Забродин В. В. **Эйзенштейн: попытка театра: Статьи. Публикации**. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. 343 с.

**Предисловие** 5 [Читать](#_Toc342035776)

**Часть первая. Годы странствий Сергея Эйзенштейна**

**Сезон первый — 1918/19** 10 [Читать](#_Toc342035779)

Из писем С. М. Эйзенштейна к матери 1918 – 1919 10 [Читать](#_Toc342035780)

Дневниковая запись [до 20 сентября 1919 года] 48 [Читать](#_Toc342035820)

**Сезон второй — 1919/20** 53 [Читать](#_Toc342035821)

Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [26 декабря 1919] 56 [Читать](#_Toc342035822)

[«Вступительное слово актерам»] 60 [Читать](#_Toc342035825)

Из письма С. М. Эйзенштейна к матери [24 января 1920] 64 [Читать](#_Toc342035826)

«ИГРОКИ». Два слова исполнителям 64 [Читать](#_Toc342035827)

Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [февраль – июнь 1920] 69 [Читать](#_Toc342035828)

Frank Wedekind «Erdgeist» (скорее мелодрама, чем гротеск) 79 [Читать](#_Toc342035838)

Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [июнь – июль 1920] 82 [Читать](#_Toc342035839)

**Первая интермедия**

Сезон третий — 1920/21 87 [Читать](#_Toc342035841)

Письмо Е. К. Михельсон С. М. Эйзенштейну 88 [Читать](#_Toc342035842)

**Часть вторая. Годы учения Сергея Эйзенштейна**

**Сезон четвертый — 1921/22** 98 [Читать](#_Toc342035845)

Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [июль 1921 – июнь 1922] 99 [Читать](#_Toc342035846)

Жизнеописание Сергея Михайловича Эйзенштейна 114 [Читать](#_Toc342035856)

Программа занятий в театральных мастерских Московского Пролеткульта на первое полугодие (август 1922 г. – январь 1923 г.) и отчасти на второе, выработанная на заседании Театральной Секции 26/VI – 22 г. 116 [Читать](#_Toc342035857)

Письмо Б. Юрцева С. М. Эйзенштейну [11 июля 1922] 118 [Читать](#_Toc342035858)

**Сезон пятый — 1922/23** 122 [Читать](#_Toc342035859)

Письмо С. М. Эйзенштейна к матери [8 – 10 октября 1922] 122 [Читать](#_Toc342035860)

К вопросу о «Моральном приоритете». Комментарии к первому выступлению в печати С. М. Эйзенштейна 125 [Читать](#_Toc342035861)

Письмо С. М. Эйзенштейна к матери [11 ноября 1922] 135 [Читать](#_Toc342035862)

Вступительное слово 136 [Читать](#_Toc342035863)

Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [декабрь 1922 – май 1923] 141 [Читать](#_Toc342035864)

Письмо Л. В. Кулешова С. М. Эйзенштейну [31 мая 1923] 149 [Читать](#_Toc342035869)

Письмо С. М. Эйзенштейна к матери 3 июня 1923 г. 150 [Читать](#_Toc342035870)

Письмо С. М. Эйзенштейна Л. В. Кулешову [начало июня 1923] 152 [Читать](#_Toc342035871)

Письмо Л. В. Кулешова С. М. Эйзенштейну 152 [Читать](#_Toc342035872)

Письмо В. Ф. Плетнева С. М. Эйзенштейну 154 [Читать](#_Toc342035873)

Письмо С. М. Эйзенштейна к матери Москва, 30 июня 1923 154 [Читать](#_Toc342035874)

Гротеск и аттракцион 156 [Читать](#_Toc342035875)

**Сезон шестой — 1923/24** 170 [Читать](#_Toc342035876)

Письмо С. М. Эйзенштейна к матери [5 – 9 августа 1923] 170 [Читать](#_Toc342035877)

Выступление на обсуждении Программы обучения Режмаст Ц. К. Пролеткульта 171 [Читать](#_Toc342035878)

Вокруг «Монтажа аттракционов» 178 [Читать](#_Toc342035879)

Письмо С. М. Эйзенштейна к матери [20 декабря 1923] 193 [Читать](#_Toc342035880)

Записка Райх 194 [Читать](#_Toc342035881)

**Часть третья. Кинематографическое призвание Сергея Эйзенштейна**

**Сезон седьмой — 1924/25** 228 [Читать](#_Toc342035883)

«Je suis triste» О первом съемочном дне кинорежиссера С. М. Эйзенштейна 228 [Читать](#_Toc342035884)

Письмо С. М. Эйзенштейна к матери Москва, 3 июня 1924 г. 237 [Читать](#_Toc342035885)

Письмо А. Э. Беленсона С. М. Эйзенштейну [осень 1924 года] 237 [Читать](#_Toc342035886)

Заявления С. М. Эйзенштейна 238 [Читать](#_Toc342035887)

Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [март – май 1925] 239 [Читать](#_Toc342035888)

«Кино-театр (аттракционов) только высшей марки…» 242 [Читать](#_Toc342035891)

**Вторая интермедия**

Сентиментальное путешествие. Письма С. М. Эйзенштейна М. М. Штрауху [сентябрь 1929 – март 1931] 251 [Читать](#_Toc342035893)

**Эпилог, или Десять лет спустя**

Эйзенштейн 1934, или От «Серебряного Ангела» к «Москве Второй» 286 [Читать](#_Toc342035908)

**Именной указатель** 335 [Читать](#_Toc342035909)

|  |
| --- |
| {1} Все это было, было, было —  Свершился дней круговорот.  Какая ложь, какая сила  Тебя, прошедшее, вернет?  *А. Блок* |

# **{****5}** Предисловие

Тема, которой посвящена предлагаемая вниманию читателя книга, хорошо исследована. Здесь надо упомянуть работы С. Марголина, И. Аксенова, А. Февральского, Д. Золотницкого, А. Никитина, Н. Клеймана, В. Щербакова, а также воспоминания К. Елисеева, С. Юткевича, М. Штрауха, А. Лёвшина и других.

Однако нас привлекла задача ввести в научный оборот новые материалы, попытаться проверить на достоверность устойчивое представление о последовательности событий и о смысле некоторых из них.

Книгу «Эйзенштейн: попытка театра» можно отнести к весьма почтенному в свое время жанру: «Материалы к биографии…». В ней собраны архивные первоисточники, впервые опубликованные нами в журнале «Киноведческие записки», к которым примыкают и наши статьи, напечатанные в тех же «Киноведческих записках» и в журнале «Кинограф». Первые работы были напечатаны в 1998 году, последняя — в 2004 (как это ни покажется странным, здесь случилось совпадение: семь лет театральной деятельности героя повествования и семь лет авторских усилий).

Надо сразу сказать, что в этой книге представлена только часть материалов, относящихся к теме. Большинство текстов, документирующих отношения Сергея Михайловича и его театрального учителя, вошло в антологию «Эйзенштейн о Мейерхольде» (М., «Новое издательство», 2004). Признаться, необходимость развести содержание двух книг потребовала немало усилий. Насколько поставленную задачу удалось разрешить без потерь для сути дела, судить читателю.

Книги не похожи друг на друга «по сюжету»: первая — своего рода «документальный роман», история отношений — конфликтных, но главным образом дружеских — двух различных по типу дарования художников; предлагаемая читателю — это повествование об осознании художником своего дара.

{6} Книга «Эйзенштейн: попытка театра» сложилась как своего рода «театр документов». Повествование разбито на сезоны. В двух первых речь идет о любительском этапе театрального творчества Эйзенштейна — его работах в качестве актера, художника и режиссера во время пребывания в Военном строительстве в 1918 – 1920 гг. Они образовали первую часть: «Годы странствий Сергея Эйзенштейна».

Три следующих повествуют о работе художника и режиссера в Первом рабочем театре Пролеткульта в 1921 – 1924 гг. В это же время Сергей Михайлович учится у Мейерхольда. Поэтому вторая часть получила название «Годы учения Сергея Эйзенштейна».

Сезон 1924/25 года — это время завершения работы в театре и начало работы в кино, время обретения призвания. Третья часть так и названа: «Кинематографическое призвание Сергея Эйзенштейна».

Легко заметить, что эти названия отсылают к Гете и к его произведениям о Вильгельме Майстере. Это не случайно. Эйзенштейн неоднократно обращался как к художественным, так и к научным творениям немецкого гения. Думается, и жизненный путь Гете был одним из ориентиров для Сергея Михайловича.

Последний раздел книги, посвященный работе режиссера над спектаклем «Москва Вторая» в Театре Революции, можно было бы посчитать еще одним сезоном. Но работа над спектаклем — в театральном счислении — заняла два сезона. И нам показалось более уместным подчеркнуть в заглавии ассоциации с Дюма, увлечению романами которого Эйзенштейн отдал заметную дань. Сергей Михайлович попытался вернуться в театр десять лет спустя после ухода из него. Отсюда и название «Эпилога».

Как в старинном театре части спектакля разделяли интермедии, так и в нашей книге их две. Они появились по разным причинам. Относительно первой читатель все узнает в преамбуле к ней. Что касается второй, названной «Сентиментальное путешествие» (отсылка к Лоренсу Стерну и Виктору Шкловскому), то объясним ее необходимость. Через несколько месяцев после возвращения из зарубежной поездки — 29 сентября 1932 года — в Клубе театральных работников Эйзенштейн поделился своими впечатлениями о ней. Он начал так: «Хотя мой доклад называется “Театр и кино на Западе”, я буду говорить об этой теме в широком смысле. Шекспир сказал: “Всё — театр, и все люди — актеры”. И если поэтому я буду переходить на более широкую тему, вы не взыщите» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 823, л. 1).

При разговоре о зарубежных впечатлениях для Эйзенштейна был важен в конечном счете не профессиональный аспект — его мнения о западной театральной жизни, а восприятие всего строя капиталистического мира как своеобразного театра. Этот угол зрения характерен и для «Мемуаров», когда речь в них возникает о поездке в Европу и Америку.

{7} Мы пытались в структуре книги адекватно передать как стремление Эйзенштейна театрализовать свое вхождение в новую жизнь, так и некоторые формы, в которые выливался его рассказ о себе и своем творческом пути.

Здесь необходимо сказать несколько слов о текстологических принципах. Особенно это касается писем. В их тексте много разного рода словесной игры, искажений русского языка и других индивидуальных особенностей. Все это, по возможности, при подготовке текста сохранено. Тем не менее публикатором сделаны попытки упорядочить его подачу: порой введены абзацы (когда у Эйзенштейна текст идет сплошняком), там, где необходимо, добавлены знаки препинания, переведены иноязычные вкрапления — все это позволяет сделать письма более ясными для восприятия читателя.

Письма печатаются по автографам. Надо заметить, что не все письма сохранились, есть и утраты отдельных страниц — при комментировании на это обращается внимание.

При подготовке писем к хранению (или при обработке архива) в отдельных случаях был неправильно определен их хронологический порядок, а в одном случае разрознены листы письма. В публикации письма расположены по хронологии и их цельность восстановлена (поэтому не может быть сохранена последовательность нумерации архивного описания).

Все авторские датировки нами сохранены.

В тех случаях, когда письмо автором не датировано, в квадратных скобках дается принятая полная форма записи даты и в комментариях объясняются мотивы датировки.

Письма в основном даны в извлечениях, поэтому после каждого фрагмента указывается лист автографа.

В тех случаях, когда письмо дается целиком, листы автографа указываются один раз, в конце письма.

При публикации документов мы старались максимально полно учесть авторские особенности как правописания, так и употребления знаков препинания. Сокращенные автором слова даются, как правило, полностью. Конъектуры даются, когда это необходимо, в угловых скобках. Разные формы выделения текста сведены к курсиву (двойное подчеркивание дается курсивом с подчеркиванием). Купюры в текстах обозначаются отточием в квадратных скобках. Перевод иноязычных вкраплений дается следом за ними в угловых скобках с указанием языка. Иноязычные имена, написание которых имело различные формы в разные годы, по возможности, сведены к современной норме (если авторская стилистика требует сохранения формы написания, то современная норма указывается в комментариях). Примечания авторов документов печатаются под текстами, примечания автора книги, когда это необходимо, даются в тексте в угловых скобках (с пометой — *В. З*.).

### **{****8}** Условные сокращения

ИП — *Эйзенштейн С*. Избранные произведения: В 6 т. М.: «Искусство», 1965 – 1971.

КЗ — Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал.

Мейерхольд‑68 — *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Сост., коммент. А. В. Февральского. М.: «Искусство», 1968.

Мемуары — *Эйзенштейн С. М*. Мемуары: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н. И. Клеймана. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997.

Метод — *Эйзенштейн С. М*. Метод: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н. И. Клеймана. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002.

Мнемозина — Мнемозина: Исторический альманах. М.: Эдитореал УРСС, 2000. Вып. 2 / Сост. и науч. ред. В. Иванова.

Никитин — *Никитин А*. Московский дебют Сергея Эйзенштейна. Исследование и публикации. М.: 1996.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Эйзенштейн в воспоминаниях — Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974.

*Автор приносит искреннюю благодарность сотрудникам Российского государственного архива литературы и искусства в лице Т. М. Горяевой за помощь в работе с документами, хранящимися в фондах этого учреждения*.

# **{****9}** Часть первая Годы странствий Сергея Эйзенштейна

## **{****10}** Сезон первый — 1918/19

### Из писем С. М. Эйзенштейна к матери 1918 – 1919

Ниже читателю предлагаются письма Сергея Михайловича Эйзенштейна к матери (в основном — извлечения, но некоторые целиком) за период с сентября 1918 года по август 1919‑го. За это время военное строительство, где служил бывший студент Института гражданских инженеров, несколько раз меняло место своей дислокации: сначала на Северном фронте, затем на Западном. Если на Севере место пребывания было стабильное (поселок Вожега, сравнительно близко к городу Вологда), то с марта 1919 года начались частые перемещения (впрочем, в Двинске Сергей Михайлович пробыл около трех месяцев). Воспоминания о перипетиях этих странствий разбросаны по разным статьям и книгам Эйзенштейна (больше всего их в «Мемуарах»). Кроме того, портрет Эйзенштейна этого периода запечатлен в очерке М. П. Ждан-Пушкиной.

Парадоксально, но факт, что такой ценнейший источник — письма юного Сергея Михайловича матери — не привлек до недавнего времени внимания биографов Эйзенштейна и исследователей его творчества. В основном почти все полагались на более поздние свидетельства самого персонажа изучения, главным образом на его воспоминания. Только незначительные отрывки из нескольких писем были приведены Г. Д. Эндзиной в обзоре переписки Эйзенштейна, хранящейся в Российском государственном архиве литературы и искусства[[1]](#endnote-3). Отрывок из еще одного письма был процитирован Виктором Шкловским в его известном жизнеописании режиссера[[2]](#endnote-4).

Если мы ставим задачу документировать биографию Эйзенштейна, а не просто пересказывать его замечательные, но полные умолчаний и анахронизмов воспоминания (впрочем, это свойство почти всех мемуаров), то должны проделать традиционную операцию — познакомиться с первоисточниками: документами, совпадающими по времени с самими событиями жизни нашего героя.

В плане одной из глав эйзенштейновских «Мемуаров», набросанном 8 мая 1946 года, есть такие строки: «Коснулся божественный глагол “Гадкого Утенка” on the stage at Вожега»[[3]](#endnote-5).

«Гадким Утенком, так и не ставшим Лебедем» Сергей Михайлович называл себя.

Первые три слова цитаты отсылают к хрестоматийному стихотворению Пушкина «Поэт»:

{11} Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснется,  
Душа поэта встрепенется…

По всей видимости, нечто «встрепенулось» в Сергее Михайловиче «на сцене в Вожеге» накануне 7 ноября 1918 года, когда он принял участие — в качестве актера и декоратора — в любительской постановке пьесы А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Счастливый день». Более удачного названия для дебюта невозможно придумать. К тому же спектакль имел успех. Этот день стал счастливым не только в судьбе Эйзенштейна; то, что первый опыт был принят публикой (а сколько потом последовало неудач!), надо полагать, и сыграло роль своего рода «талисмана» — Сергей Михайлович остался в искусстве до конца своих дней.

О подробностях успешного дебюта можно узнать только по письмам.

Позднее, в феврале 1919 года, там же Эйзенштейн осуществил и свою первую режиссерскую работу.

В мае — уже в Двинске — появляются первые «Заметки касательно театра». Эти наброски не сохранились в их первоначальном виде; сводя позднее — уже в Великих Луках — записи 1919 года в тетради, Сергей Михайлович, надо полагать, уничтожал черновики, писавшиеся на разрозненных листках. Письма к матери отчасти позволяют установить как последовательность работы над некоторыми темами, так и источники, которыми пользовался Эйзенштейн, постигая закономерности театра.

Весной 1919 года произошло одно из важнейших событий в жизни Эйзенштейна, настолько драматичное, что сам он о нем никогда не писал, лишь глухо упомянул однажды о его значении для изменения своего отношения к людям. Вслед за письмами печатается дневниковая запись осени 1919 года, во введении к которой мы подробнее рассмотрим последствия посещения уроженцем Риги города своего детства и отрочества в марте. Пока же следует сказать, что только письмо к матери дает возможность правильно истолковать и более позднюю дневниковую запись.

Приходится повторяться: только по письмам к матери можно хоть отчасти установить (или догадаться, если угодно), о чем хотел рассказать, но так и не отважился сделать Сергей Михайлович в своих воспоминаниях, когда в главке «Принцесса долларов» намекнул о «многолетней травме “гадкого утенка”»[[4]](#endnote-6).

В комментариях к этим строкам Н. И. Клейман привел план ненаписанной главы «Случай Гадкого Утенка, так и не ставшего лебедем» от 8 мая 1946 года. В нем говорится и о «трагической любви молодого фанатичного *будущего* художника к милой крошке с плохими зубами. Которая предпочла самого глупого инженера»[[5]](#endnote-7).

{12} 4 июля того же года Эйзенштейн начал было писать главу «От Катринки до Катлинки», но, не докончив страницы, оставил затею. 8 августа он написал на смеси русского, французского и английского языков полную загадок и умолчаний (сам автор так и определил свою задачу: понять, «как работает символизирующий механизм») историю еще одного «трагического романтического переживания», названную «Катеринки»[[6]](#endnote-8).

Имя повторяется (Катринка, Катеринка), что не может быть случайным.

И действительно, в Вологду Сергей Михайлович отправился в одном эшелоне с Катей (Катюшей, как он называл ее в письмах). Первое время он даже оставлял в своих посланиях матушке место для ее приписок (см. письма от 16 и 18 октября 1918 года[[7]](#endnote-9)). Кроме того, в его письмо от 3 октября была вложена целая страница, заполненная Катей с обеих сторон (мы сошлемся на этот документ ниже, в комментариях), из которой явствует, что Сергей Михайлович знакомил девушку со своими письмами к матери. Он проводил с Катей все свободное время до тех пор… пока в Вожеге не появилась Наталья Павловна Пушкина. Подробные сообщения о Кате в письмах к матери сменяются краткими упоминаниями…

И наконец, приглашая мать в Двинск «на праздник св. Пасхи», сын ставит условие, что она не будет общаться с Катей, объясняя это тем, что та стала любовницей «начальника», который у всех вызывает чувство неприязни (самое смешное, что его фамилия — Сахаров). Подписано письмо от 5 апреля 1919 года весьма показательно: «Сын Сергий (не “отец Сергий”!)»[[8]](#endnote-10) — речь, вероятно, идет об отличии ситуации от начальных эпизодов «Отца Сергия» Льва Толстого.

Познакомившись с этими письмами к матери, можно с уверенностью предположить, что «травма “гадкого утенка”» связана с Катей. (К сожалению, в архиве Эйзенштейна не удалось обнаружить каких-либо документов, дополняющих сведения о ней. Единственная «находка» — это инициал отчества: в письмах к Ю. И. Эйзенштейн М. А. Пушкарева называет ее Е. И.)

Читая письма из Вожеги, нельзя не почувствовать, что Сергей Михайлович постепенно увлекается Натальей Павловной (Наташей) и что новое увлечение начинает вытеснять прежнюю привязанность. Как это не покажется парадоксальным, но в значительной мере перемена чувств была спровоцирована (или усугублена) тем, что юные Сергей Михайлович и Наталья Павловна сыграли (и успешно) юных жениха и невесту в спектакле «Счастливый день». И не исключено, что сценическая влюбленность вытеснила реальную любовь.

(Сколько же потом, во времена Пролеткульта, было молодым новатором затрачено усилий на «упразднение самого института {13} театра как такового» и на объяснение вредности вызываемых им фиктивных эмоций.)

За одиннадцать месяцев — с 21 сентября 1918 года по 21 августа 1919 года — Эйзенштейн отправил матери около шестидесяти корреспонденции: писем, открыток, телеграмм, записок. Не все из них сохранились (может быть, не дошли до адресата), некоторые сохранились с утратами. Общий объем их около 120 архивных листов хранения. Понятно, что пришлось из этого массива сделать выборку. Нами отобраны все отрывки, где речь идет о начале театральной деятельности Сергея Михайловича, о художественных впечатлениях, о прочитанных книгах — то есть все, что имеет отношение к формированию его будущей профессиональной деятельности. К ним добавлены наиболее значительные, на наш взгляд, письма, где речь идет об обстоятельствах его бивуачной жизни служащего военного строительства, заброшенного в провинциальную глушь, которые помогают понять становление личности будущего служителя муз.

Особое внимание уделено упоминаниям о книгах — ведь сам Эйзенштейн писал, что «книги — не “жистяночная” часть» и, без конца терзая мать просьбами о покупке и присылке, объяснял, что «их отсутствие отразится на продуктивности мышления и творения Холмского подвижника»[[9]](#endnote-11).

По счастью, сохранились конверты (к сожалению, мало). По изменению адресов можно понять, что такое неумолимая (или трагическая, если угодно) поступь истории. Вот один из ранних конвертов:

«Петроград

Таврическая 9, кв. 22

Ее высокородию

Ю. И. Эйзенштейн» (отправлено из Вожеги 26 сентября 1918 года)[[10]](#endnote-12).

В одном из следующих писем есть ироническая приписка: «Улица Урицкого. Это очень мило!»[[11]](#endnote-13).

А на конверте письма, отправленного 27 декабря 1918 года, читаем:

«Петроград

(Таврическая) ул. Урицкого

№ 9, кв. 22

Гражданке

Ю. И. Эйзенштейн»[[12]](#endnote-14).

Так Моисей Соломонович Урицкий, председатель Петроградской ЧК, один из организаторов «красного террора», превратившись в улицу, вторгается в частную корреспонденцию, заодно сильно понижая статус получательницы писем.

Свое пребывание в военном строительстве сам Сергей Михайлович позднее драматизировал. Так, в 1921 году он писал: «А {14} потом, с 1918 года, — перелом во внешних условиях: покидаю институт для военной службы (что очень хорошо) и двухлетняя трагедия — с военным строительством катаюсь по всей России»[[13]](#endnote-15).

Между тем служба в армии (тем более не на передовой и даже не в обозе, а в глубоком тылу) имела свои преимущества (и немалые) для выходца из «бывших» (тоже «его высокородия», как адресовались ему письма до революции). Прежде всего паек и жалование, которым посвящено немало страниц в письмах к матери. Но кроме того — и это, безусловно, было еще важнее — Сергей Михайлович имел право и возможность посылать матери «охранные грамоты», что позволяло сохранять квартиру и имущество, в том числе книги, слух о национализации которых поверг его в состояние паники.

Имелись и другие преимущества: к примеру, прямой товарообмен. Достаточно много страниц отдано Сергеем Михайловичем на просьбы присылать в Вожегу махорку (вовсе не потому, что он был страстным курильщиком — на курево в окружающих деревнях можно было выменять продукты, недоступные для матери в Петрограде). Будущий режиссер показал, скитаясь в глубинке, что он не чужд разного рода авантюрных проектов: из Двинска он заказывает матери «романовские деньги» в любых количествах, ссылаясь на повышенный спрос на них и обещая изрядную прибыль.

За два года скитаний Эйзенштейну удалось приобрести так пригодившиеся ему навыки приспособления к быстро меняющейся социальной действительности и овладеть секретами самосохранения в критических ситуациях.

Впрочем, условия службы в военном строительстве были весьма щадящими: уже через три месяца он получает отпуск на Рождество и около двух недель проводит с матерью в Петрограде. Позже, уже на Пасху, матушка приезжает к нему в Двинск. Сергей Михайлович не был лишен общения с самым близким ему в тот период времени человеком.

Закончился первый год скитаний поездкой в Петроград, где сын пробыл с матерью около (а может быть, и больше) месяца.

В конце концов, возвращение в военное строительство осенью 1919 года (и еще один год службы) — это собственное решение Сергея Михайловича. Более того, он и мать перевез в Холм, где она провела полгода.

Так что письма рисуют несколько иную картину событий, чем драматизированная их версия, характерная для более поздних текстов.

Существенная черта писем — стремление избежать каких-либо прямых оценок происходящих событий. Мать, видимо, была менее сдержанной, поскольку сын время от времени напоминает {15} ей, что корреспонденция просматривается военной цензурой (к сожалению, письма Ю. И. Эйзенштейн к Сергею Михайловичу за этот период времени не сохранились).

И все-таки, даже помня о том, что письма писались с учетом чужого взгляда, мы обнаружим в них ценнейшие для понимания развития будущего режиссера подробности. Например, раннее увлечение им как фигурой, так и эпохой Ивана Грозного. И это не только восхищение архитектурой Вологды, чуть было не ставшей северной резиденцией грозного царя, а также фресками, иконописью. Оказывается, в Великих Луках Сергей Михайлович как статист участвовал в спектаклях местного театра, в том числе в пьесе А. Н. Островского «Василиса Мелентьева», и тогда же набросал эскизы своего оформления этой пьесы, где среди других можно разглядеть и исторического персонажа, ставшего героем его последней картины[[14]](#endnote-16).

Это обнаруживает в творческой судьбе режиссера ускользавшую раньше закономерность и внутреннюю последовательность. В решении принять заказ на картину «Иван Грозный» в 1941 году теперь надо учитывать и интерес к этой теме и искусству этого периода молодого Эйзенштейна.

Крайне показательно для писем из Вожеги и особое чувство цвета. Объясняется это в первую очередь попыткой Сергея Михайловича вернуться к рисованию и даже грезами об учебе в рисовальной школе, которые неожиданно разрешаются тем, что он сам начинает преподавать детям в школе (факт прелюбопытнейший — вот оно где, начало его педагогической деятельности!). Но не последнюю роль в открытии цвета сыграло и народное искусство Севера с его подчеркнутой цветовой выразительностью.

Только по письмам к матери становится понятно, как Сергей Михайлович «растягивал» во времени принятие решения о своей дальнейшей судьбе, непрекращающаяся борьба между инерцией прошлого и устремлением в будущее. Так, в одном из них (10 июля 1919 года) он сообщает матери, что все-таки перешел из управления (ближе к начальству) на участок (ближе к конкретной работе) и с изумлением обнаруживает в себе способность управляться со «100 бабами, 40 мужиками, 25 лошадьми», но весь этот полный гордости пассаж («для будущего инженера практика») вдруг прерывается полным отчаяния вопросом-восклицанием: «Но буду ли я им???!!!»[[15]](#endnote-17).

Сергей Михайлович в письмах к матери постоянно на что-то решается: например, вернуться в Петроград. В пользу этого решения приводится масса аргументов. Однако тут же следует столько оговорок, что уже, казалось бы, принятое решение забывается. То же происходит и с проблемами, насущными для окружающих: к примеру, желанием матери переехать из Холма в Великие Луки. Сергей Михайлович много раз обещает приехать за ней забрать {16} ее к себе. В конце концов мать приезжает в Великие Луки навестить сына уже из Петрограда.

Весьма возможно, что все эти колебания — отчасти своего рода игра: решение Сергеем Михайловичем какое-то принимается, но матери демонстрируется склонность к компромиссам, желание порадовать ее близкой встречей или надеждой на совместную жизнь и т. д. Но даже если это и игра, в ней проявляются существенные черты психологического склада Сергея Михайловича.

Конечно, многие подробности жизни (вернее, быта) Эйзенштейна этого периода остаются вне рамок нашего интереса, но думается, что даже в извлечениях письма к матери познакомят читателей с новыми фактами и будут способствовать лучшему пониманию как отдельных страниц его биографии, так и особенностей его личности, круга ранних интересов и первых творческих свершений.

### [21 сентября 1918][[16]](#endnote-18)

Дорогая Мамуля!

Шлю привет из Череповца. Уехали 20 в 9 ч[асов] утра[[17]](#endnote-19). Дозвониться не мог. Целую очень крепко.

Любящий Котик.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1548, л. 1.

### **{****17}** [23 сентября 1918]

19 23/IX 18

… 21‑го вечером приехали в Вологду: погода была дивная, и из моего окошечка был чудный вид на Прилуцкий монастырь[[18]](#endnote-20) и характерные для местного края мельницы на «одной ноге», вдали вологодские церкви среди зелени. Приехали в 6 час[ов], и я сейчас же пустился (ринулся) в город, хотя еще с 18‑го был простужен и кашлял так, что думал, что болен воспалением легких. До 9‑ти походил, повосторгался — никогда ничего подобного не видел — один архиерейский дом, собор и стены чего стоят[[19]](#endnote-21).

л. 2 – 2 об.

Да, еще: вчера смотрел город несколько детальнее: в двух церквах видел дивные фрески, хотя они совсем иные, чем я ожидал, но понравились они мне очень. Был в музее, а главное, любовался очень живописными «уголками» и видами города: луна, река и церкви и т. д.

л. 3 об.

### [до 26 сентября]

…[[20]](#endnote-22) маленьких домишек, белых церковках с зелеными куполами, набережной, провинциальных улочках, задворках и пр. Такая прелесть! Курицы гуляют, свинья дерется с козленком, бабы с крошечными «пареными» яблочками — и над всем старые монастырские стены и собор Иоанна Грозного. Зайдешь в стены в архиерейский двор: такое место, что забываешь все кругом: прямо — собор (копия Успенского[[21]](#endnote-23)) за стеной, слева — надвратная церковь изумительного розового с белым цвета, далее — галерея на столбах, еще церковь домовая[[22]](#endnote-24), справа — стройнейшая колокольня страшной высоты[[23]](#endnote-25), храм — барокко Елизаветинских времен[[24]](#endnote-26), стена, прямо перед глазами крошечная дверь такого типа <рис.>, сзади — осенняя листва садика[[25]](#endnote-27) и над всем — безоблачное вечернее небо {18} какого-то особенно голубого цвета. И как-то так хорошо на душе.

Затем видел 2 церкви, сплошь — до вершин купола — расписанные фресками, и собор со Страшным Судом[[26]](#endnote-28) в *целую стену*! Я от них в восторге. Interier’ы других церквей все испорчены безвкуснейшей росписью времен Александра II, III. Но снаружи они все очаровательны. К великому сожалению, фрески собора реставрируются, и очень скверно, так что только низ и кое-где сохранились еще старые, облезлые, но милые картины.

л. 131 – 132 об.

### [3 октября 1918]

19 3/Х 18

… По Петрограду, даже по театрам, библиотекам, как-то еще не соскучился до «невтерпеж» — за последнее время так проникся всем этим, что, может быть, даже слишком, вижу как-то все перед собою, и разнообразие — да еще такое живописное, как здесь, — вовсе не неприятное. Обстановка та же, что в Гатчине, те же люди, разговоры, нравы: только что все не сосредоточено в одном месте, а разбросано…

л. 7 – 7 об.

### **{****19}** [11 октября 1918]

11/X‑18

Милая, дорогая Мамулечка!

Мария Алексеевна[[27]](#endnote-29) все еще не уехала, кажется, поедет завтра. Могу написать еще несколько слов.

Я, кажется, начинаю уже тосковать не только по Тебе, моя дорогая, но и по Петрограду, хотя тут изумительно красиво. Особенно вечера, так около 5 часов. Такие пейзажи встречаются, как я говорю, только на картинах: совершенно безоблачное небо, широкое, громадное, нежно-зеленого, оранжевого, розового (от заката) цвета, чистое невероятно — и вдали серо-синий холм с деревушкой, темным резким контуром выделяющийся на этом удивительном небе. Или березы и дальше хвойный лес в закатных лучах с голубыми прозрачными тенями… Прямо становишься поэтом.

И притом не верится, что мы на Севере — часов до б такая мягкая погода, что я пальто одеваю только вечером, а весь день хожу в гимнастерке.

Теплое белье еще не трогал. В бане был, сменил белье. Грязное снес в стирку — страшно дорога: 11 рублей 25 копеек с моим мылом, но я, кажется, заплатил бы и 20, так мне противны всякие мысли о белье, прачках и прочих оборотных сторонах жизни. То ли бы дело жить дома, ни о еде, ни о стирке не думая, ходить в Институт, о котором я, кстати сказать, порядком соскучился, но не об институте как он сейчас, а о первом времени, когда все шло чин чином, были порядок и дело, а последнее время — одна игра на нервах! Только издергивался. А главное: так хотелось бы заняться рисованием — систематически и как следует.

Дни провожу довольно монотонно: служу, а вечерами хожу к Кате[[28]](#endnote-30), Марии Алексеевне и сестре балерины[[29]](#endnote-31), живущим вместе, — пьем кофе, чай, ужинаем вторично и объедаемся гоголь-моголем. Но в общем хочется чего-то другого… С тоской вспоминаю архиерейский двор в Вологде — место, где действительно испытывал блаженство и мир души, — здесь утешением является опять-таки природа…

И жалею, что не художник — такие очаровательные виды и уголки, хотя бы, например, двор Управления: мощенный расползающимися досками, сквозь которые пробивается трава, посреди — помойка, но столь мило построенная, покосившаяся, а над ней — фонарь совсем наклонный, какие-то быки в углу, кругом низкие темные {20} амбары, кладовые, опять-таки темным силуэтом вырисовывающиеся на этой невероятной нежно-оранжевой глади неба! Кажется, так и сидел бы, не отрываясь… как перед давним собором Софии в Вологде.

Что мне еще здесь страшно нравится — это юбки деревенских баб, непременно постараюсь купить — полосатые — широкие полосы — ярко-ярко-красные, желтые, зеленые, лиловые, синие, причем красные доминируют, а остальные только вносят разнообразие. Уже даже узнал адрес бабы, мастерящей, ткущей и красящей материю: Татьяна в деревне Кароляк. Если будет хорошая погода, пойдем в ближайший праздник.

На днях, по всей вероятности, перееду из вагона на квартиру в деревню. Дай Бог, чтобы там было не хуже, здесь мне очень нравится, хотя изредка по вечерам и ловишь какое-либо милое животное.

Вот тут у меня к Тебе маленькая просьба — купи 2 коробочки (или 3) японского (или персидского) порошка, хорошо бы с таким приспособлением: плоская круглая коробочка с трубкой для выталкивания порошка для насекомых <рис.> — переход несколько комичный: от красот природы… к персидскому порошку!

Кормят (затрагиваю «кардинальный» вопрос!) нас здесь в столовой весьма прилично, хотя все же как-то, кроме именин, все не могу наесться до невероятия, как очень бы хотелось, особенно в дни, как вчера, сегодня и завтра, когда сижу без хлеба — не рассчитал и авансом съел — фунта по 2 в день! Единственное спасение — яйца, поглощаемые в колоссальном количестве.

Порошок передай М. А. и попроси привезти мне.

Как Р‑р‑р‑окина? Дай Бог, чтобы платила. Страшно рад, что у Тебя поселится жандарм Фрейлейн[[30]](#endnote-32) — буду гораздо спокойнее о Тебе.

Пока, моя милая, славная, хорошая. Целую Тебя очень, очень крепко. И остаюсь любящим

Котиком.

л. 10 – 11 об.

### 15 октября 1918 г.

… жить же созерцанием природы и только природы я все-таки, несмотря на всю ее прелесть, не могу — мне нужен Собор св. Софии! (В сей патетический момент, узрев блоху, казнил оную… что ж поделаешь: мечты и жизнь, поэзия и проза…) Очень заинтригован присмотренной Тобою для меня книгой. Если Рокина заплатит, будет к Тебе маленькая (в 7 р. 50 к.) просьба — у Вольфа[[31]](#endnote-33) есть (по крайней мере до последнего времени было): И. Тэн. Путешествие по Италии. Ч. II. Флоренция (и, кажется, Венеция)[[32]](#endnote-34). М. А. взяла бы [с] собою.

л. 15.

Итак, милая, просьба к Тебе: Тэн, по типу и размеру подходящий к Муратову[[33]](#endnote-35), с большими фотографиями, в белом брошюрованном переплете…

л. 15 об.

### [16 октября 1918]

16/Х‑18

Еще просьба: на верхней полке шкафа, слева, в кожаном переплете (от французских романов) есть «Histoire {22} du Théâtre au Moyen Age» Lintilhac’а[[34]](#endnote-36). Если нетрудно, пришли.

л. 18.

### [18 октября 1918]

ст. Вожега

18/X‑18

Какая апатия… скука. Недостает искусства. Еще немного спасает Zola, я его все же очень люблю[[35]](#endnote-37).

л. 19 об.

Начал опять немного рисовать «по-старому» — это все же меня немного развлекает и переносит в «мой мир».

Пришли мне, пожалуйста, Lintilhac’а «Histoire du Théâtre au Moyen Age» (в кожаном, из французских романов, переплете, знаешь — синем, снимающемся), лежит на верхней полке — поверх книг, кажется над «Histoire de la Painture» Lanzi[[36]](#endnote-38), слева. Мне сильно недостает этой книги[[37]](#endnote-39).

л. 20.

Дай Бог, чтобы потом перевели в Галич, Вологду или куда-либо, где есть что посмотреть. Ничего не делая, все же будешь иметь удовлетворение, что любуясь и изучая старину, все же имеешь какую-то пользу, все когда-либо пригодится. Когда?

Эх, лучше не думать о том, что будет дальше, но жить минутой, моментом тоже не можешь — уж больно нужно быть мизерным, чтобы «жить» — службой и вожегодской грязью! Хочу заняться серьезно рисованием с натуры и второй день уже ношу с собою тетрадочку в сером полотне, но как-то нервничаю, злюсь и не могу приняться[[38]](#endnote-40).

л. 20 об.

### [27 октября 1918]

27/Х‑18[[39]](#endnote-41)

И здесь огромная просьба: отыщи у Вольфа (я у него видел, как войти — направо на высокой стойке) журнал «Мир искусства» *за 1904 № 6* (о миниатюрах французских)[[40]](#endnote-42) за какую угодно цену. Я давно ищу что-либо по этому вопросу и сегодня случайно увидел в музее. Если нет у Вольфа, достань, милая, хоть из-под земли — мне очень нужно. У антикваров. И положи с табаком и передай Марии Павловне[[41]](#endnote-43). Умоляю, мне очень-очень хочется!!! Я давно ищу по этому вопросу и очень люблю!

л. 27 об. – 28.

### [после 27 октября][[42]](#endnote-44)

Все воскресенье было посвящено осмотру Вологды. Страшно интересно. Были в бесконечном множестве церквей и еще больше видели снаружи. Подымались на 35‑тисаженную соборную колокольню, откуда расстилается изумительнейший вид на город, соборы, окрестности и дивный красно-оранжевый Прилуцкий монастырь — цель нашей ближайшей следующей поездки. Видел весьма интересные иконы, церковные двери и вообще очень-очень много интересного. Попали даже {24} в музей Общества Северного Кружка Любителей Изящных Искусств (там-то я и видел № 6 журнала «Мир искусства» за 1904 г., который я так умоляю мне выслать! Он мне «как воздух потребен»!) — очень симпатичное учреждение. И при нем, при нем… школа рисования! О, зачем я не в Вологде? Там имеется и художественная библиотека для членов, но, сидя в Вожеге, не станешь членом! И какой дивный домик, как обставлен! Вообще, посмотрев столько милого, хорошего, грустно становится.

В воскресенье в 5 час[ов] утра уехали и были в 1 час дня в родной Вожеге. С Катей ссорились ужасно, правда, вероятно, отчасти и я виноват, так как никогда не бываю таким злым и резким, как когда смотрю красивые вещи. Ахи и охи восторга в компании мне непонятны и противны!

л. 29 об. – 30 об.

### [конец октября – 3 ноября 1918][[43]](#endnote-45)

Затем просто умоляю: раздобудь мне журнал «Мир искусства» № 6 за 1904 за какую угодно цену — все дам за него! Найти можно у Вольфа, где я много их видел, или у антикваров. Ну, прямо умоляю: он посвящен миниатюрной живописи во Франции XIV в. — вопрос, последнее время меня очень интересовавший, там очень полно представлен, и [журнал] мне очень-очень нужен. Прямо умоляю. Мельком его видел. И по этому вопросу сравнительно немного доступного.

л. 32 – 32 об.

3/XI‑18

Не писал эти дни, так как очень занят — у нас в дни торжеств (!!!) состоится спектакль наших служащих на сцене вновь открывающегося «клуба коммунистов» (!!!), устраиваемый по инициативе здешней «власти на местах» «Веерка» (Военно-революционного комитета). С тоски принялись весьма ретиво: играют Катя, Наталья Павловна (я ей объясняюсь в любви!), а и еще, кроме иных, два почтенных, убеленных сединами полковника — комедию Островского «Счастливый день»[[44]](#endnote-46). Играю я «чиновника при генерале, чистенького приглаженного молодого человека, {25} в разговоре постоянно конфузливо улыбающегося и не знающего, куда деть глаза»[[45]](#endnote-47). Хотя я (увы! ввиду не от меня зависящих причин) и нельзя сказать, чтобы очень чистенький, а насчет приглаженности и совсем тот: кок, который не успел подстричь в Вологде, колышется и вьется на зависть завивающимся девицам! Но все же надеюсь его сыграть, пока идет ничего себе — хорошо

л. 33 – 33 об.

<…>[[46]](#endnote-48)

Empire’ом (вообще, судя по письму, тон страшно важный, можно подумать Бог знает что, конечно, на практике не все так величественно, то есть попросту «вохрой» (как говорят маляры, которых изводил — двое в моем распоряжении! — вчера, подбирая нравящийся желтый «колер», то есть желтый с белым). На досуге, сейчас очень мало времени, хочу порасписать гирлянды и пр. Затем предстоит писание лесной декорации — наконец попаду на практику декоративного искусства! Вот уж чего меньше всего ожидал в Вожеге! <…>

Как «Мир искусства» № 6 1904? Если не послала, то тогда с ближайшей оказией пришлешь — это моя мечта.

л. 34 – 34 об.

### [10 ноября 1918]

Вологда 19 10/XI 18

… а, главное, упоение успехом спектакля, который делили Катюша, Н. П.[[47]](#endnote-49) и я, по крайней мере, все нас очень одобряют, даже специалисты, как М. А.[[48]](#endnote-50). Я даже {26} научился для этого случая танцевать и польку и с большим успехом исполнил ее с Н. П. на сцене[[49]](#endnote-51). Загримирован я был старательно М. А. по моему «проекту» очаровательным — вербным херувимчиком — беленьким, с дивным румянцем (мы все жалели, что Ты меня не видела с таким румянцем!), с трогательными черными усиками; и затянутый в студенческую куртку (взятую напрокат у одного сослуживца) и брюках навыпуск (взятых у другого!), являл довольно удачный образ застенчиво конфузливого, трепещущего перед генералом чиновника — особенно удались мимика и пластика — в бессловесных местах. И вместе с Н. П. в очаровательной прическе 40‑х годов[[50]](#endnote-52), очень ей идущей, составили весьма удачную пару жениха и невесты. <рис.>

Театр удалось мне разделать (Empire’ом) и разукрасить еловыми гирляндами (собственноручно выстриг их под empire’ные формы) очень мило, а нарисованная и раскрашенная мною (белая с золотом) 20‑ти-вершковая лира пользовалась единогласным (и, по-моему, заслуженным) успехом, хотя я и выполнил замысел, но, мне кажется, лучше было бы «замыслить» ее в несколько иных формах. Но меня радует, что хоть раз пришлось сделать что-то законченное (и притом таких размеров!), а не только пачкаться — эскизики — все же souvenir Вожеге от меня. Ну‑с, покадил себе достаточно и могу перейти на что-нибудь другое. <…>

Сегодня с утра бегаю по Вологде — дивно хорошо — чуть-чуть морозно (1°-2°) и солнце. А главная прелесть, кажется, в том, что один! Кажется, убеждаюсь, что лучше всего изучать красоту одному — сосредоточеннее и нет третьего (друга дома[[51]](#endnote-53)), мешающего tête-à-tête’у с произведением искусства! Теперь осмотрел уже весьма много. Но все же еще не все — придется приехать еще, да, я думаю, и не один раз. И даже около часу имел возможность «рыться в книгах» — возможность, предоставленную мне заведующей библиотекой кружка (издавшего «Вологду» Лукомского[[52]](#endnote-54)). Как это было приятно. Сегодня видел еще новые фрески — еще лучшие, чем прежние!

л. 36 об. – 37 об.

### [17 ноября 1918]

Вологда 17/XI‑18

Моя милая, славная, ненаглядная душка — Мамуля!

Пишу Тебе опять же из Вологды, куда послан для снятия калек — на сколько дней? — сие будет от меня зависеть… ну, а я… я уж постараюсь! Получил Твое письмо от 7‑го и… и удивился, что в нем ни звука о посылке. Неужели ее Тебе еще не доставили?

Почему я не писал? Трудно сказать — я нахожусь в каком-то постоянном водовороте. Например, начал Тебе письмо — закружился в предкомандировочной горячке и потерял письмо. То надо бежать в театр — устраивать «подвал» для 1‑го действия «Поцелуя Иуды»[[53]](#endnote-55). То еще что-нибудь. Вечером сижу у дев или гуляем — здесь удивительные ночи — вроде наших милых Петербургских «белых ночей» — характерная черта здешней зимы. Эти ночи — свежевыпавший снег, луна, ели — все это создает феерические картины.

Сегодня, наконец, сбылись мои мечты — осмотрел Прилуцкий монастырь (на 8‑й версте по ж[елезной] д[ороге] от Вологды). Выехал вчера в 7 ч. 18 м. вечера. И был в «Прилуках» (разъезд 8‑й версты) около 4‑х утра. Сильно мерз и дремал (в вагоне спал на багажной полке 3‑го класса рядом с «товарищем») — вообще приспособляемость ко всему поразительная, даже как-то совестно перед своим прошлым я — Zuckerpüppen’ом! <caxapной куклой — *нем*.> — настолько перестал быть брезгливым и пр. в силу сложившихся обстоятельств. Но, может быть, это к лучшему — новая жизнь, вероятно, сулит такие условия.

Прилуцкий монастырь (пополудремавши-[по]мерзнувши до 8‑ми ч., я пошел с полустанка к нему) представляет очень интересный ensemble своими 3 1/2 саж[енными] стенами {28} и башнями (10 саженей)[[54]](#endnote-56) — главным образом своеобразностью раскраски башни (такого типа <рис.>), как показано штриховкой, раскрашены полосами: красный, охра и белый, что с зеленью крыши дает очень оригинальный, особенно издалека при ярком солнце, и живописный эффект. Стены также — с накрашенными и так же расцвеченными арками и полосами. Длина стен — 400 саженей — добросовестно обошел их все изнутри, по очаровательной крытой галерее, и снаружи.

В двух башнях посредине имеется по огромному каменному столбу (доверху), поддерживающему стропила. В нем устроены поэтажно по глухой нише-углублению радиуса аршин 1 1/4, куда сажались, а иногда и замуровывались при Иоанне Грозном — преступники[[55]](#endnote-57). Я, конечно, не пропустил случая влезть и посидеть в таком «каменном мешке» и как-то сразу почуял атмосферу старины. Тем же чувством проникался, и гуляя по галереям стены, и мысленно рисуя себе, заглядывая в ниши и амбразуры, машикули и щели для стрельбы, суетливую массу черных монахов, теней, льющих горящую смолу, бросающих камни и орудующих прочими симпатичными средствами древнероссийской обороны!

Но где прямо переживаешь XVI век — это в нижней (под собором — зимней — теперь служат лишь в ней, а верх мне лишь показали) церкви[[56]](#endnote-58): своды, начинающие[ся] от пола, тускло мерцающий иконостас, какая мгла и резкие очертания фигур, проходящих мимо вросших в землю окон с солидной решеткой, высокая худощавая фигура архимандрита с (Бог ее знает, как она называется: <рис.>), на шлейф которой я, кстати сказать, наступил и… покраснел (помнишь, как «Володя»!), мощи местных святых Дмитрия и Игнатия Прилуцких[[57]](#endnote-59) — все создает вместе с полным мраком очень сильное впечатление. Вериги св. Дмитрия меня разочаровали — я думал, что они значительно массивнее.

Налюбовавшись всем: очаровательными галерейками XVI в.[[58]](#endnote-60), более новой галереей и купольной комнаткой в углу стены (увы, в каком виде), типами монахов — ну, знаешь, таких двух косых типов нигде, я думаю, и не сыщешь, каких я видел днесь!, и пр., собрался уже уходить в грустях, так как нигде не мог получить чаю и закусил лишь одним яйцом и крошкой хлеба, как наткнулся уже у выхода на о[тца] вратаря, пригласившего меня к себе на чай. Влез в какую[-то] щелеообразную арочку — дверь из-под проездной арки под надвратной {29} церковью[[59]](#endnote-61) — и очутился в очаровательной келейке. Филипп Павлович поставил самовар и угостил меня чаем с молоком и даже хлебом, так как с чаем моего фунта хлеба быстро не стало. Я со своей стороны угостил порядочной порцией сахару, двумя яйцами (я 15 штук взял в дорогу) и рублем. В общем, мы так сдружились, что он под конец подарил мне листки с преподобными и дал их монастырского хлеба на дорогу (они «1‑ой категории» монахи — 1 фунт хлеба 1 сутки).

Сейчас, получив на питательном пункте традиционно хлеб и сахар (да еще воблу!) и поевши щей на вокзале, сижу в вагоне 1‑го класса № 50, где буду ночевать эту и следующую ночи. Сейчас буду пить чай, которым меня угощает сосед по купе — «комиссар из Москвы». <…>[[60]](#endnote-62)

Кстати, нам увеличили паек: 1 1/2 фунта хлеба в день, сахару и пр. тоже больше. Скорее бы кто-нибудь ехал в Петро, послал бы Тебе!

л. 39 – 41 об.

### **{****30}** [30 ноября 1918]

Вожега 30/XI‑18

2°. Конечно, о «Мире Искусства» надо позабыть, хорошо, если попадется отдельный N, разве у Вольфа нет?

л. 42 об.

Не знаю, писал ли я Тебе, что купил 15 очень интересных снимков из Вологды — особенно фресок (правда, по 2 рубля, но есть великолепные и размера 13 см х 18 см).

л. 43.

### [9 декабря 1918]

19 9/12 18

… читал рассказы Уайльда (черт его знает, как он пишется! Wilde!) в русском (увы!) переводе…

л. 46.

2 раза был в «Северном кружке любителей изящных искусств», куда попал членом и где читал много симпатичных и даже очень интересных книг.

л. 47 об.

В деревнях видел очень интересные избы, как-нибудь пришлю схемы. Сейчас поздно, хочу спать <…> А главное, удалось (правда, за 50 руб. и сахар) выторговать у бабки чудный сарафан, о каком я мечтаю с самого приезда — ярко-полосатый, шерстяной — привезу Тебе. Страшно красивый и при 2‑х аршинах ширины — 6 1/2 в окружности! Нерезаный, сшитый лишь по одному шву и наверху собранный в складки — дивный ковер на стену или пол или подушки под ноги — Твой идеал — краски изумительные по свежести и живописности!

Сегодня получил от Фили[[61]](#endnote-63) письмо — она, в свою очередь, получила от папы — все наши вещи из Риги вывезены, кроме, к счастью, части архитектурных книг — моя комната пуста, даже Филин диван увезен. Кое на что есть расписки — папа надеется хоть часть вернуть[[62]](#endnote-64).

л. 49 – 50.

### [19 января 1919]

Вожега 19/I‑19[[63]](#endnote-65)

А жаль потому[[64]](#endnote-66), что сегодня дал второй урок рисования в ж[елезно-]д[орожной] школе. Очень занятно! Некоторые прямо молодцы. А впереди — широкие перспективы: лепка, школьный театр (предписан в программе) и масса интересного. Опять же 3/4 фунта хлеба в день, 1/2 куска сахара и чай! Урок с 1 1/2 – 2 1/2, а у нас перерыв как раз с 1 – 2 1/2 — успеваешь пообедать и в школу. За 2 оставшиеся недели заработаю, кроме большого удовольствия, — 180 рублей.

После больших трений с Клубом Коммунистов сегодня опять начну помогать им — писать знаменитый лес. Что-то будет!

Вообще смелость у меня поразительная: я же учитель 100 человек детей[[65]](#endnote-67), я же — декоратор. Прямо совестно?!

л. 57 об.

### Вожега 21 января 1919 г.

Совершеннолетие отпраздную совсем хорошо — М. А. новорожденная 11‑го! И мы решили совместить в 12 часов ночи торжество[[66]](#endnote-68).

л. 59 об.

### [24 января 1919]

24/I‑19

Дорогая, милая, славная Мамуличка!

Письмо сие пишу экспромтом. Дома лежит еще одно письмо от 21‑го: не мог отправить, 9‑ое праздник.

Сегодня сонный: вчера до 3‑х утра справляли — с 9 – 12 мое рождение и с 12 – 3 Марии Алексеевны. Какое совпадение! Она напекла из общей муки дивных коржей на молоке (подарок одной дамы) и масле и изумительных тяпушек. Гостей было человек 20. Играли, танцевали и вообще мило провели время, хотя могло быть веселее. Но, я думаю, это оттого, что 9 чел[овек] из нас каждый вечер (даже накануне) устраиваем вечеринки, катание на лыжах (пока ходил раз), на лошадях, прогулки какие были и маскарады были на праздниках, судя по рассказам!

Дебош продолжается — имел лишь один вечер мало-мальски свободным (после бани) и написал Тебе, но (я свинья, конечно) не сумел отправить. Рвусь к чтению своих милых книг, а то уж больно закрутился.

С Катей отношения как со всеми[[67]](#endnote-69), с Марией Алексеевной — очаровательные. Вдвоем пили у меня «на скатерти» остатки «каккао». Кстати, она очень просит сообщить, как окраска Твоего сукна? Что с Пушкиными? Ты не заходишь? От них ни слуху ни духу.

Нам дают теперь серенькую муку. Для печений — великолепна, хлеб менее вкусен. На днях спекут. Собираюсь послать Тебе. Кажется, есть уже экономия (минус вчерашний фестиваль).

Пока целую крепко-крепко и обнимаю. Любящий Сергий.

P. S. Пиши скорее, беспокоюсь и скучаю.

Целую.

л. 60 – 61 об.

### **{****33}** [30 января 1919]

Вожега 19 30/I 19

Завтра приступаю к писанию лесной декорации в местном «Императорском» театре. Что выйдет — один Бог знает, но я не смущаюсь.

Скоро собираемся опять что-нибудь ставить.

л. 62 об.

Следующее [воскресенье] собираюсь поехать фотографировать Ухтомский монастырь (в 7‑ми верстах) и дивные, образцового письма, старинные иконы, находящиеся в одной (трехсотлетней) церкви, самой по себе очень интересной.

л. 63 об.

### [3 февраля 1919]

3/II

Дорогая Мамуля!

Прости, что так мало и редко пишу, но я *сейчас занят «превыше главы»* с устройством спектакля[[68]](#endnote-70), ибо 85 % лежит исключительно на мне: вся режиссура, устройство всех декораций (3 перемены) и вагон бутафории (style grotesque!) и вдобавок еще играю и самую, кажется, трудную (по «неблагодарности» и неясности обрисовки) [роль], ибо ничто <так. — *В. З.*> с ней справиться не умеет: «ты не смотри, что она маленькая — маленькая, да вонючая!»

И вдобавок ко всему еще работа в Строительном отделении, а что хуже всего — третьего дня простудился (танцевали до 3‑х утра на вечере), а спектакль надо ставить в воскресенье! Сейчас пойду намажусь йодом и наполоскаюсь, а потом надо малевать бутафорский шкаф и деревья — пятнами. Я очень счастлив — полный простор для моей фантазии — фанеры (120 листов 2 1/2 арш[ина] на 1 1/2 арш[ина]), земленосные мешки, краски (1 пуд 5 фунтов), плотник, парикмахер, гример, слесарь и сам отрук[[69]](#endnote-71), наиболее горячо помогающий и пилящий прямо с остервенением (руки в кровь!) — стараюсь осуществить в полной мере мои grotesque’ные замыслы и бреды, только очень тяжело, что приходится почти все делать лично — никому не доверишь — {34} непременно влипнут в дешевый провинциальный трафарет.

л. 64 – 65 об.

### [4 марта 1919]

Где-то между 1‑ой разгрузочной платформой

Варш[авского] вокзала и Гатчиной

4‑го/III 2 ч. 20 м. по ж.‑д‑жному

Горячо любимая Матушка!

Благополучно нашел эшелон, попил чайку и еду в объятия неизвестного будущего — Двинского[[70]](#endnote-72) цикла.

Обнимая, пребываю покорным сыном

Сергием

л. 68.

### [8 и 9 марта 1919]

г. Двинск Латвия 9 и 8/III – 1919

Дорогая Мамуля!

Извини, что я, будучи с 6‑го марта здесь, еще не чиркнул Тебе 2‑х слов. Но был все время в волнениях. Подумай! Еду сегодня в командировку в Ригу за электрической арматурой. Комментарии излишни!

Затем страшно был занят разными философскими проблемами, возбужденными в разговорах с М. П. о «Театре для себя» Евреинова[[71]](#endnote-73).

Хотел было полукавить с числом, но потом решил, во всем сознавшись, отдать себя на милость Твоего великодушия. Напишу из Риги и о Риге.

Пока крепко целую, обнимаю и пребываю крепко любящим

Котиком

л. 69.

### Рига 10‑го марта 1919 г.

Милая, ненаглядная Мамуля!

Сегодня в 7 час[ов] утра прибыл сюда — с каким трепетом можешь себе представить!

Папы нет! При занятии Риги «нашими»[[72]](#endnote-74) он куда-то выехал (дворник не знает куда), оставив квартиру[[73]](#endnote-75). Она уже описана, и большая часть вывезена и национализирована. Сейчас иду ее отвоевывать в квартирный отдел. Какова Рига, напишу завтра, пока ничего не видел — было темно[[74]](#endnote-76).

Двинск — изрядно паршив! Дороговизна очень большая: масло 35-55 руб., хлеб — 8-9 р., «булки» (француз[ские] сероватые) — 20-25 р., сливочные конфеты — 2 р. штука (45 р. фунт), телятина — 5-8 р. фунт.

Напиши, чего выслать.

С 1‑го февраля получаю 1100 р.

Целую

Котик

л. 70.

### «Латвия» Двинск 5 апреля 1919 г.

Хорошо, если бы удалось найти I и II части «Театра для себя» Евреинова (спроси у св. Евгении[[75]](#endnote-77)), III‑ья у меня есть.

л. 75.

### 7 мая 1919 г.

За последнее время стараюсь побольше читать. Сейчас увлечен Peer Gunt’ом Ибсена[[76]](#endnote-78), Paralipomena Шопенгауэра[[77]](#endnote-79) и др. умными вещами. Книги мои переправь поскорее домой[[78]](#endnote-80). <…>

Ездил в гости к Гершельману на участок. Осматривал страшно интересные немецкие окопы и разрушения; был на поле сражения, смотрел скелеты и даже взял на память шейный позвонок![[79]](#endnote-81)

л. 79 – 79 об.

### Латвия Двинск 11 мая 1919 г.

Вчера был в «театре», если это заведение-гримасу можно украсить этим святым именем. Шел «Павел I»[[80]](#endnote-82). Билеты были казенные. До конца не высидел, ибо: «мне {37} не смешно, когда фигляр коверкает божественного Алигьери»[[81]](#endnote-83).

Все же самая интересная часть спектакля протекала внизу — в зрительном зале, в фойе, и апогея сценической напряженности достигала у входных дверей, где всякие паршивые личности с билетами через профессиональные союзы ругались с билетерами. Если бы не отчаянные антракты, досидел бы, хотя видеть циничного парикмахера в роли Александра Благословенного и т. п. не доставляло очень сильного наслаждения, но за свои деньги (pardon! билет был даровой)…

Книги, милая, перевези, хоть и за 200 рублей, так как 3 Ежегодника и те стоят, по самой скромной расценке, 225 рублей!

Скоро, говорят, будете ездить в Райволо?[[82]](#endnote-84) В общем, настроение у меня весьма хорошее, но с осени во что бы то ни стало хочу в Петрополь в Институт.

Как принято в нашей семье, целую и обнимаю очень судорожно и страстно и остаюсь покорным сыном

Сергием

л. 81 – 81 об.

### [10 июня 1919]

Дорогая Мамуля!

Шлю привет из Ново-Сокольников — он еще, кажется, имеет связь с Вами. Дай Бог ему дойти до Тебя — все же меньше будешь волноваться.

Мы эвакуированы[[83]](#endnote-85), пока едем в В[еликие] Луки.

Через Вологду получил подробное письмо[[84]](#endnote-86).

{38} Храни Тебя господь.

Целую.

Сын

10 июня 1919 г.

л. 84.

### [10 июня 1919]

№ 2 10/VI‑19

Дорогая Мамуля

11 ч. 15 м. вечера. Мы все еще в Ново-Сокольниках — 5 часов лежал на солнце и два раза купался — загорел как арап.

Все жалеют, что Ты меня не видишь: Ты бы порадовалась, как «Сережа поправляется».

Куда едем, выяснится позже. Напишу.

Пока целую. Не беспокойся. Буду писать.

Целую.

Сын

л. 85.

### [11 июня 1919]

Ново-Сокольники 11/VI‑19

Дорогая Мамуля!

Очень рад — представился случай послать Тебе письмо с оказией. Вчера послал отсюда 2 открытки. Одно письмо послал с рассыльным через Вологду[[85]](#endnote-87). Бог даст, дойдут. В общем, на всякий случай повторяюсь. Не писал я так долго, потому что был уверен, как и все в Двинске, что Петроград был занят белыми и отрезан. Надеюсь, что Твое молчание объясняется только такими же предположениями насчет Двинска. Но недавно узнал, а приехав сюда, и окончательно убедился, что связь с Вами, к счастью, не нарушена, и пользуюсь случаем написать Тебе.

Мое, на первый взгляд, странное местонахождение — Новые Сокольники — объясняется нижеследующим: нас {39} эвакуировали из Двинска. Положение там весьма серьезное. Настолько, что мы думали, что целиком попадем в руки поляков, немцев и пр. смешанных белых войск, занявших Ригу, Фридрихштадт, Якобштадт, Крейцбург и находящихся в 30 верстах от Двинска. Мы, кажется, последнее учреждение, выехавшее из Двинска, откуда вывезено буквально все, кроме *действующих* полков, присутствие коих, кажется, мало влияет на судьбу Двинска!

Сперва поехали в Режицу[[86]](#endnote-88), простояли день и приехали сюда, стояли также день, пока начальство ездило в В[еликие] Луки за инструкциями. День этот (как и день в Режице) при великолепной погоде провел совсем по-дачному: дважды купался и часов 5 лежал нагишом на солнце. Почернел так, что все жалеют, что Ты не видишь, какой хороший вид и цвет лица у Твоего сынишки.

Вчера узнали, что будем мы стоять все же в Режице, что, конечно, тоже очень хорошо и во сто крат лучше Двинска, ибо, по совести говоря, даже не город, но хотелось бы быть ближе к милому пределу и, конечно, дома! Ужасно хочется в Петроград, хотя, если катишь в эшелоне взад-вперед по матушке России, тоже не худо на летнее время, но сидеть где-то в <зачеркнуто> дыре и не дома… Ну вообще Strund!

Как только получишь письмо, сейчас же пиши ответ: Режица, Управление Начальника 21‑го Военного Строительства (опять № переменили, но лучше быть 21‑м в России <4 строки вымараны[[87]](#endnote-89)> Пиши сейчас же, потому что, так как наши участки будут в Острове, Пыталове, чуть ли не в В[еликих] Луках, возможно, что нас через некоторое время передвинут опять и я вновь останусь без весточки от моей милой Мамули.

За меня, ради Бога, не волнуйся! В Двинске еще могло что-либо быть, а теперь уже в безопасности. Буду писать часто, потому что меня больше всего волнует и беспокоит Твое паническое волнение за меня, которым Ты, вероятно, занимаешься. За Тебя я пока спокоен, но ради Самого Христа пиши скорее.

Все, присланное с Катей (она уже служит в Витебске), получил с большой благодарностью, хотя, несмотря на «разврат», с большим удовольствием съел с сокоммунарами «сласти», сахар мы сперва приняли за спекшееся мыло! Финансы совсем поправились. Merci за поддержку. Впереди видится 40%‑ая прибавка с 1‑го февраля. Кажется, определенная, но верить пока боюсь.

{40} Состояние настроения хорошее, с сильным желанием вернуться к осени к семейному очагу. Надеюсь, что после этого письма Ты успокоишься. Все время говорю об этом, но что у кого болит, тот о том и говорит, а у меня более всего болит именно Твое волнение за меня. Пока кончаю, моя ненаглядная, крепко целую и обнимаю, да хранит Тебя Господь, обнимаю еще и крепко-крепко целую, пребывая

покорным сыном

Сергием

л. 86 – 87 об.

### Ново-Сокольники 11 июня 1919 г.

Дорогая Мамуля!

Сегодня выяснилось (едем сегодня): будем в Режице. Адрес мой: сей милый город, 21‑е Военное строительство Р. С. Ф. С. Р. Предпочитаю быть 21 в России, чем 1‑м в Латвии[[88]](#endnote-90).

Пиши сейчас же о себе.

Режица мне не очень улыбается. Хотелось бы на юг, но все «юги» отдал бы за милый, славный Петро и «дома». Пиши скорее. Беспокоюсь. Целую.

Покорный сын

л. 88.

### Режица 17 июня 1919 г.

Благодарю Бога за свою обильную фантазию: усиленно занимаюсь выработкой принципов инсценировки и постановкой (много рисунков и заметок) средневековых мираклей, «Сказок Гофмана», «Гамлета» и т. д.[[89]](#endnote-91). Даже драматическими творениями занимаюсь[[90]](#endnote-92) и много читаю, очень интересные книги — специально театральные.

л. 90 об.

### опять же Нов[ые] Сокольники 18 июня 1919 г.

… все же имею к Тебе еще одну колоссальную просьбу: в изд[ании] *Театрального отдела Народного Комиссариата Просвещения* вышли следующие книги, которые *умоляю* купить мне и прислать с М. А. Эти книги мне очень-очень нужны, важны и интересны:

1° Мигуэль Сервантес Сааведра. Два болтуна[[91]](#endnote-93), перев. с испанского А. Н. Островского. Изд. ТЕО, Петербург, 1919, 1 р. 50 к.

2° Хасинт Бенавенте. Игра интересов[[92]](#endnote-94). Кукольная комедия в 3‑х д., перев. с испанского П. О. Морозова, то же изд. — 3 руб.

3° Скриб. Очерк В. Чудовского, 50 к.

4° Сервантес. Саламанская пещера

5° Сервантес. Ревнивый старик

6° Лопе де Руэда. Оливы[[93]](#endnote-95)

7° Ф. Сологуб. Дар мудрых пчел

8° Вс. Мейерхольд и Ю. Бонди. Алинур. Сказка в 3‑х д.[[94]](#endnote-96)

Все в издании Театрального отделения — купить, вероятно, можно всюду. Наверно получишь: между арками под бывш[им] М[инистерством] нар[одного] просвещ[ения] с Чернышева пер[еулка] Чернышевск. площадь (знаешь, куда выходит Театр[альная] улица) — там между арками маленькая лавочка (по крайней мере, была раньше), специально торгующая изданиями Комиссариата народного просвещения.

9° Изд[ание] Универсальной библиотеки:

А. Шницлер. Зеленый попугай.

Все эти книги, если Ты меня только любишь, купи, пожалуйста, *в 2‑х экземплярах* (хоть при теперешних тяжелых обстоятельствах исполни мою фантазию, за книги, которые вожу с собою, все боюсь — и потом эти так дешевы) — один комплект пришли мне с Марией Ал[ексеевной], другой спрячь в мой шкаф.

Как осядем, сам постараюсь приехать домой, по которому и по Петро я очень скучаю. С осени во что бы то {42} ни стало хочу домой. Обстоятельно распиши о себе.

Деньги на книги посылаю с М. А.

Жду с нетерпением от Тебя известие, получила ли Ты все мои письма.

Целую очень, очень, очень крепко.

Остаюсь любящим

Котиком

P. S. Целую

л. 91 – 92.

### [23 июня 1919]

Очень интересный уездный город: много церковной архитектуры[[95]](#endnote-97) и очаровательного Empire’ного провинциализма.

Чем-то окажется Холм?[[96]](#endnote-98)

Целую крепко-крепко. Любящий сын

Сергий

23/VI‑19

л. 94 об.

### гор. Холм Псковской губ. 10‑го июля 1919 г.

… Ты, милая, конечно, уже не сможешь «вселить» в себя взгляд, который я всячески в себя вдалбливаю (и подчас с успехом!), именно: если что невозможно, гибнет, {43} то либо делать что-нибудь настоящее против этого, а не горевать, или, если первое невозможно, или вообще «с корнем вырвать» желания за этим или любовь и привязанность к гибнущему. И мириться со всем неизбежным путем «рассуждения» и «задавливания» эмоциональной части. — Страсть философия! Но если глубоко до дна вдуматься в принцип этой сентенции, то становится жутко, и я верю, что это может привести (и во многом привело) к тому, что говорит Victoria Cross в «Six Chapters of a Man’s Life»[[97]](#endnote-99), что «философия действует как кокаин, убивая страдания, но лишая радости». Так-то это так, но зато приобретаешь какую-то «сверхжитейскую» уравновешенность и Nirvan’у; не знаю, может быть, это дутые слова человека, которому живется легко, как мне; но например, что касается «жизни» (я понимаю «животную сторону ее») в Двинске, далеко не удовлетворяющей Твоим требованиям, а я был вполне доволен. Перо, бумага, карандаш, «мои» книги — вот же «с милым рай и в шалаше»! (Хотя «милой» — мне вовсе не надо!) Правда, таким «безболезненным выдергиванием эмоций» я, может быть, скоро лишу себя интересов и привязанности ко всему, хотя мое упрямство (довольно Вам известное) медным лбом бьется до последнего и философия лишь покрывает его прохладительным компрессом, когда он уже расшибся вдребезги. Сейчас, мне кажется, я могу совершенно владеть «эмоциональным аппаратом» своего «я» и «убедить» его во всем.

Не знаю, что будет, когда несчастно влюблюсь, но это вряд ли случится, ибо мне, мне кажется, что мой спасительный лозунг меня уже раз отвел, а может быть, благодаря ему «могущая быть любовь» (это все не признания сына престарелой матери, а лишь гипотезы объективного холмского наблюдателя за Двинскими переживаниями) не состоялась[[98]](#endnote-100), или была бы, не будь его — maître <художника — *фр*.> увлечений, счастливой, ибо любовь (как я ее понимаю по «романам») с «запасным выходом» (на случай несчастья, как делается в кино) вряд ли возможна. (Эти листки, пожалуйста, храни, когда «втюрюсь», от души посмеюсь над ними, но… но придет ли это время?) Пока нерушимый покой ментального аппарата мне дороже страстных судорожных и сладостных колебаний, также с грустями, горем, разочарованием и пр. (+ и — этого состояния имел случай досконально наблюдать на моем друге Сергее Ивановиче — {44} и, признаться, охота от этого не увеличилась!) — эмоционального.

Ну вот, вместо утешений Тебя взял да и расписал кусочек высшей философии и модели, но, может быть, это Тебя немного отвлечет от «серых» мыслей (по моим теориям, в нашей «жистянке» не может быть даже черного[[99]](#endnote-101)).

Вообще стал «страсть вумным», не знаю, верно Schopengauer действует. Им иногда «упиваюсь»! Итак, милая, не грусти — все на свете — ерунда — не стоит. Что касается приезда сейчас, то он (особенно ввиду моего «двуместного» служебного положения — см. ниже[[100]](#endnote-102)) вряд ли вообще возможен… или очень возможен. Не знаю. Что же касается осени, то я рвусь всею душой в Питер — школа рисования, ибо у меня столько разных театральных замыслов, идей, планов и пр., что преступно не дать им после хорошей школы вылиться в нечто живое, и что, пожалуй, весь этот избыток мыслей, если их не спускать, так задавит мои мозги, что они помутятся и сведут меня в раннюю, убранную розами (обязательно белыми) могилу… Питер — режиссерских курсов[[101]](#endnote-103), театральных экспериментальных опытов, начинаний на новых началах и пр., и пр., и пр., публичной библиотеки, Эрмитажа, моих книг и т. д. Но не знаю, не удержит ли призрак с впалыми щеками Питера и селедочного, вобляного, кооперативного, очередного и пр. мерзостей мой героический полет к свету; хотя кипение в собственном соку, даже среди такой отборной литературы (всесторонней — увы, зачем Ты не нашла, что я просил, или Мар. Алекс. забыла прислать), вряд ли на пользу. А «сделать пробу»[[102]](#endnote-104) и пр., обмен мнений сейчас у Вас, по свидетельству Мар. Павл. (вращающейся во всем этом), сейчас очень легко. Не знаю, на чем остановлю свой выбор: на здоровом сытом уединении (оно тоже имеет большую пользу, и не только физическую) или голодное созерцание, прислушивание и обучение — это, конечно, во сто раз лучше, но… воблин хвост[[103]](#endnote-105).

л. 96 об. – 99 об.

Во втором имении приобрел из разгромленной библиотеки (под видом культурно-просветительных целей 1‑го участка — ибо книги национализированы) около *сорока* дивных книг (XVIII и начала XIX, есть одна и XVII вв.), и представь — как раз просимые — комические оперы Княжнина {45} (не все, правда) издания 1787 года![[104]](#endnote-106) И много других очень интересных, ценных и редких. Из не раритетов: Платона и Decameron. То и другое читаю усердно. Читаю еще Достоевского. Кажется, книги (часть — я, конечно, догадался дать список лишь на менее интересные в отдел Внешкольного образования) часть хотят отобрать, но кое-что я грудью отстою, а на остальное — «mon principe: “раз нельзя — это для меня уже не существует”!»

л. 101 – 101 об.

### [22 июля 1919]

Живется, в общем, очень хорошо: моцион, покой, сытость и много рисую и фантазирую (удивительно — вчера разобрал все свои croquis <наброски — *фр*.> со времени отъезда из Двинска — продуктивность громадная, несмотря на эшелон, бивуаки и пр.). Очень хочется культурного Петрограда.

л. 107.

### **{****46}** Холм, 27 июля 1919 г.

Что касается моего перевода в Петро — меня начинают брать какие-то «сумления»… боюсь немного «обывательской» жизни после вольного воздуха теперешней «работы». К тому же сейчас и «пищи духовной» удается доставать: сейчас «зачитываюсь» (как пишут юные девы, чистые, как мак) Метерлинком, от которого в восторге[[105]](#endnote-107). На очереди Достоевский, Гауптман, Ибсен. Все от знакомых, очень милых и даже «почти родственников»[[106]](#endnote-108) через Захаровых и Дурдиных. У них есть рояль и… пивной завод. Кстати, пол-Холма принадлежит роду Захаровых.

л. 109.

### Холм, 7 августа 1919 г.

Но теперь боюсь прогадать: может быть, художественная жизнь Петрограда не столь интенсивная, чтобы пожертвовать ради нее все же такими условиями жизни, о которых сейчас и мечтать совестно.

л. 111.

Что касается чтения — Meterlinch, от коего схожу с ума, «Александр I» Мережковского[[107]](#endnote-109) etc. А затем главное, {47} главное созидаем Театр! Силы у нас весьма приличные — любители Строительства, игравшие еще в Няндоме. Постановочно-режиссерская часть в моих руках! При содействии отдела Просвещения и Клуба (хотя и «красноармейского») на днях начинаем оборудование сцены и заготовку бутафории. Очень рад. Что из всего этого что-нибудь «путное» выйдет — наша олицетворенная энергия — инженер Пейч[[108]](#endnote-110) — с огнем берется за это дело. Так что видишь, еще якорь, держащий меня в Холме.

Напиши, что Ты думаешь о переводе сюда, а я буду «готовить почву». В Петро определенно побаиваюсь — и голода… и обывательщины, а это — мой кошмар — и боюсь, что «эстетические прелести» не смогут замять этого ужаса.

Не знаю, что будет после «побывки». Пока еще не жди меня недели 3-4.

Целую страстно. Любящий

Котик

л. 134 – 134 об.

### [11 августа 1919]

11/8

Устраивай квартиру. Жди меня после 18 августа. Перевезу Тебя Холм. Службу нашел[[109]](#endnote-111). Целую. Сережа

л. 113.

### [21 августа 1919]

Я ПРИЕДУ 25/ГО ЦЕЛУЮ СЕРЕЖА

л. 112.

### **{****48}** Дневниковая запись [До 20 сентября 1919 года]

Ниже публикуется первая дневниковая запись Сергея Михайловича Эйзенштейна. Она сохранилась в его архиве[[110]](#endnote-112). Датировать ее следует сентябрем 1919 года (до 20).

В том году в конце августа Сергей Михайлович приехал из Холма в Петроград, где и пробыл, по всей видимости, до конца сентября. Точной даты выезда его с матерью и родственницей — Евгенией Яковлевной Конецкой — в Холм нам установить не удалось. Первая запись по возвращении в Холм в сводной тетради датирована Эйзенштейном — 3/Х[[111]](#endnote-113).

Пребывая в Петрограде, Сергей Михайлович интенсивно читал театральную литературу, делал обширные выписки из книг на нескольких языках. А также продолжал свои наброски о театре, начатые в мае в Двинске. Одновременно он обдумывал самый важный для себя вопрос: оставаться ли ему в городе матери, чтобы продолжить учебу — все-таки он закончил там три курса Института гражданских инженеров. Но на самом деле он уже давно мечтал о театральном образовании. Позднее, когда он переехал в Великие Луки, то в письмах к матери сетовал, что не остался в Петрограде и не поступил на театральные курсы.

Тогда же им были сделаны две дневниковые записи. Одна из них датирована 20 сентября и вошла в сводную тетрадь, на первом листе которой есть авторская помета: «ДН 1919 Торопец Холм 22/VI 3/X 13/VI 20/IX 20/X»[[112]](#endnote-114). Здесь важно, что сам Сергей Михайлович определил жанровую принадлежность текстов в этой тетради — «Дневник», хотя, если подходить к этим наброскам с традиционными представлениями, собственно дневниковой можно считать только упомянутую сентябрьскую. Однако сама запись дана в октябрьской редакции — в ней упоминается «хозяйка Лена»[[113]](#endnote-115) (в Холме служащие военного строительства снимали комнаты у местных жителей). Тем не менее содержание ее определяется беседами с Е. Я. К., которые имели место во время пребывания Сергея Михайловича в Петрограде.

Эта дневниковая запись — одно из важнейших признаний молодого Эйзенштейна. Речь идет о сознательной «двойственности», делении своей жизни на «внешнюю» и «внутреннюю» и разных целях той и другой. Отвечая на обвинения «симпатичной девицы» в «слишком “разграниченном” образе мыслей», будущий постановщик «Мудреца» так определяет свою позицию: «Но что лучше? Сегодня я amateur <любитель> (насколько искренне и сильно знаю я и видят “они”) старинных книг — всецело; через полчаса веду до мелочей обдуманную роль в целях “карьеризма”. {49} При этом не забудьте — в первой стадии я вовсе не отлыниваю от второго, а во второй ничуть не охлаждаюсь к первой — просто — каждой ягоде свое время: то я был в масляном шарике, то я плаваю в спирте»[[114]](#endnote-116). И далее, признавая, что «идеал — всецело преданный “высшему”» человек, объясняет преимущества сознательного раздвоения («наслаждение в стиле гофмановских сказок»), вспоминая героя «Золотого горшка» (архивариуса Линдгорста — огненную саламандру)[[115]](#endnote-117).

Публикуемая ниже запись не была включена Сергеем Михайловичем в тетрадь «Дневника» (не будем гадать по каким соображениям). Она предшествует той, которая датирована им 20‑м сентября. И в более ранней прямо указана тема последующей — «миросозерцание» молодого Эйзенштейна. Для понимания психологии поведения Сергея Михайловича недатированная и оставшаяся в черновиках запись еще более показательна.

В ней — единственное упоминание — говорится о событии («печальная история путешествия в Ригу»), которое разделило его жизнь на разные периоды, определив новое душевное состояние — «“озлился” (после Риги)». Поражает в этой записи трезвость самонаблюдения, беспощадность самоанализа. В программном письме от 10 июля 1919 года — значение его для понимания перелома в мироощущении Сергея Михайловича трудно переоценить — он писал матери о «взгляде», который «всячески в себя вдалбливал»: «мириться со всем неизбежным». В публикуемой записи Сергей Михайлович радуется первым подтверждениям извне «осуществления на практике» своей «“сверхжитейской” уравновешенности». Реакция на его поведение близкой родственницы демонстрирует успехи «опошления», то есть выработки будущим режиссером «маски пошлости» (а сам он понимает, что и «маски цинизма») как некого защитного механизма от других («они»), эффективного средства сокрытия своего «я».

Как мы помним, Сергей Михайлович не написал матери о своих впечатлениях после пребывания в Риге. В опубликованных его текстах не встречается упоминаний о посещении города детства и отрочества весной 1919 года. По приводимой ниже записи можно только судить, что то, что Эйзенштейн пережил в это время в отчем доме, переменило его мировоззрение, в корне изменило его отношение к другим людям.

В этой первой дневниковой записи неожиданно обнаруживается сходство с первым самостоятельным спектаклем Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» и с его «первой фильмой». Но прежде, чем продолжить, процитируем небольшой фрагмент из книги «Метод». Перечисляя травестийно трактованных персонажей «Мудреца», он к позиции «мать Глумова» делает сноску: «По-моему, явственный пародийный портрет моей собственной матери — по характеру {50} схожей с madame Глумовой…»[[116]](#endnote-118). То есть в своей версии пьесы Островского режиссер спустя двадцать лет признал автобиографические мотивы. Мы можем воспользоваться его подсказкой и продолжить — ведь главный герой спектакля и особенно киноленты «Дневник Глумова» словно сошел со страниц ранней дневниковой записи будущего режиссера — Глумова тоже можно трактовать (и с гораздо большим основанием) как «пародийный портрет» (вернее, автопортрет) самого Сергея Михайловича. Ведь превращения Глумова в кинодневнике в митральезу, осла, свастику, младенца не что иное, как своего рода травестия «масок под стиль» из дневника молодого Эйзенштейна.

(Можно было бы добавить, что и первые годы завоевания Сергеем Михайловичем Москвы — вплоть до получения госзаказа на юбилейную картину «1905 год» — под определенным углом зрения кажутся ожившими страницами поистине пророческой комедии Островского. Впрочем, это тема отдельного исследования.)

Надо полагать, что сознательная выработка молодым Эйзенштейном «масочного» поведения, опробование им разного типа масок с ориентацией на окружающих его женщин — мать, сестры Пушкины, Е. Я. К. — эта последовательная установка на «женское» (характерно, что даже «философское» подкрепление своей новой жизненной стратегии он находит в романе Виктории Кросс) — очевидное следствие исчезновения из его жизни отца, утраты отчего дома, в котором прошли детство и отрочество.

Вот на что ушел и чем ознаменовался первый год службы в военном строительстве. Главная внутренняя проблема следующего периода, думается, может быть определена как размышление о границах юности — то есть о необходимости профессионального самоопределения и об отказе и от материнского дома. На это Сергею Михайловичу понадобился всего лишь год. 20 сентября 1920 года сын написал матери письмо, в котором объяснял мотивы выбора им для дальнейшей учебы (как оказалось, и жизни) Москвы.

В голове копошится столько мыслей занятных, что решаюсь (хотя сейчас и 4 ч[аса] 20 мин[ут] утра!) все же зафиксировать хоть часть их. Жаль, если забудутся и пропадут.

{51} Вчера мне Жека[[117]](#endnote-119) сказала, что я «тоже опошлился» (в связи со спором о Сергее Ивановиче, раньше не очень умном, но «молчаливом», а теперь с цепи сорвавшимся и опошлившимся «юноше»). Я бесконечно благодарен ей за это указание: она обратила мое внимание на осуществление на практике моего миросозерцания (о нем до другого раза[[118]](#endnote-120)).

Раз мне человек «не интересен» (то есть terre-à-terre <зауряден — *фр*.>, и без того «помещения, куда он в любой момент может уйти от суматошной мелочности сего дня»), я перестаю следить за собой в отношениях с ним, пригоняя и надевая соответствующую маску (не забывайте, что это не так, как у А. И. Семенова[[119]](#endnote-121), а, якобы, естественное для меня, да я сказал бы *неизбежное*, явление°, так как если я буду таким, какой я есть {уважаемая Мария Павловна, если Вам попадутся эти строки, то специально для Вас: «я покажу свою *постоянную* маску»!}, то у меня ни тем, ни тона — ничего с ним не найдется!).

Итак, пока я не «озлюсь» (либо увидавши, насколько я его, считая даже terre’ом, все же переоценивал, а если он оказался terre’ом после ошибочного представления о нем, как об обладателе вышеуказанного «помещения», и подавно!, либо *вообще*, как после «печальной истории путешествия в Ригу»), я, дабы все же убить время, на службе или свободным от «умственных трудов» или «почему не позабавиться», а чаще «папенькиного наследия» [ради] (маленького тщеславия и желания «всеми любим» а!), надеваю маску под стиль (собственно вернее, мое «чело» складывается в надлежащую — машинально! — маску) и «очень мил».

Но вот я «озлился» (после Риги), я больше не хочу быть «любимцем публики» (я презираю вас — маленькое в.! — «плоскодонки!») и останавливаю свой ум или, вернее, машинально поставляющую подходящие маски машинку и (ради Бога, я даже трепещу, так умно, образно и красиво выйдет следующая фраза!) и «небрежным жестом хватаю первую попавшуюся, а такими являются в большинстве случаев: пошлая, циничная “жеванная древесина”, маску[»] (см. имеющий место быть опубликованным «трактат о семейных разговорах»![[120]](#endnote-122)), хватаю ее за нос, еще небрежнее нахлобучиваю ее, подчас вверх ногами, на свое лицо (для Марии Павловны маска constanta!) и говорю, вернее, плету вещи, которые (Боже, как хорошо сейчас будет сказано!), которые «уже не помню в момент их произнесения».

{52} Merci, Евгения Яковлевна, что обратили на это внимание — лишнее практическое применение и подтверждение «великим теориям» и… и… не удивляйтесь…

Кстати, параллельно этому вспоминаются мне Наташины упреки в пошлости в Вожеге. Как я Вам за них благодарен, милая Наташа: это было ценное указание, так как там действительно я как-то «расхепался» и выбирал даже такие неподобающие (ну, не лезьте: «машинально» критически не проверенные — опять не подумайте о столько «умышленности», Боже упаси!, но «машинка» устроена с «контроль-регулятором»!) маски, и, если бы Вы не обратили на это моего внимания, они могли бы «въестся» и затронуть «златое ядро».

Спасибо, искренне спасибо, милая Наташа, в те дни, когда я был слабее, а крепну с каждым днем, это было ценно. И смею надеяться, впредь я не буду лишен Ваших критических указаний? N’est ce pas? <Не так ли? — *фр*.> Как я стыжусь «Вожегодской пошлости» и как я *горжусь* двинской.

4 ч. 45 м. Пора кончать и спать.

## **{****53}** Сезон второй — 1919/20

Как мы помним, 21 августа 1919 года Сергей Михайлович из Холма отправил телеграмму, что приедет в Петроград 25 августа. Он вернулся в Холм вместе с Юлией Ивановной. Точную дату их приезда на место службы сына в военное строительство (как и дату отъезда из Петрограда) еще предстоит установить. Однако это произошло не позднее 3 октября.

Где-то в середине следующего месяца Сергей Михайлович получил назначение в Великие Луки, откуда 19 ноября отправил матушке первое письмо. В нем он сообщал, что оказался прикомандированным к Управлению строительства, поскольку оказалось, что участок, где он должен был служить, не создан, а тот, где служил, будет располагаться на передовых позициях в Пскове. «Меня же Сергей Николаевич (речь идет об ответственном руководителе строительства Пейче. — *В. З*.) оставляет здесь помощником Александра Алексеевича (имеется в виду Строев. — *В. З*.)»[[121]](#endnote-123). Итак, стараниями С. Н. Пейча будущий режиссер был оставлен в Великих Луках, где пробыл до конца мая 1920 года.

Об этом сезоне — 1919/20 года — известно гораздо больше, чем о предыдущем. Еще в 1958 году в журнале «Искусство кино» были напечатаны воспоминания К. С. Елисеева об этом периоде жизни и творчества Сергея Михайловича[[122]](#endnote-124). В сборнике «Эйзенштейн в воспоминаниях современников» к ним был добавлен мемуарный очерк Нины Зайцевой «В Великих Луках». Там же, в статье А. Февральского «Театральная молодость» содержались дополнительные сведения о любительских спектаклях Эйзенштейна, записанные историком театра с его слов. А. Никитиным дважды, сначала в № 25 «Киноведческих записок», а затем в книге «Московский дебют Сергея Эйзенштейна», были напечатаны письма сына к матери из Минска (за август и сентябрь 1920 года).

Тем не менее многие факты и подробности остаются неизвестными. Кроме того, всегда необходимо сопоставить изложенное другими со свидетельствами самого участника событий. Думается, публикуемые ниже шестнадцать писем (главным образом, в извлечениях) добавят много нового к уже известному, а известное осветят с иной точки зрения.

Так, весьма существенным представляется пребывание, пусть кратковременное, Эйзенштейна в Петрограде во второй половине марта 1920 года, где он намеревался «попасть в театры». Этот визит обострил желание начинающего режиссера вернуться в северную столицу. 4 апреля он написал матери: «Пропасть бы “насовсем” в Петро, все равно под флагом кого и чего!»[[123]](#endnote-125)

{54} Большой интерес представляет и то обстоятельство, что уже в Великих Луках Эйзенштейн успел поработать и в профессиональном театре — правда, всего лишь статистом, актером «на выходах».

Наконец, 11 июля 1920 года в Смоленске он получил удостоверение личности на «художника-декоратора», что открывало для него «новую страницу жизни».

Надо сказать, что полугодовое пребывание в Великих Луках — один из важнейших периодов в становлении Эйзенштейна — театрального деятеля. Здесь он поставил и оформил три спектакля: «Зеркало» Ф. М. Случайного, «Двойник» А. Аверченко и «Марат» А. Амнуэля. В качестве художника работал над пьесой Ромена Роллана «Взятие Бастилии». Он участвовал в создании Студии, где попытался наладить обучение участников любительской труппы начаткам профессиональных умений. Обо всем этом он писал матери. (К сожалению, утрачено письмо с подробным рассказом о работе Студии.)

Однако главным итогом пребывания в Великих Луках было завершение первой литературной работы — «Заметок касательно театра». В них Эйзенштейн изложил свои взгляды на театральное искусство. «Заметки» занимают две тетради[[124]](#endnote-126). Они датированы и перенумерованы. В первой тетради №№ 1 – 28, с 13 мая по 25 июля 1919 года, во второй — №№ 29 – 60, с июля по декабрь 1919 года. Первая тетрадь и половина второй опубликованы[[125]](#endnote-127).

О начале работы над записями о театре сын сообщил матери летом 1919 года. Они делались им на отдельных листочках. Именно в Великих Луках он переработал разрозненные записи в «Заметки касательно театра». Теоретическая работа, как и всегда у Эйзенштейна, опиралась на собственный театральный опыт. Соображения юного неофита о принципах постановки средневековых мираклей, оценка идей Крэга и Мейерхольда, воображаемое воплощение самых разных пьес (в том числе и своих драматургических опусов) — все это стимулировалось собственной практикой, но зачастую ставило проблемы, к которым эти скромные опыты не имели прямого отношения.

Время переработки первоначальных записей можно определить, анализируя содержание окончательных. Обратим внимание на запись под № 22. Она кончается авторским примечанием: «(№№ 19, 20, 21 и 22, переписанные с листков 3/VI‑4‑го, соответственно расширены и добавлены новыми мыслишками)»[[126]](#endnote-128). Из авторского примечания следует, что он существенно дополнял записи при внесении в сводные тетради с отдельных листочков. Первоначальные наброски, по всей видимости, уничтожались. Во всяком случае, в архиве сохранились только единичные листы. При сличении текстов выясняется, что работа Эйзенштейном была проведена значительная.

{55} Окончательно поможет определить сроки работы над «Заметками касательно театра» анализ записи № 23, датированной «13 июня. Эшелон. Режица». Речь в ней идет о постановке И. Лапицким оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана» в Театре музыкальной драмы в Петрограде, а также об эйзенштейновском решении этой оперы. Сергей Михайлович задумал декорацию как систему ширм и уточнял: «Стиль отделки — утрированный (здесь сказываются поучения Мейерхольда) Biedermeier (хотя, виноват, это, кажется, я говорил М. П. в прошлое лето, а тогда у меня Мейерхольда еще не было — выясню по каталогу — это весьма интересно для меня!)»[[127]](#endnote-129).

Если довериться авторской датировке — июнь 1919 года, то разговор с М. П. происходил летом 1918 года. Это решительно не совпадает с реальными событиями. Как мы уже установили (по письмам к матери), Сергей Михайлович впервые увидел М. П. не раньше ноября 1918 года в Вожеге. Разговоры с М. П. происходили весной и летом 1919 года (до июля, когда сестры Пушкины уехали в Петроград). В сентябре 1919 года Эйзенштейн в Петрограде штудировал номера журнала «Любовь к трем апельсинам», которые и прихватил с собою при возвращении в Холм вместе с книгой Вс. Мейерхольда «О театре» (первые пометы на ней сделаны в октябре). В марте 1920 Сергей Михайлович делает несколько эскизов оформления «Сказок Гофмана» — один из них, датированный «12/III‑20», напечатан в «Мнемозине»[[128]](#endnote-130). Это оформление и описывается Эйзенштейном в окончательной «Заметке». Из всего вышеперечисленного вытекает, что она заносилась в сводную тетрадь в середине марта 1920 года.

Точные сроки начала и завершения работы над «Заметками» Сергеем Михайловичем не зафиксированы. Однако, мы убеждены, работа над ними началась в конце января — начале февраля, а завершилась в конце мая 1920 года[[129]](#endnote-131).

Надо полагать, значимость сезона 1919/20 года в жизни Эйзенштейна наглядно показывают его письма. В них содержится важная информация о художественных впечатлениях Сергея Михайловича, о круге чтения, о событиях, которые в той или иной мере формировали его как художника.

### **{****56}** Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [26 декабря 1919][[130]](#endnote-132)

Сходил раз в балет (гастроль проездом)[[131]](#endnote-133) — видел Смирнову, Обухова[[132]](#endnote-134) и др. Очень хорошо.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1548, л. 126 об.

