения, распределение света и тени. Никогда еще художники ни в одном из искусств не получали

такой изначальной готовой основы для своей работы. Ведь живописец начинает свою работу с нуля: он поначалу не знает ни формата, ни пропорций, ни композиции. Набивает выбранный холст на подрамник, загрунтовывает пустое пространство и начинает картину с белого чистого поля, на котором должна воплотиться его идея. Он должен взять в собственные руки частицу космоса — это действительно ведь надо создать! В кино этот важнейший момент подготовки, предопределения художественного образа изначально взяли на себя инженеры. Именно и только они заложили основы киновизуальной культуры, а уже потом пришли все остальные. Феномен Эйзенштейна предопределен его даром внутренней динамики, но и до него уже был Гриффит с его композиционным разнообразием. Повторяю: причина взлета кинематографа проста. Его художники пришли на готовое — им очень многое просто подарили. Такого профессионального иждивенчества нет ни у писателя, ни у композитора, ни у театрального режиссера — никто не эксплуатировал так полно и безусловно чужой труд, как кинематографисты. Они уже с самого начала в полной мере не были художественными авторами. Позднее, когда большие мастера начали преодолевать эту данность, возникли осмысленные сложные вопросы творческого порядка.

Первый, кто поставил перед киноизображением проблему лирического образа, конечно же, Александр Довженко. Он по-настоящему почувствовал значение атмосферы в кадре. Этому у него научился Тарковский, который не раз осторожно говорил мне, что пересматривал фильмы Довженко. В отличие от довженковской травяной, малороссийской, не отшлифованной образованием природы, Эйзенштейн обладал грандиозной фантазией, разработанной многими знаниями и навыками в разных сферах искусства, и вкусом. Но Довженко с его простым нутром сумел передать ощущение боли, страдания человека и поэтому больше всех, как мне кажется, приблизил кино к искусству и литературе. Кино, обреченное на поверхностно-визуальное развитие, чтобы противостоять примитивизму, и должно было учиться у литературы, чтобы стать искусством.

Эйзенштейн же такой тип творчества, наверное, не совсем принимал. Его собственное творчество существовало в области реализации идей. Он писал, как надо строить кадр, он сочинял науку об искусстве кино — о том, что еще только зарождалось. И о том, чего он сам не успел создать, — в этом его печаль и проблема. Ему не дали создать ни одного произведения искусства в чистом виде, без вынужденных идеологических добавок. В его душе не было женского начала, свойственного и мужскому роду, он был только мужчиной. Во всех его образах ощущается мужская,

ничем не сбалансированная агрессия, даже в женских персонажах. В основе всех его замыслов конструктивная мысль и сила воображения, безразличные к преобразению души — области женственного.

Эйзенштейн выбрал структурный метод, как и многие его современники, замороженные техническими возможностями кино, потому что он давал очень быстрый результат. При всей технической сложности эффектный, яркий результат в кино был обеспечен. В театре, чтобы что-то новое открыть, выйти на какой-то уровень и занять лидирующее место, нужно не только попотеть, но прожить жизнь, стать первым среди людей высшего ранга. Искусство театра имеет из древности идущую традицию и великие имена. Кино — это абсолютно пустое пространство, там никого еще нет, а может быть, никого и не будет. И пока — нет четко очерченных границ. В кино никто ничего не понимает, а значит, примут все что угодно. Любой эксперимент примут. Или всё примут за эксперимент. Огромные аудитории кинозалов вмещают намного больше зрителей, чем любой театр. Этот масштаб влияния был для Эйзенштейна и его коллег очень важен. И простим им это. Они так молоды. И, о боже, — как агрессивны!

Замена артиста натурщиком в кино шла во многом от необходимости получить быстрый эффект новизны, но вначале они, вероятно, еще не вполне понимали, как этим распорядиться. До конца еще не осмыслены были крупный план и длительность изображения. Всех увлекала частая смена картинок, их столкновение — цирк — цирк — цирк.

Вскоре появилась оппозиция этой суете. Немецкие экспрессионисты явили эстетику киноизображения. Делали сложные декорации, приглашали в кино живописцев и графиков. В американском кино в 1920-х годах — культ движения.

