



О «милой барышне», Дос Пассосе и текстологии «Искусства»

В.В. Забродин

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В тексте статьи, основанном на расшифровке, научном комментировании и контекстуальном анализе архивных материалов из фонда С.М. Эйзенштейна в РГАЛИ, реконструированы эпизоды творческой и личной биографии С.М. Эйзенштейна. Установлены, в частности, истинные причины представленной в частной переписке реакции режиссера на предложение Э. Шуб снять фильм по роману Дос Пассоса «Манхэттен».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

С.М. Эйзенштейн,
Э.И. Шуб,
Дос Пассос, роман
«Манхэттен»,
текстология,
Т. Драйзер,
роман
«Американская
трагедия»

Статью «Кино и литература. (Об образности)» С.М. Эйзенштейн начал так¹: «Разговаривая с кем-нибудь, особенно из де-вушек, на тему о кино и литературе, неизбежно слышишь вопрос:

“Ах, зачем никто не снимает Дос Пассоса, — он так кинематографичен...”

Вот именно потому, милая барышня, его никто и не снимает!

Его кинематографичность идет из кинематографа. Его приемы — киноприемы, обратно из вторых рук»².

Эта статья режиссера была написана, скорее всего, летом 1933 года. Ближе к финалу в ней находим признание: «В готовой картине «Москва» — Москва пылает пожарами Двенадцатого года и пожаром Красной Пресни в героике Пятого»³.

Изложению замысла Эйзенштейна были посвящены два материала: «Москва во времени» («Литературная газета», 1933, 11 июля) и «“Москва”: замыслы и планы» («Советское искусство», 1933, 20 июля). Надо добавить, режиссер понимал, что для реализации этого сложнейшего проекта (истории столицы сквозь века) понадобится сотрудничество писателя. Он пытался договориться о совместной работе над проектом с А. Фадеевым. 22 августа 1933 года писатель ответил Сергею Михайловичу:

«Сейчас меня очень интересует задуманная Вами новая работа о Москве. Я не могу сказать Вам, с какой радостью я принял бы участие в этой работе, ибо не сомневаюсь, что это много дало бы мне именно

¹ Здесь и далее в цитатах сохранена орфография, пунктуация и расположение текста авторов. — Прим. авт.

² Эйзенштейн С.М. Кино и литература. (Об образности) // Неравнодушная при-рода. Т. 1. М., 2004. С. 467.

³ Там же. С. 475.

⁴ Фадеев Александр. Письма и документы. М., 2001. С. 219.

потому, что тот путь, которым я иду в области литературы, очень мало связан с тем, которым Вы идете в кино. Мне хотелось бы как-то поближе связаться с Вами»⁴.

Однако 29 августа писатель вместе с А. Довженко, Ю. Солнцевой и М. Глидером отправился на Дальний Восток, и совместная работа над сценарием с Эйзенштейном так и не была начата, а с другими писателями Эйзенштейн не решился сотрудничать.

⁵ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т.1. М., 1997. С. 78.

С Джоном Дос Пассосом, американским писателем, португальцем по происхождению, режиссер познакомился в 1928 году. Позднее он вспоминал о встрече в Москве (Эйзенштейн жил тогда в квартире М. Штрауха на Чистых прудах): «Дос-Пассос будет обедаться пирогом с крыжовником и говорить о том, что запах тюрем во всех странах один и тот же»⁵.

Дос Пассос в 1920-е годы был левым радикалом, активно выступал в защиту Сакко и Ванцетти, в 1928 году совершил длительное путешествие по нашей стране. Почему же Эйзенштейн в 1933 году пишет о нем с плохо скрываемым раздражением? И кем была «милая барышня», спровоцировавшая такую реакцию режиссера?

Думается, что причина заключается в специфике кинематографичности прозы Дос Пассоса. В 1930 году был опубликован первый роман из трилогии писателя «США» — «42-я параллель», в 1932 году последовала вторая часть — «1919», оба романа были переведены на русский язык (в 1931 и 1933 г.) Кинематографичность произведений Дос Пассоса трактовалась как зависимость от документализма, в частности, от концепции «Кино-глаза» Дзиги Вертова. Отношение же Эйзенштейна к практике и теории Вертова было, как известно, агрессивно-непримиримым.