Хоть в Петро и кошмар[[133]](#endnote-135), но я страшно скорблю, что не там — все же жизнь искусства бьет ключом…

Здесь начинаем усиленно заниматься театром, но увы…

Это все не то!

Не могу себе простить, что в сентябре не остался в Петро и не пошел на курсы[[134]](#endnote-136). Институт тоже преобразовался — Архитектурный отдел в художественном отношении поставлен выше Академии[[135]](#endnote-137) и ввиду исключения целого ряда грузных инженерных предметов его можно окончить в 3 года! Э, лучше и не думать!

л. 127 – 128.

### Великие Луки 30 декабря 1919

Вчера же «влились» в здешний культурно-просветительный клуб (нескольких соединенных учреждений), где очень мило и даже уютно. Начинает кипеть театральная {57} деятельность. Там же у клуба библиотека (ничего): есть даже французские и английские книги. В Управлении у нас появились женщины — архитектор — инженер — археолог (курсистки) — есть хоть с кем поговорить о старине. Они здесь будут устраивать музей. Я, конечно, примазываюсь.

л. 130 об.

### Сочельник 1919 года (6 января 1920 г[ода])

10 час[ов] вечера

Великие Луки

Моя милая, славная, дорогая Мамуля!

Так как в этот вечер мы не вместе, считаю самым лучшим написать Тебе письмо. Праздник, праздник… что-то совсем нет праздничности внутри. Болезненно хочется домой — окончания этой несносной «динамики» последних лет.

Сидим вдвоем с Ал. Ал.[[136]](#endnote-138) — он занимается статикой сооружений, я пишу Тебе, а затем буду писать монтировку комедии, которую мы скоро будем ставить[[137]](#endnote-139), и готовить «вступительное слово актерам» по другой, тоже предполагающейся к постановке[[138]](#endnote-140); а затем на сон грядущий почитаю «Histoire secrète des Amour et principals Amants de l’Imperatrice Catherine II» <«Тайная история любовных увлечений и главных любовников императрицы Екатерины II» — *фр*.> издание конца XVIIIeme siecle’я <века — *фр*.>, прекрасно написанное и стиснутое мной из пут «бракованных книг» нашего клуба.

За стеной любовно шепчутся наши «Innamorati» <«Влюбленные» — *ит*.> — дядя Володя и его супруга[[139]](#endnote-141), болеющая аппендицитом. Она думает завтра вставать. Наша хозяйка — бабушка недавней г‑жи Зайцевой — моет чайную посуду, ее муж читает «Обломова», хоть и две собаки мирно снуют под столами! Мерно капают капли умывальника… Тихо. Вспоминаются другие Сочельники: лотереи в Риге, «опять же» Опсатовичи, даже Венцеля, Бертельсы[[140]](#endnote-142).

Мысленно сижу в Холме с Тобою. Сегодня закинул удочку о поездке туда. Это может устроиться, но перевозить Тебя оттуда Пейч не рекомендует, ибо в конце концов неизвестно, где я потом буду. Конечно, если уж {58} съезжу в Холм, то без Тебя не выеду. Сейчас оказии не предвидится (пока). Сегодня получил Твое краткое письмо. О «нравственных устоях». Не понял, куда Ты гнешь! Нельзя ли пояснить.

В Воскресенье был в гостях (к обеду) у женщины-археолога, хотя и «конфузно» было после моего qui pro quo 1‑го числа[[141]](#endnote-143), но… я не растерялся и очень мило провел время, созерцая интереснейшие древности: чашу, братину, тельные кресты, монеты, а главное (что меня в конце концов убило), письменный ящик (гоголевских времен) красного дерева, который, раскрываясь, образует наклонный письменный стол (вернее, верх такового) со многими тайными и нетайными отделениями. Напрасно пишешь, что «о себе писать нечего, ибо Тебе неинтересно». Оправданием может разве служить (Тебе) однообразие, но где его нет?

Думаю, что театр привнесет un peu <немного — *фр*.> жизни и разнообразия.

У Марии Алексеевны[[142]](#endnote-144) бываю примерно раз в неделю. Завтра пойду, но не знаю, что снести — сегодня не удалось сходить на базар, а с пустыми руками в праздник… Насчет пересмотра дела тоже еще ничего не известно. Где Ты проводишь сегодняшний вечер: у «наших» Шаляпиных, «главных» или у Надежды Леонидовны?

Завтра, вероятно, опять пойду на археологический обед (матримониальных опасностей не бойся — ей 26 лет {это, конечно, само по себе не гарантия — см. «коленце» дяди Володи}, но я полагаю, что бояться нечего!). Был случай поехать на участок, но нет ни малейшего настроения. На другой участок, на спектакль, вероятно, съезжу, но как-то «без огня». Черт его знает, что со мной: «и сыт и пьян» (увы, было это и в буквальном смысле слова — прочь, гнусное виденье!!!)[[143]](#endnote-145), а чего-то мрачен — стареть начинаю! И ужасно жалею, что не в Петро… Ну, Strund: «образуется».

На днях буду писать фрейлен и пошлю новую «охранную грамоту» на квартиру. Что-то последнее время не писала.

Настроение мое какое-то угрюмое — вчитайся в тон письма и наклон строчек и вычитаешь, но, собственно говоря, даже не угрюмое, а какое-то «монолитное» — тяжеловесно-неподвижное — и только болезненное желание (вспышками) учиться «мастерствам».

Поздравь от меня сегодняшнюю именинницу — Жекушку[[144]](#endnote-146).

{59} Кланяйся всем, всем, всем и от всей души поздравь их с Праздником.

Крепко-крепко-крепко целую и обнимаю мною горячо любимую Мамулю и остаюсь непослушным сыном

Сергием

NB Догадался! Снес Марии Алексеевне свой Управленческий обед (вместо того, чтобы оставить его себе к вечеру, ибо обедал в гостях) — праздничный — из трех блюд — свинина и сырники со сметаной. До свидания же не был допущен.

Крепко-крепко целую. Пиши

Сережа

29/XII‑19[[145]](#endnote-147)

Мамуля! не серчай и пиши почаще.

Раз молчу — значит «молчится»…

Целую

Сережа

л. 124 – 125 об.

### **{****60}** [«Вступительное слово актерам»]

Текст датирован самим Эйзенштейном 8 января 1920 года. Это обращение к актерам, участвующим в спектакле «Зеркало» по пьесе Ф. М. Случайного (псевдоним комиссара военного строительства).

Пьеса была сыграна 9 февраля 1920 года (вместе с «Двойником» А. Аверченко, поставленным также Эйзенштейном, и «Тяжбой» Н. В. Гоголя, по всей видимости, сыгранной военными строителями еще в Няндоме). На монтировке комедии Ф. М. Случайного значится: «№ 2 “Зеркало”»[[146]](#endnote-148); на монтировке комедии А. Аверченко — «постановка № 2»[[147]](#endnote-149). Эти пометы Эйзенштейна подтверждают, что первая режиссерская работа была им осуществлена в Вожеге (повторим: нам не удалось установить, что легло в основание его режиссерского дебюта).

Как мы помним, в своей первой постановке Эйзенштейн искал гротескное решение. Обращение к актерам, занятым в «Зеркале», призывает избегать натурализма, копирования жизни, добиваться преувеличения, шаржирования, гротеска. Нельзя не заметить, что уже в первых его работах (любительских) наметилось противоречие, характерное и для профессиональной деятельности: разрыв между художественным решением (стремление к сгущенной образности) и крайне ограниченным потенциалом драматургического материала. К примеру, «Противогазы» С. М. Третьякова, когда очевидные слабости пьесы режиссер пытался преодолеть перенесением действия на реальный газовый завод — сгущение натуры приобретало такие масштабы, что оборачивалось своего рода «натуралистическим гротеском»: производственные шумы не давали возможности расслышать реплики исполнителей, а запах газа делал невозможным длительное пребывание в специфическом зрительном «зале».

Ladies and gentelmans!

Пьеса «Зеркало», которую мы собираемся разыграть, является так называемой «характерной картинкой», взятой из окружающей нас бурной действительности. Нам предстоит ее поставить на сцене. Каким же путем мы это осуществим? Есть известный стародавний «испытанный» способ: обратимся к образам (типам) или, вернее, «праобразам» нашей пьесы, гуляющим вокруг нас в нашей повседневной действительности, перенесем их, {61} как они есть, с их интонациями, жестикуляцией, манерами etc. на сцену и воспроизведем их там такими, какими они [являются] в жизни. Способ верный с определенным успехом, но какие новые впечатления, ощущения даст нам этот метод?

А ведь новизна ощущений, способность оторваться от обыденщины — это ли не один из китов искусства театра? При такой же трактовке мы услышим слова, которые слышишь ежедневно (иногда и сами говорим!; автор даже не настолько претворил и перекомпоновал их, чтобы они, все же сохраняя знакомое нам, становились комичными своей нелепостью и необычайностью; настолько не пересоздал их, что власти было даже наложили свое veto на его детище, боясь, как бы доверчивый зритель не принял их за истинную монету!), увидим манеры, мимику, жесты, ежедневно нас окружающие, типы же, выведенные им такими, какими мы встречаем их всюду и всегда (чем, собственно, уже и лишил их «типичности», ибо тип объемлет *всю* породу, а не является сколком с одного-двух знакомых автора!) — простыми повседневными «личностями», бытовыми персонажами. Видеть же их такими мы можем и не затрудняя рампу, софитов, актерскую братию и себя тасканием по театрам — посмотрите лишь вокруг себя! Нет, так «по-бытовому», реально (натурально) можно трактовать героев Островского, Сухово-Кобылина, от которых такая трактовка не отнимает их синтетичности, «экстрактивности», сгущенности колорита характерного пятна. Каких бы «повседневных» жестов, случайных, недодуманных, неопределенных не делал Самсон Силыч[[148]](#endnote-150) — он обрисован так, что все эти туманные и даже противоречащие основной фигуре детали не могут затемнить ее остова — типичного — оттого определенного — рисунка. Таково неотъемлемое качество всех «театральных персон», не «списанных», а «созданных» — путем варьирования, преувеличения, доведения ad limitum <до предела — *лат*.> (и др. секретными рецептами творческой души) из повседневных, «типичных», мелких черточек в великана — в тип. (В частности, таковы типы Гоголя, созданные именно по такому рецепту, о чем свидетельствуют его же слова в «Переписке с друзьями»[[149]](#endnote-151).)

Наши же — «зеркальные» типы — это лишь снятые с живых людей внешние оболочки — «наружности» — нутра («театральной жизни») в них нет — это не синтез, {62} драпированный в трафаретный костюм — это просто трафаретный повседневный костюм. И если в первом случае мы беззаботны — как ни ставь Островского — своя в конце концов возьмет — зритель почувствует скелет, твердую основу, истинную реальность за, может быть, случайно трактованной, неясно очерченной актером фигурой — тип воспринят им, и он может спокойно любоваться всеми натуралистическими мелкими черточками, которыми удосужиться актеру пообвесить и разукрасить его; то в этом «зеркальном» случае мы должны быть в выборе как самого «замысла трактовки», так и мельчайших деталей более, чем осторожны, и нашей задачей является [дать] «вовне» в самой постановке тот синтез, типичное, не допускающее разнообразных пониманий и толкований, то «красочное пятно», то есть, словом, все то, чего не дал и должен был дать автор.

А как же мы выполним эту нашу задачу? Конечно, не серой реальностью, случайностью, «скопированностью», внешностной возможной «историчностью» и «вероятностью» гримов и костюмов, бутафории, близостью жилета с цепочкой Загребалы жилету и часам нашего знакомого — бывшего владельца складов на конном рынке — это было бы накопление случайностей на случайности. (NB. Прошу не принимать это за игру jeu de mots <острот — *фр*.> с именем автора!) Нет, не этим, а «рисунком твердой рукой», синтезом, характерной схемой, столь ярко очерченной, чтобы при нем гасли все мелкие, случайные детали, которые мы еще для «сугубой выразительности» совершенно отбросим, чтобы не наводили тень на наших персонажей. Поэтому наш самовар — всем самоварам самовар, а не самовар лабазника с Дворянской! Наша постановка должна дать ту резкую, кривую рожу «темных дел мастеров», которая мелькает среди хаоса натуралистических черточек текста и которую мы знаем *не* по тексту! Итак, прочь все «бытовое», реальное, перегруженное деталями того, что «как в жизни». А как же мы создадим наш «определенный рисунок», «пятно» etc.? Средство одно — преувеличение, доведение каждой случайно подмеченной черточки-детали ad limitum, до типичной черты — путь шаржа, гротеска! Итак, пусть дух шаржа, преувеличенности и отчеканки каждого движения, отсутствие всего нехарактерного, случайного (кроме неизбежного — имени автора!), полутонов, как в современной «левой» живописи, будут {63} Вашими директивами. В бутафории и декорации, гриме и костюмах я по мере сил старался это сделать — Ваша задача в манерах и игре уберечься от так называемого «бытового элемента» и дать почувствовать, подчеркнуть ядро тех типов, которые «должны были быть» выведены. О методах проведения этого принципа в игре нам придется говорить на репетициях. Сейчас же мельком в заключении немного остановлюсь на них.

Если Вы знаете, видали такую-то черточку в индивидууме, которого Вы считаете принадлежащим к семье того типа, который Вы создаете на сцене, например поглаживание клинышка бородки Подбиралы, то в сценическом воплощении (перевоплощении) этого движения не старайтесь дать изысканную копию со всеми нюансами этого жеста в исполнении объекта вашего наблюдения. (NB. Это ни к чему: для такого удовольствия — любоваться «типичным» мелким торговцем — незачем ходить в театр — их, слава Богу, и так слишком много шатается по белу свету.) При свете рампы все эти нюансы все равно пропадут, как ни старайтесь — нет, Вы дайте «тип» движения — резко определенный, как маски древних греков. Здесь важно (путем шаржирования, преувеличения, при котором индивидуальное исчезнет) [уйти] от «личного элемента» — важно возведение его на ступень «общности для всей породы». Поступайте так во всем — и Вы получите именно тип — существо, резко индивидуальное и вместе с тем все же похожее на всех представителей семьи несмотря на то, что оно вполне самостоятельное, «само по себе» и живое, если и житейское, живущее жизнью не повседневной, а жизнью театральной. И будет оно Вашим «своим творением», а не «компилятивным сборником»!

8/I‑20

Сергей Эйзенштейн

ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 726, л. 1 – 4 об.

### **{****64}** Из письма С. М. Эйзенштейна к матери [24 января 1920]

В[еликие] Луки 24/I‑20

… ведь вчера исполнилось мне 22 года! День прошел бы, конечно, совсем незаметно и в силу контраста с праздником еще более бесцветно, если бы не счастливое стечение обстоятельств: вчера сыграли заячью свадьбу. Мы с Ал. Ал. были шаферами, и, хоть дядя Володя и «саженный» выпер, все же — [я венец] с честью держал на главе его. Вечером (свадьба была в 6 час. веч.), и хоть «венчальные свечи горели», но все же в церкви было темно и… холодно: ни фраков, ни фаты, ни букетов, но вечером был чай с молоком, ватрушки с творогом, блинчики и коньяк (к которому я [не притронулся] в силу своих непоколебимых principe’ов) и должно было быть весело. Все было очень мило, но Зайцев в браке — прямой contraste тому, что был — они как-то «неаппетитно» амурятся! как ни странно. От нас он совсем отошел, и в хозяйственном и пр. отношениях; конечно, оно почтенно, что он «прилепился» столь энергично к «жене своей»; но я себе представлял дядю Володю in matrimonio <в браке — *ит*.> куда более красиво.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1549, л. 6 об. – 7 об.

### «ИГРОКИ» Два слова исполнителям

Крайне интересно обращение Эйзенштейна к исполнителям «Игроков» Н. В. Гоголя. По меньшей мере по двум мотивам.

Первый — анализ этой пьесы в сравнении с «Ревизором». И, главное, ракурс анализа. Рассмотрение происходящего на сцене применительно к реакции публики, ее знанию или незнанию интриги. Здесь обращает на себя внимание трактовка пьесы не как литературного, а как театрального организма. Отчетливая ориентация на тех, кто сидит в зрительном зале, учет реакции публики. В таком обращении уже угадывается осмысление тех механизмов восприятия, апелляция к которым будет отчетливо сформулирована в первом театральном манифесте Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» три года спустя.

{65} Второй — удалось ли осуществить Сергею Михайловичу этот спектакль на сцене? Эйзенштейн не писал об этом матери. Это серьезный аргумент. Но 19 апреля 1920 года сын справлялся в своем письме, как матушка добралась до Петрограда. Предыдущее письмо датировано 4 апреля. Значит, Юлия Ивановна была в Великих Луках между 4 и 19 апреля. Как явствует из газетной рецензии (см. [ниже](#_Tosh0005639)), «Марат» впервые игрался вместе со второй редакцией «Двойника» 19 марта. Подпись «ведающего постановкой» Эйзенштейна стоит на монтировке драматического эскиза А. Амнуэля. Дата — «4/III‑20»[[150]](#endnote-152). Сохранился и листок с распределением ролей в «Марате». На нем стоит другая дата — «9/IV‑20»[[151]](#endnote-153). Дата апрельская, падающая на время пребывания Юлии Ивановны в Великих Луках. Не был ли сыгран «Марат» повторно? Поскольку «Двойник» уже игрался дважды, а «Марат» не мог быть сыгран без дополнения, то к драматургическому эскизу А. Амнуэля могли быть добавлены как раз «Игроки».

В архиве Эйзенштейна сохранились как планировка[[152]](#endnote-154), так и распределение ролей к пьесе Гоголя[[153]](#endnote-155). Среди исполнителей фигурирует и сам Сергей Михайлович — он должен был сыграть Кругеля; другие роли были отданы Строеву, Дмитриеву, Пейчу, Данилову — ведущим актерам любительской труппы.

Если исходить из того, что «Игроки» были сыграны и не имели успеха, то становится понятным, почему на следующий спектакль — «Взятие Бастилии» — пригласили в качестве режиссера профессиональную актрису Арнольди, а Эйзенштейн только оформлял его. Справиться и с тем и с другим при усложнении сценических задач и при качественно ином уровне драматургии он еще не мог. Во всяком случае этот вопрос требует более тщательного поиска. Игра стоит свеч — ведь последняя книга, над которой работал Эйзенштейн перед смертью, называется… «Пушкин и Гоголь». Довольно занятен и еще один аспект. Как известно, в пьесе Гоголя игроки-жулики скрывают свои настоящие имена. Любители-актеры военного строительства также выступали под псевдонимами. В архиве Эйзенштейна сохранился эскиз афиши:

«“Неделя фронта”

СПЕКТАКЛЬ

устраиваемый труппой 18‑го Военного Строительства

“9” Февраля 1920 г.

в помещении театра — “Коммуна”

Представлено будет:

“Двойник”

комедия в 2‑х действиях — соч. А. Аверченко

Действующие лица

|  |  |
| --- | --- |
| Колесакин, молодой человек | г. Троев |
| Зайцев, гражданский инженер |
| {66} Мария Николаевна, его жена | г-ка Красненькая |
| Шишигин, подрядчик | г. Свистулькин |
| Валя, молодая барышня | г-ка Горбачева |
| Пальцев, господин свирепого вида | г. Беленький |
| Никита, ресторанный слуга | г. Шаверновский |
| Сергей, лакей | г. Египетский |
| Анюта, горничная у Зайцева | ххх |
| Господин в очках | г. Перегринус |
| Господин с дамой | ххх |

Антракт 15 минут».

Опустим перечисление персонажей и исполнителей в двух других пьесах. Завершалась афиша так:

«Режиссер — Перегринус-Тисса.

Декорации и бутафория — Строительства,

работы тов. Шаверновского

по эскизам г. Перегринуса-Тисса.

— В антрактах играет симфонический оркестр —

Начало ровно в 1 1/2 вечера.

Билеты можно получить у тов. Данилова в Управлении

Строительства (Круглая, 12) и в день спектакля в кассе

театра “Коммуна” с 6 часов вечера»[[154]](#endnote-156).

Известно, что в это время у Эйзенштейна был литературный псевдоним Перегринус Тисе. Так что актер Перегринус и режиссер Перегринус-Тисса — это сам Эйзенштейн. Нам удалось установить, что г. Шаверновский — С. Н. Пейч, г. Троев — А. А. Строев, г. Беленький — И. А. Данилов, г. Египетский — А. И. Дмитриев. Г‑ка Горбачева, кажется, и в жизни носила фамилию Горбачева. Она, скорее всего, единственная, кто выступал на сцене без псевдонима. Установление соответствия других г. и г‑нок работникам строительства затруднено.

Псевдоним Перегринус Тисе (теперь пишется Тис) взят Эйзенштейном из Гофмана (это главный герой последнего произведения писателя — сказки «Повелитель блох». Видимо, здесь сказалось влияние Мейерхольда: Доктор Дапертутто — тоже гофмановский персонаж). Этим же псевдонимом подписана и «Достоверная комедия о похотливой колдунье Тортеллине, черном козле, праведном суде Божием, а также о коварных чертях Оришеле и Тортишеле и прочих событиях забавных, как они случились в добром городе Мадауре в давние времена», над которой Эйзенштейн работал весной 1920 года[[155]](#endnote-157).

Удивительно, что в одном из написаний — Тисса — псевдоним словно предсказывает фамилию будущего сотрудника режиссера по работе в кино — оператора Эдуарда Тиссэ.

Впрочем, мы отвлеклись (а, может быть, и увлеклись).

Великие Луки

12/II‑20

Собираясь ставить серьезно эту, может быть и недостаточно «серьезную вещь», но, берясь вообще за дело, почему не делать его так, как играют дети (дети! а сколь сейчас популярна их «философия», «художественные взгляды» etc.[[156]](#endnote-158)), то есть «всерьез». Итак, ставя «серьезно» «Игроков» Гоголя, весьма важно решить первым делом вот что: ставить ли публику в положение Ихарева по отношению к теплой компании, или нет? То есть, другими словами, вести ли игру «инсцены» Утешительного and Co так, чтобы ее разоблачение было столь же неожиданным explosion <взрывом> для публики, как и для пострадавшего, или вести ее в стиле арлекина-судьи, у которого из-под важного талара-магистрата играет веселая гамма его неотъемлемых пестрых лоскутков? Неизбежность интерпретации во втором стиле всех «мистификаций» commedia dell’arte, где выслеживаются и другими исполнителями наравне с публикой (а чтобы смеяться, надо быть в курсе готовящегося qui pro quo!) традиционные отцы и капитаны, очевидна. Здесь же допускаются вполне оба решения — мы отнюдь не видим с начала пьески желания Гоголя насмеяться над Ихаревым. Это не есть Панталон, с первых слов подымаемый на смех. Нет, здесь вполне возможен и первый путь, и я полагаю, что именно его-то и имел автор в виду (сама пьеса ключа не дает, как, например, упомянутая Commedia, не допускающая иного толкования уже в силу ремарок: «входит переодетый тем-то» etc., а не только «исполнительским» истолкованием). Приходится ждать, но мне кажется, что именно первый путь правильнее — публика-Ихарев. Лишь при такой постановке вопроса сугубо иронично будут звучать слова (правда, уже при воспоминании о них у зрителя, наконец узнавшего в чем дело) уверенного в успехе Ихарева. Только при таком решении будет театрально-логичен диалог (финальный) Ихарев-Глов — если публика {68} посвящена в дело, можно было бы кончить немой сценой, — таким же завершением поддерживается сценой настроение публики, то есть — увы! пояснить не могу — или, ну, получившееся впечатление публики должно театрально быть представлено (исходя из принципов — кардинальность — восприятие духа, настроение etc. — аналогия: Макбет — духи, интерпретирующие уже создавшееся у зрителей настроение) предыдущим, и в свою очередь усиливающее его, и имеем гармоническое взаимодействие — одна рука моет другую — логически необходимо продолжение по «открытию карт», настроение должно параллельно быть представлению на сцене. Мы имеем в «Ревизоре» обратное: мы с начала знаем «мистификацию», наше настроение (лукавая ирония) с начала идет параллельно действию, и в момент завершения, так сказать, динамики действия, то есть достижение апогея и развязка — гениальная немая сцена — прибавить нечего — мы знаем всё с начала, теперь узнали они — кончено. Здесь нет! Мы узнали, надо же нам дать еще работу глазам и ушам, чтобы *осознать* это! (Там мы это делали 5 действий подряд.) Закончи разом по разоблачении — сразу не сообразишь, понадобится *дополнительная работа мозга* — после действия, ну, а это гроб — это уже против театральности, замкнутой в себе, в действе, активно замкнутое нечто в пространстве («мысленные шаржи» иметь!).

Итак, обратное доказательство: раз не немая сцена финалом — значит, действо в тоне, обратном тому, которое завершается немой сценой, то есть публика-Ихарев.

NB. Много мелочей свидетельствуют в пользу этого, например: «входит чиновник Замухрышкин» — при обратной постановке дела было бы: «входит Мурзафейкин» и в дальнейшем выдает себя за… etc., также: «входит Глов» etc. Шептанье трио в явлении <>[[157]](#endnote-159) не есть доказательство в пользу другого — primo — оно одно и secundo — оно — не решающе — допустимо и в том, и в этом случае.

Итак, без ханжества, лукавства clin d’yeux <миг — *фр*.> подчеркнутого притворства (притворства перед Ихаревым и gleich darauf <вслед за тем — *нем*.> конфиденциальность в публику) — игра такая, будто старик Глов действительно помещик Глов и Замухрышкин — настоящий взяточник-чиновник[[158]](#endnote-160). Но в обрисовке пройдох, слезливо проповедующих «о пользе общества», их «жуликоватости» etc., не жалейте красок — {69} двуцветного отлива — серьезно говоря, но так, чтобы чувствовалось, что вы лжете с той «слезой в голосе», с которой говорят все наши «страдальцы за общество и государство».

Обрисовку отдельных типов я постараюсь изложить Вам графически — вглядитесь в эти лица, фигуры, сопоставьте их с текстом и воплотите их своим телом. Литературная обрисовка (в коей я еще более слаб, чем в графической) была бы слишком громоздка, пришлось бы изложить слишком много субъективного, вроде вызывания фонетическим сочетанием звуков фамилии Швохнева именно такого материального образа.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 733, л. 1 – 2 об.

### Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [14 февраля 1920]

Великие Луки

Февраля 14 1920 г.

Дорогая Мамуля!

Прости, что так долго молчал, но Ты знаешь, что я с головой был погружен в нашу «постановку» — настолько, что похудал как призрак, а после спектакля простуженно свалился[[159]](#endnote-161). Теперь встал и отъедаюсь, отдыхаю душой, ибо вся постановка лежала на мне: я брался лишь за художественную сторону, а пришлось на спектакле в полном гриме и костюме самому ворочать щиты, приколачивать необходимое, таскать и перетаскивать мебель etc., при этом еще спорить, отстаивая собственные замыслы (блестяще удавшиеся, по свидетельству всех), ругаться, чтобы работали другие, бегать и следить за гримом, сниматься (фотографии, по напечатании таковых, пришлю обязательно) etc., etc. Зол был как черт. А к тому же еще правил… пьесу (детище нашего комиссара «Зер Кало» — зеркало и Sehr <очень — *нем*.> Кало), именно пьесу, а не актеров (о {70} постановке и говорить нечего — все сходятся на том, что она была — «художественна»).

Это страшно неприятно (конечно, не за автора), а тем, что гротеск постановки не произвел всецело только свое впечатление (правда, рецензент, на корки разругавший пьесу[[160]](#endnote-162), как таковую, отметил, что только «благодаря хорошей игре артистов — некоторые даже перестарались, превратившись в цирковых клоунов (“Колька”, “Куцый” — это я!, — “Михрютка”), хорошим бутафориям и декорациям etc. …»[[161]](#endnote-163)) — принципы гротеска и интерес к ним был заглушён гробом-пьесой и ее провалом (столь сильным, что после 1‑го акта хотели не допускать 2‑го!).

2 другие пьесы[[162]](#endnote-164) прошли очень хорошо. В общем, шуму наделали на все Луки, но главное то, что отнеслись к нашему спектаклю не как любительскому, а как к серьезному. Думаем продолжать «работу».

Я играть *словесные* [роли] больше не буду — голос, голос, о голос![[163]](#endnote-165) — и только выходные, из коих строим «перлы».

Что касается «жизни», то ничего!

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1549, л. 8 – 9.

### Великие Луки 26 февраля 1920 г.

Пишу не часто (за что прошу прощение), потому что ушел с головой в театральную деятельность. Здесь, в Луках, есть гарнизонный клуб, куда мы принадлежим как часть гарнизона. При нем секция (человек 35) — театральная, то есть до третьего дня — просто очень посредственная любительская труппа, особенно хромающая {71} в смысле режиссуры; актеры есть даже «ничего себе» иные. Ну вот, третьего дня была переорганизация, а в течение недели я уже организую драматическую студию, конечно, первым долгом для себя и чтобы искупить то, что я не остался осенью в Петербурге, но когда я третьего дня докладывал о программе и организации студии общему собранию — все страшно заинтересовались.

Я же нашел и лекторов: и кого! — В. П. Лачинова[[164]](#endnote-166) (переводчик Gordon Craig’а, друг Евреинова и актер (старичок), игравший в «Привале комедиантов» и долгое время с Мейерхольдом — просто клад!) и художника Елисеева[[165]](#endnote-167) (которого давно знаю и люблю по работам в Троицком и Литейном театрах). Первый будет читать режиссерскую и актерскую технику, историю театра, костюма и грим, второй помогать первому при практической работе и самостоятельно руководить классом и читать лекции по театрально-декоративной живописи (кроме того, при Художественной секции, где я состою в инициативной группе, будет руководить классом графики — он ученик Билибина!, — орнаментальной композиции и эскиза). Принимал их у себя и вместе с ними при участии (правда, в роли «свадебного генерала») графа Сюзора (сын знаменитого — «Музей старого Петербурга»[[166]](#endnote-168) — почтенный, хотя сейчас делопроизводитель Автоарма!), тоже очень интересного (много путешествовавшего и знающего), выработал план и программу Студии (включив, конечно, все особенно милое и дорогое моему сердцу!). 28‑го первая лекция (пробная) — «Декоративность, декорации и костюм», во вторник вторая — «Внешность актера и костюм на сцене».

Затем на том же собрании избран в президиум секции и в постоянные режиссеры (оговорил себе право «сменяться») труппы из более «готовых» членов секции. Конечно, центр тяжести будет у меня в студии — моем детище!

Ну‑с, что-то будет, что-то выйдет, а начинание интересное и захватывающее меня с головой.

Что касается Твоего приезда сюда, то прямо не знаю: Тебе ведь там гораздо лучше, да и потом возможно (есть уже толки о декрете, а с «горняками» и декрет о возвращении всех студентов в институт, в частности, мы, — строительские — гражданин, подали коллективное слезное ходатайство Луначарскому об этом еще до слухов) {72} на, кажется, прекрасных условиях: с тем окладом, на каком служил в момент «снятия» (по крайней мере с «горняками» это проводится), вероятно, охлопочут и паек и, кроме того, право на две поездки в месяц в провинцию за продуктами с мандатом Совнаркома! Если (что, вероятно, не очень скоро еще будет) это произойдет, то не знаю, как быть с Тобою — я полагал бы устроиться в Петро в общежитие студентов (во-первых, при безтрамванце и обязательности ко сроку сдачи работ и экзаменов и, во-вторых в смысле еды, дров, хозяйства etc. весьма выгодное предприятие), а ходить домой по праздникам или очень усталым etc. Затем одному с пайком легче устроиться и иметь «связь» даже еще ввиду Мамули со все же очень хлебными местами <2 сл. нрзбр> очень и очень важно.

Что Ты думаешь об этом? Но, пожалуйста, «трезво», без перекипания материнских чувств, а строго обдуманно?

Конечно, это все еще даже не гипотезы, скорее, фантазии в манере Callot![[167]](#endnote-169) Имеет ли Тебе смысл перебираться в Луки, где все же гораздо голоднее, чем у Вас (без пайка, который, кстати, со вчерашнего дня усиленный: 2 фунта хлеба и 18 зол[отников] сахару в день!).

Конечно, насколько я буду гражданцем в Петро, не знаю, но, смотря по тому, что покажут мои «студийные успехи» (мое режиссерское выступление у знающих — Елисеева — нашло мнение серьезного и интересного), возможно, что серьезно займусь театром.

Вчера раздобыл себе наконец Брокгаузовское издание Шекспира[[168]](#endnote-170) для прочтения и усиленно читаю и увлекаюсь им.

л. 10 – 13.

В будущее воскресенье ставим, вероятно, опять спектакль[[169]](#endnote-171).

л. 13 об.

### Вел[икие] Луки 5 марта 1920 г.

Дорогая Мамуля!

«Что же Ты, моя старушка, мне не пишешь из Холма?»[[170]](#endnote-172) Я начинаю беспокоиться. Ни от Тебя, ни из Петрограда ни звука. Я верю, что Ты очень занята, но все же черкнуть un peu между делом Ты могла бы.

Я сейчас совсем в сфере Театра. Уже были две лекции (вступительная и первая по гриму) в рожденной мной при клубе студии драматического искусства. Читает нам лекции очаровательный старичок актер (54 года) В. П. Лачинов — массу видавший и знающий и, главное, принимавший участие буквально во всех экспериментальных театрах: Старинном, Териокском Мейерхольда, Комиссаржевской, «Привале», «Бродячей собаке» etc., etc. Очень интересный и страшно милый: маленький старикашка в подвязанной кушаком шубенке, с кашнэ вместо галстуха. Был у него в гостинице, где он — типичная «берлога» русского актера[[171]](#endnote-173). Вообще — прямо характерная картинка, а не человек.

По декоративному искусству была пока что одна лекция. На днях должны получить материалы и тогда и здесь дело пойдет comme il faut.

Кроме студии образовалась еще любительская труппа, … (здесь я поехал верхом за город осматривать с Ал. Ал. дезинфекционный аппарат)…

в которой я режиссирую — в будущее воскресенье ставим страсть патетическую вещь — «Марат»[[172]](#endnote-174).

Дома зачитываюсь Шекспиром.

День таков: до 5 1/2 час. — служба и обед, 6 – 7 — лекция, 7 — репетиция или приходишь вечером к Управленческой лампе и читаешь. В общем, есть дело, дело интересное, и думаю многому научиться.

{74} Пиши же, милая Мамулька, скорее и чаще, также и о квартире.

Пока целуюкрепкокрепко и, обнимая, пребываю горячо любящим

Котиком

Привет Жекушке и прочим Холомичам.

Целую

Сергий

л. 14 – 15 об.

### [До 18 марта]

<…>[[173]](#endnote-175) Кстати, в высшей степени одобрены мои рисунки театральным художником Елисеевым. Он очень симпатичный и весьма серьезный. Учит (в воскресенье 1‑ый урок) нас рисованию. В театральной Студии было уже 8 лекций. Очень интересно. В четверг ставлю новую пьесу «Марат»[[174]](#endnote-176). Буду делать декорации.

<…>

Сейчас, пришпоренный поощрением художника, усиленно рисую, фантазирую etc., конечно, потому выгляжу неважно.

л. 17 – 17 об.

### **{****75}** [4 апреля 1920][[175]](#endnote-177)

Вел[икие] Луки 4/IV‑20

В прошлом письме в Петроград подробно описываю Тебе дела Студии — всецело меня поглощающей[[176]](#endnote-178).

л. 18.

### [19 апреля 1920]

19/IV‑20 Вел[икие] Луки

Дорогая Мамуля!

Как Ты доехала дорогая?[[177]](#endnote-179)

Напиши скорее о себе.

Я пока, до 1‑го мая, оставлен здесь — «сбылись мои мечтанья»! В четверг, накануне отъезда, ходил прощаться с Мариями[[178]](#endnote-180) — Тимофеевной и Алексеевной. Первая была весьма мила и очень против моего отъезда, настолько, что вызвалась, несмотря на мои протесты, «уламывать» Серг[ея] Ник[олаевича].

И на следующий же день («мне во сне приснилось», как говорил отрук) получил другое назначение — не в Полоцк, а в Ново-Хованск — первую станцию от Невеля — на другой участок. Правда, «состав» куда серее и хуже, но зато более, чем в два раза, ближе от Лук. Опять же для отправки 3 дня отсрочки.

Но… на следующий день 6 человек студии Арнольди пошли Начальнику Политотдела «бить челом» и так «набили», что тот вызвал нашего комиссара и потребовал откомандировать нас в Культпросвет (в дальнейшем обещая замену), а пока до мая оставить здесь…

Ну и оставили. Сегодня приступаю к изготовлению декораций к «Бастилии» по довольно удавшимся эскизам[[179]](#endnote-181). Если декорации выйдут удачными, я, кажется, окончательно решил идти в помощники Елисеева — он меня сильно уговаривает, да и все приятели и знакомые. В Строительстве уж больно паршиво становится. Участок тоже уж больно того… А главное, я считаю, {76} что 3‑4 месяца помалевать (что бы и как неважно) все же принесет мне больше пользы, чем это время проводить в ругани рабочих!

Вчера и третьего дня занимался «статистикой» (то есть был с другими студистами — статистом) в городском театре: «Боярином» — в «Василисе Меленьтевне»[[180]](#endnote-182) и «Полицейским, которого закалывают» — в «Коварстве и любви»[[181]](#endnote-183) — был заколот с большим эффектом.

Сейчас буду делать эскизы костюмов для швейцарских войск. Вчера в костюмерной Политотдела выбирал костюмы для «Бастилии». Очень рад, что буду «практиковать». Так рад, что пью по 1 1/2 бутылки молока в день.

Сегодня сдаю в стирку белье.

Если удачно выйдут декорации, буду хлопотать остаться и лучше до осени займусь любимым делом. Не «замотаюсь» по той простой причине, что буду занят только тем, — дела же не много, а сейчас, ведь, 7 часов, как дурак, сидишь здесь, а затем уже идешь работать.

Да! Если у Тебя найдется quart d’heure <четверть часа — *фр*.> в районе Баскова пер. № 29, то зайди к хозяйке дома и узнай, как квартира № 9 (Арнольди’на).

Как Твоя служба? Где Ты устроилась?

Пиши скорее. Жду с нетерпением.

Пока целую очень, очень крепко и страстно обнимаю.

Любящий сын

Сергий

л. 20 – 23 об.

### **{****77}** [27 апреля 1920]

Вел[икие] Луки 27/IV‑20

Молю Бога устроиться декоратором. Место есть, а Пейч не пускает.

Работаю упорно эти дни над «Бастилией». Один акт готов. Сегодня кончаю другой.

Пиши скорее и обязательно. Чем же я виноват, что сейчас весь в Театре, тем более, если паче чаяния буду на участке — буду лишен *всего*, что я люблю…

л. 29 – 29 об.

### 11 мая 1920 г.

Дорогая Мамуля!

Пишу на службе. Прости, что так долго не писал. Более, чем с головой, ушел во «Взятие Бастилии», идущее сегодня в пятый и последний раз[[182]](#endnote-184). Самым удачным из всего спектакля всеми признаны декорации.

В Культпросвете за мной вакансия декоратора. Серг. Ник. обещает отпустить — верить боюсь, но в Строительстве еле выживаю. В 20‑х числах все должно осуществиться, значит и решиться.

Вчера сдали «заказ» (я работаю с двумя помощниками) на декорацию «Степь ночью и татарская степь», расписные горшки, красных петушков на скатерть для спектакля отдела народного образования — получим за это 6 – 7 тысяч. «Шутя и играя» и с большим удовольствием, заработал, в 2-3 дня заработал 2.000.

Ем каждый день утром 2 яйца, пью 1 – 1 1/2 бутылки молока в день. Чувствую себя отлично и судорожно жду и надеюсь…

Студия развивается. Принимаю деятельное участие в организации.

Один из приехавших из Петро студентов сообщил, что в начале июня можно ждать призыва студентов (юных) под сень Alma Mater’ов. Буду, значит, опять дома, хотя… впрочем, надо в Петро и учиться, хотя бы и не в Институте. Как обстоит вопрос с перевозкой книг с вокзала?

Что о национализации?

Во всяком случае *все* мои книги по специальности ? либо архитектурной, либо театральной (если устроюсь в культпросвет — буду в профсоюзе декораторов).

{78} Пиши же мне почаще и поскорее.

Очень рад, что Ты, по-видимому, хорошо устроилась, а главное, близко от дома — *прямая противоположность* Холму!

Пока что обнимаю и судорожно и крепко целую.

Любящий сын

Сергий

л. 24 – 25 об.

### Вел[икие] Луки 23 мая 1920 г.

Сейчас я, в общем, в паршивом настроении: полная неизвестность впереди, невероятная жажда деятельности (серьезной) и полное отсутствие возможности утолить ее! Думаю, что скоро все-таки все это во что-нибудь выльется.

л. 27 – 27 об.

### 1920 г. 1 июня 22 ч. 30 м.

г. Полоцк пароход «Герой»

… ну, да, из Лук переехало все, мне интересное и дорогое, и… место декоратора при труппе политотдела, во главе которой — Елисеев режиссером. С ним мы условились делить оба труда — режиссера и декоратора — пополам, и вот эта сволочь Пейч меня не отпустил — и баста.

Знаешь, Мамуля, мне так тяжело — я готов, кажется, лишиться всего, лишь бы быть на любимом и всецело мной владеющем деле, а сегодня еще Твое письмо и возможность устроиться и в Петро (Боже! *дома*) в декоративную мастерскую!

л. 31 об.

Боже мой, Боже мой, все вспоминаю судьбу художника Федотова[[183]](#endnote-185), тоже «удержанного» условиями жизни до порядочных лет от прямой художественной деятельности и сошедшего с ума после этого от неотвязности всех мыслей от «успеть и догнать утерянное время». Неужели и меня (в, конечно, меньшем масштабе искусства) {79} ждет тоже? Ведь меня уже как-то перестало интересовать все, что вне этого!

Ну что же, хоть тяжко до слез, все же примиряюсь:

Jedes Leben sei zuführen

Wenn [man] sich nicht selbst Vermisst

Alles könne man verlieren

Wenn man bleile, was man ist![[184]](#endnote-186)

Видимо, даже в Goethe ищу себе утешение!

л. 32 – 32 об.

### Frank Wedekind «Erdgeist» (скорее мелодрама, чем гротеск)

Пьеса «Дух земли» написана немецким драматургом Франком Ведекиндом (1864 – 1916).

Набросок Эйзенштейна посвящен проблеме гротеска и состоит из двух частей: теоретической (в которой, что не может не огорчать, утрачен фрагмент) и аналитической. Последняя только начата и оборвана, по всей видимости, не случайно — Сергей Михайлович приступил к анализу пьесы Ведекинда «Дух земли» в каком-то фельетонном стиле, который совершенно не соответствовал теоретической части (нами аналитическая часть опущена).

Показателен аспект рассмотрения Эйзенштейном проблемы гротеска. Он трактует его декоративно-геометрически, в сущности, как орнамент, как закономерное построение, противостоящее хаосу жизни. Гротеск видится ему чем-то вроде эскапистского убежища от трагических противоречий действительности. Позиция в высшей степени симптоматичная, ориентация на которую будет свойственна Сергею Михайловичу и в более поздние времена.

Следует добавить, что заметка о «Духе земли» Ведекинда задумывалась как полемическая. Адрес полемики — страницы статьи Мейерхольда «Балаган» (из книги «О театре»), где речь идет о гротеске. Но уже начало заметки не совсем корректно: выписанные Эйзенштейном строки — это цитируемые Мейерхольдом определения Вольцогена. Далее автор «Балагана» развивает свою концепцию гротеска, которую можно определить как романтическую (в широком смысле слова). Надо напомнить, что Всеволод {80} Эмильевич не считал пьесы Ведекинда «гротескными». Напротив, он прямо писал, что «они сумели удержаться в плане реалистической драмы, по-иному отдаваясь быту. И помог им в этом гротеск, с помощью которого им удалось достичь в области реалистической драмы необыкновенных эффектов». К тому же им было по поводу автора «Духа земли» сделано и специальное примечание: «К сожалению, Ф. Ведекинду сильно вредит его безвкусица и постоянное тяготение к введению на сцену элементов литературщины»[[185]](#endnote-187).

Но дело для нас совсем не в том, прав ли был Мейерхольд, относя пьесы Ведекинда к «реалистическим жанрам», и насколько беззастенчив Эйзенштейн, с самого начала подменяя оценки того, с кем собирается полемизировать. Обратим внимание на другое. Сергей Михайлович трактует гротеск классицистически (в широком смысле слова). Ясно, что его позиция расходится с Мейерхольдовой не только в истолковании гротеска, а и в понимании целей искусства и его взаимоотношений с жизнью. Именно здесь лежат предпосылки его конфликта с будущим учителем. Все-таки Мейерхольд был скорее «стихийным гением», а Эйзенштейн «гением расчета». Он недвусмысленно декларирует эту свою позицию в конце отрывка.

Полоцк 12/VI‑20

Ну‑с, сего числа прочел «оффициально-засвидетельствованное долгожданное гротескное» произведение и разочарован.

«Гротеск представляет собою, главным образом, нечто уродливо странное, произведение юмора, связывающего *без видимой законности* разнороднейшие понятия etc. …», «гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче» (Вс. Мейерхольд «О театре»)[[186]](#endnote-188). Подходя к гротеску по этим двум направляющим (в мотивах self-apology <самозащиты — *англ*.>, убеждаешься, что разочарован недаром — неприятное впечатление подтверждается структурными погрешностями в плане гротеска после более детального анализа.

«… Без *видимой* законности…» и «декоративной задаче» — стало быть, должна быть законность, ритм построения и положений, без них нет разрешения «декоративных задач». Если говорить об отсутствии законности в {81} гротеске, я понимаю ее в смысле «декорации на дополнительных тонах» (violet — jaune, bleu — orange, rouge — vert) per contraste <(фиолетовый — желтый, синий — оранжевый, красный — зеленый) в противоположность — *фр*.> обычному творению, как бы «декорации на смежных тонах» (violet — rouge, jaune — vert, bleu — violet etc.), то есть тоже «законность», но обратная, так сказать: Богом велено, чтобы цвета, рядом лежащие в радуге, законно были рядом; мы же вдруг взяли и в принципах яркости сочетали «противоположные». И как в декорации тона «вопят» рядом и сочетают[ся] не «случайно», а с определенным расчетом на определенно полученное впечатление от определенно сочетаемых тонов, так же и тут строго (пусть хотя бы не «видимо»), законно сочетая не «находящиеся рядом» элементы по каким-то своим математическим схемам, формулам, рисункам (сочетаний pair — unpair <четное — нечетное — *фр*.>, симметричность, законно *построенная* асимметричность — подчеркнутая и достаточно выраженная — etc.) — каким — безразлично.

«Erdgeist» же, вполне отвечающий «стильным» требованиям гротеска («капризно-насмешливое отношение к жизни», «игра своей своеобразностью», «уродливо», «без видимой законности» — хочу понимать: «психологической», «вероятной», но определенно *видимой* или чувствуемой — в принципах театральности — «геометрической», «ритмической», «декоративной» законности; иначе — хаос, ибо алогичная фантастика — сумбур — жизнь в ее перипетиях и уже, следовательно, не искусство. Логика нелогичности. Гармония агармонических тонов. Wagner.

<…>[[187]](#endnote-189)

странное» etc., op. cit.) в области психологии и идеи — грешить против этих для *театра* основоположных начал гротеска; для театра зрительная. Это действительно «связываемое» уже без всякой «законности» чего попало — это, может быть, жизнь, но не искусство с его «правилами для бесправильного», «законами фантастики» etc. (как пример — как слабы чисто фантастические, когда духи из Biedermeier’а переходят в Urder, места Гофмана своими навязчивыми и лишенными «внутренней логики необходимости и неизбежности» случайностями; насколько выше его Гоцци с продуманностями в самом невероятном; Андреев и Метерлинк — это у меня уже где-то записано[[188]](#endnote-190). Надо же хоть в театре найти {82} убежище от «случая» и хоть в нем обрести «абсолют» и нечто, следующее диктовке «воли». Если график не допускает в своем творении мало-мальски случайного и непродуманного штриха, то почему же театр терпит в себе этот элемент d’occasion <случайного — *фр*.>.

NB. Всегда, когда пишу, вспоминаю сурового старца Shopengauer «холодный — не согрета» («über die Dichtkunst» Neue Paralipomena[[189]](#endnote-191)) — и я страшусь своих математических требований и, может быть, слишком сухих «правил», но… теперь (чтобы advenir <здесь: вернуться — *фр*.> опять к исходным доказательствам) своды уже не строят «на глазок» и, если мы лишены гения интуитивно создавать купола вроде Пантеона, то синтетическим расчетом мы создадим и большее, «а… результат один», как говорит граммофонная пластинка одних куплетов.

<…>

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 890, л. 1 – 2 об.

### Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [14 июня 1920]

Полоцк 14/VI‑20

Дорогая Ненаглядная Мамуля!

Не писал последнее время, ибо был совсем подавлен обстановкой — бивуачно-фронтовой: больше трех ночей под одной кровлей не проводил уже с 25‑го мая! Просто рыжая константинопольская собака, а в служебном отношении quelque chose <что-нибудь — *фр*.> вроде не менее рыжей кокотки — «начальников» меняю тоже чуть ли не через три дня.

{83} Последнее письмо было с парохода на Десну. В Десне я пробыл три дня, после чего просидел опять день в Полоцке, направился в деревню в 12 верстах «впереди» Полоцка в самый разгар отступления — все 12 верст навстречу шли отступающие обозы. Картина, достойная Callot![[190]](#endnote-192) Одни парные волы чего стоят! Вообще, что тут творилось при отступлении и наступлении, прямо неописуемо! В них участвовали даже верблюды (кавказской дивизии) и… медведь!

Теперь на фронте опять закрепились. Прорыв был случайный и небольшой, хотя нагнал такую панику, что все переведенные из Лук учреждения бежали как угорелые! И в такой момент ехать против «течения»!

Самое ужасное — беспокойство за вещи. Эглит с женой попали даже в среду военных действий. 2‑й участок с женами и детьми тоже. Вообще — high style comedy <комедия в высоком стиле — *англ*.>, если бы иметь только ручной багаж!

Виделся в момент их эвакуации с дорогим Культпросветом. Я же там популярен! Совершенно лично мне незнакомые люди встречают как знакомого. Режиссер труппы прямо упрашивал меня поступить к ним декоратором. Конечно, усугублено это уходом Елисеева, без коего они — на мели! Но все же! Будут хлопотать через Р. В. С. Армии.

Кстати, Пейч уволен из Строительства, взяв Ал. Ив. Дмитриева[[191]](#endnote-193). Второго жаль, а первого — я даже рад, что не будет.

Сволочь! Из‑за того, что он в моем переводе для себя не видел хотя бы намека на личную выгоду или интерес, может быть[, чтобы] изгадить мне «начало карьеры», вместо покойной и доходной тыловой работы бросил меня трепаться в черт знает какой обстановке.

Бог даст, его заместитель не будет рыпаться против Р. В. С.! А я еще с Пейчем деликатничал! Если бы меня надо было удалить как «лишнего свидетеля» etc. (2‑х он так перевел), то, конечно, сумел бы это обставить! Даже противно и глупо! Ну будь я хоть действительно ценная техническая единица — а то мне плевать на все и совершенно неинтересно!

С харчами очень неважно. Получаем двойной паек (и двойное жалованье), но сидишь почти голодным (при театре это бы не замечалось!), потому что обстановка невозможно безхозяйственная и абсолютно нет времени этим заняться (увы! и это время не тратится — сегодня {84} на работу не пошел — у меня «чирикает» {в такой обстановке это не удивительно, можно удивляться, что не хуже!} нижняя челюсть — забинтовался и отлеживаюсь, кажется первый раз с 25‑го[[192]](#endnote-194)) более менее спокойно.

Я сейчас буду читать «Прометея» Вяч. Иванова[[193]](#endnote-195). Вчера читал Ведекинда и интереснейшую драму «Бедный Йорик» талантливейшего испанца Тамайо‑и‑Бауснера[[194]](#endnote-196). Видишь, искусство так мило (его благосклонность ко мне, и неудивительно, через мою преданность ему), что даже в комнатушке с ободранными обоями и выбитыми стеклами дарит меня радостью играть его перлами!

Кстати, Прометей — он мне особенно близок — и я своего рода Прометей, прикованный к собственному сундуку!

Когда же это все кончится!?

Отсюда, кажется, высылать нечего. Если попаду в сытую деревню, — налажу транспорт.

Пока пиши: Полоцк Задвинская № 2 18‑е Военстро.

Где я буду, не знаю, но оттуда перешлют мне.

Пиши. Целую Тебя очень, очень крепко. Дай Бог, чтобы Тебе было хорошо.

Любящий Котик

P. S. Хоть и скверно, но я «не теряюсь».

л. 33 – 35 об.

### [11 июля 1920]

г. Смоленск 11/VII‑20

Милая дорогая Мамуля!

Воображаю, как Ты поражена моим «новым адресом» <1 строка в оригинале утрачена> Теа-часть — это значит Театральная часть[[195]](#endnote-197). 27 июня я покинул Строительство. Последнее время службы в нем для меня было несказуемым <1 строка оригинала утрачена> страдал, именно страдал и мучился, знаешь, настолько, что до {85} сих пор (уже 2 недели, как я ушел и уже далеко от строительства, идущего к Минску) боюсь верить, что теперь я буду всецело принадлежать театру. Сегодня уже получил удостоверение личности на «художника-декоратора» и до сего дня не писал Тебе из… суеверия — настолько я был заморен последние 3 месяца (пока Пейч меня «водил»).

Он ушел из Строительства, и в последний вечер нам (Елисееву, одному ученику Рериха и члену Р. В. С. и моему большому другу начальнику отдела Автоарма 15) удалось «вырвать» (буквально) его согласие (комиссар всегда был за меня и согласен). Затем 1‑го мы — мой режиссер-художник Елисеев и нач. Теачасти Позапа[[196]](#endnote-198) — уехали (в собственной теплушке) сперва в Могилев, где хотели устроить образцовый показательный театр фронта, а затем сюда, где он, вероятно, устроится. Оба они очень милы, а первому я обязан всем случившимся.

Пока что идет строительство этого нового театра (выбор труппы, оборудование театра etc.) — ничего не делаю и живу один в теплушке на станции Смоленск Р. О. Елисеев через шесть путей от меня с семьей и «ядром» труппы.

С питание дело с сегодняшнего дня, кажется, поналадится, но что голод, будучи декоратором! Это не то, что голод <1 сл. нрзб>! Я, кажется, готов вообще навсегда отказаться от еды, лишь бы быть тем, что я сейчас. Научусь, по-видимому, очень многому. Елисеев — очень знающий и дельный художник, а другой не менее — режиссер (старый Незлобинец[[197]](#endnote-199)), а мне придется в теснейшем контакте с ними работать. А затем «стаж», «марка»!

Вот только в сентябре возникнет болезненная дилемма: Строев пишет, что в сентябре дадут возможность студентам (всем) вернуться в Alma mater. Присмотрюсь, как пойдет дело и, если успешно, то еще на один сезон отодвину Институт, хотя «инженер» — это не по мне. Пропустить же такой случай мне сейчас — преступно. Начинающему безумно трудно «втереться» куда-либо. Если же впереди Академия или Режиссура — то зима в серьезном театре — ценнейший вклад.

Во всяком случае напиши, что Ты об этом думаешь, хотя дело еще далеко впереди?

Сегодня в Позап прибыл какой-то пакет от отрука 18[[198]](#endnote-200). Я жду денежный аттестат, но даже весь похолодел при мысли, что это что-то вроде «игры назад» — нач[альник] {86} Теа-части говорил, что, что бы ни было, он меня не отпустит, но мне делается почти дурно при мысли попасть опять в обстановку строительства и опять так внутренне мучиться!

Ну, вот Тебе все о моей новой странице жизни. Материальной стороны, помимо пайка, еще не знаю, да и не все ли равно! Вот с сапогами плохо (хотя в не полевой обстановке это немного менее остро). Нету денег на починку или покупку низких ботинок, но Ты пока ничего не переводи, ибо возможно, что Позап переедет в Минск[[199]](#endnote-201). Тебе напишу и, хотя мне очень тяжело, воспользуюсь Твоей добротой (впрочем, думаю, что, поосмотревшись, примусь зарабатывать на стороне еще — платят очень хорошо). На «стол» хватает — свожу концы с концами. Продаю никудышную материю и никудышный хлам.

Хорошо бы подумать о зимнем пальто из шинельного сукна.

Сейчас имею прекрасный суровый холст (5 аршин — широченнейший) — буду шить «артистическую» рубаху и панталоны для работы. Только я так не люблю возиться с этим!

В отношении хозяйства тоже весьма многому научусь у Елисеева — он очень практичен и «оборотист».

Пиши мне немедленно о себе. Я очень волнуюсь. Жду телеграмму.

Целую очень, очень крепко.

Обожающий сын и декоратор

Сергий

л. 39 – 42 об.

## **{****87}** Первая интермедия Сезон третий — 1920/21

Исключительно важным в биографии Сергея Михайловича был следующий — третий — сезон — 1920/21 года. Это был первый год жизни Эйзенштейна в Москве, первый год его работы в профессиональном искусстве.

Здесь мы должны констатировать, что именно этот год описан более подробно, чем любой другой год жизни Сергея Михайловича. Еще в 1996 году вышла в свет книга Андрея Никитина «Московский дебют Сергея Эйзенштейна. Исследование и публикации». Она посвящена дебюту художника постановки «Мексиканца» (по Джеку Лондону) в Театре Пролеткульта. Свою задачу автор осознал как сопоставление мифов, порожденных самим Эйзенштейном и его биографами (в первую очередь — И. Аксеновым) с реальными событиями жизни будущего кинорежиссера. Публикуя неизвестные ранее архивные документы — главным образом, письма к матери — Ю. И. Эйзенштейн — самого героя повествования, А. Никитин сумел восстановить последовательность событий, обнаружить их логику и нарисовать живописную картину подлинных обстоятельств как создания спектакля, так и отношений Эйзенштейна с другими участниками работы над ним — Валентином Смышляевым и Леонидом Никитиным.

Принцип документации биографии, последовательно проведенный А. Никитиным, показался нам при прочтении его книги весьма плодотворным и стимулировал к систематическим поискам новых документов, позволивших реконструировать и другие этапы жизни и творчества Эйзенштейна.

Правда, надо признать, что автора «Московского дебюта» не заинтересовало одно из ключевых событий этого года. О нем и рассказывается ниже в первой интермедии.

У этого слова — несколько значений. В театре так называют представление, обычно комедийного характера, разыгрываемое между действиями спектакля. В нашей книге первая интермедия отделяет первую часть от второй и как будто отвечает этому значению слова. Однако содержание публикуемого документа — противоположно комедийности.

Здесь скорее уместнее другое значение: интермедия в музыкальном произведении (к примеру, фуге) — связующий эпизод, подготавливающий очередное проведение темы.

### **{****88}** Письмо Е. К. Михельсон С. М. Эйзенштейну

Ниже публикуется текст, написанный не Эйзенштейном. Это письмо Елизаветы Карловны Михельсон, адресованное Сергею Михайловичу. Документ включен в книгу потому, что дает реальный комментарий (если прибегнуть к научной терминологии) к одному из эпизодов его жизни осени 1920 года, вернее, к описанию этого эпизода в мемуарных текстах режиссера.

В «Мемуарах» напечатан фрагмент, рассказывающий о «бессонной ночи» в Минске, когда Сергею Михайловичу надо было «предпринять самое неприятное в жизни» — принять «кардинальное решение, чем быть и как быть». Возвращаться ли в Петроград в Институт гражданских инженеров или поехать в Москву изучать японский язык.

Если говорить о реальном течении событий, то эта «ночь в Минске» могла иметь место после 11 сентября 1920 года, когда матушка Эйзенштейна получила удостоверение из Института, где учился сын, и переслала его в Минск, и до 20 сентября, когда тот в письме Юлии Ивановне сообщил, что не вернется в Петроград. Правда, в письме он уточнял, что принял окончательное решение еще 1 сентября, до получения документа из Института.

Кончается фрагмент строками чрезвычайно эффектными:

«Жребий брошен.

Брошен институт.

Называйте мистикой.

Но я порываю с прошлым, когда отец недостижимо далеко умирает от разрыва сердца.

О совпадении дат я узнаю одновременно с известием о смерти два года спустя.

К окончанию гражданской войны, раскидавшей нас интервентами и разрухой в разные концы Российской империи»[[200]](#endnote-202).

Можно подумать, прочитав эти строки, что отец умер на родине.

Но в другой главе «Мемуаров» об этом «решающем» событии рассказывается так:

«И… уход в искусство в тот самый день и час, когда он умер в Берлине.

А я узнал об этом совпадении… года три спустя!»[[201]](#endnote-203)

Создается странное ощущение, что сын не знает точно, где умер отец, и словно подыскивает («года три спустя») подходящие варианты для времени получения малодостоверных сведений об этом событии.

{89} Между тем Сергей Михайлович все точно знал: и дату смерти отца, и обстоятельства смерти. Михаил Осипович Эйзенштейн скончался в Берлине через три дня после разрыва мозгового сосуда (от удара, как говорили раньше, или инсульта, как принято объяснять теперь).

Сообщение о смерти отца он получил в том же 1920 году, когда мать переслала ему в Москву письмо из Берлина, отправленное дважды: 3 и 22 октября 1922 года. Реакция его на это сообщение не может не изумить: «Любезная моя Матушка, письмо Твое с письмом фрл. Михельсон получил. Merci. Все же она здорово наивная девушка!» — отвечал он матери 31 декабря 1920 года[[202]](#endnote-204).

Объяснить эту странную игру в забывчивость с самим собой, исходя из обычных человеческих представлений, достаточно трудно. Во всяком случае, никакой «мистики» в Минске не было: принятие решения переехать в Москву и смерть отца, как видно из писем Сергея Михайловича к матери, никак не были между собой связаны. Это позднейшая литературная — отдающая мелодраматическими штампами — версия реальных событий.

Случившееся в действительности теперь тоже можно восстановить: 27 июня Эйзенштейн-младший «покинул Строительство», 28 июня с отцом случается удар, 1 июля он умирает и в этот же день сын уезжает из Полоцка в… Могилев. Жизнь выстраивает последовательность разнородных событий (вполне прозаических по линии сына и трагических по линии отца) прямо-таки с черным юмором, куда как более выразительным, чем досужие фантазии Эйзенштейна-мемуариста.

Конечно, во фрагменте о «ночи в Минске» при желании можно вычитать пресловутый «эдипов комплекс». Решение сына «поломать путь, заботливо предначертанный отеческой рукой», убивает отца. Можно вспомнить, что во время войны, в Алма-Ате, Сергей Михайлович с увлечением перечитывал роман Достоевского «Братья Карамазовы», где интрига вращается как раз вокруг отцеубийства, и предположить, что режиссер примерял на себя маску Ивана Карамазова. Но такое «воображаемое отцеубийство» слишком попахивает дешевой беллетристикой.

Мало что объясняет и прямое признание сына: «… особой любви к Михаилу Осиповичу я не питал»[[203]](#endnote-205).

Признаться, портрет отца в «Мемуарах» производит достаточно противоречивое впечатление. Если воспользоваться терминами Эйзенштейна, это можно описать как несовпадение (порой разрыв) «изображения» и «образа». Сын систематически уверяет читателя (может быть, и самого себя), что отец был «тираном», и Даже выстраивает своего рода цепочку тиранов — «от главы рода в первобытном обществе» до императора Александра III, скульптурное изображение которого он расчленял в прологе «Октября», {90} обобщая: «тирания отца в семье» стала для него «прообразом всякой социальной тирании»[[204]](#endnote-206).

Это дань, которую создатель «Октября» не мог не принести требованиям времени. Между тем «образ» (своего рода Fater Imago Фрейда) «пустотел» так же, как «гипсовые девы» отца-архитектора, которые с такой иронией описывает Сергей Михайлович.

«Изображения» же отца — то есть описания черт его характера, его действий и поступков, увлечений и привычек, — складываются совсем в другой «образ», сложный, противоречивый, но отнюдь не «тирана».

По всей видимости, такое количество разного рода анахронизмов и несообразностей, которые встречаются в «Мемуарах» в текстах об отце, — внешнее выражение каких-то глубоко скрываемых внутренних противоречий самого сына. Следует вспомнить «“озлился” (после Риги)» из дневниковой записи.

Не исключено, что разгадка противоречивых чувств Сергея Михайловича лежит в ощущении оставленности, покинутости, сиротства (вот откуда отождествление себя в «Мемуарах» с Давидом Копперфилдом), которое он пережил в отцовском доме в марте 1919 года.

Нам представляется, что тема эта еще не освещалась так, как она того заслуживает, что совсем не учтена позиция второй стороны — Михаила Осиповича Эйзенштейна. Здесь предстоит еще долгая работа как по поиску документов, что до сих пор в отношении к биографии отца не осознается как элементарное научное (да и человеческое) требование, так и по реконструкции реальных отношений не только сына к отцу, но и отца к сыну.

Думается, письмо Е. К. Михельсон дает для такой постановки вопроса заслуживающие внимания факты. В частности, в нем содержится упоминание о последнем свидании отца и сына, свидетельницей которого она была. Это событие по разному освещалось в различных работах об Эйзенштейне (как правило, в духе расхожего фрейдизма). Между тем, с ним связан один из самых болезненных выборов, который делал Сергей Михайлович за всю свою жизнь. Скорей всего, именно во время этой поездки в Юрьев (ныне Тарту) сын окончательно выбрал мать, а не отца, Россию, а не Германию. Тем самым именно в сентябре-октябре 1917 года был предопределен весь дальнейший его жизненный путь.

### **{****91}** № 1 Письмо в 11 страниц

Берлин Шарлотенбург

3 октября 1920

Многоуважаемый Сергей Михайлович,

с Вами я познакомилась через Вашего отца во время Вашего пребывания в сентябре или октябре 1917 г. в Юрьеве; может быть, помните Елизавету Карловну Михельсон, которая, как Вы сказали Вашему отцу, очень напомнила Вашу Марию Яковлевну[[205]](#endnote-207). Мы с Вашим отцом и с Вами два вечера были в кинематографе. В один из вечеров Вы с отцом провожали меня до извозчика, я поехала домой и Вы вернулись к себе в гостиницу, а когда Вы уехали в Петербург, я Вам еще достала масло, которое Вы взяли с собой на дорогу. Кажется, теперь припомните, кто я такая и как я выгляжу.

С Вашим отцом я была хорошо знакома и знаю мельчайшую подробность из его жизни за последние 5 лет; последние годы мы с Вашим отцом жили в разных городах Германии[[206]](#endnote-208), а с осени прошлого года поселились в Берлине в пансионе.

Вчера впервые узнала я, что, начиная с прошлой недели, можно уже отправить письмо по почте в Россию, и поэтому спешу Вас уведомить о печальном для нас с Вами происшествии. Ваш отец скончался 1 июля с. г. от кровоизлияния в мозг и паралича после трехдневного пролежания. В понедельник 28 июня в 11 час. утра после завтрака отец Ваш внезапно ослабел (вероятно, голова закружилась), лег на правый бок в постель и стал неясно, через несколько минут неразборчиво говорить, а приблизительно через 5-8 или 10 минут он уже больше совсем не мог говорить, и так до самой смерти словами не мог выразить ни одного желания — весь правый бок Вашего отца сразу был парализован.

Я, конечно, как только отец прилег, заметила, что дело плохо, и, не имея под рукой врача, сейчас же побежала к владелице пансиона, в котором мы жили с Вашим отцом, и попросила *немедленно* вызвать врача; приблизительно через час, а то и раньше, пришел доктор Эбелин и установил у Вашего отца кровоизлияние в мозг (разрыв кровяного сосуда в левой стороне головы над виском), и в связи с этим паралич правого бока: парализованы были горло (поэтому отец и не мог говорить); правая рука, правая нога, одним словом, весь правый бок. Врач лекарств никаких не прописал, а {92} наоборот говорил: ничего не давайте ни пить ни есть, а то больной получит воспаление легких, так как горло парализовано, больной глотать не может и все, что даете, прямо попадает в легкие, а легкие в таком состоянии, что легко может получиться воспаление, и советовал класть лед на голову и на сердце, но отец Ваш никогда не выносил льда, поэтому я даже не допустила, чтобы этим средством его начали мучить и стала класть холодные компрессы, конечно, с разрешения врача; компрессы Ваш отец ведь тоже не выносил, но состояние здоровья было такое, что уже иначе было нельзя поступить; в течение первого дня я постоянно меняла компрессы на голове, а на сердце клала очень редко, отец их не терпел и все сбрасывал, и я, зная, что компрессы на сердце ему неприятны, не очень настаивала на них (врачу это было известно); к ногам я положила теплые бутылки, бутылки надо было менять весь первый день до позднего вечера, голова лежала высоко, — это все было сделано для того, чтобы не было прилива крови к голове.

Должна прибавить, что отец Ваш, хотя и не мог говорить, все ж таки в течение первого дня безусловно и даже второго дня почти все время был при сознании. После обеда того же первого дня д‑р Эбелин пришел второй раз, опять ничего не прописал и советовал только не трогать больного, оставить его в покое, чтобы не было дальнейшего разрыва кровяных сосудов в голове. Врач ушел, но я не успокоилась и позвонила по телефону профессору Цинну, который весною лечил Вашего отца, и [тогда] отец очень поправился, оттуда мне, к несчастью, ответили, что профессора нет дома и с ним можно поговорить только на следующее утро; это для меня, понятное дело, было поздно, а одного врача, по моему соображению, было недостаточно; под вечер мне удалось получить д‑ра Штетера, очень хорошего врача, как мне потом сказал проф. Цинн, у которого я была после смерти Вашего отца. Проф. Цинн выразился так: если Вы имели Штетера и Эбелина, то Ваш больной, безусловно, был в хороших руках. Д‑р Штетер нашел у Вашего отца то же самое, что д‑р Эбелин, т. е. паралич и кровоизлияние в мозг, и наблюдал за Вашим отцом до самой смерти.

На второй день д‑р Штетер разрешил дать отцу 2 ложки молока и 3 ложки компоту и часто нужно было вытирать мокрой кисточкой или салфеткой рот, чтобы {93} горло не засохло. На второй день мне лично показалось, что отец окреп и поправляется, хотя был он очень беспокойный — очень ему хотелось поворачиваться, лежал он ведь все время, почти два дня, на одном боку; в первый день врачи не позволяли отца тронуть, и даже утром второго дня д‑р Штетер сказал, оставьте его лучше в покое, — поворачивание может вызвать дальнейшие разрывы сосудов в голове, но к вечеру второго дня отцу уже плохо стало лежать на одном правом боку и мы с сестрой милосердия, которую я взяла уже в первый день, и еще при помощи жильцов из пансионата совсем осторожно повернули отца немножко больше на спину, на левый бок нельзя было повернуть, потому что отец вообще никогда не мог спать на левом боку, поэтому и на этот раз не решила его повернуть на сторону сердца. Но в таком положении отец не спал хорошо и ночью опять был повернут, обратно на правый бок, после чего стал спать спокойнее.

Кстати, забыла написать, что на второй день было прописано лекарство: Digitalis Bürger, 10,0 3 раза по 10 кап. в день, но не всегда удалось давать лекарство так, чтобы все капало в рот, поэтому на второй день после обеда врач спрыснул лекарство в левую руку. Лекарство было необходимо для деятельности сердца[[207]](#endnote-209).

На третий день Ваш отец спал почти все время до самой смерти, а я все не теряла надежды и надеялась, что Бог спасет жизнь нашего дорого отца (Ваш отец был мне очень, очень дорог, слишком дорог), а с вечера я стала замечать, что спасения больше нет и что скоро наступит час, когда придется мне расстаться с дорогим, вечно дорогим мне, Вашим отцом. Я вынула из чемодана маленькую икону, привезенную с собой из России (Вы ее, вероятно, помните), привязала ее к изголовью (с этой иконой я отца и похоронила, она осталась в руках отца), поставила Вашу фотографию, где Вы сняты реалистом, вместе с Тоечкой, рядом на кровать и помолилась от имени Вашего и от нас всех за покой души нашего дорого папочки, вспоминала всех и просила прощения от папы для всех, но отец был уже в таком состоянии, что ничего больше не понял, и это даже лучше для него, а то мои слова могли его беспокоить и волновать. Священника нигде не могла найти, чтобы благословить отца при жизни, телефонировала я во все стороны и бегала повсюду, но даже дьякон не знал адреса священника.

{94} Отец Ваш тихо и спокойно ушел от нас навсегда, дышать, Слава Богу, он мог до последней минуты, умер наш дорогой ночью со среды на четверг в 1 3/4 утра 1 июля. Красивый был папа, когда лежал покойником тихо на кровати; все окружающие находили, что он был замечательно красив, лицо его выражало одно спокойствие. Есть у меня фотография — отец снят в профиль, лежащим в кровати.

Похороны Вашего отца были весьма приличны, все что полагается, было сделано. Погребение состоялось в субботу 3 июля 1/2 3 ч. дня на русском православном кладбище в Берлине-Тегеле. На похоронах были из русских только m‑me Беллардо, <2 знака нрзб>[[208]](#endnote-210) Кропоткин и Михаил Матвеевич Кузнецов, а из нашего пансиона еще 6-7 человек! От Вашего имени на могилу был положен самый красивый венок.

В день после смерти отец Ваш был освидетельствован д‑р Штетером, а затем еще судебным врачом (Gerichteret) и выдано мне свидетельство в том, что отец действительно умер и препятствий со стороны германских властей не встречается никаких в случае перевозки тела покойного на родину.

Про смерть Вашего отца, кажется, написала все подробности, и теперь еще несколько слов из жизни его за последнее время. Папа в общем был здоровый человек, но в прошлом году у него сделалось маленькое расширение сердца — это из-за неприятностей, например окончательной потери квартиры на Николаевской (из всей квартиры остались на память круглые часы, которые стояли на письменном столе, коричневый английский чайник и, может быть, еще несколько мелочей, которых сейчас не могу вспомнить; насколько я слыхала, сохранились мраморные фигуры, оставленные у д‑ра Аугсб[урга], все остальное пропало, исчезли даже альбомы с карточками родных (??)). С Вашим отцом уже в прошлом году случился удар, но в легкой форме — страшно болела голова и онемела рука — и поправился он в одну ночь, а в течение последнего года часто бывало, что у папы кололо в голове, были приливы крови к голове, в особенности при нагибании, та или другая рука слегка онемела и изредка все-таки чувствовался порог сердца — это я замечала часто, когда он поднимался по лестницам или когда ходил слишком скоро или слишком долго. Проф. Цинн, про которого я уже упомянула в этом письме, {95} весною лечил отца, и отец после лечения стал чувствовать себя лучше, но была Божья Воля и нам пришлось, как ни тяжело на душе и печально, расстаться с незабвенным нашим Папочкой.

В материальном отношении, несмотря на разные чувствительные потери, Вашему отцу жилось хорошо, и будущее ему предстояло блестящее; только жаль, бесконечно жаль, что папе не суждено было наслаждаться плодами своих трудов: он имел дела крупнейшего масштаба, но из-за преждевременной смерти не успел их довести до конца, а для Вас, Сергей Михайлович, эти дела теряют всякое значение. Есть, конечно, начатые отцом и такие дела, которые Вы должны будете закончить, — дела, которые я, по разным соображениям, не в состоянии ликвидировать (кварт[ирный] вопрос и разные др.). Самое главное — необходимо Ваше присутствие.

Что же касается наследства Вашего отца, то отец завещания не оставил, а специально для меня уже в прошлом году на случай своей смерти оставил визитную карточку с подписью[[209]](#endnote-211); согласно содержанию этой подписи я от Вашего покойного отца унаследовала все находившиеся при нем деньги и вещи, одним словом, все то, что было при нем. Вопросы относительно остального наследства мы с отцом неоднократно обсуждали, но результат наших разговоров был всегда один и тот же — ведь есть только один прямой наследник, и все, что остается после смерти отца, получит он. Кто этот наследник, Вам, кажется понятно!

Из вещей, которые покойный Ваш отец мне оставил, я, к сожалению, продала костюмы, пальто и обувь; хочу, конечно, что возможно, сохранить для Вас, например белье, оно, пожалуй, пригодится Вам; есть еще разные другие вещи.

Сергей Михайлович, я очень беспокоюсь из-за Вас и постоянно думаю о Вас, — как Вы живете, здоровы ли Вы и имеете ли Вы все необходимое; с удовольствием послала бы Вам кое-что, чего у Вас достать нельзя, но не знаю что и каким путем. Я искренне сочувствую Вашему великому горю, дай Бог покоя дорогому Вашему отцу и Вам здоровья и благополучия.

Отец Ваш покойный очень, очень любил Вас, постоянно вспоминал и заботился о Вас, думал о Вас и утром, и вечером, и во всякое время, — но, к сожалению, не имел никакой возможности отправить Вам письмецо или помочь чем-нибудь.

{96} Напишите, пожалуйста, подробно про Ваше житье-бытье, меня все, что Вас касается, очень интересует; ведь Ваш отец столько рассказывал про Вас, что у меня такое чувство, как будто мы с Вами хорошие знакомые, только долго-долго не встречались и не виделись. Буду очень рада получить от Вас известие, еще больше обрадуюсь Вашему приезду, — встречу Вас как можно теплее. Скоро напишу Вам еще письмо, хочу Вам каждую неделю отправлять по письму — одно из многих, надеюсь, все-таки дойдет до Вас[[210]](#endnote-212).

Теперь позвольте от души пожелать Вам всего, всего наилучшего; остаюсь ждать Вашего ответа, а еще лучше Вашего прибытия,

уважающая Вас

Елизавета Михельсон

Мой адрес:

Германия

Deutschland

Berlin- Sharlottenburg

Kantstrasse № 146

Pansion Steinig III Etg.

Frl. Elisabeth Michelson

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1798, л. 1 – 6.

# **{****97}** Часть вторая Годы учения Сергея Эйзенштейна

## **{****98}** Сезон четвертый — 1921/22

Сезон 1921/22 года определяют два важных обстоятельства: осенью 1921 года Сергей Михайлович начал курс обучения у Всеволода Эмильевича Мейерхольда; весной 1922 года он приходит к убеждению, что профессия художника театра не дает ему возможности выразить себя и что надо овладевать профессией режиссера. Основной документальный источник по этому периоду жизни и творчества Эйзенштейна — его письма, адресованные матери. Знакомство с ними, их комментирование на редкость интересно в исследовательском отношении: оказывается, что письма Сергея Михайловича к Юлии Ивановне, сопоставленные с его же — более поздними — воспоминаниями, показывают, как сильно Эйзенштейном были переосмыслены факты собственной биографии, насколько «поэзия» преобладает в них над «правдой» (если воспользоваться заглавием автобиографической книги столь любимого режиссером Гете). Уже исследование А. Никитина показало плодотворность документального повествования о жизни и деятельности создателя «Броненосца», выявило в позиции Эйзенштейна-мемуариста стойкие психологические механизмы, оправдывающие создание легенд о самом себе. Тех же, кто занимается документацией биографии С. М. Эйзенштейна, внимательное прочтение его писем к матери еще раз убеждает, в какой степени «правда» занимательнее, интереснее, содержательнее, чем разного рода «легенды», в том числе и автобиографические.

У А. Никитина как исследователя первого года профессиональной работы С. М. Эйзенштейна в искусстве была еще одна, исполненная благородства задача: напомнить о тех, с кем режиссер начинал свой творческий путь, — в первую очередь об основном соавторе будущего режиссера — художнике Леониде Никитине, с которым Эйзенштейн приехал с фронта и с которым оформлял спектакли Театра Пролеткульта. Для автора исследования это было выполнение своего сыновнего долга: его отец погиб в сталинско-бериевских лагерях.

Правда, высоко оценивая исследование в целом, понимая личный смысл работы, с конечными выводами автора все же в значительной мере нельзя согласиться. Подводя итог своего повествования, А. Л. Никитин пишет: «Всё последующее, что происходило с Эйзенштейном, более или менее известно. Конечно, много вопросов вызывает следующий год московской жизни Сергея Эйзенштейна — год, отмеченный его бурной влюбленностью в В. Э. Мейерхольда и увлеченностью его дочерью, окончательным разрывом с “традициями МХАТа”, поисками места приложения своих сил и возвращением в покинутый было театр Пролеткульта, {99} чтобы на его основе начать новый виток восхождения к мастерству…» (с. 182).

Думается, отношения с Мейерхольдом — работа над театральными замыслами, учеба у него, страстное желание обрести в его лице Учителя и одновременно не менее страстное желание превзойти его как режиссера, чтобы доказать самому себе стремительность собственного развития, — в конце девяностых годов прошлого века еще не были описаны с фактической стороны, а потому их понимание совершенно расходилось с их действительным содержанием. Но, кроме отношений с Мейерхольдом, не менее сложными были отношения Эйзенштейна с В. Ф. Плетневым, не отличались ясностью и простотой и отношения с Н. М. Фореггером, мало что известно и о сотрудничестве Эйзенштейна с Б. И. Арватовым, как, впрочем, и о многом другом.

Письма к матери дают возможность проследить некоторые существенные моменты становления будущего кинорежиссера. Хотя в это время эти письма сын пишет уже не так часто, как раньше, они становятся менее доверительными, чем раньше.

### Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [26 июля 1921]

26/VII‑21

Любезная моя Матушка!

На днях получил Твое милое растревоженное «нам пишут из деревни». Не тревожься, не грусти и не сердись. Посылаю Тебе даже картинку («башню» Ивана Великого)[[211]](#endnote-213). Не писал я всё потому, что сейчас развиваю крупную деятельность: везу на себе две постановки[[212]](#endnote-214), проект двух театральных предметов, приступаю к сочинению пьесы со Смышляевым[[213]](#endnote-215) и к переводу другой с английского языка (современника Шекспира)[[214]](#endnote-216) с одним моим другом. Егда же возможно, хожу в музеи и библиотеки по части театр[альных] материалов. Сейчас «нахалтурил» 375.000 рублей, которые на днях получу. Тогда сошью себе «ботинки». Сегодня привил себе холеру — надо же принимать меры предосторожности для сохранения себя человечеству! «Царь Голод», кажется, получается очень интересным[[215]](#endnote-217). Надеюсь, что Ты как-нибудь прикатишь в Москву поглядеть на моих детишек: его и «Мексиканца»[[216]](#endnote-218)! Готовим мы «Голод» к 1‑му октября, но не знаю, успеем ли.

{100} Что касается Твоих метафизических беспокойств о Твоей для меня ценности etc., то, пожалуйста, изгони подобные мысли de dessous ton chignon <из-под твоего шиньона — *фр*.>! «Ведь любовь к своим матерям — одна из характернейших и симпатичнейших черт всех сверхчеловеков»!

Раздобыл 3 в высшей степени интересные книги: по японскому искусству, классическую «Историю испанской литературы» Тикнора[[217]](#endnote-219), сочинения Шекспира (в очаровательном средней величины одном томике в красной коже на 1200 тончайших страницах tres lisible’ного <очень четкого — *фр*.> текста — полное собрание его сочинений по-английски (и еще целый ряд книг, в том числе дивная и столь же непристойная — «Фацетии Поджо» (XV в.)[[218]](#endnote-220) в двух очаровательных нумерованных томиках.

Питаюсь сейчас совсем нехудо. Кузьминиха[[219]](#endnote-221) ухаживает за нами весьма.

Лето в городе меня абсолютно не тяготит, так как увлечен работой. Не слишком частые письма — исключительно результат большого ее количества. Целую пока что крепко-крепко, «чрезвычайно крепко» (ч. к.) и остаюсь любящим и покорным (не очень) сыном

Сергием.

P. S. Пишу на бумаге с «картинкой», ибо так приятно писать «у деревню». Питайся, (одно слово нрзб. — *В. З*.) etc. Целую крепко.

Привет Юре. Пусть не изводит Тебя. *Это* — моя привилегия.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1549, л. 106 – 107 об.

### [20 августа 1921]

20/VIII‑21

Любезная Матушка!

Не сердись на меня, дорогая, что так долго не писал — сейчас страшно завален работой. Из особенных новостей сообщить имею, что сейчас получил урок в клубе в Кремле — 1 раз в неделю занимаюсь (4 часа) с красноармейцами «искусством театра — в объеме работы художника на сцене» и за это имею 1 ф. хлеба в день, 10 ф. крупы, 5 банок консервов, сельдей etc. в месяц! Пустяки работы, а все же паек.

С 15/IX уже, кажется, определенно и окончательно начнет работать Театр[[220]](#endnote-222). Техникум[[221]](#endnote-223), причем занятия расписаны целый день — «образование» будет солидное — инструктора из солиднейших театральных имен. Вчера и сегодня был на даче — ходил 11 верст к Смышляеву в Санаторию, где ночевал, кормился, лежал на солнце и благодушествовал 1 1/2 дня. Санатория туберкулезная.

Что касается дел — деньги есть, скоро сбиваем одну постановку[[222]](#endnote-224) и получим хороший куш. С «Царем Голодом» очень большие осложнения — в связи с просто «голодом» боятся его с идеологической стороны, и 90 % за то, что он не пойдет[[223]](#endnote-225). Мою двухмесячную работу, конечно, оплатят, но будет страшно обидно — это был бы колоссальный «бум» и принес бы очень солидные деньги. А главное — знать бы это — совсем иначе бы сложилось лето. Ну ничего — впереди еще две постановки[[224]](#endnote-226)!

С будущей недели начинаю действовать о снятии с учета[[225]](#endnote-227).

{102} Что же это от Тебя, мамуля, ничего нет, пиши поскорее. Долго ли еще пробудешь в деревне?

Сейчас пью мышьяк и улучшаю питание. Был у доктора — всё по его веленьям. Запретил делать что бы то ни было — больше 6 часов в день.

Целую крепко, крепко, крепко и обнимаю. Крепко любящий и постоянно помнящий, хоть и не часто пишущий сынишка

Сергий.

Пиши!

л. 108 – 109 об.

### [5 сентября 1921]

5/IX‑21

Дорогая Мамулька!

Получил Твое письмо, но получишь ли ответ с Арбатской оказией — не знаю — «немедленно» сходить не мог.

Конечно, приезжай. Квартирный вопрос так: 1 1/2 месяца уже ждем освобождения второй комнаты (некая полька едет в Варшаву). Конечно, это гадательно, но, может быть, и возможно (мы норовили [оставить] комнату для себя). Только видеть меня Ты будешь очень мало: 11 – 4 — Пролеткульт, 5 – 11 — Техникум (и 12 1/2 — дома). В последнем работаю два дня и просто без ума от него.

Конечно, в хозяйственном отношении я эту зиму не вытяну, т. е. не в денежном отношении — деньги будут и много, а так всякой «прозы». Но я с самого начала ставлю непременнейшее условие — никаких вмешательств в мои дела и никакого моего участия в «домашнем быту» (кооперативы, дрова etc.). Часть денег будет идти на хозяйство, остальное в мое бесконтрольное {103} распоряжение. Можешь, конечно, смеяться над всем этим, но без этого я работать (а придется страшно много) не буду в состоянии. Если же Ты мне устроишь уютное место отдыха, и покоя, и безмятежности от всяких дрязг и мелочей, буду Тебе очень и очень благодарен, потому что это мне очень облегчит работу и вообще я очень давно этого не имею.

Из книг, будь так мила, привези:

1. Перетц Итальянские комедии, игранные при Дворе Императрицы Анны Иоанновны (большой белый том без переплета)[[226]](#endnote-228).

2. Миклашевский La Commedia dell’arte[[227]](#endnote-229).

3. Серый № Библиофила (рядом с ним)[[228]](#endnote-230).

4. Муратов Образы Италии[[229]](#endnote-231).

5. Вернон Ли Италия (маленькая зеленая без переплета)[[230]](#endnote-232).

6. Современный театр[[231]](#endnote-233).

7. Die Mode im XIX Jahrhundert <Мода в XIX столетии — *нем*.> (беленькая то же).

8. Лукомский Старинные театры[[232]](#endnote-234).

9. Анненский Фамира Кифаред[[233]](#endnote-235).

10. Lichtenberg William Hogarth (2 тома с кожаным корешком)[[234]](#endnote-236).

Если почему-либо трудно везти, то только подчеркнутое (лучше бы все!!!).

Надеюсь, что сумеешь[[235]](#endnote-237).

Пока целую крепко, крепко, обнимаю, жду и пребываю любящим сыном Сергием.

NB Сейчас, если приедешь, пока не знаю *как*, но во всяком случае устроимся. Может быть, даже лучше сейчас — легче будет завоевать комнату.

л. 110 – 111.

### [26 октября 1921]

Дорогая Мамуля!

Твои извинения совершенно напрасны. Не пишу оттого, что после Твоих «ударных» писем каждый день, возвращаясь домой, надеюсь Тебя встретить. Очень и очень Тебя жду. Но что касается фатеры — дело весьма сложно. Жаль, что Тебя не было раньше — захватили бы соседнюю комнату, а теперь ее заняли, но, может быть, это и к лучшему — т. к. к. в конце концов весьма дико — все места, где мне нужно бывать — на другом конце Москвы[[236]](#endnote-238). Так что, если искать комнату, то скорее в том районе, хотя здесь и масса преимуществ.

Работы, кажется, сейчас у меня будет чудовищно много и всё весьма прибыльной. Искать сейчас комнату совершенно не поспеваю, масса дела и «дел!». Каких именно и в чем, писать не буду. Приедешь — узнаешь. Квартирный вопрос придется, вероятно, выяснять Тебе. Из книг очень прошу привезти уже названные (Муратова, Верной Ли, Миклашевского, Перетца, Библиофила, Hogarth’а, «Старинные театры» Лукомского и другие, «Современный балет» Светлова[[237]](#endnote-239)) и еще все имеющиеся у меня в маленьком шкафу у окна №№ журнала «*Любовь к трем апельсинам*» (пестрые книжечки — черные с белым и оранжевые с голубым — изображение сцены)[[238]](#endnote-240). Если [бы] у Тебя нашлось время, был [бы] Тебе чрезвычайно благодарен, если бы Ты купила мне (скажем, на деньги [за] тужурку, которую, конечно, продавай!) полный комплект этого журнала (ничего, что получатся дубликаты — здесь их можно дорого продать) за 1914, 1915 и 1916 года (цена 100.000 – 150.000, даже 200.000 — если все №№ и в хорошем виде). У вас в книжных магазинах, несомненно, можно найти. Если открылся магазин против «Армии и флота», {105} то там, без сомнения, есть. Этот журнал мне чрезвычайно нужен как пособие при работе с Мейерхольдом[[239]](#endnote-241). Если сейчас в Петро Мумик Вейдле[[240]](#endnote-242), спроси у него совет — он Тебе укажет, где достать. Хорошо, если бы нашла еще книги: Конст. Эрберг «Цель творчества» (изд. 1913, только не маленько[е] пореволюционное[[241]](#endnote-243)) и Вяч. Иванова «Борозды и межи»[[242]](#endnote-244). Также мемуары Сары Бернар (по-французски)[[243]](#endnote-245). С журналом рядом стоят в таких же обложечках «Обращенный принц»[[244]](#endnote-246) и «Кот в сапогах»[[245]](#endnote-247) — вези и их. Также и 3 книжечки (в ужасном виде) сочинений Лопе де Веги[[246]](#endnote-248).

Книжные шкафы обязательно запри и запечатай. И вообще обеспечь квартиру. Что касается всякой посуды, то, конечно, она пригодится. Захвати и мой клетчатый жилет и лаковые полуботинки. Не худо, может быть, и одеяло. Со стены сними и привези портрет Гофмана[[247]](#endnote-249) (в коричневой рамке) и «le remede» <лекарство, лечебное средство — *фр*.>.

А главное, поскорее приезжай сама; но не пеняй, что все будет неустроено — совершенно некогда.

Целую крепко, крепко, жду и еще целую.

Любящий сын

Сергий

*Москва*

*26/Х‑21*

л. 113 – 114 об.

### [28 ноября 1921]

*Москва, 28/XI‑21*

Милая, славная, дорогая Мамуля!

Ради Бога прости, что так долго не писал, но дело в том, что до Твоих последних писем я ждал Тебя со дня на день сюда. После же (да и теперь) был (и есть) весьма занят. Работаю над постановкой «Макбета» в Центр[альном] Показат[ельном] Театре ТЕО Главполитпросвета[[248]](#endnote-250) и… весьма скучно. В Пролеткульте сейчас застой[[249]](#endnote-251) — надеюсь, что скоро опять заработаем. Вообще — тоска, и единственное утешение, да и вообще «опора», сейчас — это Техникум[[250]](#endnote-252), где все же чрезвычайно интересно, и весьма, весьма полезно, и поучительно. Хотя бы уже одно то (это специально pour vour Madame <для вас, Мадам — *фр*.>), что ежедневно 2 или 4 часа что-либо подвижное: танцы, ритмика, гимнастика, фехтование, бокс или акробатика. Но этим я занимаюсь очень осторожно, ибо, принимая во внимание 2 часа ходьбы (allez et retour <туда и обратно — *фр*.>), не всегда удобен трам, неизвестно, от чего больше пользы организму — от лишних 2‑х часов выматыванья или спокойствия. Жаль мне очень, ибо это все страшно приятно и интересно. К тому же врач сказал мне, что при {107} моем организме следует «работать» весьма осмотрительно. Да! Наш преподаватель дикции и дыхания взялся мне «вставить» человеческий голос! Возни будет порядочно, но за результат ручается, ибо у меня недостатки фонетические, а не органические[[251]](#endnote-253). Скоро начну с ним работать. Ах концы, концы! А то бы все было хорошо. Мейерхольд, конечно, знаменитый! «Маскарад», «Стойкий принц»[[252]](#endnote-254), Театр Комиссаржевской[[253]](#endnote-255) etc. Относится ко мне чрезвычайно мило, и у него научусь, несомненно, весьма многому.

<…>[[254]](#endnote-256).

л. 115 – 115 об.

### [7 января 1922]

*Москва, 25 декабря 1921 года*

*(оно же 7/I‑22)*

Милая, славная, дорогая Мамуля!

Воображаю, как Ты с едны страны грустишь, а с други — на меня сердишься! Что я 1° не пишу, а 2° не еду, {108} но в данном случае совершенно феноменальная связь событий, а именно: еду я домой с 29 декабря, имея документы и бесплатный проезд туда и обратно, и — не могу выехать: и вот почему — делал постановку для нового режиссера Фореггера[[255]](#endnote-257) (знакомых с театральной жизнью Москвы можешь спросить кто это), а сейчас делаю постановку для… Мейерхольда[[256]](#endnote-258). Кто это, полагаю, знают все: «Дон Жуан»[[257]](#endnote-259), «Стойкий принц», «Маскарад» с Головиным[[258]](#endnote-260) в Александринке! Сейчас работаю для него над декорациями и костюмами к «Коту в сапогах» (пьесу можешь прочесть в журнале «Любовь к трем апельсинам»). И вот по двум этим причинам застрял здесь — стечение обстоятельств более, чем значительное — эти два имени — авангард передового театра и единственные русские мастера, которых я уважаю.