Когда я в первый раз смотрел фильм «Стачка», я был совершенно сражен мощью деструктивной энергии, идущей с экрана. «Стачка» — киношедевр этого стиля. Это действие, замешанное на эротической агрессии, распространившейся на все сферы жизни: социальную, религиозную, интимно-семейную, государственную. Вся картина посвящена насилию всех над всеми. В «Стачке», как и в будущих графических эротических листах, созданных Эйзенштейном, причудливо оформилось нечто вроде мировоззренческой образности или неотступных видений мастера. Эйзенштейн очарован этими видениями, он отчасти их провоцирует и наслаждается остротой их жесткой внятности. Если бы это было не так, не далась бы режиссеру «Стачки» эта сила впечатления. Лошади, скачущие между корпусами, соединенными железными лестницами, младенец, повисший в руках жандарма над лестничным пролетом и

сброшенный туда, как в бездну. Такое вряд ли кому-нибудь, кроме Эйзенштейна, в голову могло прийти. Взять и создать такой кадр. Дело в том, что и сейчас это снять не просто... Ведь надо взять реального ребенка, держать его над этой лестницей за ножки головой вниз. А тогда процесс съемок был еще более длительным: выставление композиции, установка света — и все это время держать живое дитя вниз головой. Вероятно, для Эйзенштейна это было характерно, его режиссерский диктат не ведал жалости. Его режиссерский гений требовал такого кадра — и именно такого образа.

А кошмарный классический эпизод из «Потемкина» с ребенком в коляске, несущейся по лестнице к гибели! Можно делать все что угодно и все что угодно можно вынести на экран. Запечатленное на экране насилие — это не только смонтированный сюжет, но и спровоцированная реальность. И, конечно, «Стачка» — это цепь насильственных действий людей друг над другом с получением удовольствия. Там каждая из противодействующих сторон обязательно на время побеждает, наслаждаясь победой, а потом новая перипетия и новая ситуация: та сторона, которая до этого, условно говоря, подверглась насилию, получает сатисфакцию в следующем эпизоде. Победитель насилует побежденного, побежденный наваливается на победителя.

Конечно, и в литературе социальные отношения показываются как насилие, скажем в «Жерминаль» Золя. Но там применен совершенно другой инструмент, нажим которого благоворен: есть душевный посыл, поэтому, читая «Жерминаль», невозможно избежать пронзительного сочувствия. И читатель прекрасно понимает, какого душевного усилия стоило автору это сочинение. Он восстанавливал в описании жестокое событие не для остроты щекочущего нервы ощущения, но по долгу летописца. Он был не наблюдателем события, но его участником, причем в качестве жертвы.

В классической русской литературе XIX века моральная позиция оплачивалась душевной болью автора. Таковы страдания Чехова, чья болезнь физическая постоянно возобновлялась от боли нравственной. Наверное, он мог бы успокоиться, он мог бы выздороветь, если бы перестал писать. Он мучился мукой своих героев, например героев провалившейся «Чайки». Жизнь персонажей, ее нежно-сочувственное проживание автором — вот то, мне кажется, чего не было у кинематографистов эпохи Эйзенштейна. Много позже один из первых, кто начал говорить об этом, был Михаил Ильич Ромм. В его лекциях уже появился тезис об ответственности режиссера, о связи режиссуры с литературной традицией. «Не гордитесь кинематографом!» — говорил он в своих лекциях и Шукшину, и Тарковскому — всем своим ученикам. Скорее всего, это было вопреки Эйзенштейну. «Вы говорите — монтаж, а вот послушайте...» — и зачитывал

цитату из Пушкина, демонстрирующую, как литератор монтирует сюжет. Он предлагал высокие критерии. Но это была лишь маленькая прививка смирения. Если бы еще кто-нибудь вслед за ним продолжил эту нравственную работу... Но этого не случилось, и моральная мотивировка в работе кинорежиссеров не закрепились.

Быть может, проблема Эйзенштейна в отсутствии сострадания? Поэтому в его рисунках появляется удовольствие от наблюдения, авторский вуайеризм. Мотив насилия, разрабатываемый в его рисунках, никогда не вызывает сочувствия. В этом есть какой-то эстетический гипноз: насилие привлекает. И не случайно любое движение в рисунках изображено как незавершенное действие, как намерение действия: у него нет никакого разрешения — только энергия зачина.

Если бы Бог дал Эйзенштейну еще время жизни в какой-то другой стране, где бы ему была подарена возможность совершенно свободно сделать фильм после «Ивана Грозного», действие жизни художника, возможно, пришло бы к особенному итогу. Но его настигла смерть.