⁶ Шуб Э.И. Жизнь моя — кинематограф. М., 1972. С. 381.

Так, например, в письме от 4 июля 1931 года Эсфири Шуб Сергей Михайлович писал из Мексики: «**Что Вы сейчас делаете? В какую сторону думаете — перед Вашей линией тоже перспектива колоссального пересмотра, хотя бы и на тех же рельсах**»⁶.

Под «пересмотром» автор письма имел в виду внедрение в кино звука — «оглушительного шума или назойливого говора», как определял основную тенденцию этого процесса Эйзенштейн. Далее следовало предостережение, которое в издании 1972 года было купировано:

«В вакхической тризне над распоротым брюхом художественного кино — не сделайте тактической ошибки блока с вертовщиной. У Вас с ним ничего общего и в Вашу ясность положений совершенно не надо впускать жидкую муть вертовской теоретической недобросовестности»⁷.

⁷ РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. Ед. хр. 146. Л. 7.

Когда знакомишься с такими оценками Эйзенштейна коллег по работе в отечественном кино, уже не удивляешься пассажирам о деятелях зарубежной литературы. Вот перед нами финал фрагмента о Дос Пассосе из статьи 1933 года:

«В военные студенческие годы был у меня некий однокурсник Сальников.

Черносотенец и оборонец.

Убежденный и красноречивый.

“Его бы речи в “Новом времени” печатать”, — говорили студенты.

На что резонно ответствовали другие: “Незачем. Они оттуда ведь и взяты...”

Такова же и оплодотворяющая роль киноприемов со стороны “ультракинематографических” писателей»⁸.

⁸ Эйзенштейн С.М. Кино и литература. (Об образности) // Неравнодушная природа. Т. 1. М., 2004. С. 467.

Газета «Новое время» периода обучения Эйзенштейна в Институте гражданских инженеров в Петрограде считалась органом reactionеров (можно добавить и прилагательное — «махровых»). Надо ли говорить, что Дос Пассос начала 1930-х не считался даже у нас «reactionером»? В этом пассаже ощутимо нечто личное, и это нуждается в объяснении.

Когда я в качестве редактора первого тома «Неравнодушной природы» впервые прочел (в самом начале 2000-х) этот текст Сергея Михайловича, то сразу предложил составителю тома Науму Клейману прокомментировать, кем же была эта загадочная «девушка», так раззадорившая своей оценкой Дос Пассоса вернувшегося из зарубежной поездки режиссера. Науму Ихильевичу это предложение не показалось тогда заманчивым, и действительно: задача комментатора в то время выглядела более ответственной — надо было дать к текстам Эйзенштейна комментарий, отвечающий новому периоду («постсоциалистическому», если говорить без обиняков) отечественного киноведения.

Тем не менее, если иметь в виду биографию режиссера, мне казалось, что для понимания каких-то важных причин, которыми он руководствовался в оценке тех или иных деятелей искусства, необходимы обнаружение и объяснение неизвестных нам личностных обстоятельств. Наиболее перспективным путем я посчитал более подробное ознакомление с перепиской режиссера

С.М. Эйзенштейн с мамой Юлией Ивановной в день возвращения из заграничной командировки. 9 мая 1932 год



и с его дневником. Обращение к подлинникам писем, сохранившимся в его архиве, оказалось на редкость плодотворным. Например, в том же письме из Мексики, где Эйзенштейн предлагает Шуб размежеваться с Вертовым, содержится одна из самых парадоксальных автохарактеристик Сергея Михайловича, тоже купированная при публикации. Вот абзац, известный читателю:

«Мексика удивительна — для меня в особенности, — вообразите себе страну, на которую распяли... мой характер. Диапазон его от одной неприглядности до другой и контрастность всех моих увлечений и интересов Вы знаете!»⁹.

⁹ Шуб Э.И. Жизнь моя — кинематограф. М., 1972. С. 382.