Если бы Ты знала, как мне безумно и хочется и *нужно* домой! Сейчас работаю в четырех театрах[[259]](#endnote-261)! И в двух очень большие постановки — «Кот» Мейерхольда очень серьезен и труден по разработке (кстати, от текста не останется ни одной буквы — совместно переделываем) и «Над обрывом» в Пролеткульте — где работа уже ясна и разработана, но где ее очень много и сейчас надо делать! А я так мечтал отдохнуть эти 3 недели перерыва! Мне так нужно было, ведь с прошлого декабря я невылазно в постановках! Ни дня передышки!

Но сейчас так сложилось, что прямо не знаю, но в Петро я урвусь хоть на 10 дней, но сейчас может быть задержка — если бы удалось 29‑го выехать, я бы мог взять «Над обрывом» в Петро и сдать в работу всё после приезда — теперь (я дней 5 буду занят «Котом») надо будет доделать всё здесь и потом укатывать, а тут придется кончать «Макбета» в Центр[альном] Театре ТЕО Главполитпросвета да подоспеет новая премьера у Фореггера[[260]](#endnote-262)! Прямо разрываюсь.

У последнего сбили 5‑го премьеру «Хорошее отношение к лошадям» — всё забил (работали вдвоем[[261]](#endnote-263)) 2‑мя костюмами шансонеток. Пришлю или привезу отзывы наших журналов. Работа с Ф[ореггером] очень важна в смысле популяризации и рекламы.

Эти дни праздника очень тоскую и грущу. Работаю много. Очень устал. Хотелось бы передохнуть. Новый год встречал до 6 утра и даже был навеселе[[262]](#endnote-264). Вчера имел большую радость — получил письмо от Фили. Она пишет и Тебе.

{109} Пиши мне, моя милая, как можно чаще — я очень по Тебе скучаю, и не сердись — я безумно занят. Хочу все же вырваться хотя бы ко дню рождения. Пока крепко, крепко целую и обнимаю судорожно и страстно. Пребываю крепко любящим сыном Сергием. Все Праздники душою с Тобою.

Кажется начинаю делать форменную карьеру, хотя интересует меня лишь дело как таковое.

Целую крепко!

Приветы Нюше, Юре, Петерсонятям, теткам etc. и проздравления.

л. 117 – 118 об.

### [20 января 1922][[263]](#endnote-265)

Москва 20/I‑21[[264]](#endnote-266)

Дорогая Мамуля!

Совершенно не могу себе объяснить Твоего молчания — что это? Педагогическая мера, почта или Ты так на меня сердишься? Во всех трех случаях прошу сложить гнев на милость и скорее написать — я очень и очень беспокоюсь и волнуюсь. Во всяком случае поздравляю Тебя с новорожденным сыном Сергием, которому исполняется 24 года.

{110} Занят он бешено, заказы сыпятся со всех сторон. Пока дела идут успешно, есть и деньжаки и даже хвалят в печати (журнал при сем прилагаю)[[265]](#endnote-267).

С приездом дела опять усложняются: поехать в неканикулярное время удастся только с Мейерхольдом — он же пока что еще не собирается и боится брать меня с собою, чтобы я не удрал — прецедент такого побега как раз передаст Тебе это письмо[[266]](#endnote-268).

Чувствую себя в общем хорошо. Период уныния приходит к концу, есть работа, и шибко увлекательная, меня же хлебом не корми… Питаюсь очень прилично. Масло не сходит со стола. Получа[ю] 1/2 академического пайка, что тоже весьма и весьма поддерживает.

Пока целую крепко-крепко и в ожидании письма пока ничего не пишу. Пиши ж скорее.

Крепко-крепко любящий сын

Сергий

л. 82 – 82 об.

### Москва 1 марта 1922 года

Милая, славная, дорогая Мамуля!

Был несказанно обрадован, получив Твое милое письмо (с письмом из Берлина[[267]](#endnote-269)) — последнее время я сильно скучаю по Тебе, и Твое продолжительное молчание, сопоставленное с наказами быть *особенно* любезным с *милым соседом* (к тому же doctor medicini, после doctor juris <доктор права — *лат*.>!), который, кстати сказать, заменил свои ноги ногами почталионовыми, заставляло меня думать о том, что моя Мамулька начинает меня забывать… хотя принципиально я очень сочувствую всякого рода exploits <подвигам — *фр*.>!

{111} Что ты больна, очень меня беспокоит. Я лично чувствую себя тоже неважно — страшно утомляюсь и на 50 % зря — такое уж дело. Опять навалил на себя работы выше головы. Не знаю, как и распутаться, а хотелось бы тихо и честно учиться только у Мейерхольда в ГВЫТМе[[268]](#endnote-270), читать, читать и изучать. И потом мое призвание — вовсе не художник! Как я попал в «художники», одному Богу известно! Но noblesse oblige <положение обязывает — *фр*.>, хотя надеюсь, что все же вылезу-таки в режиссеры!

С деньгами дело идет ничего себе. По январской раскладке — 6, по февральской — 9 лимонов в Пролеткульте. Фореггер приносит 4 – 4 1/2 в месяц. К тому же академический паек (?) и паек (правда, почти что одна мука) в ГВЫТМе.

С одёжой хуже. Очень нужен штатский костюм и приличные сапоги. Из Твоей кожи (конечно, не личной!) сапоги сделал — получился style proletaire <пролетарский стиль — *фр*.> — но зато очень крепки и удобны.

Питаюсь сейчас очень прилично. 3 раза ем блины (как раз выдали около пуда белой муки). Кузьминишна ухаживает вовсю. Устраивает периодическую починку белья, носков и пр. через каких-то богаделок — почти даром.

Насчет заграницы серьезно задумываюсь, но до лета это отложить надо безусловно[[269]](#endnote-271). Кстати, что оптация[[270]](#endnote-272)? И вообще, что будет летом? Боюсь, что у нас будут занятия и летом! Япония сорвалась окончательно — политположение[[271]](#endnote-273)!

Черные брюки снашиваются, а в одних белых все же нельзя будет — мечтаю о серых в мелкую клеточку! Пальто отдал в починку и с ним, конечно, протяну. Опять же головной убор…

Весна на меня что-то действует… Melancholie.

Милая, милая. Пиши мне чаще. Ведь я же все-таки совсем один.

Frl. Michelsohn и Филе хочу написать сегодня же. От Фили получил письмо в день рождения[[272]](#endnote-274).

Целую тебя крепко, крепко, крепко и обнимаю. Горячо любящий сын

Сергий

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 1 – 1 об.

### Москва 15 мая 1922 г.

Дорогая, милая Мамуля!

Не буду извиняться за долгое молчанье — если Ты «мене» мать, то и так не будешь ругать. А все это оттого, что я не могу и не умею писать Тебе ex officio <по обязанности — *лат*.> и официально, поэтому при состояниях настроения, определяемых формулой <два слова по‑фр. нрзб.>, нелепо замолкаю на продолжительный срок.

А все это время настроение у меня было очень неважное, сейчас со дня на день жду перелома, так как с головой окунусь в работу ГВЫТМа — единственное, что на меня действует благотворно. Постараюсь нигде серьезно (т. е. жертвуя собой) не работать. Последние две постановки: «Макбет»[[273]](#endnote-275) и «Воровка детей»[[274]](#endnote-276) — сделаны мною были халтурно, исключительно ради денег — и, конечно, соответственно и вышли. В связи с этим тоже <два слова по‑фр. нрзб.>.

Пролеткульт лишился театра «Эрмитаж», а что будет дано взамен, неизвестно[[275]](#endnote-277). С Мейерхольдом сорвалась еще одна постановка[[276]](#endnote-278) (ввиду переворота в театре). Все это, пожалуй, к лучшему, так как работа художника в театре меня вовсе не удовлетворяет, а отнимает массу сил и трудов. Таким же образом я выигрываю время для учения на режиссера. Вот только одно «но» — денежная сторона. Ведь за[[277]](#endnote-279)

л. 2 – 2 об.

### [9 июня 1922]

*Москва, 9/VI‑22*

Милая, дорогая Мамулька!

Начинать это письмо с извинений — было бы повторение того, что волею судеб не поехало к Тебе с почтенным hebreux <здесь: евреем — *фр*.> и дойдет к Тебе одновременно с этим. Правда, есть основания извиняться, но возложим вину на почтенного старца, которого я, правда, очень долго ждал.

Начну с лета. Предполагавшаяся поездка в Дагестан (за запасами на зиму и для отдыха) — все еще висит в воздухе[[278]](#endnote-280) и «боюсь», что для меня так там и останется висеть… Что-то мне уж очень хочется отдыхать дома и с Тобою… но можно ли будет рассчитывать на полный отдых? В таком случае в начале июля качу в Петре Хотя все же еще никак не знаю, на что решиться — перспектива зимы без запасов с юга — пужает. Опять же трепанье куда-то на юг — тоже пужает. Подумай Ты на этот счет и вообще на комбинации на лето и пиши скорее.

Здесь начинаем сдавать зачеты за 1‑ый курс и, кажется, наклевывается много работы к осени, так что будущий сезон будет не таким «пустым», как этот (в смысле проявления себя на публике — в смысле же приобретения знаний и опыта — лучшего от 1921/22 и ждать нечего было!), тем более, что я сейчас получил заведыванье ТЕО Пролеткульта[[279]](#endnote-281) (то, чем был Смышляев[[280]](#endnote-282)) ввиду формально-идеологического переворота (победа «левых»[[281]](#endnote-283)), {114} что мне дает полную постановочную свободу действий и, вероятно, очень благоприятно отразится на материальной стороне… если, конечно, Пролеткульт не прогорит.

Денег сейчас немного получил (30.000.000) — правда, сумма уже «тронулась», но все же думаю выкроить либо сапоги, либо брюки и пиджак (из выданной очень хорошей материи).

Да! От Frl. Michelsohn получил фотографии из Берлина. Пишет, что посылает Тебе тоже; 12‑го же июня Валя (Смышляев) едет в заграничное турне и будет в Берлине (с 1‑ой студией МХТ)[[282]](#endnote-284), где обещал повидаться с нею, свезти письмо и привезти все, чем она нагрузит. Пишу ей письмо с мерками.

От Фили получил из Риги немного шоколаду, Condensed Milk <сгущенного молока — *англ*.> и сахару.

С нетерпением жду письма. Крепко, крепко целую и обнимаю. Любящий сын

Сергий.

Поклон всем. Неужели «носатая» половина дяди Володи (ему поклон особо) тоже здесь???

л. 5 – 6 об.

### Жизнеописание Сергея Михайловича Эйзенштейна[[283]](#endnote-285)

Родился в 1898 г. В 1916 окончил Институт Изобразительных Искусств в гор. Рига. С 1916 г. продолжал работу в Петербурге в Мастерских худ. Елисеева, Дыдышко и др. С 1919 г. работал под руководством Г. М. Лачинова по теории и практике режиссуры. С 1920 г. (кон. 1919 г.) вел самостоятельную работу по организации, руководству и преподаванию в студиях ТЕО и ИЗО в Политуправлении XV‑ой Армии (Вел. Луки, Полоцк и др.) и Западного Фронта (г. Смоленск и Минск). С конца 1920 г. веду работу в Московском и Центральном Пролеткультах в качестве: 1) преподавателя театрально-декоративной живописи в Студиях Изо и сценического движения и режиссуры в студиях ТЕО. 2) Член Научно-Методологической Комиссии при Ц. К. Пролеткульта (по отделам ТЕО и ИЗО) и 3) постановщиком в театре при Ц. К. (художником и режиссером).

С 1921 г. кроме того работаю в Государственных Высших Режиссерских Мастерских.

РГАЛИ, ф. 1230, оп. 1, ед. хр. 792, л. 5.

### **{****116}** ПРОГРАММА занятий в театральных мастерских Московского Пролеткульта на первое полугодие (август 1922 г. – январь 1923 г.) и отчасти на второе, выработанная на заседании Театральной Секции 26/VI – 22 г.

9 июня 1922 года в письме к матери С. М. Эйзенштейн сообщил, что: «получил заведыванье ТЕО Пролеткульта… ввиду формально-идеологического переворота (победа “левых”)…»

Надо заметить, что, став тем, «чем был Смышляев» (по должности), Эйзенштейн выбрал за образец, которому собирался следовать, совсем другую фигуру — провозвестника «Театрального Октября», вождя «левого» театра, своего учителя — Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Предстоящий год — вплоть до премьеры «Мудреца» — это год активного претворения уроков Мастера, проверки собственной практикой его педагогических наставлений. Это и год беспощадной борьбы с наследием МХТ.

О стремительно последовавших переменах спустя много лет вспоминал один из учеников режиссера Александр Лёвшин: «До этого времени театр Пролеткульта находился под влиянием МХАТ: режиссером был актер Первой студии В. С. Смышляев; под руководством опытного педагога В. Н. Татаринова крепко изучалась “система” Станиславского. И вдруг резкий вираж влево… К “высокому” искусству, оказывается, необходимо присовокупить и “низкое”: срочно обучиться акробатике, балансированию, воздушным полетам, жонглированию, клоунским антре. Прекратились занятия по “системе”»[[284]](#endnote-286).

Документ, датированный 26 июня 1922 года, — первая педагогическая программа, составленная С. М. Эйзенштейном.

Сразу следует указать на зависимость ее от разработок учебного заведения, где Сергей Михайлович учился. См.: Положение о Научно-исследовательском институте Государственных Высших Театральных Мастерских от 6 марта 1922 года[[285]](#endnote-287). Эйзенштейн практически заимствует из этой программы все специальные предметы (добавляя, впрочем, курс бульварного романа и американской фильмы). Общественные дисциплины корректируются с учетом специфических особенностей Пролеткульта.

{117} I. План работ для режиссерских мастерских (исходя из 36 часов занятий в неделю).

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|  | А. Концентр 1-й[[286]](#endnote-288). | |  |  |
|  | Теоретические предметы. | |  |  |
| 1. | Основы сценоведения | | 1 полуг. | 2 ч. |
| 2. | Теория и система актерской игры | | 1 –//– | 2 ч. |
| 3. | Поэтика | | 2 –//– | –//– |
| 4. | Основы драматургии. Анализ | | 2 –//– | –//– |
| 5. | Бульварный и детективный роман и американская фильма | | 1 –//– | 2 –//– |
| 6. | История театра: | а) античный и средневековый; | 1 –//– | 2 –//– |
|  |  | б) итальянский, французский, английский, японский | 2 –//– | –//– |
| 7. | История эксцентризма | | 1 –//– | 2 –//– |
| 8. | Мюзик-Холл и Варьете (теория развития) | | 1 –//– | 2 –//– |
| 9. | Стилистика | | 1 –//– |  |
| 10. | История пролетарской культуры | | 1 –//– |  |
|  | Итого | |  | 14 –//– |

Два необязательных для посещения 2‑хчасовых семинария с обязательными зачетами по политической экономии и истории рабочего движения.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | Б. Концентр 2-й.  Движение. |  |  |
| 1. | Био-механика | 1 полуг. | 4 час. |
| 2. | Американский танец | 1 –//– | 4 –//– |
| 3. | Ритмика | 1 –//– | 2 –//– |
|  | Итого |  | 10 часов |
|  |  |  |  |
|  | В. Концентр 3-й. |  |  |
|  | Звук. |  |  |
| 1. | Постановка голоса и дыхание | 1 полугод. | 2 час. |
| 2. | Декламация | 2 –//– |  |
| 3. | Пение | 2 полугод. |  |
| 4. | Шансонетка | 2 –//– |  |
| 5. | Теория музыки и строение инструментов | 1 –//– | 2 час. |
| 6. | Практика музыки | 2 –//– |  |
| 7. | {118} Шумовая музыка (лаборатория) | 2 –//– |  |
|  | Итого |  | 4 часа |
|  |  |  |  |
|  | Г. Концентр 4-й. |  |  |
|  | Вещественные элементы. |  |  |
| 1. | Математика | 1 полуг. |  |
| 2. | Начертательная геометрия и черчение | 1 –//– |  |
| 3. | Дисциплины пластические (теория) | 1 –//– | 2 часа |
| 4. | История сцены и техника современной сцены | 1 –//– | 2 –//– |
| 5. | Трюк и теория конструкции площадки (обзор, научная лаборатория и практика макета) | 1 –//– | 2 –//– |
| 6. | Теория костюма и техника портновского ремесла | 2 –//– |  |
| 7. | Предмет на сцене и практика бутафора и парикмахера | 2 –//– |  |
| 8. | Основы физики и электронно-монтерная работа | 2 –//– |  |
|  | Итого |  | 8 часов |
|  |  |  |  |
| Заведующий Театральной Секцией | | Эйзенштейн | |
| Член Театральной Секции | | Юрцев[[287]](#endnote-289) | |

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2330, л. 1 – 1 об.

### Письмо Б. Юрцева С. М. Эйзенштейну [11 июля 1922]

*Москва 11/VII 22 г*.

Уважаемыймного

С. М.!

Есть запятая. Дело в следующем. При нашем последнем разговоре с Вами мысли мои, вероятно, оччень сильно оракомболились и витали где-нибудь в Тулонском {119} остроге, тогда когда им следовало быть в комнате Отдела Искусств. Время очень немного спустя мысли мои, Рокамболя[[288]](#endnote-290) кинув и воспроизведя наш разговор, пришли в ужас описуемыйне. Припомнилось, ох… ох… ах… ах… очень много припомнилось… Припоминаю и то, что вашу симпатично-обаятельно-очарова- и проч. тельную персону лицезреть уже невозможно до сентября… Припомнилось и то, что в гениально составленной НАМИ с вами программе на ста восьмидесяти четырех и 3/4 предметах не видно ни одного какого-нибудь препаршивенького препадователя (так в тексте. — *В. З*.)[[289]](#endnote-291). Припомнилось и то, что вами даже не было никого намечено из категории таковских, каковские могли бы что-нибудь начать делать до Вашего очень ожидаемого, приезда, кроме Брика[[290]](#endnote-292), занятия коего будут со второго полугодия.

И потекли из моих малодушных мыслей мои малодушные, трусливые, позорные соображеньица. Перед глазами замелькали приводящие в движение мои волосы эпизоды. Постараюсь их перечислить, елико возможно:

— Веселый солнечный день в самом, самом, самом начале постылого августа. С ревом, визгом, рёкотом, гиканьем, уханьем, писком, свистом, визгом, гвалтом, ором, с песнями, плясками, прыжками и, черт, дьявол, демон, Вельзевул, пророк Исай, Буда, Бог, Магомет и пр. … знает с чем, врывается толпа симпатичных актеров студентов ПередвиТрупы[[291]](#endnote-293) и рассаживается за столом в комнате студии.

Чинно, вежливо, вдумчиво, благопристойно, мудро, с пальцами, приставленными к шишкам мудрости и другим шишкам, организационно-стройно вышагивают в ту же комнату гениальные мастера режиссуры. И вот перед очима сидящих и созерцающих сорока штук гениев появляется великолепная фигура Зав. Труппой и Члена Тео (моя фигура). Продефилировав раза полтора по комнате и послав штук сорок воздушных поцелуев, фигура, к общему сожалению зривших ее, скрывается. Этим заканчивается первый урок в Театр. Мастерских Моск. Пр‑та‑та.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| На | 2-й день | — то же. | При удалении фигуры сожалений меньше. |
| –//– | 3-й день | –//– | Вовсе нет. |
| –//– | 4, 5, 6, 7, 8 | –//– | 1) Свист, 2) калоша, 3) пепельница, 4) стул, 5) бой... |
| –//– | {120} 9, 10, 11, 12, 13 | –//– | Фигуры нет. Свист. Мешают столы, стулья, стеклы. Ученики занимаются уничтожением мешающего. |

На 14‑й день является Арватов и говорит, что, мол, товарищи, в этом году мы… мы… ну вобче довольно валять дурака.

!!! Товарищи! От слов к делу!!!

!!! Система Тейлора!!![[292]](#endnote-294)

!!! Даеш!!!

!!! У нас теперь (Урра!) Эйзенштейн!!!

Арватов избивается.

Входит Президиум в полном составе —

Избивается.

— Цека —

Избивается!!!

Изо, Лито, Музо, Пласто, Физо —

Избиваются.

Крой!

Шпарь!

Ходу.

Ухай!

Дуй!

Зачнем с Завтруппой!!!

Сашай! Царапай!

. . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . .

Уважаемый!

Уж очень уважаемый

С. М.

Что делать?! Присоветуйте.

Ну до 8‑го, даже до 10‑го числа вытерплю! А дальше Ей

Ей невозможно.

Спешите ответом, советом, приездом.

Вам на память (экспромт):

Я хочу созерцать Вас

Ах бес вас я угас

Сердце бьется в груде

Не найду преподавателей нигде

Приезжайте, а ни то помру сейчас с горя

Уважаемый Вами Юрцев Боря.

{121} Адрес —

Москва Моск. Пролеткульт

Отдел Искусств

Б. И. Юрцеву

Скорей же! Скорей же!

Скоррейй!!!

*P. S*. Рокамболя — оракомболил.

Молодость Генриха IV[[293]](#endnote-295) — очетверил.

Вообще Понсона — опонсонил.

Зайдите в труппу эксцентриков[[294]](#endnote-296) (там есть такая) и узнайте относительно матерьялов, которые они обещались прислать Арватову.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2286, л. 1 – 5.

## **{****122}** Сезон пятый — 1922/23

### Письмо С. М. Эйзенштейна к матери [8 – 10 октября 1922]

*8 октября 22*[[295]](#endnote-297)

*№ 1*

Милая, славная, дорогая Мамуля!

Еще и еще раз прими мою самую горячую благодарность (ибо она на мокром вокзале могла казаться остывшей) за все то очаровательное и милое, что в течение 3‑х месяцев я имел дома.

А теперь о себе здесь. Начну с конца:

В Пролеткульте — распростертые объятья и никаких мыслей о «сокращении». Вчера договорился денежно voici <вот так — *фр*.>:

1° Жалованье и заведыванье Передвижной труппой (службы никакой) — 90 милл.

2° То же Режисс. мастерских (службы никакой) — 110 милл.

3° За 8 Акчасов (45 минут) лекций (по 5 милл.) в неделю — в месяц 160 милл.

4° За 12 Акчасов (45 минут) лекций (по 10 милл.) в неделю — в месяц 480 милл.

Итого верных *840 миллионов* (на этот месяц) при занятости *четыре* раза в неделю по 3 1/2 часа (!) лекционных (NB. За жалованье делать ничего не надо, т. е. — приглашать преподавателей, экзаменовать поступающих, делать раз в месяц доклад etc.)… Мне кажется, что заниматься театром не только весело и интересно… (!) С середины месяца начну репетиции, которые пойдут в плюс к этой циффре и, думаю, подымут циффру до «кругленькой». В плюс к этому же пойдут эскизы костюмов и монтировки. Думаю, что на эту циффру (ведь еще будет набегать от Фореггера) уже прожить можно будет! (Хлеб 200.000, трамвай — без станций 200.000 и после 10‑ти — 400.000.) Это как будто даже немного больше выработки «инженера» Опсотовича?..

В ГВЫТМе, ныне Гитисе[[296]](#endnote-298), все по-прежнему хорошо. Работы будет, видно, очень много: по Актерскому факультету {123} придется играть, по Режиссерск[ому факультету] уже получил задание ставить пантомиму приехавшего из Берлина В. Парнаха[[297]](#endnote-299) — спеца по Американским танцам — совместно с ним.

Ну‑с, доехал я прекрасно: отсутствие детективного романа заменилось рассказами сыщика Угрозыска (помнишь, с полицейской собакой) о всяких ужасах. Багаж и все доехало прекрасно. Здесь застал 2 письма от Фили. Тетя Муля в Риге служит на фабрике — заворачивает пакетики — берет работу на дом и делают en famille <в своей семье — *фр*.> — дети здоровы и преуспевают. Этим путем концы с концами сводят.

Из Берлина письмо 31/VIII — до отсылки посылки со Смышляевым. Он уже приехал, на днях зайду к нему за ней — что-то очень много — одежда, белье, сапоги etc. Когда все получу, напишу об этом поподробнее.

Пока, Мамуля, целую крепко, крепко, крепко и обнимаю, оставаясь крепко любящим и благодарным сыном

Сергием

Поклон всем: от Нюши до Маленькой кудлаши, через Рыдников и Верховских.

Думаю написать во вторник, когда возьму посылку.

Целую.

Марки Мите.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 7 – 8 об.

*10 октября 22 № 1а*

Милая, дорогая Мамуля!

Ни времени, ни денег не было сразу отправить письмо — аванс еще не получен. А главное — хотел Тебе сообщить о содержимом посылки, которую тоже сумел взять — только сегодня — вот оно:

1. Форменный сюртук (прекрасное demi-saison <демисезонное — *фр*.> пальто выйдет!).

2. Темно-серые брюки и английского хаки (темного) френч-пиджак.

3. Кэпи, о каком я мечтал, хотя и не [в клетку]

4. 3 рубашки, 2 кальсон, 2 жилетки (пикэ).

5. 4 пары носок (2 потеплее), 4 носовых платка, 3 пары перчаток (не зимних).

6. Пару лаковых ботинок (как раз впору), 3 галстука и белый рабочий халат.

{124} Все вещи папины и как новые. При первом же начале «деньга бежит» — займусь приспособлением всего этого к моей фигуре — но до чего же папа был полным!

Кроме этого получил Sterbe-Kunde (метрику о смерти) и последнюю папину фотографию (маленькую).

Сегодня пишу в Берлин, а затем с луфтпостию <от *нем*. Luftpost — воздушная почта> — письма.

Телеграмму твою получил вчера и очень перепугался… пока не распечатал.

Дела идут и двигаются. Лишь бы меня хватило. Получу аванс — сяду на Phytine[[298]](#endnote-300).

К Ярхо (вторично) иду на днях.

Пока целую очень, очень крепко и обнимаю. Любящий сын Сергий, сейчас вылезший из ванны — живу совсем культурно. Сильно морально действует то, что одет. Целую

Сергий.

л. 9 – 9 об.

### **{****125}** К вопросу о «Моральном приоритете» Комментарии к первому выступлению в печати С. М. Эйзенштейна

|  |
| --- |
| «А был ли мальчик?»  *Максим Горький* |

Ниже речь пойдет о первом выступлении в печати Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Вот как оно описано в «Библиографическом указателе опубликованных статей С. М. Эйзенштейна…» в томе его «Избранных статей»:

«**1922**

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ. “Зрелища”, журн., М., 1922, № 6, стр. 26. Дискуссионный отклик на статью И. Аксенова о приоритете А. Таирова в изобретении особого вида декораций. Подписано Н. Фореггером, В. Массом, С. Юткевичем, С. Эйзенштейном»[[299]](#endnote-301).

Из такого описания следует, что И. Аксенов опубликовал статью о «приоритете А. Таирова», а квартет из Мастерской Фореггера вступил с ним в дискуссию.

В 1‑м томе «Избранных произведений» режиссера пояснение к библиографическому описанию было изменено: «По поводу статьи И. А. Аксенова о приоритете А. Я. Таирова в изобретении особого вида декораций»[[300]](#endnote-302).

В таком описании уже совсем потерялся смысл «Письма в редакцию», догадаться, о чем там идет речь, невозможно.

Составляя библиографию публикаций С. М. Эйзенштейна и познакомившись с эти письмом, мы не обнаружили в нем ссылок на статью И. Аксенова и упоминаний фамилии А. Таирова и описали первое выступление режиссера в печати по содержанию: «О работе над монтировочным планом спектакля “Хорошее отношение к лошадям”»[[301]](#endnote-303).

Правда, нас уже тогда беспокоило, что становится неясным контекст этого выступления.

В дни празднования столетия со дня рождения режиссера «Письмо» в «Зрелища» было перепечатано в юбилейном номере газеты «Экран и сцена»[[302]](#endnote-304). При републикации в его текст вкрались незначительные ошибки, поэтому прежде, чем перейти к описанию повода и причин его появления, воспроизведем его по первоисточнику.

{126} «**ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ**

Гражданин редактор!

Считая до сего времени верной в театре формулу Мольера: “Брать свое там, где его находишь”, мы, ввиду спора, поднявшегося “О моральном приоритете” и т. д., в Вашем журнале, все же считаем своим долгом указать, что во время работы Мастерской Фореггера при ГВТМ над монтировочным планом “Хорошее отношение к лошадям” в октябре 1921 года были намечены: 1) Движущийся тротуар и лестницы, 2) Система лифтов, 3) Трамплины на тросах, 4) Американские трамплины, 5) Кинематографическая реклама, 6) Движущаяся декорация, 7) Световая электрореклама, 8) Летающие фонари “Люкс”.

Однако обстоятельства чисто материального характера не дали возможности осуществить намеченное и детально разработанное в чертежах.

Мы не заявляем на эти изобретения никаких прав приоритета, так как использование достижений техники в театре не является открытием, а издавна существовало и применялось постановщиками (подъемники и движущиеся площадки в театре XVIII века, световые машины театра Феррары, пиротехнические фокусы балаганов и т. д.).

Только реальное осуществление, а не кабинетные замыслы могут определить ценность того или иного изобретения и права изобретателя.

*Рукмастфор Н. Фореггер,  
Зав. лит.‑реж. ч. Вл. Масс,  
Зав. худ.‑дек. ч. С. Юткевич,  
Художник С. М. Эйзенштейн*».

При чтении письма сразу же возникают вопросы: о каком «моральном приоритете» идет речь? Почему с бухгалтерской педантичностью перечисляются театральные технические приспособления? Зачем заходит разговор о чертежах к ним?

Странное впечатление производят и подписи под письмом — словно в солидную компанию чиновников от искусства (руководитель мастерской, заведующие литературно-режиссерской и художественно-декорационной частями) затесался вольный художник, но именно его фамилия почему-то сопровождается двумя инициалами (знак уважения?) в отличие от «рука» и «завов».

Но обо всем по порядку.

Началось все со статьи И. Аксенова «В пространство», открывавшей второй номер «Зрелищ» (5 – 10 сентября 1922). Журнал печатал {127} репертуар предстоящей недели, поэтому первое число (в данном случае — 5) — это крайний срок выхода очередного номера. Статья И. Аксенова датирована — «1.9.22». 1 сентября, как известно, начало учебного года. К разговору о новом учебном заведении и приступает автор: «ГВЫТМ существовал около года, время недолгое, а теперь переименован в ГИТИС. Он не умер, и поэтому о нем говорить имеет смысл, хотя вообще он не может похвастаться неизвестностью: не раз писали о работе, проделанной в стенах молодого Вуза над теорией и практикой движения игры человека и ни одна попытка в этом роде не встречала еще большего внимания и подражательности»[[303]](#endnote-305).

Нетрудно догадаться, что имеется в виду биомеханика и спектакль «Великодушный рогоносец», поставленный Вс. Мейерхольдом. Однако нас интересует другое.

Вот как автор статьи подступает к интересующей нас теме: «Почти неизвестной осталась, однако, работа ГВЫТМа в области так называемого неодушевленного материала, хотя она по своим размерам не меньше проделанной в пределах действий живой силы представления. Эту, неизвестную еще, работу можно характеризовать как решение задачи о переходе к оборудованию игры от ее украшения (декорирования)».

Дальше речь идет о работе Л. С. Поповой — художника «Великодушного рогоносца».

Затем И. Аксенов переходит к перечню побочных основной работе результатов. Среди них: «Студент С. М. Эйзенштейн дал решение использования эффекта установки в месте игры электромотора, качающегося трапа и движущегося тротуара. Последний рассчитан на комический эффект погони, перемещая свое полотно против движения преследующих. (Зачетный проект постановки пьесы Б. Шоу “Дом, где разбивают сердца”.)»[[304]](#endnote-306).

До этого автор статьи упомянул студента Вертляева (не назвав ни отчества, ни даже имени) и его «вагонетку», следом Федорова (тоже безымянного) и его «систему лифтов». Была уточнена хронология: «Все эти работы были выполнены в марте-мае настоящего года».

Все это понадобилось И. Аксенову для того, чтобы поставить вопрос не «частной собственности», а «морального приоритета» на изобретения.

Процитируем завершение статьи: «Поэтому, не отрицая, что поднятие культурного уровня его специальности в общероссийском (даже в планетном) масштабе составляет задачу всякого Вуза, ГВЫТМу приходится настаивать, в случае заявления с чьей-либо стороны, что выше перечисленные идеи заимствованы им из воздуха нашей столицы, в каковом воздухе они в данное время летают, приходится, говорю, настаивать, что в этот самый {128} воздух они были пущены нами. В пространство. Не имея никого в виду».

Стоит обратить внимание на необычную подпись: «На борту ГИТИСа И. Аксенов».

Намеренно косноязычен стиль статьи — ведь сначала можно подумать, что именно ГВЫТМом идеи были заимствованы из воздуха столицы, но при некотором усилии становится ясно, что речь идет о том, что заявление о приоритете и будет признанием в воровстве. Именно на это и рассчитывал автор статьи, как бы косноязычно завершая ее.

Поскольку обвинение не было конкретизировано, то тем, кто познакомился с этой статьей-провокацией, следовало сохранять самообладание. Немного подумать, прежде чем предпринимать какие-либо действия. Но, видимо, подвело желание занестись еще выше (все-таки привлекателен «планетный» масштаб), чем поднялся «на борту ГИТИСа» И. Аксенов.

Во всяком случае следующий документ был написан сразу же — 5 сентября.

«**ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ**

Гражданин редактор! В номере 2‑ом вашего журнала помещена статья И. Аксенова “В пространство”, в которой он, говоря о работе, проделанной учениками ГВЫТМа в области “так называемого неодушевленного материала”, перечисляет следующие их “изобретения”: 1) движение вагонетки, 2) движущийся тротуар, рассчитанный на эффект погони и 3) систему лифтов. На означенные “изобретения” им заявляется от имени ГВЫТМ “моральный приоритет”. Указана и дата “изобретений” — март-май т. г. (Здесь имеется в виду предыдущий театральный сезон. — *В. З*.)

В связи с этим мы считаем необходимым от имени Камерного Театра сообщить: в ноябре прошлого года Камерным Театром была задумана постановка пьесы по Честертону “Человек, который был Четвергом”. В декабре при разработке вопроса о действенном движении пьесы и отвечающих ему монтировочных планах в качестве необходимых приспособлений были введены в систему макета: 1) движение вагонетки, 2) движущийся тротуар как приспособление для погони, имеющей большое значение во всем развитии спектакля, 3) комбинация лифтов, 4) вращающийся подъемный кран, 5) движущиеся софиты и фонари, 6) аппарат световой рекламы.

{129} На основании разработанного таким образом движения тогда же стал вырабатываться специально образованной мастерской сценарий спектакля. В мае месяце, после выработки чернового сценария, Александром Весниным были окончательно разработаны все чертежи, по которым в настоящее время им закончен макет.

Камерный Театр никогда не сохранял своих работ в тайне, считая, что, если те или иные удачно разработанные им сценические планы и построения проникнут в работу других театров и мастерских, то от этого только двинется вперед работа современного театра. И в данном случае Камерный Театр не защищает никаких своих патентов.

Но поскольку И. Аксеновым поднят сейчас вопрос о “моральном приоритете”, мы должны заявить, что первые три совпадающие “изобретения” фиксированы Камерным Театром еще в декабре предыдущего года.

*Зав. художественной частью К. Т.: А. Таиров.  
Зав. монтировочной частью К. Т.: Л. Лукьянов.  
Художник: А. Веснин*.

5 сентября 1922 г.».

Как видим, письмо сотрудников Камерного театра было написано сразу же по ознакомлении со статьей И. Аксенова, но напечатано было только через номер[[305]](#endnote-307).

В разделе «Хроника» того же номера было помещено сообщение: «14 сентября возвратился в Москву из Крыма Всеволод Эмильевич Мейерхольд»[[306]](#endnote-308).

Не секрет, что «Зрелища» были промейерхольдовским журналом. Может быть, редакция ждала санкции самого Мейерхольда на помещении письма? Или дальнейшая стратегия публикаций могла быть выработана только в его присутствии?

Однако обратим внимание на письмо руководителей Камерного театра: на перечисление шести театральных технических приспособлений, на указание срока изготовления чертежей и на структуру подписей — в письме, подписанном «художником С. М. Эйзенштейном», изобретений — восемь, число подписавшихся — 4, сроки, разумеется, намного опережают течение работы К. Т.: премьера «Хорошего отношения к лошадям» состоялась 5 января 1922 года. Письмо руководителей Мастфор (Мастерской Фореггера) выглядит как пародийное передразнивание письма Камерного театра.

Но упоминание о возвращении Мейерхольда в Москву дает нам возможность понять пружины театральной интриги. Еще летом была напечатана его статья по поводу смерти Е. Б. Вахтангова {130} «Памяти вождя». Там содержалась такая оценка работы детища А. Я. Таирова: «Когда-то считавшийся левофланговым Камерный театр, конечно, считался таковым лишь по недоразумению.

Последние работы Вахтангова показали нам, что именно здесь — и в Третьей студии МХТ, и в “Габима”, где он работал, — производились те новые опыты, которые действительно помогали искусству театра продвигаться вперед.

Камерный театр с его неостилизацией только разжижал и всегда лишь разбазаривал достижения первых шагов условного театра.

И недаром бежали от него Фореггер, Фердинандов и Вадим Шершеневич.

Первый — для создания уличного театра во вкусе французских бродячих театров средневековья, ради укрепления здоровых традиций балагана, второй и третий бежали от таировского дилетантизма, от звонкой пошлятины, от пресловутой “наготы на сцене”, от псевдоакробатических кривляний, от декларации о “неореализме”, от сладеньких жестиков, от чувствительных завываний, бежали, чтобы в самостоятельных трудах начать укрепление научных основ театра.

Фореггер, Фердинандов, В. Шершеневич — здоровые люди. Здоровым людям не место в “лаборатории” изготовляющей специи для извращения вкуса…»[[307]](#endnote-309).

Конечно, такой темперамент, какой был у Мейерхольда, даже теперь не может не увлечь. Тогда он был, надо полагать, еще более привлекателен. На письмо «изготовителей специй для извращения вкуса» первым ответил «беглец» (или скорее «перебежчик») Вадим Шершеневич. Напомним, что он вместе с Б. А. Фердинандовым возглавлял Мастерскую опытно-героического театра, примыкавшую, как и Мастерская Фореггера, к ГВЫТМ.

Реплика В. Шершеневича была напечатана в № 5 «Зрелищ» (26 сентября — 2 октября):

«**ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ**

**О патентах на новаторство**

В предыдущем номере — письмом руководителей Камерного Театра доказывается, что неправ тов. Аксенов, считающий, что ГИТИС является пионером в области машинной конструкции и пр. Все это оказывается давно было придумано Камерным Театром. Правда, МКТ этого не показал, но он думал об этом, а это все равно.

Я очень далек от мысли, что истории человечества необходимо знать дни и часы, когда такая-то идея на театре зародилась, но тем не менее, поддавшись гипнозу {131} “патентного новаторства”, вынужден учинить моральный иск именно к МКТ.

В том же номере есть информация о скорой постановке в МКТ “Жирофле”.

В этой заметке указано, что “абсолютно новым” является награждение каждого действующего лица своим ритмом — “лейтритмом”.

Не входя в обсуждение того, поскольку вообще МКТ имеет представление о ритме, считаю своим долгом указать, что самый принцип построения спектакля на свойственных отдельным лицам своих ритмических речевых и мимических свойств был осуществлен дважды Опытно-Героическим Театром: в первый раз частично в “Женитьбе”, где по этому принципу построены образы всех женихов. Второй раз — полно в “Даме в Черной Перчатке”, которая и писалась специально по этому методу.

Таким образом “новизна” МКТ, как всегда, довольно старого свойства и не стоило открывать Америки, когда просто подражаешь американской мелодраме.

Но мы отнюдь не отказываемся от нашего права подарить МКТ найденные нами принципы и зачислить этот “мировой театр” в число наших вольнослушателей, обязав, однако, театр солиднее изучить те дисциплины, которые установлены нами для нахождения ритмических законов.

В статьях прошлого года о принципах постановки “Женитьбы” и “Дамы” писалось достаточно много и нами и другими. Таким образом МКТ отговариваться обычным незнанием и неведением не может. Все, что напечатано, доступно грамотным людям.

*Главрук ОГТ Вадим Шершеневич*»[[308]](#endnote-310).

Премьера оперетты Шарля Лекока состоялась в Камерном театре 3 октября. 10 октября была опубликована беседа с А. Я. Таировым о работе театра над этой постановкой и о задачах, стоявших перед труппой[[309]](#endnote-311).

Что касается публикации в «Зрелищах», то, скорей всего, она входила в механизм интриги, ибо подписана явно фарсовым псевдонимом «Адам Аз» и, судя по всему, изготовлена в редакции «Зрелищ» специально под реплику В. Шершеневича.

Кстати, можно предположить, что автор реплики (Вадим) мог быть причастен и к написанию информации (Адам)[[310]](#endnote-312).

Стоит познакомиться с главкой «Таиров — Мейерхольд» в его воспоминаниях «Великолепный очевидец», где утверждается, «что {132} спор между Таировым и Мейерхольдов не был спором по существу. Это была скорее борьба за положение». Разумеется, автор воспоминаний нимало не стесняется того, что неоднократно перебегал в лагерь того, кто оказывался в лучшем положении. Правда, в этих воспоминаниях записана замечательная сравнительная характеристика Таирова и Мейерхольда, принадлежащая художнику Г. Якулову: «И Всеволод и Александр Яковлевич оба одно и то же. Своя своих не познаша. Оба эстеты! Оба Оскар Уайльды! Только Таиров — Уайльд до Редингской тюрьмы, а Мейерхольд — после тюрьмы!»[[311]](#endnote-313)

В. Шершеневич был драматургом, в письме идет речь о его пьесе «Дама в черной перчатке. Американская мелодрама в 5 действиях». Однако комбинация «информация» — «письмо в редакцию» слишком похожа на комедию положений (чтобы не сказать — подлог).

Впрочем, и начиналось все с передергивания: уже в первом процитированном предложении статьи И. Аксенова содержалась по меньшей мере натяжка. ГИТИС на самом деле был образован путем слияния Государственного института музыкальной драмы и Государственных высших театральных мастерских с включением в него еще ряда театральных мастерских. Когда спустя некоторое время Мейерхольд со своими учениками покинул ГИТИС, это никак не отразилось на дееспособности нового учебного заведения.

Завершилась интрига в № 6. Кроме письма второго «беглеца» Фореггера сотоварищи, в нем была опубликована подводящая итоги статья И. Аксенова «По назначению». Приведем из нее только первые и заключительные абзацы, опустив ссылки на показания против Таирова третьего «беглеца» — Б. Фердинандова.

Итак, вот первые два абзаца: «Если в первый раз мне пришлось направить мою сигнализацию в пространство, то теперь, после неожиданного для меня ответа Московского Камерного Ак-Театра, который, не будучи ни в чем мной обвинен, внезапно заявил, что он по примеру Толстовского мальчика “сливы не ел, но косточку бросил в окно”, то теперь мне приходится обращаться по вполне определенному адресу. Вина не на мне.

Из числа трех подписавших это заявление я знаю двух. Я привык уважать А. Я. Таирова за его преданность своему делу, за его неутомимую энергию и огромные организаторские способности»[[312]](#endnote-314).

Далее И. Аксенов ссылается как на стимул — на «“моральный приоритет” моих друзей».

Вот последние два абзаца: «Сигнализируя в пространство, я никого не хотел обидеть и никого не обвинял, я даже приветствовал возможных утилизаторов нашей работы и заранее освящал их поступки, почитая их делом хорошим. Я полагал и полагаю, что {133} использование чужого опыта — дело почтенное. Но я очень жалею, что навел уважаемых мною театральных работников на дурной поступок и прошу их принять уверение в том, что быть искусителем — не моя специальность, что я не считал их плагиаторами, да и сейчас не считаю, чтобы они сами о себе ни думали и какие бы недействительные меры они ни принимали для убеждения всех в противном.

Их совесть должна была быть спокойной и ясной до их нехорошего письма, теперь же они сами ее замутили. Все зло от гордости»[[313]](#endnote-315).

Как известно, свое «Эссе об эссеисте» — достаточно выразительный портрет И. Аксенова — Эйзенштейн начинает не очень приятным для портретируемого предложением: «Его сравнительно мало любили». Далее следует расшифровка:

«Он был своеобразен, необычен и неуютен. И имел злой язык и еще более злой юмор. Притом юмор своеобразный и не всегда доступный». Правда, за тезисом следует антитезис: «Я Аксенова любил очень. И за злой язык, и за злой юмор, и за неуютность. Может быть, потому, что я понимал его лучше»[[314]](#endnote-316).

Сочтем всё, что И. Аксенов проделал с руководителем Камерного театра, «злым юмором», «не всегда доступным» А. Я. Таирову. Иначе бы тот не уподобился известной унтер-офицерской вдове, «которая сама себя высекла».

К тому же при ссылке на эссе Эйзенштейна об его учителе — а И. Аксенов был ректором ГВЫТМ и когда-то принимал Сергея Михайловича в это учебное заведение: благодарный ученик навсегда запомнил блистательные лекции учителя о «тройной интриге елизаветинцев» — надо помнить, что режиссер никогда не был объектом «злого юмора» исследователя и переводчика елизаветинцев.

Конечно, понимал Сергей Михайлович Аксенова лучше других. Вот его заключительные размышления об авторе книги «Сергей Эйзенштейн. Портрет режиссера»: «Последней работой, которой он был занят до самых последних дней своей жизни, было то, что он написал обо мне. Написанное способно вызвать нарекания. <…> Преступным было бы выдавать это за объективность и за полную картину. Оригинал бунтовал бы вместе с критикой против автора»[[315]](#endnote-317).

С. М. Эйзенштейн многим был обязан И. А. Аксенову и помнил об этом. Но в его эссе, к сожалению, преобладает не любовь, а попытка (или необходимость?) отмежеваться, если воспользоваться популярным в то время словом, от своего биографа. Нельзя без боли как за одного, так и за другого читать, к примеру, такие строки: «Он был односторонен, асимметричен. И субъективен. Это делало его чуждым по тенденции». Или такие: «Аксенов {134} оставался субъективным, предпочитая односторонность. Культивируя чуждый нам юмор. Излагал себя в чужой нам форме изложения. Он оставался малопонятным. Враждебно настраивающим»[[316]](#endnote-318). Когда в такое вчитываешься внимательно, то чувствуешь себя словно на репетиции отречения.

Время, впрочем, сгладило смысл подобных пассажей. Ученик, надо отдать ему должное, хорошо усвоил уроки учителя, его противоречивую стилистику: «Я привык уважать…», «Я любил…».

Но нам пора вернуться к первому выступлению в печати «художника С. М. Эйзенштейна». Номер с коллективным письмом мастфоровцев вышел до 3 октября («Зрелища», № 6, 3 – 9 октября). Сергей Михайлович целых три месяца — с июля по октябрь — провел в Петрограде у матери. Его письмо по возвращении в Москву с «самой горячей благодарностью» «за все то очаровательное и милое, что в течение 3‑х месяцев я имел дома» датировано «8 октября 22». Получается странное временное несоответствие.

До сих пор нет «Летописи жизни и творчества С. М. Эйзенштейна». Нам также не удалось установить, когда он уехал из Петрограда и прибыл в Москву осенью 1922 года. Но если окажется, что это произошло позднее 3 октября (а мы почти уверены, что так оно и было), то перед нами загадка: как появилась под письмом подпись Эйзенштейна? Или все было заранее предрешено — и она нужна была для симметричности?

Во всяком случае ничего присущего именно Сергею Михайловичу в письме обнаружить не удается. Весь его текст — комбинация мотивов предшествующих публикаций «Зрелищ». Как мы помним, все начиналось с «решения использования эффекта установки» «студентом С. М. Эйзенштейном». Поскольку А. Таиров и А. Веснин сами сознались во всем и объявили себя «плагиаторами», то «студент» должен был претерпеть метаморфозу — в финале превратиться в «художника».

«Весь мир — театр, и люди в нем актеры», — сказал великий Шекспир, которого в то время ни Аксенов, ни Эйзенштейн не любили. Но законы театра независимы от воли конкретных персонажей — пьесы ли, жизни ли. По сюжету, выстроенному скорее всего Мастером, Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, требовался юный «Джек — покоритель великанов», и, по-видимому, нашему герою — Сергею Михайловичу Эйзенштейну — довелось сыграть ее, не догадываясь ни о чем, а пребывая в городе Петрограде «любящим и благодарным сыном».

Если эти предположения подтвердятся, то из библиографии С. М. Эйзенштейна следует изъять «Письмо в редакцию» «Зрелищ». Тогда его первым выступлением в печати станет другая публикация в тех же «Зрелищах» — «Биомеханика. Из беседы с лаборантами {135} Вс. Мейерхольда» (№ 10, 31 октября – 6 ноября, с. 6). См. нашу атрибуцию[[317]](#endnote-319).

P. S. История повторяется… Спустя год — 6 декабря 1923 — была сыграна наконец премьера «Человека, который был Четвергом». Дискуссия о приоритете возгорелась вновь, на этот раз между Мейерхольдом, поставившим в Театре Революции «Озеро Люль» А. Файко, и все тем же А. Я. Таировым.

Фарс давался повторно. До трагедий того и другого было еще далеко…

### Письмо С. М. Эйзенштейна к матери [11 ноября 1922]

*11 ноября 22*

*№ 4*

Милая, дорогая Мамуля!

Твердо убежден, что вновь моя милая Мамуля серчает на свое «отродье». Но сложи гнев на милость — ведь не привыкать стать оное отродье прощать; и ласковым взором взгляни на оные строки

1°. Гардероб: шапка готова, пальто починено. Отлетевшие было от «старых» (так называемых) сапог [подметки] — водворены на место.

{136} 2°. Финансы: за прошлый (октябрь) месяц получил 800.000.000 (240 — дополучаю на днях). 125 — в кармане — остальное *съедено*. На текущий — ноябрь — заключил договор на 1 1/2 миллиарда (думаю — неплохо? Занят 5 раз в неделю по 4 часа!), что дает мне на день 50.000.000, на что юноша все же может прожить!

Работой в Пр[олеткуль]те очень доволен (лишь бы не сглазить) — и интересно и «тепло».

3° *Кулинария: ежедневно* ем *утром* и *вечером* по бифштексу с кровью, мясной суп, утром еще к тому 2 стакана кáккао и 2 францбулки. Позволяю себе (почти ежедневно) яблоки, виноград, даже шоколад, бутерброды с сыром на службе. Сгущенное молоко со стола не сходит, а в шкафу, за книгами стыдливо прячутся 1 1/2 бутылки… портвейна в ожидании возвращения поздно и с упадком сил. Phytine. Inosite глотаю добросовестно.

Полагаю, что по этим трем пунктам поведение мое должно быть признано безукоризненным.

4° Работа: в Пр[олеткуль]те сейчас приступил к постановке[[318]](#endnote-320). У Мейерхольда состою *режиссером-лаборантом* по его постановке «Смерть Тарелкина»[[319]](#endnote-321). От «Подвязки» у Фореггера пока ловчу[[320]](#endnote-322), так как первая и вторая работа куда интереснее и солиднее. Кстати, как Тебе понравился профиль Твоего единоутробного в «Зрелищах»?[[321]](#endnote-323)

5° *Дипломатические: ни у кого, кроме Ярхо, не был*[[322]](#endnote-324). Сегодня иду к нему окончательно узнать о судьбе. Ты знаешь кого, и напишу.

Теперь прошу объяснить мне, почему Ты мне не пишешь — у меня все оправдания есть — занятость. (P[ar] ex[emle] <например — *фр*.> вчера 11 – 3 — Пролеткульт — 2 лекции. 3 – 6 1/2 — репетиция «Тарелкина». 7 – 11 1/2 — монтировочное совещание и работа по постановке в Пролеткульте. Без Phytine’а и бифштекса такую марку — и почти ежедневно — не выдержишь!) А посему очень и очень прошу Тебя писать мне неустанно.

Засим кланяюсь всем, кому Тебе вздумается передать поклон, а Жаки[[323]](#endnote-325) особо.

Целую очень, очень, очень крепко и обнимаю. Пиши горячо любящему сыну.

Сергий.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 13 – 14 об.

### Вступительное слово[[324]](#endnote-326)

Выступаю в роли пародиста-зазывателя, с барабаном расхваливая почтеннейшей публике все №№ нашей обширной программы — правда, не №№, а отделы и предметы ее, но ввиду чрезвычайного недоверия и недостатка энтузиазма у публики приходится нахваливать, вернее, растолковывать ей то, что нами в нее включено.

Задача неблагодарная — апология чисто формальной стороны программы.

О Карла Марла etc.

Предварительно: Мы и Гитис. Гитис — академия[[325]](#endnote-327). Ему доступна роскошь научно-отвлеченной работы. На нем задача — создание науки театра — строго научного классического канонического подхода. За это он получает деньги. Мы финансируемся за собственную производственную работу. Мы обязаны уже использовать практически весь опыт и все опыты, добытые научной работой, — отсюда наша теснейшая связь с Гитисом путем восприятия в нашу работу всех технических и теоретических достижений его.

Но часть областей театра нуждается и в дальнейшей проработке, ибо, если допустим, например, что в области движения Мейерхольдом сказано последнее и решающее слово[[326]](#endnote-328) (в смысле *подхода*, так как практическая разработка системы движения, колоссальнейшая работа впереди и по плечу разве только такому мастеру). Если в подходе {138} к основам игры (возбудимость etc.[[327]](#endnote-329)) нащупываются тоже необъятные открытия. Если, наконец, должно полагать в настоящем сезоне возьмутся-таки свирепо за слово и двинут этот запущенный у нас вопрос. То такие вопросы, как основы конструкции спектакля в плане, например, драматургическом, совершенно не затрагиваются — ставят пьесы, но не *делают* пьес — переделывают пьесы, но не *сочиняют*. Вопрос «материального оформления» — не в обиду Л. С. Поповой будь сказано[[328]](#endnote-330) — стоит на довольно неопределенном курсе, некоторые позиции не только сомнительны, но направлены в самую опасную сторону — эстетизм, стилизации под современность в плане той же влюбленности в маховое колесо и радио-антенну, по существу ничем не отличной от влюбленности в белые парики и фижмы «Луи Сез» — четырнадцатый! Что эти вопросы Гитис затрагивает меньше, совершенно понятно — формула: «Игру показывают» — дает ключ ко всему. Гитис прежде всего — «Театр актера»[[329]](#endnote-331). Экспериментальная лаборатория над актерским материалом — и в этом его историческая роль. Но с точки зрения *театра* для *публики*, а такую точку зрения мы [не] выдерживать не можем — нас перестанут финансировать — нужен не театр «актера», или театр «пьес», или театр «декораций» — а нужен «*театр аттракционов*»[[330]](#endnote-332) — театр спектакля — зрелище в новом понимании: театр, формальной задачей коего является воздействие на зрителя всеми средствами, даваемыми современными возможностями и техникой, театр, где актер займет свое место, *наряду* и столь же равноправно, сколь и пулемет, который холостым зарядом будет шпарить в публику, как и качающийся пол зрительного зала или наводящий панику дрессированный леопард. Театр, строящийся по принципу — цель оправдывает средства, и где не будет средств почтенных и полупочтенных — не согласных с «эстетикой театра и театральности» — обвиняли же нас в том, что это грех против Театра делать настоящий бокс на сцене[[331]](#endnote-333), когда истинный психологический театр должен строиться на показывании «реакции толпы на невидимый зрителями бокс»! Но и здесь не следует вдаваться в своего рода «пуританизм наоборот» — только цирк хорошо, а если мы попробуем в наш рецепт спектакля включить 3 % натурализма или 1 % психологизма, то это уже «негодяще». Всякая вещь со своим процентом воздействия — на своем месте, и в объявленном курсе «бульварного романа»[[332]](#endnote-334) вы научитесь понимать, какова при умелом подходе и в нужном месте сила чистейшего {139} психологизма! или каков эффект грубейшего харакири с потоками крови в сервировке японского театра!

Итак, в производственном плане — не «игра показыванье», а «театр аттракционов». В нашей актерской работе — практическое его осуществление, в нашей режиссерской работе — изучение техники приемов и материалов создания спектаклей такого театра.

Теперь вкратце обзор предметов и в их подразделении и с точки зрения их ценности в отношении конечных задач.

*Режфак* — работа в двух направлениях: конструкция материалов и технология материалов.

1. Установление критериев оценки и анализа режиссерских работ. Изучение процессов создавания таких работ (пути создания спектакля по М[ейерхольду]).

Написанная пьеса. Принципы подхода к постановке: раскройки, переделки в видах удобоваримости, осовремениванье в видах обострения, как повод к готовой системе трюков или аттракционов, экспрессионистский подход — гарантия от импрессионизма (Лукин и Голейзовский[[333]](#endnote-335)), насилование в видах принципа «прежде всего я и мое приятие»[[334]](#endnote-336) etc.

Собственное авторство. Приемы построения воздействующего сценария и пьесы (вспомним предмет Драматургия: приемы воздействия бульварного романа), роль *монтировочного решения* (вспомним предмет Анализ влияния сцен на драматургию построения, американская фильма, детективный роман, commedia dell’arte, от времени Гоцци до времени Арсена Люпена[[335]](#endnote-337), причины ея перехода в литерат[уру]. Debureau. Возможности «Funambules»[[336]](#endnote-338) и возможности Grand-Opera. Chercher la difference <Исследовать различие — *фр*.>), *построение по характеру диалога, монолога* (вспомним предмет Бульварный роман — *чистый* вид утилитарного в себе (в видах интриги) разговора — лишенный задач стилизационных, изложения философских взглядов, литературного «ляр пур лерства»[[337]](#endnote-339) высокой литературы или исполнения монтировочных функций (50 % монологов Шекспира и древних) или описательных того, что можно просто показать (смерть Ипполита[[338]](#endnote-340), Расин и Корнель), излагающих и обрисовывающих характеры и нравы (Мольер, Ben Jonson) — высокой драматургии. Диалоги бульварного романа, строящиеся по принципам комедии диалектов. *Значение и преимущество системы комедии* {140} (dell’arte) и драмы (Бульв[арный] роман) масок[[339]](#endnote-341). Тождество масок — по-видимому, подсознательный фундамент неминуемости их воздействия. Темы переодевания и двойника — неизбежно нервирующие (как вспышки магния, выстрелы etc.).

*Понятие о мизансцене как f (x, y, z, t)*. Изучение системы трехмерного графика. Практическое упражнение в построениях по графику[[340]](#endnote-342). Проверка на живом материале. Изобретение сценических аттракционов[[341]](#endnote-343).

2. Актер и система игры. Зритель. Воздейственность тела, ракурса, преодоления препятствий, инерции (см. танец), тяжести (биомеханика в узком смысле слова), аппаратов, умышленно подставляемых режиссером для вовлечения актера в необходимость преодоления невыгодного положения («Незнакомка», «Смерть Тарелкина»[[342]](#endnote-344)) — чем что из них раздражает публику. Причины воздейственности.

Чувства. Инстинкты. Извращения.

От сказки Луначарского к колесу Теофиля Готье[[343]](#endnote-345). (Рис.)

Психология и ее ценность (II [параллель] бульв[арному] роману). «Нечистые» средства.

Трюковая площадка и ее аттракционная ценность.

Музыка. Какова должна быть музыка на Театре.

Вопросы «технической» стороны спектакля. Техника всех этих дел.

*Акфак*. Теория и системы игры. Система игры. Овладение и осознание телом и тела. Предметы, развивающие эластичность фантазии. Вопросы образа etc. и охвата стиля. (Чтение, разбор, обрисовки, воспроизведение.)

Играть будут все. Наш режиссер должен быть почти неминуемо «первым игрецом» (в плане инструкторства), проиграть же в видах показания необходимо[[344]](#endnote-346).

{141} Также и расширение наших постановочных возможностей. План. «Мудрец» как постановка на обострение эластичности как тела, так и перехода из жанра в жанр и постижение стиля клоунады. Отсутствие ценности внепедагогической «в общем ходе истории». Плач о «перехватах». Важно как преддверие к строящейся по изложенным принципам драме «Пататра»[[345]](#endnote-347).

Изучение принципа воздействия смежных наук и искусств, ибо они питают наш вид искусства (период бытового театра, живописного театра, революционного театра, синтетического театра, акробатического театра etc.). Но не трансплантация элементов этих смежных искусств и наук, а использование *их приемов и специфических подходов*.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 899, л. 1 – 3 об.

### Из писем С. М. Эйзенштейна к матери 3 декабря [19]22

*№ 1062*

Моя милая, дорогая, славная Мамуля — сокращенная!

Очень был рад наконец получить от тебя письмо, хотя и не из веселых… Спешу ответить и от всей души: 1° поблагодарить Тебя за Рыдниковое молоко и 2° посочувствовать Твоей сокращенности. Бедная Мамуля! Что же Ты теперь будешь делать? Но во всяком случае никакая (пока) служба лучше того гроба, где Ты работала! Бог даст найдешь опять что-нибудь уютное, а не такой проходной двор! Если у тебя туго с пенёнзами <pieniadze — деньги — *польск*.>, напиши сейчас же — миллионов 100-200, безусловно, сумею Тебе выслать, и вовсе не обрекая себя на голод. И пожалуйста, sans délicatesses <не деликатничая — *фр*.>. Нужно, так пиши. Нельзя оставлять свою взбалмошную Мамаску sans le sous <без гроша — *фр*.>!

Молоко допиваю с гран-плезиром <с большим удовольствием — от *фр*. gran plaisir>. Насчет корма опять вошло {144} все в норму — было одно время (недели 1 1/2), когда был выскок из бюджета — было хуже и, главное, как раз в весьма интенсивный по работе период — отразилось немного, но сейчас опять выправилось.

Очень опечален Жакиной суровостью и обратной стороной Ярхиной медали! Кстати, ответа от него еще не получил. Вопреки заветам матери думаю все же к нему зайти насчет того этого.

С демобилизацией вопрос кончен — я опять на общегражданском положении.

В театральной работе сейчас получил своего рода аттестат — помещен на афишу «Смерти Тарелкина», как лаборант по постановке Вс. Мейерхольда. Что для марки весьма важно. Постановка сошла хорошо — хотя ругали из-за нее масса[[346]](#endnote-348).

Работой в Пролеткульте пока очень доволен — увлекаюсь, ребята очень славные и думаю, что будет толк. «Мудреца» думаю кончить к концу января.

«Подвязка» — не пойдет. До сих пор некогда было ее ставить, а сейчас считаю — поздно — я лично в формальном отношении ее уже перерос — выполнить ее сейчас будет уже шагом назад.

Пока крепко, крепко Тебя целую, судорожно обнимаю. Не тоскуй, Мамуля, — образуется! — не унывай, пиши, если Тебе что нужно, а главное — пиши, пиши и пиши. Целую. Любящий сын

Сергий

Алеша еще не приезжал.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 15 – 16 об.

### [22 декабря 1922]

*Декабря 22*

Милая, дорогая Мамуля!

Чрезвычайно обрадовался, получив письмо, каковыми Ты меня в эти полсезона не то чтобы баловала. Хотел сейчас же сесть за ответ, но только сегодня это удалось сделать. Что же Ты мне так страшно редко пишешь? Как Твои дела-делишки? Как служба?

{145} Алеша у меня был, но, к сожалению, до получения Твоего письма, без которого мне не пришло в голову, что он что-нибудь может сделать в этом направлении.

Кстати, о загранице — он мне рассказывал со слов приехавшей оттуда Кати, что Берлин сейчас начинает соответствовать Москве и Питеру 18‑го года! Марка настолько пала, что один американец, не будь оградительных мероприятий, мог бы скупить всю Германию! Я сейчас выше головы в работе — работаю в настоящий момент только в Пролеткульте. У Мейерхольда в театре сейчас передышка[[347]](#endnote-349) — пользуюсь ею и налегаю всею силою на *свое* предприятие. Насчет Рождественского отпуска дело не пойдет — к концу января мне надо сдавать свою постановку и задержать ее в работе хотя бы на неделю никак не возможно.

Заработок мой фиксирован ноябрьской суммой (1 1/2) и растет с каждым месяцем пропорционально падению рубля — сколько это будет за декабрь, еще не знаю, — но пропорционально столько же. Если только Тебе будет нужно pecuni <деньги — *уст. фр*.> — пиши — сейчас же вышлю — мне пока более чем хватает.

Кроме Пролеткульта увлекаюсь американским танцем и два раза в неделю хожу на уроки (это кроме всего остального нужно как моцион, а то я начинаю *полнеть* и тяжелеть на подъем, что очень неприятно моему аскетическому миросозерцанию) и ставлю цирковые номера моим коллегам по Мастерской Мейерхольда[[348]](#endnote-350). Вот à peu prés <почти — *фр*.> все, что со мною делается. Занят примерно 8 – 10 часов в день (репетиции, лекции etc.) и очень недоволен лишь тем, что от старухи Мамаски ни звука. *Чтобы звук был*!

А пока целую крепко, крепко и обнимаю моего горячо любимого Мопсика и пребываю покорным сыном.

Сергий.

P. S. Маленькой Кудлаковой, имя коей я, кстати, забыл, прилагаю конвертик, куда прошу тебя от моего имени что-нибудь вписать. Вы это лучше сумеете. Целую.

P. P. S. Из Берлина тоже ни звука, хотя письма давным-давно отправлены.

л. 17 – 18 об.

### 14 января [19]23

*№ 1*

Милая, дорогая, славная Мамулечка!

Прости, что опять так долго молчал — дико занят своей постановкой «Мудреца» — отнимает массу времени, но так как сейчас дело *блестяще* в смысле питания, сил «фатает».

Довезла ли Ириша Мейерхольд[[349]](#endnote-351) (дочь В. Э. и мой большой друг) Тебе мое (довольно лаконичное) поздравление к Празднику? И рассказала ли она Тебе о Твоем сынишке?

Как у тебя матположение? При малейшем осложнении пиши — пока что (не знаю, что будет дальше) я всегда могу помочь Мамаске.

Получил письмо из Риги от Фили. Она долгое время болела (сердцем) и только теперь начинает поправляться. Очень огорчена, что Ты ей ничего не пишешь вот уже год. Тетя Муля в Риге — концы с концами на конфетной фабрике сводит, но и только. Dr Haken жив и здоров — Филя с ним встретилась.

Из Берлина ни звука ни ей, ни мне. Что-то с Frl. Michelsohn?

Сегодня воскресенье (1‑е по старому) — сижу и отдыхаю дома (встал в 2 часа). А завтра опять 11 – 2 — лекция режиссерам нашей мастерской, 2 – 4 — репетиция, 4 – 5 (у меня) — урок американских танцев, 5 1/2 и до отказа — опять репетиция «Мудреца», но… устаю я в дни отдыха гораздо больше, чем в дни работы — уж не знаю — с непривычки что ли?

Что же Ты мне так вяло пишешь — нехорошо, Мамуля, пиши мне чаще.

Сейчас носимся с мыслью и прожектами киносъемки — детектива в Москве[[350]](#endnote-352) — есть пути и очень много желания — это будет дико забавно; если мне придется ставить, обязательно снимусь сам (буду участвовать и игрою — обязательно мерзавцем!).

Как твои «фартиранты»? Что Петерсоны и прочие обитатели Петро? Кланяйся всем.

{147} Пока крепко, крепко целую и обнимаю, пребывая горячо любящим сыном Сергием.

Пиши!!!

л. 20 – 21 об.

### 28 февраля [19]23

Милая, дорогая Мамуля!

Не сердись, что так мало пишу, но я таки верчусь, як белка у колесе. Занят по горло и выше и к тому же еще в великих нервах — ведь как-никак — а примерно на 8 1/2 месяце в деле *моей* собственной постановки![[351]](#endnote-353)

Репетиций и всяких дел уйма!

Очень, очень благодарю за материю, хотя она и un peu demi-gavneau <немного полуговно — *фр*.>, но все же довольно симпатичная — к премьере будет костюм (на жилет докуплю, а на остальное хватает вполне).

Письмо это посылаю вместе с № журнала «Эхо», где увидишь мой «Дом» и прочтешь, как пишут про Твоего сына![[352]](#endnote-354) Очень приятно. Опять же реклама.

Интересно, как пойдет мой «Мудрец», как примется. Крыть, конечно, будут зверски! Ну, да лишь бы шумели!

Проектируем весной съездить в Питер (с нашими постановками) — не знаю, выйдет ли[[353]](#endnote-355), но было бы очень [не] плохо — буду всячески стараться провести этот план. Кормлюсь все это времячко основательно — утром и вечером бифштексы и суп и почти ежедневно обедаю еще в середине дня в Экономическом (б. Офицерском) О‑ве. В сладком себе не отказываю и… начинаю полнеть, несмотря на громадный расход сил и нервов на репетициях — шутка сказать, командовать оравой в 25 человек сорванцов и крикунов! на репетиции. Опять же перекрикивать (от глагола перекричать) их приходится.

Покажемся, думаю, через недели 2 – 3. А там пойдут рецензии — бррр! Костюмы шьются вовсю. Ребята тренируются {148} ходить по проволоке (половина акта идет на туго натянутой проволоке, а финал — пробег по наклонной (вверх) над головами зрителей), вообще натрюкачено в партерной акробатике etc., etc.

Пока крепко, крепко, крепко целую и обнимаю судорожно и страстно. Крепко любящий сын

Сергий.

P. S. Всем, кому нужно, привет.

Костюм заказал — 550 рублей за работу!

л. 22 – 23 об.

### [Май 1923[[354]](#endnote-356)]

Дорогая моя Ма!

Ради Бога прости, что так долго не пишу. Сережа[[355]](#endnote-357) Тебе объяснит, в каком я водовороте с постановкой, но, кажется, фурор полный — считают, что сезон «покрыл».

Подробно он Тебе расскажет.

Произведем съемку[[356]](#endnote-358). Пришлю снимки. Пока посылаю обрывок фильмы с собою[[357]](#endnote-359) и две неудачные фотографии.

Целую крепко.

Пишу подробно.

л. 30.

### **{****149}** Письмо Л. В. Кулешова С. М. Эйзенштейну [31 мая 1923][[358]](#endnote-360)

Дорогой Сергей Михайлович!

К сожалению, не смог достать Вам первой части «Машины смерти»[[359]](#endnote-361), т. к. то лицо, у которого она находится, на несколько дней уехало из Москвы. Через два‑три дня будет. Если разрешите, то я пошлю по почте — только сообщите адрес, который можно поставить, в письме на мое имя или Людмилы Ивановны в Пролеткульте, у меня дома, в Гитисе[[360]](#endnote-362) — где Вам будет удобнее. Да пошлет Вам и т. Александрову судьба сладчайший отдых и хорошие монтажные упражнения. Пишите, присылайте работу.

Ваша мать\*

— ЛеВКулешов 31.V.23 г.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\* кинематографическая[[361]](#endnote-363).

ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1888, л. 1 – 1 об.

### **{****150}** Письмо С. М. Эйзенштейна к матери 3 июня 1923 г.

*Ст*[*анция*] *Сходня*.

*Дом отдыха им. Крупской*

*3 июня 1923 г*.

Милая, дорогая Мамуля!

Вот я наконец и на отдыхе. Подробно ничего не писал, так как до последнего дня (даже после приезда сюда) неизвестно было, устроюсь или нет. Сейчас фиксировано две недели, вероятно, выйдет месяц — как раз время Пролеткультовского отпуска, так как работы полным ходом возобновляются 15 июля — с 4‑го же целый ряд организационных дел.

Состою сейчас бесплатным пансионером Дома Отдыха Губпроса. Устроен сюда благодаря любезности и протекции сестры одного моего ученика — она член ВЦИКа — отпуск проводим здесь вместе с ним и его мамашей. Условия жизни очень хорошие — первое и главное — полный покой — то, в чем я больше всего нуждаюсь. 5 раз в день харчи. Ежедневно мясо (1/2 фунта по раскладке), каша, какао, бутылка молока, 1 1/2 фунта белого и черного хлеба, масло. Хорошая комната на 5 человек (стеклянная закрытая веранда на юг). Одно не балует — погода. Все четыре дня наполовину дождь, но не теряем мужества. Ко всему этому плюс — без конца молока, яиц, гоголь-моголь, сметана и прочие прелести прикупаю и очень не дорого (особенно, так как основа и очень крепкая основа — порции иногда не доедаешь! — ведь бесплатная!).

Очень любопытно, что пишет Жаки по поводу «Эхо». Обязательно перешли. Хотя ведь он таких радикальных взглядов!

Сезон «Мудреца» закончили 27‑го. К сожалению, Твой знакомый, с американской быстротой доставивший мне шлепанцы, за кои grand merci <большое спасибо — *фр*.>, на него уже не попал.

О постановке в Москве пока приготовил две рецензии для Тебя (вырезки) — всех их было штук восемь-девять — но не все интересны и не все у меня в дубликатах. Ругательных было пока две, но одна просто глупо не по существу (в «Известиях»[[362]](#endnote-364)), а другая из лагеря {151} Фореггера (которого я «убил» без остатка) — после «Мудреца» ему ничего не остается делать! (таково общее мнение) — а потому более ехидства, чем дельного[[363]](#endnote-365). Большая часть хвалит, и даже очень. Общий отмечаем дефект — перегруженность. Не отрицаю, хотя сфабриковать «броневик» и входило в мои намерения. Но… ни истинных достоинств (а таковые имеются и определенно, помимо того, что спектакль, как таковой, вышел хорошо), ни настоящих недостатков, конечно, никто не разглядел и не отметил.

Ну, это и не важно. Важно то, что мне «Мудрец» дал для дальнейшего — ведь это ж первый опыт — самостоятельный[[364]](#endnote-366).

Пока целую очень, очень, очень крепко и обнимаю.

Любящий сын

Сергий.

Если напишешь очень скоро, пиши: Ст. Сходня, Николаевск. ж. д. Дом отдыха. Если нет, то на Москву — буду там, вероятно, не раньше 4‑го июля, если все будет хорошо.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 25 – 25 об.

### **{****152}** Письмо С. М. Эйзенштейна Л. В. Кулешову [начало июня 1923]

Ст. Сходня Николаевск. ж. д.

Дом Отдыха

Дорогая Кино-Маменька

— она же глубокоуважаемый

Лев Владимирович!

Наконец представилась оказия переслать Вам ответную записку. Здесь — очаровательно: кругом болота, туман, идут дожди, но главное — полный отдых моей истерзанной душе[[365]](#endnote-367), а иногда светит по ошибке и солнце, и тогда все преображается — все за исключением животного антуража — чистый Гойя[[366]](#endnote-368) — ведь представьте себе монтаж из 60‑ти голов. Кого?! — *педагогов* pur sung! <здесь — чистокровных — *фр*.> — такие головки поискать нужно, а фигурки, на кои они насажены! Первые дни было забавно глядеть на этот набор престарелых, полупрестарелых и юных фантошей <марионеток — от *фр*. fantoche>, но боюсь, что к концу пребывания здесь их облики сольются в гофмановский кошмар, а это так несовременно! Подумайте — век трубок, остроносых ботинок, круглых очков и кэпстена[[367]](#endnote-369)! А тут вдруг — эдакое каприччио!

Но к делу! Не откажите переправить Вашу Машину (смерти) на Воздвиженку 16 (Пролет) — не позднее воскресенья — передать Плетневу[[368]](#endnote-370) — в понедельник утром он высылает ко мне сюда курьера с бумагами, который заодно захватит и ее.

С будущей недели пускаю в ход свою машинку — начну работать — пока объедаюсь яйцами и прочими молочными продуктами.

Примите etc., etc. (как пишут в романах) «ta pour tout vie» <твоя навсегда — *фр*.>

Сер[гей] Эйзен[штейн]

Сердечный привет Людмиле Ивановне, на днях напишу ей.

Гр. Александров шлет Вам привет.

NB. Не успеете к этому понедельнику — не отчаивайтесь — в будущий опять едет курьер.

РГАЛИ, ф. 2679, оп. 1, ед. хр. 797, л. 1 – 1 об.

### Письмо Л. В. Кулешова С. М. Эйзенштейну

1923 г.

VI Числа не помню[[369]](#endnote-371)

|  |
| --- |
| «Не успеете к этому понедельнику — не отчаивайтесь — в будущий опять едет курьер».  *С. Эйзенштейн*  *(письмо Кулешову из Сходни, не помеченное числом)* |

Я в очень большом отчаянии, дорогие сынки — глубокоуважаемые Сергей Михайлович и т. Александров. В отчаянии потому, что и к «будущему» понедельнику не смог Вам послать обещанной машины. А каково без машины жить современному человеку! Людмила Ивановна, очаровательная Людмила Ивановна меня утешила, во всяком случае, пыталась утешить. Так как она находит, что Вам отдых полезнее всего.

Причина у меня быть мерзавцем довольно уважительная — я болел. Теперь я здоров (чего и Вам с т. Александровым желаю от чистой души и не менее чистого сердца).

Напишите, как ваши дела и сколь разнообразно Вы живете, окруженные педагогами. А главное — отдохнули или нет!

Я очень устал и совсем паршиво себя чувствую. С 1‑го июля и по 1‑го августа прекращу работы в мастерской и думаю уехать (недели на 3) к себе на родину — в Тамбов[[370]](#endnote-372). Больше деваться некуда — все возможности отдыха слишком дороги. Да и отдыхать-то я не умею, а в Тамбове будут трогательные воспоминания, а это, вероятно, отдохновительно[[371]](#endnote-373). Я там не был лет 10 — для моего возраста срок порядочный[[372]](#endnote-374).

Людмила Ивановна, кажется, на Вас сердита, потому что Вы ничего ей не пишите. Ей грустно ничего не {154} получать от Вас, ибо она Вас любит. Я Вас тоже люблю, как и подобает хорошей матери.

Отдыхайте лучше.

Ваш ЛеВКулешов

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1888, л. 3 – 4.

### Письмо В. Ф. Плетнева С. М. Эйзенштейну[[373]](#endnote-375)

1923 г.

т. Сергей Михайлович!

Сделать смог только 4 картины, причем стремился «жмать». 4‑ю картину переплетаю с 3‑й, дублируя исполнителя Горста[[374]](#endnote-376). Имена взял как пришлось. Названье тоже. Очень хотелось бы, чтобы Вы от поезда до поезда пробежали бы все картины, черкнули бы свои замечания и дали то, что есть у вас. Числа 8‑е, 9‑е, 10‑е был занят на Губ. Культ. конференции, два дня до этого, потому мало сделал, рассчитывал дать минимум 6 картин. Думаю, что теперь, освободившись, сделаю не меньше 8 за неделю. Это будет половина. К вашему возвращению полагаю кончить. Все.

Жму руку.

В. Плетнев

P. S. Переписать на машинке было некогда. Но если нужно, оставьте этот экземпляр. У меня есть черновик.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2039, л. 2.

### Письмо С. М. Эйзенштейна к матери Москва, 30 июня 1923

Милая, дорогая Мамуля!

Не сердись на меня за молчание. Но ты знаешь, как я не люблю писать, будучи в неопределенном положении. Дело в том, что на Сходне удалось прожить только 2 недели. Поправился прекрасно — прибавил 6 фунтов, загорел, настроение приподнялось и т. д. Увы! Продолжить такой режим не удалось.

Теперь провел две недели в Москве… Хлопотал в три места — поворот от ворот. Духом не падаю, хотя обидно очень. Придется, видно, ехать на дачу к знакомым (есть 2 места), но ведь это далеко не тот отдых, какой нужен.

С 15‑го начинаем работать. Эти две недели, конечно, зря не пропали: смонтировал громадную постановку — бум для будущего сезона — и дал все задания на текст[[375]](#endnote-377). За июнь получил 5.500 рублей, так что и питаюсь хорошо. Но плохо, что масса свободного времени, ведь «творчество» занимает в день 2 – 2 1/2 часа, не больше (правда, какого напряжения!), а остальное время вместо отдыха — слоняешься.

Посылаю Тебе 4 рецензии и фотографии (в журнале) с моего «Мудреца». К сожалению, в дубликатах у меня не все (есть еще штук 7, кажется, — правда, менее определенные). Самая ценная, конечно, Аксенова в «Зрелищах» — это наш бывший ректор Мастерских — очень умный «дядя»[[376]](#endnote-378).

Вообще сейчас «Мудрец» общепризнан и многими считается лучшей, частью — одной из лучших постановок в сезоне (вообще-то только в параллель — Мейерхольдовская «Земля дыбом»[[377]](#endnote-379) и то главным образом за свою ультра-политичность[[378]](#endnote-380), момент, который у нас похрамывает). {156} Как раз был здесь «Суд над театральным сезоном» (разбирались 32 новости сезона)[[379]](#endnote-381) — «Мудрец» единственный, кого не ругали, а все считали долгом лестно упомянуть. Мейер же заявил, что «единственный театр, который признает и будет всячески поддерживать — это Театр Пролеткульта, возглавляемый Эйзенштейном» — это *публично* и разругав всю театральную Москву.

В конце еще просьба — если будет случай, вышли мне, Мамуля, мой аппарат (фотографический) — он в шкафу в сером кардонном ящике (кажется, в нижнем отделении верха) — там же и кассеты. Поскольку начинаю заниматься кино[[380]](#endnote-382), он мне очень нужен.

В Москве буду в худшем случае часть, в лучшем с 15 июля. Крепко, крепко, крепко целую и обнимаю, любящий сын

Сергий.

Пиши же.

Жаки привет. Жду его рецензию на «Дом».

Целую.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 26 – 26 об.

### Гротеск и аттракцион

Тема моего сообщения[[381]](#endnote-383) сформулирована следующим образом: книга Вс. Мейерхольда «О театре» и ее влияние на становление теоретических взглядов Эйзенштейна. Общеизвестно, что создатель «Броненосца “Потемкин”» окончательно выбрал театр как призвание после посещения спектакля Мейерхольда «Маскарад»[[382]](#endnote-384). Также известно, что Эйзенштейн учился у Мейерхольда в Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) и считал себя его учеником. Известна и надпись Мейерхольда на фотографии, подаренной 22 июня 1936 года Эйзенштейну: «Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну мое поклонение»[[383]](#endnote-385).

Ученичество подразумевает влияние учителя на ученика, предполагает зависимость художественных решений и теоретических взглядов ученика от спектаклей, книг, свершений учителя.

Для начала достаточно заметить, что уже первые выступления С. Эйзенштейна в прессе впрямую связаны с истолкованием художественных концепций Мастера, с использованием его терминологии. Так, в журнале «Зрелища» осенью 1922 года была помещена статья «Биомеханика. Из беседы с лаборантами Вс. Мейерхольда». «Лаборантами» в данном случае являлись В. Инкижинов и С. Эйзенштейн[[384]](#endnote-386), работавшие с Мастером на спектакле «Смерть Тарелкина», а в беседе излагались его взгляды на сценическое движение. Следом в журнале «Эхо» С. Юткевич и С. Эйзенштейн опубликовали статью «Восьмое искусство»[[385]](#endnote-387). Знакомя читателя с мыслями К. Бланшара о «синхронизме» («шуме в кинематографии») и оценивая дальше достижения французского кино, ученики В. Мейерхольда пишут, что даже Деллюк не мог в своих фильмах «уберечься от растлевающего влияния натурализма», а в Америке не изжиты «соблазны {158} “иллюзии”». Позднее авторы находят «противовес этой натуралистической тенденции в новом течении», которое они предлагают «окрестить “условным”» («первый опыт экспрессионистического монтажа» — «Кабинет доктора Калигари»). И, наконец, они упоминают о «могучем течении в кинематографии, идущем из Америки и несущем в себе новые возможности подлинного эксцентризма», которое в наибольшей степени олицетворяет «несравненный *Чарли Чаплин*!».

«Натурализм», «иллюзия», «условность» и т. д. — вся терминология этой статьи и оценочные характеристики заимствованы из книги учителя «О театре» и транспонированы (здесь как нельзя более уместен этот музыкальный термин) на новое — «восьмое» — искусство, на кинематограф (знакомый авторам статьи, главным образом, по зарубежным публикациям).

Что же касается художественных решений, то влияние Мастера на ученика продолжалось всю жизнь[[386]](#endnote-388). Приведем здесь всего лишь один пример.

В книге «О театре» Мейерхольд так описывает решение сцены «мистиков» в пьесе Александра Блока: «В первой картине блоковского “Балаганчика” на сцене длинный стол, до пола покрытый черным сукном, поставлен параллельно рампе. За столом сидят “мистики” так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, что из *картона* были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам»[[387]](#endnote-389).

Эйзенштейн не видел этот спектакль, поставленный в 1906 году, но, безусловно, знал его описания и слышал о нем на лекциях учителя. Более того, описание этого эпизода неразрывно связалось в памяти ученика о встрече с учителем. «Когда-то Миклашевский (кажется, в дальнейшем ставший невропастом в Италии) на сцене Троицкого театра (Троицкая улица в Петрограде) читал доклад об игре маски. И, выхватывая из-под пульта маски, надевая их на себя, заставлял игрой меняться их мимику.

В глубине — стол президиума.

Почтенный. Как мистики в начале “Балаганчика”.

Но я помню и вижу из членов его лишь одного.

Другие словно исчезли в прорезах собственных картонных бюстов,

провалились в памяти, как те проваливались в “Балаганчике”.

Единственный, — вы угадали.

{159} Божественный. Несравненный.

Мей-ер-хольд.

Я его вижу впервые.

И буду обожать всю жизнь»[[388]](#endnote-390).

Влияние мейерхольдовской сцены «мистиков» можно увидеть в решении Эйзенштейном эпизодов заседаний Временного правительства в фильме «Октябрь»: здесь и попытка передать смысл «безголовости» — рамка кадра обрезает головы министров; и ощущение их «пустоты» — снимаются расположившиеся в креслах шубы, пальто и другие одежды министров; министров заменяют чайные стаканы, выстраивающиеся в разнообразные геометрические фигуры и т. д. Не все решения Эйзенштейна в этом эпизоде проистекают от «Балаганчика» Блока-Мейерхольда. Но общий тон отношения режиссера «Октября» к министрам Временного правительства совпадает с решением сцены «мистиков» его учителем. Таких примеров можно привести достаточно.

Возвратимся к теоретическим взглядам учителя и ученика. Остановимся на задаче показать зависимость основных положений первой статьи Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» от установок Доктора Дапертутто. В докладе «Чаплин и чаплинизм», прочитанном 15 июня 1936 года, Мейерхольд задался вопросом: «Откуда же у Эйзенштейна явилось стремление (цитирую его самого) переложить темы в цепь аттракционов с заранее сделанным конечным эффектом?» — и ответил так: «Это пришло к нему от его опытов в Пролеткульте, а опыты явились результатом его совместной со мной работы в моей лаборатории на Новинском бульваре в Москве»[[389]](#endnote-391).

На Новинском бульваре, в доме, где жил Мейерхольд, Эйзенштейн посещал лекции и занятия ГВЫРМ. Итак, Мастер считал, что ученик сформулировал положения своей известной статьи, работая с ним. Эйзенштейн же никогда не связывал происхождение «Монтажа аттракционов» с именем Учителя. Как же обстояло дело в действительности?

Для № 41 журнала «Киноведческие записки» нам было предложено найти в архиве ранние педагогические работы Сергея Михайловича Эйзенштейна. Среди них был выбран для публикации текст, озаглавленный самим начинающим преподавателем: «Вступительное слово». Этот документ относится к осени 1922 года, когда режиссер начинал репетиции спектакля «Мудрец». В качестве теоретической программы — а для Эйзенштейна всегда было чрезвычайно важно, приступая к какой-либо работе, сформулировать некие общие принципы, методологическую концепцию, теоретические проблемы, разрешаемые в ней, — была выдвинута идея «театра аттракционов». Позднее, в 1927 году, в набросках к книге «My Art in Life» режиссер заметил: «Монтаж аттракционов — раньше “Мудреца”»[[390]](#endnote-392).

{160} Вставая на точку зрения «*театра для публики*» Эйзенштейн заявлял: «… нужен не театр “актера”, или театр “пьес”, или “театр декораций” — а нужен “*театр аттракционов*” — театр спектакля — зрелище в новом понимании: театр, формальной задачей коего является воздействие на зрителя всеми средствами, даваемыми современными возможностями и техникой, театр, где актер займет свое место, *наряду* и столь же равноправно, сколь и пулемет, который холостым зарядом будет шпарить в публику, как и качающийся пол зрительного зала или наводящий панику дрессированный леопард. Театр, строящийся по принципу — цель оправдывает средства и где не будет средств почтенных и полупочтенных…»[[391]](#endnote-393).

Здесь перед нами первоначальные формулировки той трактовки театрального зрелища, которая в мае 1923 года будет провозглашена в статье «Монтаж аттракционов», опубликованной в № 3 журнала «Леф».

При комментировании «Вступительного слова» нами было высказано предположение, что термин «аттракцион» заимствован Эйзенштейном из статьи Мейерхольда «Балаган», впервые опубликованной в книге «О театре» (1913)[[392]](#endnote-394). Размышляя о вечности Балагана (то есть о жизнеспособности народной театральной культуры — фарса, театра марионеток, бродячих итальянских трупп), Мейерхольд искал их проявления и в современном искусстве. Он писал: «Изгнанные из современного театра, принципы Балагана нашли себе пока приют во французских Cabaret’s, в немецких Überbrettl’ях, в английских Music-hall’ах и во всемирных Variétés». В примечании к этому абзацу Мейерхольд добавлял: «И вообще должен оговориться: две трети нумеров любой из лучших сцен этого рода ничего общего с искусством не имеют, и тем не менее именно в этих театриках и в одной трети “аттракционов” больше искусства, чем в так называемых серьезных театрах, питающихся литературщиной»[[393]](#endnote-395).

Сам Эйзенштейн, вспоминая о поисках в молодости «единицы измерения воздействия в искусстве», пишет о влиянии на него науки: «Наука знает “ионы”, “электроны”, “нейтроны”. Пусть у искусства будут — “аттракционы”!»[[394]](#endnote-396). Правда, этот текст был опубликован в сборнике «Как я стал режиссером», вышедшем в 1946 году, когда имя Мейерхольда упоминать в прессе было невозможно.

Известен также рассказ Сергея Юткевича о том, как был найден знаменитый термин. Он относит эти поиски к совместной с Эйзенштейном работе над пантомимой «Подвязка Коломбины» летом и осенью 1922 года. Повествуя о столь любимом ими в юности занятии — катании на расположенных в Народном доме «американских горах», возбуждавшем творческое состояние, он завершает свой рассказ следующим признанием: «Однажды после одной из таких “прогулок” я пришел к Эйзенштейну в его тихую {161} квартиру на Таврической улице настолько разгоряченным и возбужденным, что Сергей Михайлович спросил меня: что со мной сегодня, и, когда я сказал, что был опять на моем любимом аттракционе, он воскликнул:

— Послушай, это идея! Не назвать ли нашу работу “сценическим аттракционом”? Ведь мы тоже хотим с тобой встряхнуть наших зрителей с почти такой же физической силой, с какой их встряхивает аттракцион?

И на обложке “Подвязки Коломбины” появилось перед посвящением: “Изобретение сценических аттракционов Сергея Эйзенштейна и Сергея Юткевича”. Впоследствии Эйзенштейн изменил этот термин на знаменитый “монтаж аттракционов”»[[395]](#endnote-397).

Наверняка что-то реальное за свидетельством Сергея Юткевича стоит. Скорее всего, лукавство его тезки, так любившего разного рода розыгрыши. Ведь термин уже существовал с 1913 года, его можно было найти в книге Мастера.

Конечно же, Эйзенштейн знал книгу Мейерхольда, но апелляция к возможности знакомства с термином — еще не достаточное доказательство. Поэтому поиски следовало продолжить. Просматривая в архиве Эйзенштейна его конспекты лекций в ГВЫРМе, мы обнаружили термин «аттракцион» в записи от 16 мая 1922 года: «Соединение двух веществ[енных] конкретных понятий (луна, кастрюля) в один не конкретный — образ имажинизма “кастрюля луны”. <…> Произведение искусства есть один из видов насилия. Атракцiонъ»[[396]](#endnote-398). Весьма характерно то обстоятельство, что слово «аттракцион» записано Эйзенштейном по старой орфографии (как оно писалось в книге Мейерхольда).

Эта лекция, предшествующая поездке Эйзенштейна в Петроград, где он работал над пантомимой, посвященной учителю, показывает, что посвящение было не случайным и объясняется отнюдь не впечатлениями от «аттракционов» Народного дома. Подтверждается догадка о заимствовании термина у Мейерхольда. Так что проект «театра аттракционов» и статья «Монтаж аттракционов» должны быть рассмотрены в сопоставлении с содержанием статьи «Балаган» и с трактовкой учителем Эйзенштейна этого вида зрелища.

Если для Эйзенштейна центральным, основополагающим термином становится аттракцион, то для его учителя «излюбленный прием Балагана — *гротеск*»[[397]](#endnote-399). Поэтому резонно подвергнуть анализу сходство гротеска, как его понимал Мейерхольд, и аттракциона в толковании Эйзенштейна.

В первую очередь следует обратить внимание на качественные характеристики этих основных понятий систем учителя и ученика.

Мейерхольд начинает с заявления, что гротесковая манера «открывает творящему художнику чудеснейшие горизонты». Все, {162} что тот берет материалом для своего искусства, «является соответствующим не правде действительности», а правде его «художественного каприза», то есть определенного художественного решения. И далее: «Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в “условном неправдоподобии”, конечно) всю полноту жизни». «Условное неправдоподобие» — это выражение Пушкина из черновых набросков письма к Раевскому, когда поэт вспоминает «древних, их трагические маски». И завершение характеристики: «Гротеск не знает *только* низкого или *только* высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий…»[[398]](#endnote-400).

Далее следует цепь примеров гротескного решения, начиная с «Золотого горшка» Гофмана. На эпизоды, упомянутые Мейерхольдом, в частности, такие, как «куст с огненными лилиями превращается в пестрый халат Линдхорста», потом ссылался и Эйзенштейн[[399]](#endnote-401).

Итак, Мейерхольд обращает особое внимание на то, что в гротеске нет разделения на высокое и низкое. Эйзенштейн, строя программу «театра аттракционов» фактически повторял эту идею, говоря об отсутствии в его театре «средств почтенных и полупочтенных». Позднее, в статье «Монтаж аттракционов», говоря об «орудиях обработки» зрителя, он относит к ним «все составные части театрального аппарата (“говорок” Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во всей разнородности приведенные к одной единице — их наличие узаконивающей — к их аттракционности»[[400]](#endnote-402).

Этот отрывок требует реального комментария. Обычно противопоставление Эйзенштейном одного из ведущих актеров Малого театра Александра Остужева цвету дамского одеяния вызывает у комментаторов обвинения в адрес автора статьи в неуважении реалистических традиций русского театрального искусства. Между тем смысл этого сопоставления, нам кажется, в другом. Остужев дебютировал в Малом театре в конце XIX века, в 1901 году он сыграл на его сцене роль Ромео («сколько и монолог Ромео»), и это исполнение вошло в историю русского театра. Но вскоре он начал глохнуть и к 1910 году окончательно потерял слух. Актер проявил недюжинное мастерство, выработал определенную технику поведения на сцене и продолжал играть еще более сорока лет. Но глухие люди вырабатывают специфическую манеру речи — отсюда у Эйзенштейна слова — «“говорок” Остужева» — это необходимо расценить как указание на индивидуальную актерскую манеру, на некое качество личности исполнителя, его легенду, которые тоже необходимо учитываются при воздействии на зрителя. Этому личностному качеству актера противопоставляется безличностное {163} начало, чисто физический раздражитель — цвет. Следующее сопоставление того же характера: физическое — звук музыкального инструмента — противопоставляется поэтическому — монологу из трагедии Шекспира. «Сверчок на печи» — это звуковое сопровождение из знаменитого спектакля Первой студии Художественного театра «Сверчок на печи» по рождественскому рассказу Диккенса. «Залп под местами для зрителей» — это финал эйзенштейновского «Мудреца». Здесь противопоставляются натуралистическое воспроизведение звука в традиции МХАТа — и эпатажный авангардистский прием «левого театра».