Эйзенштейн, как Леонардо да Винчи, искал «золотое сечение», заложенное в основе совершенного творения. Божественная вера питала интерес великого итальянца к гармонии человеческой природы. Он делал вскрытие человеческого тела и удивлялся его совершенной структуре, где все компоненты для чего-то предназначены. Для Леонардо физиология человека основана на гармонии. А Эйзенштейн искал в совершенной композиции художественного произведения противовес деструктивному содержанию окружающей действительности и, может быть, своей индивидуальности. Эйзенштейн, как и Леонардо, изучал сферу действия энергии — сферу мужественного. Сфера женственного в искусстве преимущественно существует как объект или как идеал. Это не вопрос пола, но вопрос сакрального смысла. Тайну женственного еще предстоит открыть искусству. Позже. Много позже. И в реальной жизни роль женщины гораздо более глубокая и сложная, чем активная роль мужчины. У женщины все проявления — лишь видимая оболочка потаенной и непознанной искусством сути. Леонардо сделал попытку подступиться к этой сути, в портретной живописи намечая какой-то двупольный, точнее, перетекающий образ.

Для Эйзенштейна действенная природа мужчины — в конструктивной, почти архитектурной форме. Компактность самодостаточного организма или механизма. В эйзенштейновской графике есть рисунки с подписью «Аутоэротика». По-моему, это даже не имеет никакого отношения к сексу. И уж конечно, к табуированной сфере. Вообще любому представителю животного мира, если бы он обладал разумом, все

подобные запреты и двусмысленности вокруг соития показались бы абсурдом. Сама постановка проблемы говорит о дисгармонии в установлениях человеческого сообщества.

У нас вообще отсутствует определившееся спокойное, вне аффектации, отношение к изображению полового акта. Все время существует соблазн что-то называть порнографией, хотя никто не знает точно границ запретного. В сексуальных отношениях нет ничего, что могло бы быть запретным. Существует, конечно, правильная в своей основе рафинированность раннего воспитания, предполагающая определенную опасность для детской психики эротических фаз движения. Но прежде для многих поколений деревенских детей зачатие не составляло секрета. Конечно, в искусстве существуют этические и эстетические критерии изображения, но мне никогда не было понятно, почему при изображении обнаженного тела, полового акта может у зрителя возникнуть культурный шок. Точно так же я не понимаю, в чем особый акцент темы гомосексуальной любви. Разве сама любовь, как угодно ориентированная, не есть большая проблема?

Человек создан в разобранном виде. Это некая коробка, где лежат элементы конструкции. Даже медицина, которая лечит болезни, а не человека, не знает или потеряла целостность человеческого существа. Искусство пытается объединить элементы, создавая образ. Мир создан с огромным дефектом. Если мир — замысел Создателя или Природы, то что за жуткая в него закралась ошибка? Люди во многом похожие и абсолютно разные. Показать мужчине и женщине: посмотри, я тебе это дам, а это отниму. Да еще и сообщить о том, что все умрут. Все смертны... А если приглядеться к живому миру, к прекрасной природе, то на самом безмятежном альпийском лугу среди прекрасных трав увидишь страшную борьбу. Телеканал «Animal Planet» круглые сутки подробно показывает, как все друг на друга охотятся и кто как кого съедает. Как живое существо гибнет в чудовищных муках, видя глаза и челюсти своего убийцы.

Искусству остается лишь примирить человека с несовершенством мира. Оно может смягчить нравы и прорепетировать уход человека в мир иной. Если бы не было этой подготовки, этой репетиции смерти в искусстве, человек, хороня близких, не смог бы жить дальше. Не менее важная задача для искусства — научить человека любви. Не только в общечеловеческом, но в сугубо физическом смысле. Образец эротического поведения человек черпает в литературе, в изобразительном искусстве, а сегодня,

конечно, в кинематографе. Именно искусство создает эффект «воспитания чувств» и вырывает эмоциональную сферу жизни из лап пошлости.

Замечательное искусство рисовальщика лишает графику Эйзенштейна непристойности. В этих рисунках есть насмешка над обывательской тайной «полового вопроса», есть и гротескная вариантность, схематизм секса: эротическая тема разрешается в шарже — это своеобразная пародия на традицию жанра. Эротические серии есть у знаменитых, великих художников. Я думаю, что Эйзенштейн видел очень много старинных гравюр с эротической тематикой, ведь он был библиофилом. Конечно, здесь был и подсознательный импульс реализации личных эротических и творческих желаний.