Но далее следовали подробности, не попавшие в печать:

«Можете себе представить страну, где в отдельных элементах материализованы все прелести моего морального декаданса. Каким кошунством это должно звучать в устах деборинца! Но факт налицо. Не хочу перечислять противоречивое разнообразие лиц, личин и личностей, сплетенных клубком гадюк в моей скромной натуре — Вы их знаете достаточно. Очень странно, что я не родился здесь — тогда бы все было марксистски в порядке»¹⁰.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. Ед. хр. 146. Л. 7 об.

Чтобы понять смысл этого пассажа, следует знать два обстоятельства. Прежде всего, почему в письме возникает упоминание о «деборинце». Абрам Моисеевич Деборин в то время — весьма значимая фигура отечественного марксизма. Его настоящая фамилия — Иоффе, годы жизни — 1883–1963. В 1908 году он окончил философский факультет Бернского университета. После Октября становится лидером отечественного марксизма: с 1924 по 1931 год — директор Института философии, с 1929 года — академик, в 1926–1930 годы — ответственный редактор журнала «Под знаменем марксизма». Правда, упоминание этого «патентованного» знаменосца марксизма вставлено в абсолютно травестийный контекст.

Второе, что окончательно определяет жанровые особенности письма — его начало:

«Дорогой друг Эсфирь Ильинична!

Цвет бумаги — градус накалинности дружеских чувств моих к Вам, неослабно бушующих в грудях моих!»¹¹.

¹¹ Шуб Э.И. Жизнь моя — кинематограф. М., 1972. С. 381.

Если посмотреть на оригинал письма, хранящегося в архиве, то выяснится, что указание на цвет бумаги — не случайно: она густо-клубквенного цвета.

Может показаться, что Э.И. Шуб заняла слишком большое место в нашем повествовании. Однако внимательное чтение оригинала еще одного письма — на этот раз ее письма к Эйзенштейну от 3 октября 1930 года — многое делает понятным. Оно опубликовано более или менее добросовестно, исключая только одну подмену: вот кусочек, нас интересующий. Читаем:

¹² Шуб Э.И. Жизнь моя — кинематограф. М., 1972. С. 386.

«Меня дружески кровно трогает все то, что связано с Вами и Вашей работой. Возможно, что я не права. Вам там все виднее. Думали ли Вы над *«Американской трагедией»* (курсив мой. — В.З.) в Вашей переработке? Там ведь и со звуком очень много любопытных возможностей. И потом нью-йоркская цитадель, снятая Вами, представляла бы, я думаю, огромный интерес и для американцев»¹².

Даже беглое прочтение этого отрывка вызывает своего рода психологический дискомфорт: ведь действие «Американской трагедии» Теодора Драйзера начинается в Канзас-Сити, потом переносится в Чикаго, а основные события протекают в Ликурге — маленьком городке, правда, штата Нью-Йорк. Этот городок — типичная «одноэтажная Америка», населенная относительно преуспевающими лесорубами и разоряющимися фермерами. Что здесь можно назвать «нью-йоркской цитаделью»?

¹³ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2259. Л. 3 об.

«Ларчик открывался просто», если вспомнить басню дедушки Крылова. В автографе письма читаем: «Думали ли Вы над *«Манхэттен»* (курсив мой. — В.З.) в Вашей переработке?»¹³.

Остров Манхэттен, действительно, можно назвать «нью-йоркской цитаделью». Но это и название романа Дос Пассоса (в русском переводе). «Манхэттен» и «Американская трагедия» ровесники, оба вышли в 1926 году. Как объяснить это текстологическое шулерство? Ведь автор романа у Шуб не назван. Мало ли о каком «Манхэттене» она ведет речь? Да и Дос Пассос был упомянут в первом томе «Избранных произведений»¹⁴ Эйзенштейна (правда, это было в 1964 году — закат хрущевской оттепели), книга Шуб вышла в 1972-м (расцвет брежневского застоя). Неужели цензура так залютовала? Или это плод перепута издательских редакторов? Можно пошутить — «искусство» текстологии (книга Шуб, как и «Избранные произведения» Эйзенштейна, вышла в издательстве «Искусство» — одном из лучших в нашей стране).

¹⁴ См.: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М., 1964. Т. 1. С. 415.