Как мы видим, в «Монтаже аттракционов» получает развитие мейерхольдовское смешение противоположностей — высокого и низкого.

Думается, целесообразно напомнить, что Мейерхольд был автором статьи «Сверчок на печи, или У замочной скважины», напечатанной в журнале «Любовь к трем апельсинам» в 1915 году. В этой статье (своего рода памфлете) Доктор Дапертутто заклеймил театры, идущие на поводу у зрителя, потакающие его желаниям видеть в театре «саму жизнь». Он протестует против театральных деятелей, идущих навстречу «сладострастным влечениям людей» — «подслушивать чужие разговоры, заглядывать с панели в окна нижних этажей, бежать в круг любителей уличного скандала, стремиться в залы судов на сенсационные процессы, не пропускать без прочтения открыток, адресованных на имена друзей и знакомых, поднимать утерянные письма, гонимые ветром, и непременно прочитывать их, заглядывая в листки через плечо пишущего…»[[401]](#endnote-403) Такая трактовка театра, считает Мейерхольд, изгоняет из него «фантастическое», свойственное искусству, будь то рассказы Диккенса или трагедии Шекспира.

Автор статьи отказывается принять ту разновидность театра, когда «к замочной скважине подставлено мягкое кресло», и кончает парадоксальнейшим утверждением, что предпочтет «театр с искусством, но без публики, театру с публикой, но без искусства»[[402]](#endnote-404).

Это отступление необходимо для того, чтобы точнее понять пассажи, посвященные зрителю в статьях как учителя, так и ученика. Часто зритель для них — это не реальный театральный зритель, не конкретный посетитель их спектаклей, а воображаемый, идеальный, утопический (сейчас бы сказали — виртуальный) зритель, своего рода неопровержимый аргумент в теоретических построениях.

Теперь уместно от качественной характеристики выразительных средств театра перейти к их роли по отношению к зрителю. Чрезвычайно интересно сравнить и в этом отношении гротеск и аттракцион.

Мейерхольд задается вопросом: «Не является ли гротеск самоцелью? Как готика, например. Устремленная ввысь колокольня {164} выразила пафос молящегося, а выступы ее частей, украшенных уродливыми, страшными фигурами, влекут думы к аду. <…> Как в готике поразительно уравновешены: утверждение и отрицание, небесное и земное, прекрасное и уродливое, так точно гротеск, занимаясь принаряживанием уродливого не дает Красоте обратиться в сентиментальное (в шиллеровском смысле)». И, назвав далее драматургов и пьесы, в которых был использован гротеск, в том числе Блока, Мейерхольд формулирует взаимоотношения этих пьес и зрителя: «Не в этом ли задача сценического гротеска, чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами? Основное в гротеске — это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»[[403]](#endnote-405).

Гротеск, по Мейерхольду, активизирует роль зрелища по отношению к зрителю. Если функция зрителя в натуралистическом театре — это функция свидетеля сценического события, соглядатая потока «жизни», то гротеск подвергает зрителя пребыванию на своего рода эмоциональных качелях, то бросая его в «ад», то поднимая его в «рай».

В концепции Эйзенштейна активизация роли режиссера доводит зрелище до агрессии на зрителя. Вот начало его определения единицы воздействия — «*Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего…*»[[404]](#endnote-406).

С 1913 года по 1923‑й история подвергла Россию трагическим испытаниям: мировая война, падение империи, октябрьский переворот. Понимание задач искусства в новой исторической реальности не могло не перемениться. Даже Мейерхольд, бывший режиссер императорских театров, в ранних своих статьях трактовавший отношения театра и зрителя как своего рода диалог свободных режиссера и актера, с одной стороны, и свободного зрителя, с другой, стал трактовать искусство как «один из видов насилия». Поэтому не вызывает удивления, что его ученик прежде, чем отменить театр совсем, редуцировал, свел функцию театра к выполнению агитационных задач (достижения «конечного идеологического вывода»). Однако нельзя не заметить, что понимание роли театра как орудия агрессии (Эйзенштейн) доводит до логического конца намеченную до революции функцию «вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой» (Мейерхольд).

Думается, сопоставления как качественного содержания терминов гротеск и аттракцион, так и воздействия спектакля и «воздействующего построения» на зрителя, показывают, что концепция {165} театрального зрелища, предложенная Мейерхольдом в статье «Балаган», послужила основанием для эйзенштейновского «театра аттракционов», что между гротеском, как его понимал Доктор Дапертутто, и «монтажом аттракционов», как сформулировал эту идею постановщик «Мудреца», есть ощутимые преемственные связи.

Интересен и механизм усвоения и развития идей учителя учеником, который можно описать как «перенесение». Берется случайный для Мейерхольда термин — «аттракцион» — и на него переносятся свойства гротеска, определяющие театрального зрелище по Доктору Дапертутто.

Как мы помним, Мейерхольд считал, что «в одной трети “аттракционов” больше искусства, чем в так называемых серьезных театрах, питающихся литературщиной». Эти попутные замечания Мастера со временем были развиты его последователями. Применительно к нашей теме следует вспомнить статью Н. Фореггера «Пьеса. Сюжет. Трюк». Она была напечатана осенью 1922 года — как раз тогда, когда Эйзенштейн приступил к работе над «Мудрецом» — в журнале «Зрелища» (№ 7, с. 10 – 11). Провозгласив «Великодушный Рогоносец», спектакль, поставленный В. Мейерхольдом весной 1922 года «первым кличем победивших», ибо «в великолепии стройки нового зрелища, законченности фактуры — незаметна даже пьеса»[[405]](#endnote-407), руководитель Мастфор (Мастерской Фореггера) предлагал узаконить новые взаимоотношения между театральным зрелищем и литературой — «сюжетом и трюком». Процитируем самые существенные отрывки из этой статьи: «Итак, повторим: перемена методов равно перемене сюжета + идеи + герои + классификации - n. Сюжет делим по признаку реакции зрителя. Это не психологическая канва и не развитие в действии основной идеи. Это — *сцепленный ряд реальных комбинаций и положений*, определяющий начало и конец пьесы, являющийся каркасом действия.

В противоположность прежнему драматическому характеру сюжета (мысль, слово, психология), современный сюжет *кинематографичен* (вещественность, пространство, время)»;

«ПРАВИЛА ЛЕССИНГА И БУАЛО АННУЛИРОВАНЫ ПРАВИЛАМИ АМЕРИКАНСКОГО МОНТАЖА.

Значительную роль в строении сюжета приобретают — иллогизм (несовпадение масштабов причины и следствия, повода и результатов, и т. д.) и контрастирование»;

«И еще: сюжет развивают не только “действующие лица”, но и действующие звери, предметы и т. д. Словом, “действующие вещи”, одушевленные и неодушевленные, находящиеся на сценической площадке.

Отсюда: вещественность поводов и убеждений, осязаемость всех коллизий.

{166} Иначе —

ТРЮК,

как основа строения пьесы

(просьба не смешивать с фортелями).

Задача будущих драматургов — научиться изобретать стержневые трюки сюжета, трюки актов и отдельных сцен»[[406]](#endnote-408).

Не правда ли, что-то это нам напоминает: противопоставление трюка фортелю повторяется как противопоставление аттракциона трюку в статье «Монтаж аттракционов» («Аттракцион ничего общего с трюком не имеет» и т. д.[[407]](#endnote-409)). Здесь тот же прием «перенесения». Только теперь некоторые особенности фореггеровского «трюка» становятся свойствами эйзенштейновского «аттракциона».

Равным образом совпадает с фореггеровским пониманием построения спектакля и вывод Эйзенштейна: «Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную цирковую программу, исходя из положений взятой в основу пьесы»[[408]](#endnote-410).

Эйзенштейн, работавший в Мастфор художником (в основном — по костюмам), внимательно читал статьи руководителя Мастерской и принцип усвоения и развития идей Фореггера аналогичен процессу освоения и развития идей Доктора Дапертутто.

Интересно проследить, как Эйзенштейн перетолковывает другие термины Мейерхольда. Например, такие: ракурс и поза. В той же статье «Балаган», противопоставляя актеру натуралистического театра, стремящегося слиться со своим жизненным прототипом, актера Балагана, умело пользующегося маской народного театра, Мейерхольд пишет: «На лице актера — мертвая маска, но с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой»[[409]](#endnote-411). То есть ракурс и поза, по Мейерхольду, — равноправные орудия актерской выразительности, хотя понятно, что ракурс относится к маске (лицу), а поза — к телу.

Сравним трактовку Эйзенштейна: «Фиксация непрерывных мускульных движений производится путем *ракурса тела, а не п*озы…»[[410]](#endnote-412) Еще определеннее резкое противопоставление этих понятий зафиксировано в воспоминаниях А. Лёвшина, ученика режиссера по Пролеткульту: «Всеми силами Эйзенштейн изгонял актерскую позу, на которую смотрел как на притворство, с целью произвести не красоту, а красивость. Его высказывание о позе и ракурсе занимало значительное место в теоретических беседах с нами»[[411]](#endnote-413). У Эйзенштейна поза и ракурс становятся антагонистами. Здесь у ученика взаимоотношения равноправных терминов, используемых учителем, доводятся для стадии конфликта. Назовем этот механизм — «драматизацией».

{167} Можно привести также пример «транспонирования». Широко известна декларация об использовании звука в кино, знаменитая «Заявка», написанная Эйзенштейном и подписанная им, В. Пудовкиным и Г. Александровым (дата написания «19.VII.28 Чистые пруды»). Ее программное положение сформулировано следующим образом: «Только *контрапунктическое использование* звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования.

Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами.

И только такой “штурм” дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового *оркестрового контрапункта* зрительных и звуковых образов»[[412]](#endnote-414).

Сопоставим эти представления Эйзенштейна о взаимоотношениях пластики и звука в кино с размышлениями Мейерхольда о выявлении внутреннего диалога на сцене. Для этой цели он вводит понятие «пластики, не соответствующей словам». «Жесты, позы, взгляды, молчание определяют *истину* взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят. Значит, — нужен *рисунок движений* на сцене, чтобы настигнуть зрителя в положении зоркого наблюдателя, чтобы дать ему в руки тот же материал <…>, с помощью которого зритель мог бы разгадать душевные переживания действующих лиц. Слова для слуха, пластика для глаза. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены — каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии»[[413]](#endnote-415).

Мы привели отрывок из главы IV «Первые попытки создания условного театра» статьи «К истории и технике театра», опубликованной в 1908 году. Кто бы мог подумать, что идеи, рожденные театральным режиссером при работе над воплощением драматургии символиста Метерлинка, помогут двадцать лет спустя, в 1928 году, разрешить художественные проблемы самого современного искусства — нарождающегося звукового кино.

Эйзенштейн подчеркивает, что «резкое несовпадение» звука со зрительными образами существенно для периода «штурма». В конце 1930‑х годов его позиция сближается с заключительным выводом Мейерхольда: «Не следует, однако, думать, что нужна всегда только не соответствующая словам пластика. Можно фразе придать пластику, очень соответствующую словам, но это в такой же мере естественно, как совпадение логического ударения со стихотворным в стихе»[[414]](#endnote-416).

Как видим, не только при выработке концепции «театра аттракционов» (а следом и «монтажа аттракционов»), но и в других случаях Эйзенштейн пользовался идеями учителя.

{168} Дополнительный психологический интерес представляет момент осознания зависимости своих идей от существующих. В этом отношении позиции Мейерхольда и Эйзенштейна разительно отличаются. Мейерхольд не скрывает зависимости своих концепций от стороннего влияния. Так, рассуждая о принципах Балагана, он ссылается на манифест вольцогеновских «сверхподмостков»[[415]](#endnote-417); говоря о внутреннем диалоге, он апеллирует к решениям Вагнера: когда пение не передает переживаний героев, композитор передоверяет развитие их чувств оркестру[[416]](#endnote-418). Таким образом, Мейерхольд подчеркивает свою связь с художественной традицией, осознает свои решения как развитие предшествующего опыта. Эйзенштейн же часто настаивает на самостоятельном вкладе, скрывает свою зависимость от традиции, подчеркивая новаторство своих решений.

Можно было бы обратить внимание и на другие идеи, почерпнутые будущим кинорежиссером из книги «О театре». В частности, на резкую критику Мейерхольдом «фотографических» тенденций кинематографа, увлечения «квазиестественностью»[[417]](#endnote-419), откуда проистекает критическое отношение Эйзенштейна к Вертовским идеям «Кино-Глаза», «жизни врасплох». Но это отдельная и очень серьезная тема, не хотелось бы излагать ее второпях.

Мы стремились в нашем сообщении выявить влияние на Эйзенштейна его учителя, показать, как оно может быть прослежено объективно: в сопоставлении текстов статей, эпизодов спектаклей и фильмов. Причем нас это интересует не столько как отвлеченное академическое занятие — проследить становление художественных идей «левого театра», зависимость самых крайних концепций ученика от идей Мастера, — сколько для нас во всем изложенном привлекателен инструментальный (поисковый) аспект — исследование механизма изменений художественных концепций, интерес к индивидуальным особенностям этого процесса (отсюда и попытка обозначить некоторые особенности как «перенесение», «драматизация», «транспонирование»; другие особенности ощущаются интуитивно, не получив пока своих обозначений).

## **{****170}** Сезон шестой — 1923/24

Сезон 1923/24 года — один из самых насыщенных в творческой жизни Сергея Михайловича Эйзенштейна. Он много писал о поставленных в этот сезон спектаклях: о «Слышишь, Москва?!», выпущенном к годовщине Октябрьской революции и имевшем шумный общественный успех; и — особенно — о «Противогазах», который режиссер расценивал как прямой выход в кино.

Режиссером были подготовлены две версии «Мексиканца»: первая открывала сезон — дважды показывалась в культурной программе Сельскохозяйственной выставки, вторая его завершала — ее увидели рабочие Коломенского завода, где проходили съемки «Стачки». О своей самостоятельной постановке «Мексиканца» Эйзенштейн не писал ни разу — оно и понятно: его редакция спектакля не имела успеха. Перенесенный на сцену здания на Воздвиженке, спектакль прошел три раза и был снят с репертуара.

Та же участь постигла «Противогазы». После сенсационного эксперимента — три первых представления состоялись на реальном газовом заводе — спектакль на сцене театра прошел четыре раза и исчез из репертуара.

Но если говорить об этом сезоне не в творческом, а в биографическом плане, то этот год отмечен одним из важнейших событий в жизни Эйзенштейна. В январе 1924 года ему пришлось уйти из учебного заведения Мастера. Это одно из самых драматических событий его жизни. Как самим Сергеем Михайловичем, так и его первым биографом И. А. Аксеновым оно было мистифицировано.

### Письмо С. М. Эйзенштейна к матери [5 – 9 августа 1923]

*Москва, 5 августа 1923 г*.

Дорогая, милая Мамуля!

Опять начинаю с извинений, но Ты мать и простишь.

Я так завален работой, что ужас. Аппарат получил и страшно Тебе благодарен — в ближайшие дни снимусь и пришлю Тебе себя.

Сейчас возобновляю «Мудреца» и «Мексиканца»[[418]](#endnote-420) к Сельскохозяйственной Выставке, работы по которой сейчас еду осматривать.

Конечно, приезжай (лучше всего в середине сентября), но только денег это будет стоить уйму (здесь все же очень дорого), а главное — «жилищный» вопрос, но что-нибудь измыслим.

{171} Питаюсь я все время очень прилично. Денег иногда нет, но только из-за неаккуратностей выплаты, так как я сейчас получаю (с 1‑го августа) жалованье в 100 товарных рублей, что по курсу конца июля составляло 15.000 рублей.

С середины августа приступаю к новой постановке — моей совместно с Плетневым пьесе в 38 картин: писал ее летом — поэтому и не уехал из окрестностей Москвы — все время держал связь с Плетневым (Председатель Ц. К. Всеросс[ийского] Пролеткульта), чтобы он в тексте не «наклал» чего-либо против моих заданий и сценария. Должно пойти в цирке (к ноябрю, но вряд ли успеем[[419]](#endnote-421)), и если все выйдет, как задумано, то «Мудрец» будет «мокрый». Будем надеяться — ведь «Мудрец» превзошел предположения.

Жакино письмо еще не получил и очень сожалею. На всякий случай сообщи мне резюме, может быть, оно и потеряно.

Сейчас методически занят часов 7 в день — либо репетиции, либо лекции и репетиции. Нахожусь все время в прекрасном рабочем настроении и подъеме. Сейчас в Пролеткульте очень хорошо — все дрязги и скандалы как будто поулеглись, и настал самый трогательный alliance <союз — *фр*.> и с Ц. К.[[420]](#endnote-422) и с частью коллектива (меньшинство), бывшей в прошлом году моей идейной оппозицией (в плане театральной техники)[[421]](#endnote-423).

Пока целую крепко, крепко и судорожно обнимаю.

Любящий сын

Сергий.

NB. При сем прилагаю № 3 журнала «Леф» с моей первой (и не удобопонятной) статьей о театре[[422]](#endnote-424). «Леф» самый (и единственный) серьезный журнал по Искусству.

Будет приложен к следующему письму. Никак еще не могу достать из Госиздата.

*9/VIII‑23*

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 27 – 27 об.

### Выступление на обсуждении Программы обучения Режмаст Ц. К. Пролеткульта

Следующий документ датируется на основании «Выписки из Протокола заседания Президиума Ц. К. Пролеткульта от 25/IX‑23 года», посланной «тов. Эйзенштейну» 4/X‑23 г. Пункт 4 выписки в рубрике «Слушали» гласит «О программе работ РЕЖМАСА». В рубрике «Постановили» записано: «Обсудить вопрос о программе совместно с т. Эйзенштейном». Начать занятия Режиссерской мастерской предполагалось 15 ноября (см.: РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2334, л. 1).

Ниже публикуемый текст[[423]](#endnote-425) и есть стенограмма выступления Эйзенштейна на обсуждении программы Режиссерской мастерской, рассчитанной на три года. Датировать его следует октябрем-ноябрем 1923 года г. Стенограмма выправлена автором, вероятно, текст готовился им для печати.

При обсуждении вопроса о формах пролетарского театра опускается из вида самое главное: несовместимость с идеологией нового коммунистического общества вовсе *не форм* существующих видов театра, а главным образом *всего театрального института* как такового[[424]](#endnote-426). Для этого необходимо установить, чем фактически является существующий театр (вне формальной партийности) и чем он может и должен быть при нормальных {173} условиях. Базируясь на положении Мейерхольда, что *игра* актера — эта таинственная и неведомая функция индивидуальности — есть не что иное, *как разряжение избытка энергии*, и дополняя его: *по линии наименьшего сопротивления*, приходится смотреть на актерскую игру как на *непланомерное распределение и расходование* запасов энергии путем неиспользования ее на целый ряд других областей, актерами фактически и незатрагиваемых, поскольку предполагать наличие какого-то «специально отпущенного» избытка энергии будет мало убедительным (формула, думаю, значительно упрощающая Евреиновскую, «о врожденном инстинкте театральности»[[425]](#endnote-427), секрет, вероятно, в том, что «проще заиграть, чем проделать что-либо иное»). Приходим к положению, что потусторонняя (считая по рампе) часть театра повинна в поощрении, весьма легкомысленному и малопроизводительному расходованию сил и рабочей энергии на ветер. Но это полбеды, ведь играющих дегенератов, не умеющих целесообразно, в порядке общекультурной повинности, расходовать свои силы, не такое уж большое количество.

Гораздо серьезнее положение с теми, кто по эту сторону рампы. Но тут дело обратного порядка: зрители — должники перед собственной физической приспособленностью и организованностью, с одной стороны, и интенсивностью эмоционального функционирования — с другой, на что у них — тоже как результат непланомерной постановки дела в быту — не хватает энергии, растрачиваемой большей частью на «дела» или на борьбу за кусок хлеба в соответственной социальной конфигурации. Только такому субъекту театр и необходим органически и совершенно в том же разрезе как гашишисту (человеку с пониженной действенной потенцией) наркоз, заменяющий ему реальную действительность — воображаемой. Знаменитое положение Джемса[[426]](#endnote-428) (напрасно приплетаемое к механике и игре актера, особенно в противопоставлении к теории МХТ, ибо, строя из Джемса в вопросе об эмоции актера, приходишь к тому же выводу: *наличию* эмоционального состояния, отвечающего сюжетной стороне дела, у действующего, [эмоции] хотя бы и вызванной не аффективным воспоминанием, а как результат движения нейтрального — вне сюжетного нервного напряжения, соответственного ей, то есть коренному положению, оспариваемому теорией актерской возбудимости Мейерхольда) через двигательно-подражательную {174} способность зрителя, по которой происходят в нем движения, достаточные к возникновению эмоционального состояния по этому положению, приводит его к «активному соучастию» в происходящем на сцене, то есть к фиктивному эмоциональному действованию, с одной стороны; чистая же механика движения и физическая действенность актера через ту же подражательную способность — к мускульной работе той же направленности (ритмическое вздрагивание конечностей при чечетке на сцене, вскакивание с мест при качке перша и т. д.), но сведенной до минимума, в сознании же зрителя откладывающейся как столь же реальная и высокого напряжения, как и у действующих на сцене или арене. Суммировка этих ощущений вызывает в зрителе ошибочное представление о произведенной им «работе» (той же напряженности, как и виденная им реальная) и следовательно *фикцию наличия соответствующего ему количества избыточной энергии*, что и является основой возникающего в результате *чувства удовлетворения зрелищем*, то есть худший вид наркоза, заменяющий зрителю органическую необходимость в деятельности физической (и даже эмоциональной). Фикцией этой деятельности и предоставляется ему головное достаточное удовлетворение (обманно-психическое). Потворствование этой фикции возведением ее в «культуру зрелища» приводит в конечном результате к полной атрофии даже и так весьма низкого по напряжению воления к физически необходимой всякому индивиду мускульной тренировке и эмоционального разряжения. (Осознанные на Западе, они резко выразились в общем увлечении спортом, танцами и прочими видами культуры, стоящими у нас так низко.)

Итак, институт театра как таковой — худший вид наркоза, и если в буржуазном обществе допустим, то в нормальном обществе, делающем ставку на организованного человека, в организованной среде ему ни в коем случае не должно быть места. Нужна коренная перепланировка на реальную деятельность и упражняемость того, кто был зрителем, уничтожение тех очагов, в которых поощряется его пассивность и губится эта его здоровая тенденция. Своего рода ставка на Всевобуч.

Но… пока театр как аппарат налицо, если он и несовместим с идеологией, как несовместимы, допустим, танки и гаубицы, то все же, как и гаубицы, в период борьбы этот театр должен быть использован, и использован с максимальной выгодностью. В этой переходной {175} стадии театра изложенные соображения необходимы как регуляторы и постоянный контрольный камень в проведении через формы имеющегося театр[а] тенденции к долженствующему быть, и отчасти как расшибающие тот ореол «святого творчества», который так судорожно удерживается над отраслью производства да еще подозрительного и нуждающегося, право, не более, чем всякое другое, лишь в четкой технике строителей и… в том проценте личного остроумия, без которого немыслимо даже обжигание горшков.

Итак, театр в ряду танков и не только по своей зловредности, но, главным образом, по своей агрессивной действенной силе и только в этом плане — максимальной агрессивности — и мыслится еще его допустимость и использование исключительно в плане борьбы. Это по двум путям агита. I) В плане выполнения насущных потребностей: 1) за *организованный* строй (*пьесой*: полит-агитпьесой) и 2) за *организованного* человека *(мастерством действующего* его физической организованностью), в идеале объединяющиеся в одном спектакле; в более печальной действительности являемых раздельно: 1) в постановках «революционных» пьес с игрой по Коршу[[427]](#endnote-429) и 2) полуцирковых «экспериментальных» спектаклей (с цельным багажом обвинений в идеологической невыдержанности[[428]](#endnote-430)); и II) в широком культурном плане общая задача вселения в зрителя через максимально активизирующую напряженность действия тенденций к выходу из театра — к физически организованной самодеятельности (конечно, не в плане массовых постановок с участием 2000 человек зрителей, допустимых как переход) — рационализации себя в быту.

Научить молодых мастеров пролетарского театра конкретизации в существующем и пока необходимом театре этих трех неразрывных и единственно ценных моментов и является задачей первых двух лет обучения Режмаст Ц. К. Пролеткульта. Третий год предполагает, наравне с усиленной практической работой, совместную научную разработку вопросов подхода к той новой отрасли культуры, которая должна *стать на место театра*.

Итак, в плане формальном конкретная задача — построение спектакля, максимально активизирующего зрителя через максимальную действенность зрелища. Построению зрелища такого типа и посвящен основной курс Режмаст — «теория и техника театра аттракционов», устанавливающий взгляд на каждую данную постановку {176} как на своеобразную машину[[429]](#endnote-431), которая, будучи пущена в ход (спектакль), должна подвергать зрителя действию целого ряда наперед по определенному рецепту расчисленных потрясений (аттракционов), результатом коих должна явиться та или иная в задании на спектакль поставленная его, зрителя, конечная направленность (настроенность). Прием *построения рецепта и набора воздействий* ставит так построенный спектакль вне целого ряда, по существу, совершенно театру, как некоего вида тарану и только тарану, ненужных формальных неизбежностей при прежнем подходе (например, никому не нужный момент «истолкования пьесы» заменяется, скажем, использованием ее каркаса в целях проведения насущной потребности сегодня. Допускается разрыв изобразительной цельности, поскольку вопрос постановки сводится к вопросу монтажа ряда разнообразных самостоятельных воздействий на зрителя). Применение не свойственных ранее театру приемов кинематографического монтажа в построениях актов и явлений (врезание актов и явлений друг в друга) в целях максимального напряжения интриги (впервые применен мною летом 1922 г. в детективной пьесе в 30 картинах «Пататра») и т. д. Основным в настоящем предмете является анализ, изучение и разложение на отдельные виды воздейственности существующих и существовавших в законченном виде театральных жанров: от монодрамы, прыгающей пантомимы (20‑е годы), шантана, американской фильмы, МХТ, циркового рыжего до богослужений, американских гор, митинга, клуба гаши[ши]стов, спорта, литературы через классифицирование их по определенным признакам к определяемым процентным отношением физиологических и психологических моментов воздействий в их активизирующих или пассивирующих результатах. (Классификация, между прочим, старающаяся через наложение установленной круговой схемы жанров[[430]](#endnote-432) на схему потребностей зрителя от театра в определенные социальные моменты установить объективную ценность данных видов жанров для данных моментов и, следовательно, и постановок, всегда, сознательно или бессознательно, эксплуатирующих один или несколько видов классически чистых жанров.)

Выяснения принципа соотношения элементов воздействий в рецептуре спектакля для настоящего времени и применение согласно ему определенного набора {177} аттракционов относятся уже к области практики. В рубрику «конструкция материалов спектакля» внесен еще предмет «Режиссерская бухгалтерия», обнимающий все, касающееся техники проведения на деле того, построению и изобретению чего посвящен первый предмет. Практика (ведущаяся в плане построения частей спектакля или спектакля в целом, путем ли проектирования или осуществления) в вопросе построения временно-пространственной его стороны (мизансценной) находится в весьма благоприятных условиях, благодаря найденному способу математической фиксировки (путем записи на задающемся двумя проекциями четырехмерном графике) всех пространственных и временных перемещений актера, что дает возможность студентам *точно* конструировать на бумаге и, следовательно, прекрасно тренироваться на этих проектах в той области, которая в силу своей громоздкости (без математически точного приема записи точная мизансценировка вне сцены и толпы актеров не представлялась возможной) не допускала приобретение изощренности ранее долголетней режиссерской практики, отчего мизансценировка как искусство (обнимающая изучение свойств всех составных элементов театра) почти и утрачена, оставаясь под силу лишь первоклассным мастерам.

Во второй раздел программы включена «технология материалов» театра и ряд предметов вспомогательных, обогащающих запасный материал, залог изобретательности режиссера, ставка на каковую (принимая во внимание требование на высокую напряженность продуктов его работы) приобретает колоссальное значение, ибо чем сильнее действенность аттракциона, тем скорее он изнашивается. Сюда относится бульварный роман — лучшая школа в научении построения напряжений, история театра, но отнюдь не в плане информационном, а в аналитическом, в изучении аттракционов в связи с эпохой, установление путем сличений, так сказать, вечных приемов, неизменных в эпохах и странах (например, принцип иллогизма[[431]](#endnote-433)), оригинальность оформлений их в связи с местными социально-бытовыми условиями и т. д. Напр. трактовка детективных приемов от греков (Эдип), через миракли (цикл мираклей Нотр-Дам) к современному бульвару. Линия единых функций — античный Рок… Лондонский Скотлэнд-ярд и т. д. Линия единых образов: от Геркулеса к сегодняшнему Мацисту[[432]](#endnote-434) и т. д. Специфические в связи с обстоятельствами {178} их возникновения (садические в средневековом театре, эстетный период в театре начала двадцатого века и т. д.). Изучение истории сцен как материал к изобретению новых и т. д.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 899, л. 4 – 9.

### Вокруг «Монтажа аттракционов»

#### 1. Эйзенштейн под псевдонимом?

В своей монографии о С. М. Эйзенштейне Р. Юренев предположил, что первую попытку изложить свои театральные воззрения режиссер предпринял в статье «Опыт театральной работы» под псевдонимом: «Все в том же восьмом номере “Горна” была помещена большая дискуссионная статья “Опыт театральной работы” о “Мудреце”, подписанная псевдонимом “Ракета”. Мне не удалось доподлинно {179} выяснить, кто скрывается за этим псевдонимом. Может быть, по пролеткультовскому принципу — коллектив. Но вернее всего — Эйзенштейн. Во всяком случае, участие и преобладание в этом коллективе Эйзенштейна несомненно. Достаточно сравнить мысли, лексику, стилистику “Опыта театральной работы” с “Монтажом аттракционов” и другими статьями Эйзенштейна, чтобы установить это. Наличие в статье некоторых оценочных положений, вероятно, помешало Эйзенштейну поставить свою подпись»[[433]](#endnote-435).

Прошло много лет, как было высказано интересное предположение, но долгое время оно не было проверено: то есть ни подтверждено, ни опровергнуто. Между тем, если бы оно было доказано, мы могли разделить пафос автора-первооткрывателя: «… в статье “Опыт театральной работы” мы имеем первое и не менее ясное, чем в “Монтаже аттракционов”, изложение театральных воззрений Эйзенштейна, первую попытку осознать и изложить свой творческий метод…»[[434]](#endnote-436).

Забота маститого исследователя понятна: если бы его предположение подтвердилось, то вместо одиозного «Монтажа аттракционов» первоистоком творческого метода режиссера стал бы респектабельный «Опыт театральной работы».

Познакомимся с аргументацией Р. Юренева.

Сначала от отводит одну за другой кандидатуры предполагаемых соавторов Эйзенштейна. При обсуждении участия С. М. Третьякова ему приходится проявить некоторую изобретательность: «Возможно, что в написании статьи принял участие С. М. Третьяков. Его статья “"Мудрец" в Пролеткульте” была помещена 29 мая 1923 года в журнале “Зрелища” (№ 38, с. 7). В ней он ссылается на Эйзенштейна; некоторые мысли в обеих статьях совпадают»[[435]](#endnote-437). Казалось бы, последует анализ этих мыслей, но исследователь вдруг спохватывается: «Однако текстуальных совпадений со статьей Третьякова в “Опыте” нет» и, процитировав несколько отрывков из «Зрелищ», безапелляционно заявляет: «Как видно, Третьяков не предавал аттракционам такого решающего значения, как Эйзенштейн. Поэтому непосредственное участие Третьякова в написании “Опыта” должно быть отвергнуто»[[436]](#endnote-438).

С одной стороны, «некоторые мысли в обеих статьях совпадают», с другой стороны, участие в написании «должно быть отвергнуто». Что-то в методике исследователя уже настораживает. Зачем настаивать на «долженствовании», на отвержении версии, когда возникает потребность в ее анализе.

При обсуждении других кандидатур церемонии вовсе отброшены: «Может это Арватов? Резкий, категорически лозунговый стиль ему присущ так же, как и Эйзенштейну. Но разве стал бы Арватов с его отрицанием искусства вообще столь подробно заниматься судьбами театра?»[[437]](#endnote-439).

{180} Риторический вопрос. Как всегда, на него можно найти достойный ответ. В № 39 тех же «Зрелищ» (с. 3), вышедшем через неделю, помещена статья Б. Арватова «При чем тут рабочий театр?», посвященная как раз объяснению, почему пьеса классика А. Н. Островского поставлена именно в театре Пролеткульта[[438]](#endnote-440).

Из тех, с кем наиболее тесно работал в это время режиссер, последним отвергается драматург В. Ф. Плетнев: «Мало вероятно и участие В. Ф. Плетнева, хотя и с ним в это время Эйзенштейн соавторствовал: писал две пьесы. Но театральные вкусы и воззрения Плетнева были значительно “правее” эйзенштейновских. Цирком и “агитхоллом” он не увлекался, свою очередную пьесу “Над обрывом” писал в традиционной манере»[[439]](#endnote-441).

Надо заметить, что пьеса «Над обрывом» была закончена драматургом еще летом 1921 года, а здесь речь идет о мае 1923‑го — в начале 20‑х годов время текло быстро и с людьми происходили странные перемены.

Все-таки надо отдать должное и осторожности исследователя: в конце концов он упомянул и об Эйзенштейне: «Странно и то, что сам Эйзенштейн нигде не вспоминает об этой статье и не сохранил ее следов в своем архиве!»[[440]](#endnote-442)

Любого другого это могло бы насторожить, но не многоопытного Р. Юренева.

И все же интересно, что же думал обо всем этом сам Сергей Михайлович. По счастью, в начале 20‑х годов режиссер, примерный и любящий сын, регулярно писал в Петроград жившей там матери и сообщал о всех важных для него событиях. Вот завершение его письма от 5 августа 1923 года: «При сем прилагаю № 3 журнала “Леф” с моей первой (и не удобопонятной) статьей о театре. “Леф” самый (и единственный) серьезный журнал по Искусству».

Затем следует приписка: «Будет приложен к следующему письму. Никак еще не могу достать из Госиздата. 9/VIII‑23»[[441]](#endnote-443).

Если мы учтем свидетельство режиссера (а причин его не учитывать у нас как будто нет), то остаются три версии: Эйзенштейн написал «Опыт», но статья вышла позднее «Монтажа аттракционов»; Эйзенштейн не один писал «Опыт», тогда эта статья могла бы предшествовать «Монтажу аттракционов», но он не считал ее «своей», то есть она написана не одним им; Эйзенштейн совсем не участвовал в написании статьи «Опыт театральной работы».

Напомним, что Р. Юренев заметил публикацию С. М. Третьякова в «Зрелищах». Он же привел названия главок статьи: «Задание», «Сюжет», «Текст», «Монтаж аттракционов», «Выводы». Статья была озаглавлена «“Мудрец” в Пролеткульте». Любопытно, что «Опыт театральной работы» тоже делится на главки. Вот их названия: «Вводное слово», «“Мудрец” в Пролеткульте», «Почему {181} взят Островский», «Текстовая переработка», «Монтаж аттракционов», «Производимый эффект», «Пролетарское ли искусство “Мудрец”?». Не бросается ли в глаза сходство структур статей и совпадение или идентичность части заголовков? Если же сопоставить содержание той и другой статьи, то перед нами либо конспект «Опыта», если он предшествует публикации в «Зрелищах», либо план «Опыта», если статья в «Горне» написана позднее.

Итак, очень важны датировки. Дата выхода «Зрелищ» названа самим Р. Юреневым — 29 мая 1923 года. В № 8 журнала «Горн» напечатаны «Тезисы по искусству». Их сопровождает примечание: «Приняты на заседании Президиума ЦК Всероссийского Пролеткульта 25 мая 1923 года. — Москва»[[442]](#endnote-444). По сведениям Исторической библиотеки, восьмой номер журнала «Горн» вышел в августе 1923 года. «Горн» вышел в свет, как минимум, два месяца спустя после «Зрелищ». Следовательно, «“Мудрец” в Пролеткульте» — план статьи «Опыт театральной работы».

Окончательно подтверждает участие С. М. Третьякова в написании «Опыта» его более поздняя статья «Театр Аттракционов. (Постановки “На всякого мудреца довольно простоты” и “Москва, слышишь?” в 1‑м рабочем театре Пролеткульта)». Она была напечатана в № 1 журнала «Октябрь мысли» (Орган культурной смычки «О. К. С.» и общества по изучению культуры современности «Октябрь мысли»).

Как видим, С. М. Третьяков все же придавал аттракционам значение и посвятил этой проблеме цикл статей: сначала краткие тезисы по горячим следам «Мудреца» — «Зрелища», затем подробный анализ опыта работы — «Горн» и наконец сопоставление со следующим спектаклем «Москва, слышишь?» («Октябрь мысли»).

Если учесть все публикации, то неизбежен вывод, что именно С. М. Третьяковым была написана основная часть «Опыта театральной работы» — анализ драматургического и текстового осовременивания, актуализации давней пьесы классика.

Что касается участия Б. Арватова в написании «Опыта», то проблема разрешается тоже просто. Упомянутая нами выше статья «При чем тут рабочий театр?» и заключительная глава «Опыта» «Пролетарское ли искусство “Мудрец”?» написаны одним и тем же автором: совпадает их структура — длинные риторические вопросы и краткие энергичные ответы. Ему же, наверняка, принадлежит и «Вводное слово». Так что на долю Эйзенштейна текста не остается и у него были все основания «нигде не вспомнить об этой статье», как и о многих других статьях своих соратников.

Остается загадка псевдонима.

Сначала надо объяснить его необходимость. В «Горне» было обыкновение печатать только одну статью под фамилией автора. Если же {182} статей одним автором было написано несколько, то редакция прибегала к сложной системе псевдонимов, криптонимов и т. п.

В № 8 «Горна» была напечатана программная статья С. Третьякова «Искусство в революции и революция в искусстве. (Эстетическое потребление и производство)» (с. 111 – 118). Б. Арватов предложил читателям статью «Искусство и производство» (с. 119 – 131). По всей видимости, он же был основным автором «Тезисов по искусству» (с. 3 – 4, напечатаны без подписи).

«Ракета» — коллективный псевдоним, образованный из букв, составляющих костяк фамилий соавторов: АРвАТов, ТРЕТьяКов — довольно распространенная практика конструирования псевдонимов.

Итак, подведем итоги: «Опыт театральной работы» был написан С. Третьяковым и Б. Арватовым. Работа над коллективной статьей была начата, когда С. Эйзенштейн уже закончил «Монтаж аттракционов». «Опыт» и напечатан был позже, чем «Монтаж аттракционов»: № 3 «Лефа» вышел не позже июля, № 8 «Горна» — не раньше августа.

Думается, нам удалось показать, что «Монтаж аттракционов» действительно был первой статьей режиссера Эйзенштейна о своих театральных воззрениях.

#### 2. Эйзенштейн под маской

Занимаясь библиографическими разысканиями, мы обратили внимание на материал в газете «Известия» 16 ноября 1923 года (с. 7) — в рубрике «Театры о своей работе. (Ответы на нашу анкету)» под названием «Первый рабочий театр Пролеткульта».

Поскольку этот текст никогда не привлекал внимания киноведов, с одной стороны, и поскольку он содержит ценнейшие сведения, связанные с развитием теории «монтажа аттракционов», с другой стороны, приведем его полностью:

«Театр ведет свою работу с 1919 года. До начала 1922 года работа проходила в неровных, пестрых поисках новых форм театра по методе МХАТ, тонально-пластического, и мало дала в смысле продвижения вперед. В 1922 году была взята твердая линия на новый опыт по плану, выдвинутому т. Эйзенштейном и т. Арватовым. В основу легли следующие основания. Для пролетариата, активного строителя новых форм общества, “искусство должно являться неотъемлемой частью быта как в активно-изобразительных формах (плакат, реклама, агитационный и пропагандистский театр, кино), так и в формах материально организующих (психофизическая культура, организация массового действия, праздники, {183} шествия в демонстрации, материальная обстановка быта, строительство вещей)”. Подробно см. “Горн”, № 8 — “Тезисы по искусству”.

Театр отказывается от иллюзорных мертво-станковых форм и должен идти под знаком агитационно-динамического театра, воспитывающего активную, творческую эмоцию, дающую максимум действенного восприятия. Принципиально, в далекой перспективе, это должно привести к отмиранию института театра в его современных и пока твердо сопротивляющихся формах и замене его показательной станцией достижений по выработке бытовой оборудованности масс и организации форм общественного быта (демонстрация, митинг, карнавал, праздник и т. д.). Последнее, как перспективно необходимое, является линией работы режиссерских мастерских ЦК Пролеткульта.

Но изживание театра в современных его формах — дело далекого будущего, путь к которому идет через жестокую и, надо думать, долгую борьбу с отживающими идеологическими формами старого мира, еще живого и достаточно сильного, чтобы повседневно оказывать сопротивление.

На пути борьбы — работы по преодолению старых форм и методов театра — мы не боимся глубоких и ответственных опытов в новом плане. Пьеса в руках режиссера-коллектива есть лишь средство для обработки зрителя в желаемом направлении. Максимальный эффект в этом случае дает конструктивный метод построения спектакля или, беря более специальную терминологию, — монтаж аттракционов. Этот метод был проводим в ряде опытных работ, между прочим, в зачатках в первой работе т. Эйзенштейна — “Мексиканец”. Аттракцион — всякий активно воздействующий момент театра. Совокупность их, последовательность, логическая сцепка — должны сообщить зрителю определенную сумму впечатлений и создать определенную настроенность его, как сознательно поставленная задача. Могут быть использованы и реализм, и натурализм, но не как общий стиль спектакля, а как отдельный момент (аттракцион), рассчитанный на усиление ассоциативных восприятий зрителя (опыты японского театра и театра Гиньоль).

Этот метод, имеющий много общего с методами построения кинофильма, чрезвычайно широко раздвигает рамки даже и современного театра, неуклонно сближает {184} творческую работу драматурга и режиссера, давая в результате цельность действия при масштабе охвата, далеко выходящем за рамки достигаемого современным театром.

В идеологическом отношении задачи нашего театра ясны:

1‑я — неуклонная агитационно-пропагандистская работа за обобществленный организованный строй, за коммунизм. Это достигается агитполитпьесой, как утверждающей (драма, комедия), так и отрицающей (буффонада, сатира).

2‑я — агитация за организованного человека. Это достигается большим мастерством действующего, его максимальной физической оборудованностью. Наш актер должен не “играть” ловкость, а *быть* ловким, не “играть” сильного, а *быть* сильным.

Последнее не самоцель, для нас это только средство, обогащенный инструмент, замена мягкого железа упругой сталью, что дает убыстренную возможность изжить институт театра как такового, перенося центр тяжести на непосредственную театрализацию быта.

В предыдущем сезоне нами сделаны лишь два спектакля: “Хаген” и “Мудрец”. Первый — неудавшийся и снятый после первой публичной репетиции.

Задачи, поставленные в “Мудреце”, как в плане формальном, так и идеологическом, мы считаем удачно разрешенными. Особенно ценным нам представляется введение, как определенного мотива сценария, ряда аттракционов, демонстрирующих силу и ловкость работающего на манеже человека (как пример: перш, проволока, трапеция, акробатика и т. д.), использование аттракциона с целью дать максимальное напряжение действию, как пример: введение впервые драматического диалога во время перехода по проволоке (физическое напряжение, получаемое зрителем, переносится на всю сцену в целом). Применение впервые (теперь более подробно разработанный в пьесах “Наследство Гарланда” и социальном детективе) метод монтажа явлений (механическая врезка одного явления в другое) с крупным сюжетным напряжением.

Коллективом было устроено, кроме того, большое количество концертов в рабочих районах и совучреждениях. Усиленно велась студийная работа. Менее чем годичный тренаж, давший возможность постановки “Мудреца”, открывает коллективу впереди очень широкие возможности.

{185} Оценка критики. — С рецензией на “Хагена” в “Известиях” вполне согласны;

что же касается рецензий на “Мудреца”, то нельзя говорить о цирковом движении, привнесенном в театр, не замечая, что оно уже перестает быть цирковым и становится по существу сценическим движением, доведенным до максимума. Театральное явление характеризуется в гораздо меньшей степени самим использованным материалом (в данном случае цирково-эстрадные приемы и №№), чем методами его обработки и использования (в данном случае приемы “монтажа аттракционов”).

План театра на сезон. Возобновляются: “Мудрец”, вольная композиция по Островскому С. Третьякова, и “Мексиканец” — по Джеку Лондону, Эйзенштейна и Смышляева. Заканчивается “Москва, слышишь?”, агит-гильон (sic!) С. Третьякова. К 1‑му декабря: “Наследство Гарланда”, текст В. Плетнева, сценарий С. Эйзенштейна и В. Плетнева[[443]](#endnote-445). К январю 1924 г.: “Противогаз”, мелодрама (из цикла “Красный быт”) С. Третьякова. К марту 1924 г.: социальный детектив в 38 картинах С. Эйзенштейна и В. Плетнева. К маю 1924 г.: революционная кинофильма. В течение года также подготовка ряда небольших передвижных агитпьес.

Считая накопленный материал более или менее достаточным, мы и на этот год (октябрь — октябрь), приостанавливая свои искания, ставим своей главной задачей — все достигнутое вложить в революционные пьесы с тем, чтобы формальные искания не залавливали содержания. Спектакли должны быть по восприятию просты, убедительны, и тем самым максимально агитационны. Этим мы приблизим к пролетарским массам нашу работу, — надеемся, достаточно высокую по качеству и способную показать, куда и как надо идти в строительстве пролетарского классового театра. Время, которое ушло на нашу работу, оправдается, надеемся, в последующем. Мы вели и ведем большую работу для серьезных целей, а это дается только упорным и долгим трудом.

В. Плетнев».

Увидев под статьей подпись «В. Плетнев», хочется повторить вслед за Р. Юреневым: «Мало вероятно и участие В. Ф. Плетнева». Он действительно не увлекался «цирком» и «агит-холлом», а размышлять об «опытах японского театра и театра Гиньоль» мог разве только в страшном сне. Впрочем, последний абзац статьи {186} принадлежит, конечно же, Председателю ЦК Всероссийского Пролеткульта, предпоследний абзац статьи — информация, в разных вариациях мелькавшая в разных журналах: тех же «Зрелищах», «Горне» и ряде других.

Все остальное — содержательная часть статьи, — безусловно, текст Эйзенштейна. Быть может, упрощенный, адаптированный к аудитории массовой газеты, но текст режиссера. Часть аргументов — повторение положений «Монтажа аттракционов», часть — развитие мыслей, высказанных в программе обучения в режиссерских мастерских, часть — ответ на критику спектакля. Это — ответ его автора, создателя «Монтажа Аттракционов (постановки, режиссуры, планировки макета, костюмов, реквизита)», как указывалось на афишах и в программках, а не стороннего лица, каким был по отношению к спектаклю В. Плетнев, сначала упорно препятствовавший выходу «Мудреца» и смирившийся с постановкой ввиду ее успехов у критики и молодежи.

Интересно сопоставить отрывки статьи, где речь идет о критике, с фрагментами писем Сергея Михайловича матери. Вот, к примеру, кусочек из письма от 8 июня 1923 года: «О постановке в Москве пока приготовил две рецензии для Тебя (вырезки) — всех их было штук восемь-девять — но не все интересны и не все у меня в дубликатах. Ругательных было пока две, но одна просто глупо не по существу (в “Известиях”), а другая из лагеря Фореггера (которого я “убил” без остатка)… а потому более ехидства, чем дельного. Большая часть хвалит и даже очень. Общий отмечаемый дефект — перегруженность. Не отрицаю, хотя сфабриковать “броневик” и входило в мои намерения. Но… ни истинных достоинств (а таковые имеются и определенно, помимо того, что спектакль, как таковой, вышел хорошо), ни настоящих недостатков, конечно, никто не разглядел и не отметил»[[444]](#endnote-446).

А вот отрывок из письма от 30 июня: «Посылаю Тебе 4 рецензии и фотографии (в журнале) с моего “Мудреца”. К сожалению, в дубликатах у меня не все (есть еще штук 7, кажется, — правда, менее определенные). Самая ценная, конечно, Аксенова в “Зрелищах” — это наш бывший ректор Мастерских — очень умный “дядя”»[[445]](#endnote-447).

Мы видим, что реакция прессы чрезвычайно интересовала Эйзенштейна. Занятно, что и рецензия на спектакль «Принц Хаген» (по пьесе Эптона Синклера), так и не выпущенный театром после критики «Известий» (1923, 23 марта, с. 6. Подписана — Х. Х.), и рецензия на «Мудреца» написаны одним и тем же автором — соучеником Эйзенштейна у Мейерхольда — Хрисанфом Херсонским. Но коль скоро «Принц Хаген» был поставлен Н. Берсеневым, с рецензией «Известий» согласиться можно, а на критику тем же печатным органом «Мудреца» дан четкий ответ, при том, что оппонент в статье (в отличие от письма) не указан.

{187} Такой цинизм был не по плечу простодушному В. Плетневу, за этими «хитростями и мелкими злодействами», — конечно же, молодой, но стремительно обретающий опыт социального выживания режиссер.

Однако почему С. М. Эйзенштейн подарил свои мысли В. Ф. Плетневу? Стоит еще раз внимательно взглянуть на абзац о планах театра. Все было осуществлено режиссером включая «революционную кинофильму» (речь идет о «Стачке»), кроме… пьес В. Ф. Плетнева, которые были написаны совместно с С. М. Эйзенштейном. Кстати, и «Наследство Гарланда», и «социальный детектив в 38 картинах» первоначально планировались постановкой именно к 7 ноября, но буквально за месяц до предполагаемой премьеры были заменены пьесой С. М. Третьякова. Об успехе акции Сергей Михайлович писал матери 20 декабря: «Ну‑с, 7 ноября осуществили бальшой бум — постановку “Москва — слышишь!” — срепетировали в 3 недели (месяц) — мелодраммейшая мелодрама… помимо формального — общественно попали в “точку”»[[446]](#endnote-448).

Когда же пьеса «Наследство Гарланда» (текст В. Плетнева, сценарий С. Эйзенштейна и В. Плетнева) была поставлена в северной столице, она с треском провалилась. Об этом писал в журнале «Новый зритель» Яков Апушкин в статье «“Два Пролеткульта”. (Из Ленинградских впечатлений)»[[447]](#endnote-449). Режиссер С. М. Эйзенштейн интуитивно угадал, что не должен иметь дело с театральным драматургом С. М. Эйзенштейном (да еще с приложением текстовика В. Ф. Плетнева).

То, что вклад режиссера в пьесы В. Плетнева «Наследство Гарланда» и «Прорыв» (ранее «Patatras», а еще раньше — в 1921 году — «Над обрывом») был значителен, не домысел и не преувеличение. В том же письме матери от 5 августа есть такие подробности: «С середины августа приступаю к новой постановке — моей совместно с Плетневым пьесе в 38 картинах — писал ее летом — поэтому и не уехал из окрестностей Москвы — все время держал связь с Плетневым (Председатель Ц. К. Всеросс[ийского] Пролеткульта), чтобы он в текст не “наклал” чего-либо против моих заданий…»[[448]](#endnote-450).

В архиве режиссера сохранилось и письмо драматурга-Председателя, где он с интонациями нерадивого ученика оправдывает загруженностью административными делами задержку с работой над пьесой[[449]](#endnote-451).

Но даже жесткий контроль режиссера не мог способствовать чуду — превратить в нечто увлекательное пьесы старательного, но напрочь лишенного литературного дарования администратора от культуры.

Спектакль «Слышишь, Москва?» имел зрительский успех, был удостоен передовицей, написанной заслуженным большевиком Ю. Лариным в центральном органе — «Правде» (бум был на самом {188} деле «бальшой»). Все это предчувствовалось сразу же после первого показа пьесы в дни Октябрьских торжеств. И будущий успех следовало правильно использовать. Плетнев был лишен режиссером праздничных триумфов как драматург. Пусть порадуется успеху Первого рабочего театра Пролеткульта как руководитель Пролеткульта. Передача авторства статьи в «Известиях» В. Плетневу — это со стороны Эйзенштейна своего рода компенсация за непоставленные совместные пьесы. Может быть, это кому-то и покажется не просто прагматичным, но даже циничным, однако других разумных объяснений казусу не видно.

Режиссер С. Эйзенштейн предпочел выступить в газете под маской драматурга В. Плетнева. Это решение свидетельствует о мудрости, обычно не свойственной юности. Но в данном случае можно было поступиться амбициями, чтобы сделать общеизвестной художественную идею: понятие «монтаж аттракционов» со страниц «левых» и театральных журналов, других причудливых изданий шагнуло на страницы второго по влиятельности печатного органа страны.

#### Эйзенштейн под псевдонимом

Публикация в «Известиях» не прошла незамеченной.

В приложении к журналу «Художественный труд», главным редактором которого был сам нарком просвещения А. В. Луначарский, называвшемся «Программы и либретто московских театров», в № 9, вышедшем в конце ноября – начале декабря 1923 года, была помещена реплика. Подписана она была псевдонимом Ять. Ять печатался в журнале постоянно, за этой буквой, уже отмененной новым правописанием, скрывался сторонник традиционного психологического театра, ревнитель чистоты русского языка. Он тонко подмечал противоречия в новомодных театральных поветриях, с удовольствием упрекал разного рода «леваков» в плохом владении русским языком.

К сожалению, в московских библиотеках не сохранился этот (девятый, оказавшийся последним, поскольку в дальнейшем приложение стало называться «Рампа») номер журнала. Но из ответа автора «Зрелищ» на реплику Ятя ясно, что прежде всего того смутил (чтобы не сказать — возмутил) язык статьи «Известий», усложненность терминологии. Часть претензий Ятя к статье в «Известиях» была повторена и в его реплике уже на выступление «Зрелищ», напечатанной в «Рампе».

Приведем два важных аргумента: 1) об аудитории, к которой апеллирует автор «Известий», пропагандирующий «монтаж аттракционов»: «Поставлен вопрос: для какой такой ученой аудитории вы заворачиваете ваши мысли в ученые иностранные слова, {189} которых обыкновенный, не ученый слушатель без словаря уразуметь не может?»; 2) об усложненности новых взглядов, отрицающих традиционное представление о театре: «… почему результаты этой переоценки необходимо сообщать учено-тарабарским языком, требующим ежеминутных справок в словаре? Этого вы не объясняете, потому что не можете объяснить».

Журнал «Зрелища» немедленно в ответ на реплику «Программы» поместил полемическую статью. Вот ее текст:

«ЯТЬ!

Есть упраздненные буквы: например Ять! Но они пытаются жить — например в эмигрантском правописании. Есть упраздненные психики: например театральный критик Ять. И они пытаются жить — например в журнале “Художественный труд”. Изумившись ятевой неграмотности, мы думали, что Ятя рабфак исправит, ибо по суждениям он малолетен.

Просмотрев Ятевские воспоминания о театральных фортелях, восходящих к средине XIX века, мы поняли, что Ять далеко не малолетен. Наоборот, он явно впадает… не в Каспийское и не в море.

Он возмущен декламацией т. Плетнева о Театре Пролеткульта. Он не понимает ни единого слова: “К чему эта чрезмерная ученость?”, “монтаж аттракционов”, “иллюзорная мертво-станковая форма”, “активная эмоция” — и все это “по такому *простому* и ясному делу, как театр”. “Вы, — спрашивает Ять, — понимаете? Конечно, нет, ибо тут нет смысла”. Так таки и нет?

Живет это под пеплом помпейским человек. Откопался вдруг, вылез в другом веке и завопил — да ведь вы сумасшедшие, вы Поприщины!

Успокойтесь Ять! Есть железный закон революционной диалектики: революция переоценивает *все* ценности, а значит и театр.

Переоценка эта совершается вопреки воле всех ископаемых, которые либо подчиняются, либо вымирают.

Для революции нет *простых* вещей. Самое сложное и фарфоровое летит в помойку. Самое простое в поиске ему места в жизни делается необычайно сложным и трудным.

Театр исчезнет. Да. Неизбежно. (Не горюйте, Ять, вас тогда не будет! А пока ходите в Замоскворецкий.)

Ставши показательной станцией достижений организованного быта, театр найдет ту свою полезность, {190} которая сейчас в нем, щекотальщике барских пяток, еще весьма сомнительна.

Ять “простой” человек — он не понимает слов “показательная станция”, он возмущен фамильярным обращением Пролеткульта с “Мудрецом”.

Ничего не поделаешь — “на пролеткультовского мудреца довольно художественно-трудной простоты”.

Почему — спрашивает Ять — “метод монтажа, а не монтаж метода”, а потому же, что “глупая рецензия” и “рецензируемая глупость” это — “две большие разницы”.

Ять думает, что аттракцион — это глотание шпаг и пакли и хождение по проволоке.

Рекомендуем Ятю к прочтению “Театр аттракционов” — статью Эйзенштейна в № 3 “Лефа” (есть и такой журнал, Ять)!

Повертевшись в дебрях непонятных слов, Ять пытается схватиться за полу рабочего, который де наконец осадит Пролеткульт.

Но на беду Ятя и волею творимого рабочими революционного строительства рабочие много понятливей Ятя. И они великолепно знают, что лучше грызть *гранит* науки, чем жевать старую мочалку идеалистической отрыжки. И грызут и до своего догрызутся! Но никогда не поймут они заключительной тирады Ятя, произнесенной на великолепном ваганьковском языке, которая стоит того, чтоб быть помещенной в начале эпитафии над Ятем и над всеми Ятями.

Вот чем кончает Ять: “Дайте мне настоящий театр и именно *иллюзорный*, чтоб он подымал меня *выше действительности*, серых трудовых будней — театр восторгов и слез, от которых дух захватило бы”.

Мы организуем действительность, мы объявляем наши трудовые будни единственным местом развертывания наших сил и изобретательности. Мы говорим о тренаже, об учете, о научной организации труда и быта. Мы восстали против опиума самодовлеющих театральных восторгов. Мы добиваемся, чтобы последние остатки ремесленного знахарства художников сменились “точным учетом материала, который мы организуем, и точным знанием цели, для которой мы его организуем”.

Революция вышвырнула Ять из азбуки.

Революция вышвырнет Ять и из азбуки искусства, хотя бы этот Ять, старичок шамкающий и не поддающийся никакому омолаживанию, пытался укрыться под сенью “Художественного Труда”.

{191} А мы вышвырнутых Ятей унапутствуем молодым и крепким: Хо‑хо‑хо!

— Слышишь, Москва?

*Пролекультовец*»[[450]](#endnote-452)

Итак, статья «Ять!» подписана «Пролеткультовец».

Кто мог скрываться за этим псевдонимом?

Тот же номер «Зрелищ» предлагает и разгадку. На странице 12 в разделе «Хроника» в рубрике «Первый Рабочий Театр» помещено сообщение: «После сдачи “Слышишь, Москва?” начинается работа над очередной постановкой бытовой мелодрамы С. М. Третьякова: “Противогазы”. Ставит С. М. Эйзенштейн».

Журналу не было никакой необходимости сообщать о сдаче спектакля «Слышишь, Москва?». Еще в № 61 (6 – 11 ноября, с. 13) был в связи с его премьерой опубликован материал «Слышишь, Москва? — Слышу! Из бесед с Третьяковым и Эйзенштейном». В № 64 была опубликована рецензия В. Ардова на спектакль. Так что единственный смысл сообщения на странице 12 «Слышишь, Москва?» — это раскрытие псевдонима.

Обратим внимание и на рекомендацию Ятю «к прочтению» «Театр аттракционов» — статью в № 3 «Лефа». Но статья в «Лефе» называлась «Монтаж аттракционов»; «Театр аттракционов» — название статьи С. М. Третьякова в «Октябре мысли» (она будет напечатана в 1924 году).

Суммируя все вышесказанное, можно предположить, что «Пролеткультовец» — псевдоним, скрывающий авторство двух Сергеев Михайловичей: Третьякова и Эйзенштейна. Одному С. М. (Эйзенштейну) необходимо было отреагировать на реплику Ятя, подрывающую доверие руководителя Пролеткульта к режиссеру, но он еще не имел опыта полемики, другой С. М. (Третьяков), ближайший сподвижник режиссера и единственный драматург театра при Эйзенштейне, как раз обладал большим журналистским опытом.

Эта подсказка «Зрелищ» была замечена «Рампой». В № 2 (11 – 17 декабря), где был помещен ответ на статью «Ять!», на странице 15 сообщалось: «Пролеткульт. Начались работы по подготовке только что написанной Третьяковым пьесы “Противогазы”. Ставит Айзенштейн. Первый спектакль будет показан на заводе Бара, где заводское помещение как раз подходит для постановки данной пьесы». В «Рампе» многое знали, в том числе и как правильно пишется фамилия режиссера. Ошибка в ее написании отсылала читателей к герою оперетты Штрауса «Летучая мышь», попавшего в двусмысленное положение и вынужденного врать, чтобы из него выбраться. Но в самом ответе «Пролекультовцу» Ять нисколько не сомневался, кто настоящий автор язвительной реплики «Зрелищ».

{192} Реплика Ятя была озаглавлена «Простые истины — о фортелях прежде и теперь»[[451]](#endnote-453). Любопытен его ответ по поводу «революционной диалектики» и «творимого рабочими революционного строительства». Ять попытался отделить от них «молодого Пролеткультовца». Он нашел следующие контраргументы:

«Вообще, пора вам бросить эту дурную манеру — монополизировать революцию, отождествлять себя с нею и выбрасывать за борт — объявляя, если не прямо, то разными вывертными оборотами чуть ли не контр-революционным — все, что не вы. “Мы организуем… мы объявляем… мы восстали… Мы… мы… мы!”»

И далее следует сравнение с грохотом, который издает пустая бочка, и уверенность, что пролеткультовец не пил «брудершафт с революцией».

За автором «Рампы» все же стоял нарком просвещения, а не просто «шамкающий старичок, не поддающийся омолаживанию».

Кончается статья «Простые истины» беспощадным приговором:

«Наконец, не могу умолчать и о вашей подписи. “Пролеткультовец”, — это не то, что какое-то там упраздненное Ять; это подпись с определенным значением, и это требует объяснения.

“Пролеткультовец”, ведь это значит — член Пролеткульта, или во всяком случае, близко прикосновенный к Пролеткульту. Так ли это? Проверьте еще раз, товарищ. Дело в том, что Пролеткульт — препочтенное учреждение, преследующее серьезные просветительские задачи и делающее серьезное и важное дело. И мы и не думали приписывать ему такие глупости, как фортеля, монтаж аттракционов и т. п. Нам дело представляется так: что Пролеткульт доверил вам ведение рабочего театра, и вы в нем хозяйничаете и за это хозяйничанье несете всю ответственность. Если это так, то вам не следует прятаться за широкую спину Пролеткульта, который, как жена цезаря, выше всех подозрений. И тем более, вам следует это еще раз — и хорошенько — проверить».

Ять вполне резонно предположил, что союз Пролеткульта и Эйзенштейна — временное явление, что «монтаж аттракционов» не имеет никакого отношения к позиции В. Плетнева, что резкий сдвиг влево, поначалу одобренный руководителем Пролеткульта, рано или поздно станет причиной конфликта. Все аргументы были направлены против Эйзенштейна и, главное, били в самые болезненные места.

Надо заметить что «упраздненный Ять» оказался проницательным психологом и феноменальным провидцем — хотя до разрыва {193} «Айзенштейна» и Пролеткульта был еще целый год (все сбылось 4 декабря 1924 года), — неустойчивость союза опытного администратора В. Плетнева и молодого режиссера была угадана им.

Думается, ответ «Рампы» на статью «Зрелищ» окончательно подтверждает нашу версию, что за подписью В. Плетнева в «Известиях» был опубликован текст С. М. Эйзенштейна и что он же был автором (не исключено, что совместно с С. М. Третьяковым) реплики «Ять!».

Полагаем, нам удалось доказать: к библиографии С. М. Эйзенштейна можно добавить еще два названия.

### Письмо С. М. Эйзенштейна к матери [20 декабря 1923]

*Москва, 20/XII‑23*

Милая, дорогая Мамуля!

Прости, что так долго не писал, но… хлопот полон рот и все остальное. Спешу (уже добрых 3 недели!) ответить на Твои письма — особенно последнее — «аферистское». Ну, было чего убиваться! Эка невидаль 30 червонцев — {194} ну и нет их — ерунда — не в этом счастье! Вообще я отнесся очень подозрительно к этому предприятию — по-моему, заведомо дело темное[[452]](#endnote-454).

Ну‑с, 7 ноября осуществили бальшой бум — постановку «Москва — слышишь!»[[453]](#endnote-455) — срепетировали в 3 недели (месяц) — мелодраммейшая мелодрама — со смертями, героизмами и т. д. Шуму куда больше «Мудреца» — помимо формального — общественно попали в «точку»[[454]](#endnote-456). В «Известиях» писали: «Это *уже* новый театр, которого мы, может быть, *ждем* от Мейерхольда!» На второй день после «Земли дыбом» и на третий после «Рогоносца»[[455]](#endnote-457). Каково!!

Посылаю 2 рецензии, вообще их куча (но это из интереснейших — подумай, *передовица* в «Правде»![[456]](#endnote-458)) и фотографии. Кстати же прилагаю и общий вид с натуры Твоего сына — «вроде, как умный у киноаппарата» и «вроде, как страшный на экране». Поглядывай на них — не так скучно будет.

Насчет приезда дело шваховато — зашит в новую постановку — «Противогазы» к 1‑му января[[457]](#endnote-459), а дальше кино[[458]](#endnote-460) и большая пьеса[[459]](#endnote-461). Все же повырвусь, думаю.

Пока крепко, крепко целую и хоша не то, чтобы писал, но помню крепко.

Поклон Жаки. На счет искусства… мнение особое[[460]](#endnote-462).

Целую крепко. Сын

Сергий.

*Пиши чаще*.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 28 – 29 об.

### Записка Райх

|  |
| --- |
| Дела давно минувших дней, Преданья старины глубокой.  *А. Пушкин* |

В 1931 году, в Мексике, получив ложное известие о смерти Всеволода Эмильевича Мейерхольда — своего учителя, С. М. Эйзенштейн написал («набросал», как он сам определил в письме М. М. Штрауху[[461]](#endnote-463)) некролог.

Вернее, он набросал план воспоминаний и начал писать связный текст. Как и во многих других случаях, Эйзенштейн оборвал работу, едва приступив к ней. В данном случае это можно объяснить тем, что известие оказалось ложным. Внешняя необходимость писать воспоминания о Мастере, таким образом, отпала, а внутренней потребности завершить начатое, надо полагать, еще не возникло.

Связный текст, самим автором дважды озаглавленный: чернилами — «О Вс. Мейерхольде» — и карандашом — «О Вс. Э. Мейерхольде» — опубликован (впервые полностью — во втором томе «Мемуаров»[[462]](#endnote-464)).

Однако, сопоставляя напечатанный текст с набросками плана и черновыми заметками, нельзя не огорчиться — слишком многое {196} так и осталось не записанным ни в то время — лето 1931 года, — ни позднее.

Вот небольшой отрывок из этих черновиков[[463]](#endnote-465). Уже почти в самом низу одного из листов Эйзенштейн написал: «Научить ничему нельзя. Можно лишь научиться. Год лекций и одна репетиция. “Маскарад”».

Каждое из процитированных предложений занимает отдельную строку. Чуть ниже, на самом краю листа, Сергей Михайлович добавил: «Я в окопах. “Принцесса Мален”. О театре Мейерхольда». Это записано в три строки.

Поскольку в промежутке уже мало что могло поместиться, он повернул лист на 90 градусов и поперек нижнего края листа — сверху донизу — короткими строчками зафиксировал несколько сюжетов для воспоминаний (приведем их, сохраняя некоторые особенности авторской записи, но все-таки организовав ее):

«в Земле дыбом

\_\_\_\_\_\_\_

Дом, где разбивают сердца

\_\_\_\_\_\_\_

Трамвай в один конец

\_\_\_\_\_\_\_

провал по ритмике и физкультуре

метрика!

\_\_\_\_\_\_\_

Биомеханика в Консерватории

\_\_\_\_\_\_\_

не могу поднять ногу

\_\_\_\_\_\_\_

Варфоломеевские ночи

антиколлективист

выжигал смену

\_\_\_\_\_\_\_

Записка Райх наследник театра»[[464]](#endnote-466).

Часть сюжетов из намеченных в этом плане Эйзенштейн развернул в беловике, о некоторых написал в другое время и в других работах — статьях, мемуарных очерках и т. д.

Для нас же сейчас важно, что сам Сергей Михайлович предполагал рассказать о событиях, связанных с одной из самых драматических страниц его жизни, — о разрыве с учителем, Мастером. Но так и не рассказал. Ни тогда, в Мексике, ни позже. В связи с вышесказанным представляют интерес два сюжета, намеченные {197} Эйзенштейном: «Дом, где разбивают сердца» и «Записка Райх».

Впрочем, наше утверждение, что ученик не рассказал о разрыве с учителем, не совсем верно: все-таки кое-что мы знаем об этом и со слов Сергея Михайловича. Правда, как порой у него бывает, он не столько описывает фактическую ситуацию (подробности реальных событий, важные житейские детали, психологию взаимоотношений — «дела»), сколько предлагает метафорическое уподобление случившегося с ним случившемуся с кем-либо другим («преданья») — все зависит, в конце концов, от того, хочет ли Эйзенштейн посвятить будущего читателя в суть дела или, нагромоздив массу литературных красот, скрыть под ними реальность произошедшего.

В 1964 году вышел в свет первый том «Избранных произведений» С. М. Эйзенштейна; в нем были напечатаны «Автобиографические записки», в том числе главка «Цвейг — Бабель — Толлер — Мейерхольд — Фрейд». Позже — при издании «Мемуаров» — выяснилось, что это не заголовок главки, а ее тематический план, а называется она «Семейная хроника». Вот как в ней режиссер описывает одно из ключевых событий в своей жизни:

«… Однако почему же я так горячусь, касаясь внутренней атмосферы группы ученых, давно распавшейся и во многом сошедшей со всякой арены актуальности? Не считая того, что сам отец Сатурн достаточно давно почил от борьбы и схваток.

Конечно, оттого, что я уже с первых строк описания сошел с рельс описания обстановки внутри содружества Фрейда и что я давно уже описываю под этими чужими именами во всем похожую обстановку, из которой я сам выходил на собственную дорогу.

Такой же великий старец в центре.

Такой же бесконечно обаятельный как мастер и коварно злокозненный как человек.

Такая же отмеченность печатью гениальности и такой же трагический разлом и разлад первичной гармонии, как и в глубоко трагической фигуре Фрейда. И как лежит эта печать индивидуальной драмы на всем абрисе его учения!

Такой же круг фанатиков из окружающих его учеников.

Такой же бурный рост индивидуальностей вокруг него.

Такая же нетерпимость к любому признаку самостоятельности.

Такие же методы “духовной инквизиции”.

Такое же беспощадное истребление.

{198} Отталкивание.

Отлучение тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить в себе собственному голосу…

Конечно, я давно соскользнул с описания курии Фрейда и пишу об атмосфере школы и театра кумира моей юности, моего театрального вождя, моего учителя. Мейерхольд!

Сочетание гениальности творца и коварства личности.

Неисчислимые муки тех, кто, как я, беззаветно его любил.

Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра.

Сколько раз уходил Ильинский!

Как мучилась Бабанова!

Какой ад — слава Богу, кратковременный! — пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери рая, из рядов его театра, когда я “посмел” обзавестись своим коллективом на стороне — в Пролеткульте»[[465]](#endnote-467).

Выделим из текста самые негативные характеристики Мастера: «коварно злонамеренный как человек», «нетерпимость к любому признаку самостоятельности», «методы “духовной инквизиции”», «беспощадное истребление», «отлучение тех, кто… дал заговорить в себе собственному голосу…».

С трудом верится, что эти строки написаны тем, кто «беззаветно его любил». Обычно так пишут те, кто не может простить кому-либо своих детских обид, то есть любит прежде всего себя. Трудно поверить и в то, что это описание реальных взаимоотношений учителя и ученика или же присущих Мастеру качеств. Во всяком случае, упоминание о «беспощадном истреблении» и такая характеристика, как «коварно злонамеренный», выдают зависимость стилистики воспоминаний от детской сказки, ну хотя бы про мальчика‑с‑пальчик (в тексте фигурирует «отец Сатурн», известный как поедатель своих детей — именно мальчиков). Рассказ в этом отрывке «Семейной хроники» ведется от лица, имитирующего инфантильное восприятие мира. Думается, человек, достигший состояния внутренней зрелости, описывает реальные события прошлого иначе.

Как документ, рисующий психологический образ Сергея Михайловича Эйзенштейна, процитированный отрывок, без всякого сомнения, очень показателен и может стать предметом пристального анализа. Но у нас другая задача: выявить в этом фрагменте воспоминаний какие-либо достоверные сведения, информацию о случившемся.

Передача своего состояния у Эйзенштейна на редкость патетична: «Какой ад… пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери {199} рая…» — но и на редкость абстрактна. «Какой ад», «двери рая» — не описание пережитых чувств, а набор литературных клише.

То, что можно с некоторой натяжкой причислить к точным сведениям, укладывается в три строчки: «… быть вытолкнутым… из рядов его театра, когда я “посмел” обзавестись своим коллективом на стороне — в Пролеткульте».

Никто из тех, кто писал о разрыве Мейерхольда и Эйзенштейна, не удосужился проверить, насколько этот пассаж соответствует фактам. Но когда-то все же эту операцию необходимо проделать!

Напомним, что Сергей Михайлович поступил в ГВЫРМ, работая в системе театральных коллективов Пролеткульта в качестве художника. Занятия в Государственных высших режиссерских мастерских начались в сентябре 1921 года, а 11 октября того же года премьерой спектакля «Лена» по пьесе руководителя Пролеткульта В. Плетнева (Эйзенштейн — совместно с Л. Никитиным — был художником спектакля) открылся Первый рабочий театр. 4 декабря 1924 года, вскоре после завершения монтажа первоначальной версии фильма «Стачка», который Эйзенштейн снимал с коллективом этого театра, режиссер был уволен из театра Пролеткульта (или ушел сам — здесь версии расходятся, а документы, подтверждающие чью-либо правоту, пока что не найдены). Можно было бы сказать, что работа в Первом рабочем театре Пролеткульта — это как бы большая матрешка, внутри которой помещается маленькая — период сотрудничества Эйзенштейна с Мейерхольдом и учебы в его театральных учебных заведениях.

Значит, под словами «“посмел” обзавестись своим коллективом на стороне» Сергей Михайлович имел в виду что-то другое: может быть, то, что он стал в этом «своем коллективе» режиссером. Проверим эту версию.

Работа над первой самостоятельной постановкой была начата Эйзенштейном осенью 1922 года, когда Сергей Михайлович Третьяков вернулся из Китая и два Сергея Михайловича начали переделывать на современный лад пьесу А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Это не помешало Всеволоду Эмильевичу практически в то же время пригласить своего ученика (теперь уже по ГИТИСу, куда вошло учебное заведение Мейерхольда) в качестве режиссера-лаборанта для работы над спектаклем «Смерть Тарелкина».

Это было не первое их сотрудничество: как известно, впервые учитель обратился к ученику с предложением о совместной работе в самом конце 1921 года. Сергей Михайлович должен был оформлять пьесу Людвига Тика «Кот в сапогах», затем стал принимать участие и в переделке пьесы, осовременивании ее диалогов. Эта постановка не была осуществлена.

{200} Чуть позднее, в январе 1922 года, началась работа над пьесой Б. Шоу «Дом, где разбивают сердца» (именно так перевел заглавие И. А. Аксенов).

Поскольку такой пункт значился в набросках плана воспоминаний Сергея Михайловича об учителе, остановимся на этой работе подробнее; правда, ограничимся только фактической ее стороной, не отвлекаясь на анализ аргументации тех, кто писал об этой работе раньше.

При рассмотрении стадий сотрудничества Мастера и ученика над этой работой важно помнить о двух ипостасях Эйзенштейна: сначала он должен был быть художником спектакля в Театре Актера, а позднее как студент сдавал зачет за первый год обучения, выбрав для этого как раз ту же пьесу Шоу.

Учет своего рода раздвоения нашего героя (с одной стороны, работа в театре Мастера, с другой — учеба у него же) важен не только по отношению к этому проекту, но и принципиален для главной темы статьи.

И эта постановка не была осуществлена. О прекращении его работы над спектаклем сообщил ученику сам Мастер:

«*Т. Эйзенштейну*

Работу по составлению монтировки к пьесе Шоу прошу передать т. *З. Н. Райх*, как получившей постоянное место в Театре актера для работы по составлению монтировок в помощь мне.

*В. Мейерхольд*»[[466]](#endnote-468).

З. Н. Райх была, как и Эйзенштейн, студенткой Мейерхольда, правда, в отличие от него, «получившей постоянное место», то есть должность, в театре. Это более существенно, чем может показаться.

Записка была опубликована в книге «В. Э. Мейерхольд. Переписка. 1896 – 1939». Составители издания В. П. Коршунова и М. М. Ситковецкая датировали ее январем-февралем 1922 года — «по содержанию»[[467]](#endnote-469).

Между тем, эскизы как первого, так и второго варианта оформления Эйзенштейн сделал в марте.

15 мая 1922 года Сергей Михайлович в письме матери сообщает: «С Мейерхольдом сорвалась еще одна постановка (ввиду переворота в театре)»[[468]](#endnote-470). Театр Актера в это время уже «дышал на ладан» и вскоре был закрыт.

Следовательно, записку учителя ученику можно датировать (и это логичнее) иначе: апрель – первая половина мая 1922 г. Из такой датировки вытекает, что Эйзенштейн с середины мая 1922 года уже не принимал участия в качестве художника при работе над пьесой Шоу.

Сергей Михайлович старался не унывать и видеть в таком повороте событий и хорошие стороны: «Все это, пожалуй, к лучшему, {201} так как работа художника в театре меня вовсе не удовлетворяет, а отнимает массу сил и трудов. Таким же образом я выигрываю время для учения на режиссера»[[469]](#endnote-471).

Зачеты за первый год обучения начались в июне. Студент Эйзенштейн представил проект оформления пьесы «Дом, где разбивают сердца», костюмы персонажей, но, кроме этого, «Пояснительную записку к проекту материального оформления спектакля “Дом, где разбивают сердца”»[[470]](#endnote-472). В «Пояснительной записке» была предложена режиссерская трактовка пьесы и одновременно достаточно дерзкая концепция «циркизации» спектакля. Сроки выполнения работы студентом были указаны такие: «январь – июнь 1922 г.».

На эскизе конструкции в левом верхнем углу стоит дата: «Москва, 16/VI‑1922» и подпись — «Сер. Эйзенштейн». В правом верхнем углу резолюция Мастера: «Эскиз и рисунки костюмов т. Эйзенштейна к пьесе, требующей эксцентрической трактовки, принимаются как выполненные согласно заданию и превосходно.

19‑VI‑22 Вс. Мейерхольд»[[471]](#endnote-473).

На эскизах костюмов — помета: «Принято Вс. Мейерхольд 20/VI 22»[[472]](#endnote-474).

И действительно, новый — июньский — вариант оформления пьесы Шоу резко отличается от двух предыдущих, сделанных в марте[[473]](#endnote-475). Студент Эйзенштейн учитывает в нем опыт участия — вместе с другими сокурсниками: А. Кельберером, В. Люце, В. Федоровым — в работе над постановкой пьесы Ибсена «Нора» (апрель 1922 года), а также усваивает принципы нового — конструктивистского — решения сценической установки в знаменитом спектакле Мастера «Великодушный рогоносец» (премьера — 25 апреля 1922).

Одного взгляда на его зачетную работу достаточно, чтобы заметить явную зависимость его проекта от сценической установки Л. Поповой[[474]](#endnote-476).

Первоначальное же решение Эйзенштейном костюмов к пьесе Шоу не отвечало новой конструктивистской стилистике: они более соответствовали столь любимому Сергеем Михайловичем стилю арлекинады[[475]](#endnote-477).

Мастер высоко оценил зачетные работы ученика. Надо полагать, что «Пояснительная записка», написанная с прицелом продемонстрировать овладение режиссерским инструментарием, предстать перед учителем в новом качестве, и стремительное развитие в сторону самых радикальных новаций заинтересовали Мейерхольда. Осенью он пригласил студента к работе над пьесой А. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» уже как режиссера-лаборанта (вместе с В. Инкижиновым).

Случилось это по возвращении Сергея Михайловича из Петрограда, куда он уехал после сдачи зачетов и где провел три месяца — с июля по октябрь.

{202} 11 ноября 1922 года он сообщал матери: «4° Работа: в Пр[олеткуль]те сейчас приступил к постановке. У Мейерхольда состою *режиссером-лаборантом* по его постановке “Смерти Тарелкина”. От “Подвязки” у Фореггера пока ловчу, так как первая и вторая работа куда интереснее и солиднее»[[476]](#endnote-478).

Еще раз обращаем внимание: то, что Эйзенштейн приступил к собственной постановке — «Мудреца» — в Театре Пролеткульта, не помешало Мастеру использовать его в Театре ГИТИС.

Версия Эйзенштейна-мемуариста о причинах изгнания его Мейерхольдом из театра опровергается самим же Эйзенштейном — участником описываемых событий.

Проследим события дальше. 3 декабря — премьера «Смерти Тарелкина» состоялась 24 ноября — Сергей Михайлович пишет матери: «В театральной работе сейчас получил своего рода аттестат — помещен на афишу “Смерти Тарелкина” как лаборант по постановке Вс. Мейерхольда. Что для марки весьма важно»[[477]](#endnote-479). Ни о каком «выталкивании за двери рая» речи еще и в помине нет. И только 22 декабря матери сообщается: «У Мейерхольда в театре сейчас передышка — пользуюсь ею и налегаю всею силою на свое предприятие»[[478]](#endnote-480).

То есть Мейерхольд ничего не предлагает своему студенту, — впрочем, он и не был обязан это делать, — но тот нимало этим не обеспокоен и продолжает работать в своем театре.

Однако Мастер никогда в дальнейшем не привлекал Эйзенштейна-студента к совместной работе. Что-то серьезное произошло в период их сотрудничества при постановке «Смерти Тарелкина». К сожалению, ни Мейерхольд, ни его ученик не оставили свидетельств об этом.

Единственное, что известно об их отношениях при сценическом воплощении пьесы А. Сухово-Кобылина, — это рассказ актера Михаила Жарова, занятого в этом спектакле:

«Эйзенштейн, который был вторым режиссером этого спектакля, на репетициях недвусмысленно говорил нам перед выходом на сцену, предварительно оглядевшись, нет ли вблизи Мейерхольда:

— Братцы, пошли клоунадничать!

И мы шли.

Вокруг режиссуры “Смерти Тарелкина” творилось что-то непонятное. Вначале казалось, что Мейерхольд решил переложить всю репетиционную работу на Эйзенштейна, раза два он даже не пришел на репетиции, передав, что плохо себя чувствует и просит, чтобы Эйзенштейн репетировал один. Эйзенштейн приступил к делу охотно и с интересной выдумкой, но вдруг тоже сказался больным и оборвал репетиции. Сделали в работе {203} паузу. Режиссеры встретились. О чем говорили они, мне неизвестно. К работе вновь вернулся Мейерхольд и сел за свой режиссерский столик, а Эйзенштейн пересел в глубину партера с какой-то книжечкой, куда он вносил свои записи и зарисовки. Рядом с Мейерхольдом у режиссерского столика мы больше его не видели. Чем ближе подходило дело к премьере, тем дальше отсаживался Эйзенштейн от Мейерхольда по рядам партера, а после премьеры, в ноябре 1922 года, и вовсе исчез из театра. Вскоре я узнал, что он стал режиссером в Передвижной труппе театра московского Пролеткульта. Там в работе над спектаклем по пьесе Островского “На всякого мудреца довольно простоты” в апреле 1923 года он развернул бурную деятельность по замене старого искусства новым, “аттракционным”. По сравнению с “Мудрецом” мейерхольдовский спектакль “Смерть Тарелкина” был просто академическим»[[479]](#endnote-481).

Из воспоминаний одного из участников спектакля следует, что во время встречи постановщика и режиссера-лаборанта обнаружилось глубокое различие в понимании ими театра: старое — академическое — у Мейерхольда и новое — «аттракционное» — у Эйзенштейна. Достаточно серьезный повод для конфликта.

Однако Сергей Михайлович по каким-то причинам не принял такой версии и в мемуарной главе «Семейная хроника» демонстративно пренебрег фактической стороной произошедшего в прошлом. Понятно, что объяснение произвола этой интерпретации событий не надо искать в ошибках памяти: Эйзенштейн систематически вел дневники, временами их заменяла переписка (в данном случае многое он мог проверить по своим письмам матери), он собирал разного рода документы, включая и вырезки из газет и журналов.

Причина искажения, деформации событий прошлого, думается, — в определенной творческой установке Сергея Михайловича. С самого начала своего пути в искусстве он усвоил, понял бесплодность «натурализма». Его никогда не интересовало «отражение» реальности, зато влекли разного рода «преображения» ее.

Значительная часть мемуарных очерков написана Эйзенштейном в период работы над «Иваном Грозным». В 1998 году нами был обнаружен и опубликован «Исторический комментарий к фильму “Иван Грозный”»[[480]](#endnote-482). В этом произведении режиссер объяснил свой метод преобразования событий и персонажей истории в сюжет и персонажей кинокартины. Точно так же, как он перекраивал историю, руководствуясь только закономерностями «строения вещей» искусства, он поступал и со своей жизнью, работая над «Мемуарами».

{204} В мемуарных очерках соответствие с реальностью порой исчезает абсолютно: взять, к примеру, главку «Мэрион», как бы посвященную событиям, связанным с первым браком Чаплина. Там от имени знаменитого комика рассказывается заведомо абсурдная история одновременного заключения брака и бракоразводной церемонии, хотя известно, что Чаплин прожил с женой более двух лет и что у них появились в брачном союзе двое детей. По всей видимости, разгадка данной аберрации заключается в том, что Эйзенштейн зашифровывает в преувеличенно мелодраматическом рассказе Чаплина какое-то событие, имевшее место в его — Сергея Михайловича — жизни, но о котором он не находит внутренних сил рассказать.

В письмах, дневниковых записях Эйзенштейна степень достоверности резко возрастает, хотя и здесь многое зависит от конкретной ситуации и времени: важен и адресат, и отношения с ним, и степень искренности Сергея Михайловича с другими и с самим собой в этот период жизни и т. д., и т. п.

В общем ясно, что при работе с автобиографическими текстами режиссера следует каждый раз проверять меру соответствия сообщаемых им сведений реальным событиям, а не доверять мемуаристу слепо, принимая все сказанное им за чистую правду.

Подведем предварительный итог: как это ни печально, но об обстоятельствах разрыва Мастера и ученика по воспоминаниям самого Сергея Михайловича судить не следует. Об этих событиях в них даны самые общие и к тому же весьма недостоверные сведения.

\* \* \*

Подробности интересующего нас эпизода зафиксировал первый биограф С. М. Эйзенштейна, ректор ГВЫРМ в период поступления туда будущего создателя «Потемкина» — И. А. Аксенов. Впервые его очерк, написанный 23 – 29 декабря 1933 года, был напечатан в год 70‑летия режиссера. И. А. Аксенов предлагает иную версию разрыва учителя и ученика, связывая это событие не с работой в театре, а с учебой у Мастера:

«Мучения его кончились неожиданно. На одной из лекций Мейерхольда, которые Эйзенштейн посещал с неизменной самоотверженностью, Зинаида Николаевна Райх, долго и задумчиво поглядев на своего визави, оторвала от лежавшей на столе афиши полоску бумаги, набросала на ней карандашом несколько слов и переслала записку Эйзенштейну. Полоска была длинная, тонкая и зеленая, как те шелковые шнурки, которые служили последним подарком от султанов их некогда ближайшим друзьям. В тексте стояло: “Сережа, когда {205} Мейерхольд почувствовал себя готовым режиссером, он ушел от Станиславского”.

Эйзенштейн не прижал записку ни к челу, ни к устам, ни к сердцу, он не обернул шнурка вокруг шеи и не попросил никого из близ находившихся друзей любезно потянуть за концы последнего подарка повелителя правоверных. Он деловито сложил ее и спрятал в карман, на память. Он с особенным вниманием дослушал изложения мастера.

После лекции он подошел к своему учителю, и они долго обсуждали некоторые вопросы, намеченные в лекции, но в ней не развитые. Мейерхольд обещал закончить изложение на следующий же день и настойчиво просил Эйзенштейна обязательно быть на лекции. Впервые за этот сезон он был ласков и дружелюбен. Оба расстались, объясняясь друг другу в любви и уговорившись увидеться на лекции завтра. Это завтра не наступило. Эйзенштейн исчез из круга деятельности своего учителя на многие годы. Оба были благодарны друг другу и сохранили взаимно нежные чувства. Оба сознавали, что им не в чем друг друга упрекать, так как оба были преданы навсегда одному и тому же искусству, любовнице строгой и в своей взаимности дележа не терпящей.

Первую же свою постановку Эйзенштейн посвятил своему учителю и, двадцатипятилетний, дал ее премьеру на чествовании двадцатипятилетия актера Мейерхольда»[[481]](#endnote-483).

Практически без изменений этот отрывок был включен и в монографию об Эйзенштейне, над которой И. А. Аксенов работал вплоть до своей смерти. Автором были внесены в текст незначительные поправки, только в три последние строки: «Ближайшую свою постановку Эйзенштейн посвятил своему учителю и, двадцатипятилетний, дал ее премьеру на чествовании двадцатипятилетия Мейерхольда-актера»[[482]](#endnote-484).

Все авторы, пишущие о Мастере и его ученике, ссылаются на свидетельство очевидца, нисколько не сомневаясь в его правдивости. Как реальное событие изображается изгнание (или добровольный уход, кто как предпочитает) студента Эйзенштейна из учебного заведения Мастера (осенью 1922 года это был ГИТИС). Различие лишь в том, что по-разному трактуется время случившегося разрыва: его относят к октябрю (до премьеры «Смерти Тарелкина»), к концу года (уже после окончания работы над пьесой А. Сухово-Кобылина) или даже к началу 1923 года.

Обратим внимание на другое: как изображается событие. Герои полны взаимной любви, редкого понимания друг друга — обычно {206} так живописуются не разрывы, а встречи, моменты долгожданного обретения близости. Перед нами некая идиллия, драматизм расставания преодолевается исключительно благородными героями с легкостью необыкновенной, словно это не разрешение конфликтной ситуации, а осуществление давно чаемого. Вот это противоречие сути происходящего и описания его и заставляет думать, что перед нами картина желаемого, а не действительного. И для первых сомнений в достоверности такой театрализованной версии случившегося дает основания последний абзац: Эйзенштейн не посвящал свою постановку («первую» ли, «ближайшую» ли) учителю, посвящение своих работ кому бы то ни было никогда не являлось особенностью, свойством ученика, было ему чуждо. Это качество, присущее учителю, который посвящал свои работы Зинаиде Райх, Льву Троцкому, сыну Евгения Вахтангова (тем самым выражая свою любовь к его покойному отцу)… Таким образом нарушается сходство персонажа биографии со своим жизненным прототипом.

Потому-то дальнейшие претензии могут показаться мелочными, но все же важно восстановить реальное течение событий: премьера первого самостоятельного спектакля Эйзенштейна была сыграна 8 мая, спустя месяц после юбилейного чествования Мастера, на котором был представлен только эпизод из будущей постановки ученика.

Некоторую настороженность вызывает и изложение эпизода у Аксенова: какая-то странная кокетливость стиля, не совсем уместная ироничность интонации. Все, что связано с «шелковыми шнурками», «последним подарком от султана», с «челом и устами» и т. п. Словно бы автор мемуарного очерка сдвигом интонации дистанцируется (вспомним термин В. Б. Шкловского — «остранение») от излагаемого, делает его предметом скептического переосмысления.

Чтобы наше предположение не показалось произвольным, случайным, проанализируем еще два эпизода из очерка.

Первый рассказывает о попытке матери героя удержать сына от неверного выбора жизненной стези:

«То, что Эйзенштейн не доучился в Институте гражданских инженеров, не могло не беспокоить его мать. То, что она прочитала из газет и услыхала от общих знакомых, тем более то, о чем сказывали ей письма сына, привело ее в ужас. В самый разгар работы по “Мексиканцу” она поспешила в Москву и приложила все средства материнского убеждения, чтобы вернуть своего единственного потомка на путь спокойной, раз навсегда признанной правильной, полезной и бесспорной работы.

{207} Разговор был долгий и модулировался по всему квинтовому кругу. Он обещал стать бесконечным. Мать и сын вели его в разные времена дня и в разных местах столицы. Он закончился на ступенях храма Спасителя, тогда еще неприкосновенного во всем своем безобразии. Долго сдерживаемый материнской деликатностью и неотразимый по своей жестокости аргумент в конце концов был высказан: “Для того, чтобы сметь работать в искусстве, Сережа, надо иметь талант”. Слова прозвучали, были услышаны и не произвели никакого действия. Тогда бедная женщина горько и горячо заплакала. Слезы ее падали на гранитные ступени собора, и не знаю, были ли они такие же горючие, как слезы лермонтовского Демона. Здание снесено, ступени его лестницы исчезли, и узнать, были ли они прожжены насквозь слезами бесплодного увещания, не представляется никакой возможности. Предположим поэтому, что были.

Сердце художника, сознавшего, что он имеет талант, в таких случаях оказывается каменнее гранита, и никаким слезам его не прожечь!»[[483]](#endnote-485)

Поскольку известно — да и Аксенов наверняка это знал, — что Юлия Ивановна, мать Эйзенштейна, не приезжала в Москву в годы работы Эйзенштейна в театре (сын делал для этого все, что было в его силах), то понятно, откуда берутся изысканные стилистические завитушки («разговор… модулировался по всему квинтовому кругу»), по какой причине нагнетается ложный мелодраматизм («слезы… такие же горючие, как слезы лермонтовского Демона»), для какой цели выдумываются патетические преувеличения («ступени его лестницы… прожжены насквозь слезами бесплодного увещания»). Изобилие беллетристических прикрас должно убедить доверчивого читателя в возможности описываемого. (Вспомним: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». На бумаге это получается с необычайной убедительностью.)