Когда смотришь эти рисунки, комок подступает к горлу, потому что ты сталкиваешься с миром пронзительного одиночества Сергея Михайловича, творца, обреченного на изоляцию от внешнего мира, от полноценной жизни, обреченного на невозможность открыть себя. Не случайно большинство рисунков сделано в алма-тинской эвакуации во время войны. Это изобразительная компенсация подавленного желания свободной жизни. И это желание, без сомнения, было огромной непреодолимой силой как личности самого Эйзенштейна, так и творческих людей его поколения.

Революционный порыв возбудил деятельную энергию в обществе, но почему последующие агрессивные революционные события: массовые убийства, разрушение старого порядка — не вызвали трезвой, осмысленной оценки, откуда у таких, как Эйзенштейн, неспособность к этой оценке? Куда девалось очарование, да просто уважение к традиции культуры? Почему не сработала прививка классического XIX века?

Вероятно, мы не знаем чего-то главного про конец XIX века. Того, что вызвало такое мощное отторжение в следующем веке. Для того чтобы поддерживать весь развал страны, как это делали выдающиеся представители старой культуры, надо было бесконечно ненавидеть то, что было за спиной. Чего-то главного мы не знаем. Не знаем степени постыдной низости только что ушедшего века. Помимо социальных проблем, которые и в так называемом новом обществе, созданном большевиками, отнюдь не исчезли, были и другие факторы. По-видимому, культура XIX века не соответствовала уже требованиям общества. Она уже ничего не создавала, кроме самой себя. Даже охранительное поле культуры — настоящая публика — растворилось в толпе обывателей. Вспомните похороны Чехова, собравшие огромное число народа. Свидетеля похорон, Шаляпина, поразило, что люди, провожающие писателя в последний путь, — это уже не столько его читатели и ценители, сколько сборище любопытствующих зевак.

«И для этой сволочи он жил, и для нее он работал, учил, упрекал» — так писатель Горький вспоминал слова Шаляпина, оплакивающего Чехова. Именно Шаляпин однажды назвал Чехова великим писателем, открывшим новое чувство — чувство пошлости. Эта культурная толпа на похоронах любимого писателя была для них страшнее той, что действовала в эйзенштейновской «Стачке». Она, эта толпа, в конце концов стала питательной средой русского хаоса.

Феномен Эйзенштейна содержит еще один немаловажный фактор — усталость от культуры, от ее установлений. Может быть, потому Эйзенштейн с таким рвением взялся за так называемую десятую музу, что он был от самого рождения — старик. Он был умудрен всем, что было накоплено до него. И он выбрал начало, белый лист.

И это был выбор не только Эйзенштейна. Но активная революционность в областях искусства, имеющих древнюю традицию, процесс достаточно сложный. Вряд ли возможно опровергнуть в музыке великие достижения Баха, Бетховена — весь многовековой пласт фундаментального наследия. В кинематограф пришли люди, которым не пришлось преодолевать мощное давление традиции: они просто делали вид, что начинают с нуля. Художественный результат становился следствием индивидуальной одаренности.

А тут еще и бурный динамизм киноизображения. Кадры, кадры, кадры. Каждый кадр сменяется следующим. И ни на чем не делается акцент. Все пролетает. Никакой связи с опытом нравственной рефлексии, опытом, накопленным литературой, с которым сопоставим, например, поздний Бергман. Вероятно, Эйзенштейн даже представить себе не мог, что в кино можно сделать то, что будет сделано много лет спустя в «Персоне», в «Шепотах и криках».

Живописец может создать художественное произведение, абсолютно независимое от течения жизни. На основании только неких художественных приемов. Он может изобразить только духовную суть явления, независимо от жанра картины. К сожалению, режиссер кино накрепко связан с объектами реальности. Если начинаешь разрывать эту связь, видимо, что-то неизбежно рушится.