Роман Дос Пассоса был переведен на русский язык замечательным переводчиком Валентином Стеничем. «Манхэттен» в большей степени отвечал представлениям о современном романе: авангардные приемы разного рода — мозаичность композиции, поток сознания, стихотворения в прозе в качестве эпиграфов к главам — не могли не вызывать энтузиазма продвинутых читателей. «Американская трагедия» на этом фоне выглядела старомодной: типичный социальный роман XIX века. На это деликатно намекала в своем письме и Шуб:

¹⁵ Пера Аташева — подруга Э.И. Шуб, в дальнейшем (с 1934 г.) жена С.М. Эйзенштейна. — Прим. авт.

«От Перы»¹⁵ узнала, что Вы выбрали роман Драйзера «Американская трагедия» для работы. Роман этот я хорошо знаю. Вас должна была заинтересовать возможность показать многообразие социальных и общественных прослоек Америки. Думаю, что так. Но над

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2259. Л. 3 об.

всем этим густо, по-драйзеровски нависает линия жизни, ну, скажем, судьба героя романа. От этого никак Вам не отвертеться, как бы кардинально Вы не пощадили бы высокую “духовность” и “человеколюбие” Драйзера»¹⁶.

Мы внесли некоторые уточнения в текст письма: у Шуб написано «линя жизни» (пропуск «и» в слове «линия» в напечатанном нами варианте. В варианте «Искусства» привычный советский штамп — «правда жизни»). У Шуб в письме «не пощадили» с двойным подчеркиванием отрицания «не», в печатном варианте «не» заменено на «ни» — вместо отрицания получилось усиление, что изменяет смысл высказывания. Перед нами «милые» особенности отечественной текстологии советского времени.

Быть может, самое обидное в письме Шуб было резюме, следовавшее за процитированным нами отрывком:

«Отсюда 2-ая — 10-я ступень “Парижанки”. Не злитесь, дорогой!»¹⁷.

Что касается «духовности» и «человеколюбия» Драйзера, то Эйзенштейн, как и предсказывала Шуб, их не пощадил. Руководство к его действиям содержалось в предисловии к переводу «Американской трагедии», написанном С.С. Динамовым (1926). Вот что процитировал вернувшийся из Америки сам режиссер:

«Персонажи “Американской трагедии” взяты из буржуазной и мелкобуржуазной среды. Точно и как бы равнодушно обрисовывая их, Драйзер почти не показывает своего к ним отношения. Это позволяет думать, что сам Драйзер в большинстве этих образов не раскрывается со стороны утверждения. Иное наблюдается в отношении двух персонажей — матери Клайда и пастора Мак Миллана... Драйзер изменил своей обычной реалистической манере в показе этой фанатички, он идеализировал ее, вложил в ее образ краски подкупающей и искренней симпатии... Узкая и невежественная женщина вырастает в мужественную, целеустремленную, не сгибающуюся под ударами жизни героиню. Не менее симпатично обрисован пастор Мак Миллан, последний утешитель Клайда в жуткие часы, когда он судорожно готовится встретить смертельную струю тока. Грех наказуется смертью, искупается смирением, прощается богом — эти морально-христианские сентенции Мак Миллана увенчивают роман, а Драйзер не раскрывает ложности этих положений... Художественный метод Драйзера в отношении матери Клайда и Мак Миллана есть отступление от реализма. Объективность Драйзера — это объективность передового мелкобуржуазного писателя, имеющего свои пределы...»¹⁸.

После этой длинной выписки из инструкции «деборинца» от литературоведения последовало почти пионерское «Всегда готов!» Сергея Михайловича:

«Мать мы “перестроили” как сумели, Пастора Мак Миллана “поперли” вовсе из сценария»¹⁹ (статья «Одолжайтесь!», 1932).

¹⁷ Шуб Э.И. Жизнь моя — кинематограф. М., 1972. С. 386 (с уточнением по автографу: РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2259. Л. 2–2 об.).

¹⁸ См.: Эйзенштейн С.М. Метод. М., 2002. Т. 1. С. 105–106.

¹⁹ Там же. С. 106.