Эти горючие слезы матушки в другом — еще более важном для нашей темы — эпизоде превращаются в слезы ее одареннейшего сына. Законы художественного построения соблюдаются биографом неукоснительно. В изложении этого эпизода торжествует повтор (или симметрия, кому что предпочтительнее). Речь идет о событиях, последовавших за уходом (или изгнанием) Эйзенштейна из Пролеткульта:

«В. Э. Мейерхольд самым решительным образом выступил на защиту своего ученика. Он сделал больше: он предложил “изгнаннику” свой собственный театр. Эйзенштейну предоставлялось самостоятельно и бесконтрольно ставить одну из трех пьес на выбор: “Гамлета”, “Ревизора” {208} или “Горе от ума”. Эйзенштейну было хорошо известно, что каждая из этих постановок обдумывалась Мейерхольдом десятилетия, что к “Ревизору” он готовился с 1907 года, почти всю жизнь, и что, отдавая эту работу другому, он дарил то, что было для него дороже всего на свете. Несколько часов подряд недавний юбиляр объяснял Эйзенштейну, что для работы в кино прежде всего не надо обладать тем талантом, каким наделен Эйзенштейн, что Эйзенштейн является единственным преемником и наследником режиссерского мастерства Мейерхольда, что кроме него в театре никого нет. Разговор был долгий и модулировался по всему квинтовому кругу. Он закончился на лестнице театра Мейерхольда. (Слезы капали из глаз Эйзенштейна на мраморные ступени. Способны ли они были прожечь камень, не знаю. Здание это теперь снесено, проверка невозможна. Предположим поэтому, что могли.) Но ни просьбы, ни подарки духовного отца не могли поколебать Эйзенштейна. Он не скрыл от учителя ни своего волнения, ни своей благодарности. Последнюю он сохранил на всю жизнь. Что же до разлуки с театром — Эйзенштейн имел о ней и о нем особое мнение, при котором остался и которое стал доказывать на практике и в теории»[[484]](#endnote-486).

Снова «разговор… модулировался по всему квинтовому кругу», и вновь «слезы капали… на мраморные ступени»… Во всем этом слишком много «поэзии», чтобы осталось место для «правды». Разговор явно выдуман мемуаристом.

И действительно, сохранились глухие свидетельства, что, возможно, Сергей Михайлович приступит к постановке в театре Мейерхольда пьесы Ф. Кроммелинка «Златопуз». Кому, как не И. А. Аксенову, было знать подробности этого проекта — он был переводчиком пьесы! Надо ли после этого разъяснять, что Мейерхольд не собирался кому бы то ни было отдавать «Гамлета», или «Ревизора», или «Горе уму» (так в конце концов была названа его театральная версия грибоедовского «Горя от ума»). Вернемся к теме записки.

В 1985 году вышел из печати первый том биографии С. М. Эйзенштейна, написанной Р. Н. Юреневым. Известный наш киноисторик впервые познакомил читателей с подлинным текстом записки Зинаиды Николаевны Райх, адресованной своему сокурснику. Процитируем отрывок из книги Р. Н. Юренева:

«Как дорогую и печальную реликвию хранил Эйзенштейн всю жизнь маленькую записочку на обрывке бумаги:

“Сережа! Люблю Вас. Почитаю в Вас талант и яркую индивидуальность. Считаю: Вам необходимо уйти от {209} М‑да, как М‑д ушел когда-то от Станиславского. Вы созрели. Советую самому ликвидировать свое учение здесь. Благородно и умно. (Принципиально же я Ваш враг, хотя лично питаю к Вам теплые и нежные чувства.)

З. Райх”.

Зинаида Николаевна Райх была актрисой, ассистентом и женой Всеволода Эмильевича. Мастер знал, что тонкие и жестокие действия удобно делать руками женщин»[[485]](#endnote-487).

Ясно, что смысл записки первым биографом Эйзенштейна был изложен весьма приблизительно, хотя, быть может, он и продемонстрировал свое прекраснодушие: в его варианте у ученика оставался выбор поступить благородно — и он тотчас же выказал эту готовность. В реальности же — у него не оставалось никакого выбора: его обязали быть благородным.

Поневоле задаешься вопросом, почему человеку, лучше других знавшему фактическую сторону театральной работы Эйзенштейна, его учения у Мастера, их достаточно сложные отношения, понадобилось сплошь и рядом прибегать к домыслам, приукрашиванию случившегося, а то и подмене рассказа о реальных обстоятельствах заведомой ложью?

Отчасти это можно объяснить тем, что воспоминания писались спустя десятилетие по истечении событий. Отношения Сергея Михайловича и Всеволода Эмильевича в начале тридцатых годов стали совсем другими, чем были десять лет тому назад. По словам ученика, он, «уже давно пережив собственную травму», изменил отношение к учителю, «примирился с ним и снова дружил»[[486]](#endnote-488). Как известно, его биограф, наоборот, поссорился с Мейерхольдом. И биография ученика не могла не оставить на себе следы перемен отношений: все события прошлого истолкованы в ней в пользу ученика при том, что конфликт между Эйзенштейном и Мейерхольдом по возможности отретуширован.

Кроме того, если внимательно вчитаться в воспоминания Аксенова и «Мемуары» Эйзенштейна, то нельзя не обратить внимания на их типологическое сходство. Оно и понятно: мемуарист когда-то учился у биографа. Ректор ГВЫРМ, без сомнения, оказал как литератор значительное влияние на своего бывшего слушателя, так ценившего его лекции о «тройной интриге елизаветинцев»[[487]](#endnote-489).

Многое объясняет, надо думать, то, что свой путь в искусстве Аксенов начинал как поэт. Его не в меньшей степени, чем Эйзенштейна, влекло «преображение» реальности.

Впрочем, не будем увлекаться разного рода праздными предположениями. Подведем итог: рассказ Аксенова о записке Райх не столько документальное свидетельство, сколько определенная версия событий, сама требующая объяснения. Главное же: для того, чтобы понять, что же и когда произошло и что вызвало {210} необходимость обращаться к Сергею Михайловичу с такой запиской, еще следует проделать определенную аналитическую работу. Нужно попытаться отыскать новые документы и вместе с тем правильно истолковать уже найденные.

\* \* \*

Мы уже цитировали отрывок из письма от 22 декабря 1922 года, в котором Сергей Михайлович сообщал матери о «передышке» в своей работе в театре Мейерхольда. Ниже в том же письме он добавлял: «… ставлю цирковые номера моим коллегам по Мастерской Мейерхольда»[[488]](#endnote-490). Отсюда следует, что учеба у Мастера продолжалась, что студентом Эйзенштейн остался, хотя учитель своего ученика в театре занимать не собирался.

В 1994 году Е. С. Левин опубликовал интереснейший документ: «Опросный лист», заполненный С. М. Эйзенштейном 27 марта 1923 года. Лист был адресован руководителям драмкружка, студии и т. п. Пункт 4 его был сформулирован следующим образом: «У кого, где и сколько лет обучались этому делу до поступления в Мас[терскую] Вс. Мейерхольда»[[489]](#endnote-491). Против этого пункта листа Сергей Михайлович сделал прочерк. Почему?

Е. С. Левин был близок к правильному ответу, но поскольку верил версии И. А. Аксенова, то предположил, что Эйзенштейн вторично поступил на учебу к Мейерхольду.

Появление этого документа можно объяснить иначе. Известно, что в 1921 году Сергей Михайлович был зачислен в ГВЫРМ на актерский факультет. Когда учебное заведение Мейерхольда, слившись с другими, осенью 1922 года было преобразовано в ГИТИС, там появился режиссерский факультет. Вскоре выяснилось, что Мейерхольд не хочет (или не может) работать в структуре нового учебного заведения. С частью своих учеников он покинул ГИТИС, образовав Мастерскую Вс. Мейерхольда, позже оформившуюся как ГЭКТЕМАС.

И дело вовсе не в том, что Эйзенштейн был изгнан осенью 1922 года из ГИТИСа (если довериться сведениям И. А. Аксенова), а в марте снова был принят своим учителем в Мастерскую.

Все можно объяснить гораздо проще: Эйзенштейн покинул ГИТИС вместе с Мастером. Поскольку новое учебное заведение Мейерхольда должно было институализироваться (ведь часть его студентов осталась в ГИТИСе), то следовало заново оформлять документы. Сергей Михайлович воспользовался ситуацией, чтобы перевестись на режиссерское отделение.

Об этом свидетельствует и «Опросный лист». Что же касается обучения режиссуре, то — в этом нельзя не согласиться с Е. С. Левиным — Эйзенштейн до поступления к Мейерхольду ей ни у кого не учился.

{211} Обращаем внимание на дату заполнения листа — 27 марта. Приближался двойной юбилей Мастера: двадцатипятилетие актерской работы и двадцатилетие режиссерской деятельности. Как уже упоминалось, на праздновании этого юбилея — 2 апреля — был сыгран отрывок из готовящегося спектакля Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты». И, заполняя «Опросный лист» Мастерской, пункт 9: «Над чем работаете теперь» — ученик называет пьесу А. Н. Островского.

Конечно, студент Эйзенштейн, работая в Театре Пролеткульта, не мог в 1922/23 и 1923/24 учебных годах систематически посещать занятия. Но и руководителю Мастерской нужно было другое — чтобы его влияние заметно распространялось за пределы его театра и его учебного заведения. И талантливый ученик, который одновременно был руководителем одного из «левых» театров, вполне устраивал Мейерхольда, даже если редко появлялся на лекциях.

Как известно, после чествования Мейерхольда в Москве юбилейные торжества были продолжены в Петрограде — 23 апреля.

Нами обнаружен документ, подтверждающий, что отношения Всеволода Эмильевича и Сергея Михайловича в это время оставались дружественными. В письме матери Эйзенштейна, написанном 7 мая 1923 года, она сообщала сыну о своей встрече с Мастером и его женой:

«Была я у Мейерхольда, может быть, ты не будешь этим доволен, но твое молчание само вызывает меня на это. Услышала я от него очень милый и лестный отзыв о моем “Сереже”, которого он мне обещал “беречь”. Рассказал он мне также о твоем выступлении на его юбилее в Москве и успехе твоем у публики, все это дало мне жизни на несколько дней, его жена, очень милая, славная, нашла, что у тебя большой талант и что, хотя ты и отклоняешься от правильного пути, но это временно <…>

Мне во всяком случае приятно было от них узнать о тебе. Она сказала, что очень любит тебя, что ты “хороший”. Не могу с ней согласиться таки. Она не знает, что за всю зиму я получила от тебя всего 5 писем…»[[490]](#endnote-492).

Думается, характер разговора Мастера и его жены с матерью Сергея Михайловича был бы иным, если бы разрыв уже произошел. Встала задача — обнаружить записи лекций Сергея Михайловича, подтверждающие тот факт, что он продолжал учиться у Мейерхольда. Просматривая студенческие конспекты Эйзенштейна, мы стремились найти самую крайнюю дату — последнюю студенческую запись. Эта задача связана с определенными трудностями: Сергей Михайлович многие записи не датировал, кроме того, при описании его архива порядок документов иногда нарушался — {212} так, среди студенческих конспектов вдруг находишь дневниковые записи 1926 года и т. д.

Однако нам удалось выявить конспекты трех лекций, датированных октябрем 1923 года: лекции М. Гнесина — 9/Х, и лекции Вс. Мейерхольда — 10/Х и 13/Х. Вот эйзенштейновская запись лекций Мастера. Возможно, это последние лекции учителя, которые посетил ученик, а может быть, и последние лекции, услышанные им в стенах ГЭКТЕМАСа:

«[*10 октября 1923*]

Чрезвычайная точность заранее не годится. Нужно оставлять места для возможностей на репетициях (особенно во встрече с актером).

Всегда роли раздаются “условно”

на случай столкновения речетрактовки и актрактовки — неразрешающегося

Ставить на рельсы максимальной выразительности для изобретательности актера

Сработаться так, чтобы утратилась рамка “мое” или “ваше”.

Приемы познавания актеров (режиссером)

много общего с сыском

(но тем же методом: типизация etc.)

[*13 октября 1923*]

Орленев от реплики к реплике *лепечет*, чтобы “продолжать жить в своем мире”.

Это же делала Комиссаржевская

в них либо “доживать” предыдущую или перекидывать мост к последующей.

У него сплетена аномалия — нервозность с техникой, теперь при переконструкции к старости — разрыв — техника.

[М.] Чехов тоже не может “не вкатывать” своей патологичности.

Неврастеник.

Вс[еволод] Э[мильевич] в “Одиноких” перед последним актом тоже выпивал. Есть увещевательное письмо [А. П.] Чехова об этом.

Барнай — только декламирует (немецкая школа) — и “не мнет сорочки” (Юрьев).

Адельгейм — противоположен Орленеву и нутру — чистые декламаторы.

Орленев — чрезвычайно музыкален (“слушает паузы”)

речеконструкция удивительна»[[491]](#endnote-493).

Последний по срокам документ Эйзенштейна-студента опубликовал тот же Е. С. Левин. Это письмо Сергея Михайловича от {213} 6 января 1924 года. Приведем его целиком, поскольку это свидетельство самого героя, еще не искаженное никакими позднейшими соображениями; здесь он предстает таким, каким и был в момент совершения события:

«В Государственные Экспериментальные Театральные Мастерские Вс. Мейерхольда

В Регистрационную комиссию

Копия в комъячейку ГЭКТЕМАС

Считаю свое исключение из Экспериментальных Мастерских без вызова для дачи объяснения неправильным, и неправильным вообще, поскольку дисциплинарные нарушения, единственное, за что я могу подвергнуться чистке, мотивируются не халтурой, работой в шантанах и тому подобных полупочтенных предприятиях, а отдачей всего своего времени (вне ак[терской] работы ГЭКТЕМАСа) на скромное дело организации 1‑го Рабочего Театра Пролеткульта, руководителем которого я являюсь в настоящее время, и не знаю, что в настоящий момент нужнее: эта ли моя работа или отсиживание дежурств у прожектора.

“Идеологических” обвинений, подобных прошлогодним, никак не принимаю, поскольку моя настоящая работа (“Москва, слышишь?” — полит-агит, “Противогазы” — проз-агит) всецело покрывают и ту “декларацию” Мастерских (курс исключительно на полит и проз-агит), по которой меня “судили” весной за “Мудреца” и которой почему-то в настоящем сезоне наша театральная идеологическая база сама не следует.

Привыкнув считать еще со времен ГВЫРМа Мастерские (хотя бы в намерениях) наименее узко-богемной театральной организацией, причин к исключению в подобной сфере искать не желаю и настаиваю на пересмотре постановления обо мне.

В случае, если педантизм и формалистика дисциплинарных органов столь велики, что они безоговорочно отклоняют от совместной экспериментальной работы студента с “оговоркой” в дисциплинарной области, прошу вынести постановление принципиально, предоставив мне право договориться с мастером и администрацией о формах моего дальнейшего участия в работе мастерских, — совместно добываемый опыт коих меньше всего нужен лично мне и больше всего может пригодиться молодому классовому коллективу, в котором я работаю, и его рабочей аудитории.

{214} Возможное же применение ко мне довольно ходкой в Мастерских формулы “нам не нужны люди, которые от нас берут, а свое дают не нам”, считаю мелко-собственническим и глубоко-асоциальным, поскольку “давать” мы обязаны исключительно тому классу, на служение которому мы отдаем наши общие усилия, и вывески театров, под которыми это делается, играют наименьшую роль.

Москва 6.I.24

Бывший студент ГЭКТЕМАС

режиссер 1‑го Раб[очего] Театра Пролеткульта

Сер. Эйзенштейн»[[492]](#endnote-494).

Как видим, Эйзенштейна-студента в Мастерских за спектакль «Мудрец» даже «судили». Вот откуда проистекает замечание Райх в разговоре с матерью Сергея Михайловича об «отклонениях от правильного пути».

Чрезвычайно важна фраза изгнанного студента: «Привыкнув считать еще со времен ГВЫРМа Мастерские…». Из самого письма Сергея Михайловича следует, что его учеба у Мейерхольда не прерывалась.

Думается, нам удалось доказать, что изгнание (можно сказать и мягче — отчисление) Эйзенштейна из учебного заведения, возглавляемого Мейерхольдом, случилось в январе 1924 года. Отчислили его по самому формальному (до смешного незначительному) поводу.

Ученик Мастера вовсе не собирался расставаться с нужным ему учебным заведением (у него не было никакого документа о законченном высшем образовании). Добровольный уход, тем более такой идиллический, какой придумал первый биограф, совсем не входил в его планы: как мы бы сказали теперь, он бросился «качать права». Эйзенштейн обратился не только в административные органы Мастерских, но и послал копию в комъячейку — то есть стал апеллировать к авторитету то ли партии, то ли комсомола.

Он настаивал в своем письме на особом отношении к себе, на особой ценности своего обучения в Мастерских («опыт коих меньше всего нужен лично мне и больше всего может пригодиться молодому классовому коллективу, в котором я работаю, и его рабочей аудитории»). Удивляет, что мастерства социальной демагогии юному Эйзенштейну уже не надо было занимать, он им овладел, «и превосходно».

Позицию Мастерских (то есть в конечном счете высокочтимого Мастера, с которым он выторговывал «право договориться») изгнанник квалифицировал как «мелко-собственническую и глубоко-асоциальную».

{215} Не правда ли, что-то знакомое поведение юного Сергея Михайловича живо напоминает? С помощью комъячейки он пытался вразумить своего духовного отца. Не здесь ли истоки более позднего обращения режиссера к теме противостояния сына и отца в «Бежином луге»? Видимо, есть основания трактовать Степка как «лирического героя» фильма.

Как мы помним, осенью 1922 года прервалось сотрудничество Мейерхольда и Эйзенштейна в театре. Для того, чтобы прекратить творческие контакты, Мастеру не надо было предпринимать ничего экстраординарного: ученик не работал в штате его театра. Учитель мог пригласить к сотворчеству любого ученика, а мог этого и не делать, не вступая с тем в особые объяснения. Думается, и Зинаиде Николаевне тогда не было никакой необходимости вмешиваться в отношения Мастера и его талантливого ученика: ситуация разрешилась сама собой.

Другое дело — конфликт зимы 1924 года. Трудно представить, до какого безобразия могли бы докатиться выяснения отношений при желании ученика, чтобы вынесли «постановление принципиально». Если поместить записку Райх в этот контекст, то есть датировать ее январем 1924 года (после 6.I), то она становится на редкость осмысленным деянием.

Во-первых, делается понятной фраза: «Принципиально же я ваш враг…». Все-таки Зинаида Николаевна была дочерью социал-демократа, в канун революции работала в газете эсеров — можно утверждать, что у нее были политические убеждения. Для Сергея Михайловича, который, надо признать, в то время их не имел, это было поле, которое следовало максимально использовать в своих интересах. Можно представить, какое отвращение могли вызвать у Райх политически-конъюнктурные пассажи письма ее однокурсника. (Мы совсем не собираемся осуждать его за это: в конце концов, художник не обязан иметь твердые политические убеждения. Нам важно понять суть отношения Райх к Эйзенштейну.)

Во-вторых, нельзя не восхититься тем вариантом, который предложила Зинаида Николаевна Сергею Михайловичу, чтобы достойно выйти из трудного положения. От спекуляции на классовости, которой так стремился побаловаться ее бывший сокурсник, она перевела разговор в плоскость творческих отношений. У изгнанного студента подчеркивался «талант и яркая индивидуальность». Отчисление по формальному поводу рекомендовалось трактовать как добровольный уход. Желанию непременно восстановиться в правах студента противопоставлялась рекомендация осознать свою зрелость. Темпераментному ученику Мастера предлагалось не склочничать на советский лад, а по-старомодному поступить «благородно и умно».

{216} По счастью, Сергей Михайлович нашел в себе силы поступить так, как ему советовала женщина, начавшая обращение к нему словами: «Люблю Вас», — а завершившая его так же трогательно: «… питаю к Вам теплые и нежные чувства».

\* \* \*

Остается объяснить самое главное: не повод разрыва с учеником, отчисления его из Мастерской (повторим, он до смешного не соответствовал существу случившегося), а его причину. Чем вызвано изгнание, пожалуй, самого талантливого студента ГЭКТЕМАСа, почему он был «вытолкнут за двери рая», пусть не театра, а всего лишь учебного заведения.

Для этого придется принять к сведению так называемый «человеческий фактор», психологию участников конфликта, все то, над чем порой так издевался наш герой, особенно в молодые годы.

Для Эйзенштейна всегда, а в то время в особенности, доминирующим началом было чувство лидера, потребность быть впереди кого бы то ни было. На эту сторону его психологического склада — рассматривать тех, кто работает рядом с ним, как соперников, которые непременно должны быть превзойдены, отброшены назад, — внимания обращается явно недостаточно. Однако без анализа, без учета этой специфической особенности его личности, этой черты, порой принимавшей совершенно неправдоподобные, какие-то гротескные очертания, разобраться в некоторых его поступках невозможно.

Сергей Михайлович осознавал эту свою особенность. Весьма характерна его дневниковая запись 1927 года: «И за учителей своих заздравный кубок подымаю! — после “6‑ой части мира”, “Ревизора” и “По закону”. NB! Как известно, шведы были разбиты…»[[493]](#endnote-495).

И фильм Дзиги Вертова, и спектакль Мейерхольда, и фильм Кулешова Эйзенштейн в то время считал творческими поражениями их создателей, сам же он был осенен всемирным успехом «Броненосца “Потемкина”» — отсюда готовность поднять за своих учителей «заздравный кубок» (понимай — прочесть «отходную молитву»).

Ситуация 1923 – 1924 годов была для входящего в театральную режиссуру Сергея Михайловича не такой ясной, однако он с самого начала своей деятельности убеждал себя в том, что цель — превосходство над другими — достигнута.

Процитируем отрывки из письма матери после премьеры первого самостоятельного спектакля: «Вообще сейчас “Мудрец” общепризнан и многими считается лучшей, частью — одной из лучших постановок в сезоне (вообще-то только в параллель Мейерхольдовская “Земля дыбом” и то главным образом за свою ультра-политичность, момент, который у нас похрамывает)»[[494]](#endnote-496).

{217} Если познакомиться с рецензиями на первый спектакль Эйзенштейна, то общий тон их был скорее снисходительным — все подчеркивали зависимость первенца Сергея Михайловича от работ Мейерхольда, Фореггера, Сергея Радлова, но поскольку постановка была подготовлена Первым рабочим театром Пролеткульта, то с ней связывали переход пролетарских театральных коллективов от полулюбительства к начаткам профессионализма.

Лучшим спектаклем сезона признавать «Мудреца» никому не приходило в голову, даже близкие «левому» театру критики писали о нем сдержанно, чтобы не сказать — критически.

На каких основаниях Эйзенштейн провозглашал свою работу стоящей в параллель со спектаклем Мейерхольда, понять невозможно. Вот что значит вера в себя: успех можно приписать себе даже в том случае, когда мало кто его видит.

Следующую постановку Эйзенштейна — «Мексиканец» (август 1923 года) — ждал провал. Спектакль (Сергей Михайлович был автором инсценировки, режиссером и художником) прошел всего пять раз, был снят со сцены Первого рабочего театра, иногда игрался в клубах как выездной (то есть перешел в ранг почти самодеятельности).

В архиве режиссера сохранилась записка его учителя: «Эйзенштейну. А “Мексиканец”? ВМ»[[495]](#endnote-497). Не исключено, что эта записка была получена Эйзенштейном как раз на лекции 10 октября 1923 года (Мастер совсем недавно вернулся из Германии и мог выразить желание увидеть спектакль ученика).

Сергей Михайлович не любил вспоминать о своих неудачах, если нельзя было каким-либо образом истолковать их как достижение. Скажем, его спектакль «Противогазы», поставленный по пьесе С. Третьякова, тоже был провалом, но первые три его представления для журналистов прошли на Московском газовом заводе, потом спектакль был перенесен на сцену, прошел всего четыре раза и исчез из репертуара так же, как и вторая редакция «Мексиканца». (Режиссер сумел обернуть свое поражение победой и о попытке соединить театр с реальным заводом позднее многократно писал.)

Вот эта характерная черта Сергея Михайловича — молчать о своих безусловных неудачах и преувеличивать значение своих относительных удач — и сыграла, думается, свою роль в разрыве с учителем.

7 ноября 1923 года — не надо, надеемся, объяснять значимость этой даты для того времени — в Москве одновременно были даны две премьеры: «Слышишь, Москва?!» (пьеса С. Третьякова, поставленная Эйзенштейном в Театре Пролеткульта) и «Озеро Люль» (пьеса А. Файко, поставленная Вс. Мейерхольдом — совместно с А. Роомом — в Театре Революции). Обе постановки имели успех у зрителей.

{218} Однако вскоре спектакль Мейерхольда был запрещен Главреперткомом (правда, позднее, учитывая большие затраты на него и тяжелое материальное положение Театра Революции, его разрешили играть только в этом театре, запретив пьесу к исполнению в других городах), а спектакль Эйзенштейна удостоился передовицы в «Правде»[[496]](#endnote-498).

Сергей Михайлович впал в состояние эйфории (впрочем, вполне понятное). 20 декабря 1923 года он сообщает матери: «Ну‑с, 7 ноября осуществили бальшой бум — постановку “Москва — слышишь!” — срепетировали в 3 недели (месяц) — мелодраммейшая мелодрама — со смертями, героизмами и т. д. Шуму куда больше “Мудреца” — помимо формального — общественно попали в “точку”. В “Известиях” писали: “Это *уже* новый театр, которого мы, может быть, *ждем* от Мейерхольда!” На второй день после “Земли дыбом” и на третий после “Рогоносца”. Каково!! Посылаю 2 рецензии, вообще их куча (но это из интереснейших — подумай, *передовица* в “Правде”!) и фотографии»[[497]](#endnote-499).

Конечно, трудно скрывать свою радость (да, пожалуй, и не нужно), когда твою удачу признают рецензенты и даже политики. Автор передовицы в «Правде» — известный деятель партии Ю. Ларин — писал о том, что спектакль запечатлел не столько события революции в Германии, сколько революционную молодость его поколения.

Еще раньше, чем он послал письмо матери, 16 декабря, Сергей Михайлович начал было вести дневник. Весьма показательна первая запись: «Заведен по совету Ирины. “Старик” через Ольгу Михайловну настойчиво ее убеждал (с Ириной они не разговаривают) завести дневник. Чрезвычайно сожалеет, что он в свое время не вел»[[498]](#endnote-500).

(Мы не можем здесь отвлекаться, но упомянем, что Эйзенштейн считался женихом Ирины и в этом качестве был принят в доме. То, что Всеволод Эмильевич не разговаривает с дочерью, не осознается Сергеем Михайловичем как тревожный симптом. Между тем Мейерхольд уже договаривается со своими петроградскими учениками, что пришлет им Ирину в качестве преподавателя биомеханики. Мейерхольд понимал, что для того, чтобы отчислить своего ученика и несостоявшегося зятя из Мастерской, надо отослать куда-нибудь дочь — она тоже была сокурсницей Эйзенштейна[[499]](#endnote-501).)

Заведя дневник, Сергей Михайлович решил сделать записи за прошедшие дни: важнейшая из них — о лекции Миклашевского. Ниже мы процитируем ее, пока приведем финал этой записи: «Надо все же сходить к “Старику”, хотя слова Садко из тех что не прощаются. Но у него фотография, за которую я дал весной 500 000 рублей!»[[500]](#endnote-502)

{219} Рецензия Садко (псевдоним известного театрального критика В. И. Блюма) была напечатана в «Известиях» 2 декабря. Как раз из нее Сергей Михайлович и сделал выписки для матери. Он не мог не понимать, насколько сравнение его спектакля с работами его учителя может обострить отношения с ним. Вот как звучат отрывки из статьи, слова, которые «не прощаются»: «Слышишь, Москва?» — уже несомненный *новый театр*, тот самый театр, может быть, какого мы ждем от Мейерхольда: это на другой день после «Земли дыбом» и на третий день после «Рогоносца»[[501]](#endnote-503).

Беда была не в том, что эти слова были написаны Садко, беда была в том, что ученик хотел верить и поверил, что рецензия в «Известиях» отражает реальное положение вещей: он превзошел учителя. Начиная с этого времени и до 1934 года он так и считал. Эйзенштейну, чтобы прозреть, понадобилось более десяти лет. Только в феврале 1934 года, сочиняя текст для газеты «Советское искусство» (Мейерхольду исполнилось 60 лет), он понял, как он все эти годы заблуждался, но так и не решился поведать о результатах своих раздумий.

Теперь становится понятно и двойственное отношение Мейерхольда к ученику, зафиксированное тем в дневниковой записи:

«10/XII [1923 г.]

Лекция Миклашевского “Гипертрофия искусства”. У “Зона”. У нас — первая [лекция] Залкинда. Потому не был.

Накануне К[онстантин] М[ихайлович] был у нас на “Москве”. Обидел Третьякова, спросив что-то насчет “Озера Дыбом” (!), которое на днях видел. На лекции здорово нахвалил “Москву”: “квинтэссенция всего, что делается не только у нас, но и на Западе”, “лучшее, что видел, замечательный спектакль”, “это не водка, а каждая деталь и мелочь — рюмка чистого спирта”. С точки зрения “гипертрофии” — максимум таковой. “Старик” выступал позже, говорил сумбурно, но всячески подчеркивал, что я его ученик (“ага, вот кто кого за хвостик держать начинает” — Т[ретьяков]). Смысл такой, что, конечно, только потому и хорошо, но раскомплиментировал, кажется, больше, чем намеревался, подчеркнув, что “Э[йзенштейн] сделал установку на нового человека и новый класс”. В публичных выступлениях вообще более чем корректен. (Весенний суд над прошлым сезоном.) Лично зол, по-видимому, до крайности: “Этот Э[йзенштейн], которого я за уши тянул в режиссеры, занимается теперь тем, что в Пр[олеткуль]те перебивает у меня пьесы” (Третьякову на 100‑ом представлении “Рогоносца” 8/XII)»[[502]](#endnote-504).

{220} Миклашевский — достаточно символическая фигура. Как позднее Эйзенштейн писал в «Мемуарах», именно на лекции Миклашевского о маске в Троицком театре он впервые увидел Мейерхольда. Пикантность новой ситуации заключалась в том, что Миклашевский хвалил спектакль Эйзенштейна — у «Зона». Именно там давал спектакли театр Мейерхольда. Отсюда и корректность поведения Мастера: в стенах его театра хвалят его ученика.

Сергей Михайлович не идет на лекцию, потому что у него в гостях (имеется в виду его театр) — Залкинд. Арон Борисович — психоаналитик, который пользует с недавнего времени Эйзенштейна по поводу возникших у него проблем.

В записи показательно и то обстоятельство, что ученик ценит корректность публичных выступлений Мастера. Но раздражение, о котором рассказал Эйзенштейну Третьяков, между тем тоже было реальностью — в результате Эйзенштейн оказался вне стен ГЭКТЕМАСа.

Чтобы лучше понять позицию учителя, процитируем мнение человека, который хорошо знал Мейерхольда, много писал о его театре и о нем самом (кстати, именно к нему и была отправлена Ирина). Может быть, как никто другой, он коротко и убедительно охарактеризовал отношение Мастера к ученикам:

«Мейерхольд увлекался своими учениками только тогда, когда они начинали свой путь, когда они еще ничего не создали своего, а лишь *обещали* создать. Но когда они начинали самостоятельно ставить спектакли, он обычно отворачивался от них, притом большей частью отворачивался с негодованием, предавая их анафеме, обвиняя их в беззастенчивом плагиате и в вульгаризации высоких принципов Условного театра. Так на моей памяти было с В. Н. Соловьевым, с Эйзенштейном, с Грипичем, с Охлопковым и многими другими»[[503]](#endnote-505).

Осенью 1922 года Эйзенштейн «еще ничего не создал своего», а осенью 1923 был уже признанный общественностью режиссер, постановщик трех спектаклей, лидер молодого «левого» театра. Мейерхольд дал волю традиционному для него «негодованию», но на этот раз он не «предавал ученика анафеме». Вскоре он вытолкнул его на самостоятельный путь. «Вы созрели», — мог бы сказать он вслед за Райх.

Едва начав дневник, Эйзенштейн 7 января 1924 года внес в него последнюю запись: «Бонди рассказывали — был у них Кугель после “Москвы”. Дико хвалил, говорил, что кроет Мейера, и про меня, что “со времени революции — это первый гениальный режиссер”. Старый дурак. Но “верить можно”, уж больно многого насмотрелся на своем веку»[[504]](#endnote-506).

{221} Здесь важна дата — 7 января. Это — день поневоле обретенной самостоятельности.

Но не менее важно знать — кто есть кто.

Юрий Михайлович Бонди — один из самых близких Мейерхольду людей по студийной работе в петербургский период. Писал с Доктором Дапертутто пьесы, оформлял его спектакли. Он же — автор эскиза первой обложки журнала Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам». Позже его пути с Мейерхольдом разошлись.

Александр Рафаилович Кугель — театральный критик, сторонник актерского театра, неистовый гонитель новой режиссуры, яростный противник театральных экспериментов как Мейерхольда, так и Доктора Дапертутто. (Можно добавить, что именно он председательствовал на диспуте после лекции Миклашевского «Гипертрофия искусства».)

Бонди и Кугель (заочно) выступили в роли своего рода восприемников, присутствовавших при крещении первого постреволюционного гениального режиссера. Напутствие Кугеля оказалось пророческим. Правда, Эйзенштейну еще предстояло найти истинный свой путь, осознать свое призвание. Однако его «годы учения» закончились.

\* \* \*

Итак, в январе 1924 года Эйзенштейн был отчислен из ГЭКТЕМАСа. В декабре того же года он был уволен (или ушел сам) из Театра Пролеткульта. Драматический год. Год разрыва с театральным прошлым.

Однако 1 мая 1924 года в жизни Сергея Михайловича случилось, быть может, самое важное событие: в этот день он руководил киносъемкой на Красной площади (снимал оператор А. Рылло) — запечатлевалась демонстрация трудящихся для эпилога кинофильма «Стачка». Спустя двадцать лет в Алма-Ате режиссер с грустью вспоминал об этом[[505]](#endnote-507).

В 1934 году — десять лет спустя после ухода из театра — в статье «Средняя из трех» Эйзенштейн проанализировал свою до-кинематографическую деятельность, осознал собственный театральный опыт как первоначальную стадию освоения закономерностей киноискусства.

Что же касается человеческих отношений, которые часто стоят за противоречиями художественного развития и во многом определяют его особенности, то они — эти полные внутреннего драматизма отношения — были до известной степени мистифицированы как самим Сергеем Михайловичем, так и его первым биографом.

Как выяснилось, И. А. Аксенов был прав, связывая записку Райх с уходом Эйзенштейна из учебного заведения Мейерхольда. {222} Правда, чтобы изобразить ситуацию идиллической, он был вынужден перенести это событие в другое время — время завершения театрального сотрудничества Мастера и ученика.

Эйзенштейн в тридцатые годы достаточно противоречиво относился как к первой книге о себе, так и к ее автору. Вот что он думал о монографии И. А. Аксенова (приведем отрывок из его статьи «Эссе об эссеисте», написанной в ноябре 1935 года): «Последней работой, которой он был занят до самых последних дней своей жизни, было то, что он писал обо мне. Написанное способно вызвать нарекания. <…> Преступным было бы выдавать это за объективность и за полную картину. Оригинал бунтовал бы вместе с критикой против автора»[[506]](#endnote-508).

Вспомним отзыв о Кугеле: «Старый дурак. Но “верить можно”…». Бывшего ректора мейерхольдовских Мастерских Сергей Михайлович называл «очень умным “дядей”»[[507]](#endnote-509), но солидаризироваться с написанным им о себе не пожелал.

Встает вопрос: хотел ли Эйзенштейн, чтобы вышла эта книга Аксенова? Учитывая обстановку, складывавшуюся в 1935 году, которая стремительно приобретала характер трагического абсурда, скорее всего на этот вопрос надо ответить отрицательно. Может быть, именно нежеланием увидеть монографию опубликованной и определяются странные характеристики, данные им в статье Аксенову: «Он был односторонен, асимметричен. И субъективен. Это делало его чуждым по тенденции»; «Аксенов оставался субъективным, предпочитая односторонность. Культивируя чуждый нам юмор. Излагал себя в чужой нам форме изложения. Он оставался малопонятным. Враждебно настраивающим»[[508]](#endnote-510).

Завершал свою статью Эйзенштейн таким резюме: «Написанное — тоже эссе. Пусть это послужит оговоркой…»[[509]](#endnote-511).

Сергей Михайлович как бы приглашает нас войти в его положение и простить некоторые особенности этого своеобразного отзыва о высоко ценимом им человеке. Впрочем, время стирает краски и акценты, и то, что вынужден был подчеркнуть Эйзенштейн, исходя из не совсем ясных нам соображений, сейчас не всеми улавливается.

Но так или иначе мы поймем то, что он думал о написанном Аксеновым, потребность высказаться о разрыве с Мастером не оставляла ученика. Он и дал свою версию событий в главке о Мейерхольде и Фрейде. Вернемся к ней.

Теперь нам ясно, что Эйзенштейн-мемуарист при рассказе о разрыве с учителем следует не столько объективным событиям, сколько той их версии, которую предложила ему в свое время его однокурсница и одновременно жена Мейерхольда.

Правда, объясняет он эту цепочку событий иначе: в повторении травмы разрыва Мастера с его учителем — Станиславским, {223} которую Всеволод Эмильевич растравляет вновь и вновь, прогоняя своих учеников, Эйзенштейн увидел традицию «отца Сатурна». То есть версия Райх осложнена фрейдистскими мотивами, отсюда и сопоставление двух стариков-тиранов: Фрейда и Мейерхольда. Отсюда же глухое упоминание и об Эдиповом комплексе — все-таки в открытую соотносить события своей жизни и мотивы своего творчества с синдромом отцеубийства не каждый решится.

Еще раз повторим: думается, вся эта проблематика не случайно так явственно отразилась в картине Сергея Михайловича «Бежин луг». Не исключено, что рассмотрение основного конфликта этого фильма — «сын — отец» — в сопоставлении с подробностями разрыва ученика и Мастера даст существенно новое понимание особенностей творческого мышления Эйзенштейна, откроет автобиографические мотивы, содержащиеся в этом произведении.

Однако в связи с темой нашей статьи мы хотим обратить внимание на другое. Посмотрим, как вводится в эту мемуарную главку тема Фрейда.

Впервые рассказывает Эйзенштейну об атмосфере вокруг венского старца Стефан Цвейг. А знакомство Цвейга и Сергея Михайловича начинается с упоминания последним новеллы «Смятение чувств» и намека на то, что режиссер понял исповедальный характер ее и смутил тем самым австрийского писателя.

Интересно, что впервые эту новеллу Цвейга Эйзенштейн упомянул в мае 1928 года в письме Эсфири Шуб: «… перечтите хотя бы, но совершенно непременно, его “Смятение чувств”, — почему? — сами убедитесь, как только прочтете…»[[510]](#endnote-512).

И действительно, перечитав это произведение с установкой, заданной письмом Сергея Михайловича, можно «самим убедиться», что какие-то стороны отношений Учителя и Ученика, описанные Стефаном Цвейгом в 1927 году, дают ключ к пониманию отношений Эйзенштейна и Мейерхольда. Стареющий герой новеллы — филолог, изучающий эпоху Шекспира, блестящий лектор, захватывающий своим пониманием предмета юных учеников, написал какие-то жалкие брошюрки, не достойные его дара. Его новый Ученик, владеющий стенографией, предлагает свои услуги, чтобы подготовить книгу Учителя, записывая его импровизации в домашнем окружении с тем, чтобы, обработав эти записи, тот превратил их в замечательный — достойный его — труд. Не правда ли, все это по сути совпадает с тем, как описывает свою учебу у Мейерхольда почти пятидесятилетний Эйзенштейн?!

Но есть в новелле еще один существенный мотив: у стареющего Учителя есть жена (да, да, много моложе его и чуть старше его Ученика), и юный поклонник талантов Учителя попадает в {224} сложную ситуацию — он влюбляется в нее, многое узнавая от нее об Учителе, но и осознавая свое чувство как разрушающее духовную связь с Учителем.

Теперь можно процитировать отрывок из мемуарной главы:

«Через несколько дней Цвейг у меня.

Я встречаю его бомбой, извержением Везувия — неожиданностью во всяком случае:

“"Смятение чувств" вы про себя писали?”

“Ах, нет, нет, это про одного друга молодости…”

Звучит не очень убедительно.

Меня берет жалость, и я спешно помогаю ему выйти из затруднения»[[511]](#endnote-513).

Можно предположить, что Сергей Михайлович так хорошо понял новеллу Цвейга, поскольку его положение было до известной степени таким же, он смело мог примерить маску «одного друга молодости».

Можно также с уверенностью предположить, что на самом деле наш герой переживал как травму вовсе не изгнание из театра Мастера — у него был свой театр, тем более не отчисление из ГЭКТЕМАСа — он до поступления в Мастерские Мейерхольда знал больше, чем требовалось от выпускников этого учебного заведения. Сергей Михайлович надолго — на десять лет — был отлучен от Дома своего духовного отца.

И среди массивов литературной риторики, которой так замечательно овладел Эйзенштейн (он был достойным учеником своего первого биографа), в этой главке воспоминаний вдруг обнаруживаются простые искренние человеческие слова:

«Он обожал “Привидения” Ибсена.

Несчетное число раз играл Освальда.

Неоднократно ставил.

Сколько раз в часы задумчивости он мне показывал, как он играл его, играя на рояле.

Кажется, что привлекала его тема повторности, которая так удивительно пронизывает историю фру Альвинг и ее сына»[[512]](#endnote-514).

Думается, вот он — «момент истины». Судя по этим незамысловатым фразам (показательно, до чего временами беззащитным в своей неуклюжести, если судить о них холодно, со стороны: «… играл его, играя на рояле…»), пятидесятилетний Сергей Михайлович понимал, что в двадцать пять лет он лишился самого главного в жизни — возможности видеть своего Мастера, которого позднее он стал боготворить, в «часы задумчивости». И это он потерял навсегда.

Позднее прозрение… Его неизбывная печаль мало с чем может сравниться…

{225} И здесь нашего героя —

«в минуту, злую для него», —

мы с вами оставим…

# **{****227}** Часть третья Кинематографическое призвание Сергея Эйзенштейна

## **{****228}** Сезон седьмой — 1924/25

### «Je suis triste» О первом съемочном дне кинорежиссера С. М. Эйзенштейна

1 мая 1944 года в Алма-Ате Эйзенштейн записал в своем дневнике: «Сегодня ровно 20 лет от первого в жизни моей съемочного дня…

1 мая 1924 года — на Красной площади. Для эпилога “Стачки”. Съемки avant la lettre <*букв*. до буквы — *фр*.>. До начала регулярной работы. С оператором Рылло. Мое окружение делает из этого что-то вроде юбилея. Не знаю. Мог. Je suis triste <Мне грустно — *фр*.>»[[513]](#endnote-515).

Эта запись требует комментария. Ведь еще в 1928 году режиссер опубликовал в журнале «Советский экран» (№ 50, с. 10) статью «Моя первая фильма», где рассказал о съемках дневника Глумова для спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Там говорилось следующее: «Сняли мы всего метров 120 за один день. Как сейчас помню, это было в четверг, а в субботу была премьера “Мудреца”».

Так что целый съемочный день у Эйзенштейна был как будто на целый год раньше — весной 1923 года. Но сам Сергей Михайлович не считал это началом кинематографической деятельности. В той же статье в «Советском экране» он замечал: «С кинематографом как таковым эти съемки ничего общего не имели, хотя содержали крупные планы наравне с общими и даже кусок авантюрной фильмы…»[[514]](#endnote-516)

Впрочем, режиссер объяснение своей позиции дал еще раньше — осенью 1924 года — в беседах с журналистом А. Беленсоном: «4) об экране. — Использование его на театре (“Мудрец”, “Слышишь, Москва?!”) является уже чистейшим театральным приемом, так как здесь экранная демонстрация в целом служит лишь одним из театральных аттракционов». И добавил: «Вообще же кажется ясно, что оплодотворение театра отдельными киноприемами отнюдь не равносильно упразднению театра, который, оставаясь самим собой, только укрепляется, ассимилируя здоровые посторонние элементы»[[515]](#endnote-517).

Из процитированных отрывков больший интерес для нас представляет первый — авторское упоминание об использовании экрана в спектакле «Слышишь, Москва?!». До недавнего времени не было понятно, о чем здесь идет речь. Комментируя письмо Эйзенштейна к матери от 20 декабря 1923 года[[516]](#endnote-518), мы установили, {229} какую роль играла хроника революционных событий в Германии в спектакле Эйзенштейна. Это был кинопролог. Вот как описывал его старый большевик Ю. Ларин: «Очень удачно вступление — ряд кинематографических картин из пролетарского движения наших дней в Германии. Веют знамена, собираются толпы, выступают вожди немецких коммунистов, проходят на экране улицы рабочих центров, памятные здания, съезды, и длинной лентой, стройными рядами идут “пролетарские сотни”. Взрыв рукоплесканий невольной волной проходит по театру»[[517]](#endnote-519).

Документ — кинохроника (можно предположить, что Эйзенштейн не упустил представившейся возможности самому смонтировать киноролик для спектакля) — создавал определенное настроение в зрительном зале. С помощью своего рода «пространственного скачка» — переноса реальных событий из Германии в зрительный зал особняка на Воздвиженке — режиссер придавал сценическому зрелищу повышенное ощущение достоверности, которое требовало и соответствующей реакции от зрителей. Зритель реагировал на сценические перипетии, еще находясь под впечатлением, полученным от воспроизведения на экране событий реально протекающей истории.

Тот же самый прием, по всей вероятности, Эйзенштейн собирался повторить и в «Стачке». Только теперь им должен был стать «скачок во времени»: сопоставление событий прошлого — стачки и гибели борцов за достоинство трудящихся — с самыми актуальными событиями настоящего (с празднованием 1 мая 1924 года). К съемкам на Красной площади был и непосредственный повод. Ее, по свидетельству газеты «Известия», в том году оформлял Пролеткульт. А «Стачку», напомним, Эйзенштейн ставил на 1‑й фабрике «Госкино» именно с коллективом Первого рабочего театра Пролеткульта.

Процитируем репортаж З. Рихтера «На Красной площади. Впечатления», чтобы представить, как выглядело событие и что мог снять режиссер за время своей первой киносъемки:

«Мы привыкли видеть 1 мая на Красной площади пышное убранство, веселую игру солнечных бликов, генштабистов, движущийся лес пик с красными флажками, громыхающие орудия, разукрашенные автомобили, аллегорические шествия, парящие в небе крылатые флотилии. На этот раз в первое 1 мая после смерти Ленина не было ни традиционного воинского парада, ни официальных речей, ни веселого шумного карнавала. Ничего помпезного. Майская демонстрация на Красной площади перед Мавзолеем Ленина, у свежей могилы его, носила характер очень скромного, широконародного, мирного рабочего праздника. К сожалению, {230} солнце, всегда покровительствующее советским праздникам, на этот раз изменило. Предательски спряталось за облаками. В траурной плаксивой завесе дождя пропали пленительные яркие мозаичные краски Красной площади, и манифестация носила несколько траурный характер, впрочем, гармонировавший с общим убранством площади и с настроением ввиду недавней бесценной утраты.

Убранство площади было самое скромное. Девиз: как можно меньше затрат. Декорировал площадь Пролеткульт по задачам Губполитпросвета. Декорировать такую колоссальную своеобразную площадь, как Красная, — трудная художественная задача, особенно с ограниченными средствами. Задумано и выполнено оно в общем удачно: с кремлевской стены над мемориальной доской спускается широкое полотнище. Крупно лозунг РКП:

Знамя — Ленин.

Оружие — ленинизм.

Задача — мировая революция.

По сторонам мавзолея — склоненные траурные знамена. Лозунги СССР и Коминтерна: “Выполним свои заветы”, “Пронесем свое знамя через весь мир”, “Пролетарии всех стран, соединяйтесь” — на разных языках. Но на проекте знамена выглядели значительно красивее и внушительнее. В глубине громадной площади, рядом с тяжеловатым мрачным мавзолеем они как-то потерялись, мало заметны. Сами по себе знамена удивительно красивы, но на площади теряются, их бы следовало сделать значительно больше. Впрочем, это и стоило бы значительно дороже.

Дождливо, сыро, серо. Тем не менее, демонстрация многочисленная. Колонны все идут, идут и идут. Замоскворецкий, Хамовнический и многие другие районы проходят площадь в течение 3 часов. В первый раз в демонстрации участвуют красноармейцы разных частей, влившись в их ряды, смешавшись с ними. В дружных, сплоченных рядах, крепко взявшись под руку, идут курсанты в серых шинелях до пят, работницы в кубовых, синих юбках, кожаных куртках и шелковых алых повязках, молодые рабочие в красных рубахах — первомайская новинка этого года, и т. д., и т. д. Семейные рабочие катят перед собою тележки с грудными и малыми детьми. Особенно много учащейся молодежи. Весь Латинский квартал Хамовнического района в полном {231} составе. Много интеллигенции, учащейся и служащей. Но участвующая в демонстрации интеллигенция совершенно нивелировалась, слилась с рабочей массой, ее трудно отличить. В первомайской толпе демонстрантов преобладают цвета — кубовые и алые: кумач и ситец.

Много, много прошло перед нами юных комсомольцев, пионеров и спортсменов обоего пола, несмотря на сырую и холодную погоду, босиком, с голыми коленками и руками. Глядя на наш молодняк, проведший детство в сырых подвалах и нищете, невольно думается, что еще не скоро Советская Россия изживет наследство старого режима: туберкулез, рахит и пр. За руку со старшими важно маршируют трогательные фигурки малышей, [детей] рабочих — пионеров.

С трибун на площади приветствуют демонстрантов “глашатаи” от МК — рядовые и молодые партработники. Со ступеней мавзолея посылают приветствия и лозунги тт. Рыков, Калинин, Мельничанский, Клара Цеткин, Феликс Кон, Подвойский, Ярославский и др. Тов. Калинина демонстранты приветствуют особенно тепло: он не переставая размахивает в знак приветствия своей размокшей мягкой шляпой.

— Да здравствуют заветы Ильича!

И в ответ ему:

— Да здравствует мировая революция! Да здравствует наш Калинин!

Проплывая мимо, знамена склоняются перед мавзолеем. Новых, оригинальных плакатов мало, районы также соблюдают экономию. Остановил внимание один аллегорический плакат, изображающий Пуанкаре, поливающего из кишки мировой пожар, — иллюстрация к речи тов. Троцкого, произнесенной на пленуме Моссовета. Дождь идет все сильнее, но человеческая лавина все ползет и ползет. Вот из рядов выделилась почтенная фигура с седой растрепанной бородой и, размахивая руками, как собирающаяся лететь птица, с чувством провозглашает:

— Да здравствует память об Ильиче!

И долго держа в обоих руках шляпу, низко, низко кланяется мавзолею, в ограде которого наливаются розовые бутоны и разрослись пышные лавровые и лимонные кусты»[[518]](#endnote-520).

В этом описании достаточно убедительно зафиксирован новый характер традиционного праздника: из милитаризированного — воинский парад — он впервые стал гражданским — траур по {232} умершему вождю. Скорбь все-таки более человеческое чувство, чем бряцание оружием.

О том, как проходила демонстрация трудящихся 1 мая 1924 года, писали и другие газеты. Очень официально — «Правда». Но и в ее репортаже есть живые подробности:

«Только что отделанный темно-коричневый, с черными каймами, мавзолей бросается сразу в глаза при входе на площадь. Вокруг мавзолея разбит маленький, выложенный кирпичом, сквер, с черными прямоугольниками земли, с молоденькими деревцами и с асфальтированными дорожками, обнесенными железной решеткой.

У прохода Исторического музея — красный стяг с революционной заповедью: “Отдай революции всего себя, как сделал Ильич”. Позади мавзолея на кремлевской стене спадает огромное красное полотнище с надписью:

Знамя — Ленин.

Оружие — ленинизм.

Задача — мировая революция.

Справа и слева по стене лепными буквами начертано: “Слава передовому отряду пролетарской революции”, “Слава борцам за социализм”. Тут же на стене художественно укреплены приспущенные знамена Коминтерна. По бокам, на линии мавзолея, у электрофонарных столбов, красиво развернуто траурное знамя Коминтерна с надписью “Пронесем твое знамя через весь мир” и знамя СССР — “Выполним твои заветы”. От лозунгов, зелени, красных больших декоративных звезд и длинных алых стягов нарядно выглядят здания Исторического музея, ГУМа и Реввоенсовета.

Поодаль от мавзолея в обе стороны отнесены трибуны для приветствия манифестантов. На самом мавзолее сбоку укреплено знамя МК. У стены, вдоль братского кладбища, разместились гости. Первой на площадь прибыла со своим знаменем группа Общества бывших политкаторжан и расположилась у мавзолея. <…>

С мавзолея председатель МГСПС тов. Мельничанский провозглашает здравицу московскому пролетариату. В ответ — раскатистое “ура”. В красных летних безрукавках, в синих трусиках и шароварах проходят пестрой чередой пионерские отряды. Лица веселые, резвые.

Пионеров сменяет отряд моряков. — Да здравствуют красные моряки! — провозглашает с другой трибуны мавзолея тов. Подвойский. Долго несмолкаемые приветственные крики покрывают последние слова.

{233} И снова нескончаемые колонны рабочих и работниц, красноармейских отрядов, учреждений и организаций, вузовцев, пионеров и т. д.

А над всей величественно движущейся картиной красные лозунги:

“В день первого мая наш привет рабам международного капитала, всем угнетенным народам!”, “Ленина сердце — наш пламенный стяг”, “Майский праздник — живая песнь коммунизма” и др.

Вот пыхтит, двигаясь через площадь, искусно сделанный рабочими паровоз М. Б.‑Б. ж. д., на нем надпись: “Паровой германский молот и советский хлеб победят весь мир”. <…>

Вот под руки ведут старейшую революционерку Клару Цеткин, встреченную восторженной овацией. Раздаются возгласы: “Да здравствует советская Германия!” Клара Цеткин отвечает короткими приветствиями»[[519]](#endnote-521).

Почему же «Стачка» вышла на экраны без эпилога? Было ли это решением самого режиссера, изменившего первоначальные планы? Или за новой версией фильма можно разглядеть более значимые причины?

На наш взгляд, второе ближе к существу дела. Правда, на этом пути исследователя ждут серьезные испытания. Так, к примеру, из архива Эйзенштейна исчезли или были изъяты все газетные и журнальный материалы, на которые мы будем ниже ссылаться.

18 июля 1924 года в газете «Известия», в разделе «Театр», появилась следующая информация: «1‑й рабочий театр Пролеткульта выехал на ряд спектаклей в Коломну на машиностроительный завод. В репертуаре “Москва, слышишь?”, “Противогазы”, “Мексиканец” в переделанном применительно к последним международным событиям виде, “Признание СССР” и ряд концертных номеров. Попутно театр использует возможности завода для частичной засъемки подготовляемой театром кинофильмы “Стачка”. Уже засняты митинг с участием тов. Троцкого, который целиком пойдет в эпилоге, и целый ряд моментов заводской жизни»[[520]](#endnote-522).

(Отметим ценное свидетельство газеты, что театром была осуществлена новая редакция «Мексиканца». Следует выяснить, принимал ли в ней участие Эйзенштейн. Если да, то тогда это последняя его работа в театре Пролеткульта.)

Дата этой съемки устанавливается по заметке в газете «Правда»: «Тов. Троцкий на Коломенском заводе». Его там ждали, начиная с 5 июля, «но наконец 12 июля желанный гость приехал»[[521]](#endnote-523). Ровно месяц спустя после съемки — 12 августа — появилось сообщение в «Киногазете» «Троцкий на съемке»: «Во время массовой {234} съемки для фильма “Стачка” на Коломенском заводе (коллектив Пролеткульта) был снят приехавший на митинг тов. Троцкий. Инсценированы также маленькие сцены с уч[астием] Л. Троцкого, который “играл” самого себя»[[522]](#endnote-524).

Не совсем ясно, какого себя играл Лев Давыдович: то ли «настоящего» — 1924 года, то ли «прошедшего» — участника событий прошлого (тогда бы он становился персонажем, соединяющим обе части картины, и его участие в «игровых» эпизодах придавало бы им более «документальный» характер).

Через неделю в «Киногазете» появилось интервью с режиссером картины: «“Чертово гнездо” (“Стачка”). (Беседа с режиссером С. М. Эйзенштейном)». По интересующему нас сюжету Эйзенштейн сказал следующее: «На днях происходили съемки в течение 12 дней на Коломенском заводе, в съемках принял участие Л. Д. Троцкий и до 7.000 рабочих». Обратим внимание на сроки окончания работы над фильмом: «Картина будет закончена к ноябрю. Выпуск ее предполагается приурочить к октябрьским торжествам»[[523]](#endnote-525).

Иногда за сопоставлением дат встают совершенно неожиданные повороты жизни работников искусств. Театр Пролеткульта давал спектакли в особняке Морозова на Воздвиженке, здании — для всех это было очевидно, — не приспособленном для работы театрального коллектива. И вот 20 августа во второй по значению газете страны появляется сообщение: «В наступающем сезоне “Первый рабочий театр Пролеткульта” будет работать в новом помещении на Чистопрудном бульваре (б. кинотеатр “Колизей”). Старое помещение на Воздвиженке также остается за Пролеткультом»[[524]](#endnote-526).

Как полезен, однако, союз деятелей искусства и руководителей государства!

Видимо, этой близостью объясняется и более позднее сообщение газеты «Кино»: «Режиссер С. Эйзенштейн после окончания монтажа первой серии картины “Стачка” (“К диктатуре”) уезжает на 1 1/2 месяца в Берлин. По возвращении он начнет вторую серию картины того же цикла»[[525]](#endnote-527). (До разрыва режиссера с тем коллективом, с которым он работал над своим фильмом, оставалось всего 10 дней.)

Впрочем, это все побочные линии. Вернемся к интересующему нас сюжету. Итак, известно о двух компонентах эпилога «Стачки». Второй из них и не позволил сохранить предполагаемый финал картины. 20 января 1925 года режиссер выступил в «Киногазете»: «Эйзенштейн о своих работах и планах. (К выпуску “Стачки”)». О сроках завершения работы он сказал следующее: «“Стачка” монтажно была закончена к началу декабря». Как видим, режиссер почти не нарушил обещанного графика работы. Чуть ниже он добавил: «В настоящий момент картина закончена и прошла цензуру…»[[526]](#endnote-528). {235} Эйзенштейн глухо намекнул в интервью о пролеткультовских коррективах.

В опубликованном 3 февраля «Письме в редакцию» руководитель Пролеткульта и соавтор сценария картины В. Плетнев заметил, что мнение Пролеткульта совпало с претензиями цензуры[[527]](#endnote-529).

Что же стояло за этой «перепиской с друзьями», как позже окрестил эти документы Эйзенштейн?

Еще в то время, когда режиссер «монтажно заканчивал» свою картину, в жизнь страны вторглась одна «литературная кампания», которая и сделала невозможным выпуск фильма в намеченные его создателем сроки. В ноябре 1924 года взяла старт хорошо продуманная и организованная борьба всех руководителей партии большевиков против одного — героя эпилога картины «Стачка». Две книги Л. Д. Троцкого — «Уроки Октября» и «О Ленине» — подверглись жесточайшей критике, а заодно и весь его жизненный путь и вся деятельность.

Речь тов. Сталина на пленуме фракции ВЦСПС 19 ноября 1924 года была опубликована под заголовком «Троцкизм или ленинизм?». Тут же последовал доклад Л. Б. Каменева «Ленинизм или троцкизм?». Следом вступил в кампанию Г. Зиновьев — «Большевизм или троцкизм?»… На таком фоне настоящей оригинальностью (по крайней мере, заголовка) отличалась работа тов. Бухарина «Теория перманентной революции».

Эти выступления печатались многими газетами, собирались в многочисленные сборники и т. д. (В общем эта «литературная кампания» определила стратегию последующих травлей: на нашей памяти так же были организованы боевые действия против «литературного власовца» А. И. Солженицына или против «академика Сахарова».)

Так партия готовилась отметить годовщину со дня смерти В. И. Ленина. Кампания предстояла длительная. Уже ближе к середине декабря стали публиковаться «сообщения врачей о здоровье тов. Троцкого».

Тем «товарищам», у кого здоровье оказалось крепче, приходилось делать выбор. Для тех, кто собирался остаться при своих должностях, он был однозначен. И драматург В. Плетнев, с которым два с половиной года соавторствовал С. Эйзенштейн, сделал его в пользу цензуры и против своего детища (он был одним из авторов сценария «Стачки»). Режиссер С. Эйзенштейн, надо думать, не торопился уродовать своего кинематографического первенца и, можно предположить, именно поэтому в начале декабря лишился всех должностей и занятий в Пролеткульте.

В конце концов картина была показана тем, кто в ней снимался — рабочим Симоновки. Мнение рабкора об этом просмотре было опубликовано только в начале марта[[528]](#endnote-530).

{236} Затем — во второй декаде марта — последовали восторженные отзывы специалистов — кинокритиков и журналистов. По всей видимости, это было как-то приурочено к еще одному популярному в то время пролетарскому празднику — Дню Парижской коммуны (как и выпуск в прокат «Октября» три года спустя).

Первый общественный просмотр состоялся только 28 апреля (в здании «Колизея», кстати сказать), почти год спустя после первого съемочного дня.

Конечно, выпуск на экраны фильма «Стачка» — вся эта история с цензурой (как и причины ухода режиссера из театра) — требует более тщательного рассмотрения. Но для нас больший интерес представляет сейчас другое: все-таки речь идет о первой киносъемке С. М. Эйзенштейна. Она была документальной, и это по-новому ставит вопрос о его становлении как кинематографиста. Думается, имеет смысл внимательно пересмотреть сохранившиеся кадры празднования 1 мая 1924 года и попытаться отождествить какие-то из них с работой съемочной группы кинофильма «Стачка». Может быть, в какой-нибудь фильмотеке найдутся и документальные кадры, снятые Э. Тиссе на Коломенском заводе.

Для понимания режиссерского замысла и причин, по которым он не был доведен до экрана, было бы полезно провести разыскания архивных документов — как связанных с работой руководства Пролеткульта, так и с отечественной цензурой.

Может быть, тогда мы сумели бы приблизиться к разгадке, почему воспоминания о первом в своей жизни съемочном дне режиссер закончил фразой на французском языке, которая говорит о грусти, печали или даже унынии (и так можно перевести последнее предложение его записи от 1 мая 1944 года).

### **{****237}** Письмо С. М. Эйзенштейна к матери Москва, 3 июня 1924 г.

Дорогая Мамуля!

Сейчас получил Твое «последнее» письмо. Кроешь меня, конечно, поделом, но знала бы, что я тут перенес с началом и предварительной частью съемки[[529]](#endnote-531). Масса хлопот, неприятностей и еще не было денег. Тяжело было писать, не имея возможности сразу выслать деньги. Теперь, кажется, дело двинулось, и [как только] получу и начну получать деньги, при первой же возможности вышлю. А все это время было самому туго и нервнейшая обстановка.

Сейчас работаю с 7‑ми утра до 7 вечера — все на воздухе в окрестностях Москвы. Работа очень приятная, но и утомительная.

Сейчас валюсь спать и прошу помнить, что Мамаску содержу и не забываю — деньги пришлю сразу, как получу, и помню все время.

На днях будет передых — напишу обстоятельнее.

Целую крепко, крепко горячо любимую мать

Сергий.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 32.

### Письмо А. Э. Беленсона[[530]](#endnote-532) С. М. Эйзенштейну [осень 1924 года][[531]](#endnote-533)

т. Эйзенштейну С. М.

Уважаемый товарищ!

Художественным Советом по Делам Кино (при Главполитпросвете) мне заказана книга о Советском кино[[532]](#endnote-534). В оглавлении книги, которая, охватывая все стороны кинематографии, будет в значительной части посвящена вопросам общехудожественным и режиссерским, {238} включены «Исканья Эйзенштейна, как новатора-режиссера».

По этому поводу мне крайне необходимо с вами договориться.

В виду «спешности и важности задания» (извлечение из моего мандата), убедительно прошу Вас (к сожалению, у Вас нет телефона) известить меня, когда и где я могу с Вами встретиться и побеседовать?

Мой временный адрес:

Тверская 39 гостин[ица] «Бристоль»

(комн[ата] № 70) тел. 5-94-14

Александр Беленсон

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1644, л. 1 – 1 об.

### Заявления С. М. Эйзенштейна[[533]](#endnote-535)

В Художественный Совет

1‑го Рабочего Театра Пролеткульта

Режиссера С. М. Эйзенштейна

Заявление

Крайне удивлен новой присвоенной Худсоветом функцией — снабжением текстом постановок без ведома режиссера, что имеет место в настоящее время с «Мудрецом». Думаю, что при всей компетентности Худсовета в вопросах искусства, квалификация его в деле режиссерско-исполнительной вряд ли достаточна (перетрактовки, перекостюмировки, монтированье нового текста), а потому просил бы впредь все-таки меня ставить в известность о предполагающихся нововведениях в моей работе.

РГАЛИ, ф. 1230, оп. 1, ед. хр. 792, л. 4 – 4 об.

{239} Директору 1‑го Рабочего Театра

Режиссера С. М. Эйзенштейна

Заявление

Ввиду слишком близкого вмешательства Художественного Совета в мою постановку «Мудреца» всякую ответственность по этому спектаклю с себя снимаю.

РГАЛИ, ф. 1230, оп. 1, ед. хр. 792, л. 3.

### Из писем С. М. Эйзенштейна к матери [25 марта 1925]

Дорогая Мамуля!

Триумф «Стачки», кажется, полный! Посылаю пока часть отзывов[[534]](#endnote-536). На днях дошлю и опишу дальнейшие виды и перспективы. А также пришлю «пекуней».

Никак не ожидал, что будет так бумисто!

Пока целую крепко, крепко и обнимаю мать знаменитого сына.

Сергий

25/III‑25

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 34.

### [14 апреля 1925]

Дорогая Мамуля!

Поздравляю от души со всеми Праздниками от Пасхи до Твоего юбилея[[535]](#endnote-537). Приехать, конечно, вряд ли удастся. Начинаю вшиваться в работу.

{240} «Конармия» откладывается пока на неопределенное время[[536]](#endnote-538). В связи с этим ушел из «Севзапкино» и на днях подписываю договор с «Госкино» *на год* по 600 р. в месяц (с командировочными в случае поездок — 1200 р.). В настоящий момент могу к Празднику переслать Тебе пока 75 рублей. Сегодня же посылаю 25 р. Frl. Michelsohn.

Как Тебе нравится успех твоего сына.

Посылаю еще две вырезки.

Очень неприятно, что Ты ходила к Фролову. Во-первых, так как я у них не работаю, а во-вторых, это такая шпана, к которой вообще не ходят. Если бы я думал там работать, я все бы тебе получил.

Блиох[[537]](#endnote-539) тоже перешел в Госкино — замдиректора 1‑й Госкинофабрики. В Госкино я буду, вероятно, снимать картину «1905 год»[[538]](#endnote-540) — страшно интересный материал (к тому же надо «зарезать» Севзапкино с их «9‑ым Января»![[539]](#endnote-541)).

«Степан Халтурин»[[540]](#endnote-542) — дрянь несосвятимая.

Пока обнимаю мою дорогую Мамаску.

Целую ее крепко и прошу не скучать!

Приехать вряд ли сумею.

Пиши обязательно.

Целую

Любящий сын

Сергий

*Москва*

*14 апреля*

*1925 г*.

P. S. Все кланяются.

л. 35 – 35 об.

### **{****241}** [3 мая 1925]

Дорогая Мамуля!

Относительно лета вот что: могу Тебя обеспечить на червонцев 15-20 (в месяц). Будет много разъездов — значит и командировочные возможно crescendo <нарастая — *ит*.>. Прикинь и присмотрись, куда бы Тебе поехать на лечение по этому бюджету, и напиши. И поезжай скорее — постараюсь раздобыть деньги как можно раньше и отправить Мамаску на юг.

Шлю Тебе, думаю, лучший подарок к 50‑летию — рекламную брошюрку к «Стачке» (тираж 150.000 — два сорта!)[[541]](#endnote-543).

Скоро с головой зашьюсь в работу. Буду лето, верно, много ездить. В том числе юг. Где буду снимать восстание во флоте.

Что-то ни слуху ни духу о Frl. Michelsohn (кстати, пришли мне ее имя-отчество — я все не помню). Я ей написал и перевел 25 рублей.

На днях думаю начать обшиваться, как только получу деньжак. Что пишет дядя Жак? Написала ли Ты ему о «Стачке»?

Жду твоего письма с видами на лето.

Как прошла «Стачка» в Ленинграде?

Писалось ли что-либо о ней?

Нельзя ли раздобыть афиши «Piccadilly» и других?

Целую Тебя крепко крепко

лобзаю и обнимаю

крепко любящий

сын

Сергий.

*Москва, 3 мая 1925*

л. 38 – 38 об.

### **{****242}** «Кино-театр (аттракционов) только высшей марки…»

|  |
| --- |
| «И за учителей своих  заздравный кубок подымаю!» —  после «6‑й части мира», «Ревизора»  и «По закону».  NB. Как известно, шведы были разбиты…  *С. М. Эйзенштейн*[[542]](#endnote-544) |

В качестве эпиграфа использована дневниковая запись режиссера, уже работающего над фильмом «Октябрь». Получив задание Юбилейной комиссии по празднованию десятилетия Октябрьской революции, Эйзенштейн довольно значительное количество записей посвящает своего рода расчету с прошлым, обретению чувства самодостаточности.

У поэта перетолкованные режиссером строки звучали так:

«… И славных пленников ласкает,

И за учителей своих

Заздравный кубок подымает».

Победивший Петр, по Пушкину, не лишает побежденных «вождей чужих» их славы («славных пленников ласкает»), победа в этом случае становится более весомой.

Прославленный кинорежиссер — за его плечами уже мировой успех «Броненосца» — искренне уверен, что учителя разбиты, однако ему этого мало…

Впрочем, впервые как осознанная задача желание посчитаться с учителями возникло у Эйзенштейна двумя годами раньше, весной 1925 года, после успеха его первой кинокартины «Стачка». Статья «К вопросу о материалистическом подходе к форме», опубликованная на гребне первого триумфа[[543]](#endnote-545), — это расчет с Дзигой Вертовым: «“Стачка” — Октябрь в кино. Октябрь, имеющий даже свой февраль, ибо что же иное работы Вертова, как не “свержение самодержавия” художественной кинематографии и… больше ничего».

С Кулешовым, еще два‑три года назад учившим Эйзенштейна начаткам кинограмоты, расчет производится в статье «“Луч” и “Самогонка”. Опыт определения идеологической несостоятельности в области техники и формы», датированной: «Москва, 2/IV 25». «Луч» — это часть названия последней к тому времени картины Кулешова «Луч смерти». Подзаголовок статьи говорит сам за себя. Сергей Михайлович, однако, статью не только не напечатал, но даже не закончил. (Думается, потому, что в следовании Кулешову его никто не упрекал.) Она опубликована Н. И. Клейманом сравнительно недавно[[544]](#endnote-546).

{243} Но, оказывается, тогда же была намечена и третья статья — заключительная часть своего рода трилогии «побития» учителей. К ней Эйзенштейн приступил по завершении театрального сезона 1924/25 года (конкретные даты ниже — в комментариях). Начало статьи и наброски к ней сохранились в его архиве (правда, теми, кто обрабатывал архив, они ошибочно отнесены к 1927 году и снабжены заголовком «Капут», отсутствующим в авторской рукописи). Эти наброски весны 1925 года не что иное, как первая редакция написанной и опубликованной через год с небольшим скандально известной статьи «Два черепа Александра Македонского»[[545]](#endnote-547). После шумного успеха в Германии «Броненосца “Потемкин”» Эйзенштейн счел возможным публично рассчитаться не только с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, но и с театром вообще.

Стоит перечесть одну за другой эти статьи, образующие «заздравную трилогию», чтобы понять, что юный триумфатор стремился лишить своих учителей не только своей признательности — в конце концов это право ученика, но их собственной (пусть и «глухой») славы.

Ирония заключается в том, что все оказалось не так просто. Если к выяснению отношений с Вертовым и Кулешовым создатель «Стачки» больше не возвращался и в дальнейшем время от времени только повторял в смягченной форме свои ранние оценки, то с Мейерхольдом случился странный казус: Эйзенштейн вел с ним заочный диалог вплоть до самой смерти, многократно возвращаясь к борьбе с ним и с его спектаклями, изменяя свои оценки как личности учителя, так и отдельных его свершений. Учитель продолжал вызывать удивление ученика своими метаморфозами, хотя тот упорно, изо всех сил убеждал себя, что Мейерхольд уже давно не меняется. Да и старые его работы, давно осужденные и, казалось бы, преодоленные, вдруг раскрывались для ученика в новом качестве. Они загадывали новые загадки, возбуждали дух соревнования. Ученик отчетливо понимал, что как теоретик искусства он давно превзошел Учителя. Но одновременно, как только появлялась очередная значительная работа Мастера, Эйзенштейн убеждался, что сила искусства Мейерхольда преодолевает защитные барьеры теории и ученик не может не поддаться наваждению очередного свершения Учителя. Думается, как ни уверял себя временами Сергей Михайлович, что он не чужд «жизнерадостной непосредственности Моцарта», его дневниковые записи и черновики произведений показывают, что в нем постоянно присутствует «искатель Сальери». В этом смысле показательно заглавие посвящения к сборнику статей (готовившемуся в 1940 году, но так и не вышедшему) — «Бедный Сальери».

Впрочем, многое из того, что составляет самую суть отношения Ученика к Учителю, Эйзенштейн раскрыл в «Мемуарах» в {244} главке «Мейер — Фрейд»[[546]](#endnote-548) — и не там, где описывал травму разрыва Станиславского и Мейерхольда, а там, где описываются отношения Зигмунда Фрейда с учениками и последователями. Конечно, в отношении юного Сергея Михайловича к Мастеру наличествовал и «Эдипов комплекс» (сын, посягающий на духовного отца), а также, сколько бы мы об этом ни сожалели, инстинкт члена «орды, поедающей старшего в роде» (наиболее характерны в этом отношении дневниковые записи 1927 года).

Можно предположить, что Мейерхольд так сильно тревожил ученика потому, что до конца своих дней оставался по преимуществу творцом («актером» — в терминологии Эйзенштейна), а автор всемирно известных кинофильмов не только гордился, но в то же время испытывал мучительные переживания, что был по преимуществу теоретиком («инженером», как он сам себя определял).

На бумаге все замечательно и неизменно получалось в свою пользу: он легко превосходил Мастера. Вот, к примеру, запись 1927 года: «Когда-то биомеханика помогла мне отвергнуть систему Кулешова — первый же личный опыт (проба “Стачки” — сцена с чернильницей) навсегда опрокинул биомеханику для кино»[[547]](#endnote-549).

Или январская запись 1927 года о мейерхольдовском «Ревизоре». Но проходит несколько месяцев, кинорежиссер начинает съемки сцен взятия Зимнего дворца — и что же получается? Когда «Октябрь» появляется на экранах, Виктор Шкловский пишет об этих сценах почти то же, что Эйзенштейн написал о мейерхольдовском «Ревизоре». Этот «вуайерист», как называл критика Эйзенштейн, увидел, что кинорежиссеру не удалось избежать в очередной раз мощного влияния учителя. (Надо сказать, что Шкловский не пишет о Мейерхольде в связи с «Октябрем», но, думается, влияние гоголевского спектакля Учителя на решение комплекса эпизодов Зимнего дворца несомненно и могло бы послужить предметом специального анализа.)

Мощное влияние Учителя на Ученика сказывается раз за разом, несмотря на то, что Эйзенштейн пытается сознательно бороться с ним (см., например, еще одну запись 1927 года, самое ее начало: «При “генеральном сражении с Мейером” — когда я напишу о движении — *жестко* помнить…»[[548]](#endnote-550). Но каждый раз магия искусства Учителя побеждала жесткое сопротивление ученика. Главная задача, поставленная им перед собой, — выйти за «пределы сличения и соизмеримости», так и не была решена. Ученик до самой смерти продолжал «соизмерять» себя с Учителем, Мастером.

Значение недописанной статьи весны 1925 года и черновых набросков к ней трудно переоценить: здесь впервые Эйзенштейн фиксирует принципиальное различие между творческими установками Мастера и своей (стихийной и протеической у Мейерхольда, {245} рациональной и последовательно ставящей определенные формальные задачи у ученика).

\*[[549]](#endnote-551)

В связи с окончанием сезона всюду и везде подводятся итоги[[550]](#endnote-552). Но все эти итоги, отмечающие своеобразие истекшего сезона — упадок интереса к формальной стороне театра и «явление» нового репертуара, — делают совершенно ошибочные выводы, предрекая наступивший расцвет театра.

Богатейший опыт формальных исканий за последние годы плюс новая драматургия, которую все-таки ждали.

Вопрос революционного театра разрешен.

Принципиальная распря в области формы утихает. Спор *о* «Бубусе»[[551]](#endnote-553) становится примирением *на* «Бубусе»[[552]](#endnote-554).

Мы в преддверии расцвета классического театра стиля СССР. Но что это значит?

Это значит, что *диалектике* вопроса о театре пришел конец. Отсутствие внутри него бунта — вот что характеризует устойчивость, монументальность классицизма. Вот что мы наблюдаем на театре сейчас. И вот что с революционной точки зрения *знаменует* смерть.

Вопрос о театре разрешен.

Вопрос о театре снят с повестки дня.

*Проблема* театра больше не существует. Формально. Потому, что «формальные» искания последних лет оказались «идеологическими» исканиями, т. е. оказались осознанием искусства (в частности театра) с классовой точки зрения.

И выводом этого осознания оказался новый «мавр сделал свое дело — мавр может идти» — к умершей проблеме живописи присоединилась умершая проблема театра.

За годы революции театр беспощадно ставил вопрос за вопросом, куда дальше [идти] по пути новой идеологии? И материалистически осознающаяся работа за {246} работой придвигали его к ответу, вскрывая со всех сторон, что театр докатился до тех пределов, когда его бытие как законченного вида искусства в данной классовости подхода прекращается.

Четырьмя постановками, стремительно — в 1 1/2 года[[553]](#endnote-555) — театр был брошен к четырем логическим выходам *из себя*.

Четыре постановки предельно обнажили театр как прием[[554]](#endnote-556), последующий шаг за каждой из них лежал уже вне театра.

«Рогоносец» — обнажение двигательных законов человеческого организма.

«Мудрец» — обнажение закона построения (осознания) спектакля как создание монтажа наперед известных раздражителей в установке желаемого формирования зрителя. (Не в цирке цель.)

«Земля дыбом» — опыт создания массового действия, использования реальной среды в условиях действенного *самопроявления* через дачу ей нового применения в проявлении событий коллективно-мемориальных. Актерский коллектив здесь частный случай организованных в коллективно-мемориальное действие масс.

«Противогазы» — обнаружение нового вида раздражительных (воздейственных) возможностей материального, поскольку завод и все с ним связанное есть органическая аттракционная составляющая монтажа воздействий. Также трактовка и лиц и групп как физических натурщиков, а не как «образа».

«Трюковая» острота, аттракционность этих вещей, как и всякая острота, была в том, что в них (диалектически) ощущался уже следующий за этим явлением этап.

Где же эти четыре выхода?

«Рогоносец» вел в область двигательной педагогики, в быт. К органическому движению, его осознанию и организации в быту.

Правда, именно это уже лет десять разрабатывается в Германии[[555]](#endnote-557), исходя от начал не театральных, и там по этому вопросу имеется уже предельная ясность, научная литература, систематические курсы. Любопытно, что то немногое, что фактически есть в биомеханике интуитивно найденного, входит и туда как малый элемент целой двигательной культуры.

От «Рогоносца» путь в детдома, к организованному действию-движению.

### **{****247}** [Наброски к статье]

Два момента:

Новый репертуар

Примирение фронтов

Все благополучно

Нет — не новая эра театра, а мертвенный статизм

Внешний признак — драматургия не есть *драматургия*, а анекдот.

Отсутствие драмформы на театре не синтез, всегда блестящий по форме или упадочно изощренный (Carracci[[556]](#endnote-558)), а соглашательство — исключение диалектич[еского] момента

Театр только на борьбе может существовать.

Лунач[арский] и Мейер[хольд]. «Левые» аки[[557]](#endnote-559)

Правый и левый театр

Материалистич[еское] и идеалистич[еское] в области воздействия —

но идеал один актерской техники

Построение зрелищ (воздейственное и изобразительное)

Смысл происходящего

*Диалектическая* левая тенденция.

Во что она уперлась (четыре постановки)

Следующий шаг — за пределы театра

Вопрос проблемы театра вынесен за его пределы.

Предел его изобретательности на театре найден, как в телескопе.

Истинная картина разложения театра (*всё* у Мейер[хольд]а)

Параллель с живописью

Daumier «Маскарад»[[558]](#endnote-560)

«Лес» как начало деградации[[559]](#endnote-561) —

от полноты к распродаже технических приемов

Ложно синтетическое направление АХРР etc.

— Тургеневизина, передвижничество

Реакционность

Здесь не в силу внешних условий возможности борьбы, а из-за внутренней несостоятельности интеллигенции — страх перед большевизмом в искусстве

Реалистический мираж

Наше отношение к театру — бывшие ярые противники говорят

{248} (см. декларацию союза[\*](#_Tosh0005634)) —

школа, кафедра, амвон —

граммофон из «Мандата»[[560]](#endnote-562)

извозчик, автобус, пионерское звено[[561]](#endnote-563)

С того момента, когда вид искусства начинает переставать жить качествами, только ему свойственными или им приспособленными — он как вид искусства вымирает, тем более что сейчас театр умер (то, что происходит сейчас)

Да здравствует театр (четыре ростка из театра)

«Религиозные» предрассудки искусства.

Логическая ошибка применения «исторического материализма» на *будущее*

Отобразительная тенденция бессмысленна[[562]](#endnote-564)

1° по предельному ее осознанию

и 2° по возможности практического перестроения жизни

Великое коммунистическое искусство Ленина — отсутствие его

Искусство — анархия

Упорядочение искусства ведет к монтажу жизни.

3° с уничтожением религии уничтожение искусства

На театре:

последнее синтетическое явление

- «Маскарад» в день февральской революции!

У Домье и АХРР — быт (прачки), и монументальность статическая (свобода) и динамическая (14 июля), и социальное содержание

(серьёза: ceci a fait cela <здесь: это было так — *фр*.> 1871

и памфлета: <нрзб. слово> № III

и бытовой комической: его буржуа[[563]](#endnote-565) etc.)

Мейер[хольд] — *актер*, отсюда и исследования актерского плана *действия*

«Рогонос[ец]» — индивид

«Земля [дыбом]» — коллектив

[\*](#_Tosh0005635) Но это уже материал не «декларационный»

Декларация эта — пародия на театр

Все бы ничего, да вот будущее театра

не поддерживается,

а вообще не заметили!

{249} Я — *инженер*, отсюда анализаторство в плане воздействия

биомеханика у М[ейерхольда] как действие

у меня под углом зрения воздействий *монтаж*

«Кино Глаз»[[564]](#endnote-566) — плагиат бытостроительства, монтаж быта, а не бытовых раздражителей и потому как воздействующее построение нулево

Кинорежиссер — монтажер *бытовых, натуралистических* раздражителей

Следующая ступень монтажа быта, т. е. серьезная деятельность

Истинно *левая* точка зрения только сейчас (в отрицании) социально подкованная

7 лет — псевдолевизна — лишь в вопросах о средствах и приемах, при конечной буржуазной, контрреволюционной точке зрения — признания театра и искусства

(Ясно, что и там мыслим более марксистский (левый) и менее (правый) подход)

Кино — театр (аттракционов)

только высшей марки

техники оборудования

и социально (как воспринимающ.

так и отсутствие уродования актеров)[[565]](#endnote-567)

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 772, л. 1 – 8.

## **{****251}** Вторая интермедия Сентиментальное путешествие Письма С. М. Эйзенштейна М. М. Штрауху

Начать лучше всего с автохарактеристики нашего героя (хотя цитата кому-то может показаться излишне пространной):

«Дорогой Маккушка!

Очень обрадовался, получив Твое письмо. И было очень чудно прочесть, что кое-кто интересуется *мною*, вне интереса о Мексике. К этому я вовсе не привычен.

И, если мой “двойник” в глубине “души” старый сантиментальный еврей, то приходится ему куда жестче, чем “второму” В. В. (Маяковскому) — мне ведь даже в телефонную трубку плакаться некому. И не только здесь, где страна не слишком “телефонная” в смысле сетей… Ты да Пера, пожалуй, единственные, которые знают, что я вовсе не только “броненосец” (не в смысле крейсера, а есть такие ящерицы[[566]](#endnote-568), между обыкновенной и черепахой, из которых здесь делают “изящные” корзиночки: втыкая хвост в глотку и потроша внутренности, заменяя их алым или небесно-голубым шелком. Иногда из них делают мандолины, стонущие особенно жалостливо). Нежнейший мой двойник сочится кровью ежечасно, и приходится завинчивать броню, чтобы… не развинтиться!

Выраженный в лучшей испанской традиции, он выглядит, примерно, как приложение № 1 к этому письму! Нечто среднее между Ацтекским Монтезумой, спаленным Кортезом на медленном огне, и испанской плащаницей — буквальным праздником разливающейся крови на телах паноптикумного натурализма. Посылаю Тебе его портрет в окружении достаточно символической моей подписи! Не в пример Пудовкину — я не воспитываю его, не в пример В. В. — не седлаю его. На диалектическом пересечении “крови” и “железа” — тонус нашего так называемого творчества!

Чудовищно это только в моменты соскока с деятельности и в моменты… передышки. “О! если бы можно было производить без передыху!” Но у меня есть еще — тройник. Собственно, он, я думаю, основной: между “летучим голландцем” и конквистадором Америк, и этой “жертвой вечерней”, мочащейся кровью и слезами.

{252} Это — тихий кабинетный ученый с микроскопом, вонзенным в тайны творческих процессов и явлений, туго поддающихся анализу. Конечно, этот почтенный муж сейчас в самом комичном положении: между землетрясениями, всезасушливающими тропиками, разливами тропических дождей и прочими стихиями — в арбах, аэропланах, вагонетках, верхом, на пароходах и изредка на поездах — он ведет себя, как в Вольтеровском кресле. Или, говоря менее пышно, теоретическая работа, в общем, идет совершенно беспрерывно и в самой курьезной обстановке — ловлей крокодила или танцами индейцев с индюками (во время танца надо задушить живого индюка — танцоров 12, а кто не успеет свернуть своему шею — избивается одиннадцатью другими! даже *не* сняли!!) и т. п. аттракционами отмечаются очень изысканные внедрения анализа и безмерные синтетические расширения. В общем, дали бы мне Куэтцалкуотл[[567]](#endnote-569), Кукул-Тан и прочие мексиканские боги прожить, чтобы все это изложить удобочитаемо под переплет… и еще один памятник “вульгарного материализма” войдет в историю “механистов”. Позиция, мол, не то, что я в спиритуализм Деборина поверю — в Бога (с большой буквы!!!) поверю с того момента, как в моей деятельности нарвусь на что-либо механически необъяснимое! Рад сознаться — пока не встречал. В теории же пошел очень далеко супротив того (помнишь Лёнино — не Ленина — выражение “супротив течения” — у Frau Köppitz), что было сделано до отъезда. И отрадно то, что дело идет на все большее и большее упрощение, ясность и объемлемость»[[568]](#endnote-570).

Это начало письма от 9 – 10 мая 1931 года, написанного на бланках: «Julio S. Saldivar. Hasienda Tetlapayak. F. C. M. EOO. HGO». Имя владельца гасиенды, на которой производились съемки одного из эпизодов фильма о Мексике, Эйзенштейн сопровождает шутливым комментарием: «Читается Хулио, и есть наш “друг”».

Письмо, как и еще одно (от 17 сентября 1931 года), опубликовано самим адресатом — Максимом Максимовичем Штраухом, «Макой», как называл его юный Сергей Эйзенштейн в детстве, когда они познакомились на Рижском взморье, может быть, в упоминаемом «Твоим *Стариком*» (так письмо подписано) пансионе Frau Köppitz.

При публикации первого письма[[569]](#endnote-571) были сделаны незначительные купюры, которые нами восстановлены, так как сообщают этой автохарактеристике режиссера важные оттенки.

{253} Впрочем, в целом оба письма были напечатаны достаточно исправно, давно вошли в научный оборот, почему в данную публикацию не включаются.

Воспроизведенный выше фрагмент все-таки заслуживает более пристального внимания исследователей: думается, это самое важное признание, которое позволил себе Эйзенштейн в письме другу детства.

Конечно, давно было принято рассматривать человека как своего рода целостность тела, души и духа. И может показаться, что признание Сергея Михайловича — всего лишь вариация такого рассмотрения. Разумеется, с заменой тела на «желание славы» (или волю к самоосуществлению). Тогда «растроение» может быть истолковано как сосуществование (хорошо осознаваемое субъектом) в Эйзенштейне режиссера, ребенка и кабинетного ученого. Сосуществование, порой приводящее к конфликтным ситуациям. Так, конфликт режиссера — делать картины — и ученого — писать книгу — один из сквозных в самосознании Сергея Михайловича, время от времени обостряющийся — особенно в середине 30‑х годов.

Вместе с тем сразу же заявленная ироническая интонация («старый сантиментальный еврей», «мандолины, стонущие особенно жалостливо») и финальная радость, что собственная деятельность не дает повода поверить — «в Бога (с большой буквы!!!)», не оставляют места сомнениям в том, что перед нами пародирование представлений о Троице. Как ветхозаветной: Эйзенштейн сам по себе, а также в качестве «двойника» и «тройника» перелетает («летучий голландец») через океан к другу детства, как три ангела явились к Аврааму. Так и новозаветной: тогда режиссер — «так называемый творец» — это аналог отцу; «жертва вечерняя, мочащаяся кровью и слезами» — это, конечно же, Сын; а «почтенный муж», носящийся в «Вольтеровском кресле» над сушей и водами, — это не кто иной, как Дух святой. Перед нами странная смесь чувствительного признания и кощунственной иронии, «диалектическое пересечение» исповеди и пародии.

Не забудем, что письмо написано в Мексике, где Эйзенштейн постоянно наблюдал проявления веры, на редкость истовой по своему существу, и столь же преувеличенно театрализованной по своим проявлениям. Больше всего его интересовал момент «двойственности» религиозного чувства: многие католические храмы были возведены на местах бывших языческих святынь. Новообращенные индейцы — коренные жители Мексики — поклонялись, по наблюдениям режиссера, старым богам, молясь в новых храмах.

В параллель этому — замечательное противопоставление: «помнишь Лёнино — не Ленина — выражение “супротив течения”». {254} Ленин, как известно, назвал кино «важнейшим из искусств» — и Сергей Михайлович, как мы знаем, испытывал настоящую гордость, что работает именно в кино (апофеоз этого чувства — статья… «Гордость»[[570]](#endnote-572)). Но «мальчик пай» из пансиона Frau Köppitz до конца жизни помнил это детское «супротив течения». Думается, многолетнее пребывание в «старом мире», от которого официально требовалось «отречься» (и Сергей Михайлович взрослый неоднократно это публично проделывал), заставило Эйзенштейна еще раз взвесить, насколько «новый бравый мир» совместим с чаяниями «мальчика из Риги». На этот непростой вопрос он искал ответы до конца своей жизни. Но, судя по письмам из-за границы к Пере Моисеевне Аташевой и Максиму Максимовичу Штрауху, именно эта поездка за рубеж и особенно работа над мексиканским фильмом стали поворотным моментом в его жизни.

Применительно к эпистолярному наследию встает вопрос, к какому же Эйзенштейну оно имеет отношение? Коль скоро речь идет о письмах из Европы, США и Мексики, то следует вспомнить, как эта поездка описывалась Эйзенштейном.

Уже 1 октября 1929 года (а Эйзенштейн, Александров и Тиссэ отправились в зарубежную командировку 19 августа) газета «Кино» напечатала отчет «Группа С. Эйзенштейна в Швейцарии», подписанный загадочным псевдонимом Р. О’Рик. Однако у него простая расшифровка: Рориком называла Сережу его матушка. Далее этот же псевдоним появился под корреспонденциями «О нечестивом Эйзенштейне и храбрых католиках» («Кино», 1930, 10 марта) и «Жандармы в Сорбонне. Письмо из Парижа» («Вечерние известия», Одесса, 1930, 21 марта). Им же подписана и статья «Американская трагедия» («Пролетарское кино», 1931, № 9).

Хотя вышеперечисленные материалы подписаны псевдонимом, носящим отпечаток детства, написаны они «почтенным мужем», посланным в заморские страны с ответственной миссией и вполне осознающим важность своей задачи. Это публицистика, признаться, не очень высокого полета, ибо смысл увиденного и пережитого здесь сводится к известной формуле Маяковского: «У советских собственная гордость, на буржуев смотрим свысока».

Прошло три десятилетия, и читатели смогли познакомиться с мемуарами Эйзенштейна: сначала их значительные фрагменты были опубликованы в журнале «Знамя» (1960, № 10 и 11), а затем они заняли большую часть 1‑го тома «Избранных произведений» (М.: «Искусство», 1964, с. 210 – 540). Что касается описания зарубежной поездки, то написаны эти страницы «конквистадором Америк». Надо сказать, что до сих пор не проанализирована художественная структура этого позднего сознания художника: странная смесь записок путешественника, плутовского романа и сказки о «мальчике пае», покорителе великанов. В воспоминаниях {255} перед нами предстает режиссер, каким он хотел самого себя видеть, а не гражданин при исполнении ответственной миссии, каким его хотели видеть те, кто ему ее доверил.

Письма, написанные во время зарубежной поездки, стали печататься спустя еще десять лет. Первые подборки появились в 1972 году: это «мексиканские» 14 писем, адресованных Эсфири Шуб (с сентября 1929 года по март 1932 года)[[571]](#endnote-573), и 15 писем Л. И. Моносзону[[572]](#endnote-574), руководителю нью-йоркского отделения Амкино. Позднее, через девять лет, были напечатаны 7 писем Муссинаку[[573]](#endnote-575). Наконец, после долгой паузы — почти двадцать лет спустя — читатели смогли познакомиться с девятью письмами П. М. Аташевой[[574]](#endnote-576). Эти письма из США и Мексики — одна из самых важных для понимания внутреннего мира Сергея Михайловича публикаций.

Если говорить о хронологии событий, то в посланиях из-за рубежа зафиксированы самые первые впечатления Эйзенштейна: о людях, о странах, о городах, о пейзажах и т. д., и т. п. Фантастический по насыщенности калейдоскоп пережитого не позволял зачастую писать пространные отчеты и сообщения — Сергей Михайлович посылает своим адресатам большое количество разного рода открыток. Можно сказать, что сам акт коммуникации в значительной степени «визуализируется» (в противовес последним до этого времени поискам кинорежиссера — «вербализации» изображения). Причем все эти разнородные открытые письма подвергаются своеобразной обработке: приписки, пририсовки, вырезки, наклейки и пр. — что так любят проделывать с изображениями в детстве. Этот слой переписки, к сожалению, практически до сих пор не публиковался и не осмысливался. Но ведь этот процесс возрастания визуального по отношению к вербальному в переписке вполне адекватно может быть описан как склонность Сергея Михайловича к «регрессу» — то есть сведен к проблематике, которая так начнет занимать Эйзенштейна-теоретика в Мексике, а затем станет основной до конца его дней.