Какой-то колоссальный изначальный дефект заложен в этой зависимости кинематографа от реальной жизни. Может, в этом виноваты те, первые, в том числе и Эйзенштейн, кто слишком резко ворвался в это новое, неосвоенное пространство. Кино чересчур быстро прошло младенческий период и очень похоже на ребенка, которого в полгода научили читать на разных языках. И он столько всего успел начитать... Половину забыл, половину так и не понял. Эйзенштейн и его современники-коллеги

имеют прямое отношение к тому, что кино так и осталось гомункулусом. Ни школы, ни опыта, ни героев, ни сложившейся личности, ни страдания, ни прожитого пути — ничего за ними не стояло. Эйзенштейн, в 27 лет создавший «Броненосец „Потемкин“», с налета открыл дверь в искусство и достиг результата. Где, в каком искусстве можно получить высокий художественный результат сразу, без серьезной профессиональной школы? Какое искусство может развить такое столь значительное высокомерие художественного автора? Попробуйте это сделать в музыке. Шостакович, написавший свою первую симфонию в юности, выстрадал свой новаторский дар, пройдя все этапы освоения традиционных стилей. Вся его жизнь была борьбой за новую форму, через которую он выразил лирическое содержание своей личности.

Искусство Эйзенштейна не успело востребовать лирики. Кино давало ему поле реализации до определенного времени, пока его не стали хватать за руки. Мастерство Эйзенштейна — в точности постановки задачи: не делай того, чего не должен делать. Эпизоды-кадры иногда крохотные! Персонаж на экране остается пять-шесть секунд, но за это время мы всё про него уже понимаем. И абсолютная органика каждой фигуры.

В борьбе за выживание, за то, чтобы работать в профессии, чтобы оставаться в искусстве действующим лицом, художник может пойти на самые разные компромиссы. Когда так часто хватают за руку и не дают делать то, что хочешь, ты вынужден делать то, что возможно. По-моему, «Александр Невский» — это не то, что автор хотел, а то, что было возможно сделать. Я не уверен, что мексиканская картина Эйзенштейна, сделай он ее до конца, стала бы для него новым этапом. Скорее всего, это было проникновение в романтизированный этнографический стиль, в мифологию древнего культа мужественности.

Да, Эйзенштейн вышел на новые для себя рубежи, когда он снимал «Ивана Грозного». Может быть, это в каком-то смысле был его настоящий дебют художественности. Такая абсолютная «дипломная» игровая картина уникального студента. Но здесь все и остановилось.

Несмотря на социальный заказ, переданный через самого «хозяина», Эйзенштейн вышел в «Грозном» на уровень высокой абстракции, достиг той зрелости, когда индивидуальные мотивы уходят на второй план. Думаю, что к этому времени он очень хорошо понимал механизм власти вообще и конкретной кремлевской в частности. Он был склонен к аналитическим обобщениям, жил в среде, где слухи неизбежно заменяли информацию, наконец, у него были контакты в высоких сферах власти.

В том, что «Ивана Грозного» воспринимают как картину аллюзионную: Грозный — Сталин и прочее, много натяжек. В рамки ни сталинистской, ни антисталинской тенденции фильм не укладывается. В «Иване Грозном» Эйзенштейн попытался заглянуть в душу еще не человека, но национального архетипа — в сумеречную душу своего времени, своего народа.

В «Иване Грозном» воплощена трагедия личной власти над обществом, над людьми — над миром — как сущностная проблема творчества. Созидание государства или кинематографа — в обоих случаях амбициозная и изнуряющая задача, оплаченная страхами, ужасом, мукой и одиночеством творца. Творца, которого всегда останавливает смерть. Скорее всего, за «Иваном Грозным» должна была последовать самая главная картина Эйзенштейна, где бы он показал все, на что был способен. Это должна была быть большая человеческая картина. Но Провидение решило, что он уже высказался. И наступила смерть.

Я думаю, что всякий человек, который соприкасается с кинематографом, в конце концов остается у разбитого корыта. Литератор или музыкант происходят из огромных старинных «профессиональных семей», где все существует одной заботой сохранения если не традиций, то самого продолжения рода — рода деятельности к приумножению духовного богатства.

Кинематограф еще долго не создаст «семью с родословной». Проблема кинематографа даже не только в результатах, которые весьма относительно, проблема в самих авторах. Здесь слишком много побочных детей и попросту самозванцев. Здесь легко устанавливается мафиозная власть кланов, семей, ныне процветающая, например, в России. Замена искусства аудиовизуальным товаром привела к беспримерному гиперболическому развитию массовой культуры, парализующей всю духовную жизнь общества. Сведенная к быстро перевариваемой, неприхотливой пище, она опускает вкус потребителей до скотского уровня. Масскультура поглощает религию, искусство, не позволяет развиваться гражданскому обществу. В виде своего клона — телевидения — она проникает всюду и действует на человека как разрушительный, оглушающий транквилизатор. Расширение границ визуального воздействия — опасный инструмент. При определенных условиях он может нанести неизлечимые раны.