Самое смешное и в самой инструкции, и в готовности ее исполнения, что Драйзер — полноценный представитель именно традиционного реализма (в конце 1920-х — начале 1930-х годов его не стеснялись называть «буржуазным»). Если бы у Динамова было написано: «отступление от социалистического реализма», то претензий к нему бы не было. Но сам этот термин в 1926 году еще не был придуман. В ходу был другой: «пролетарское искусство», и его дни были уже сочтены.

В результате доверчивого следования Динамову, в сценарии «мать становится претельницей сына». Эйзенштейн с патетическим воодушевлением заключает:

«Таким решением нам, на наш взгляд, удалось сорвать если не “все” и далеко не “всяческие маски” с этой монументальной фигуры, то некоторые из них во всяком случае»²⁰.

В романе Драйзера в образе матери Клайда, действительно, есть ореол героизма: конечно, она религиозная фанатичка, но как только речь заходит о поворотах (часто драматических) в судьбе ее детей, религиозные убеждения отступают на второй план, на авансцену выступает долг матери. Когда дело доходит до защиты Клайда, ее материнство предстает во всем своем величии. Впрочем, жизненный опыт режиссера не давал повода так высоко трактовать тему материнства, да и тиранический склад характера его матери избавил Сергея Михайловича от многих сентиментальных иллюзий.

В конце концов, не так важно то, что проделал Сергей Михайлович с матерью Клайда Гриффитса. Гораздо показательнее автобиографический мотив этой трансформации героини Драйзера. Мать в сценарии «Американской трагедии» становится эскизом образа Ефросиньи Старицкой из «Ивана Грозного»²¹.

Шуб хорошо знала особенности личности Сергея Михайловича и догадалась, как он отнесется к «человеколюбию» Драйзера.

В отношении «высокой духовности» как компонента сценария суть дела сложнее. Утверждение режиссера, что пастора Мак Миллана «поперли вовсе из сценария», не совсем верно. Его «поперли» в качестве персонажа. Однако часть его сюжетных функций была передана матери Клайда. Так, в романе Клайд, исповедуясь «преподобному Мак Миллану», фактически признается в желании смерти Роберте. «Сын мой! Сын мой! Значит, вы совершили убийство в сердце своем! — сокрушенно восклицает Мак Миллан. И Клайд соглашается с ним: «Да, вы правы, — задумчиво сказал Клайд. — Я уже и сам пришел к мысли, что это было именно так». Задачей «преподобного» становится вызвать у Клайда желание искренно покаяться, то есть обрести спасение

²⁰ См.: Эйзенштейн С.М. Метод. М., 2002. Т. 1. С. 105.

²¹ Об автобиографичности друга Владимира Старицкого и его матери подробнее см. в книге: Забродин В.В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М., 2011. С. 217 (глава «Жако-Саламандра»).



Э.И. Шуб. 1929 год

души. Конечно, пастор прилагает усилия изменить приговор: вместо смертной казни на электрическом стуле — пожизненное заключение. Мак Миллан добивается, чтобы мать Клайда принял новый губернатор штата, который может изменить приговор. Но на вопрос губернатора, есть ли конкретные факты, которые могли бы дать возможность отменить приговор присяжных, Мак Миллан отвечает: «В качестве духовного наставника я интересовался только его духовной жизнью, а не юридической стороной».

Клайд в романе виновен не только по закону, но и — что гораздо существеннее — по совести. И в конце романа пастор почти раздавлен тем, что его подопечный так и не раскался в содеянном.

Концепция Эйзенштейна — и он этим чрезвычайно гордился — сводилась к другому: Клайд не виновен в убийстве, его толкнуло к нему порочное общество. Поэтому в сценарии никто и не должен представлять от имени Совести. Элиминация «духовности», надо полагать, следствие принадлежности режиссера к «новому бравому миру». Этот прекрасный мир не питал никакого уважения к буржуазным пережиткам. И Эйзенштейн сумел-таки, если воспользоваться выражением Шуб, «отвертеться от «духовности» Драйзера».

В конце письма Шуб купирован еще один фрагмент:

«В Союзкино Сутыринский мрак. Надеюсь, что ему скоро наступит конец. С ним тупо и трудно. По рапповской линии он здорово провалился. Думаю, что Вы в курсе всех литературных дел. Молодцом провел атаку Безыменский.

В РАППе атмосфера очищается»²².