Конечно, как всегда в коммуникации, большую роль в переписке играет установка на адресата сообщения. Многое зависит от давности знакомства, от степени человеческой близости, от того, в какой стадии в конкретный момент находятся отношения — доверия ли, натянутости ли, понимания ли и т. д. Впрочем, среди писем есть и официальные, и информационные. Но все же главное в них — свежесть впечатлений, непосредственность переживаний, искренность интонаций, живость языка. Сказать о них, что они «ежечасно сочатся кровью», было бы большим преувеличением, но что в них можно почувствовать «слезы» — это несомненно. Эти письма написаны от имени «двойника»: в них бездна {256} детского любопытства к коловращению мира, детские страхи перед неожиданными трудностями, детский жгучий интерес к незнакомым людям, детская жажда новых впечатлений от незнакомых мест, ситуаций, зрелищ.

В общем, подведем ожидаемый итог: именно в письмах (впрочем, надо оговориться, только к близким лицам) Эйзенштейн такой, каким он был на самом деле. Максим Максимович был одним из ближайших друзей Сергея Михайловича, и потому публикуемые ниже 13 писем, надо полагать, откроют перед читателями новые особенности личности Эйзенштейна.

\* \* \*

Письма Сергея Михайловича Эйзенштейна Максиму Максимовичу Штрауху хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (ф. 2758 — М. М. Штраух и Ю. С. Глизер, оп. 1; единицы хранения указываются в конце каждого письма). Трудно сказать, все ли из посланных режиссером корреспонденции сохранились, но, думается, если утраты есть, то незначительные.

Письма Штрауха Эйзенштейну также хранятся в РГАЛИ (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257). Можно утверждать, что часть из них утрачена. По воспоминаниям Н. И. Клеймана, еще до сдачи архива Эйзенштейна на государственное хранение М. М. Штраух брал свои письма Сергею Михайловичу у вдовы режиссера П. М. Аташевой для написания мемуарной книги. Не исключено, что им были возвращены не все взятые для работы письма. Об этом приходится упомянуть только потому, что порой затруднительно без обратных писем понять, о чем ведет речь Эйзенштейн, обращаясь к другу детства и помощнику по работе в кино (в частности, остаются неясными обстоятельства, последовавшие за отъездом группы «Генеральной линии» из Пензы, где шли натурные съемки).

### [20 сентября 1929]

Дорогой Max!

Почему Ты ни хуя не пишешь, блядь худая?

Нечего кивать на меня: когда носишься так, что и присесть посрать некогда, то где же тут писать! Сейчас лежу простуженный и пользуюсь этим радостным обстоятельством, чтобы писать родным и близким. Du bist — *beides* <Ты и то, и *другое — нем*.>. А потому тебе — первому.

Бордель здесь по всей форме.

О развале Deruss’ы Ты, вероятно, уже слышал[[575]](#endnote-577).

Это заволынивает выпуск, осложняет финансы и вообще херовина. Ездили мы на конгресс, как ты знаешь. Все не могу найти время описать эту историю, а было бы очень весело[[576]](#endnote-578). Затем летали над Альпами и снимали… аборты в женской клинике в Цюрихе[[577]](#endnote-579) — это als Entgelt <в возмещение — *нем*.> за то, что нас возили и катали, и опять же халтурка.

Видаешь здесь миллион народу, но из всех после Фукса (Эдуард Фукс[[578]](#endnote-580) — изумительный старик) все же неизменно-лучшее — Valeska[[579]](#endnote-581). 12‑го октября вечер ее новых танцев: например, Tragödie <«Трагедия» — *нем*.> — в античной манере! Пародийно-трагический. Другой № — pendant (пандан) к менуэту etc. Если мы будем в Берлине — покажет «Kanaille» <«Каналью» — *нем*.> сверх программы! Показывала мне ролик фильма, где она снята в «Kupplerin» <«Сводне» — *нем*.> и «Kanaille». *Совершенно* потрясающее. Мне так дико понравилось, что она мне подарила эти 200 метров. (Kupplerin, Kanaille и Tod <«Смерть» — *нем*.>).

При первой возможности перешлю в Москву. Только, чтобы Вы, бляди, не резали клеток — на экране поразительно! (А иначе будут скачки.)

Кстати о доме:

1. Конечно, бери и носи пальто — вспоминаю об нем особенно, посколько простужен. Финансы мои стоят не очень ахти, ходим в вечерних черных костюмах… в кредит, но на пальто хватит!

2. Охранная грамота на комнату в письменном столе <рис.> здесь. Ежели понадобится. Второй экземпляр в {258} Домкоме. Вообще же *что* с Володькой? Сел?[[580]](#endnote-582) Пера[[581]](#endnote-583) пишет еврейскими притчами и иносказаниями. Он молчит. Ничего не понимаю. Выразись хотя бы в формах «капчикорновых» или «штейновых»[[582]](#endnote-584).

3. Как твои дела с Пудовкиным?[[583]](#endnote-585)

Напиши обстоятельно и подробно.

4. Как «черная и белая кость»?[[584]](#endnote-586) Что она делает? И будете ли Вы делать этой зимой эстраду или нет?

Были здесь в театре. Кино *никак* не тянет, хотя Tonfilm <звуковое> замечательно.

*Играют* здесь *очень* хорошо. Особенно Durchnitt — то есть все. Средний уровень гораздо выше московского. У Пискатора — говно, как и следовало ожидать, но в масштабах превосходящих ожидание говна[[585]](#endnote-587). Есть прекрасная актриса в театра на Schiffbauerdamm[[586]](#endnote-588). (В прошлом году ставили «Dreigroschen Oper»[[587]](#endnote-589).) И ставят неплохо. Очень хорошая манера говорить. Зло остроумные диалоги на полной неподвижности маски. И почти в публику (у этой девушки). Самое же замечательное — это здесь музыка в спектаклях. Тембры саксофонов, неких испанских гармоник монументальных размеров, банджо и т. д. действуют физиологически до черта.

Ночные кабаки — такие же, как прежде.

Разве что немного скучнее. А может быть — я стар. Ходили с Valeskoй и разведенной женой Руттмана[[588]](#endnote-590) (надо думать, что между ними не без Lesbos’а!). Причем Valeska говорила басом, чтобы думали, что она… трансвестит!

Были у «мальчиков». Затем у «девочек» etc.

Жанровые сценки страшно занятные, но это надо изображать в лицах!

Жрали как-то в индусском клубе.

На днях будем в японском ресторане.

Еда злоебуча, до прободения кишок!

Виделся с Пиранделло[[589]](#endnote-591). Этот старый potz собирается сниматься в кино в своей вещи — «6 персонажей ищут автора»[[590]](#endnote-592). В итальянском ресторане. Тоже — дрянь какую-то лопают.

Mit gleicher Post <С той же почтой — *нем*.> посылается Тебе книжечка — надеюсь, что она Тебя немного успокоит в грустях Твоих по мне!

Об Идке никак еще не могу сесть писать![[591]](#endnote-593)

Пиши самым наисрачнейшим образом.

Как и что брешут за «Генералку»[[592]](#endnote-594) и как и что вообще происходит.

{259} Привет всем, все, всем.

Целую крепко

*Sergo*

Berlin 20/IX‑29

Адрес: Berlin Lutherstr. 7/8

Pension «Maria»[[593]](#endnote-595)

РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1597, л. 22 – 25.

### [После 12 – до 16 октября 1929][[594]](#endnote-596)

*Берлин 29*

Милый, дорогой Max!

Твои благие пожелания попали как раз в точку — только сегодня я восстал от одра болезни. Новой. Острый *катар кишечника*. Zetzt ist est Vorleei. Однако 5 дней пристал кровью при высокой температуре. Но в результате — письмо Тебе.

1. Очень рад, что Ты, видимо, «стабилизируешься». Это Тебе давно нужно было, ибо морально жить без дела и определенной деятельности, как это было у Тебя, конечно, дико тяжело. Надеюсь, сейчас пойдет все хорошо.

Только… не *зажирей*. Не в физическом плане. Как ни смешно, первое письмо Твое отдавало некоей «сытостью», превосходившей чувство «отсутствия голода»!

Может быть, я и ошибаюсь, и тон этот диктовался нравоучениями мне за мое беспутство и неписание книги!

Письмо о «Генералке» — лучше: правда, может быть, потому, что продиктовано состраданием!?! Ну ладно — литкритика стоп!

Конечно, я вовсе уж не так ношусь колбасой, но писать или нормально работать никак не могу. Жить в полной неопределенности видов на будущее очень «неуютно». Стараешься главным образом как меньше думать. Ну и ходишь смотреть людей и события вплоть до *похорон Штреземана*[[595]](#endnote-597). С делами все еще не ясно. До сих пор, например, неизвестно, *кто* выпустит «Генералку». Выпуск уже попал в «контр-темп» с приездом {262} из-за задержки с выпуском[[596]](#endnote-598). Нужно выпускать и проводить выпуск *очень* умело как по качеству картины, так и по конъюнктуре здесь вообще. Заниматься этим делом пока некому etc., etc. С синхронизацией дело, видно, *не* выходит. Нет денег. А у наших такой идиотский подход к людям, что ни с кем сговориться не могут… Вообще, как видишь, полные основания развлекаться!

Ну, конечно, и Москва не особенно радует…

Главное встает вопрос, который меня всегда мучает: «На хуй? *Кому* это нужно?» То есть встает вопрос не только организационный, но и внутренний о моей деятельности.

Заниматься кинематографом *вообще* не интересно. Мои же взгляды, вероятно, ошибочны… Впредь думаю равняться на «Баб рязанских»[[597]](#endnote-599). Должно быть, это то, что нужно. Это — чтоб прокармливаться. Для себя же — школой что ли?

Ладно, и надрыва хватит.

Очень Тебе благодарен, что поговорил с Платоном[[598]](#endnote-600).

Только доебни его, а то он так потрепит и ладно.

Рафес[[599]](#endnote-601) о тебе был предупрежден. Но вряд ли все равно можно было бы что-либо исправить с выпуском. Это ведь что-то космически непроворотимое. Кстати, живем стенка в стенку со Шведом[[600]](#endnote-602) в одном пансионе. Он ласков необычайно и очень мил в быту. Но *до чего* не деловой! Жуть!!! И беспомощен в любом вопросе здесь, как дитё!

Не знаю, может быть, мне самому следовало заняться организационно-прокатной деятельностью?!

Ну, ладно. Снимай жилет! Больше плакаться не буду.

Людей видаю много и разных:

Moholy-Nagy, Gropius, George Grosz[[601]](#endnote-603), etc.

На днях Асту Нильсен[[602]](#endnote-604) и т. д.

Пока самый интересный — Sternberg («Доки Нью-Йорка»)[[603]](#endnote-605). Очень славный, хотя черт его знает, может быть, тоже сволочь (на днях узнаю наверняка!). Сейчас он снимает в «Ufa» с Яннингсом[[604]](#endnote-606). Очень занятно: St. невысокого роста. Очень много выстрадавший. Он 18 лет в кинопромышленности. Начал склейщиком. Прошел все унижения. Рассказывал мне о себе два вечера. Пережил жуткие провалы картин (с «Underworld» въехал в гору)[[605]](#endnote-607). Вероятно, отсюда имеет страсть к силачам и «колоссам». Bancroft[[606]](#endnote-608), Jannings. В Европу ехал снимать… Распутина. Увлечен гигантским образом этого монументального {263} мужика! (Согласие дали сниматься Юсупов и Симанович![[607]](#endnote-609)) И самое смешное — живет в Hotel… *Herkules* Heim, an der *Herkules* Brücke. <гостинице… «Приют Геркулеса» на мосту Геркулеса — *нем*.>. Мост, на котором высечены подвиги Геркулеса. Vis-à-vis — *Herkules* Brunnen <Напротив — фонтан Геркулеса — *фр., нем*.>! Кстати, говорит, что Bancroft глуп невероятно и ничего не понимает, как дитя. Яннингс на работе (не на съемке) — плачет!, если у него не идет дело. А дело у него идет туго и часто туго! Ну, это все сведения для внутреннего употребления. На сторону не рассказывай. Все это было в порядке confidences <откровенностей — *англ*.>! Сам же St. совсем такой, как его картины. У него та же особая, очень славная «нота», что и в его вещах. Коллекционирует современную французскую живопись и скульптуру[[608]](#endnote-610).

В этом месте внесли «Правду» с анонимным Керженцевым. Danke fielmals <Бесконечно благодарю — *нем*.>. Однако, что «дома»? Есть ли какие-либо письма или нет? Как вырезки? У Перы должны быть на них и все комнатные расходы текущие деньги.

Теперь о Пензе[[609]](#endnote-611). Что же со Штейновым? Надолго ли? Серьезно ли? Неужели ты не можешь ganz u gar nichts verraten <совсем в этом разобраться — *нем*.>! О ней надо так: узнать, что она думает делать. Самое разумное, конечно, идти назад в лоно Габовича… ведь оттуда всегда можно и выступить! Но, если она упорно будет ждать, было бы непорядочно ей делать Schwierigkeiten <затруднения — *нем*.>. Впрочем, в особую глубину этой любви с обеих сторон я не очень верую… По-моему, Тебе виднее на месте, и всецело ставлю на Твое усмотрение. Поговори с ней и решай.

\* \* \*

Сегодня вторично посылаю Тебе книжку «Artisten» <«Артисты варьете»>. Первый раз она шла с другою и из-за той была возвращена. На этот раз она едет одна и, надеюсь, дойдет. Сейчас же напиши, как получишь письмо, а затем, когда получишь книжку, чтобы знать, сколько идет. На днях пришлю целый груз книжек на БОКС. Созвонись с Милльман и потом перевези их домой. Там очень много занятного из книг, что я себе накупил здесь и что развлечет Тебя тоже очень не мало.

\* \* \*

{264} Что, собственно говоря, делает Идка, кроме функций верховного трибунала при ЦК Рабиса[[610]](#endnote-612)? Из писем совершенно ничего не явствует об ее артистической деятельности. Желал бы быть подробнее информирован по этой части.

На вечере Valesk’и[[611]](#endnote-613) не был. Лежал в жару.

С ней у нас завязался трагический роман: любовь без взаимности. Причем страдает… она! Меня Ты все же понять можешь — Bühne ist Bühne, Bett aber ist Bett <сцена есть сцена, постель же есть постель — *нем*.>, а лярва ist <есть — *нем*.> лярва, как бы здорово она ни танцевала!!! Вообще ein erotisches Bild <эротический портрет — *нем*.> ее и ее окружения я как-нибудь Тебе распишу, когда буду настроен развлекательнее!

В общем, в конечном счете ни хуя.

Если не выйдут дела большие, серьезные и трансатлантические — покатаемся так и приедем обратно.

Есть предложения на доклады в самые разнообразные концы и страны.

В воскресенье читаю в Hamburge.

Кажется, научился выступать и говорю почти совсем свободно. Даже испытываю некоторую Volupt’е <усладу — *нем*.>!

Есть очень смешное предложение — снять рекламную фильму для фирмы *milk* <*молока — нем*.> *Нестле* (объединяющей шоколадные фирмы Gula-Peter, Caillet и Tobler, помимо milk’а). Большое денежное дело, и очень весело. О Nestle расскажи Мише Гомерову[[612]](#endnote-614). Вообще передай ему привет. Но смотри, чтобы дальше разговоров об этом не было. Жить же ж надо, а разговоры ни к чему!

Кланяйся также Попову, Коростину, Волкову[[613]](#endnote-615) и прочим порядочным людям.

И пиши, Max! Я, ведь, очень одинок в той области, куда, кроме тебя, никто почти не заглядывает.

Очень жду писем.

Обнимаю тебя и Идку крепко-крепко

и остаюсь любящий

Sergo

Спасибо за все!

ед. хр. 1598, лл. 1 – 5 об.

### **{****267}** [6 ноября 1929]

Лондон

6/XI‑29

Дорогой Max!

Трудно найти более подходящую открытку для поздравления с 12‑ю Октябрями и признанием Англии![[614]](#endnote-616)

Вчера (5‑го) были в Парламенте на историческом заседании. Видели все шаржи — живьем: Макдональда, Чемберлена, Болдуина[[615]](#endnote-617). Слушали Ллойд Джорджа[[616]](#endnote-618). Вообще обстановка и типажи замечательные!

Писать совершенно некогда, хоть я у Тебя в долгу на такое описание, как совместная съемка… Яннингса и Бэнкрофта в одной картинке[[617]](#endnote-619).

Познакомился с обоими — очень много занятного. Пиши на Берлин. Возможно, что на будущей неделе будем в Париже.

л. 8.

### **{****268}** [До 20 ноября 1929][[618]](#endnote-620)

Geliebter <возлюбленный — *нем*.> Max!

Что же Ты опять ни хуя не пишешь? Не бери пример с меня — ведь я подобен вечному… еврею. Езжу из страны в страну, и совершенно некогда писать. Посылаю Тебе для времяпрепровождения три картинки. На одной — Штернберг, а остальные три тебе известны[[619]](#endnote-621). Снялся еще специально для Тебя с Яннингсом, но, вероятно, не вышло или не прислали.

На днях едем, вероятно, дней на 6 в Париж[[620]](#endnote-622). Но ты пиши сюда (43, Leicester Sg. Hon. Ivor Montegu[[621]](#endnote-623) for S. M. Eisenstein). Ибо вернемся сюда. Даже если бы с синхронизацией что-либо заело, я взялся читать здесь курс (6) лекций о кино.

Не знаю, писал ли Тебе, что познакомился здесь с Комиссаржевским[[622]](#endnote-624). Человек мрачный, угрюмый и необщительский.

Пока обнимаю крепко-крепко и жму об груди. Сейчас вернулся с бокса. Имевшего место в присутствии «Его королевского Высочества принца Уэльского»[[623]](#endnote-625).

Будет время — распишу.

Обнимаю. Привет Идке.

*Старик*

л. 11 – 11 об.

### [9 декабря 1929]

Кэмбридок 9/XII‑29

Max!

Что же Ты опять замолк? Спасибо за вырезки, но мне гораздо отраднее получить от Тебя письмо (тем более, что вырезки — одна кислятина, еби их мать).

Сейчас, проведя 12 дней в Париже, снова в Лондоне (на 10 дней — читаю цикл лекций при Film-Society <кинематографическом обществе — *англ*.>). День и две ночи провел в Кэмбридже. Невероятно интересно: 13 колледжей типа англиканских монастырей с громадными дворами (3-4), садами, церквами и высоченными замками времен Генрихов и Эдвардов[[624]](#endnote-626). Черные мантии. Шапочки <рис.>. 5 Нобелевских премий за одним обеденным столом. Церемониалы, традиции и изумительная обстановка для научной и исследовательской работы. Любопытнейший быт и нравы.

За обедом сидел между человеком, «выдумавшим» электрон[[625]](#endnote-627), и человеком, разорвавшим атом![[626]](#endnote-628) Окунулись во все — от парадного обеда (человек 500) до студенческой пьянки и вечеринки.

Чуднó все очень. Париж осмотрели хорошо и обстоятельно — правда, в совсем ином плане. Очень сдружились с Fernand Leger, Man Ray’ем[[627]](#endnote-629) и рядом других (Пулайль, Жермэна Дюлак[[628]](#endnote-630) и т. д.).

Что будет дальше, еще не знаю. Пока изучаем жизнь и быт. Может быть, будем работать с Гомоном[[629]](#endnote-631) (с большой поездкой). Но пока вопрос не решен. Старик Гомон показывал на фабрике — нетронутый домик, где 40 лет тому назад он «рожал» кинематограф[[630]](#endnote-632). Как-никак — впечатление! Объездили и окрестности {270} Парижа — Версаль, Фонтебло, Компьен, Шантилльи — и даже соборы в Бовэ.

Книжные магазины в Париже — конечно, самое сильное. Истаскался по ним до упаду (между прочим, нашел сборник всех пантомим Дебюро[[631]](#endnote-633) и толстенное исследование о Дебюро и его театре![[632]](#endnote-634)).

С соноризацией «Генералки», видимо, ни хуя не выйдет. Совкино поставило совершенно невыполнимые условия для заграничных фирм. Очень жаль. С Мейзелем[[633]](#endnote-635) скомбинировали очень занятный план. Кроме того, немой фильм вряд ли здесь «блеснет», а на английские страны и не продается — немые картины здесь в прокат не ходят. (Ну и хуй с ней.)

Из людей самое сильное впечатление — конечно, Джойс. Видел его и был у него. Он почти слепой и интересуется… фильмом! Заводил мне пластинку, «начитанную» им из последней его книги[[634]](#endnote-636). В четверг, кажется, будем у Бернарда Шоу[[635]](#endnote-637). Мимоходом в Париже завтракали у одного из акционеров Гомона — «короля жемчуга»[[636]](#endnote-638). Имеет 43 дома на одних Елисейских полях и всю торговлю жемчугом. То есть завтракали не у него, а у его «дамы»[[637]](#endnote-639). Я давился со смеху: он — «русский» — рыжебородый дядя из Ковно или вроде этого! И *надо* было видеть, как она после завтрака, пропев ему «Черные Гусары», ласкала рыжую бороду и только ворковала: «Леонардо… я хочу — примитив…» (Его собственное имя — Леонард!) Я *никак* не мог понять, в чем дело! Оказалось — итальянский примитив (живописи) — «какую-нибудь» мадонну. Стены позолочены и расписаны обезьянами и рыбками! Стоила эта прелесть около *миллиона* франков! (Смеху было!) Как видишь, впечатления разнохарактерны — теперь знаю, как снимать и ставить денежных магнатов![[638]](#endnote-640)

Пиши мне скорее, Макс, ведь abgeseher <несмотря на> обилие впечатления (даже девушек, «кой‑чем» бравших денежку!) меня очень грызет судьба «Генералки» и еще больше книги…

Обнимаю Вас с Идкой и остаюсь

Ваш тоскливый

*Старик*

л. 20 – 21 об.

### [16 января 1930][[639]](#endnote-641)

Дорогой Мах!

Не мог удержаться, чтобы не послать Тебе этих замечательных стариков[[640]](#endnote-642).

Докладываемся (Роттердам и Гаага) здесь очень здорово.

Пиши. Скорее на Париж и подробно.

*Очень* рад твоим успехам у Мейера[[641]](#endnote-643).

Привет Идке, Дарье Вас. и Эгдешманам[[642]](#endnote-644).

Целую.

*Sergo*

ед. хр. 1599, л. 2.

### [19 февраля 1930]

19.II.30

Дорогой Максимка!

Очень был рад твоему письму и сожалею, что не идут продолжения. Особенно же рад, что, видимо, смонтировался со «стариком» и вообще выше горла в деле.

Это то, что Тебе больше всего нужно было!

Надеюсь, что «старик» не совсем забьет меня в Твоей артистической памяти! Теперь Ты видишь, до чего он импрессионистичен. (Впрочем, второй человек, который умеет двигаться, — Бартелмес[[643]](#endnote-645) — не конструктивнее! — я его встретил здесь, проездом, в Париже — долго допытывался из него что-то узнать, но, кроме бездны «творчества», ничего найти не мог. Вообще, мальчик славный, хоть и 35‑ти лет, но мозгами уже дошел до 14‑ти.)

О наших приключениях и, как ни странно, успехах узнаешь все обстоятельно у Перы — ей посланы длинные отчеты прессы etc. Мы же сейчас очень заняты — влезли в звук и цвет и работаем пока над маленькой тон-фильмой[[644]](#endnote-646).

Впереди все еще неизвестность. Соображений много, но еще не реальные.

Пиши мне длинно, подробно и обстоятельно об себе и Твоих делах, «переживаниях», тяготах и творческих {274} мучениях. Очень хорошо об еврейской столовой после чистки! Что думает старик обо мне вообще? Как Идка? — Неужели груши околачивает?! Да ведь ей же ж нечем! Деньги пришли: постараюсь переслать Тебе что-либо берлинское, что и смешнее и лучше. Здесь буду месяц-полтора ждать Твоих писем.

Пиши.

*Твой бывш. старик*

л. 7 – 7 об.

### [7 апреля 1930][[645]](#endnote-647)

Дорогой Max!

Спасибо за тощее письмо. Надеюсь, сменится более объемистыми! Крой пока на тот же адрес. В случае чего все равно перешлют. Риска никакого.

Почему Ты не с Мейером в Берлине[[646]](#endnote-648).

Привет Идке. Пиши

Sergo

л. 12.

### [18 апреля 1930][[647]](#endnote-649)

Дорогой Макс!

Я видел порты, ночную жизнь: Гамбурга, Роттердама, Амстердама, Антверпена, Лондона, Тулона, Парижа, Берлина, Брюсселя, но все это щенки по сравнению с Марселем.

Почему ты, черт, ничего не пишешь. Пиши на Париж и напиши, в чем дело с Маяковским?!!![[648]](#endnote-650)

Обнимаю крепко

*Старик*

л. 13.

### [7 мая 1930]

«Europa» 7/V‑30

Дорогой Max!

Новейшая интерпретация Марфы Лапкиной! Она ж женщина и бык, она же матушка «Europa»[[649]](#endnote-651).

{276} Я достаточно «blasé» <пресыщен — *фр*.> за время пребывания за границей, но этой поездкой снова потрясен и здорово. Опять же, что такие пресловутый комфорт и прочее.

Сегодня еще были в Париже — вот уже auf nobel See <на благородном море — *нем*.>. Лупит наше суденышко жутким темпом и покрывает расстояние Шербург[[650]](#endnote-652) — Нью-Йорк в 4 дня 20 часов. В Нью-Йорке будем две недели, а затем едем до Hollywood’а. Я благодарю небо, что в свое время слышал доклад Немировича-Данченко[[651]](#endnote-653), а то прямо не знал бы, что и думать об этой стране. Also <итак>, Максимка, доедем ли — вопрос, но что едем — факт: «ебали мы Европу».

Получила ли Идка книжку Иветты?[[652]](#endnote-654) Сама же Иветта что-нибудь особенное во всех смыслах. И комична до черта[[653]](#endnote-655).

Ну пока, все равно открытка будет дожидаться берега.

Целую Вас всех

*С. Эйзенштейн*

л. 15 – 16.

### **{****277}** [20 октября 1930][[654]](#endnote-656)

Дорогой Max

Прости, что так долго не отвечал на письмо. Был очень-очень занят. Сейчас на несколько дней в Нью-Йорке. Окончательно решится, будем ли мы ставить «Американскую трагедию» чи нет[[655]](#endnote-657).

Удивительно научился за этот год жить в условиях «неустойчивого равновесия». Здесь хуже, чем у нас — 7 пятниц на одной неделе. Сегодня да, а завтра — нет и т. д. До отвала пользую время, чтобы пересмотреть весь Бродвейский репертуар и Харлем (негритянский район) — может быть, скоро увидимся!

Очень опечален всеми твоими невзгодами, но я думаю, что к моменту получения письма они, вероятно, уже минуют.

Приложение — Мей Лан Фань в 12‑ти видах. (Лучший китайский актер[[656]](#endnote-658).)

Сердечный привет Идке. Как немного полегчает с гонками и что-либо определится точнее, сейчас же напишу обстоятельнее.

Пока крепко-крепко обнимаю.

Всегда Твой

Sergo

Привет der Ganzen Familie <всей семье — *нем*.>!

ед. хр. 1600, л. 20 – 20 об.

### **{****278}** 17 декабря 1930

Дорогой друг Максимка!

Очень долго Тебе не писал:

были такие события и столько, что не до писания. Описывать это все уже будет *история* былых дней, ибо масса событий впереди. Я думаю, что лучшего разрешения Голливудской проблемы, нежели случившееся, быть не могло: компромиссничать пришлось бы до ебени матери с комиссией Фиша[[657]](#endnote-659), «красной опасностью», комиссией «против Советов» и т. д., не только свободно работать не дали бы, но совались бы во все и вся. А как я это люблю и как на это реагирую, ты помнишь хорошо по Сливкину[[658]](#endnote-660), Котошеву и пр.!

Провел я полных 7 месяцев в Америке — видел уйму вещей, невинности не потерял, имею деньги на обратный проезд через Японию, Китай и Сибирь — хули еще надо? А сейчас остаток отпуска (по февраль[[659]](#endnote-661)), как видишь, провожу, ища… Смышляевские «гашиши» (помнишь «Мексиканца»[[660]](#endnote-662)). Несколько видовых образчиков сей страны посылаю Тебе (с просветительной целью[[661]](#endnote-663)). Будем делать Reisefilm <фильм-путешествие — *нем*.>, чтобы видеть М[ексику] из конца в конец. Может быть, всадим сюжетик, но все и без сюжета здесь очень занятно и интересно. Делаем, что здесь именуют, «независимую продукцию» — группа денежных лиц по инициативе Уптона Синклера[[662]](#endnote-664) финансирует эту фильму: нас возят и кормят + карманные деньги без американских окладов, а затем будем иметь кое-что с проката.

Мексиканцы встретили нас очень хорошо, знают меня здесь не меньше, чем в других странах, и мы разъезжаем с собственным полицейским полковником, как принято возить иностранных дипломатов. Из первых убийственных впечатлений — бой быков. Совершенно замечательное зрелище. «Элегантность» работы совершенно исключительная. И на блестящее движение «тореадора» все 30 тысяч встают и ревут от удовольствия. Опять же крови много, что всегда приятно видеть. Очень забавна «дисквалификация» быка — если бык недостаточно горяч: все уходят с арены, а из боковой двери выгоняют 5 *волов* с громадными унылыми колоколами на шее и пастухом, который все «стадо» загоняет обратно с виновным быком. Дисквалификации требуют {279} ревом, обращаясь к ложе судей — откуда раздается ответная труба, после чего «позорят» быка. Петушиные бои тоже дико занятны. Главным образом игроки. Ставят сотни рублей, и азарт жуткий — на полном молчании. Петухам привязывают к шпорам кривые ножи, и они режутся зверски. На бое быков — быки (8) запороли насмерть 3‑х лошадей.

Другим замечательным событием была годовщина Гваделупской богородицы с плясками (языческими) индейцев в честь иконы. Поснимали хорошо и много[[663]](#endnote-665). Разнообразие мексиканское бесконечно. Самое привлекательное — Техуантепек (юг — Салина-Круз), где ходят по тропикам «без ничего». Специально для Тебя настреляем острых титек!

Обнимаю Вас с Юдифью многократно и крепко.

Пиши немедленно, ибо письма «ходят» три недели. И обстоятельно.

Адрес: Mexico, D. F. 47 Caille de Niza.

Твой всегда

*Старик*

л. 22 – 23 об.

### **{****280}** [6 марта 1931]

Дорогой Max!

Вернувшись из Tehuantepec’а в Mexico-City, нашел Твое письмо и густо ему обрадовался, но обстоятельно написать сейчас не могу — мой матадор уезжает в Испанию, и мне его срочно надо отснять в Юкатане, где он даст два последних боя и две недели работает у нас[[664]](#endnote-666). Tehuantepec — это царство женщин, страна амазонок — матриархат: мужчина на задворках и держится только для ёбли. Но какие женщины! — посылаю Тебе образчик (в «Экране»[[665]](#endnote-667) увидишь еще — ибо далеко не все фото еще напечатаны).

Здесь же рядом удивительные развалины Юкатана — Чичен-Итца и Уксмал. (Обрати внимание на носы![[666]](#endnote-668)) Работаем очень интенсивно. Трудно — дикая жара в этих ёбаных тропиках. И опять же язык: испанского не знаю, а населению еще с испанского на запотекский и ацтекский переводят. Но ни хуя — тянем!

Очень скорблю, что у Вас обоих ерунда с репертуаром. Видно, придется Вам ждать моего возвращения, ибо везу (не помню, писал ли Тебе об этом?) чудную пьесу о Голливуде[[667]](#endnote-669) — весь сезон аншлаг на Бродвее. Для Тебя роль — «пуля» и как бы специально на Тебя писанная (supervisor картины — «уполномоченный» — центральный герой). Для Идки две — на выбор. Третьесортной актрисы Burlesque, едущей в Голливуд учить «учить диалогу» немых актрис; или портрет, списанный с друга моего Louell’ы Parson — держащей на откупу весь Голл[ивуд], ибо имеет киноотдел в 50 газетах Америки. (Прощальный ее фельетон обо мне кончался, что я — «самый очаровательный джентльмэн, с которым она встречалась», — вещь неслыханная, ибо она всегда кроет всех иностранцев! Представляешь себе ее тип!!)

Жалею, что Тебя нет здесь. Ибо «истинный театр», конечно, только тут, в Mexico-City. И имя какое: «Гарибальди» — это театр безудержно похабных обозрений[[668]](#endnote-670). Простое перечисление трюков даст Тебе возможность почувствовать его прелесть:

Полиция. Дама жалуется комиссару, что у ее мужа слишком мелкий… В это время приводят заебанную насмерть девушку с парнем «невероятной способности». Под эти диалоги жандарм чистит пистолет. Так его «надрачивает», {281} что пистолет дает выстрел. Человека же ведут на исследование: открывается фон — он покрыт простыней. Девушка его целует, и из-под простыни встает… оглобля! Все с предельным натурализмом ебливых движений.

Или: подымается занавес. А на сцене — бардак. Конкурс двух ебак. Кончается тем, что один другого упенгивает за кулисами.

Или «скэтч». Улица. В панике выбегает толпа девушек. За ними тип с огромным ножом. «Выходи! Выходи, подлец», — орет этот дядя. «Выходи!» Издает «пузырный звук»… «А… вышел…» Занавес. Все.

Или занавес задника расписан банальной рощей и стадом ослов! Справа осел — практикабль. Кордебалет голых девушек долго танцует, выбегая в публику по помосту (как японский помост) — это само по себе уже хорошо — ибо публика, адни мужчины стараются поймать за что попало. Вообще публика! Да… но осел: остается одна девушка, густо вертя тазобедренными частями, подходит к ослу. Осел высовывает язык и начинает… Темнота. Занавес.

Публика! Во-первых, в антрактах тут же, а иногда заходя в оркестр, ебутся собаки (даже на них действует) (кстати, помнишь площадь Зимнего) — под ревущий гогот ярусов. Первое, что я видел, войдя впервые в этот театр, — человек с огромными усами преградил девушке путь на помосте — вдыхая аромат…! (Как Гарин и Идка в «Слышишь Москве»![[669]](#endnote-671)) А затем с первого яруса спустили за ноги (вниз головой) парнишку — получить цветок, когда девушки стали кидать цветы. Контакт с публикой («осьмерка») на небывалой высоте: здесь очень в ходу «машинки перделки» (даже у одного из секретных агентов, приведших нас в полицию, была такая, и мы под арестом забавлялись своеобразной звуковой прелестью этой игрушки — не забудь или узнай, что в Мексике 12 ярмарок в году со всеми атрибутами!!), и они часто прерывают спектакль. Тогда актер хладнокровно останавливается и мимоходом бросает: «Не закрывай — сейчас войду». (Помнишь: Пушкин встречает, будучи верхом, двух дам. Дамы: «Пушкин на коне, как на корабле!» — на что Александр Сергеевич, подняв кобыле хвост, услужливо предложил: «Не угодно ли в каюту?»)

Или девушка танцует между юношами, стоящими в виде изваяний. Начинает гладить и щипать их. Из публики: {282} «Смотри, смотри… встает!» После чего маленькое антраша. Затем девушка ложится на диван. А юноша с высокого прыжка… на нее.

Вот это — театр! Впрочем, Ты сейчас живешь уравновешенно — с Дусей[[670]](#endnote-672). Питаешься «Мертвыми душами», «Воскресениями»[[671]](#endnote-673) и прочими серьезностями и примешь мой отчет за нескромность и не одобришь?

Ходи больше смотреть работу «старика». А то помрет, а больше нигде не увидишь. И скажи ему, что кланяюсь ему и очень его люблю!

Пьесу об Голливуде хочу ставить в театре, и сам. Где-нибудь, но с Вами обоими. Выйдет ли что, не знаю. А хочется «тряхнуть стариной» (об *этом* старику не говори — он же ж сволочь!). За кафэ-шантан на днях Тебе чего-нибудь нарисую.

Были разные встречи: от настоящего Сид Граумана — директора самого Kitsch’евого кино и мюзик-холла в *мире* (я сейчас могу уже делать подобные утверждения!) — «Китайского театра» в Голливуде до… короля жемчуга в Париже — Леонарда Розенталя (еврей, фрак и… рыжая борода лопатой по пояс!).

Очень элегантно: темное лицо (мулат, негр etc.) с седыми волосами (слышал подобный мировой дуэт двух негров в Париже). Есть еще неплохой итальянец-кастрат с серьгой в ухе. Вроде Гольдштейна, но с «каплуньей» толщиной и срывами в фальцет.

(«Марокко» Штернберга[[672]](#endnote-674).) Но об этом подробнее. Тем более, что ты не удосужился сообщить ни одной детали о роли. Даже страны.

Кстати, первая встреча с Грауманом была чудесная (он мне позже, перед самым отъездом, предлагал ставить эту голливудскую пьесу в театре в… Голливуде! — но я уже уезжал и не хотел менять Мексику — не жалею!) — в домашней турецкой бане Фербэнкса[[673]](#endnote-675). Среди голой туши Джо Скэнка[[674]](#endnote-676) и щупленького юркого еврейчика с пустыми серо-голубыми глазами. «Этот последний» (как пишут в сочинениях) — запел из пара: «Гай‑да тройка». Мне сказали на ухо: «Он понимает по-русски — он год жил с Полой Негрой»[[675]](#endnote-677).

И меня знакомят с мистером… Чарльзом Чаплиным.

Я не помню, но, кажется, этой первой нашей встречи Тебе в свое время не описал[[676]](#endnote-678).

Ну! Хватит с Тебя. К тому же у Тебе воз «приложений».

Пиши сейчас же и так же много, подробно и отменно хорошо. Всё на «Imperial Hotel» Mexico, D. T., куда всегда {283} проездом заезжаем и откуда пересылают в дикие углы, куда нас заносит.

Обнимаю Вас обоих и целую крепко с отеческим благословением

*Sergo*

Merida, Yucatan, Mexico

6/III‑31

(через 4 дня — 10‑летие «Мексиканца»![[677]](#endnote-679))

Да! Сегодня прибыли сюда — летели из Вера-Круц 6 часов до Мериды — через Мексиканский залив — посмотреть <слово нрзб.> — прости, если есть несуразности, — это от усталости! — а не dementia praecox <детское слабоумие>.

Покажи фото — Колечке[[678]](#endnote-680) и обними его за меня.

ед. хр. 1601, л. 1 – 6.

# **{****285}** Эпилог, или Десять лет спустя

### **{****286}** Эйзенштейн 1934, или От «Серебряного Ангела» к «Москве Второй»

Оставь герою сердце!

*А. С. Пушкин*

#### Что об этом известно?

Открываем «Летопись жизни и творчества С. М. Эйзенштейна»:

«1934, апрель — июль. Эйзенштейн готовит к постановке пьесу Н. А. Зархи “Москва 2‑я” для Театра Революции. (Работа прекратилась в связи со смертью Зархи)»[[679]](#endnote-681).

Справка составлена так, что нельзя не прийти к заключению, что драматург умер летом 1934 года. Между тем он погиб в автомобильной катастрофе год спустя, когда Эйзенштейн уже несколько месяцев работал над первым вариантом фильма «Бежин луг». Следовательно, прекращение работы над пьесой никак не связано с его смертью.

Кроме того, если первые наброски Эйзенштейна к пьесе Зархи, действительно, датированы апрелем, то последние записи относятся к ноябрю.

Единственная оценка попытки режиссера вернуться в театр принадлежит Р. Н. Юреневу. Во второй части его монографии об Эйзенштейне можно прочесть: «Но здесь происходит один из роковых парадоксов биографии великого кинорежиссера. Ратуя за чистоту киноязыка, гордясь достижениями кино <…> — этот страстный, бескомпромиссный, стопроцентный кинематографист вдруг уходит в театр». О пьесе, которая привлекла режиссера, всего лишь замечено: «Пьеса Зархи не была удачной, потребовала больших доработок»[[680]](#endnote-682).

Хотя беседа с С. М. Эйзенштейном, опубликованная в «Вечерней Красной газете», и называлась «Почему я ушел из кино», ничего «рокового» в желании поставить пьесу Зархи не было. Просто коллизия, предложенная драматургом, очень увлекла создателя «Октября».

Помимо всего, необходимо учитывать и отношения режиссера с непосредственным начальством — руководителем кинематографии Б. З. Шумяцким. Еще в 1972 году было напечатано письмо П. М. Аташевой Эсфири Шуб (от 5 ноября 1934 года): «Зархи пьесу почти кончил, идет работа по отделке! Гаврик пишет музыку (речь идет о Гаврииле Попове. — *В. З*.). С. М. и он подружились. <…> Старик решил ставить в кино “Москву Вторую” непосредственно после спектакля, и таким образом театр как бы является {287} нашим подготовительным периодом. Это уже как будто совершенно реально и Шумяцкий доволен»[[681]](#endnote-683).

Шумяцкого понять можно. Он к этому времени уже закрыл «МММ» и не одобрил продолжение работы над «Москвой во времени». А в данном случае режиссер поначалу попадал в сферу влияния театрального начальства. И если там пропустят, то можно и здесь разрешить.

Что касается достоинств пьесы, то важно прежде всего мнение тех, кто собирался над ней работать. Вот что думал о ней Г. Н. Попов, только что завершивший сочинение музыки к фильму «Чапаев» и приглашенный Эйзенштейном к сотрудничеству (письмо от 22 октября 1934 г.): «Вчера был у Эйзена. Зархи (не хейфицовский) читал пьесу. Блестящая вещь. Особенно главный отрицательный персонаж. Прямо Мефистофель…»[[682]](#endnote-684)

Так что дело не в слабости пьесы и не в необходимости больших ее доработок.

Надо заметить, что этот замысел — один из самых подробно разработанных режиссером: в архиве Эйзенштейна в РГАЛИ хранятся как литературные, так и изобразительные материалы (несколько единиц хранения общим объемом более 200 листов). Здесь и общие соображения о пьесе, и размышления об эстетике «безусловного театра», и характеристики главных персонажей, и планировки (в нескольких вариантах) важнейших сцен, и эскизы костюмов, и наброски обращений к труппе театра, и письма к официальным лицам и т. д., и т. п.

Думается, что и длительность обдумывания замысла режиссером и объем сохранившихся материалов заслуживают внимания исследователей. Ведь так и не поставленный спектакль — это центральная часть своего рода трилогии Эйзенштейна о современности: «МММ», «Москва Вторая» и «Бежин луг».

#### Как это начиналось?

Послушаем рассказ самого Эйзенштейна. 25 октября 1934 года он читал лекцию студентам 4‑го курса режиссерского факультета ГИКа. Объясняя будущим режиссерам необходимость быть одержимым темой как предпосылкой эффективности творческого процесса, он подчеркнул: «Если вы не пылаете вашей темой или если вы ею не воспылаете насквозь и сознанием и эмоцией, у вас никогда ни сознания, ни образа, ни выдумки не будет». И подкрепил изложенное примером текущей своей работы: «Я не знаю, что у меня в театре выйдет, и никто не знает, но я могу указать пример, что пьесу Зархи мы начали так. Был я в прошлом году здесь, в ГИКе (имеется в виду учебный год. — *В. З*.), бежал на один урок, Зархи — на другой урок. Столкнулись. Встретились. — Ну, что вы хотите делать? — спросил он меня.

{288} — Хочу идти в театр.

— Есть пьеса.

— Какая?

— Человеку поставили памятник при жизни.

— Хорошо, беру.

И за ночь он накатал всю схему пьесы, потому что он ее еще не знал. В этом элементе уже…

(Оместа: Два поезда столкнулись.)

… собран весь комплекс тех проблем, которые меня интересуют, увлекают и т. д., и было достаточно одной этой фразы, чтобы все уже было понятно»[[683]](#endnote-685).

И действительно, стремительность кристаллизации замысла можно проследить по материалам фонда С. М. Эйзенштейна.

(Маленькое пояснение: основная масса документов — 178 листов — сосредоточена в одной единице хранения (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 846), но разложены документы в произвольном порядке — их архивная последовательность не следует ни авторской датировке, ни реальному процессу работы. Правда, объясняется это отсутствием авторских датировок на многих листах. Реконструируя хронологию событий, мы будем опираться на листы с авторской датой, стягивая к ним и не датированные записи — в некоторых случаях их с большой степенью точности можно связать с датированными.)

Итак, первый набросок сценической коробки с занавесом и трудно читаемой декорационной установкой подписан «13 IV 34»[[684]](#endnote-686).

А уже 15 апреля Эйзенштейн записывает:

«Great <Замечательная. — *англ*.> сцена с приносом гроба в свадебную обстановку.

Отвергает ли она его?

Trois reprises <Три повтора. — *фр*.>: гроб. Спят. Поставлен другой.

(Есть ли сцена объяснения в любви в тени собственного монумента? А надо!)

Прекрасно “новое качество” гроба Тарелкина!

Сцена с командором нужна.

Вернисаж выставки — это “Вальпургиева ночь” этого “Фауста”» (ед. хр. 846, л. 28).

О каком гробе идет речь?

Дело в том, что ударник, которому поставили памятник за его трудовые свершения, заболевает «звездной болезнью», и его друзья решают похоронить памятник, чтобы заставить героя работать с прежним энтузиазмом.

Мотив похорон памятника Эйзенштейн будет разрабатывать особенно тщательно, многократно меняя и декорационные и планировочные решения.

{289} Некоторые упомянутые здесь фабульные повороты: принос гроба на свадьбу, сон по соседству с гробом — в окончательной редакции пьесы не закрепятся.

Упоминание «“нового качества” гроба Тарелкина» — крайне симптоматично. Это не только отсылка к завязке комедии-шутки А. В. Сухово-Кобылина, но и введение темы Мастера — ведь первый раз имя Эйзенштейна как режиссера («режиссер-лаборант») появилось на афише спектакля «Смерть Тарелкина», поставленного Вс. Мейерхольдом в ноябре 1922 года.

Но продолжим рассказ Эйзенштейна студентам:

«Сколько было у нас по ходу пьесы невзгод, не выходило то, не шло это, и спокойствие при этом, потому что это есть подбирание к совершенно ясно установившемуся первому ощущению этой вещи. Это вам исторический пример. Что из этого выйдет, не знаю. Это по существу первый посыл.

Вдумайтесь, что это такое в смысле проблемного богатства. Человеку при жизни поставили памятник, и что из этого возникло. Столько вокруг этого острейших проблем сразу же возникает: вопрос самолюбия, вопрос славы, вопрос труда. Вся вещь вокруг этого сейчас же наворачивается. Что с человеком делается, когда его выдвинули в знаменитости. Буржуазное представление о знаменитости, наше представление о знатных людях. Возникает целый клубок [проблем], которые захватывают. Взаимоотношения человека и памятника и т. д. Развивается это во все стороны. Дальше начинается техника. Возникают дальше такие проблемы: столкновение живого человека и понятия человека. Ударник как таковой и живой ударник. Недооценка личного момента в оценке явлений в целом. На памятнике это реализуется очень просто. Памятник делает обобщенное представление об ударнике, а не портрет. Взаимоотношение с человеком. Сходство и несходство. Оригинал у нас имеет усы, а на скульптуре нехорошо иметь усы. И на этом развивается целая драма. Человек бреет усы, чтобы походить на памятник, одним словом, вы видите здесь развитие той динамики, которая заложена в целом в посыле» (Инв. № 38, л. 183 – 184).

Если мы ключевое слово этого отрывка — «памятник» — поменяем на слова из этого же отрывка — «слава», «знаменитость», то, безусловно, получим проблематику биографии самого Эйзенштейна. Он был одержим «желанием славы» и получил ее. Он создал «Броненосца “Потемкина”» и стал синонимом своего создания и т. д. И перед ним стояла проблема «человека и памятника».

{290} Недавно опубликовано письмо Эйзенштейна Пере Аташевой (июнь 1937 года): «Чудовищнее лишь то, что я испытываю сам. Зачем это все? К чему? Ни себе ведь, ни людям. Надо мною “Пот[емкин]” сыграл злую шутку. Злейшую. Вы не представляете себе, Пера, как я измят. Совершенно. Вконец»[[685]](#endnote-687).

Злейшую шутку сыграл памятник и над героем пьесы Зархи.

Вернемся к лекции. Дальше Эйзенштейн поясняет студентам, что драматическая ситуация развивается в ряду сходных, существует в некоем культурном контексте:

«Та же тема отношения к человеку как к понятию вместо конкретного человека является темой пьесы, и она собирается в разрешении взаимоотношений человека и памятника. Вот вам пример, как возникают такие вещи. Когда мне Зархи сказал: человек и памятник, мне ясно стало, что из этого может получиться. На следующий день после этой встречи был разговор, и в три дня весь костяк пьесы был готов. Причем в этот костяк входят какие элементы? Входят элементы предыдущего опыта, те, которые он думал раньше по другой линии. Когда-то его эта тема интересовала трагически. Есть ряд тем, которые здесь сейчас же возникают. Например, человек перестал работать, после этого и памятник сняли, памятник ставят другому. Возникают воспоминания из “Дон Жуана”. Если вы помните, Дон Жуан встречает собственные похороны. Возникает вопрос, что хоронят и у нас тоже. Помните одно время носили гробы для прогульщиков. Потом эта история была запрещена. Возникает мысль об уносе памятника в гробу и целый ряд вещей из литературных традиций, из попутных тем. Вот вам пример, как это идет в монтировку.

(С места: Это комедия?)

Да, комедия, собственно трагико-фарс» (Инв. № 38, л. 185 – 186).

Позже возникают ассоциации с другим классическим произведением:

«Или когда ведется борьба за центральную фигуру “как” за душу, как в “Фаусте”. У Зархи, с одной стороны, блатмейстер и жена, с другой стороны, два положительных элемента. С одной стороны — темные силы — Мефистофель и смерть, с другой стороны — светлые силы» (Инв. № 38, л. 197).

Мы помним замечание: «Сцена с командором нужна». Оно относится, скорее всего, к первоначальному решению финала. Главный герой пьесы, не сумев преодолеть травму несходства с {291} памятником, а затем «обезличку», когда с памятника снимают его имя и превращают его в статую символического ударника труда, кончает с собой, однако в финале приходит на всеобщее торжество.

Вот запись без даты, фиксирующая этот поворот сюжета (Аполлон — это первоначальное имя героя пьесы):

«Приход Аполлона — *это приход статуи Командора* — в конце. И от его “лика” уходят Медумек и Евдокия.

Слово Аполлона.

Его качают.

Его качание — в карусели и качели» (ед. хр. 846, л. 10).

Послужив исходным толчком, мотив Дон Жуана (и Командора) затем как бы уходит в затемнение, позднее сменяясь мотивом вознесения и воскрешения. Истоки мотива, можно предположить, в нереализованном замысле «небылицы в лицах» «МММ». Там это мотив пародийного воскрешения старой Руси с целью мгновенной ее перестройки в новую. Максим Максимович — свеженазначенный зав. конторой «Интуриста» в провинциальном городишке, попав в градской собор, обращается к фрескам:

«Забывши такт, / И стыд, / И уваженье / К старине, / Со вскруженной / Главой, / В восторге / Пьяном / И горячном, / В исступленье / Самовлюбленности / Тщеславной, / Как некий Дон Жуан, / Бросавший вызов командору / Макс / Бросает вызов / Святой Руси: / “Я вызываю всех! / Придите! / Я обращу вас / В три счета / Всех / По меньшей мере / В профсоюз! / Я Рабис / Самого / Боярского / Покрою / Боярским / Профсоюзом! / В ударники впишу! / Зачислю / В комсомол!..”»[[686]](#endnote-688)

Нереализованное стремится воплотиться и в других случаях, на это в дальнейшем будет обращено внимание.

Мотивы «Фауста» разрабатываются достаточно долго и последовательно (особенно эпизод вернисажа, где выставляется памятник герою).

Сразу же Эйзенштейном определено и направление своих исканий в связи с творчеством Мейерхольда. Уже 25 апреля записано: «Медузин выхватывает шарф и закрывает ей голову. Она ловит его руками. Он отворачивается и обнимает ее. “Не видали б глаза мои”. Обхамеж “Дамы с камелиями”» (ед. хр. 846, л. 17).

Надо сказать, что персонажи пьесы Зархи называются Эйзенштейном по-разному: Медузин, в предыдущей записи — Медумек, в дальнейшем становится Ладузиным, но порой называется и Орловым (предполагаемый исполнитель роли), а также и Мефистофелем (по прототипу образа).

Смысл записи в том, что мизансцены центральных персонажей «Дамы с камелиями» (премьера была сыграна 19 марта 1934 года, {292} спектакль стал одним из самых кассовых, над злосчастной судьбой героини в исполнении Зинаиды Райх рыдала вся Москва) у Эйзенштейна передавались заведомо отрицательным персонажам — «темным силам», «Мефистофелю и смерти».

Осуществись спектакль по пьесе Зархи — и Эйзенштейн был бы наконец отомщен. По всей видимости, оглушительный успех Райх как актрисы еще раз остро напомнил ему травму отторжения от Мастера, изгнание его из театрального рая. Ведь это именно она — сокурсница — написала ему на одном из занятий жестокую записку, после которой у Эйзенштейна не осталось никакой другой возможности, как только уйти. Так что глубоко личные мотивы считываются не только в сюжете пьесы Зархи (труд и слава, человек и легенда), но и в решении спектакля (спародировав последнюю работу Мастера, Эйзенштейн надеялся смехом преодолеть незатихающую боль давнего изгнания).

Думается, обрисованы все важные исходные условия, которые определили формирование режиссерского решения. Обратимся к первому варианту пьесы.

#### «Серебряный Ангел»

Среди рисунков и записей Эйзенштейна попадается тетрадная обложка с таблицей умножения и наклеенным на часть этой таблицы изображением улыбающегося В. И. Ленина. Странный раритет откладываешь поначалу в сторону, но затем приглядываешься к записи. Там написано: «“Серебряный Ангел” Н. Зархи» (ед. хр. 846, л. 23).

Вспоминается, что день рождения основателя советского государства приходится на 22 апреля. В газетах в этот день обычно помещались фотографические, а порой и специально подготовленные графические изображения Ильича. Значит, рисунок был вырезан Эйзенштейном, наклеен на тетрадный лист и на нем было записано заглавие будущей пьесы. Что все это означает? На листах 21 и 22 (датированы: «25/26 IV 34») — разработка эпизода «Страшный суд», но название явно ироническое, речь идет о каких-то накладных, ордерах, которые извлекает Медумек, и т. д. Лист 24 тоже датирован: «29 IV 34». Вот начало записи: «Уход Мед. и Евд. — это как бы уход Шейлока в “Венецианском купце”» (ед. хр. 846, л. 24). Если сохранена авторская последовательность листов, то получается, что запись названия сделана между 26 и 29 апреля и что В. И. Ленин олицетворяет причину потери «темными силами» некоего богатства.

Следующее упоминание названия пьесы 5 мая:

«Начало Сер[ебряный] Ангел Абрамцево».

В Абрамцеве жил Натан Зархи, там, видимо, и родился этот вариант начала пьесы.

{293} В первой картине Ладузин, которого как тунеядца высылают из Москвы, приходит с компанией проститься с площадью, где стоит памятник Пушкину.

Эйзенштейн делает четыре рисунка, где за раздвижным занавесом обнаруживается второй занавес, поднимающийся, с нарисованным на нем ангелом. Рисунки сопровождают пояснения:

«Под орган: один длительный взрыд»; «Затем грохот. Взлет. Тьма. Грохот, и в мгновенье взблеска: “Выслан”»; «Мрак с грохотом и снова: “Выслан”»; «Ангел с перстом, приложенным к устам» (ед. хр. 846, л. 26).

Как видим, здесь Эйзенштейн хотел добиться ощущения взлета ангела. Такое начало подразумевало и соответствующий финал.

И появляется запись от 19 – 20 мая:

«Finale “Серебряного ангела”

Когда Баб и Братов остаются в “диафрагме”, они затягивают альковные занавески (может быть, силуэт поцелуя сквозь них?). После сего опускается занавес с ангелом. Палец, прижатый к губам, уже читается иначе: “тсс! не мешайте”. (Может быть, с припиской — “Тсс!”) Но вот слышен отдаленный “бзз” аэромотора и снизу подымается занавес с аэропланами.

Сперва “серебряные крылья” головной громады (p. ex. Max Горький) и затем diminuendo размерами и crescendo числом во весь занавес треугольник эскадрильи в нарастающем “бзз”. Цезура выходит впереди. Макс, Баб и Брат[ов]. Фраза “Крылья их etc.” в новом смысле повторяет первую фразу Аночки. Сильнейшее “бзз” со взрывом аккорда в оркестре “Все выше и выше и выше”» (ед. хр. 846, л. 29).

Сделаем необходимые разъяснения к «поцелую в диафрагму».

Баб — это сокращение от Бабановой. Предполагалось, что она будет исполнять заглавную женскую роль — ударницы Зои, прозванной «Москвой 2‑й» (ее называют и «Москвушкой»). Братов — ее возлюбленный, скульптор, создавший памятник главному герою, который первоначально был назван Аполлоном, затем Самохваловым, затем Василием, затем звался Эйзенштейном Сампсоновым (у Зархи — Самсонов), а также по имени исполнителя — Максима Штрауха — Максом. Аночка — персонаж, игравший в первой редакции значительную роль, в окончательной редакции исчезнувший.

Как явствует из текста, «серебряные крылья» советских самолетов вытесняют в финале «Серебряного Ангела». Обдумав поэтическое решение, Эйзенштейн переходит к введению символической фигуры в фабулу. 20 мая он записывает: «1) Ангела и публике не выдавать до конца, т. е. до находки его Баб[ано]вой» (л. 32). Затем следует разработка подробностей эпизода самоубийства героя, {294} следом возвращение к теме Ангела: «Сцена под Ангелом. В луне. Случай открывает (найти трюк). Лад[узин]: “Мой клад”».

26 мая Эйзенштейн набрасывает решение эпизода, когда жена главного героя (Евдокия, позже Ангелина) имитирует самоубийство:

«“*Василий*!” (Вынула голову и держится за петлю.)

Затем, когда он подлез к ней, она, одевая петлю, и на него ее одевает. “Веревочная диафрагма” (cf <сравни> диафрагму в конце!) И: “Я не помешал” Ладузина застает их в пеньковом венке.

Потому и ангелу, снимая его, надо набрасывать петлю на шею» (ед. хр. 846, л. 35).

20 июня зарисовывается сцена на кладбище, где Ладузин говорит Ангелине цитатой из гоголевской «Ночи под Рождество»: «Уже сколько ночей вы приводите меня, прекрасная Солоха» — и затем следует снятие и унос скульптуры кладбищенского ангела. В операции участвуют и агенты ГПУ (ед. хр. 846, л. 38).

Тайна Ангела раскрывалась в эпизоде, следующем за самоубийством героя. Вот самая подробная запись этого варианта (сделанная, можно предположить, в июне):

«Памятник lyrique <лирический — *фр*.>

“Сумерки на Твербуле”.

Монолог под цитаты.

Сцена.

Его загоняют за памятник.

Затем с их переходом вокруг памятника памятник обращается задом. И в том же темпе постепенное раскрывание фона Страстной: “Автодор” etc. (чисто световым постепенных включением) и звуки улицы.

Он один с фоном Страстной. Гиканье из-за памятника.

Оглядывание и убег на площадь.

Рев сирены. Лучи вверх. И быстрый оборот памятника фасом: через страшный затихающий визг скрипа в лирику бульвара.

Выходит из-за пьедестала кто-то (Ладузин). “Не люблю” etc. и шепотами укороченные цитаты Пушкина в начале. Маяковским начиная “и жить хорошо…”

(это подхватывает цитаты в *буквальном* смысле).

Затемнение медленное

и через темноту из тени Пампуши <памятника Пушкину> в памятник Ангела еще под затихающие слова.

Евдокия и Ладузин в глубоком трауре (оба) на фоне Ангела.

Их спугивают голоса Москвы и Братова. Уходят.

Те приходят, не находят, Братов пытается объясниться.

М. говорит о трупе между ними.

{295} Братов один. Хорошо. С горя пишет на ангеле (пушкинское). По царапине видит серебро. Орет Москвушку.

Возвращение. На ангела петлю. (Может быть, Collin Maillard’s.)

Вбегает Евдокия. Не дает. Лезет в петлю.

Ладузин: “Дурак!!! Не догадаться! И я же письмо передавал!”

Черная вдова на серебряном ангеле. Катается в его ногах. Ангел унесен» (ед. хр. 846, л. 145 – 147).

Последнее по времени упоминание ангела — запись 30 июня:

«В конце:

“Каюсь” (à la Catherine)

Ангелина (перед Ладузиным), что она без денег (ангела).

“Каюсь” Ладузина (в новой трактовке — блатмейстера, которого никто не арестовывает). Его и здесь не арестовывают.

Уходят с Ангелиной — медленно опускаясь в люк. Исчезли. Пауза.

Вспышка магния. “Наваждение”.

Все запировали. Речь Москвушки и трах.

“Каюсь” — третье: Самохвалова» (ед. хр. 846, л. 43).

Суммируя все вышеизложенное, можно предположить, что одна из сюжетных линий первой редакции пьесы строилась вокруг судьбы богатства, принадлежащего отрицательным персонажам — то ли Ладузину, то ли Ангелине (она же Евдокия). Оба — из купцов. Эти богатства были каким-то образом — неизвестным для наследников — превращены в серебряную статую кладбищенского ангела. Этот «Серебряный Ангел» все же очень напоминал «Сокровище мадам Петуховой». А вся сюжетная линия кажется вторичной по отношению к «Двенадцати стульям», может быть, именно поэтому во второй редакции она была изъята.

В окончательной редакции пьесы Зархи Ладузин, привыкший жить за счет женщин, не столько даже всерьез верит, что у Ангелины где-то припрятаны бывшие купеческие ценности, сколько убеждает себя в этом, а впрочем предоставляет самой женщине придумывать, как его содержать.

#### Актеры

Уже в первых же записях Эйзенштейн упоминает конкретных исполнителей. Так, 19 апреля он намечает грим главного отрицательного персонажа: «“Медузин”. Орлову брови! <Рисунок характерных бровей “домиком”.>

Группа прозелитов вокруг него.

Это брови тов. Александрова (квартирного) при почти голой голове. *Грим — есть*!» (ед. хр. 846, л. 2).

{296} Речь вдет о Дмитрии Николаевиче Орлове, игравшем Расплюева в мейерхольдовской «Смерти Тарелкина», позже он сыграет кольчужника Игната в «Александре Невском». «Квартирный» Александров — это посредник, который занимался в это время поиском подходящей комбинации комнат для Эйзенштейна — мать режиссера настоятельно просила сына о совместном проживании.

24 апреля Эйзенштейн рисует стол покоем и перед ним мужчину и женщину в позе, так напоминающей скульптуру Мухиной (появившуюся, впрочем, позднее), под ними подпись: «Орлов и Глизер».

Сбоку от рисунка решение сцены:

«И когда весенней вестницей  
Вы уйдете в дальний край,  
Вас господь по белой лестнице  
Поведет в свой светлый рай.

И затем с *мефистофельской вспышкой* их нет.

Ушли в люк (что это? — наваждение).

Может быть, эта вспышка тут же оказывается вспышкой магния фотографа, снимающего (не публику)!?» (ед. хр. 846, л. 6).

Это набросок финала пьесы, когда зло наказывается, а добро торжествует. Юдифь Глизер — ученица Эйзенштейна по Пролеткульту, жена Максима Штрауха, соседка по квартире, о ней Эйзенштейн позже написал замечательный мемуарный очерк «Юдифь».

24 апреля Эйзенштейн делает прелестный рисунок женщины, окруженной зеркалами и заглядывающейся в то из них, что держит в руке. Подпись: «Le jeu aux miroirs <Игра с зеркалами — *фр*.>. (Бабанова). Comme si elle unit une <Словно она заключает союз с одним — *фр*.>» (ед. хр. 846, л. 7).

Бабанова в свое время была блистательной Стеллой в мейерхольдовском «Великодушном рогоносце», Эйзенштейну довелось быть ее партнером: правда, он всего лишь отбивал чечетку где-то ближе к кулисам. На этом рисунке Бабанова — не в той роли, которая позже ей предназначалась режиссером, здесь она — не Москвушка.

Как видим, уже в первых записях и на первых рисунках появляются не просто исполнители главных ролей, но люди, с которыми Эйзенштейн связан либо дружескими, либо творческими отношениями.

Чуть позже появляется и имя Макс — Максим Штраух, друг детства и многолетний сотрудник Эйзенштейна (здесь и театр Пролеткульта., и кино). Он предполагался на главную роль. О важности его участия в спектакле говорят две недатированные записи: «I. Не девушки, барышни. Встреча друзей по встрече моей с {297} Максом (хорошо повторить наоборот в конце)» (ед. хр. 846, л. 54 об.) и «Встречу I (1) сделать именно, как нашу с Максом в 1920 году! *Тогда* будет обоснована радость и энтузиазм Ладузина. Otherwise *why* should he?! <Иначе *почему* именно он?! — *англ*.>» (ед. хр. 846, л. 79).

Кстати, встреча в 1920 году случилась поблизости — в Камерном театре. Тогда Пампуш стоял еще на Тверском бульваре (не был перенесен через площадь). И психологическая подоплека встреч схожа: Ладузин и Василий — тоже друзья детства, оба из Благушевска. И встретив старинного друга, «московский Люцифер» обретает ясность будущего — он вернется в родной городишко и поселится у друга детства. Эйзенштейн, попав в чужой для него город — Москву, тоже встретил друга детства и поселился у него.

В 1934 году для Эйзенштейна ситуация встречи с прошлым как бы обостряется. Вернувшись из зарубежной поездки и так и не получив работы в кино, он предпринимает попытку снова начать с театра, на этот раз Театра Революции, где работают Глизер и Штраух, его ученики по Пролеткульту, и Бабанова и Орлов, актеры, прославившиеся в театре Мастера, где он работал когда-то, будучи учеником.

Он снова, как и в молодости, до кинематографа, должен иметь дело с актерами. Среди записей к спектаклю есть такая: «Удивить *ими, их* игрой, а не режиссурой или реж[иссерскими] трюками» (ед. хр. 846, л. 47). Напрашивается сопоставление ее с другой записью: «Предел типажности был» (ед. хр. 846, л. 120 об.). На языке диалектики это называется «отрицание отрицания». От авангардистского («типаж») намечается возврат к традиционному («актер»). В связи с этим показателен итог записи, начинающейся словами «Бум в МХАТ», в ней формула нового понимания Эйзенштейном режиссуры:

«Метод (III‑ий путь)

1/2 актерский» (ед. хр. 846, л. 49).

Впрочем, в это время, когда завершена работа над «Серебряным Ангелом» (последняя запись — 30 июня, в июле записей нет, а в августе будут записи уже о новой редакции пьесы), Эйзенштейн сам подводит предварительные итоги. Это запись от 13 июля:

«Ключ к постановке ясен. “Трюк”.

Левое от левого — правое в новом качестве.

Супер эмоционализм по линии МХАТ *(бывшего!)*. Насыщенная ночь Москвы. Осенний дождик площади. Восход солнца в Москве.

“Кинофикация” театра с самого неожиданного бока: не крупные планы, выделяемые прожектором. Не монтаж сценок и сцен и врезок друг в друга — а *мои* кино-черты эмоционального “пантеизма” —

{298} Весна — “Генлин” [“Генеральная линия”], Траур — “Потемкин”, ожидание штурма — “Октябрь” etc!!!

Ввернуть вернее, чем вернуть!

Это на театре еще никто не смеет.

Треба на это есть. Но Bruchstucke <обломки. — *нем*.> левизны *довлеют*, космичность неразрывной цельности *правого*, когда мы его расшатали. Мы сделали левое — мы его и преодолеем.

В “их” (мнимом “их” — это *наш*!) плане — сделаем лучше их. *Покажем*, как надо!

И синтез будет в *этом* — весь гротеск заостренности игры и мизансцены.

Вернуть или вернее ввернуть эмоциональность “атмосферы” действия и места действия, нигде не впадая в афиногеновщину.

“Чайка” и “Мудрец”! Вот синтез.

Убрать “выведение из плана”.

Сплошное *введение* в план.

И только в высшей точке провалить в люк Ладузина и Таисию со столбом огня. И взрыв качелей в зрительный зал. — *Как разрыв полотна* экрана.

III‑ий путь и Синтез будут решены. Никто не *посмеет* так! Самое смелое — это не испугаться этого возвращения в новом качестве и синтезе. Ура!»[[687]](#endnote-689)

Текст своей энергией напоминает манифесты 20‑х годов.

Здесь, пожалуй, следует сделать некоторые пояснения. Кто такая Таисия? Это тетушка Сергея Михайловича Таисия Ивановна, некоторые черты которой он хотел подарить героине — Ангелине.

Вот что сказано о смерти и воскресении Иисуса в Евангелии от Матфея: «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли и, выйдя из гробов по воскресении Его, вошли во святый град и явились многим» (27; 50 – 53). В Евангелии разрыв завесы храма — лишь одно из подтверждений воскрешения распятого и того, что Иисус — Сын Божий.

Надо напомнить, что первоначально идея разрывающейся завесы пришла Эйзенштейну в голову, когда было решено, что показ фильма «Броненосец “Потемкин”» будет проходить в Большом театре. Последний кадр фильма — это снятый с очень низкого ракурса нос непобежденного корабля, как бы разрезающий экран. Предполагалось, что, когда проекция фильма завершится, то раскроется занавес Большого театра — и зрительному залу предстанут оставшиеся в живых участники революционных событий {299} 1905 года. В таком варианте — подвиг революционеров приравнивался подвигу Христа.

#### Театр Революции

Чтобы понять, что ждало Эйзенштейна в реальном театре, пожалуй, лучше всего начать с письма М. М. Штрауха:

«*Киев*

21.VII.34

Дорогой, дорогой старик!

Не писал тебе потому, что трепаться не хотел, а выяснить всего не мог. Театр — это сумасшедший дом, это помойная яма, где кишит так, что страшно становится! — Только в конце Минска съехались все наши и я стал узнавать дела; а до этого был один Шлепянов, который на меня дуется и разговора со мной избегает, что ему легко удается, ибо он ездил вперед и я его заставал дня на 2.

Вот и сейчас он удрал в Москву и я с ним мог поговорить только накануне.

Ну, дело ясное. Он на меня дуется за то, что с ним не говорили.

Попов, очевидно, тоже в нем не очень-то уверен был, поэтому и ему сказал, оказывается, не сразу и в такой форме: когда Шлепянов собирался к Зархи в Абрамцево, Попов перед самым отъездом ему сказал: “Только имейте в виду, что с Зархи Эйз…” и т. д. Шлепянов, говорит, обалдел; и так как был поставлен перед свершившимся фактом, то, говорит, ничего другого не мог сделать, как только “присоединиться к мнению Попова. Я бы мог иметь свое мнение, но раз со мной не говорят, то…” и т. д.

Кстати: Шлепянов говорит: “Тем более, что Эйзенштейн просил Попова считать разговор между собой”. Попов сыграл на твоей фразе. Раз сам Э. просит, то в чем же дело? Значит, помимо интересов к пьесе Зархи, у Шлепянова обида на то, что с ним не говорили. Оказывается, Попов-то ему обо всем “на ходу” говорил.

Ну, это, конечно, не так существенно.

Вчера говорил с Зубцовым. Обо всем ты знаешь с его же слов, ибо он с тобой встречался.

Во всяком случае он уверяет, что все — “*за*”: и Ангаров, и УМЗП (Морозов и Лифшиц), и он полагал, что дело разрешится у Динамова, но подгадил сам С. С.

Дело в том, что С. С. настаивает, чтоб театр отпустил на съемки к Червякову Астангова. Причем С. С. настолько {300} горячо об этом хлопочет, что я сильно подозреваю, что Червяков снимает Михайловскую.

И вот, когда он вызвал к себе Попова и Зубцова, то первым вопросом поставил вопрос твой. Попов стал говорить о “методах” и стал упираться. Проговорив об этом некоторое время, С. С. сказал: “Ну ладно, оставим этот вопрос в покое, а вот Астангова уж вы отпустите к Червякову”.

Получилась, вроде, Сухаревская торговля.

Мне Зубцов об этом сказал под величайшим секретом, и я в свою очередь прошу тебя об этой накладке С. С. не говорить. Но просто это надо учесть, ибо Зубцов считал, что все было подготовлено, чтоб этот вопрос с тобой был бы проведен, как вдруг С. С. сам смазал это дело, вероятно, без всякого злого умысла.

Во всяком случае, скоро все опять будут в Москве. Зубцов — дня через три, Попов — в первых числах августа. Зубцов смотрит на все чрезвычайно оптимистично, говорит, все твое дело очень одобряют и дико смотрят на нелепую мотивировку отказа худруководства.

Поэтому, я думаю, с “Мюзик-Холлом” пока надо дело держать “на парах”, ибо Зубцов приложит все свои усилия, чтоб дело твое провести.

Помимо этого я оффициально о нас про “Мюзик-Холл” не говорил, ибо обстановка сейчас неблагоприятная для этого: идет дикий скандал с Астанговым (насчет кино) с бурными заседаниями треугольника; он даже напился пьяным в Минске при отъезде и стал бить стекла на ж. д. стрелках.

Вот!

Между прочим Зубцов очень жалел, что ты чего-то не сделал, как вы договорились: то ли с Боярским не встретился, то ли еще с кем-то.

Зубцов из кожи вон лезет, чтоб это все провести, так что я воспрянул духом. Но тактики в театре я держусь такой же, что ко мне все это касательства не имеет, ибо уже столько сплетен, столько огня и прочего уже пошло, что прямо всего не оберешься. Страшная вещь — “труппа”, прямо могу сказать!

<…>

Еще раз *убедительно прошу тебя* не трепаться по делам театра со всякими Аксеновыми и Кноррами. Неужели они тебе так нужны?

А то, что я написал про С. С., тоже трепать не надо.

*Macabre*

{301} Здесь “король джаза” — Утесов. Изволит гастролировать. —

Встретил вчера даже Ебудько, помнишь такого — “Наследство Гарланда”.

А потом я читал, что вахтанговцы приняли пьесу Плетнева “Шляпа”. Здорово! —

<…>

Если будешь мне писать, то пиши лучше в Кисловодск — прямо, и то на конверте не подписывай своей фамилии! И в театре и в санатории (там будут наши) сразу перехватят. Вот какие страсти у нас! Ты даже не подозреваешь!.. Я знаю, ты бы хотел, чтоб все было решено в один день, и эта волынка тебе претит, но что же поделаешь. Ты не представляешь себе, насколько все это “сложно” и какую это вызовет заварушку!!!

М»[[688]](#endnote-690)

На конверте пометка: «Спешное». Марки — их было наклеено довольно много — вырезаны.

Представим персонажей — протагонистов и статистов — этой «драмы из старинной жизни».

Шлепянов Илья Юльевич — в это время главный художник Театра Революции и фактически второй режиссер. Он поставил в 1932 году пьесу Натана Зархи «Улица радости», в которой роль старого портного Рубинчика играл Максим Штраух. Естественно, Шлепянов предполагал, что будет ставить и новую пьесу драматурга.

Эйзенштейн анализировал решение одного эпизода спектакля «Улица радости» в книге «Режиссура. Искусство мизансцены», над которой работал в 1933 – 1934 гг. Он скептически оценивал режиссерское мастерство Шлепянова. Следует упомянуть, что Шлепянов был принят в ГВЫРМ в 1922 году, т. е. был однокашником Эйзенштейна.

Попов Алексей Дмитриевич — художественный руководитель Театра Революции, с июня 1933 года готовит спектакль «Ромео и Джульетта» с М. Бабановой и М. Астанговым в главных ролях. Уже вынужден был однажды на несколько месяцев приостановить работу над шекспировским творением, чтобы срочно поставить спектакль о современности — пьесу Н. Погодина «После бала». Видимо, опасается, что не исключен вариант, когда снова придется отложить свою работу, чтобы — на этот раз — предоставить труппу своего театра «режиссеру со стороны».

Кроме того, хотя Попов был на шесть лет старше Эйзенштейна, он считался и его учеником (слушал лекции в мастерской ГТК в конце 20‑х гг.).

{302} Динамов Сергей Сергеевич — шекспировед, литературовед, на его предисловие к изданию «Американской трагедии» Драйзера с сочувствием ссылался Эйзенштейн в статье «Одолжайтесь». Однако необходимо помнить, что особый вес суждениям С. С. придавала его должность в Агитпропе ЦК ВКП (б).

Зубцов Иван Сергеевич — в это время директор Театра Революции, тоже был однокашником Эйзенштейна по ГВЫРМу.

М. Астангов был приглашен Е. Червяковым на роль Кости-капитана в фильме «Заключенные» (по пьесе Н. Погодина «Аристократы»). Любопытно сопоставить сюжет этого произведения с пьесой, которую собирался ставить Эйзенштейн: у Погодина воры, попавшие в лагерь, при мудром руководстве психологов из ГПУ, становятся ударниками и героями труда, увлекая своим примером и вредителей из интеллигентов. Фильм вышел в 1536 году. Михайловской в титрах — нет.

В заключение несколько фактических пояснений: о Я. Боярском — председателе ЦК Союза работников искусств — Эйзенштейн упоминал в «МММ» («Рабис самого Боярского»);

Аксенов Иван Александрович — ректор ГВЫРМ в период учебы там Эйзенштейна — в это время пишет монографию о режиссере;

Кнорре Федор Федорович — когда-то актер театра Фореггера (в пору, когда Эйзенштейн с С. Юткевичем были там художниками) — в это время режиссер и муж М. Бабановой;

актер Будько в свое время должен был играть в Театре Пролеткульта главную роль в пьесе В. Плетнева и С. Эйзенштейна «Наследство Гарланда», спектакль репетировался в 1923 – 1924 гг., но так и не был показан публике, в отличие от пьесы В. Плетнева «Шляпа», по всеобщему мнению лишенной, каких бы то ни было достоинств, но поставленной вахтанговцами в 1935 году.

Будько ушел в 1926 году из Театра Пролеткульта в театр «Березiль» (позже — Харьковский театр им. Шевченко), в 1954 году ему было присвоено звание народного артиста СССР. Правда, всесоюзную известность он получил под фамилией Антонович (Даниил Исидорович; 1889 – 1975).

Итак, получив письмо Штрауха, Эйзенштейн должен был найти какой-либо спасительный ход. Позже он найдет его (или ему его подскажут?). Пока же он пишет письмо А. И. Стецкому — зав. Агитпропом ЦК ВКП (б).

«31/VII 34

Дорогой и уважаемый Алексей Иванович!

С прошлой осени я не информировал Вас о ходе моих производственных планов: этому была причиной задержка с работой над книгой по теории режиссуры (которая заканчивается сейчас).

{303} В производственном же отношении дела обстоят таким образом.

Мною произведен большой и принципиальный пересмотр стиля и методов собственной работы.

И сейчас я целиком переориентирован на работу с сюжетом и живым человеком-актером на кино. На это тоже пошло некоторое время, ибо это не “смена вех”, а глубоко принципиальное положение.

Прямым выводом из этого явилось то, что сценарий вокруг темы “Москва”, но в совсем ином качестве — будет писать Зархи (в ближайшем контакте с Борисом Захаровичем и мною самим). Он приступает к нему немедленно по сдаче сценария Пудовкину, что совпадает и с возвращением Бориса Захаровича из Венеции и Парижа.

В тех же видах и интересах за время работы Зархи над сценарием, я хочу сделать одну постановку в театре (с выпуском в январе). Это мне нужно для освоения вновь актерской работы, которой я долго не занимался.

Таким театром является Театр Революции, где есть коллектив актеров — моих учеников или бывших моих товарищей (Штраух, Глизер, Бабанова, Орлов).

Пьеса того же Зархи и тоже на московские темы.

Но тут начинается одно затруднение, о котором Борис Захарович хотел Вам сообщить (как и обо всем деле) еще до отъезда.

Несмотря на желание Театра в лице дирекции, труппы и Управл. Зрелищных Предприятий — иметь меня режиссером, художественный руководитель Театра А. Д. Попов боится моего прихода в чисто личном плане. Он беспокоится за собственный авторитет. Это, конечно, совершенно нелепо, поскольку больше этой одной постановки я никогда и не думал ставить.

Эти соображения тормозят дело.

Между тем работа моя и для Театра крайне интересна и категорически нужна в связи с тем, что я собираюсь делать в кино и без чего мне будет очень трудно начинать.

Так на это смотрит и Борис Захарович, писавший по этому поводу непосредственному “хозяину” Театра в Московский комитет партии, где целиком разделяют его точку зрения.

Дело должно решиться в ближайшие дни, и у меня к Вам громадная просьба разрешить мне обратиться к Вам за помощью и поддержкой в этом деле в срочном порядке, если будут затруднения по этой театральной линии, {304} в которой заинтересовано и руководство ГУКФ и я как творческий работник.

Очень прошу дать соответствующее указание в Ваш секретариат, чтобы я мог сразу же снестись с Вами в случае затруднений»[[689]](#endnote-691).

Это не первое письмо Эйзенштейна А. И. Стецкому. В фонде режиссера сохранились черновики писем, где речь идет о судьбе мексиканских материалов, о замысле фильма о Персии и т. п. Что касается письма «прошлой осени», то о нем свидетельствует сохранившаяся расписка секретаря Стецкого:

«Письмо (личное и спешно)

тов. Стецкому от

С. М. Эйзенштейна получил: <подпись>

12/X 33 12 ч. 40 м.»[[690]](#endnote-692)

Борис Захарович Шумяцкий, начальник ГУКФ (Главное управление кинофотопромышленности), в это время возглавлял делегацию, которая демонстрировала за границей кинодостижения последнего года. Возвратившись в Москву, он дал интервью, которое было озаглавлено в газете: «Мы завоюем первое место в мире»[[691]](#endnote-693). Речь шла об успехе советской программы на Венецианской международной выставке кинематографии (в просторечии — Венецианский кинофестиваль), там были показаны «Гроза» В. Петрова, «Петербургская ночь» Г. Рошаля и В. Строевой, «Веселые ребята» Г. Александрова, «Новый Гулливер» А. Птушко, также документальная лента об эпопее «Челюскина».

Тем временем Эйзенштейн, видимо, получил какой-то ответ, потому что 7 августа он возобновляет работу над записями к спектаклю:

«Часть сцен решать на отсутствии мизансцены (т. е. использовать все традиции от ? до ? в объеме мизансцен). (Give to the thing a demonstratively pedagogical touth). <Придать вещи демонстративно педагогический характер. — *англ*.>» (ед. хр. 846, л. 44).

В тот же день он записывает: «Конец самоубийства должен идти под “Интернационал” Кремлевских часов. (Бой и переход в него.)» (ед. хр. 846, л. 45).

Затем следует набросок перехода от сцены самоубийства к финалу (без эпизода со снятием Серебряного Ангела, т. е. перед нами первые записи к «Москве Второй»):

«Конец самоубийства

12 ударов

и Интернационал

(при совсем пустой сцене

последние удары и он)

{305} Через Интернационал

в финал

его уже мажором

Сквозь громкоговоритель

Урра! Это первый повтор:

Пустой памятник и факелы из

траура в триумф Братова» (ед. хр. 846, л. 46. Сохранена форма записи С. Эйзенштейна).

И наконец запись все объясняющая:

«Конец января

на пару

3 месяца

“Потемкина”

Разговор

*с Шлепяновым*

9 VIII 34» (ед. хр. 846, л. 50, форма записи С. Эйзенштейна сохранена).

Из записи следует, что премьера назначена на конец января, работа над спектаклем в театре должна начаться в конце октября — начале ноября, а ставить спектакль Эйзенштейн будет совместно со Шлепяновым. Темпы предстоящей работы напоминают Сергею Михайловичу счастливое время создания «Броненосца “Потемкин”».

#### 13 августа

Уже в третий раз в записях Эйзенштейна появляется число 13. Как мы помним, 13 апреля все и началось.

13 июля — это единственная июльская запись — режиссер формулирует общее решение спектакля, декларирует третий путь развития театра: синтез реализма МХАТ («Чайка») и эксцентризма авангарда («Мудрец»).

И вот в третий раз число 13 и записей — три. Первой, пожалуй, целесообразно дать ту, где излагается начало эпизода «Траур»:

«В сцене снятия памятника должна быть буря на сцене.

Пустая площадь. Ветер гонит бумажки. Газету. Воет.

(Гаврику.) Гаснут и вспыхивают фонари.

Выход Самохвалова. Он снимает длинное кашне и окутывает статую. (Здесь уже менее смешно, чем когда с зонтом! Уже страшноватость.)

Залезает, сняв галоши (чего он во второй раз *не* делает!). На верху он в вое ветра слышит “вечную память”.

Осторожно сходит. Сидит у правого фонаря, и занавес скрывает памятник.

Выходит процессия etc.» (ед. хр. 846, л. 58).

{306} Гаврик — это композитор Гавриил Попов, которому Эйзенштейн еще в марте 1933 года предлагал писать музыку к «МММ», позднее велись переговоры о сотрудничестве над эпопеей «Москва», теперь вот третья попытка совместной работы.

Для героя пьесы его изображение (пусть и не совсем похожее) становится более живым, чем он сам. Сцена открытия памятника завершалась ливнем, и герой, забравшись на пьедестал, раскрывал над своим каменным двойником зонт.

Теперь же он согревает его. Траурная процессия, сняв памятник с пьедестала, пытается унести его на кладбище, но из Москвы приходит весть, что скульптура ударника отобрана на всесоюзный конкурс. Вот откуда слова о «триумфе Братова».

Вторую запись сопровождает рисунок жены героя во вдовьем уборе.

«Братов и Москвушка *схожие* (cf. “Солдат с фронта”) — желто-коричневые (волосы) (костюмы).

Бабан[ова] — в золото (ее цвет волос embelli <улучшим — *фр*.>).

Братов — в бронзу, рыжеватым (под Гаврика Попова).

Здорово — рыжий *герой*!

Ладузин и Евдокия *схожие* — черные (совсем черные к концу, через три смены костюмов). Все время в “ногу” по цвету. Может быть, с демоническим красным в начале — напр[имер], огненная шаль с отливом.

Самохвалов — пыльно-песочный.

Евдокия в конце — вдовий убор (тети Таисии Ивановны. Вообще тетя Тая + Катерина Медичи + сова + летучая мышь). Волосы черные. Слишком черные. Крашеные. Не без Ртищевой в характере и платье (кружева по фиолетовому “чехлу”)» (ед. хр. 846, л. 57).

Это не первое решение цвета в спектакле — был, например, набросок «Апофеоз» (финал «Серебряного Ангела») (ед. хр. 846, л. 31). Но, пожалуй, самое привлекательное. Здесь важна как ассамблевость цветового решения, так и развитие цвета во времени (темпоральная динамика цвета).

Пояснения здесь требует немногое. «Солдат с фронта» — это исходная фабульная коллизия курса Эйзенштейна по режиссуре. В книге, над которой параллельно работал режиссер, она проводится в комическом, мелодраматическом и трагическом решениях. Ртищева Маргарита Ивановна — эстрадная актриса, знакомая Сергея Михайловича (о ней см.: Мемуары, т. 2, с. 74).

Но, конечно же, этот день был выбран не из-за этих двух записей (притом, что вторая — замечательна). Ключевая для всей работы над спектаклем третья:

{307} «13 VIII 34

Кончить условный театр и сделать… безусловный театр!

Выставку дать *так* выставку.

Не компромисс “Дамы с камелиями”.

Или “левизну” “После бала” (в декорации “mobile”)!

В interview надо говорить о том, что я буду прилагать к постановке опыт кино (*который* — ха‑ха! — не скажем). Будем говорить о гротеске — что гротеск здесь как синтез! — ха‑ха! — не скажем!

И создадим *ложное* впечатление ожиданий!!!

Замечательна пьеса тем, что в ней ситуации быта — бытовые — представлены на том градусе накала, когда натуральный быт — произведение искусства!

В полтона мы в быту противны и аритмичны; но в страсти — *ритмичны*.

Вот где секрет! Не в выходе на площадь — а в факте, что проход по площади есть *уже* произведение искусства, т. е. бытовое состояние и деяние, перерастающее в произведение.

Так и степень бытовой ситуации на сцене должна и может быть такою, что она уже ритмический шедевр (надо ее подымать).

И тогда она сопрягается (elle se marie) с тем атмосферизмом ощущения, которым должна дышать сцена (зрительно).

Это — материально не изображенное нечто (ошибка изобразительно малеванной декорации), а нечто от ряда данностей *возникающее*, обертонно суммирующееся и складывающееся в реализм *ощущения*.

Динамический opposite <здесь: антитезис — *фр*.> к тому, что пытается в статике Мейер[хольд] в “Даме” (в “Буживале”): конструктивизм левого решения физиогномии спектакля в целом — “остовость” + к ней натуралистические искусственные листья.

На стремянке живые листья не растут!

И ошибка Мейер[хольд]а с обоих концов:

Склеить стремянку и коленкоровый лист — и живого дерева не будет!!!

Надо дать *ни* то и *ни* другое!

Ощущение деревьев — вот что нужно. Не из *частей* его, а из составляющих, в соотношении дающих материально не существующее.

Многое в звуке, в играемой suggestion <внушенной мысли — *фр*.>, и мы протягиваем руку не столбику с {308} надписью “Лес” из Шекспира, а монологу Ромео, живописующему такую декорацию лунного сада, какую ни одна живопись не способна была и будет дать.

Давать такое, чтобы было на чем возникать ощущению.

Декорацию писать интонацией, светом. Ритмом действия avant tout <прежде всего — *фр.*>.

И в это ввергать детали, которые вдруг делают материальностью (кажущейся) весь комплекс намекнутых ощущений. Техника условного театра *именно не* такова: там статический pars pro toto: замещение целого деталью с *условным* рассмотрением этого частного как целого.

Здесь деталь должна быть такова, чтобы от нее возникала безусловность ощущения целого — т. е. не по договоренности и “условию”, заключенному со зрителем, сохраняющему двойственность сознательного соглашения на условность — т. е. динамический “магический” pars pro toto — evocatif <воскрешение в памяти — *фр*.>.

Пример. Из книги Кулешова. Декорация порта. Темная дыра бухты. В глубине поставлена *миска* с водою и на воду брошен луч. Ощущение, что в глубине *бухта* с водою!

Условный театр показал бы миску и условно заставлял бы ее рассматривать за бухту.

Весь секрет в том, чтобы окружение было бы столь пластически эластичное, чтобы служить материалом к достройке того toto, которого pars дает верная в верной точке деталь.

Т. е. передавать вообще (в *основном*, а pars pro toto — лишь добавление — индикатор) *принцип* данного места действия, а не изображение. Это эмоционально достаточно. Pars pro toto — к этому даст и рационально достаточное»[[692]](#endnote-694).

Перед нами своего рода манифест «безусловного театра». Было бы чрезвычайно интересно сопоставить его с программным выступлением Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», но, будем надеяться, это сделают впоследствии. Здесь же нас интересует ситуация 1934 года.

Итак, с одной стороны — «После бала». Позже режиссуру А. Д. Попова в этом спектакле Эйзенштейн охарактеризовал как «нечуткую эмпирическую режиссуру натуралистического толка» (ИП, т. 5, с. 381). С другой стороны — «условный театр» Мейерхольда, где царит конвенционализм, «сохраняющий двойственность сознательного соглашения на условность». Конечно, фразу: «На стремянке живые листья не растут!» — Эйзенштейн написал в запальчивости. Это вовсе не стремянка, а трельяж (см. декорацию {309} эпизода «Буживаль» — ИП, т. 4, вклейка между сс. 560 – 561). В книге «Режиссура» этот эпизод проанализирован уже академичнее, с геометрическими выкладками (см. ИП, т. 4, с. 598 – 603).

Что же противопоставляется «натурализму» и «условности».

Цитируем пример из книги Кулешова: «Художником Егоровым для картины “В море” была поставлена декорация, изображающая пароход. Он сделал ее чрезвычайно просто: построил трубу от парового котла, потом вытяжную трубу от пароходного вентилятора, сделал перила палубы, расчистил все ателье и в конце его поставил обыкновенный таз с водой. Вся декорация была на фоне черного бархата и таким образом освещена, что луч света падал в таз с водой, давая световой блик на воде: вода дрожала, поблескивая рябью. Первый план — труба, вентилятор и перила — был также освещен, а все остальное затемнено. На экране получалось полное впечатление, что действие происходит на пароходе, находящемся в море: вода в тазу под умелым светом давала полное впечатление, полную иллюзию морского пейзажа»[[693]](#endnote-695).

Как это ни покажется смешным, но черный бархат и культуру работы со светом художник В. Егоров принес в кино из… МХТ. Эти приемы — из спектакля «Синяя птица», оформленного им еще в 1908 году.

Можно вспомнить и более ранний пример: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко… У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова…» Это «Чайка», которую раньше упоминал Эйзенштейн, это «бывший» МХТ (1898 год). Более того, это Чехов и опыт русской литературы и культуры девятнадцатого века. В конце концов именно все это стоит за поисками Эйзенштейном «реализма ощущения».

В заключение два предположения. Премьера пьесы «После бала» состоялась 12 апреля 1934 года. Первый набросок Эйзенштейна датирован, как мы помним, 13 апреля. Нет ли здесь прямой связи? Не присутствовал ли Эйзенштейн на премьере спектакля, главные женские роли в котором исполняли М. Бабанова и Ю. Глизер? Не является ли его проект спектакля по пьесе Н. Зархи ответом на оскудение режиссуры в Театре Революции? Ведь у истоков этого театра стоял Мастер, поставивший там «Доходное место» А. Н. Островского.

Теперь о «Даме с камелиями». Свой анализ «одной неудачи» «столь первоклассно пространственно разрешенного спектакля» Эйзенштейн начинает так: «Речь идет о пространственном разрешении третьего акта — сцены в “деревне”, в Буживале (предместье Парижа)» (ИП, т. 4, с. 598). Здесь заинтересовывает упоминание «деревни».

{310} А вот как описывает эту сцену Мейерхольд на репетиции 1 февраля 1934 года: «Она (Маргерит. — *В. З*.) приехала в деревню, и видно, что она распускается здесь, как цветок, она всех любит. Маргерит возьмет стакан и наливает молоко, дает молоко парное даже Гюставу и сама дует молоко — чтоб были здесь совсем рубенсовские корни: плоды, цветы, кубышка молока, чтобы чувствовалась земля». Все это замечательно придумано. Но дальше Мастер начинает фантазировать применительно к конкретным отношениям живых людей: «В новом здании, когда мы будем показывать этот спектакль, мы выведем настоящую корову и Маргерит будет сама доить молоко — этот акт я посвящу Эйзенштейну»[[694]](#endnote-696). Здесь Мастер позволил себе намек (может быть, вовсе не иронический) на «деревенский» фильм бывшего своего ученика. Подобные намеки в театральной среде быстро доносятся до адресата.