Горько сознавать, что такие люди, как Эйзенштейн, с таким даром могли вообще допустить мысль на кого-то влиять, кого-то воспитать. Могли отозваться на примитивно-утопическую затею: создать новых людей. Сегодня это кажется бредом. У первых людей

советского кинематографа, очень одаренных или даже гениальных, все было впереди. Они сделали только первые шаги.

Кино отличается все же от других искусств. Здесь звенья освоенных новых технических средств образуют историческую цепочку. Овладение старыми приемами и создание новых — кинематографический закон. Хотя профессионализм вовсе не является гарантией художественного результата. Можно быть хорошим профессионалом и никаким художником — это в последнее время стало даже залогом публичного успеха.

При новаторской направленности картин Эйзенштейна, обусловленной его появлением у истоков ремесла, они содержат мощный художественный ресурс. Это и есть главная ценность наследия Эйзенштейна. Проживи он дольше, его приемы непременно подверглись бы изменению. Изменился бы свет в кадре, он, наверное, перестал бы сотрудничать с прежними операторами. Он, вероятно, стал бы больше работать с общими планами и реже делать ставку на крупные, изображение ушло бы от статуйности, и актеры стали бы более подвижны внутри кадра. Обязательно изменились бы у Эйзенштейна приемы монтажа.

Теория монтажа Эйзенштейна — драгоценный камень в его короне, но это явление скорее эстетическое, чем методологическое. Она имела бы непреходящее значение, если бы кинематограф стал фундаментальным искусством. Но кинематограф все еще находится в стадии становления, и все последующие открытия могут превратить эту теорию в свод элементарных упражнений для начинающих. Не хотелось бы, чтобы это произошло.

Художественные идеи все же должны идти впереди технического поиска, так как именно они определяют возникновение образа.

Время в кино более многослойно, чем в литературном или музыкальном произведении: здесь есть и вертикаль и горизонталь. Здесь все существует одновременно, даже кадр, который промелькнул и исчез.

В графике Эйзенштейна есть и законченность композиции, и незапечатленное мгновение — предвестие перемены. Это настоящее откровение. Конечно, у него были задатки великого художника, не зря Пикассо так ценил его графику и сожалел, что он пожертвовал ею ради кино. Когда смотришь эти рисунки, испытываешь чувство боли. Нет, не потому, что они эту боль содержат: это игра одинокого, но самодостаточного воображения. В этих рисунках есть зародыш чего-то, чему не дано было родиться. Точно смотришь наброски на полях книги, на страницах которой нет никакого текста.

Referências

BOLTIÁNSKI, G. M. Conversa com V. I. Lênin sobre cinema em 1922 [Bessiéda s V. I. Leninym o kino v 1922 g.] Em: **Lênin e o cinema [Lenin i kino]**. Moscou—Leningrado, 1925. Disponível em: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/beseda-s-v-i-leninym-o-kino/>. Acesso em: 29 ago. 2020.

DOVLÁTOV, S. D. **Obras reunidas em 4 volumes. Volume 4 [Sobránie sotchiniénii v tchetyriókh tomákh. Tom 4]**. São Petersburgo: “Azbuka-Klassika”, 2005. Disponível em: <http://www.sergeidovlatov.com/books/etoneper.html>. Acesso em: 29 ago. 2020

EISENSTEIN, S. M. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

MACIEL, A. S. **O tempo-ritmo em Grotowski e Stanislávski**: Possíveis contribuições para o treinamento do ator. Orientador: Ricardo Carlos Gomes. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, UFOP, Ouro Preto, 2016. Versão eletrônica. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/7188/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_TempoRitmoGrotowski.pdf

NABÓKOV, V. V. **Nikolai Gogol**. Nova Iorque: New Directions Books, 1961. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=GwfpLQ3OK8EC&pg=PA70&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 29 ago. 2020.

SCHNAIDERMAN, B. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SOKÚROV, A. N. **No Centro do Oceano [V Tsentre Okeana]**. São Petersburgo: “Amfora”, 2012.

TARKÓVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.