Все в действительности происходило иначе. «Очищение» РАППа оказалось очередной иллюзией, Владимир Андреевич Сутырин — непотопляемый функционер то в литературе, то в кино — еще долго «омрачал» развитие искусств (умер он в 1985 году, хотя в 1937 его коллеги предпринимали много усилий, чтобы записать его во «враги народа»).

Неизвестно, когда письмо Шуб было прочитано Эйзенштейном. 5 октября 1930 года сценарий «Американской трагедии» был закончен и отослан из Голливуда в Нью-Йорк в главный офис Парамонта. Скоро — после 10 октября — в Нью-Йорк выехали и Эйзенштейн с Александровым. 16 октября они смотрели там

²² РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 2259. Л. 3 об.

спектакль. Письмо же Шуб было адресовано по калифорнийскому адресу и, скорее всего, дождалось адресата в Голливуде.

Тот вариант сценария, который был послан в нью-йоркский офис, состоял из 14 частей. По договору же он не должен был превышать 12 частей. Это послужило предлогом для студии разорвать договор о сотрудничестве с группой Эйзенштейна. Причина была, как и всегда бывает, серьезней: студию решительно не устроила концепция сценария, предложенная Эйзенштейном.

Шуб в письме предполагала, что Эйзенштейну следовало бы подумать о романе Дос Пассоса. Но у него не было такой возможности да, признаться, и интереса к «Манхэттену» также. Думается, Дос Пассос оказался писателем недостаточно авангардным, с точки зрения режиссера. Он с этого времени и еще долгие годы был увлечен «Улиссом» Джойса. Они виделись в ноябре 1929 года в Париже. Эйзенштейн написал об этой встрече²³.

Однако, нам все-таки необходимо вернуться к Дос Пассосу и «Манхэттену». Оригинальное название этого романа — «Манхэттенский паром». И первая глава Раздела первого романа называется «Паром у пристани». Действие романа начинается в 90-е годы XIX века — тогда основным способом достижения Манхэттена было паромное сообщение. Кроме того, передвижения парома символически связаны с темой смерти: персонажи умирают на острове как физически, так и в переносном смысле, становясь деталями социального механизма, теряя, утрачивая свою человеческую сущность. В конце романа главный герой Джимми Херф — персонаж автобиографический — совершает бегство с этого своего рода Острова Мертвых. Шофер, согласившийся его подвезти, спрашивает:

— А Вам далеко?

— Не знаю... Довольно далеко.

В своей последней книге «Лучшие времена»²⁴ — воспоминаниях о начале творческого пути — Дос Пассос подробно рассказывает о многократных попытках оставить Америку, уехать от нее как можно дальше.

Конечно, Эйзенштейн руководствовался в 1930 году совсем другими соображениями — его целью было покорение Америки. Так что предложение Шуб не могло быть воспринято режиссером позитивно.

Эйзенштейн вернулся в Голливуд 4 ноября. Конец октября он посвятил метаниям по офисам других голливудских студий в Нью-Йорке, стремясь подписать какой-нибудь контракт. Из Нью-Йорка он вылетел в Канзас-Сити (ирония судьбы — именно здесь Клайд Гриффитс познакомился с великолепием жизни

²³ Эйзенштейн С.М.
Метод. Т. 1. С. 96–97.

²⁴ Дос Пассос Д.
Лучшие времена. М.,
2000. О беседах автора
с Эйзенштейном.
См.: с. 280–281.

богачей, начиная свою службу в отеле). Видимо, Эйзенштейну было предложено экранизировать пьесу, в которой главную роль исполняла Этель Барримор. Он видел спектакль 3 ноября, зрелище его не заинтересовало.