Чтобы понять, как это могло задеть создателя «Старого и нового» («Генеральной линии») стоит напомнить, что в 1929 году перед отъездом в длительную командировку за границу (а уехали С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссе 19 августа) ученик показал свою последнюю работу учителю (просмотр состоялся 14 августа)[[695]](#endnote-697).

Маргерит как пародия на Марфу Лапкину, дама полусвета (хоть и с камелиями), передразнивающая крестьянку с бычком Фомкой, Зинаида Райх (пусть с «прекрасной игрой») против убедительности реальной Марфы Лапкиной (у Эйзенштейна героиня носит имя и фамилию исполнительницы)! Эйзенштейн должен был поднять перчатку, брошенную Мастером. Задор дуэлянта — прекрасный стимул для творчества. «Когда б вы знали, из какого сора…»

#### Интервью

Видимо, в ближайшие за 13 августа дни Эйзенштейн набросал текст для прессы. На его основе были сделаны три публикации: «Эйзенштейн в Театре Революции» («Вечерняя Москва», 20 августа, с. 3), «Киноработники в театре» («Кино», 22 августа, с. 4), «Почему я ушел из кино. Беседа с С. Эйзенштейном» («Вечерняя Красная газета», Л., 22 августа, с. 2). В каждой публикации есть свои подробности, дополнительные сведения, но нам интересна не работа журналистов, а черновик режиссера:

«Несколько неожиданное сообщение о том, что я возвращаюсь в театр, действительно соответствует положению вещей. Оно вполне обоснованно и органично. Органическая связь театра и кино — один из краеугольных тезисов моих представлений о том и другом. Хотя мое понимание и ничего общего не имеет с теми, кто сейчас выволакивает скверную театральщину на наши экраны. Последнее есть не органическая преемственная {311} связь двух культур, а разбой по двум областям искусства и механическое сочетание награбленного. Сейчас кинематография выходит на новый этап. Требование социалистического реализма ставит перед нами на кино вопрос умелого владения сюжетом и по-настоящему квалифицированной игры человека-актера. На данном этапе эти две проблемы неразрывны.

К ним присоединяются еще проблемы слова и звука. И для воскрешения техники владения всем этим в целях продвижения дела вперед естественно обратиться к театру, так как киносюжет и работа киноактера, качественно отличные от театра, тем не менее — не более, как определенная стадия развития в отношении к ним.

Наш театр переживает бурную эпоху развития и роста. Перед ним стоят важнейшие и интереснейшие проблемы по линии овладения нашей новой тематикой и путями к ее воплощению. И в этом отношении пьеса Н. Зархи, над постановкой которой мне придется работать, представляет большой интерес и подлинную увлекательность по обеим линиям. Пьеса строится вокруг человека, которому поставили памятник за ударную работу. Этот факт порождает в нем целый клубок противоречивых чувств и поступков, отражая в нем столкновение новых и пережиточных представлений. И тема пьесы является темой борьбы за нового человека, за новое качество отношения к труду и славе. Всего шесть персонажей — пять человек и один памятник, вокруг истории которого и развивается сложный сюжетный ход комедии.

Очень остро написанный ход сюжета и весьма интересно взятые характеры — вот то, с чем придется орудовать режиссуре. Это тем более увлекательно, что сейчас истекает ровно десять лет, как я не работал на театре, занимаясь только кинематографом и даже кинематографом совершенно иного жанра.

Последнее обстоятельство еще усугубило мое желание работать именно в Театре Революции. Театр этот мне ближе по контингенту своих работников и творческому их методу. Часть из них — мои товарищи по прежней театральной работе (И. Шлепянов, Бабанова, Орлов). Часть из них — мои бывшие товарищи и ученики (Штраух, Глизер, Киселев)»[[696]](#endnote-698).

Набросок С. Эйзенштейна для прессы интересен разве что упоминанием актера Киселева. Может быть, и ему предстояло играть в спектакле?

{312} Впрочем, в записях режиссера эта фамилия ни разу не названа.

В газете «Кино» к этому было добавлено два абзаца:

«Мою постановку я буду осуществлять совместно с режиссером Шлепяновым. Премьера состоится в середине января.

В январе я снова берусь за кинематограф. Я начну ставить фильму “Москва”. Над сценарием этой фильмы мы будем работать вместе с Зархи».

В этом же номере газеты и беседа с Н. Зархи: «Когда-то меня упрекали в том, что в “Улицу радости” я попытался внести отдельные киноприемы. Я думаю, что мое кинопрошлое еще в большей мере скажется на моей новой пьесе “Москва 2‑я” (название условное), которую я только что закончил для Театра Революции и которую будет ставить С. Эйзенштейн. Очевидно, может быть именно киноспецифика наложила отпечаток на мою пьесу и довела до пластической выразительности образы пьесы. Может быть, это и соблазнило, главным образом, Эйзенштейна. Во всяком случае, я хочу надеяться, что союз двух киноработников, соединившихся на театральной работе, закрепит еще больше методы кино и поможет теоретикам кино и театра установить отсутствие принципиального разрыва между этими двумя очень разными для поверхностного взгляда и очень близкими в действительности видами искусства».

Заметим, что название пьесы (пока условное) дает драматург. Обратим внимание и на то, что в наброске для прессы режиссер еще не упоминает ее названия.

Эйзенштейн ставил перед интервью задачу создания «ложного» впечатления ожиданий. Но газеты — органы на редкость идеологизированные. Поэтому понятно стремление сказать именно то, что ожидают услышать.

Однако ведь надо что-то предложить и коллегам по работе!

#### Репетиция обращения к труппе

Эйзенштейн не любил ситуаций, к которым он внутренне не был готов. Потому он прикидывает варианты слова перед труппой Театра Революции:

«*О пьесе в целом*

Не судить ее по стандартам и требованиям Погодинской полосы и цикла.

Не олеография.

Страстность. Декламационность. Ее замечательные черты. Их нет в театре сегодня. “Грузинский спектакль” (“Уриэль” из Марджанова).

Это быт, но на том [градусе], когда он уже произведение искусства.

{313} Гете: стоит говорить только то, что говоришь страстно.

Фигура Самохвалова — 100 % рабочий не имеет уже этих (или еще этих!) черт в характере — поэтому с <сл. нрзб.> социально-промежуточным, идущий к нам, но спотыкающийся.

Не надо думать, что идущие к нам — условные монументы, вроде Братовской статуи! Они именно комки мяса, крови, нервов и страдания.

Пусть на чувствах, нам теоретически уже смешных.

Но о Самохвалове хочется сказать и *особенно* перед труппой вашего — нашего театра:

“Кто без *сего* греха, пусть первый бросит в него камень!”

Гоголевский принцип: взять гнусную черту, свойственную себе, и потому и себе подобным — и возвести ее из степени сравнительной в степень превосходную. Самохвалов как образ замахивается на разряд Плюшкиных и Собакевичей. Черты их в нас есть. И они возведены из черты в цельный образ.

(Разговор с Иосифом Висс[арионовичем] о Гоголе.)» (ед. хр. 846, л. 59 – 60).

«Погодинская полоса и цикл» — это спектакли А. Д. Попова «Поэма о топоре» (1931, в главных ролях Д. Орлов и М. Бабанова), «Мой друг» (1932, в главной роли М. Астангов, но играли также Д. Орлов, М. Штраух, С. Киселев, М. Бабанова), «После бала» (1934, в главных ролях М. Бабанова, Ю. Глизер).

Гораздо важнее здесь упоминание «гоголевского принципа», но к этому мы обратимся позже. (Пока же напомним, что встреча со Сталиным случилась весной 1929 года.) Второе обращение датировано:

«21 VIII 34

Быв извне — до чего отвратно сейчас внутри — и не могу не способствовать изжитию. Один ничего не могу.

Только с Вами. Отвратность формулы “заработать”.

Анти-общественность. Разве ударник делает, чтобы “заработать”? Для того, что *дело* требует.

Наша пьеса именно на эту тему. Не изжив в себе этой мерзости, мы никогда не подымемся до понимания идей, которые мы воплощаем. До того, за что и против чего мы выступаем.

Попробуем сотрудничать.

Попробуем коллектив.

Коллект[ив] Станисл[авского] и Мейер[хольд]а когда-то. Сейчас уже *сами* больше можем. Нам уже не нужен *кумир*, каким был Станисл[авский] для Мейер[хольд]а, {314} Мейер[хольд] для нас. Сейчас период более высокой формы совместной работы — не более чем “primus inter pares” <первый среди равных — *лат*.> нужен и то чисто организационно. Вы думаете, может быть, Э. хитрит — ему нужно, чтобы самому “заработать” на хорошем ансамбле. Я не зарабатывать иду, а работать. Нужно, чтобы было здорово, вот основное. А когда колхоз заработал — так *все сыты*.

Кино *выгоднее*! “N‘oublier far cela!” <Не забыть сделать это — *фр*.>» (ед. хр. 846, лл. 73 – 76).

Эйзенштейн ищет формулу объединения, но, думается, отказывается от единственной, которая могла бы объединить. Попов считался мхатовцем, он и пришел в Театр Революции из бывшей 3‑й студии (от вахтанговцев).

Как раз имя Мейерхольда и могло послужить магическим знаком творческого союза, но Эйзенштейн собирается пародировать «Даму с камелиями» и убеждать людей, еще играющих поставленный Мейерхольдом спектакль, что Мейерхольд уже не кумир для них. Это решение, доведись Эйзенштейну попытаться воплотить его в жизнь, надо полагать, сразу бы обрекло всю его затею на неудачу.

В фонде Эйзенштейна сохранился также набросок, озаглавленный «Обращение к актерам». Вот его начало: «Я не заслуженный, забудьте, что и вы маститые!» Там же: «Радостное остервенение, как um <в — *нем*.> 1923! Когда мы были молоды»[[697]](#endnote-699).

Это можно, пожалуй, назвать «фаустовским синдромом»

#### «Путь жизни» героя

Начиная со второй декады августа, в форме эйзенштейновских записей появляется специфическая особенность: сочетание римской и арабской (в скобках) цифр вместо названия эпизода.

Надо заметить, что на листе, датированном «24 IV 34», на котором показан общий принцип сборки декораций из стандартных щитов, а также зарисована планировка эпизода выставки, записана и структура действия:

|  |  |
| --- | --- |
| «I | 1. Пушкин |
|  | 2. Завод и дома |
|  | 3. Площадь памятник |
| II | 1. Дома |
|  | 2. ? |
|  | 3. Площадь ночью |
| III | 1. Выставка |
|  | 2. Самоубийство у ~~Пушк~~. Гоголя |

3. Финал “Москва 2ая”» (ед. хр. 846, л. 9, сохранена форма записи Эйзенштейна).

{315} «Москва 2ая» здесь — имя героини, встречающееся в записях с апреля. Запись поздняя («осенняя»), она вписана в свободное место записи ранней («весенней»). Как мы помним, ранняя редакция пьесы «Серебряный Ангел» включала эпизоды на кладбище, в поздней редакции отсутствующие.

Итак, римские цифры в записях режиссера означают действия пьесы, а арабские картины. (Надо сказать, что в последней редакции пьесы Н. Зархи также девять картин, но разбиты они по действиям иначе: 3-2-4. И самоубийство героя происходит на Страстной площади, у памятника Пушкину, и финал отличается от эйзенштейновского.

Это свидетельствует о том, что режиссер иначе, чем драматург, представляет себе будущий спектакль. Мы придерживаемся версии режиссера.)

Первая датированная запись в цифровой форме — от 15 августа:

«Curriculum vitae <Путь жизни — *лат*.> (по пьесе)

1) Действия в целом.

2) Каждого персонажа.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| P. | ex. | *Самохвалов:* | | |
| I | (1) | 100 % счастье  и грехопадение (не ведая).  Первое «падение» в кутежах. | | |
| I | (2) | Раскаяние и «к станку» как средству излечения. | | |
|  |  |  | | |
|  |  | Зарница «обиды» гордости в подтруниваньи. | | |
|  |  | (Vorschlag <форшлаг> | | «Тостов не будет» |
|  |  | к срыву памятника | | и Евдок[ия] *и сугубо* |
|  |  | и перелому на площади.) | | М[осквушка] |
|  |  |  | | и Б[ратов]) |
|  |  | Гордость растет | Позировка при лепке, | |
|  |  |  | удерживающая порыв | |
|  |  |  | на завод | |
| I | (3) | Гордость se gonfle <раздувается  — *фр.*> до апогея.  Umbruch <поворот — *нем.*> обидой. Травля.  Маньяк 1‑ой стадии (буффонный: речь о себе, зонтик). | | |
| II | (1) | «Леди Макбет». Упрямство: не буду работать.  Скука вне труда. Почти готов вернуться.  Но включенный его «виною» ход событий не дает (выход Маслобойникова и зов к истинному пути и усиление травмы. Отсюда скука как  неразрешенность?  И свечами развлекают). | | |
| {316} II | (2) | Он готов уже вернуться, но на этот раз  «Москвушка» его снова сбивает. Выход Братова совсем переворачивает дело в маниакальность. | | |
| II | (3) | Маниак 2‑ой стадии. Кутает статую  (гротеск, но смешно и жутко).  Похороны — снятие памятника.  Вторая травма. Взрыв безумия.  («Лир».) | | |
| III | (1) | Последняя точка — «обезличили» — сняли памятник вторично и окончательно.  Взрыв безумия. Отказно: placidite traumatiqe <травматическое спокойствие — *фр*.>  с покупкою.  В активное действие — рубить *его* — себя  (статую) молотком.  Маньяк 3-ей стадии — апогей. | | |
| III | (2) | От встряски — сознание вины и исправление ее  (письмо).  Излечение. Толчок Ладузина — Umbruch в мгновенно полное помрачение и разбить *себя*. | | |
| III | (3) | Возврат к жизни: «отмежевываюсь»,  «раскаиваюсь» etc.  Envers <изнанка — *фр*.> славянского покаяния à la Dostoevsky <на манер Достоевского>. | | |

Дать в усах. Бреет усы, чтобы стать подстать статуи.

(Видимо, в II (1)).

В конце явиться в усах пышнейших!

(Тема усов: Братов говорит, что будет его без усов лепить.

Бусину в издевке дать об усах.

В II (1) — срезает усы.

В конце — в громадных усах и их закручивает вверх.)» (ед. хр. 846, л. 62).

Сначала пояснения к тексту.

Что касается «Леди Макбет», то здесь один из самых смешных поворотов этого сюжета: бывшая купчиха так заела своими упреками мужа, что он все время проводил на работе и стал ударником. Но семейный бюджет слава не пополнила (в пьесе есть прелестная реплика Ангелины: «Пришла слава, а одеться-обуться не во что»). В фонде Эйзенштейна сохранился также рисунок от 27 августа с подписью: «“Знаменитости не могут жить в Благушевске”, — совсем à la Lady Macbeth (глядит, прячась, из-за сундуков!)» (ед. хр. 846, л. 101).

{317} Маслобойщиков — это бригадир соперничающей бригады, добивающийся (пока герой предается гордыне) успехов и становящийся моделью для очередного памятника. В дальнейшем — Воскобойников, а в самом конце работы над пьесой превращающийся в Воскобойникову (после воскрешения героя она становится его невестой). Бусин — это антигерой. Прогульщик, впрочем тоже добившийся славы: его чучело публично сожгли. Этому персонажу принадлежат самые едкие реплики пьесы (в том числе о «сопротивлении людей»).

Эпизод с усами неоднократно менялся, мотивировка драматурга такова: поскольку герой не выдержал испытания славой и запил, то Братов (безусый) лепит памятник с себя — это автопортрет, но изображающий героя. Отсюда стремление героя походить на как бы свое изображение и т. д.

Режиссер ищет в сюжетном повороте другие возможности. Вот одна из записей:

«Konstantinopol (очевидно, гостиница. — *В. З*.)

Евд[окия] решает его спасти — ликвидируя травму несходства, бреет ему усы (пока спит?), (нет)

Когда сбрила — “сейчас похож” etc.

“Иди работать”, “Я для него все сделала…” etc.

“Сходство памятнику придала. А он! — Вон!”»

Сбоку приписаны несколько строчек (видимо, позже):

«Брить его на зверстве

не беспокоит

рычать

готова горло перерезать (ср. “МММ” сц. 1)

Ладузин и Евдокия оба видят в этом спасение

Сцена втроем на бритье его ими обоими» (ед. хр. 846, л. 138).

Все это не может не вызвать в памяти похождения Носа, но, так сказать, применительно к изменившимся историческим условиям: страной руководит усатый вождь — отсюда такая забота о форме усов: чем они пышнее, тем безопаснее. Да и размышления о трех стадиях маниакальности — в гоголевском русле: если вспомнить сюжет о чиновнике, так жаждущим награды за свое усердие, что в конце концов вообразившим себя орденом (см.: «Владимир III‑й степени)».

И последняя запись о главном герое:

«5 IX 34

Вообще все должны швыряться им. На словах “герой-герой”, а наделе обращаются, как с игрушкой (“банкетов не будет”).

{318} И еще: не дают ему никак (и каждый по *своим* мотивам) попасть ему на завод.

Его гордость — дальше естественная uber Kompensation <сверхкомпенсация — *нем*.> за это швырянье из угла в угол» (ед. хр. 846, л. 119).

В этом двойном повторении: «не дают ему никак», «попасть ему» — то, что всегда интересовало Эйзенштейна в чужих записях: некая грамматическая неправильность, сдвиг языковой конструкции, за которыми можно обнаружить личные (порой — потаенные) мотивы. Думается, не будет большой ошибкой назвать эту запись автобиографической.

#### «Москва Вторая»

Трудно установить, когда Эйзенштейн получил это письмо:

«Эривань 30 VIII 34

Сердечно-уважаемый Сергей Михайлович,

теперь, когда окончательно выяснилось, что Вы будете работать в театре Революции, мне хочется сказать Вам о моем огромном желании работать с Вами.

Незнакомство с пьесой мешает мне, к сожалению, быть более активной.

Но если с этим все будет благополучно — я буду решительно отстаивать свое участие в Вашей постановке, несмотря на некоторую “бузу” со стороны дирекции.

Ведь основные действующие лица должны будут совмещать обе пьесы (Шекспир), и я не вижу, почему в отношении меня должно быть сделано исключение.

Думаю, что при известной твердости, как Вашей, так и моей, — можно будет добиться положительных результатов.

Пишу Вам, не дожидаясь возвращения в Москву, чтобы ориентировать Вас в моем отношении к этому “запутанному политическому вопросу”.

С сердечным приветом

*М. Бабанова*»[[698]](#endnote-700).

Связано ли получение этого письма с наброском посвящения спектакля? Ведь Бабанова намечалась на роль «Москвы 2‑ой».

8 сентября Эйзенштейн записывает:

«Посвящается Москве — первой единственной — образцу всех городов Союза» (ед. хр. 846, л. 171).

Или за этим посвящением — своего рода ностальгия: подобного рода посвящения спектаклей — привилегия Мастера. Известно {319} и посвящение одного спектакля «первому красноармейцу Р. С. Ф. С. Р.» (это, конечно же, Троцкий). Запись Эйзенштейна — калька давнего посвящения Мастера, в 30‑е годы категорически невозможного.

После записей начала сентября — 5‑го и 8‑го (и некоторых других) — следует двухнедельный перерыв. Датировка записей возобновляется 24 сентября и на некоторых уже появляется монограмма: . Известно, что в сентябре Эйзенштейн работал над статьей «Средняя из трех» для юбилейного номера журнала «Советское кино». Быть может, стилизованное под 20‑е годы посвящение спектакля Москве — всего лишь способ психологического перенесения в атмосферу «бури и натиска» левого театра тех лет. Ведь юбилейные славословия — всего лишь рамка (и достаточно формальная) для того, что в данный момент больше всего интересует режиссера:



подведение итогов театрального периода своего творчества, так сказать, смотр своих достижений (от «Мексиканца» до «Противогазов») перед новым рывком вперед.

Как бы там ни было, самые содержательные записи конца сентября — это трактовка образа Москвушки.

Необходимо наконец объяснить смысл прозвища героини и названия второй редакции пьесы. Основное действие происходит в заштатном Благушевске. Но здесь уже строят завод, который превратит маленький городишко в крупный индустриальный центр (почти во вторую Москву). Юная Зоя увлечена стройкой и трудовым примером своего бригадира. Он в шутку называет ее «Москвой Второй» и — ласково — «Москвушкой».

В сущности, у Зархи — это вариант мифа о Галатее. И пробудившаяся к осмысленной деятельности провинциальная девчонка испытывает к своему создателю плохо осознаваемые ею самою чувства: то ли это восторженная благодарность, то ли скрываемая ею от самой себя единственная настоящая любовь. Ее возлюбленный — Братов, приятель героя, — безумно ее ревнует. Здесь занятно и то, что новоявленный Пигмалион меньше всего скульптор — и в буквальном смысле, и в переносном, а скульптор уж вовсе не Пигмалион.

24 сентября в Ялте Эйзенштейн зарисовывает декорацию второй картины 2‑го действия: «у Бабановой (II (2))» и на рисунке записывает:

«Характер обстановки: учреждение, где разбили бивуак на ночевку.

Вовсе не жилое. Страшный urge to make it sweet <порыв сделать ее приятнее — *англ*.>, “уютно”, когда начинается сцена с Самохваловым» (ед. хр. 846, л. 129).

Вот следующая запись:

{320} «Ялта 27 IX 34

Для образа Москвушки

Как некогда играли внешне: сперва были куклы марионетки, а затем оживали в действующих лиц (японское (у Э. пропуск. — *В. З*.)), так здесь надо ее сделать психологически и внутренне так. Сперва (особенно I (2), где *целиком*) как заводная партмашина. Как вырезка из газеты о знатной персоне. На митинге — первые outbursts <вспышки — *англ*.> сантимента в речи. И затем “оживание куклы”. Рецидив еще в дидактической риторике на бабском конклаве» (ед. хр. 846, л. 130).

И на следующий день:

«28. IX. 34

Ялта

Монолог Бабановой (II (2)) сделать на игре со скелетом кровати.

Self glory <Гордость собой — *англ*.> начала, когда она лежит на ней as opposed <как бы противостоя — *англ*.> к ее defeat <поражению — *англ*.> с обнаженным костяком ее.

Когда приходит Самохв[алов], она спешно покрывает ее простыней и кладет подушку (вторую со своей кровати) to make believe <чтобы заставить поверить — *англ*.>, что все в порядке.

Вбег Братова должен быть с матрасом. Он победил и, на 1/2 злорадствуя, но и на 1/2 торжествуя, хочет примирения и возвращения.

Накрытая постель last proof <последнее доказательство — *англ*.> его подозрений. Он переставляет кровать так, как была в начале и откидывает invitingly <приглашающе — *англ*.> простыню (обнажая скелет кровати).

Then throws the blanket <Затем отбрасывает одеяло — *англ*.> (в этом жесте его звучит “блядь”) и переход на открытую уже всеироничную ярость.

Кончает сцену в отчаяньи Бабанова прямым opposite <противопоставлением — *англ*.> к началу. На той же (разбитой) постели face down waits <ждет, пряча лицо — *англ*.>, плача в простыню. Затем бежит. С возвратом, на котором дать именно здесь о сопротивлении людей (а не в конце II (3), который отдать Бусину)» (ед. хр. 846, л. 131).

Как мы видим, речь идет уже не только о чувствах, но даже о… постелях. Эйзенштейн долго описывает возможное их соразмерение: параллельно, углом, в шеренгу — и останавливается на «шеренге».

{321} Следует объяснение:

«Психологически это правильно и для их отношений: не одна постель и не уютный брак сдвинутых рядом или параллельных кроватей, а “брак-служба”.

Шеренга. Казарма.

Учреждение брака, с отметанием простого человеческого лиризма, чем внутренне *горят* оба, не давая хода ему. Эдакая Спарта» (ед. хр. 846, л. 132).

Это анализ отношений Москвушки и Братова. Далее вторгается Самохвалов:

«… это не спальня, а “штаб на дому”: карты и планы Москвы второй, загромождающие “очаг”. Возникает параллелизм щитов с планами планам выставки. В этом учреждении маскарад в малороссийский костюм tu s‘affecté <ты притворяешься — *фр*.> — особенно звучит совсем разладом (бусы катятся at a certain moment <в определенный момент — *англ*.>), когда она вырывается от Самохвалова (“Любовь Петровна” Веры Инбер!). Венок бумажных, кривопосаженных цветов. <…> Скелет кровати — прекрасное перекликание с “оскелетиванием” трибун в I (3). Сделать это там очень businesslike <практичным — *англ*.> и мерной поступью, как убирают хорошо тренированные бутафоры и реквизиторы: обнажая ужасные скелеты пустоты реек и неотесанного дерева после сплошного кумача и флагов плакатов фона» (ед. хр. 846, л. 133).



Замечателен этот образ «оскелетивания» как чувств, т. е. личной жизни, так и строительства, т. е. общественной жизни. Надо сказать, что и пьеса производит довольно странное впечатление: те, кто хоть как-то хотят жить, не хотят работать; те, кто работают, вдруг начинают понимать, что не живут. У Зархи все это получает неожиданное разрешение в финале. И Эйзенштейн долго бился над финалом.

#### Поиски финала

О первом варианте финала, связанном с атрибутикой сюжета о Дон Жуане, уже говорилось. Приводились записи режиссера от 15 и 24 апреля.

Новый поворот финала, под углом иных литературных ассоциаций набрасывается 29 апреля:

«2. Появление Аночки — немая сцена “Ревизора” à l‘envers. Он в центре (как положено по традиции). Все удивлены и не застывают, а сбегаются в “живую картину удивления” (по рисунку Гоголя)» (ед. хр. 846, л. 24).

{322} Затем «взметывается вихрь», который подхватывает Ану и начинает качать героя.

Запись на следующем листе (как бы продолжающая эпизод) напоминает нам о финальных каруселях и качелях. Нас же интересуют ее последние строки:

«Вся пьеса полна монументов. Финал — не хватает монументов — все живые “памятники”» (ед. хр. 846, л. 25).

Итак, упоминается Гоголь. Высказано желание «вывернуть наизнанку» финальную сцену «Ревизора».

Надо сказать, что это не первое появление автора «Носа» в режиссерских заметках. Обращает на себя внимание загадочный рисунок Эйзенштейна, сделанный 25 апреля. На бумажном листе, взятые с верхнего ракурса (с чуть укрупненными головами), изображены бюстики Пушкина и Гоголя (писатели изображены, как было принято в то время запечатлевать в скульптурной форме вождей революции, — классики литературы как чернофигурные Ленин и Сталин). Под бюстиком Пушкина подпись: «матовый», под Гоголем: «глянец» (ед. хр. 846, л. 20).

Может быть, мы приблизимся к разгадке этого рисунка, если вспомним, как Эйзенштейн ждал выхода книги Андрея Белого «Мастерство Гоголя». Она вышла в апреле 1934 года (это посмертное издание, Белый умер 8 января). Открываем книгу: главу первую «Творческий процесс Гоголя». Название первой подглавки «Пушкин и Гоголь», а первые строки: «Гоголь имеет право на равное место с Толстым и Достоевским».

Название последней подглавки (последней — пятой — главы «Гоголь в XIX и в XX веке») «Гоголь и Мейерхольд». Вот ее начало: «От Маяковского к Мейерхольду — полшага. Волна “гоголизма” всплеснулась и в нем, когда дал он впервые со сцены и глазу, и уху нам Гоголя, бывшего в ужасе от постановок себя; до М. лишь потуги поставить на сцену писательский бюст (кажется, все сходится. — *В. З*.) с откровенным поплевом на цветопись, жест, слог и даже намеренья автора».

Рисунок режиссера можно истолковать как отклик на долгожданную встречу с книгой Андрея Белого.

Может быть, это объясняет и вторжение памятника Гоголю в сюжет: 20 мая режиссер разрабатывает эпизод самоубийства героя как раз у памятника Гоголю (а не Пушкину, как было у Зархи) (ед. хр. 846, л. 32). Не исключено, что внимательное изучение книги «Мастерство Гоголя» стимулирует и гротескное решение режиссером многих эпизодов спектакля (причем, гротеск явно гоголевского происхождения).

Если мы возвратимся теперь к новому решению Эйзенштейном финала, то не объяснятся ли моменты динамизма («все удивлены и не застывают», а сбегаются в «живую картину удивления», {323} «все живые “памятники”») своего рода репликой от противного на решение финала «Ревизора» Мейерхольдом: там в немой сцена актеров подменяли марионетки.

Как раз на это время — 1934 год, попытка возвращения в театр — приходится то, что сам Эйзенштейн определил, как «мой период острого Эдипа к нему» (т. е. к Мейерхольду). За этим периодом последовало «Ausgleich <примирение — *нем*.> — после лет единоборства с призраком. (Надпись Мейера на фото мне)». Речь идет уже о 1936 годе, но… «Еще в “Валькирии”… полемика с “Тристаном”: горизонтально-плоско (Trist[an]) — вертикально-вглубь (Walk[üre])»[[699]](#endnote-701).

Если даже в 1940 году Сергей Михайлович продолжал принимать решения, обратные решениям Всеволода Эмильевича, то в 1934 году это было «наваждением». Ведь началось все с Дон Жуана и Командора, т. е. с мольеровского «Дон Жуана» — одного из любимых Эйзенштейном у Мейерхольда спектаклей, как раз возобновленного в декабре 1932 года.

20 мая режиссер записывает еще одно, явно пародийное, решение финала:

Сначала «Макса качают на лонже», которую «пристегивают сзади, когда он вошел». Потом он «улетает в колосники» (получается какая-то смесь воскресения с вознесением).

Затем «диафрагма», т. е. поцелуй Бабановой и Братова.

Потом «спускается Ангел, идет вверх занавес с аэропланами».

В конце концов «на парашюте спускается к ним благословляющим третьим — Макс. Остается полупарить в белой майке и серебр[яном] же шлеме и с крылышками над ними. Реплика».

К «крылышкам» примечание: «их развернуть *после* фразы».

Все это называется «Апофеоз» (см. ед. хр. 846, л. 31).

Что же пародируется?

Поверх листа вписано (видимо, позже):

«Notez <Отметить — *фр*.> “мистериальность” всего оформления с воскресениями, Схождением ангела, Провалом во ад etc.».

Пародируется, стало быть, эстетика средневекового театра, может быть, стилизаций Старинного театра, столь популярного у эстетов Петербурга перед революцией. Смысл этой пародии вряд ли кому-либо в 1935 году показался актуальным. Хотя режиссера этот вариант некоторое время очень привлекал: он зарисовал памятник герою в кубистической манере и сопроводил рисунок следующим комментарием: «Памятник 1/2 кубистичен, чтобы в конце с парашютом Самохвалов был бы “под него” сделан. Авиационный костюм un peu cubique» <чуть кубистичен — *фр*.> (ед. хр. 846, л. 41).

{324} Это решение финала связано только с «весенней редакцией» пьесы («Серебряный Ангел»).

26 августа записывается еще одно решение: уже почти бытовое, но со сложными техническими задачами — вращением двух кругов на сцене (см.: ед. хр. 846, л. 98 – 100).

Драматург к этому времени, судя по всему, закончил вторую редакцию пьесы, и ее финал резко отличался от тех вариантов, которые разрабатывал режиссер. В финале у Зархи отсутствуют какие бы то ни было стилизаторские и пародийные моменты. Смысл последней картины пьесы «Площадь ударника. Карнавал» кратко можно сформулировать как двойную утопию: кончилось время строительства — вся страна (даже Уссурийск) вот‑вот будет Москвой Второй; герой воскресает («Мертвые стали живыми») — и те, кому его смерть мешала соединиться, теперь будут счастливыми — Ладузин получает Ангелину, между Братовым и Москвушкой тоже нет призрака смерти, более того и сам Самсонов получает в награду Воскобойникову. «В нашей стране люди не умирают. За нашу страну люди обязаны жить». Время строительства кончилось — настало время любви.

Для Зархи этот финал был впрямую связан с новым пониманием ценности человеческом жизни, о чем он говорил в своем выступлении на первом съезде советских писателей. Можно увидеть в этом финале и отголоски утопии Н. Федорова, его «Философии общего дела».

Для режиссера такой финал, нетрудно предположить, был лишен какой бы то ни было привлекательности. Во всяком случае, в его разработках вариант драматурга совсем не учитывается. Эйзенштейн продолжает разделять персонажей на «чистых» и «нечистых».

Вот запись 15 октября:

«*Орлова* в III (3) (“бред!..”) *пригвождают* лучи прожекторов (когда его видит Москвушка). Перед покаянием они трохи расходятся, но в саморазоблачении они снова все на нем (он их на себя призывает). Ладузин — “дух тьмы” и

3 решающих момента

все на борьбе его со… “светом”.

Прожектор социальной бдительности и блатмейстер тож!

“Выслан” и три луча. Ночь великого штурма и лучи, побивающие свечи. Финал с лучами, поймавшими его» (ед. хр. 846, л. 140).

Надо ли объяснять, что у Н. Зархи ни слова о «социальной бдительности» нет!

Впрочем это не последняя запись.

{325} 20 октября Эйзенштейн возвращается к идее живого памятника: «III (3) Очень здорово — ведь трибуна, на которой Москвушка и группа победителей и по месту и по форме — тот же пьедестал памятника. И они, эта группа, и есть живой памятник эпохе. (Хорошо движение качества памятника от Пушкина в… жизнь!)» (ед. хр. 846, л. 141).

И на следующий день:

«*Just dare* <Достаточно решиться — *англ*.>

Задник, писанный как увеличенный и раскрашенный типичный “пейзаж города будущего”

Corbusier <Корбюзье>

с очень низким горизонтом (cf. Головина к “Арагонской хоте” Фокина). Кобальтовое небо. Белые здания. Золото и зелень листьев и травы. Золотая жатвенная осень.

Действие на платформе, с которой вид (полсцены). Игра зайчиков яркого осеннего солнца сквозь деревья, столь высокие над платформой, что листвы не видно. Висят красные полотнища, подъем и опускание в игре их» (ед. хр. 846, л. 144).

Снова возникает Мейерхольд — «Арагонскую хоту» он ставил в Мариинском театре в 1916 году (Фокин был балетмейстером спектакля).

Судя по всему режиссер уговаривает себя («достаточно решиться») на плакатное решение финала. Решение, прямо скажем, архаичное в середине 30‑х годов, хотя и естественное в 20‑е годы. И понятное, если перед нами режиссер, ставивший фильмы с «героем-массой».

И наконец, еще одна вариация того же решения:

«III (3) В монолог (первый) Москвушки дать о том, что ждут галерею. Затем взвить красные полотнища, за коими они предполагаются, там — истинный монумент им всем — необъятная даль нового города.

“Сами себе памятники” в ином осмыслении, чем Сампсонов на пьедестале (не par oublies <забыть — *фр*.> основная группа строителей стоит на цоколе — трибуне!)

И если “все герои”, то тем более, а не как у Сампсонова “значит никто не герой”» (ед. хр. 846, л. 163).

Здесь как бы форсирование собственных решений (в «Броненосце» — всего лишь один красный флаг). Но чрезвычайно важно замечание — «все герои».

Последние решения финала — это две записи 3 ноября:

«Переход III (2) — III (3)

12 ударов курантов Кремля и на *13*ый удар разверзается завеса (à la завеса после Голгофы) — качают Москвушку в ярчайшем солнце» (ед. хр. 846, л. 166).

{326} «Тень Сампсонова

Когда Москвушка говорит о Сампсонове, проходит облако над толпой (тень) (куском проходит тень) (в музыке мелодекл[амация] Москвушки, радио — скрипка Gershwin’а)» (ед. хр. 846, л. 167).

Неосуществившееся тревожит воображение художника: евангельский эпизод, как мы помним, должен был стать патетическим финалом показа «Броненосца “Потемкин”» в Большом театре. Но как оскудевает порой первоначальный замысел: если театральный занавес раскроется на 13‑й удар (выстрел героя в себя), то вряд ли хоть один зритель отождествит самоубийцу со Спасителем, т. е. игра воображения режиссера даже не будет понята как кощунство.

#### Музыка

Режиссер тщательно продумывал музыкальное решение будущего спектакля. Вот первая развернутая запись одного из эпизодов:

«*Зархи*

15/V 34

Ночь Штурма

Sturm — innerlich <внутренний — *нем*.>.

Sturm — погоды.

Sturm — стройки.

Борьба свечек с прожекторами.

В глубине музыка — типа “Болта” (имеется в виду балет Д. Шостаковича. — *В. З*.).

На переднем плане — хриплая гармоника. (Соло гармоники на фоне шумовой симфонии стройки.)» (ед. хр. 846, л. 27).

Здесь интересна пространственная локализация разных типов музыки: гармоника связана с героем и звучит как бы на крупном плане, образ стройки создается с помощью организации шумов, в глубине. Следующая запись не датирована, но сделана, видимо, во второй половине августа:

«В II (2) монтаж музыки сквозь громкоговоритель с музыкой на сцене, а не как в “После бала” à l‘imbécile <по-дурацки — *фр*.> в одну дуду» (ед. хр. 846, л. 70).

Речь идет о разделении сценической музыки и транслируемой. В спектакле «После бала» вся музыка была записана на пластинки, и оркестр был в дни спектаклей выходной. Решение экономное, но художественно неубедительное.

26 августа Эйзенштейн записывает:

«I (1) Кончать “Симфонией гудков” пробуждающейся Москвы. Монтируя с восходом солнца и восторженным концом монолога Братова» (ед. хр. 846, л. 98).

{327} «Симфония гудков» — это музыкальное произведение, которое мечтал создать композитор Арсений Авраамов. Статья под этим названием была помещена в пролеткультовском журнале «Горн» еще в 1923 году. Для Эйзенштейна этот музыкальный образ — воспоминание о театральной молодости. Он уточняет его в записи 8 сентября:

«“Симфония гудков” должна быть подобна гигантским свирелям по строю музыки (“флейта водосточных труб”)» (ед. хр. 846, л. 171).

«Симфония гудков» — это музыкальный образ наступающего урбанизма. Но «свирельность» может быть и другого качества, связанной с лирическими лейтмотивами:

«Хочется на выход Братова и Самохвалова что-то “пасторальное”, “свирельное”. Ведь Ладузина начало:

“Печальный демон — дух изгнанья…”

Люцифер столичный из рая!» (ед. хр. 846, л. 117).

И наконец уже 2 ноября, завершая подготовительную работу к постановке, Эйзенштейн записывает музыкальное решение спектакля в целом:

«*Москва 2*

*Музыка*

3 музык[альных] образа:

1. Москва.

2. Провинция (Благушевск).

3. Блат.

Каждый образ в своих варьяциях:

мажорно, минорно, оптимистически, пессимистически, лирически etc.

Каждый образ в сочетании с другим решает музык[альную] характеристику важных сцен (%ность соотношения, знак, etc. определяет физиогномию). Оперность (экс.) стиля в соотв[етствии] с деклам[ационным] стилем

I (1). Вступление. “Бой” Москвы с блатом.

Эдакий “Китеж” — “Сеча при Керженце” (очень сжато): темы 1 и 3 в бою.

2. “И какие-то люди…” — фанфаронада блата, взятая в пессимистически-Вертинских тонах.

3. Выход Братова, и Сампсонова — провинция — в мягком лиризме.

4. Ладузин: “Милый Благушевск etc.” — в лиризме с нашим иронизированием по поводу действующего лица.

5. Восход солнца. Тема Москвы в гудках и мажоре.

{328} I (2). Шествие к постели. Полонез из Провинции и Блата (может быть, под Ладузиным еще что-то) en parodiant <пародируя — *фр*.> финал I (1).

I (3). Открытие памятника. Провинциальный марш (тема Москвы лишь чуть-чуть проблеском.

Музыка финала как победный синтез темы Москвы и темы Благушевска в положительном знаке: здесь положительно, но провинциально еще).

2. Финал — дождь. Серость провинции. “Мокрые козы”.

II (1) Соревнование. Бой темы провинции и темы Москвы. С блестками блата на нем. Победа темы Москвы (переходно от марша открытия к маршу финала).

Гитара — тема блата и провинции в надрывной (иронической) лирике.

II (2) Москвушка — провинция в положительном лиризме. Блестки темы Москвы в лирическом акценте. Куплеты.

II (3) Ветер и вечная память, вырастающие из линии гитары, развернутой en grand <широко — *фр*.> — во всю площадь.

Триумф Братова — тема Москвы, но оформленная блатным стилем.

Финал (Москвушка одна) макс[имальный] лиризм.

III (1) “Братов” в громкоговорителе.

III (2) Музык[альный] антракт перехода в тему Москвы лирически. Мелодекламация.

Катастрофа в звуках.

Куранты и “Интернационал” (?) лирически.

III (3) “Интернационал” — forte (а что если перекомпоновать музыку “Интернационала” — как напр. его играл Майзель?) (оживить его?).

Качание Москвушки (качание в звуке) и разрастание этого в финал качелей, когда все летит. Синтез образа Москвы и Благушевска победно. Эти темы крушат извивы блата, из музыки исчезающие. Ритмы румбы через качание (под нее хорошо качать. И ритм румбы под темой и финальных качелей).

“Взлет пяти красных полотнищ”.

{329} Тема открытия памятника I (3), но “Gipfel Qualitat” <верх достоинства — *нем*.>.

Затем этот мотив на румбу и качели — две темы:

лирика средних качелей

и румба боковых.

“Уханье” “соревнованья” во взлет качелей» (ед. хр. 846, л. 159 – 162).

#### Последняя запись

Последняя датированная («6.XI.34») запись Эйзенштейна посвящается стилю, т. е. пространственному решению спектакля:

«Стиль.

От замкнутой трехмерности к сверхплоскости (плоскость, расходящаяся в кулисы — т. е. иллюзорную пространственность max.).

1. Кубическое (I (2), II (1)) (сцены интима семьи Самохваловой).

2. Кулисно распадающийся куб (“сквозняк” семьи Братова и Зойки)

(II (2), III (1)).

NB Две крайности понимания семьи.

3. Куб и живопись (кулисная) с превалированием кубического (I (3), II (3)).

4. Живопись (кулисная) и куб с превалированием кулисной живописи (I (1), III (2)).

5. Живопись и динамич[еские] кулисы пространства.

Собственно out grow <здесь: избавление от — *англ*.> всех элементов спектакля + простр[анственная] кулисность летящих качелей (III (3)).

<Рис.>

Что кулисность для задника p. ex., то не примкнутость к краям портала для павильонов.

<рис. декораций для I (2) и II (1).>

Эти две декорации взаимно-обратны и по свету: интим и “огоньки”, теплящиеся внутри, и темный куб с игрою лучей кругом и врываясь» (ед. хр. 846, л. 168 – 170).

Эйзенштейн словно встал на предпраздничную вахту и к празднику (в конце концов как бы ни менялось отношение к Октябрьскому перевороту, «Октябрь» останется одним из интереснейших произведений киноискусства) завершил свою работу. Режиссер продумал все и был потов к репетициям. Последний лист дела (ед. хр. 846, л. 177) — это перечень цехов театра и фамилий их сотрудников.

В уже цитировавшемся письме Г. Н. Попова от 22 октября вслед за восторженной оценкой пьесы следовала осторожная оговорка: {330} «Все это чудно, но завтра разговор с дирекцией Театра Революции о материальной стороне. Говорят, платят гроши, может все лопнуть»[[700]](#endnote-702).

Тем не менее в письме Эйзенштейна композитору от 16 ноября сообщается состав оркестра театра (24 инструмента) и прибавляется:

«В оркестр (убрав фисгармонию и рояль) можно усадить до 28 человек. Банда — по усмотрению композитора (от 10-12 человек обычно).

К этому отдельно добавим то, что будет необходимо (саксофон и т. д.)»[[701]](#endnote-703).

В постскриптуме последнее упоминание о ходе работы над текстом:

«Зархи превосходно дописывает пьесу и на днях закончит все»[[702]](#endnote-704).

9 декабря композитор отправляет письмо Э. И. Шуб, где сообщает:

«Из приятных новостей имею — начало работы с Эйзенштейном над постановкой пьесы Зархи в Театре Революции. Пьеса очень острая и обещает произвести хорошую встряску на теафронте»[[703]](#endnote-705).

Это последнее упоминание о работе над «Москвой Второй». Следует добавить, что Театр Революции меньше всего нуждался в «хорошей встряске». Его и без того сотрясали шекспировские страсти. Постановка «Ромео и Джульетты» сопровождалась склоками между М. Астанговым и А. Поповым, премьера то назначалась, то отодвигалась. И. Шлепянов стал сорежиссером и наконец перед самой премьерой (уже в мае 1935 года) А. Д. Попов с нервным расстройством попал в больницу, а затем вынужден был уйти из театра. Эйзенштейн, видимо, быстро понял, что до окончания работы над «Ромео и Джульеттой» он не получит возможности работать в театре.

Еще один замысел, которому было отдано несколько месяцев работы, откладывается на неопределенный срок. Но режиссер не может не работать. Еще в августе на съезд советских писателей приезжал Андре Мальро, была достигнута договоренность о написании сценария для «Межрабпомфильма» (кстати, и Мейерхольд одновременно задумал инсценировать тот же роман и вел переговоры об этом с Ильей Эренбургом), и 20 декабря 1934 года Эйзенштейн приступает к разработке следующего замысла: это наброски мизансцен к роману Андре Мальро «Условия человеческого существования». 6 января 1935 года режиссер записывает: «Разговор с Лидией Максимовной и Марк Натановичем о Шанхае (у них 6/I‑35)»[[704]](#endnote-706), а 8 января открывается Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии, так много изменившее в планах Сергея Михайловича.

#### **{****331}** 13 января, или Пункт о награждениях

Одиннадцатого января 1935 года в Большом театре было проведено юбилейное заседание по случаю праздника советской кинематографии. Там было оглашено Постановление ЦИК Союза ССР от 11 января 1935 года о награждении кинематографистов. Вот свидетельство очевидца:

«На 15‑летии советского кино среди награжденных орденами Ленина — не назван был Эйзенштейн… Затаив дыхание — все ждали его имени в списках ордена Красного Знамени… И там нет… Орден Красной Звезды? И там нет… Народные артисты… И там нет… И только в заслуженных деятелях искусств попалась его фамилия… среди других…»

Прервем цитату: орденом Ленина было награждено 11 человек (в том числе Б. З. Шумяцкий), орденом Трудового Красного Знамени — 14 человек (в том числе В. Ф. Плетнев), орденом Красной Звезды — 5 человек (в том числе Григорий Александров). Список заслуженных деятелей искусств открывал драматург Н. А. Зархи и следом за ним — перед оператором Э. К. Тиссэ — была названа наконец фамилия режиссера С. М. Эйзенштейна.

«Он ходил прежней поступью — тяжело и немного развалисто… Буйная его шевелюра давно уже поредела и сквозила растущей лысиной… Он ходил среди награжденных и счастливых, их было очень много — и улыбался… Он говорил с трибуны — покойно, уверенно, голос его звучал как всегда… И все всё же чувствовали ошибку… надо, надо было наградить его достойным образом…»[[705]](#endnote-707).

«И все всё же чувствовали ошибку…» В бывшем императорском театре был сыгран спектакль унижения достойнейшего, а он «улыбался» среди «счастливых». Это требовало объяснения, и оскорбленному, но не оскорбившемуся предоставили право объясниться.

Властям — и прежде всего председателю ГУКФа — надо было как-то обосновать свое решение. Кому-то пришла мысль перепоручить это самому Сергею Михайловичу.

В архиве сохранилась записка Эрмлера Эйзенштейну: «Сергей! Ты умен, будь умнее себя. Я прошу тебя, выступи. Ведь это чувство любящего тебя Фридриха».

На обороте записки пояснение рукой Эйзенштейна: «12/I‑35. Банкет-награждение у Шумяцкого»[[706]](#endnote-708).

Видимо, его выступление 12 января на закрытом банкете вполне устроило сильных мира сего, и 13 января было созвано заключительное заседание Всесоюзного творческого совещания работников советской кинематографии, к тому времени уже завершившего свою работу, — фактически только для того, чтобы Эйзенштейн {332} публично выступил по поводу справедливости награждения. Там Сергей Михайлович, в частности, сказал: «Вы знаете, что мы не мало спорили и препирались в речах и на страницах прессы с т. Шумяцким. Но вчера, когда было собрание награжденных, мы с т. Шумяцким обнимались, и Фридрих Эрмлер сказал, что с этого момента начинается новый этап во всей нашей работе, этап непосредственной близости и полного до конца ощущения *одного общего дела между творческими работниками*, которых я в тот момент имел честь представлять, *и руководством, которое поставлено партией и которое ведет большевистское дело со всеми нами*»[[707]](#endnote-709). 13 января он должен был произнести «заключительное слово» публично. Так сказать последнее слово приговоренного после свершившейся гражданской казни.

Между тем наш герой все давно предугадал. Трудно сказать, о чем думал режиссер, зарисовывая 13 апреля 1934 года театральную коробку с неясной декорацией. У актера С. М. Эйзенштейна, выпущенного на сцену театра жизни 13 января, в сущности была одна задача — оправдать монаршью волю, признав за собой вину. Он не зря работал над спектаклем о памятнике ударнику труда, не зря придумал сцену самоубийства падшего ударника в перерыве между боем кремлевских курантов и «Интернационалом». Ему предоставили возможность найти «их» (не свои) слова для давно назначенной роли, и он нашел то, что ему и следовало найти:

«И сейчас <…> я хочу коснуться одного вопроса, который волнует вас и о котором не говорят в открытую. Я хочу этот вопрос поставить открыто. Это тот пункт из постановления правительства о награждениях в связи с пятнадцатилетием нашего кино, который касается меня.

Какие чувства у нас, и в частности, у меня, в отношении этого постановления?

Товарищи, я считаю, что это документ величайшего назидания, которое мы получили от партии и от правительства. И в той части, в которой это касается меня, это, может быть, наиболее мудро, чем во всех других, сделано. И так именно я его и читаю. Дело в том, что вы знаете, что в оперативную, непосредственно производственную работу я не включался несколько лет, и постановление в части, которая касается меня, я понимаю как величайшее указание партии и правительства на то, что я обязан включиться в производство.

Я режиссер и педагог. И возможны случаи, когда я поступил бы так же, не боясь, что это может разбить чье-либо сердце.

{333} Товарищи, мое сердце не разбито, *не разбито потому, что сердце, которое бьется за большевистское дело, разбито быть не может*.

(Продолжительные аплодисменты все встают и стоя аплодируют)»[[708]](#endnote-710).

Дальше с места последовала реплика, которая была напечатана в газете «Кино», но исчезла из последующих перепечаток «Заключительного слова» в сборнике «За большое киноискусство» и во 2‑м томе Избранных произведений. Итак:

«(С места: Еще гениальнее стал наш Эйзенштейн).

(Аплодисменты)»[[709]](#endnote-711).

Подобное в древности называлось триумфом. Но перед нами человек, оправдавший действия власти, хотя одновременно и спасший себя — уже через двадцать дней он сообщит о начале работы над картиной «Бежин луг».

И все-таки всегда интересно, что просит победитель, какова мера его притязаний.

«Товарищи, вы мне здесь ассигновали очень много на мозг, прошу с сегодняшнего дня ассигновку и на сердце. (Аплодисменты)»[[710]](#endnote-712).

При обращении к прошлому важно не только установить какие-то неизвестные факты, найти новые свидетельства о протекших событиях, важно также понять, чем руководствовались те, кто привлек наше исследовательское внимание.

Мы много нового узнали о С. М. Эйзенштейне в 1934 году. Но в конце концов герой попросил помнить, что у него есть сердце.

Так что же делать с тем, что мы узнали?

Остается присоединиться к поэту:

«Да будет проклят правды свет,  
Когда посредственности хладной,  
Завистливой, к соблазну жадной,  
Он угождает праздно! — Нет!  
Тьмы низких истин мне дороже  
Нас возвышающий обман…  
Оставь герою сердце! Что же  
Он будет без него?»

Итак, будем заодно с гением, оставим ему сердце.

# **{****335}** Именной указатель

В индекс вынесены имена и фамилии только в тех формах, которые фигурируют в тексте (варианты даются в скобках). При составлении учитывался контекст упоминания персоны: например, различается упоминание Ивана Грозного как персонажа художественного произведения и как исторической личности и выносится последнее.

Сергей Михайлович Эйзенштейн в указатель не внесен. Также не указаны его родственники, знакомые и сослуживцы, роль которых в жизни Сергея Михайловича в исследуемый период пока не совсем ясна.

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абрамов А. И. (Алекс. Абр., А. Абр.) — [142](#_page142)

Аверченко А. Т. — [59](#_page059), [60](#_page060), [65](#_page065), [70](#_page070), [74](#_page074)

Авраамов-Краснокутский А. М. — [327](#_page327)

Адельгейм, бр. — [212](#_page212)

Аксенов И. А. — [5](#_page005), [87](#_page087), [125](#_page125), [126](#_page126), [127](#_page127), [128](#_page128), [129](#_page129), [130](#_page130), [132](#_page132) – [134](#_page134), [155](#_page155), [156](#_page156), [170](#_page170), [186](#_page186), [200](#_page200), [204](#_page204), [205](#_page205), [207](#_page207) – [210](#_page210), [214](#_page214), [221](#_page221), [222](#_page222), [224](#_page224), [225](#_page225), [300](#_page300), [302](#_page302)

Александр II – [18](#_page018)

Александр III – [18](#_page018), [89](#_page089)

Александров Г. В. — [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152) – [154](#_page154), [167](#_page167), [172](#_page172), [254](#_page254), [259](#_page259), [260](#_page260), [277](#_page277), [304](#_page304), [310](#_page310), [331](#_page331)

Алперс Б. В. — [225](#_page225)

Амнуэль А. — [54](#_page054), [65](#_page065), [74](#_page074)

Ангаров А. И. — [299](#_page299)

Андреев Л. Н. — [46](#_page046), [81](#_page081), [100](#_page100)

Анна Ивановна — [103](#_page103)

Анненков Ю. П. — [35](#_page035)

Анненский И. Ф. — [103](#_page103), [104](#_page104)

Антонович (Будько) Д. И. — [301](#_page301), [302](#_page302)

Апушкин Я. В. — [187](#_page187)

Арватов Б. И. — [99](#_page099), [101](#_page101), [114](#_page114), [120](#_page120), [121](#_page121), [178](#_page178) – [182](#_page182)

Ардов В. Е. — [191](#_page191)

Аренский П. А. — [106](#_page106)

Арнольди М. Т. — [65](#_page065), [75](#_page075), [76](#_page076)

Астангов М. Ф. — [299](#_page299) – [302](#_page302), [313](#_page313), [330](#_page330)

Аташева (Фогельман) П. М. — [251](#_page251), [254](#_page254) – [256](#_page256), [258](#_page258) – [260](#_page260), [263](#_page263), [265](#_page265), [273](#_page273), [283](#_page283), [286](#_page286), [290](#_page290)

Аугсбург, д‑р — [94](#_page094)

Афиногенов А. Н. — [334](#_page334)

Бабанова М. И. — [198](#_page198), [293](#_page293), [296](#_page296), [297](#_page297), [301](#_page301) – [303](#_page303), [306](#_page306), [309](#_page309), [31](#_page031), [313](#_page313), [318](#_page318) – [320](#_page320), [323](#_page323)

Бабель И. Э. — [197](#_page197)

Барнай Л. — [212](#_page212)

Бартелмес Р. — [273](#_page273)

Белая (Богдановская) С. Н. — [29](#_page029), [34](#_page034)

Беленсон А. Э. — [228](#_page228), [236](#_page236) – [238](#_page238), [250](#_page250)

Белый Андрей — [322](#_page322)

Беляев М. Д. — [45](#_page045)

Бенавенте Х. — [41](#_page041), [42](#_page042)

Береснев Н. — [186](#_page186)

Берия Л. П. — [98](#_page098)

Берна Э. — [259](#_page259)

Бернар С. (Sarah Bernhardt) — [105](#_page105), [276](#_page276)

Бертельс А. О. — [57](#_page057), [59](#_page059)

Бертельс О. А. — [57](#_page057), [59](#_page059)

Билибин И. Я. — [71](#_page071)

Бланшар К. — [157](#_page157)

Блиох Я. М. — [240](#_page240)

Блок А. А. — [142](#_page142), [158](#_page158), [159](#_page159), [164](#_page164)

Блюм В. И. — см. [Садко](#_Tosh0005636)

Боде Р. — [249](#_page249)

Болдуин С. — [267](#_page267)

Бонди Ю. М. — [41](#_page041), [42](#_page042), [105](#_page105), [142](#_page142), [220](#_page220), [221](#_page221)

Бородин А. П. — [152](#_page152)

Босенко В. И. — [274](#_page274)

Боярский Я. О. — [291](#_page291), [300](#_page300), [302](#_page302)

Браун — [265](#_page265)

Браччолини Поджо — [100](#_page100), [101](#_page101)

Брехт Б. — [260](#_page260)

Брик Л. Ю. — [275](#_page275)

Брик О. М. — [119](#_page119), [121](#_page121), [275](#_page275)

Брокгауз Ф. А. — [72](#_page072)

Буало Н. — [165](#_page165)

Бутковская Н. И. — [35](#_page035)

Бухарин Н. И. — [235](#_page235)

Бэнкрофт Д. (Bancroft) — [262](#_page262), [263](#_page263), [266](#_page266), [267](#_page267)

Вагнер Р. (Wagner) — [81](#_page081), [168](#_page168)

Вайль К. — [260](#_page260)

Вахтангов Е. Б. — [129](#_page129), [130](#_page130)

Вахтангов С. Е. — [206](#_page206)

Вега Л. де — [105](#_page105), [106](#_page106)

Ведекинд Ф. (Frank Wedekind) — [79](#_page079), [80](#_page080), [84](#_page084)

Вейдле В. В. (Мумик) — [105](#_page105)

Векслер Л. — [259](#_page259)

Венгеров С. А. — [73](#_page073)

Венцель Д. — [57](#_page057), [59](#_page059)

Вертинский А. Н. — [327](#_page327)

{336} Вертляев — [127](#_page127)

Вертов Д. — [157](#_page157), [216](#_page216), [236](#_page236), [238](#_page238), [239](#_page239), [242](#_page242), [243](#_page243), [250](#_page250)

Веснин А. А. — [129](#_page129), [134](#_page134)

Висковский В. К. — [240](#_page240)

Волков Н. Д. — [143](#_page143), [264](#_page264), [266](#_page266)

Вольф М. О. — [21](#_page021), [23](#_page023), [24](#_page024), [30](#_page030)

Вольцоген Э. фон — [79](#_page079), [82](#_page082), [168](#_page168)

Гардин В. Р. — [260](#_page260)

Гарин Э. П. — [281](#_page281), [283](#_page283)

Гауптман Э. — [46](#_page046), [260](#_page260)

Гедеонов А. М. — [76](#_page076)

Гедеонов С. А. — [76](#_page076)

Генрих III – [270](#_page270)

Генрих VIII – [271](#_page271)

Георг V – [269](#_page269)

Герт В. (Гертруд Самош) — [257](#_page257) – [260](#_page260), [264](#_page264)

Гете И. В. (Goethe) — [6](#_page006), [29](#_page029), [79](#_page079), [98](#_page098), [313](#_page313)

Гетье (в девичестве — Джалалова) Л. И. — [121](#_page121), [154](#_page154)

Гильбер И. — [276](#_page276)

Гиппиус В. В. — [106](#_page106)

Глизер Ю. С. — [101](#_page101), [256](#_page256), [258](#_page258) – [260](#_page260), [264](#_page264), [270](#_page270), [272](#_page272), [273](#_page273), [276](#_page276), [277](#_page277), [279](#_page279) – [283](#_page283), [296](#_page296), [297](#_page297), [303](#_page303), [309](#_page309), [311](#_page311), [313](#_page313)

Гнесин М. Ф. — [212](#_page212)

Гоголь Н. В. — [60](#_page060), [61](#_page061), [63](#_page063) – [65](#_page065), [67](#_page067), [69](#_page069), [70](#_page070), [154](#_page154), [244](#_page244), [249](#_page249), [283](#_page283), [294](#_page294), [313](#_page313), [314](#_page314), [317](#_page317), [322](#_page322)

Гойя Ф. — [152](#_page152), [153](#_page153)

Голейзовский К. Я. — [139](#_page139), [142](#_page142)

Головин А. Я. — [139](#_page139), [142](#_page142), [325](#_page325)

Гольдони К. — [103](#_page103)

Гольц — [38](#_page038)

Гомон Л. — [269](#_page269)

Гоморов М. С. — [264](#_page264), [266](#_page266)

Гончарова Н. Н. — [45](#_page045)

Горбачева — [66](#_page066)

Горький Максим (Max Горький) — [125](#_page125), [293](#_page293)

Горяева Т. М. — [8](#_page008)

Готье Т. — [140](#_page140)

Гофман Э. Т. А. — [49](#_page049), [66](#_page066), [73](#_page073), [81](#_page081), [100](#_page100), [105](#_page105), [106](#_page106), [152](#_page152), [162](#_page162)

Гоцци К. — [81](#_page081), [103](#_page103), [139](#_page139), [269](#_page269)

Грауман С. — [282](#_page282)

Гри Мара (М. В. Якубович) — [270](#_page270), [271](#_page271)

Грипич А. Л. — [193](#_page193), [220](#_page220)

Гриффит Д. У. — [274](#_page274)

Гропиус В. (Gropius) — [262](#_page262), [265](#_page265)

Гросс (Эренфрид) Г. (George Grosz) — [262](#_page262), [265](#_page265)

Грузинов И. В. — [135](#_page135)

Данилов И. А. — [65](#_page065), [66](#_page066)

Деборин А. М. — [252](#_page252)

Дебюро Г. (Gaspard Debureau) — [72](#_page072), [139](#_page139), [142](#_page142), [270](#_page270), [271](#_page271)

Дебюсси К. — [142](#_page142)

Деллюк Л. — [157](#_page157)

Джалалова — см. [Гетье Л. И.](#_Tosh0005637)

Джемс У. — [173](#_page173), [178](#_page178)

Джойс Д. — [270](#_page270), [271](#_page271)

Джонсон Б. (Ben Jonson) — [99](#_page099), [100](#_page100), [140](#_page140)

Джотто ди Бондоне — [250](#_page250)

Диккенс Ч. — [163](#_page163)

Динамов С. С. — [299](#_page299), [300](#_page300), [302](#_page302)

Дитрих М. — [283](#_page283)

Дмитриев А. И. — [65](#_page065), [66](#_page066), [83](#_page083), [84](#_page084)

Дмитрий Прилуцкий — [17](#_page017), [28](#_page028), [29](#_page029)

Днепров М. А. — [85](#_page085), [86](#_page086)

Домье О. (Daumier) — [247](#_page247), [248](#_page248), [250](#_page250)

Достоевский Ф. М. (Dostoevsky) — [45](#_page045), [46](#_page046), [89](#_page089), [316](#_page316), [322](#_page322)

Драйзер Т. — [302](#_page302)

Дэвис М. — [204](#_page204)

Дюлак Ж. — [269](#_page269)

Дюма-отец А. — [6](#_page006)

Евреинов Н. Н. — [34](#_page034) – [37](#_page037), [69](#_page069), [71](#_page071), [173](#_page173), [178](#_page178)

Егоров В. Е. — [309](#_page309)

Екатерина II – [57](#_page057)

Елизавета Петровна — [17](#_page017)

Елисеев К. С. — [5](#_page005), [53](#_page053), [70](#_page070), [71](#_page071), [72](#_page072), [74](#_page074), [75](#_page075), [78](#_page078), [83](#_page083), [85](#_page085), [86](#_page086), [115](#_page115)

Жаров М. И. — [145](#_page145), [202](#_page202), [225](#_page225)

Ждан-Пушкина М. П. (М. П., Мар. Павл.) — [10](#_page010), [21](#_page021), [23](#_page023), [32](#_page032), [34](#_page034), [44](#_page044), [45](#_page045), [50](#_page050), [52](#_page052), [55](#_page055), [56](#_page056)

Жид А. — [259](#_page259)

Зайцев В. — [56](#_page056) – [59](#_page059), [64](#_page064), [114](#_page114)

Зайцева Н. Б. — [53](#_page053), [57](#_page057), [59](#_page059), [64](#_page064), [76](#_page076), [114](#_page114)

Зайчиков В. Ф. — [273](#_page273)

Залкинд А. Б. — [219](#_page219), [220](#_page220)

Зархи А. Г. — [287](#_page287)

Зархи Н. А. — [286](#_page286), [287](#_page287), [290](#_page290) – [293](#_page293), [295](#_page295), [299](#_page299), [301](#_page301), [303](#_page303), [309](#_page309), [311](#_page311), [312](#_page312), [315](#_page315), [319](#_page319), [321](#_page321), [322](#_page322), [324](#_page324), [326](#_page326), [330](#_page330), [331](#_page331)

Зиновьев Г. Е. — [235](#_page235)

Зноско-Боровский Е. А. — [106](#_page106)

Золотницкий Д. Е. — [5](#_page005)

Золя Э. (Zola) — [22](#_page022)

Зубцов И. С. — [299](#_page299), [300](#_page300), [302](#_page302)

Ибсен Г. — [36](#_page036), [46](#_page046), [201](#_page201), [224](#_page224)

Иван IV Грозный — [15](#_page015), [17](#_page017), [18](#_page018), [28](#_page028), [29](#_page029)

Иванов А. — [23](#_page023)

Иванов В. — [8](#_page008)

Иванов Вяч. И. — [84](#_page084), [106](#_page106)

Ивановский А. В. — [240](#_page240)

Игнатий Прилуцкий — [28](#_page028), [29](#_page029)

Игнатов В. В. — [100](#_page100)

Ильинский И. В. — [198](#_page198)

{337} Инбер В. М. — [321](#_page321)

Инкижинов В. И. — [121](#_page121), [137](#_page137), [157](#_page157), [201](#_page201)

Иосиф Золотой — [18](#_page018)

Калинин М. И. — [231](#_page231)

Калло Ж. (Callot) — [72](#_page072), [73](#_page073), [83](#_page083), [84](#_page084), [250](#_page250)

Кальдерон П. — [107](#_page107)

Каменев Л. Б. — [235](#_page235)

Капчинский М. Я. — [260](#_page260)

Карамзина Е. А. — [45](#_page045)

Карнера П. — [269](#_page269)

Каростин (Коростин) М. С. — [264](#_page264), [266](#_page266)

Карраччи А. — [250](#_page250)

Карраччи Ан. (Caracci) — [247](#_page247)

Карраччи Л. — [250](#_page250)

Касаткина Н. — [143](#_page143)

Катя (Е. И.) — [11](#_page011), [12](#_page012), [19](#_page019) – [21](#_page021), [23](#_page023) – [27](#_page027), [32](#_page032), [39](#_page039), [45](#_page045), [145](#_page145)

Кауфман Дж. С. — [283](#_page283)

Кельберер А. В. — [201](#_page201)

Керженцев П. М. — [262](#_page262), [263](#_page263), [265](#_page265)

Киселев С. М. — [311](#_page311), [313](#_page313)

Клейман Н. И. — [5](#_page005), [8](#_page008), [11](#_page011), [113](#_page113), [137](#_page137), [225](#_page225), [242](#_page242), [256](#_page256)

Клемансо Ж. — [268](#_page268)

Кнорре Ф. Ф. — [300](#_page300), [302](#_page302)

Княжнин Я. Б. — [44](#_page044), [45](#_page045)

Козиков С. В. — [273](#_page273)

Козинцев Г. М. — [260](#_page260)

Кольцов М. Е. — [260](#_page260)

Комарденков В. П. — [113](#_page113)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [268](#_page268), [269](#_page269)

Комиссаржевская В. Ф. — [73](#_page073), [107](#_page107), [212](#_page212)

Кон Ф. Я. — [231](#_page231)

Конецкая Е. Я. — [36](#_page036), [48](#_page048) – [52](#_page052), [58](#_page058), [59](#_page059), [74](#_page074)

Конецкий И. — [46](#_page046)

Конецкий И. И. — [46](#_page046)

Корбюзье (Corbusier; правильно: Ле Корбюзье) — [325](#_page325)

Коренев М. М. — [178](#_page178)

Корнель П. — [139](#_page139)

Кортес Э. — [251](#_page251)

Корш Ф. А. — [175](#_page175), [178](#_page178)

Коршунов В. П. — [200](#_page200)

Крицберг Л. М. — [225](#_page225)

Кроммелинк Ф. — [208](#_page208)

Кросс В. (Victoria Cross; Анни Софи Кори) — [43](#_page043), [45](#_page045)

Крэг Г. (Gordon Craig) — [54](#_page054), [71](#_page071), [72](#_page072), [149](#_page149)

Кугель А. Р. — [200](#_page200), [221](#_page221), [222](#_page222)

Кузнецов М. М. — [94](#_page094)

Кузьминиха (Кузьминишна) — [100](#_page100), [101](#_page101), [111](#_page111)

Кулешов Л. В. — [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153), [154](#_page154), [216](#_page216), [236](#_page236), [238](#_page238), [242](#_page242) – [245](#_page245), [308](#_page308), [309](#_page309), [334](#_page334)

Кульбин Н. И. — [35](#_page035)

Купер Г. — [283](#_page283)

Лакруа П. (Библиофил Жакоб) — [103](#_page103), [104](#_page104)

Ланской М. — [46](#_page046)

Ланци Л. (Lanzi) — [22](#_page022)

Лапицкий И. М. — [55](#_page055)

Лапкина М. — [275](#_page275), [276](#_page276), [310](#_page310)

Ларин Ю. — [187](#_page187), [194](#_page194), [195](#_page195), [218](#_page218), [229](#_page229)

Лачинов В. П. — [71](#_page071), [72](#_page072), [74](#_page074)

Леблан М. — [142](#_page142)

Левин Е. С — [146](#_page146), [210](#_page210), [212](#_page212)

Левшин А. И. — [5](#_page005), [116](#_page116), [166](#_page166)

Леже Ф. (Fernand Leger) — [269](#_page269), [271](#_page271)

Лекок Ш. — [131](#_page131)

Ленин В. И. — [228](#_page228), [230](#_page230), [231](#_page231) – [233](#_page233), [235](#_page235), [248](#_page248), [252](#_page252), [253](#_page253), [292](#_page292), [322](#_page322), [331](#_page331)

Лермонтов М. Ю. — [107](#_page107), [169](#_page169), [207](#_page207)

Лессинг Г. Э. — [165](#_page165)

Ли В. (Виолетта Паджет) — [103](#_page103)

Линтильхак (Lintilhac E.) — [22](#_page022)

Лисеага Д. — [280](#_page280), [283](#_page283)

Ллойд Дж. Д. — [267](#_page267)

Лондон Д. — [87](#_page087), [101](#_page101), [185](#_page185)

Лукин Л. И. — [139](#_page139), [142](#_page142)

Лукомский Г. К. — [26](#_page026), [27](#_page027), [103](#_page103), [104](#_page104)

Лукьянов Л. — [129](#_page129)

Луначарский А. В. — [71](#_page071), [140](#_page140), [188](#_page188), [192](#_page192), [247](#_page247), [272](#_page272)

Любич Э. — [265](#_page265)

Люце В. В. — [141](#_page141), [201](#_page201)

Майзель (Мейзель) Э. — [270](#_page270), [271](#_page271), [328](#_page328)

Макдональд Д. — [267](#_page267)

Маковский В. Е. — [137](#_page137)

Мальро А. — [330](#_page330)

Манн Г. — [266](#_page266)

Марголин С. А. — [5](#_page005), [148](#_page148)

Марджанов К. А. — [312](#_page312)

Мариенгоф А. Б. — [135](#_page135)

Маринетти Ф. Т. — [259](#_page259)

Маркс К. — [137](#_page137)

Мартине М. — [156](#_page156)

Масс В. З. — [109](#_page109), [125](#_page125), [126](#_page126)

Маяковский В. В. — [251](#_page251), [254](#_page254), [272](#_page272), [275](#_page275), [294](#_page294), [322](#_page322)

Медичи Е. — [306](#_page306)

Мей Ланьфан — [277](#_page277)

Мейерхольд В. Э. — [5](#_page005), [6](#_page006), [8](#_page008), [35](#_page035), [41](#_page041), [42](#_page042), [45](#_page045), [54](#_page054), [55](#_page055), [66](#_page066), [71](#_page071), [73](#_page073), [79](#_page079), [80](#_page080), [82](#_page082), [98](#_page098), [99](#_page099), [105](#_page105) – [112](#_page112), [114](#_page114), [16](#_page016), [121](#_page121), [124](#_page124), [127](#_page127), [129](#_page129) – [132](#_page132), [134](#_page134) – [137](#_page137), [139](#_page139) – [145](#_page145), [149](#_page149), [155](#_page155) – [169](#_page169), [170](#_page170), [173](#_page173), [178](#_page178), [194](#_page194) – [197](#_page197), [199](#_page199) – [203](#_page203), [205](#_page205) – [220](#_page220), [222](#_page222) – [225](#_page225), [243](#_page243) – [245](#_page245), [247](#_page247) – [250](#_page250), [266](#_page266), [272](#_page272) – [274](#_page274), [282](#_page282), [283](#_page283), [289](#_page289), [291](#_page291), [292](#_page292), [297](#_page297), [307](#_page307), [308](#_page308), [310](#_page310), [313](#_page313), [314](#_page314), [319](#_page319), [322](#_page322), [323](#_page323), [324](#_page324), [330](#_page330), [334](#_page334)

{338} Мейерхольд (Хольд) И. В. — [98](#_page098), [146](#_page146), [147](#_page147), [218](#_page218), [220](#_page220)

Мейерхольд О. М. — [218](#_page218)

Мельничанский — [231](#_page231), [232](#_page232)

Мережковский Д. С. — [37](#_page037), [46](#_page046), [47](#_page047)

Меринг В. — [260](#_page260)

Метерлинк М. (Meterlinch) — [46](#_page046), [81](#_page081), [167](#_page167)

Миклашевский К. М. — [103](#_page103), [104](#_page104), [158](#_page158), [218](#_page218) – [221](#_page221)

Михайловская — [300](#_page300), [302](#_page302)

Михельсон Е. К. (Frl. Michelson) — [31](#_page031), [35](#_page035), [88](#_page088) – [96](#_page096), [111](#_page111), [240](#_page240), [241](#_page241)

Мольер — [109](#_page109), [126](#_page126), [140](#_page140), [142](#_page142)

Моносзон Л. И. — [255](#_page255)

Монтегю А. (Ivor Montegu) — [268](#_page268), [283](#_page283)

Монтезума — [251](#_page251)

Морозов А. А. — [234](#_page234)

Морозов П. О. — [41](#_page041)

Мохой-Надь Л. (Moholy-Nagy) — [262](#_page262), [265](#_page265)

Моцарт В. А. — [243](#_page243)

Муратов П. П. — [21](#_page021), [103](#_page103), [104](#_page104)

Муссинак Л. — [255](#_page255), [257](#_page257), [274](#_page274)

Мухина В. И. — [296](#_page296)

Назимова А. Я. — [274](#_page274)

Негри П. — [282](#_page282), [284](#_page284)

Неер К. — [258](#_page258), [260](#_page260)

Незлобии (Алябьев) К. Н. — [85](#_page085), [86](#_page086), [269](#_page269)

Немирович-Данченко В. И. — [276](#_page276), [283](#_page283)

Никитин А. Л. — [53](#_page053), [86](#_page086), [87](#_page087), [90](#_page090), [98](#_page098), [100](#_page100), [102](#_page102), [106](#_page106)

Никитин Л. А. — [87](#_page087), [98](#_page098), [100](#_page100), [101](#_page101), [199](#_page199), [279](#_page279)

Николаев П. — [23](#_page023)

Нильсен А. — [262](#_page262), [266](#_page266)

Нильсен (Альпер) В. С. — [258](#_page258), [260](#_page260)

Обухов А. Н. — [56](#_page056)

О’Коннор — [268](#_page268)

Опсатович — [57](#_page057), [122](#_page122)

Орленев П. Н. — [212](#_page212)

Орлов Д. Н. — [291](#_page291), [295](#_page295) – [297](#_page297), [303](#_page303), [311](#_page311), [313](#_page313), [324](#_page324)

Островский А. Н. — [11](#_page011), [15](#_page015), [25](#_page025), [27](#_page027), [41](#_page041), [61](#_page061), [63](#_page063), [76](#_page076), [172](#_page172), [180](#_page180), [181](#_page181), [185](#_page185), [199](#_page199), [203](#_page203), [211](#_page211), [309](#_page309)

Остужев А. А. — [162](#_page162)

Оффенбах Ж. — [41](#_page041), [55](#_page055)

Охлопков Н. П. — [220](#_page220)

Панормов-Сокольский — [154](#_page154)

Парнах (Парнок) В. Я. — [121](#_page121), [123](#_page123), [124](#_page124)

Пастроне Дж. — [178](#_page178)

Патловский А. — [46](#_page046)

Патловская М. — [46](#_page046)

Пейч С. Н. — [33](#_page033), [34](#_page034), [45](#_page045), [47](#_page047), [53](#_page053), [57](#_page057), [65](#_page065), [66](#_page066), [75](#_page075), [77](#_page077), [78](#_page078), [83](#_page083), [85](#_page085), [86](#_page086)

Перетц В. Н. — [103](#_page103), [104](#_page104)

Перро Ш. — [31](#_page031)

Петров В. М. — [304](#_page304)

Пикфорд М. — [284](#_page284)

Пиранделло Л. — [258](#_page258), [259](#_page259), [260](#_page260)

Пискатор Э. (Piscator) — [258](#_page258), [260](#_page260)

Платон — [45](#_page045)

Плетнев В. Ф. — [99](#_page099), [100](#_page100), [102](#_page102), [143](#_page143), [152](#_page152) – [156](#_page156), [171](#_page171), [172](#_page172), [180](#_page180), [185](#_page185) – [189](#_page189), [192](#_page192), [193](#_page193), [199](#_page199), [235](#_page235), [301](#_page301), [302](#_page302), [331](#_page331)

Плеханов Д. Г. — [18](#_page018)

Погодин Н. Ф. — [301](#_page301), [302](#_page302), [312](#_page312)

Подвойский Н. Н. — [231](#_page231), [232](#_page232)

Полонская В. В. — [275](#_page275)

Полонский В. А. — [275](#_page275)

Поммер Э. — [266](#_page266)

Попов А. Д. — [264](#_page264), [266](#_page266), [300](#_page300), [301](#_page301), [303](#_page303), [308](#_page308), [313](#_page313), [314](#_page314), [330](#_page330)

Попов Г. Н. — [286](#_page286), [287](#_page287), [299](#_page299), [305](#_page305), [306](#_page306), [329](#_page329), [334](#_page334)

Попова Л. С. — [118](#_page118), [127](#_page127), [138](#_page138), [141](#_page141), [201](#_page201)

Правов И. К. — [265](#_page265)

Преображенская О. И. — [265](#_page265)

Прокофьев С. С. — [142](#_page142), [149](#_page149)

Птушко А. Л. — [304](#_page304)

Пуанкаре Р. — [231](#_page231)

Пудовкин В. И. — [167](#_page167), [251](#_page251), [258](#_page258), [260](#_page260), [265](#_page265), [272](#_page272), [273](#_page273), [303](#_page303)

Пулайль А. — [269](#_page269)

Пушкарева М. А. (М. А., Мар. Алекс.) — [12](#_page012), [19](#_page019), [20](#_page020) – [22](#_page022), [26](#_page026), [27](#_page027), [31](#_page031), [32](#_page032), [41](#_page041), [42](#_page042), [44](#_page044), [45](#_page045), [56](#_page056), [58](#_page058), [59](#_page059), [75](#_page075), [76](#_page076)

Пушкин А. С. — [10](#_page010), [37](#_page037), [45](#_page045), [65](#_page065), [162](#_page162), [195](#_page195), [242](#_page242), [281](#_page281), [286](#_page286), [294](#_page294), [314](#_page314), [315](#_page315), [322](#_page322), [325](#_page325), [333](#_page333)

Пушкина Н. П. — [12](#_page012), [19](#_page019), [21](#_page021), [22](#_page022), [24](#_page024) – [26](#_page026), [31](#_page031), [32](#_page032), [45](#_page045), [50](#_page050), [52](#_page052), [55](#_page055), [56](#_page056)

Пырьев И. А. — [172](#_page172), [273](#_page273)

Радлов С. Э. — [45](#_page045), [140](#_page140), [142](#_page142), [217](#_page217)

Раевский Н. Н. — [162](#_page162)

Райх З. Н. — [149](#_page149), [195](#_page195) – [197](#_page197), [200](#_page200), [204](#_page204), [205](#_page205), [208](#_page208), [209](#_page209), [211](#_page211), [214](#_page214), [215](#_page215), [220](#_page220) – [223](#_page223), [273](#_page273), [274](#_page274), [292](#_page292), [310](#_page310)

Расин Ж. — [139](#_page139), [142](#_page142)

Распутин Г. Е. — [262](#_page262), [266](#_page266)

Рафес М. Г. — [262](#_page262), [265](#_page265)

Резерфорд Э. — [269](#_page269), [271](#_page271)

Рей Ман (Эммануэль Рудницкий; Man Ray) — [269](#_page269), [270](#_page270)

Рерих Н. К. — [85](#_page085), [137](#_page137)

Ржешевский А. Г. — [260](#_page260)

Рихтер З. — [228](#_page228)

Розенталь Л. М. — [270](#_page270) – [272](#_page272), [282](#_page282)

Роллан Р. — [54](#_page054)

Роом А. М. — [217](#_page217)

Рошаль Г. Л. — [304](#_page304)

{339} Ртищева М. И. — [306](#_page306)

Руденко Ж. — [121](#_page121)

Руттман В. — [258](#_page258), [260](#_page260)

Руэда Л. де — [41](#_page041), [42](#_page042)

Рыков А. И. — [231](#_page231)

Рылло А. А. — [221](#_page221), [228](#_page228)

Садко — [194](#_page194), [218](#_page218), [219](#_page219)

Сальери А. — [243](#_page243)

Сахаров — [11](#_page011), [12](#_page012)

Сахаров А. Д. — [235](#_page235)

Светлов (Ивченко) В. Я. — [104](#_page104), [105](#_page105)

Семенов А. И. — [51](#_page051), [52](#_page052)

Сервантес М. — [41](#_page041), [42](#_page042)

Симанович А. — [263](#_page263), [266](#_page266)

Синклер Э. (Уптон) — [155](#_page155), [156](#_page156), [172](#_page172), [186](#_page186)

Ситковецкая М. М. — [200](#_page200)

Скриб Э. — [41](#_page041)

Скрябин А. Н. — [142](#_page142)

Сливкин А. М. — [278](#_page278), [279](#_page279)

Случайный Ф. М. — [54](#_page054), [59](#_page059), [70](#_page070), [74](#_page074)

Смирнова Е. А. — [56](#_page056)

Смышляев В. С. — [87](#_page087), [99](#_page099), [100](#_page100), [101](#_page101), [106](#_page106), [113](#_page113), [114](#_page114), [116](#_page116), [123](#_page123), [140](#_page140), [143](#_page143), [171](#_page171), [185](#_page185), [278](#_page278), [279](#_page279)

Солженицын А. И. — [235](#_page235)

Соловьев В. Н. — [220](#_page220)

Соловьев Н. Я. — [11](#_page011), [25](#_page025), [27](#_page027)

Сологуб Ф. К. — [41](#_page041)

Спиридонов — [121](#_page121)

Сталин И. В. — [98](#_page098), [235](#_page235), [265](#_page265), [279](#_page279), [313](#_page313), [322](#_page322)

Станиславский К. С. — [116](#_page116), [205](#_page205), [209](#_page209), [222](#_page222), [244](#_page244), [283](#_page283), [313](#_page313)

Старк Э. А. — [37](#_page037)

Стерн Л. — [6](#_page006)

Стецкий А. И. — [302](#_page302), [303](#_page303), [304](#_page304)

Строев А. А. (Ал. Ал.) — [53](#_page053), [57](#_page057), [59](#_page059), [64](#_page064) – [66](#_page066), [73](#_page073), [85](#_page085)

Строева В. П. — [304](#_page304)

Сутырин В. А. — [265](#_page265)

Сухово-Кобылин А. В. — [61](#_page061), [143](#_page143), [201](#_page201), [202](#_page202), [205](#_page205), [249](#_page249), [289](#_page289)

Сюзор П. Ю. — [71](#_page071), [73](#_page073)

Сюзор Ю. П. — [71](#_page071)

Сюннерберг К. А. — [105](#_page105)

Таиров А. Я. — [125](#_page125), [129](#_page129) – [135](#_page135)

Таисия Ивановна — [298](#_page298), [306](#_page306)

Тамайо‑и‑Баус М. — [84](#_page084)

Татаринов В. Н. — [116](#_page116)

Тейлор Ф. У. — [120](#_page120), [121](#_page121)

Терррайль П. дю — [121](#_page121)

Тик Л. — [105](#_page105), [106](#_page106), [199](#_page199)

Тикнор Д. — [100](#_page100), [101](#_page101)

Тиссэ Э. К. — [66](#_page066), [236](#_page236), [254](#_page254), [259](#_page259), [283](#_page283), [310](#_page310), [331](#_page331)

Тихонович В. В. — [100](#_page100), [107](#_page107)

Толлер Э. — [197](#_page197)

Толстой Л. Н. — [12](#_page012), [283](#_page283), [322](#_page322)

Томсон Дж. Дж. — [269](#_page269), [271](#_page271)

Трауберг Л. З. — [260](#_page260)

Третьяков С. М. — [60](#_page060), [121](#_page121), [136](#_page136), [156](#_page156), [170](#_page170), [179](#_page179), [180](#_page180) – [182](#_page182), [185](#_page185), [191](#_page191), [193](#_page193), [195](#_page195), [199](#_page199), [217](#_page217), [219](#_page219), [220](#_page220), [249](#_page249), [250](#_page250)

Троцкий Л. Д. — [156](#_page156), [157](#_page157), [206](#_page206), [231](#_page231), [233](#_page233) – [235](#_page235), [319](#_page319)

Тэн И. — [21](#_page021)

Уайльд О. (Wilde) — [30](#_page030), [132](#_page132)

Урицкий М. С. — [13](#_page013)

Утесов Л. О. — [301](#_page301)

Файко А. М. — [135](#_page135), [217](#_page217), [249](#_page249)

Февральский А. В. — [53](#_page053)

Федор Стратилат — [29](#_page029)

Федоров В. Ф. — [127](#_page127), [141](#_page141), [143](#_page143)

Федоров Н. Ф. — [324](#_page324)

Федотов П. А. — [78](#_page078), [79](#_page079)

Фельдман О. М. — [225](#_page225)

Фербэнкс Д. — [282](#_page282), [284](#_page284)

Фердинандов Б. А. — [130](#_page130), [132](#_page132)

Феспид — [143](#_page143)

Флаэрти Р. — [265](#_page265)

Фокин М. М. — [325](#_page325)

Фореггер (Грейфентурн) Н. М. — [99](#_page099), [108](#_page108), [109](#_page109), [113](#_page113), [122](#_page122), [125](#_page125), [126](#_page126), [130](#_page130), [132](#_page132), [136](#_page136), [151](#_page151), [155](#_page155), [166](#_page166), [186](#_page186), [202](#_page202), [217](#_page217), [225](#_page225), [302](#_page302)

Фрейд З. — [90](#_page090), [197](#_page197), [198](#_page198), [222](#_page222), [223](#_page223), [244](#_page244)

Фриче В. М. — [259](#_page259)

Фролов — [240](#_page240)

Фукс Э. — [257](#_page257), [259](#_page259)

Харлампиев А. Г. — [121](#_page121)

Харт М. — [283](#_page283)

Херсонский Х. Н. — [151](#_page151), [186](#_page186), [265](#_page265)

Хохлова А. С. — [154](#_page154)

Цвейг С. — [197](#_page197), [223](#_page223), [224](#_page224), [259](#_page259)

Цеткин К. — [231](#_page231), [233](#_page233)

Цинн, д‑р — [92](#_page092), [94](#_page094)

Чаплин Ч. — [158](#_page158), [159](#_page159), [169](#_page169), [204](#_page204), [282](#_page282), [284](#_page284)

Чемберлен Н. — [267](#_page267)

Червяков Е. В. — [299](#_page299), [300](#_page300), [302](#_page302)

Честертон Г. К. — [128](#_page128)

Чехов А. П. — [212](#_page212)

Чехов М. А. — [212](#_page212)

Чувелев И. П. — [137](#_page137)

Чудовский В. А. — [41](#_page041)

Шведчиков К. М. — [262](#_page262), [265](#_page265)

Шевченко Т. — [302](#_page302)

Шекспир У. — [6](#_page006), [72](#_page072), [73](#_page073), [99](#_page099), [100](#_page100), [134](#_page134), [139](#_page139), [163](#_page163), [223](#_page223), [308](#_page308), [318](#_page318)

Шенк Д. (Скэнк) — [282](#_page282), [284](#_page284)

Шершеневич В. Г. — [130](#_page130) – [132](#_page132), [135](#_page135)

{340} Шиллер Ф. — [76](#_page076), [164](#_page164)

Шкловский В. Б. — [6](#_page006), [10](#_page010), [16](#_page016), [206](#_page206), [244](#_page244), [249](#_page249)

Шлепянов И. Ю. — [299](#_page299), [301](#_page301), [305](#_page305), [311](#_page311), [312](#_page312), [330](#_page330)

Шмеллинг М. — [269](#_page269)

Шницлер А. — [41](#_page041)

Шопенгауэр А. (Schopengauer) — [36](#_page036), [44](#_page044), [82](#_page082)

Шостакович Д. Д. — [326](#_page326)

Шоу Б. — [113](#_page113), [127](#_page127), [200](#_page200), [201](#_page201), [225](#_page225), [270](#_page270), [271](#_page271)

Штейнов — [260](#_page260), [263](#_page263)

Штернберг Д. фон (Sternberg, St.) — [262](#_page262), [263](#_page263), [266](#_page266), [268](#_page268), [282](#_page282), [283](#_page283)

Штетер, д‑р — [92](#_page092), [93](#_page093), [94](#_page094)

Штраус И. — [191](#_page191)

Штраух М. М. — [5](#_page005), [101](#_page101), [114](#_page114), [142](#_page142), [251](#_page251) – [254](#_page254), [256](#_page256), [259](#_page259) – [261](#_page261), [263](#_page263) – [265](#_page265), [267](#_page267), [268](#_page268), [270](#_page270), [272](#_page272), [273](#_page273), [275](#_page275), [276](#_page276), [278](#_page278) – [280](#_page280), [282](#_page282) – [284](#_page284), [293](#_page293), [296](#_page296), [299](#_page299), [301](#_page301), [303](#_page303), [313](#_page313), [323](#_page323)

Штреземан Г. — [261](#_page261), [265](#_page265), [268](#_page268)

Шуб Э. И. — [223](#_page223), [225](#_page225), [256](#_page256), [277](#_page277), [286](#_page286), [330](#_page330), [334](#_page334)

Шумяцкий Б. З. — [286](#_page286), [287](#_page287), [303](#_page303), [304](#_page304), [331](#_page331), [332](#_page332)

Щербаков В. А. — [5](#_page005), [137](#_page137), [169](#_page169)

Эбелин, д‑р — [91](#_page091), [92](#_page092)

Эгдешман М. Н. — [272](#_page272), [273](#_page273)

Эгдешман Н. М. — [272](#_page272), [273](#_page273)

Эдуард I – [270](#_page270)

Эдуард VI – [270](#_page270)

Эдуард VIII – [268](#_page268), [269](#_page269)

Эйзенштейн М. О. — [23](#_page023), [30](#_page030), [31](#_page031), [35](#_page035), [50](#_page050), [51](#_page051), [88](#_page088), [89](#_page089), [90](#_page090) – [96](#_page096), [124](#_page124), [149](#_page149)

Эйзенштейн Ю. И. — [10](#_page010) – [16](#_page016), [18](#_page018), [20](#_page020) – [23](#_page023), [26](#_page026), [27](#_page027), [29](#_page029), [30](#_page030), [32](#_page032) – [48](#_page048), [50](#_page050), [53](#_page053), [54](#_page054), [56](#_page056) – [59](#_page059), [69](#_page069), [71](#_page071) – [78](#_page078), [82](#_page082), [84](#_page084), [86](#_page086) – [89](#_page089), [98](#_page098) – [102](#_page102), [104](#_page104), [106](#_page106), [109](#_page109) – [113](#_page113), [116](#_page116), [122](#_page122) – [124](#_page124), [134](#_page134) – [136](#_page136), [141](#_page141), [143](#_page143), [145](#_page145) – [148](#_page148), [150](#_page150), [155](#_page155), [170](#_page170), [193](#_page193), [195](#_page195), [206](#_page206), [207](#_page207), [211](#_page211), [214](#_page214), [218](#_page218), [236](#_page236), [237](#_page237), [239](#_page239), [240](#_page240), [254](#_page254)

Экк Н. В. — [265](#_page265)

Элькснис (Эльксне) М. Я. — [30](#_page030), [91](#_page091), [96](#_page096), [108](#_page108), [111](#_page111), [112](#_page112), [114](#_page114), [123](#_page123), [146](#_page146)

Эндзина Г. Д. — [10](#_page010), [16](#_page016)

Эрберг Конст. — см. [Сюннерберг К. А.](#_Tosh0005638)

Эрдман Н. Р. — [249](#_page249), [250](#_page250)

Эренбург И. Г. — [330](#_page330)

Эрмлер Ф. М. — [331](#_page331), [332](#_page332)

Э‑с В. — [141](#_page141)

Юденич Н. Н. — [38](#_page038)

Юренев Р. Н. — [178](#_page178) – [181](#_page181), [185](#_page185), [193](#_page193), [208](#_page208), [225](#_page225), [286](#_page286), [334](#_page334)

Юрцев Б. И. — [118](#_page118) – [120](#_page120)

Юрьев Ю. М. — [212](#_page212)

Юсупов Ф. Ф. — [263](#_page263), [266](#_page266)

Юткевич С. Ю. — [5](#_page005), [107](#_page107) – [109](#_page109), [113](#_page113), [125](#_page125), [126](#_page126), [137](#_page137), [148](#_page148), [157](#_page157), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [302](#_page302)

Яков Андреевич (Жаки, дядя Жак) — [136](#_page136), [137](#_page137), [144](#_page144), [150](#_page150), [156](#_page156), [171](#_page171), [193](#_page193), [241](#_page241),

Якулов Г. Б. — [132](#_page132)

Янгиров Р. М. — [274](#_page274)

Яннингс Э. (Jannings) — [262](#_page262), [263](#_page263), [266](#_page266), [267](#_page267)

Яншин М. М. — [275](#_page275)

Ярославский Е. М. — [231](#_page231)

Ярхо — [124](#_page124), [136](#_page136), [144](#_page144)

Dumont Hervé — [259](#_page259)

Gershwin G. — [326](#_page326)

Haken, dr — [146](#_page146)

Hogarth W. — [103](#_page103), [104](#_page104)

Kerr — [274](#_page274)

Köppitz, Frau — [252](#_page252), [254](#_page254)

Lichtenberg G. — [103](#_page103), [104](#_page104)

Parson L. — [280](#_page280)

Péricaud L. — [271](#_page271)

1. См.: Эндзина Г. Д. «Жил, задумывался, увлекался…». — Встречи с прошлым. Вып. 2. М., 1976, с. 308 – 309. [↑](#endnote-ref-3)
2. Шкловский Виктор. Эйзенштейн. М., 1976, с. 61. [↑](#endnote-ref-4)
3. Мемуары, т. 2, с. 473. [↑](#endnote-ref-5)
4. Там же, с. 240. [↑](#endnote-ref-6)
5. Там же, с. 473; в оригинале по-английски, перевод наш. [↑](#endnote-ref-7)
6. Там же, с. 241 – 245. [↑](#endnote-ref-8)
7. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1548, л. 18 об. и л. 22 об. [↑](#endnote-ref-9)
8. Там же, л. 76. [↑](#endnote-ref-10)
9. Там же, л. 102. [↑](#endnote-ref-11)
10. Там же, л. 4. [↑](#endnote-ref-12)
11. Там же, л. 29. [↑](#endnote-ref-13)
12. Там же, л. 53 об. [↑](#endnote-ref-14)
13. Цит. по: «Искусство кино», 1988, № 1, с. 72. [↑](#endnote-ref-15)
14. См. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 759. [↑](#endnote-ref-16)
15. Там же, оп. 1, ед. хр. 1548, л. 100. [↑](#endnote-ref-17)
16. Открытое письмо. На лицевой стороне почтовой карточки — фото: г. Череповец. Городская электрическая станция.