Добравшись до Калифорнии, Эйзенштейн, наконец, прочел письмо Шуб. Ничего, кроме раздражения, ее пророчества и навивные пожелания вызвать у режиссера, потерпевшего фиаско, оно не могло. Это раздражение чувствуется и в начале статьи «Кино и литература», в которой исходная ситуация претерпевает странные метаморфозы: солидная дама, имеющая взрослую дочь, опытная монтажница, которая десять лет тому назад давала Сергею Михайловичу первые наставления в монтаже (они превращали двухсерийного «Доктора Мабузе» Ф. Ланга в односерийную «Позолоченную гниль») становится «девушкой» и даже «милой барышней»... Овидий, с его «Метаморфозами», как говорится ныне, отдыхает. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Фадеев. Письма и документы. — М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2001. — 376 с.
2. Дос Пассос Д. Лучшие времена. — М.: РИК «Культура», 2000. — 364 с.
3. Забродин В.В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. — М.: НЛО, 2011. — 560 с.
4. РГАЛИ. Фонд С.М. Эйзенштейна (Ф. 1923. Ед. хр. 2259).
5. РГАЛИ. Фонд Э.И. Шуб (Ф. 3035. Оп.1. Ед. хр.146).
6. Шуб Э.И. Жизнь моя — кинематограф. — М.: Искусство, 1972. — 472 с.
7. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 1. — М.: Искусство, 1964. — 696 с.
8. Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. — М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997. — 432 с.
9. Эйзенштейн С.М. Метод. — М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1. — 496 с.
10. Эйзенштейн С.М. Кино и литература. (Об образности) // Неравнодушная природа. Т. 1. — М.: Эйзенштейн-центр, 2004. — 688 с.

REFERENCES

1. Aleksandr Fadeev. Pis'ma i dokumenty [Letters and documents]. — Moscow: Literaturnyy institut im. A.M. Gor'kogo Publ., 2001. — 376 p.
2. Dos Passos D. Luchshie vremena [The best times]. — М.: RIK "Kul'tura" Publ., 2000. — 364 p.
3. Zabrodin V.V. EHjzenshtejn: kino, vlast', zhenshchiny [Eisenstein: cinema, power, women]. — М.: NLO Publ., 2011. — 560 p.
4. RGALI. Fond S.M. Eyzenshtejna [The Eisenstein's Fund] (F. 1923. Ed. hr. 2259).
5. RGALI. Fond EH.I. SHub [The SHub's Fund] (F. 3035. Op.1. Ed. hr.146).
6. SHub EH.I. ZHizn' moyaya — kinematograf [My life is Cinema]. — М.: Iskusstvo Publ., 1972. — 472 p.
7. Eyzenshteyn S.M. Izbrannyye proizvedeniya v 6-ti tt. [Selected Works in 6 volumes]. V.1. — М.: Iskusstvo Publ., 1964. — 696 p.
8. Eyjzenshteyn S.M. Memuary [Memoirs]. T.1. — М.: Redakciya gazety "Trud"; Muzej kino Publ., 1997. — 432 p.
9. Eyzenshteyn S.M. Metod [Method]. — М.: Muzej kino, EHjzenshtejn-centr Publ., 2002. V.1. — 496 p.
10. Eyzenshteyn S.M. Kino i literatura. (Ob obraznosti) [Cinema and literature. (On imagery)] // Neravnodushnaya priroda. V.1. М.: Muzej kino, Eyzenshteyn-centr Publ., 2004. — 688 p.

On «Pretty Young Lady», Dos Passos and the Textology of «Art»

Vladimir V. Zabrodin

Senior Researcher, Institute of film Art, VGIK

UDC 791.43.03

ABSTRACT: The presented text is a publication of archival materials from the Eisenstein's Fund in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). The author of the publication reconstructed and commented some episodes from creative and personal biography of S.M. Eisenstein in the beginning of the 1930's. In particular, some fragments from private correspondence of Eisenstein and Esther Shub cut when published in the 1970s have been restored; the reasons for the reaction of the director to the of Shub's suggestion to make a film based on the novel "Manhattan" by John Dos Passos have been elucidated. The details and features of the artistic life of Russia in the 1930s are reflected in the epistolary genre of Eisenstein's work. The text presented also dwells on some cases of "selective approach" towards publishing books in the Soviet era. The author, using comparative historical and textual analysis, restores the true picture of Eisenstein's relationship to the work of a number of representatives of Russian and foreign cinema and literature, and also explains the reasons for some important events in the creative life of the director.

KEY WORDS: S.M. Eisenstein, E.I. Shub, John Dos Passos, "Manhattan", textology, T. Dreiser, "An American Tragedy"