    Штемпель: Вологда, 21.9.18. [↑](#endnote-ref-18)
17. В следующем письме (от 23 сентября) Сергей Михайлович описал весь проделанный путь: от Гатчины — через Тихвин и Череповец — до Вологды. В Череповец эшелон прибыл 21 утром. [↑](#endnote-ref-19)
18. Речь идет о Спасо-Прилуцком монастыре, расположенном в излучине («луке») реки Вологды северо-восточнее города. Основал обитель в 1371 году Дмитрий Прилуцкий. Каменные постройки стали возводиться в монастыре с начала XVI века. [↑](#endnote-ref-20)
19. Имеются в виду стены Архиерейского дома, построенные в 1671 – 1675 гг., и Софийский собор (строился как Успенский в 1568 – 1570 гг. по повелению Ивана Грозного; освящен как Софийский в 1588 году). [↑](#endnote-ref-21)
20. Начало письма (как минимум — лист и оборот) не сохранилось. На верху первой сохранившейся страницы — помета «Вожега» (то есть письмо написано из Вожеги). Датировать его следует до 26 сентября: 26/IX‑18 Сергей Михайлович написал матери открытое письмо, в котором просил прислать ложку и вилку, не обнаруженные им при разборке вещей, а публикуемое письмо заканчивалось сообщением, что он будет разбираться в сундуке. [↑](#endnote-ref-22)
21. Вологда вошла в состав опричных земель, и одно время предполагалось, что она станет северной резиденцией Ивана Грозного, поэтому собор возводился как дублет Успенского собора Москвы. [↑](#endnote-ref-23)
22. Речь идет о внутренних постройках Архиерейского дома: надвратной Воздвиженской церкви (1687 – 1689) и архиерейских палатах с домовой церковью Рождества Христова (1667 – 1670). [↑](#endnote-ref-24)
23. Колокольня примыкает к Софийскому собору, она была перестроена в 1869 – 1870 гг. и стала самым высоким сооружением в Вологодской епархии. [↑](#endnote-ref-25)
24. Имеется в виду Воскресенский собор (1772 – 1776). [↑](#endnote-ref-26)
25. Сергея Михайловича заинтересовали двери палат Казенного приказа — первого каменного сооружения Архиерейского дома (1659): стрельчатые обрамления дверных проемов в виде валика. Надо сказать, что он не заметил за листвой садика главного здания Архиерейского дома — палат Иосифа Золотого (1764 – 1769), представляющих собой образец развитого барокко. [↑](#endnote-ref-27)
26. Речь идет о «Страшном суде», занимающем всю западную стену Софийского собора, расписанного ярославским мастером Дмитрием Григорьевичем Плехановым в 1686 – 1688 гг. [↑](#endnote-ref-28)
27. Имеется в виду Мария Алексеевна Пушкарева (в дальнейшем М. А., Мар. Алекс.). О ее приезде Сергей Михайлович сообщал матери в письме от 3 октября. [↑](#endnote-ref-29)
28. Судя по письму Кати от 3 октября 1919 года к Ю. И. Эйзенштейн (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 3059, л. 19), она имела отдельную комнату в квартире матери Сергея Михайловича (видимо, была подселена в порядке «уплотнения»).

    Сергей Михайлович упоминал о девушке уже в первом письме из Вологды, сообщая матери, что устроился «куда уютнее, чем в классном вагоне, где кстати, живет Катя» (л. 2 об.). В письме от 3 октября из Вожеги он писал: «Что касается Кати, она очень довольна своей судьбой, особенно если будет получать тоже 800 рублей!» (л. 8). {21} Ниже он добавлял, что Катя, работающая в Управлении Военного строительства, выпишет ему удостоверение о «неприкосновенности квартиры и вещей как принадлежащих фронтовику», которое будет переслано в Петроград. [↑](#endnote-ref-30)
29. Речь идет о жившей в Вологде Наталье Павловне Пушкиной, сестре танцовщицы Петроградского театра музыкальной драмы Марии Павловны Ждан-Пушкиной, приехавшей в Вологду лечиться от туберкулеза. Наталья Павловна прибыла в Вожегу вместе с М. А. Пушкаревой. Сергей Михайлович так откомментировал в письме от 3 октября ее приезд: «… все-таки будет больше симпатичных лиц!» (л. 5 об.). [↑](#endnote-ref-31)
30. К сожалению, письма Ю. И. Эйзенштейн к сыну за 1918 – 1920 гг. (за исключением двух малозначительных) не сохранились. Это затрудняет идентификацию лиц, упоминаемых Сергеем Михайловичем. «Жандарм Фрейлейн» (как можно предположить по более поздним письмам) — прозвище жилички Юлии Ивановны, которая присматривала за квартирой, когда сын перевез матушку в Холм. [↑](#endnote-ref-32)
31. *Маврикий Осипович Вольф* (1825 – 1883) был известным петербуржским издателем и владельцем книжных магазинов. Здесь речь идет об одном из магазинов, принадлежащих его наследникам. [↑](#endnote-ref-33)
32. Сергей Михайлович точно помнил содержание второго тома «Флоренция и Венеция» (М., 1916) книги Ипполита Тэна «Путешествие по Италии». [↑](#endnote-ref-34)
33. Имеется в виду книга П. П. Муратова «Образы Италии» (М., т. 1, 1911; т. 2, 1912). [↑](#endnote-ref-35)
34. Речь идет о первом томе пятитомного издания: Lintilhac E. Histoire générale du théâtre en France. [↑](#endnote-ref-36)
35. О том, что он читает Золя, Сергей Михайлович писал матери и 20 октября. [↑](#endnote-ref-37)
36. В библиотеке Эйзенштейна был французский перевод трехтомной истории итальянской живописи (1795 – 1796) аббата Луиджи Ланци (1732 – 1810). [↑](#endnote-ref-38)
37. 24 октября Сергей Михайлович писал: «За Lintilhac’а очень-очень merci» (л. 26). Привезла посылку М. А. Пушкарева, ее ожидание Сергей Михайлович тоже описал: «Приехала М. А. вчера в… 2 ч. 10 м. ночи, но мы с Натальей Павловной {23} Пушкиной вдвоем геройски досидели с 12 ч. (когда поезд должен приходить)…» (л. 25). [↑](#endnote-ref-39)
38. Далее Сергей Михайлович сообщает матери о том, что написал отцу «на немецком» (л. 21 об.). Это свидетельствует о том, что сын знал местонахождение отца и вел с ним переписку. [↑](#endnote-ref-40)
39. Письмо писалось в два приема: начато 24 октября и завершено 27‑го. Перерыв можно объяснить тем, что Эйзенштейн провел два дня в Вологде, куда ездил с Катей. [↑](#endnote-ref-41)
40. Эйзенштейн заинтересовался этим номером журнала «Мир искусства» как своего рода иллюстративным рядом к книге Линтильхака: центральным материалом в нем была публикация «Средневековая поэзия в миниатюрах. 53 снимка с миниатюр XIII – XVI веков из Имп[ераторской] Публичной Библиотеки и др. музеев» (с. 85 – 120). Ее сопровождала статья П. Николаева «Средневековая поэзия в миниатюрах» (с. 121 – 127).

    Думается, следует обратить внимание на то, что в этом же номере опубликована статья А. Иванова «Логэ и Зигфрид» (с. 128 – 145). Было бы интересно сопоставить ее с записями Сергея Михайловича периода работы над оперой «Валькирия» в Большом театре в 1940 году. [↑](#endnote-ref-42)
41. Видимо, по этому письму можно определить время прибытия Марии Павловны Ждан-Пушкиной (в дальнейшем М. П., Мар. Павл.) в Вожегу — начало ноября 1918 года. [↑](#endnote-ref-43)
42. Письмо не датировано. Написано, скорее всего, сразу же за предыдущим. [↑](#endnote-ref-44)
43. И это письмо написано в два приема, причем продолжение его датировано 3 ноября, так что начало его могло быть написано в последних числах предыдущего месяца. [↑](#endnote-ref-45)
44. Пьеса Н. Я. Соловьева, переработанная А. Н. Островским (опубликована в седьмом номере журнала «Отечественные записки» за 1877 год под псевдонимом Щ…). Занятно, что ее жанр определен авторами как «сцены из жизни уездного захолустья». [↑](#endnote-ref-46)
45. Эйзенштейн исполнял в спектакле роль Петра Степановича Иванова, чиновника при Шургине, гражданском генерале. Характеристика персонажа Эйзенштейном практически совпадает с авторской. [↑](#endnote-ref-47)
46. Надо полагать, далее Сергей Михайлович рассказывал о ходе работы над спектаклем и переходил к своей работе в качестве декоратора — однако здесь в письме утрата. [↑](#endnote-ref-48)
47. Можно с уверенностью утверждать, что Катюша исполняла роль одной из сестер — Липочки, поскольку Наталья Павловна играла другую — Настю, невесту персонажа, сыгранного Эйзенштейном. [↑](#endnote-ref-49)
48. {27} В письме М. А. Пушкаревой Ю. И. Эйзенштейн от 6 мая 1919 года упоминается дочь Лиза, которую некий режиссер убедил вернуться в театр (см. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 3051, лл. 1 об. – 2). [↑](#endnote-ref-50)
49. Польку Иванов и Настя танцуют во втором действии, в котором и появляется на сцене персонаж, которого исполнял Сергей Михайлович. [↑](#endnote-ref-51)
50. Действие пьесы Островского и Соловьева происходит в семидесятые годы. [↑](#endnote-ref-52)
51. Это определение, надо думать, относится к Кате. [↑](#endnote-ref-53)
52. Речь идет о книге Георгия Крескентьевича Лукомского (1884 – 1952) «Вологда в ее старине. Описание памятников художественной и архитектурной старины, составленное и изданное при участии членов Северного кружка любителей изящных искусств» (СПб., 1914). [↑](#endnote-ref-54)
53. «Поцелуй Иуды» — пьеса (1909) Софьи Николаевны Белой (наст. фам. Богдановская), мелодрама из современной жизни. Названа по имени Иуды Викентьевича — «ростовщика 48 лет. Оборванного, худого, типичного».

    Декорация первого действия так описывается автором: «Темная комната в подвальном этаже. В углу масса рухляди, одежда висит, лампы старые. Стоят кровать, шкаф большой или сундук в углу. На стенах картины. В открытую дверь видна передняя. Окно, у окна старый диван. И стол посередине комнаты».

    Спустя несколько месяцев, в «Мыслях о репертуаре и драматической литературе вообще» Сергей Михайлович назвал Белую «наседкой проституток и пьяниц и пр. детищ, которых по выходе из театра и так задаром увидишь на первом перекрестке» (Мнемозина. Вып. 2, с. 195). [↑](#endnote-ref-55)
54. Начало возведения каменных стен Спасо-Прилуцкого монастыря относится к рубежу 1640 – 1650‑х гг. [↑](#endnote-ref-56)
55. Здесь можно наблюдать, как «поэзия» вытесняет в сознании Сергея Михайловича «правду» (если воспользоваться названием книги воспоминаний Гете): каменные стены монастыря стали возводиться в середине XVII века, многие десятилетия спустя после смерти Ивана Грозного, в «ниши-углубления» не могли при нем «замуровывать преступников». Назначение «каменных мешков» было более функциональным: в них хранились боеприпасы. [↑](#endnote-ref-57)
56. Речь идет о Спасском соборе, построенном в 1537 – 1542 гг. из камня на месте сгоревшего деревянного. [↑](#endnote-ref-58)
57. В Спасском соборе покоятся мощи Дмитрия Прилуцкого (ум. 1391), основателя обители, и Игнатия (в миру — князь Иван Андреевич; 1477 – 1523). [↑](#endnote-ref-59)
58. Имеются в виду крытые переходы, соединяющие Спасский собор с трапезной палатой и древними настоятельскими покоями. [↑](#endnote-ref-60)
59. Речь идет о церкви Вознесения (до 1815 года — храм во имя Федора Стратилата). [↑](#endnote-ref-61)
60. В письме густо зачеркнуто около трех строк. Позднее (15 декабря) Сергей Михайлович пояснял матери: «… письма просматривает военная цензура — комментарии излишни…» (л. 52). [↑](#endnote-ref-62)
61. Домашнее имя Марии Яковлевны Элькснис (Эльксне), тесными узами связанной с рижским домом Сергея Михайловича. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились ее письма к нему (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2278). [↑](#endnote-ref-63)
62. {31} По всей видимости, это последние сведения, полученные Сергеем Михайловичем о своем отце от близких семье людей. Разорение квартиры произошло в его отсутствие, так как Михаил Осипович в это смутное время жил в Юрьеве, на родине Елизаветы Карловны Михельсон, с которой позже эмигрировал в Германию. В Юрьеве же (в сентябре или октябре 1917 года) Сергей Михайлович в последний раз виделся с отцом (см. письмо Е. К. Михельсон С. М. Эйзенштейну от 3 октября 1920 года; РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1978, л. 1; см.: ниже, [с. 91](#_page091) – [96](#_page096)). [↑](#endnote-ref-64)
63. 27 декабря 1918 года Сергей Михайлович отправил матери открытку, в которой сообщал о том, что получит отпуск «4‑го нового стиля, чтобы быть 23 ст[арого] ст[иля]» (л. 53). 29 декабря в письме он подтвердил, что приедет в Петроград на Рождество (см. л. 54). [↑](#endnote-ref-65)
64. В начале первого по возвращении в Вожегу письма сын писал матери о предполагаемом переезде Военного строительства в Двинск в распоряжение Начальника инженерной армии Латвии и об условиях пребывания там (пайки, оклады) (см. л. 57). [↑](#endnote-ref-66)
65. В письме от 10 февраля Сергей Михайлович почти оправдывался перед матерью: «Но в общем я кое-чего о преподавании в сельских школах рисования знаю, а до другого догадываюсь — главное, апломб — начну со сказок Перро — буду им читать, и пусть рисуют» (л. 67). [↑](#endnote-ref-67)
66. {32} Сергей Михайлович родился 10 января 1898 года (по старому стилю). По новому стилю это 22 января (в XIX веке) или 23 января (в XX веке). Однако свое совершеннолетие он отпраздновал 22 января 1919 года (см. следующее письмо). [↑](#endnote-ref-68)
67. В письме от 21 января Сергей Михайлович сообщал матери о ссоре с Катей по приезде в Вожегу (см. л. 59), а в письме от 30 января добавлял, что с Катей держится «оффициально», а по Наташе «соскучился» (см. л. 63). [↑](#endnote-ref-69)
68. О постановке какой пьесы идет речь, по сведениям, содержащимся в этом письме, установить невозможно. Безусловно, это не пьеса С. Белой «Поцелуй Иуды»: там всего лишь две декорации, обе — интерьеры.

    Показательно, что будущий режиссер забывает назвать свою первую режиссерскую работу. Еще больший интерес вызывает то, что в следующем письме от 10 февраля (целых четыре убористо написанных страницы, л. 66 – 67 об.) он ни строки не пишет о прошедшем спектакле или о том, что он не состоялся. Поскольку Сергей Михайлович старался не сообщать матери о своих неудачах, можно предположить, что его первая постановка успеха не имела. [↑](#endnote-ref-70)
69. Речь идет, надо полагать, о С. Н. Пейче. [↑](#endnote-ref-71)
70. Двинск — ныне Даугавпилс (Латвия). [↑](#endnote-ref-72)
71. {35} Книга Николая Николаевича Евреинова (1879 – 1953) «Театр для себя» была издана в трех томах в издательстве Н. И. Бутковской: Часть первая (теоретическая), с рисунками Н. И. Кульбина (1915); Часть вторая (прагматическая), с рисунками Ю. П. Анненкова (1916); Часть третья (практическая), с рисунками Н. И. Кульбина (1917).

    Надо сказать, что влияние театральной деятельности Н. Н. Евреинова, его книг и самой его личности на становление С. М. Эйзенштейна (как режиссера, так и писателя) до сих пор не привлекало достойного внимания исследователей. Между тем наряду с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом — это ключевая фигура для понимания творчества нашего героя, увлекавшегося театром «Кривое зеркало» по приезде в Петроград, изучавшего книгу «Театр для себя» во время Гражданской войны и иностранной интервенции и ссылавшегося на монодраму «В кулисах души» незадолго до смерти — в своих «Мемуарах». [↑](#endnote-ref-73)
72. Рига была взята Красной Армией в начале января 1919 года. [↑](#endnote-ref-74)
73. В письме от 6 апреля 1922 года, адресованном Сергею Михайловичу, Елизавета Михельсон сообщала, что в Штеттине 9 февраля 1919 года его отец вручил ей визитную карточку с подписью, по которой она становится в случае его смерти наследницей находящихся при нем денег и вещей (см. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1978, л. 17). Из этого следует, что в феврале 1919 года Михаил Осипович уже был в Германии. [↑](#endnote-ref-75)
74. Следующее письмо, сохранившееся в архиве С. М. Эйзенштейна, датировано 2 апреля 1919 года. В нем нет никаких упоминаний о командировке в Ригу, а сообщается о «тревожных днях» в Двинске, об эвакуации всех, кроме строительства, и о возвращении обратно, так как паника была сочтена ложной (см. л. 73 – 73 об.).

    Очевидно, травма от посещения города детства и отрочества была столь велика, что Сергей Михайлович так и не написал обещанного письма. Впрочем, возможна {36} и другая версия (на наш взгляд, менее отвечающая характеру уроженца Риги), что письмо не сохранилось. [↑](#endnote-ref-76)
75. Может быть, Сергей Михайлович называет св. Евгенией Евгению Яковлевну Конецкую, о которой речь будет неоднократно возникать в более поздних письмах (она осенью 1919 года приедет с Юлией Ивановной в Холм). [↑](#endnote-ref-77)
76. Пьеса Генрика Ибсена «Пер Гюнт» — одно из любимых произведений Эйзенштейна. На монолог героя о «сухих листьях» он ссылался неоднократно — самое горькое упоминание в «Мемуарах» (т. 2, с. 440). [↑](#endnote-ref-78)
77. О чтении этого труда Артура Шопенгауэра Сергей Михайлович вспоминал в 1946 году: «… в Ново-Сокольниках с Шопенгауэром в тени теплушки, под вагоном, в ожидании перецепления эшелона. Под вагоном веет прохладой, и параграфы “Парергов и паралипоменов” из маленького немецкого издания аккуратно укладываются в памяти» (Мемуары, т. 1, с. 308). [↑](#endnote-ref-79)
78. Юлия Ивановна приезжала к сыну в Двинск на Пасху. Вероятно, при возвращении она взяла часть книг сына сама, а другую часть взяли попутчики. Может быть, речь идет о книгах, вывезенных им из отчего дома во время пребывания в Риге. [↑](#endnote-ref-80)
79. Подробнее о посещении «поля под Двинском» см. в первом томе «Мемуаров» (с. 317 – 322). [↑](#endnote-ref-81)
80. «Павел I» — пьеса (1908) Д. С. Мережковского. [↑](#endnote-ref-82)
81. Парафраз реплики Сальери из маленькой трагедии Пушкина: «Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Алигьери».

    Любопытно здесь отождествление своего суждения с мыслями именно этого литературного героя. Интерес Сергея Михайловича к нему оказался длительным — ср. с более поздней апологией «Бедный Сальери» (см. ИП, т. 3, с. 33 – 34). [↑](#endnote-ref-83)
82. Дачное место под Петроградом. Сергей Михайлович провел там лето 1916 года. В набросках к «Мемуарам» («Райволо») он вспоминал о чтении в это время книги Старка «Старинный театр», о впечатлении от нее и о своем интересе к деятельности Н. Н. Евреинова и театра «Кривое зеркало» (см. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1060, л. 6).

    Как известно, в первом сезоне работы Старинного театра (1907) были поставлены спектакли различных жанров средневекового репертуара: литургическая драма «Три волхва», «Миракль о Теофиле», моралите «Нынешние братья» и «Игра о Робене и Марион», а также «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шапке-рогаче». [↑](#endnote-ref-84)
83. 22 мая армией Гольца была взята Рига и началось отступление красных частей. [↑](#endnote-ref-85)
84. Поскольку еще 13 мая началось наступление Северного корпуса под командованием Н. Н. Юденича на Нарвском направлении, то и Сергей Михайлович и его мать посылали письма кружным путем — через Вологду. [↑](#endnote-ref-86)
85. Речь вдет о письме от 8 июня из Двинска, где Сергей Михайлович писал: «… мы до последних дней были твердо уверены, что Петроград взят белыми…» (л. 82). [↑](#endnote-ref-87)
86. Ныне Резекне (Латвия). [↑](#endnote-ref-88)
87. Строки зачеркнуты, по всей видимости, военной цензурой. [↑](#endnote-ref-89)
88. В Двинске подразделение, в котором служил Эйзенштейн, именовалось: 1‑е Военное строительство Латвии. [↑](#endnote-ref-90)
89. Речь идет о «Заметках касательного театра», начатых Эйзенштейном еще в Двинске 13 мая. Они опубликованы: Мнемозина. Вып. 2, с. 192 – 254. Записи, {41} сделанные до 17 июня, занимают с. 199 – 225 и перенумерованы Эйзенштейном (№№ 1 – 24). Мистериям и мираклям посвящены записи №№ 6 – 18 мая, 8, 10 – 19 мая, 11, 12 – 21 мая, 19 – 3 июня, 20 и 21; «Сказкам Гофмана» Жака Оффенбаха — № 23 – 13 июня и № 24; «Гамлету» — №№ 7 и 9. [↑](#endnote-ref-91)
90. Во многих записях Сергеем Михайловичем упоминается его собственная пьеса «12 часов Коломбины». [↑](#endnote-ref-92)
91. В архиве Сергея Михайловича сохранились эскизы декораций и костюмов к этой пьесе Сервантеса, выполненные 26 ноября 1919 года (см. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 709). [↑](#endnote-ref-93)
92. Бенавенте-и-Мартинес Хасинте (1866 – 1954) — испанский драматург, лауреат Нобелевской премии (1922). Пьеса «Игра интересов» написана им в 1907 году. В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций, костюмов и гримов к этой пьесе (там же, ед. хр. 839). [↑](#endnote-ref-94)
93. Руэда Лопе де (между 1500 и 1510 — ок. 1565) — испанский драматург. «Оливы» написаны в жанре «пассос» — комическая интермедия в прозе. [↑](#endnote-ref-95)
94. Сказка «Алинур» Вс. Мейерхольда и Ю. Бонди сначала была опубликована в детском журнале «Игра» (Пг., 1918, часть 2, с. 1 – 25) и сопровождалась статьей Мейерхольда «В приемах импровизации» (с. 29 – 30). [↑](#endnote-ref-96)
95. Написано на лицевой стороне почтовой карточки: «Торопец. Речка Торопка и город», где изображен центр городка с собором и колокольней. [↑](#endnote-ref-97)
96. В предыдущем открытом письме Сергей Михайлович уведомил мать, что «перевелся из Управления на 1‑ый участок техником 1300». Служить предстояло в окрестностях Холма, в 90 верстах от железной дороги (см. л. 93). [↑](#endnote-ref-98)
97. Роман «Шесть глав из жизни мужчины» (1903) написан английской писательницей Викторией Кросс (наст. имя и фам. Анни Софи Кори; 1868 – 1952). См. в «Мемуарах» (т. 2, с. 288) вариацию размышлений о чувствах радости и боли. [↑](#endnote-ref-99)
98. Надо заметить, что к этому времени сестры Пушкины с матушкой уже покинули военное строительство. В архиве Сергея Михайловича сохранилось письмо Натальи Павловны Пушкиной от 15 июля 1919 года (см. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 2055). 17 июля 1919 года Сергей Михайлович писал матери об «отрицательности» сестер Пушкиных (там же, оп. 1, ед. хр. 1548, л. 105).

    Может быть, воспоминаниями об этом треугольнике: сам Сергей Михайлович — Катя — Наталья Пушкина — и определено его отношение к трактовке любовного увлечения Александра Сергеевича Пушкина Натальей Гончаровой как своего рода эрзацем Екатерины Андреевны Карамзиной в сценарных разработках «Любовь поэта» (см. КЗ, № 42, с. 28 – 73). [↑](#endnote-ref-100)
99. См. своего рода эссе о «серости» в «Мыслях о репертуаре и драматической литературе вообще» (Мнемозина. Вып. 2, с. 192 – 195). [↑](#endnote-ref-101)
100. О своеобразном розыгрыше роли «слуги двух господ» — начальника 1‑го участка в Холме Михаила Дмитриевича Беляева и Сергея Николаевича Пейча в Управлении строительства — см. л. 99 об. – 101. [↑](#endnote-ref-102)
101. По всей видимости, имеются в виду Курсы мастерства сценических постановок, созданные решением Педагогической секции ТЕО. С октября 1918 года по март 1919‑го (до отъезда для лечения на юг) курсами заведовал Вс. Э. Мейерхольд, затем их возглавил Сергей Радлов. [↑](#endnote-ref-103)
102. «Сделать пробу» — отсылка к внутреннему монологу Родиона Раскольникова перед убийством старухи-процентщицы. [↑](#endnote-ref-104)
103. В конце письма — еще одна вариация этого жуткого образа: «впалощекий Петро — призрак “воблы”» (л. 103 об.). [↑](#endnote-ref-105)
104. Речь идет о 3‑м томе из четырехтомного собрания сочинений драматурга Якова Борисовича Княжнина (1740 – 1791). В этот том вошли комические оперы «Несчастье от кареты», «Сбитенщик» и «Скупой», а также комедия «Хвастун». [↑](#endnote-ref-106)
105. 25 июля Сергей Михайлович сделал в «Заметках касательно театра» запись, начинающуюся так: «Сейчас прочел “Смерть Тентажиля” и напишу, должно быть, страшную галиматью — не сумею сказать то, что даже не думаю, а что где-то, как-то намечается». Далее следовало сравнение драматургических поэтик Метерлинка и Леонида Андреева (см. Мнемозина. Вып. 2, с. 229 – 230). [↑](#endnote-ref-107)
106. Родственные связи С. М. Эйзенштейна, к сожалению, почти не изучены. В его архиве сохранился листок, где он возводит родословное древо матери к строителю церкви в Александро-Невской лавре:

     |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
     | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
     | построил церковь  в Алекс[андро-]Невск[ой] лавре | | | |  | |  |  | |
     |  | | |  |  | |  |  | |
     | Алексей Патловский | | |  |  | |  |  | |
     |  |  | |  |  | |  |  | |
     | Мария Патловская | | | Матвей Ланской |  | | Евдокия | Иван Конецкий | |
     |  | | |  |  | |  |  | |
     |  | | Ланская Ираида | |  | | Иван Конецкий | |  |
     |  | | |  |  |  |  |  | |
     |  | | |  | Юлия | |  |  | |

     (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1277, л. 38). [↑](#endnote-ref-108)
107. «Александр I» — роман (1913) Д. С. Мережковского, вторая часть его исторической трилогии «Зверь из бездны», начатой пьесой «Павел I». Завершена она была романом «14 декабря» (1918). [↑](#endnote-ref-109)
108. *Сергей Николаевич Пейч* постоянно фигурировал в письмах Эйзенштейна матери, поскольку был его непосредственным начальником и от него сильно зависело положение Сергея Михайловича. В этом письме Пейч впервые упоминается в связи с театральными начинаниями. [↑](#endnote-ref-110)
109. Как становится ясным из открытого письма Сергея Михайловича от 21 ноября 1919 года из Великих Лук в Холм, Юлия Ивановна служила там в Отделении социального обеспечения (см. л. 116). [↑](#endnote-ref-111)
110. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 886, л. 1 – 1 об. [↑](#endnote-ref-112)
111. Там же, оп. 2, ед. хр. 1098, л. 2. [↑](#endnote-ref-113)
112. Там же, л. 1. [↑](#endnote-ref-114)
113. Мнемозина. Вып. 2, с. 198. [↑](#endnote-ref-115)
114. Там же, с. 197. [↑](#endnote-ref-116)
115. Там же, с. 198. [↑](#endnote-ref-117)
116. Метод, т. 2, с. 327. [↑](#endnote-ref-118)
117. Речь идет о Евгении Яковлевне Конецкой. [↑](#endnote-ref-119)
118. Имеется в виду запись, датированная 20 сентября 1919 года (см.: Мнемозина. Вып. 2, с. 196 – 198), где Сергей Михайлович решился «написать нечто философическое» и где фигурируют Е. Я. К. и М. П. П. (то есть те же персонажи). [↑](#endnote-ref-120)
119. В черновиках «Мемуаров» Эйзенштейн, упоминая о работе драматической студии в Великих Луках, пишет: «Семенов играет во “Взятии Бастилии”» (см. т. 1, с. 396). Может быть, это одно и тоже лицо. [↑](#endnote-ref-121)
120. Какой текст имеет в виду Сергей Михайлович, нам установить не удалось. Поскольку запись делалась в Петрограде, может быть, речь идет о какой-либо газетной или журнальной публикации конца августа — начала сентября 1919 года, откуда и вошла в текст Эйзенштейна фраза «жеванная древесина». [↑](#endnote-ref-122)
121. РГАЛИ, оп. 1, ф. 1923, ед. хр. 1548, л. 144. [↑](#endnote-ref-123)
122. «Искусство кино», 1958, № 1, с. 76 – 85. [↑](#endnote-ref-124)
123. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1549, л. 16 об. и 18 об. [↑](#endnote-ref-125)
124. Там же, оп. 2, ед. хр. 1099 и 1100. [↑](#endnote-ref-126)
125. См.: Мнемозина. Вып. 2, с. 199 – 244. [↑](#endnote-ref-127)
126. Там же, с. 222. [↑](#endnote-ref-128)
127. Там же, с. 223. [↑](#endnote-ref-129)
128. Там же, с. 224. [↑](#endnote-ref-130)
129. Подробнее см. в нашей статье «Мейер везде!» (в сб. «Эйзенштейн о Мейерхольде». М., «Новое издательство», 2004, с. 312 – 317). [↑](#endnote-ref-131)
130. Письмо послано с оказией. Сергей Михайлович переправлял матери в Холм 2500 рублей. Авторская дата: 26/XII‑19 — в конце письма (л. 129). На обороте листа (л. 129 об.) — приписка В. Зайцева (в дальнейшем «дядя Володя»). [↑](#endnote-ref-132)
131. В Великих Луках работал городской театр. В письме от 23 ноября Эйзенштейн писал матери: «Пока судьбой своею очень доволен: компания очень мила. Был уже раз на именинах, вчера на концерте, а сегодня иду в театр» (л. 118). Там, по всей видимости, и выступали артисты Мариинки. [↑](#endnote-ref-133)
132. Смирнова Елена Александровна (1878 – 1934) — танцовщица Мариинского театра в 1906 – 1920 гг.

     Обухов Анатолий Николаевич (1896 – 1962) — танцовщик Мариинского театра в 1913 – 1920 гг.

     В 1920 году и Смирнова, и Обухов эмигрировали. [↑](#endnote-ref-134)
133. Надо полагать, Сергей Михайлович получал сведения о жизни в Петрограде от Марии Алексеевны Пушкаревой, которой в свою очередь писали Пушкины. Так, он ссылался на их впечатления: «Получишь письмо от Пушкиных — там более, чем кошмар…» (л. 127). [↑](#endnote-ref-135)
134. Речь, скорее всего, идет о Курсах мастерства сценических постановок. [↑](#endnote-ref-136)
135. Имеются в виду Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские, созданные в 1918 году на базе Высшего художественного училища Российской Императорской Академии художеств. [↑](#endnote-ref-137)
136. Речь идет о начальнике строительного отдела А. А. Строеве. [↑](#endnote-ref-138)
137. Дата на монтировке пьесы А. Аверченко «Двойник» — 7 января 1920 года (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 725, л. 1). [↑](#endnote-ref-139)
138. Обращение к актерам, занятым в пьесе Ф. М. Случайного «Зеркало», датировано — 8 января 1920 года (там же, ед. хр. 726, л. 4 об.; [см. ниже](#_page060)). [↑](#endnote-ref-140)
139. О свадьбе Зайцевых Эйзенштейн сообщил матери 6 декабря (там же, ед. хр. 1548, л. 122 – 123 об.). Это бракосочетание повергло юного Сергея Михайловича в состояние замешательства — новобрачные были знакомы всего лишь месяц. [↑](#endnote-ref-141)
140. О Диме Венцеле и его сестрах, а также о генерале О. А. Бертельсе и его сыне Алеше Эйзенштейн упоминал в «Мемуарах» (т. 2, с. 118; т. 1, с. 71 и 87). [↑](#endnote-ref-142)
141. В письме от 2 января 1920 года, в котором он поздравил мать с «Новым фальсифицированным Годом», напоминая, что «настоящий и рыбочешуйчатый» будет 13‑го (см.: РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1549, л. 1), Эйзенштейн рассказал, как после новогодней попойки пришел на обед к «славной сослуживице», где ему ее отец предложил опохмелиться, после чего Сергей Михайлович «только-только успел от обеденного стола пулей вылететь во двор, чтобы оживить в памяти Ригу» (то есть отблеваться), и завершил рассказ следующим резюме: «Конфуз, конечно» (там же, л. 2 – 2 об.). [↑](#endnote-ref-143)
142. Существо «дела» М. А. Пушкаревой, о пересмотре которого речь идет дальше, по письмам Сергея Михайловича не совсем ясно. [↑](#endnote-ref-144)
143. В письме от 2 января сын поведал матери, как «впервые с другими исполнил арию Надира» (попросту говоря, «надрался»): «… попробовал “напиться”, чтобы узнать, какое это впечатление. Одолел 5 рюмок самогонной водки, 3 рюмки Bordeaux и 3 рюмки коньяку — и ничего — буйствовал не больше, чем всегда, и чувствовал себя прекрасно!» (там же, л. 1 об. – 2). После рассказа о «конфузе» Сергей Михайлович почти давал обет: «“Пить” больше, вероятно, никогда не буду — уже не по насаженным взглядам, а “по опыту”, ибо веселья это мне не прибавляет, “критиканствующий” ум не обуздывает, а последствия исключительно “печальные”» (л. 3 – 3 об.). [↑](#endnote-ref-145)
144. Имеется в виду Евгения Яковлевна Конецкая. [↑](#endnote-ref-146)
145. По всей видимости, вторая датировка (по старому стилю) относится к приписке в день отправления письма матери. [↑](#endnote-ref-147)
146. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 729, л. 1. [↑](#endnote-ref-148)
147. Там же, ед. хр. 725, л. 1. [↑](#endnote-ref-149)
148. Речь идет о купце Большове, персонаже пьесы А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся». [↑](#endnote-ref-150)
149. С. М. Эйзенштейн развивает здесь следующие признания Н. В. Гоголя из «Авторской исповеди»: «Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных. Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности. Я никогда не *писал* портрета, в смысле простой копии. Я *создавал* портрет, но создавал его вследствие соображенья, а не воображенья. Чем более вещей принимал я в соображенье, тем у меня верней выходило созданье». [↑](#endnote-ref-151)
150. {67} РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 728, л. 3 об. [↑](#endnote-ref-152)
151. Там же, л. 4. [↑](#endnote-ref-153)
152. Там же, ед. хр. 734, л. 3. [↑](#endnote-ref-154)
153. Там же, л. 2. [↑](#endnote-ref-155)
154. Там же, ед. хр. 780, л. 2. [↑](#endnote-ref-156)
155. Там же, ед. хр. 736. [↑](#endnote-ref-157)
156. Надо полагать, имеется в виду главка «Театр пяти пальчиков» из второго тома книги Н. Н. Евреинова «Театр для себя». [↑](#endnote-ref-158)
157. Речь идет о X явлении, когда разговор Ихарева и Глова сопровождается перешептыванием Утешительного, Швохнева и Кругеля. [↑](#endnote-ref-159)
158. У Гоголя в последнем явлении Ихарев узнает, что Глов-старший на самом деле — Крыницын, а чиновник Замухрышкин — Мурзафейкин, и понимает, что обманут. [↑](#endnote-ref-160)
159. Спектакль состоялся 9 февраля 1920 года. [↑](#endnote-ref-161)
160. Рецензент гарнизонной газеты «Красная звезда» (11 февраля 1920) писал: «Что же касается второй (“Зеркало”), то она здесь ставилась первый, и нужно надеяться — последний раз». [↑](#endnote-ref-162)
161. Эйзенштейн цитирует рецензию по памяти, в ней говорилось следующее: «Благодаря лишь стараниям артистов (некоторые из них даже перестарались, превратившись просто в цирковых клоунов, напр. “Колька”, “Куцый”, “Матюшка”), хорошим бутафории и декорациям, автор мог удостоиться нескольких криков: “давайте автора”, что он поспешил немедленно исполнить» (там же). [↑](#endnote-ref-163)
162. Речь идет о «Двойнике» А. Аверченко и «Тяжбе» Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-164)
163. К. С. Елисеев, видевший спектакль, вспоминал, что в голосе Эйзенштейна пискливость «сменялась хриплыми басовитыми нотами» (см.: Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 85). [↑](#endnote-ref-165)
164. Лачинов Владимир Павлович (1863 ? — после 1923) — артист, переводчик, историк театра. Он был редактором перевода книги Гордона Крэга «Искусство театра» (СПб., 1912); в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1915, № 4 – 5 – 6 – 7, с. 129 – 150) была опубликована его статья «Гаспар Дебюро. К истории театра Funambules», которая, надо полагать, и обратила внимание Эйзенштейна на французского мима, интерес к искусству которого он сохранил до конца своих дней. [↑](#endnote-ref-166)
165. Елисеев Константин Степанович (1890 – 1968) — театральный художник, художник-график, карикатурист. Работал художником по костюмам на фильме «Александр Невский». [↑](#endnote-ref-167)
166. {73} Граф Павел Юльевич Сюзор (1844 – 1919) был академиком архитектуры, основал Музей старого Петербурга в 1907 году. [↑](#endnote-ref-168)
167. «Фантазии в манере Калло» (1814 – 1815) — первый прозаический сборник Гофмана. Во вторую его часть вошла новелла-сказка «Золотой горшок», на которую неоднократно в своих работах ссылается Сергей Михайлович. [↑](#endnote-ref-169)
168. Речь идет о Собрании сочинений Шекспира под ред. С. А. Венгерова (т. 1 – 5, 1902 – 1904), богато иллюстрированном картинами художников XVIII и XIX вв. на шекспировские сюжеты. [↑](#endnote-ref-170)
169. По всей видимости, речь идет о повторении спектакля из трех пьес, сыгранных 9 февраля. Это намерение не осуществилось. [↑](#endnote-ref-171)
170. Парафраз пушкинских строк из второй строфы стихотворения «Зимний вечер»: «Что же ты, моя старушка, / Приумолкла у окна?». [↑](#endnote-ref-172)
171. В черновиках «Мемуаров» есть такая запись: «*Лачинов В. П*. (Великие Луки 1920) <…> Его кушеточки в гостинице. Анемподист Анемподистович — помреж, в фуражечке техника. “Черный пудель” при В. П. — циник и неверующий» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1060, л. 4). [↑](#endnote-ref-173)
172. Монтировка драматического эскиза А. Амнуэля «Марат» датирована 4 марта 1920 года (см.: там же, оп. 1, ед. хр. 728, л. 3). [↑](#endnote-ref-174)
173. В начале этого письма Эйзенштейн сообщал матери, что получил известие из Петрограда о заселении их квартиры: «В четверг (18‑го) у нас спектакль, а в пятницу 19‑го решил ехать» (там же, ед. хр. 1549, л. 16). Вернуться из Петрограда в Великие Луки Сергей Михайлович предполагал «числа 28 – 29‑го» (л. 17 об.). [↑](#endnote-ref-175)
174. Газета «Красная звезда» (25 марта 1920) сообщала, что 19 марта в театре «Коммуна» состоялся вечер труппы гарнизонного клуба и были сыграны пьесы «Марат» А. Амнуэля и «Двойник» А. Аверченко (в сокращенной редакции). О решении «Марата» рецензент Случайный писал: «Подобранные для этой пьесы декорации, костюмировка и грим не оставляли желать лучшего. Игра артистов, благодаря хорошему исполнителю центральной роли Марата, в общем может быть названа вполне удовлетворительной» (газетная вырезка — там же, ед. хр. 870, л. 2 об.). [↑](#endnote-ref-176)
175. Это письмо послано с оказией в Петроград, куда вернулась Юлия Ивановна.

     Квартирный вопрос, из-за которого Сергей Михайлович ездил в северную столицу, разрешился чрезвычайно просто: мать «поублажала» некоего Дмитрия «презренным металлом». Сын сокрушался, что они не догадались сделать этого раньше (см.: там же, ед. хр. 1549, л. 19 об.). [↑](#endnote-ref-177)
176. К сожалению, предыдущее письмо — с подробным описанием работы Студии — в архиве С. М. Эйзенштейна не обнаружено. [↑](#endnote-ref-178)
177. Визит Юлии Ивановны в Великие Луки запомнился Н. Зайцевой (см.: Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 97). [↑](#endnote-ref-179)
178. Одна из Марий — это М. А. Пушкарева; вторая — Мария Тимофеевна, — скорее всего, режиссер спектакля «Взятие Бастилии» Арнольди.

     Через месяц — 23 мая — Эйзенштейн, посылая матери «охранную грамоту» на квартиру с Арнольди, так выразил новое к ней отношение: «… уважаемая мною артистка, *пока* я ее не видел на деле как артистку и как режиссера!» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1549, л. 26). [↑](#endnote-ref-180)
179. Один из эскизов датирован как раз 19 апреля 1920 г. (см.: там же, ед. хр. 738, л. 1). [↑](#endnote-ref-181)
180. Речь идет о пьесе «Василиса Мелентьева» (1868), написанной А. Н. Островским и Г‑вым (сыном директора императорских театров — Гедеоновым).

     В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились эскизы ее оформления (там же, ед. хр. 759). [↑](#endnote-ref-182)
181. Имеется в виду «мещанская трагедия» Фридриха Шиллера. [↑](#endnote-ref-183)
182. В архиве С. М. Эйзенштейна (там же, ед. хр. 738, л. 3) сохранился эскиз плаката для платного спектакля «Взятие Бастилии», назначенного на 6 мая 1929 года. [↑](#endnote-ref-184)
183. Павел Андреевич Федотов (1815 – 1852) смог целиком посвятить себя искусству только после того, как в 1844 году в чине штабс-капитана вышел в отставку. [↑](#endnote-ref-185)
184. Строфа из «Книги Зулейки» (сборник «Западно-Восточный Диван») Гете:

     «Жизнь следует прожить так,

     Чтобы не утратить себя;

     Но можно потерять всё,

     Если останешься таким, каким был». [↑](#endnote-ref-186)
185. Цит. по: Мейерхольд‑68, ч. 1, с. 226. [↑](#endnote-ref-187)
186. Эйзенштейн цитирует отрывки (цитаты из манифеста Вольцогена о «сверхподмостках») из 2‑й части статьи «Балаган», вошедшей в книгу Вс. Мейерхольда «О театре». Слова «без видимой законности» выделены Эйзенштейном. [↑](#endnote-ref-188)
187. Здесь — утрата текста (как минимум — лист). [↑](#endnote-ref-189)
188. Имеется в виду № 29 из работы Эйзенштейна «Заметки касательно театра» (см.: Мнемозина. Вып. 2, с. 229 – 230). [↑](#endnote-ref-190)
189. Здесь, надо полагать, речь идет о 37 главе «К эстетике поэзии» второго тома труда Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Сопоставляя «создания поэзии» с «картинами и статуями», философ констатирует: «Последние в большинстве случаев оставляют народ совершенно холодным, и вообще воздействие изобразительных искусств является самым слабым» (Шопенгауэр А. Собр. соч. в 6‑ти т. Т. 2, М., 2001, с. 355). [↑](#endnote-ref-191)
190. Речь идет о французском художнике Жаке Калло (1592? – 1635) и цикле его гравюр «Бедствия войны» (1633). [↑](#endnote-ref-192)
191. Ал. Ив. Дмитриев играл в спектаклях, поставленных Эйзенштейном: Сергея — в «Двойнике» и Михрютку — в «Зеркале». [↑](#endnote-ref-193)
192. 25 мая Сергей Михайлович переехал в Полоцк. [↑](#endnote-ref-194)
193. «Прометей» — пьеса (1919) Вячеслава Ивановича Иванова (1866 – 1949). [↑](#endnote-ref-195)
194. Имеется в виду испанский драматург Мануэль Тамайо-и-Баус (1829 – 1898). Самое известное его произведение «Новая драма» (1867) — об актерах шекспировского театра — в русском переводе получило название «Бедный Йорик». [↑](#endnote-ref-196)
195. Имеется в виду телеграмма Эйзенштейна, отправленная им из Смоленска:

     «Немедленно телеграфирую о себе Адрес Смоленск Политотдел Запфронта Теачасть Декоратору Письмо посылаю Целую Сережа» (л. 37). [↑](#endnote-ref-197)
196. Речь идет о М. А. Днепрове — начальнике театральной части Политического управления Западного фронта. [↑](#endnote-ref-198)
197. Имеется в виду Константин Николаевич Незлобии (наст. фам. Алябьев; 1857 – 1930) — антрепренер, режиссер, драматический артист. [↑](#endnote-ref-199)
198. Речь идет о С. Н. Пейче. [↑](#endnote-ref-200)
199. Первое письмо из Минска Эйзенштейн написал матери 4 августа 1920 года (см.: Никитин, с. 21 – 23). [↑](#endnote-ref-201)
200. Мемуары, т. 1, с. 108 – 109. [↑](#endnote-ref-202)
201. Там же, т. 1, с. 94. [↑](#endnote-ref-203)
202. Цит. по: Никитин, с. 99. [↑](#endnote-ref-204)
203. Мемуары, т. 1, с. 350. [↑](#endnote-ref-205)
204. См.: там же, т. 1, с. 341. [↑](#endnote-ref-206)
205. Имеется в виду М. Я. Элькснис (Эльксне). [↑](#endnote-ref-207)
206. В письме от 6 апреля 1922 года Е. К. Михельсон сообщала Сергею Михайловичу, что она с его отцом «приехали из Риги в Штеттин» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1978, л. 16 об.). [↑](#endnote-ref-208)
207. Этот кусок (начиная со слов: «Кстати, забыла написать…») вписан на полях. [↑](#endnote-ref-209)
208. Понять, титул ли это или инициалы, нам не удалось. [↑](#endnote-ref-210)
209. В письме от 6 апреля 1922 года уточнялась дата написания этого документа: «Штеттин 9 февраля 1919 г.» (там же, л. 17). Ниже сообщалось, что в 1917 – 1918 гг. из рижского дома было украдено все, а осталось только то, что было в Юрьеве (см.: там же, л. 17 об.). [↑](#endnote-ref-211)
210. Поскольку письмо вернулось, Е. К. Михельсон сделала на последней странице приписку: «Прилагаю при сем страницу № 12 (отдельный лист) за № 2 от 22 октября 1920».

     Там содержится интересная подробность: «Лицо, которое мне сообщило о приезде М. Я. в Ригу, рассказывало также, будто бы Вы весною 1919 г. приезжали в Ригу — очень, очень жаль, что покойный папочка об этом не знал!» (там же, л. 8 об.). [↑](#endnote-ref-212)
211. Письмо написано на почтовой бумаге с видом колокольни Ивана Великого и подписью на французском языке: «Tour d’Ivan Velikoy au Kremlin». [↑](#endnote-ref-213)
212. Речь идет о работе над пьесами В. Ф. Плетнева «Лена» (режиссер В. В. Игнатов, художники С. М. Эйзенштейн и Л. А. Никитин) и Л. Н. Андреева «Царь Голод» (режиссер В. В. Тихонович). [↑](#endnote-ref-214)
213. Речь, по всей видимости, идет об инсценировке новеллы Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья».

     *Валентин Сергеевич Смышляев* (1891 – 1936) — актер и режиссер Первой Студии МХТ (в дальнейшей — МХАТ 2‑й) сыграл значительную роль в становлении Эйзенштейна. См. об этом в книге Андрея Никитина «Московский дебют Сергея Эйзенштейна. Исследование и публикации». [↑](#endnote-ref-215)
214. Эйзенштейн намеревался перевести комедию Бена Джонсона «Вольпоне»: о покупке книги он писал матери 23 декабря 1920 г., а о том, что ее прочел, 6 января 1921 г. (см.: Никитин, с. 94 и 106); о переводе пьесы («да еще белыми стихами!») он вспоминал много лет спустя (см.: Метод, т. 1, с. 269). [↑](#endnote-ref-216)
215. {101} Эскизы костюмов и наброски мизансцен к спектаклю «Царь Голод» сохранились в фонде Эйзенштейна (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 782). [↑](#endnote-ref-217)
216. Спектакль Центральной драматической студии Московского Пролеткульта: инсценировка рассказа Джека Лондона — Б. И. Арватова, В. С. Смышляева и С. М. Эйзенштейна; режиссер В. С. Смышляев; художники — Л. А. Никитин и С. М. Эйзенштейн; генеральная репетиция 10 марта 1921 г. Спектакль вошел в репертуар Первого рабочего театра Пролеткульта: возобновлен 18 октября 1921 г. [↑](#endnote-ref-218)
217. Речь идет о книге американского ученого Джорджа Тикнора (1801 – 1871) «История испанской литературы» (Т. I – III. М., 1886 – 1891). [↑](#endnote-ref-219)
218. Речь идет о «Книге фацетий» (1452) итальянского писателя Джан Франческо Поджо Браччолини (называемого Поджо, 1380 – 1459). [↑](#endnote-ref-220)
219. Кузьминиха (Кузьминишна) — прислуга Штраухов в квартире на Чистых прудах, где жил Эйзенштейн. [↑](#endnote-ref-221)
220. Сезон 1921/22 в Первом рабочем театре Пролеткульта открылся 11 октября премьерой спектакля «Лена». [↑](#endnote-ref-222)
221. Эйзенштейн подал документы в Театральный техникум при ТЕО еще в марте 1921 г., о том, что он принят в техникум, сообщил матери 18 апреля (см.: Никитин, с. 134 и 172). 26/IX‑21 в письме к матери он уточнял: «… а 3‑го начало занятий в Техникуме» (оп. 1, ед. хр. 1549, л. 112 об.). [↑](#endnote-ref-223)
222. Речь идет о «Лене». [↑](#endnote-ref-224)
223. Опасения Эйзенштейна подтвердились: спектакль «Царь Голод» так и не был выпущен. [↑](#endnote-ref-225)
224. Речь, скорее всего, идет о «Мастере Мартине» и о спектакле по пьесе В. Ф. Плетнева «Над обрывом». [↑](#endnote-ref-226)
225. Эйзенштейн имеет в виду снятие с воинского учета. [↑](#endnote-ref-227)
226. Имеется в виду книга Владимира Николаевича Перетца (1870 – 1935) «Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1773 – 1735. Тексты». П., 1917. [↑](#endnote-ref-228)
227. Речь идет о книге Константина Михайловича Миклашевского (1866 – 1944) «La Commedia dell’arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий». Ч. I. СПб.‑П., 1914 – 1917. [↑](#endnote-ref-229)
228. Какое издание имеет в виду Эйзенштейн, трудно сказать. Может быть, речь идет об одной из книг Библиофила Жакоба (псевдоним Поля Лакруа; 1806 – 1884). См. мнение режиссера о них в «Мемуарах» (т. 1, с. 308 – 309). [↑](#endnote-ref-230)
229. Речь идет о книге Павла Павловича Муратова (1881 – 1950) «Образы Италии». Т. I – II. М., 1911 – 1912. [↑](#endnote-ref-231)
230. Имеется в виду книга английской писательницы Верной Ли (псевдоним Виолетты Паджет; 1856 – 1935) «Италия. Театр и музыка». М., 1915. В ней есть глава о комедии масок, сравнительная характеристика театров Гольдони и Гоцци. [↑](#endnote-ref-232)
231. По всей видимости, речь идет о книге «Современный балет» (см. [письмо от 26/X‑21](#_Toc342035849) и [примечание 2](#_Tosh0005640) к нему). [↑](#endnote-ref-233)
232. {104} Речь идет о книге Георгия Крескентьевича Лукомского «Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания». Пг., 1913. Об обстоятельствах приобретения этой книги Эйзенштейн рассказал в «Мемуарах» (см.: т. 1, с. 54). [↑](#endnote-ref-234)
233. «Фамира-Кифаред» — последняя трагедия русского поэта и драматурга Иннокентия Федоровича Анненского (1856 – 1909). Опубликована посмертно — в 1913 году. [↑](#endnote-ref-235)
234. Речь идет о книге: Lichtenberg G. Hogarts Werke. Eine Sammlung von Stahlstlichen nach seinen originalen. Band I – II. Leipzig. [↑](#endnote-ref-236)
235. В письме матери от 26/IX‑21 Эйзенштейн напоминал: «При случае очень, очень прошу — пришли мне те книги, которые я прошу» (РГАЛИ, оп. 1, ед. хр. 1549, л. 112 – 112 об.). [↑](#endnote-ref-237)
236. Эйзенштейн жил на Чистых прудах. Первый рабочий театр Пролеткульта до весны 1922 года давал спектакли в саду «Эрмитаж» (Каретный ряд), ГВЫРМ получил помещение на Новинском бульваре. Позднее — в 1945 году — Эйзенштейн вспоминал «длинный путь — от славных подмостков театра в Каретном ряду… до нетопленой комнаты моей на Чистых прудах…» (Как я стал режиссером. М., Госкиноиздат, 1946, с. 280). [↑](#endnote-ref-238)
237. Речь идет о книге Валериана Яковлевича Светлова (наст. фамилия — Ивченко, 1860 – 1934) «Современный балет». СПб., 1911. [↑](#endnote-ref-239)
238. «Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто» — журнал, издававшийся В. Э. Мейерхольдом в 1914 – 1916 гг. «Черные с белым» — это обложки № 1, 4 – 5 и 6 – 7 за 1914 год; они были выполнены художником Ю. Бонди (надо добавить, что № 2 был красно-белый, а № 3 — зелено-белый). «Оранжевые с голубым» — это обложки № 1 – 2 – 3 и 4 – 5 – 6 – 7 за 1915 год и книг первой (зимней) и двойной (№ 2 – 3) за 1916‑й; они были выполнены А. Головиным. [↑](#endnote-ref-240)
239. Весьма вероятно, что это первое упоминание о работе над спектаклем «Кот в сапогах» (см. ниже просьбу прислать пьесу Тика). [↑](#endnote-ref-241)
240. Имеется в виду Владимир Васильевич Вейдле (1895 – 1979). Именно он, как писал в «Мемуарах» Эйзенштейн, пытался обратить внимание будущего ученика Мейерхольда на журнал Доктора Дапертутто: «В 1915 году меня упорно хотят приобщить к “Любви к трем апельсинам”» (т. 1, с. 283). [↑](#endnote-ref-242)
241. Речь идет о двух изданиях книги Конст. Эрберга (Константин Александрович Сюннерберг, 1871 – 1942) «Цель творчества. Опыты по теории творчества и {106} эстетики»: М., «Русский путь», 1913 и Пг., «Алконост», 1919. Предпочтение Эйзенштейном дореволюционного издания объясняется тем, что третья часть книги «Пресуществление», посвященная проблематике театра, в пореволюционном издании подверглась сокращению. [↑](#endnote-ref-243)
242. Речь идет о книге Вячеслава Ивановича Иванова «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические». М., 1916. [↑](#endnote-ref-244)
243. Имеется в виду книга «Ma double vie. Memoires de Sarah Bernhardt», P., 1907. [↑](#endnote-ref-245)
244. «Обращенный принц» (1910) — пьеса Евгения Александровича Зноско-Боровского (1884 – 1954). Была поставлена В. Э. Мейерхольдом в Доме Интермедий (премьера — 3 декабря 1910). Позже была напечатана в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 3). В статье «Русские драматурги» Мейерхольд писал: «Евг. Зноско-Боровский своей пьесой “Обращенный принц” начинает вводить в русскую драму характерные особенности испанского театра, сгущая приемы гротеска» (Мейерхольд‑68, ч. 1, с. 188). Было бы интересно проследить влияние режиссерских решений этой постановки Мейерхольда на спектакль Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты». [↑](#endnote-ref-246)
245. Пьеса Людвига Тика (1773 – 1853) «Кот в сапогах» (в переводе В. Гиппиуса) была напечатана в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1916, № 1), в том же году она была выпущена отдельным изданием. [↑](#endnote-ref-247)
246. Речь идет о Собрании сочинений Лопе де Вега — Т. I – III. СПб., 1913 – 1914. [↑](#endnote-ref-248)
247. Кроме инсценировки с В. С. Смышляевым «Мастера Мартина» Эйзенштейн в это время пытался осуществить вместе с П. А. Аренским постановку другого произведения Гофмана — повести «Золотой горшок» (см. об этом: Никитин, с. 94 – 95). [↑](#endnote-ref-249)
248. Спектакль «Макбет» ставил В. В. Тихонович, Эйзенштейн совместно с С. И. Юткевичем работал над оформлением. [↑](#endnote-ref-250)
249. После открытия и выпуска двух спектаклей Первый рабочий театр Пролеткульта вступил в полосу затяжного кризиса: шла работа над различными проектами, но следующая премьера состоялась только… в мае 1923 года — это спектакль Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты». [↑](#endnote-ref-251)
250. Эйзенштейн называет Техникумом Государственные высшие режиссерские мастерские, в дальнейшем Государственные высшие театральные мастерские (ГВЫТМ). [↑](#endnote-ref-252)
251. По воспоминаниям, до этого Эйзенштейн говорил фальцетом, но и после специальных занятий он в моменты возбуждения срывался на фальцет, т. е. стал как бы «двухголосым». [↑](#endnote-ref-253)
252. «Маскарад» и «Стойкий принц» — спектакли, поставленные В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре. Над пьесой М. Ю. Лермонтова режиссер начал работать летом 1911 года, премьера состоялась 25 февраля 1917 года. Пьеса Кальдерона была поставлена в 1915 году (премьера — 23 апреля). [↑](#endnote-ref-254)
253. В. Э. Мейерхольд работал главным режиссером драматического театра В. Ф. Комиссаржевской с 1 августа 1906 г. по 9 ноября 1907. [↑](#endnote-ref-255)
254. Далее текст, по всей видимости, не сохранился, продолжение — фрагменты какого-то другого письма. Приведем из него только характерный отрывок о денежных делах Эйзенштейна: «Что касается моего финансового положения, то сейчас оно как-то нелепо: на словах и бумаге получаю очень много, но конкретно… как везде. В Арене теперь “получаю” месячное жалованье не то 2, не то 2 1/2 лимона. “Макбет” должен дать 2 – 3 до нового года. За “Голод” должен получить 5. Но так ужасно бегать хлопотать, ловить моменты, когда в кассе деньги! Да еще за “Мексиканца” авторских набежало 1 1/2, да остаток за “Лену” — 500.000 р.» (л. 116). [↑](#endnote-ref-256)
255. Эйзенштейн впервые работал с режиссером не из круга пролеткультовских, с Николаем Михайловичем Фореггером (наст. фамилия — Грейфентурн, 1892 – 1939). Премьера буффонады В. Масса «Хорошее отношение к лошадям» прошла 5 января 1922 года. [↑](#endnote-ref-257)
256. 22 декабря 1921 г. Мейерхольд передал Эйзенштейну записку с рисунком: «По секрету: мой план постановки: лицом публика, лицом дирижер оркестра, суфлер; автор, машинист и рабочие» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 856). Это решение позволило бы будущим зрителям «Кота в сапогах» увидеть театральное помещение повернутым на 180°. [↑](#endnote-ref-258)
257. Пьеса Мольера «Дон Жуан» была поставлена В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре в 1910 году (премьера — 9 ноября). [↑](#endnote-ref-259)
258. С Александром Яковлевичем Головиным (1863 – 1930) В. Э. Мейерхольд тесно сотрудничал в период 1908 – 1918 гг., причем не только в драматическом (Александринский театр), но и оперном (Мариинский театр) репертуаре. [↑](#endnote-ref-260)
259. Эйзенштейн имеет в виду Первый рабочий театр Пролеткульта, Центральный показательный театр ТЕО Главполитпросвета, Вольную мастерскую Вс. Мейерхольда и Театр-мастерскую Фореггера. [↑](#endnote-ref-261)
260. Речь идет о спектакле «Воровка детей». [↑](#endnote-ref-262)
261. Над буффонадой «Хорошее отношение к лошадям» Эйзенштейн работал совместно с С. И. Юткевичем. См. об этом в книге: Юткевич С. Собр. соч. в 3‑х т. Т. 1. Молодость. М., 1990, с. 136 – 148. [↑](#endnote-ref-263)
262. Новый год Эйзенштейн встречал в ресторане Дома печати с Юткевичем (там же, с. 140 и 141). [↑](#endnote-ref-264)
263. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-265)
264. Эйзенштейн ошибся в датировке письма на целый год. [↑](#endnote-ref-266)
265. Речь идет о рецензии журнала «Театральная Москва» на спектакль «Хорошее отношение к лошадям», где, в частности, говорилось: «Костюмы и декорации Эйзенштейна и Юткевича — в тон постановке, такие яркие, красочные, футуристические» (см. подробнее — Юткевич С. Указ. соч., с. 138). [↑](#endnote-ref-267)
266. Имеется в виду переезд Сергея Юткевича в Петроград (см. его письмо Эйзенштейну от 15 января 1922 года — там же, с. 138 – 141).

     В письме от конца января Юткевич рассказал об обстоятельствах передачи письма матери Эйзенштейна (там же, с. 145). [↑](#endnote-ref-268)
267. Речь идет о письме Е. К. Михельсон (не сохранившемся в архиве Эйзенштейна), на которое он ответил 15 марта. О получении письма Сергея Михайловича Михельсон сообщила 6 апреля (см.: РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1978, л. 15). [↑](#endnote-ref-269)
268. Наконец, Эйзенштейн правильно называет учебное заведение, в котором учится: Государственные высшие театральные мастерские. [↑](#endnote-ref-270)
269. {112} В своих письмах мать Эйзенштейна предлагала ему совместную поездку в Германию или даже переезд туда на постоянное жительство. [↑](#endnote-ref-271)
270. Оптация — выбор гражданства, предоставляемый населению территории, переходящей от одного государства к другому. Если помнить, что Эйзенштейн родился и до 1915 года (поступление в Институт гражданских инженеров в Петрограде) жил в Риге, то, вероятно, этот вопрос можно расценить как ответ сына на предложения матери об эмиграции. [↑](#endnote-ref-272)
271. В сентябре 1920 года Эйзенштейн получил направление в Академию Генерального штаба для изучения японского языка, он приехал с ним в Москву, был зачислен на восточное отделение Академии и несколько месяцев учил японский язык с тем, чтобы побывать в Японии и ознакомиться там с японским искусством. Эта мечта Эйзенштейна так и не осуществилась. [↑](#endnote-ref-273)
272. Письма М. Я. Эльксне сохранились в архиве Эйзенштейна (оп. 1, ед. хр. 2278). По-видимому, речь идет о письме из Риги от 31 декабря 1921 (л. 9 – 13 об.; на нем. яз.). [↑](#endnote-ref-274)
273. Премьера «Макбета» в Центральном показательном театре ТЕО Главполитпросвета состоялась 25 апреля. Спектакль успеха не имел. [↑](#endnote-ref-275)
274. {113} Премьера «Воровки детей» в Мастерской Фореггера состоялась в мае. Еще раньше — в апреле — прошла там же премьера спектакля «Гарантия Гента», о которой Эйзенштейн не упоминает. Костюмы для обеих постановок делал Эйзенштейн, декорации — В. Комарденков. Последний упомянул об этом в своих воспоминаниях (см.: Комарденков В. Дни минувшие. М., 1972, с. 75). Там же лапидарные характеристики Эйзенштейна и его коллег: «Везде мелькала курчавая голова всегда веселого Эйзенштейна. Не по годам сосредоточенный С. Юткевич и кажущийся флегматичным Фореггер с дымящейся трубкой и острыми глазами сквозь очки- “велосипед”». [↑](#endnote-ref-276)
275. В условиях нэпа в силу вступали жесткие принципы рынка. Газета «Известия» 20 мая 1922 г. писала: «Сдача в аренду б. “Эрмитажа” поставила деятельность “Пролеткульта” в тяжелые условия. Возможно, что “Рабочий театр” перейдет в другое помещение; не исключена возможность и перенесения его деятельности в Петроград» (с. 3). [↑](#endnote-ref-277)
276. Речь идет о постановке пьесы Б. Шоу «Дом, где разбивают сердца». История этого замысла исследована Наумом Клейманом (КЗ, № 40 (1998), с. 47 – 89). [↑](#endnote-ref-278)
277. Дальнейшая часть письма не сохранилась. [↑](#endnote-ref-279)
278. В письме от 21 мая Эйзенштейн писал матери: «Меня очень заманивают на 2 месяца в Дагестан под полуоффициальной ролью режиссера (даже без опаски для моего имени) к труппе 1‑го Рабочего Театра (Пролеткульта), ангажированной на лето (1 июля – 1 августа) в Дагестан через наших бывших актеров — теперь Наркома по продовольствию и Секретаря Совнаркома Дагестана!» (л. 4). Во главе дагестанской акции стоял М. М. Штраух. Поездка не состоялась.

     Впрочем, Сергея Михайловича удерживали от поездки в Дагестан и зачеты у Мейерхольда: «Меня удерживают два обстоятельства: потеря месяца в ГВЫТМе, расстройство в связи с этим сдачи зачетов за 1‑ый курс (правда, мне-то меньше всех приходится бояться за это!) и приезд в Питер к 1‑му августа до конца его. 10‑го сентября съезд и начало занятий» (л. 4 об.). [↑](#endnote-ref-280)
279. Газета «Известия» (14 июня, с. 5) писала: «Пролеткульт приступил к полной реорганизации как художественной стороны, так и организационного плана своих работ — Заведующим Тео-Пролеткульта назначен С. Эйзенштейн. Постоянная труппа будет давать спектакли в здании Моспролеткульта на Воздвиженке, кроме нее организуется передвижная труппа агитационных варьете». [↑](#endnote-ref-281)
280. Эйзенштейн в дальнейшем относился к Смышляеву с неизменной иронией. В архиве Сергея Михайловича сохранилось письмо Валентина Смышляева от 13 сентября 1924 года, где тот сетовал: «А затем зашел бы как-нибудь, а то похоже на то, что ты начинаешь забывать о моем существовании. Живу я все там же. Привет пролеткультовцам, тем, кто еще не забыл меня» (оп. 1, ед. хр. 2115, л. 1). [↑](#endnote-ref-282)
281. Речь идет о союзе Эйзенштейна с Борисом Игнатьевичем Арватовым (1896 – 1940). В «Монтаже аттракционов» Эйзенштейн писал о линии, «принципиально выдвинутой для работы Передвижной труппы московского Пролеткульта» совместно с Б. Арватовым. Напомним, что Б. Арватов был участником группы ЛЕФ (Левый фронт искусств). [↑](#endnote-ref-283)
282. {115} Гастрольная поездка Первой студии МХТ началась спектаклем 23 июня в Риге, затем последовали Таллин, Берлин, Висбаден, Прага, снова Таллин. Вернулась Студия в Москву 19 сентября. В Берлине московская труппа была с 15 по 28 июля, с 30 июля по 15 августа. 25 августа Студия покинула Берлин (вернувшись из Праги). [↑](#endnote-ref-284)
283. Публикуется впервые.

     Документ хранится в личном деле Сергея Михайловича Эйзенштейна, в фонде Пролеткульта. Он поражает странной смесью достоверных и сочиненных сведений.

     Конечно же, в 1916 году Эйзенштейн не оканчивал Института в Риге и не продолжал учебу в Мастерских Елисеева, с которым познакомился только в начале 1920 года. Совсем не упомянуто, что с сентября 1915 года Сергей Михайлович был студентом Института гражданских инженеров в Петрограде.

     Единственное объяснение всем этим мистификациям — попытка скрыть свое прошлое, не предоставить возможности проверить как происхождение (Рига находилась уже за рубежом), так и профессиональное образование. [↑](#endnote-ref-285)
284. Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 138. [↑](#endnote-ref-286)
285. Мейерхольд. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. СПб., КультИнформПресс, 1998, с. 35 – 37. [↑](#endnote-ref-287)
286. Концентры (лат. *con* с, вместе + *centrum* центр) — *геом*. круги различной величины, но с общим центром.

     Важно также упомянуть, что на концентры подразделялись учебные предметы в ГВЫРМе, где учился в это время С. М.  Эйзенштейн (так Л.С. Попова была заведующей концентром Вещественного Оформления). [↑](#endnote-ref-288)
287. Юрцев Борис Иванович (1900-1954) - актер, режиссер, ученик С. М.  Эйзенштейна. Подборку документов о Юрцеве см.: КЗ, № 44, с. 122—152. [↑](#endnote-ref-289)
288. Рокамболь — герой серии романов французского писателя Пьера Алексиса Понсон дю Террайля (1829 – 1871). В русском переводе: Воскресший Рокамболь, кн. 1 – 6, СПб, 1868. [↑](#endnote-ref-290)
289. В РГАЛИ в архиве С. М. Эйзенштейна сохранился экземпляр Программы с перечнем дисциплин и фамилиями предполагаемых преподавателей: «Б. концентр 2‑й. Движение. 1. Био-механика (Инкижинов). 2. Бокс (Харлампиев). 3. Фехтование (Спиридонов). 4. Техника классического балета (Станок) (Джалалова). 5. Американские танцы (Парнах). 6. Акробатика (партерная и на приборах) (Руденко) <…>». Декламацию должен был преподавать С. Третьяков. [↑](#endnote-ref-291)
290. Документов о преподавательской деятельности Брика в Пролеткульте нам разыскать не удалось. [↑](#endnote-ref-292)
291. Речь идет о ПЕРЕТРУ, передвижной труппе Пролеткульта. Далее речь будет идти о других административных (Президиум и Центральный комитет — Цека) и творческих (Изо, Лито, Пласто, Физо) подразделениях этой организации. [↑](#endnote-ref-293)
292. Речь идет о системе повышения интенсивности труда, предложенной американским инженером Ф. У. Тейлором (1856 – 1915). О «зрительном тейлоризме движения» писал Эйзенштейн в связи с биомеханикой Мейерхольда (см.: «Кинограф», № 4, 1997, с. 30). [↑](#endnote-ref-294)
293. «Молодость Генриха IV» — исторический роман Понсон дю Террайля (1865, русск. пер., 1874 – 75). [↑](#endnote-ref-295)
294. Речь идет о петроградской Фабрике эксцентрического актера. [↑](#endnote-ref-296)
295. Как это, так и многие другие письма (до лета 1923 года) Эйзенштейна написаны на бланке: «Продовольственный Союз / Петроград / Спасский пер., д. 12, кв. 7 / Телефон 1-89-00». [↑](#endnote-ref-297)
296. 17 сентября 1921 года был открыт Государственный институт театрального искусства. Он был образован путем слияния Государственных Высших Театральных Мастерских и Государственного института музыкальной драмы (с включением в него отдельных театральных мастерских — в том числе Вольной мастерской Вс. Мейерхольда). [↑](#endnote-ref-298)
297. Речь идет о русском поэте и переводчике Валентине Яковлевиче Парнахе (наст. фам. Парнок, 1891 – 1951). 1 октября 1922 года в Гитисе состоялась лекция Парнаха, вернувшегося из эмиграции, о джазе с музыкальными иллюстрациями и показом современных американских танцев. На повторении лекции в Доме печати присутствовал С. М. Эйзенштейн. В «Мемуарах» Эйзенштейн ошибочно отнес эти события к 1921 году: «… в двадцать первом году стал сам обучаться у щуплого, исходящего улыбкой Валентина Парнаха фокстроту, обучать которому моих актеров пригласил его в мою студию при московском Пролеткульте» (т. 2, с. 137). [↑](#endnote-ref-299)
298. Фитин — препарат фосфора. Стимулирует кроветворение, улучшает деятельность нервной системы. [↑](#endnote-ref-300)
299. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., 1956, с. 435. [↑](#endnote-ref-301)
300. ИП, т. 1, с. 591. [↑](#endnote-ref-302)
301. КЗ, № 36/37, с. 348. [↑](#endnote-ref-303)
302. «Экран и сцена», 1998, № 3, с. 10. [↑](#endnote-ref-304)
303. «Зрелища», 1922, № 2, с. 3. [↑](#endnote-ref-305)
304. Там же, с. 4. [↑](#endnote-ref-306)
305. «Зрелища», 1922, № 4, 18 – 24 сентября, с. 15. [↑](#endnote-ref-307)
306. Там же, с. 19. [↑](#endnote-ref-308)
307. «Эрмитаж», 1922, № 4, 7 – 12 июня, с. 3. [↑](#endnote-ref-309)
308. «Зрелища», 1922, № 5, с. 23. [↑](#endnote-ref-310)
309. «Театр», 1922, № 2, с. 48 – 49. [↑](#endnote-ref-311)
310. «Зрелища», 1922, № 4, с. 18. [↑](#endnote-ref-312)
311. Шершеневич В. Великолепный очевидец. — В кн.: Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990, с. 636 – 637. [↑](#endnote-ref-313)
312. «Зрелища», 1922, № 6, с. 7. [↑](#endnote-ref-314)
313. Там же, с. 8. [↑](#endnote-ref-315)
314. ИП, т. 5, с. 404. [↑](#endnote-ref-316)
315. Там же, с. 405, 406. [↑](#endnote-ref-317)
316. Там же, с. 405. [↑](#endnote-ref-318)
317. «Кинограф», 1997, № 4, с. 30 – 32. [↑](#endnote-ref-319)
318. Надо полагать, речь идет о начале работы над спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты» в версии С. Третьякова, приехавшего в Москву осенью 1922 года. Осенью 1921 года Эйзенштейн пытался трактовать ту же пьесу как арлекинаду — {137} см. публикацию Н. Клеймана («Планы и заметки С. М. Эйзенштейна к спектаклю “Мудрец”». — КЗ, № 39, с. 96 – 107). [↑](#endnote-ref-320)
319. Режиссером-лаборантом спектакля «Смерть Тарелкина» (мастерская Мейерхольда, театр ГИТИС) С. М. Эйзенштейн был совместно с В. И. Инкижиновым. [↑](#endnote-ref-321)
320. Речь идет о пантомиме «Подвязка Коломбины», над сценарием которой Эйзенштейн работал летом 1922 года в Петрограде совместно с С. И. Юткевичем. Постановка не состоялась. История работы над этим замыслом исследована Вадимом Щербаковым (см.: Эйзенштейн и Юткевич пересоздают шедевр Мастера. — В кн.: Мейерхольд и другие, с. 531 – 566). [↑](#endnote-ref-322)
321. Речь идет о шарже И. Чувелева («Зрелища», 1922, № 7, с. 11). [↑](#endnote-ref-323)
322. В письме от 29 октября Эйзенштейн писал матери: «У Ярхо был — очаровал, кажется, вконец — даже Madame (genre “Vache enceinte” <жанр “беременной коровы” — *фр*.> с раскосыми глазами), а сынишке устроил контрамарку в театр, поговорив с час о монетах и марках — вернейший путь к сердцу родителей». [↑](#endnote-ref-324)
323. Речь идет либо об одном из дальних родственников, либо близких знакомых матери. Его Эйзенштейн в воспоминаниях называл «Жако-Саламандра». Ему Сергей Михайлович был обязан пониманием новой живописи: «Яков Андреевич меня приобщает к “Миру искусства” (Рерих etc.) — в мой период увлечения Маковским» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1277, л. 6). [↑](#endnote-ref-325)
324. Этот документ — расшифровка программы занятий в театральных мастерских Московского Пролеткульта, попытка связать учебные дисциплины с конкретной работой. Речь идет о постановке «Мудреца». 8 октября Эйзенштейн сообщал матери: «… с середины месяца начну репетиции…» (оп. 1, ед. хр. 1550, л. 7 об.). А 11 ноября писал: «Работа: в Пр‑те сейчас приступил к постановке. У Мейерхольда состою режиссером-лаборантом по его постановке “Смерть Тарелкина”» (там же, л. 13 об., 14). Эти сообщения матери дают нам ориентиры для датировки «Вступительного слова». Документ написан в конце октября — начале ноября 1922 года. Скорее всего, это черновик обращения к сотрудникам по предстоящей работе над собственным спектаклем. Ерническое вступление — это мысли «про себя, а не вслух». Дальше следует изложение концепции «театра аттракционов» — теоретической программы, предшествующей репетициям «Мудреца», и завершается текст пояснениями привязки учебных дисциплин к режиссерскому и актерскому факультетам. [↑](#endnote-ref-326)
325. Гитис, повторим, был открыт 17 сентября 1921 г. См. «Левый фронт. Флаг поднят. Открытие ГИТИСа» («Зрелища», № 5, 1922, 26 сентября – 2 октября, с. 12), где в выступлениях деятелей театра доминирует мысль о ГИТИСе как научном центре. [↑](#endnote-ref-327)
326. Речь идет о биомеханике. 12 июня 1922 г. в Малом зале Консерватории Вс. Мейерхольд прочел доклад, после которого его учениками были показаны упражнения по театральной биомеханике. См. отчеты В. Федорова «Актер будущего. Доклад Вс. Мейерхольда в Малом зале Консерватории. Изложение» («Эрмитаж», № 6, 1922, 20 – 26 июня, с. 10 – 11; перепечатан в кн.: Мейерхольд‑68, часть II, с. 486 – 489) и В. Э‑с «Актер будущего и биомеханика. Беседа» («Театральная Москва», № 45, 1922, 20 – 25 июня, с. 9 – 10). [↑](#endnote-ref-328)
327. См. конспект С. М. Эйзенштейна лекций Мейерхольда 1921 – 22 гг. (Мейерхольд. К истории творческого метода, с. 32 – 33). [↑](#endnote-ref-329)
328. Л. С. Попова была автором конструкции спектакля «Великодушный рогоносец» (совместно с сокурсником С. М. Эйзенштейна В. Люце; премьера — 25 апреля 1922 г.), среди деталей которой были и три колеса. Позднее, в спектакле «Земля дыбом» (премьера — 4 марта 1923 г.) основой «вещественного оформления» явился козловой кран. [↑](#endnote-ref-330)
329. Для понимания этого пассажа важно помнить, что после закрытия Театра РСФСР Первого группа учеников провозвестника «Театрального Октября» образовала {142} Вольную мастерскую Вс. Мейерхольда, которая вошла в состав организованного в начале 1922 года Театра актера. В этом театре режиссером были поставлены «Нора» (актерский состав которого состоял в основном из бывших незлобинцев) и «Великодушный рогоносец» (в качестве спектакля Вольной мастерской). Однако С. М. Эйзенштейн превращает название этого эфемерного театрального образования в термин, описывающий сердцевину поэтики Мейерхольда как режиссера (имея в виду начало его театральной деятельности именно в качестве актера).

     Позднее, в 1931 году, он писал М. Штрауху из Мексики: «О “театре актера”, как противоположности моей установки, я вам вещал еще в Пролеткульте» (Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 79). [↑](#endnote-ref-331)
330. Для понимания генезиса термина «театр аттракционов», в 1923 г. трансформировавшегося в «монтаж аттракционов», важно обратить внимание на одно место из любимой Эйзенштейном книги Мастера «О театре» (1912): «Изгнанные из современного театра, принципы Балагана нашли себе пока приют во французских Cabarets, в немецких Überbretll’ях, в английских Music-hall’ax и во всемирных Variétés», — и примечание к этому абзацу: «И вообще должен оговориться: две трети нумеров любой из лучших сцен этого рода ничего общего с искусством не имеют, и тем не менее именно и в этих театриках, и в одной трети “аттракционов” больше искусства, чем в так называемых серьезных театрах, питающихся литературщиной». (Цит. по кн.: Мейерхольд‑68, часть I, с. 223 и 224.) [↑](#endnote-ref-332)
331. Речь идет о спектакле «Мексиканец» (1921). См. об этом в статье С. М. Эйзенштейна «Средняя из трех» (ИП, т. 5, с. 59 – 60). [↑](#endnote-ref-333)
332. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились тезисы статьи «Бульварный роман» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 898). [↑](#endnote-ref-334)
333. В журнале «Театральная Москва» в 1921 г. были опубликованы статьи Алекс. Абр. «Балет Голейзовского» (№ 4) и «Новое в балете (Постановки Лукина)» (№ 13 – 14). В первой из них обращалось внимание на то, что в работах Голейзовского есть свое большое и серьезное «но», и дальше речь шла о «новом эстетизме», «культе жеста и позы». Во второй скептически оценивались постановки Лукиным номеров на музыку Дебюсси, Скрябина и Прокофьева: «… самый иллюстративно-изобразительный метод его подхода к музыке и танцу *абсолютно ложен, художественно неправилен*, ибо то, что мы видели в его постановках, не было ни Скрябиным, ни Дебюсси, ни Прокофьевым».

     Не исключено, что Алекс. Абр. тот же автор, что опубликовал в газете «Труд» (8 мая 1921 г., подпись — А. Абр.) рецензию на спектакль «Мексиканец» под заглавием «Художественная победа Пролеткульта». Тогда понятно, почему С. М. Эйзенштейн следил за его публикациями. Чрезвычайно интересно и упоминание (1921!) имени будущего соавтора режиссера, композитора С. С. Прокофьева. [↑](#endnote-ref-335)
334. Явный парафраз Мейерхольда: «Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру» («Балаган»). [↑](#endnote-ref-336)
335. Арсен Люпен — «вор-джентльмен», герой криминальных романов Мориса Леблана «Хрустальная пробка», «813» и других. [↑](#endnote-ref-337)
336. Жан-Батист-Гаспар Дебюро (1786 – 1846) — французский мим, играл в театре «Фюнамбюль». Эйзенштейн неоднократно упоминал его в своих работах. [↑](#endnote-ref-338)
337. L’art pour lettre *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-339)
338. Имеется в виду эпизод трагедии Расина «Федра», где о смерти Ипполита рассказывает его наставник Терамен. [↑](#endnote-ref-340)
339. О системе масок в театре Мольера размышлял Мейерхольд в статье «Балаган» (см.: Мейерхольд‑68, часть I, с. 221 и 223). [↑](#endnote-ref-341)
340. О записи мизансцен в системе четырехмерного графика С. М. Эйзенштейн более подробно написал в «Режиссуре» (см.: ИП, т. 4, с. 409 – 423). [↑](#endnote-ref-342)
341. Речь идет о Сергее Эрнестовиче Радлове (1892 – 1958) — ученике Студии Мейерхольда, сотруднике журнала «Любовь к трем апельсинам», в начале 20‑х гг. режиссере петроградского театра «Народная комедия». [↑](#endnote-ref-343)
342. Речь идет о двух постановках Мейерхольда: спектакле Студии Вс. Мейерхольда «Незнакомка» (по пьесе А. Блока; сорежиссер и художник Ю. Бонди; премьера {143} 7 апреля 1914 г.) и спектакле Театра ГИТИС (мастерская Вс. Мейерхольда) «Смерть Тарелкина» (по пьесе А. Сухово-Кобылина; премьера 24 ноября 1922 г.). О первом — см.: Волков Н. Мейерхольд. Том II. 1908 – 1917. М.‑Л.: Academia, 1929, с. 318 – 321; Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1997, с. 281 – 290. О втором написал рецензию сам Эйзенштейн (совместно с В. Ф. Федоровым) — см. в кн.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921 – 1926. Л., 1975, с. 202. [↑](#endnote-ref-344)
343. Можно предположить, что речь идет о главе «Повозка Феспида» (Феспид — легендарный праотец греческой трагедии) из романа «Капитан Фракасс»: в замке обедневшего аристократа останавливается на ночь труппа бродячих актеров, и утром он отправляется с ними, покидая родовой кров. Там есть такие слова: «Фортуна — женщина, и, хотя ее почитают слепой, все же она, стоя на своем колесе, кое-когда отмечает среди толпы кавалера высокого рождения и высоких достоинств; надо только вовремя попасться ей на глаза» (перевод Н. Касаткиной). Услышав эту реплику из уст актрисы, герой решает «последовать за ней и впрячься в колесницу Комедии». Нельзя не отметить в этой метафоре сходства с судьбой Эйзенштейна.

     В конце романа образ колеса трансформируется: там оно становится орудием казни — одного из второстепенных персонажей предают колесованию на глазах главного героя романа. [↑](#endnote-ref-345)
344. Речь идет о Валентине Смышляеве. [↑](#endnote-ref-346)
345. В архиве С. М. Эйзенштейна сохранились материалы этой стадии работы над пьесой В. Плетнева (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 820). На титульном листе обозначено: «“Patatras”. 1‑ый вариант в виде “Над обрывом” (вместе со Смышляевым) до скандала. Январь – май 1922» (там же, л. 1). [↑](#endnote-ref-347)
346. Эта постановка В. Э. Мейерхольда получила неоднозначную оценку в критике — см. подборку рецензий в кн.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 – 1938. М., 2000, с. 58 – 85 и комментарий, с. 534 – 542. [↑](#endnote-ref-348)
347. Этот эвфемизм — «передышка» — констатирует, что Эйзенштейн понимал, что его работа в театре Мастера далее невозможна. О причинах отлучения Мейерхольдом ученика см. воспоминания М. Жарова, сыгравшего в «Смерти Тарелкина» роль Брандахлыстовой (Жаров М. Жизнь, театр, кино. Воспоминания. М., 1967, с. 174). [↑](#endnote-ref-349)
348. {146} Речь идет о продолжении учебы. Изгнание Эйзенштейна из ГЭКТЕМАСа относится к концу 1923 – началу 1924 года (см. опубликованные Е. С. Левиным документы в КЗ № 20, с. 186 – 193). [↑](#endnote-ref-350)
349. Ирина Всеволодовна Мейерхольд (по сцене Хольд, 1905 – 1981) — однокурсница Эйзенштейна, по воспоминаниям, одно время считалась предметом матримониальных намерений последнего. [↑](#endnote-ref-351)
350. Весьма вероятно, это первоначальный замысел того, что потом вошло в спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» как история похищения дневника Глумова — первый киноопыт Эйзенштейна. [↑](#endnote-ref-352)
351. Таким образом, Эйзенштейн относит начало работы над своим первым самостоятельным спектаклем к дате назначения его заведующим ТЕО Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-353)
352. Речь идет о № 7 журнала «Эхо» (1923, 15 февраля), где была опубликована статья Самуила Марголина «Из цикла неосуществленных постановок. Эксцентриада. (“Дом, где разбивают сердца”)», иллюстрации к которой сопровождались отрывками из «Пояснительной записки к проекту материального оформления» Эйзенштейна. [↑](#endnote-ref-354)
353. Эта гастрольная поездка не состоялась. [↑](#endnote-ref-355)
354. Письмо Эйзенштейна не датировано, но, судя по содержанию, успех спектакля уже определился. Генеральная репетиция «На всякого мудреца довольно простоты» состоялась 5 мая, премьера — 8 мая. [↑](#endnote-ref-356)
355. Надо полагать, имеется в виду Сергей Юткевич. [↑](#endnote-ref-357)
356. Речь идет о фотосъемке спектакля. [↑](#endnote-ref-358)
357. В финале спектакля на экране появлялся режиссер С. М. Эйзенштейн и кланялся зрителям. Эйзенштейн посылает матери срезки этого «выхода на поклоны». [↑](#endnote-ref-359)
358. Письмо послано с оказией. На конверте (там же, л. 2) написано: «т. т. Эзенштейну или Александрову от Л. Кулешова». [↑](#endnote-ref-360)
359. Надо полагать, речь идет о приключенческом или детективном произведении, печатавшемся с продолжением. [↑](#endnote-ref-361)
360. Стоит обратить внимание, что Кулешов готов получить письмо от Эйзенштейна по своему адресу, так и по месту работы (Пролеткульт) или учебы (Гитис) Сергея Михайловича. Это еще один аргумент в подтверждение того, что период учебы Эйзенштейна у Мейерхольда был более длительным, чем тот, который указывал позднее ученик (более подробно об этом см. в нашей статье «Записка Зинаиды Райх» — КЗ, № 51, с. 66 – 91; см. ниже, [с. 195](#_page195) – [226](#_page226)). [↑](#endnote-ref-362)
361. Эта шутка подчеркивает, что место «отца» уже было занято: можно смело утверждать, что «отец» был «театральным» и им был В. Э. Мейерхольд. Эти шутливые амплуа, назначенные кинематографическому и театральному учителям, заставляют по-новому прочесть пассаж об отцах «биологическом» и «духовном» в «Мемуарах» Эйзенштейна. В сопоставлении Михаила Осиповича и Всеволода Эмильевича, оказывается, важно уловить пародийное начало.

     И действительно, в черновой записи от 16 мая 1946 года Сергей Михайлович намечал совсем иной поворот освещения фигуры Мейерхольда: «“Прикоснуться” к far away <далеким — *англ*.> кумирам — кумирам un attainable <достижимым>. Крэг. Мейер. “Любовь к 3‑м ап[ельсинам]”. The dreams go true <Мечты сбываются — *англ*.>: у Мейера учусь, с Крэгом дружу, с автором нынешних “3 ап[ельсинов]” — С. С. [Прокофьевым] работаю» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1060, л. 4). Но взять тему серьезно (или сентиментально, или патетически), а не пародийно, Эйзенштейн в написанном 18 июня фрагменте «And so — there you have it» так и не решился. [↑](#endnote-ref-363)
362. Рецензия Хрисанфа Херсонского — однокашника Эйзенштейна по учебе в ГВЫРМе — «“Мудрец” в Пролеткульте» была напечатана в «Известиях» 11 мая (с. 6). Приведем ее резюме: «В итоге эта перемудрившая цирковая клоунада, талантливая по изобретательности (“мастфоровских щей, но много погуще влей!”), любопытна для наблюдения как яркий опыт “левого” искусства, приводящего некоторые свойства “левого” театра к логическому завершению и почти к абсурду… если думать о театре в целом. Показанная постановка не создает крупного и здорового содержания театра, нужного в настоящее время, а впадает отчасти в упадочническую психологию истеричности — эксцентризма и в словесное жонглирование, злоупотребляя чистым “эпатировнием”, т. е. сшибанием с ног зрителя формальным трюкачеством». [↑](#endnote-ref-364)
363. Может быть, Эйзенштейн имеет в виду рецензию, подписанную псевдонимом Фрр…, «Мудрец в цирке», опубликованную в «Зрелищах» (1923, № 37), где была высказана следующая оценка его работы: «Режиссер С. М. Эйзенштейн поставил себе интересную задачу: “распялить” театральную пьесу на цирковую программу». [↑](#endnote-ref-365)
364. Эйзенштейн подвел итоги своей работы над спектаклем в статье «Монтаж аттракционов», датированной 20/V‑23 г. [↑](#endnote-ref-366)
365. Не исключено, что это парафраз начала арии князя Игоря (из оперы Бородина «Князь Игорь»): «Ни сна, ни отдыха измученной душе…» [↑](#endnote-ref-367)
366. {153} Имеется в виду серия гравюр испанского художника Франсиско Гойи «Капричос», состоящая из 80 листов и посвященная абсурдным сторонам человеческого существования. [↑](#endnote-ref-368)
367. Кэпстен — сорт голландского табака. [↑](#endnote-ref-369)
368. Плетнев Валериан Федорович (1886 – 1941) — драматург, один из руководителей Пролеткульта. К 7 ноября 1923 года Первый рабочий театр Пролеткульта предполагал выпустить спектакль «Наследство Гарланда» по пьесе, над которой работали В. Плетнев, С. Эйзенштейн и Г. Александров. [↑](#endnote-ref-370)
369. Воспользовавшись тем, что Эйзенштейн не поставил на своем письме дату, Кулешов вспоминает «Записки сумасшедшего» Гоголя: там в начале одного из писем стоит — «Числа не помню. Месяца тоже не было».

     См. в воспоминаниях Кулешова одно из ярких описаний впечатлений отрочества: «Один из артистов, игравший в Тамбовском театре, старик Панормов-Сокольский демонстрировал и говорящее кино: на экране синематографа “иллюзион” показывалось немое изображение, а сам артист за экраном синхронно изображению произносил текст из “Записок сумасшедшего” Гоголя» (Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М., 1975, с. 7). [↑](#endnote-ref-371)
370. Кулешов, как и предполагал, пробыл три недели в Тамбове, 22 июля вернулся в Москву и вскоре выехал на Кавказ снимать для «Межрабпомфильма» заказную картину «Кавказские минеральные воды» (см. свидетельство А. С. Хохловой: Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. М., 1979, с. 151 – 152). [↑](#endnote-ref-372)
371. В июле 1923 года в Тамбове Кулешовым были написаны «Отчет за первую половину 1923 года и прейскурант работы и живого материала экспериментальной кинематографической лаборатории Л. В. Кулешова» (там же, с. 170 – 189), а также «План работ экспериментальной кинолаборатории на 1923/34 г.» (там же, с. 189 – 200), где говорилось: «Александров, Эйзенштейн, Гетье могут посещать все занятия и будут заниматься отдельно с Кулешовым 1 раз в неделю. Кроме того, должны будут посещать некоторые из репетиций по показательному вечеру» (с. 197 – 198). [↑](#endnote-ref-373)
372. Кулешов уехал из Тамбова в 1914 году. [↑](#endnote-ref-374)
373. {155} Публикуется впервые.

     Письмо следует датировать серединой июня 1923 года. В. Плетнев предполагал завершить работу над пьесой до возвращения Сергея Михайловича из санатория, которое первоначально планировалось им на конец июня. [↑](#endnote-ref-375)
374. Генри Горст — персонаж пьесы В. Плетнева и С. Эйзенштейна «Прорыв»: «забойщик, назначенный контролером у весов». При работе над этой пьесой соавторы использовали мотивы романа Элтона Синклера «Король-Уголь». Текст пьесы сохранился в архиве Эйзенштейна (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 819), там же см. режиссерскую разработку и распределение ролей (ед. хр. 820). [↑](#endnote-ref-376)
375. Речь идет о пьесе «Прорыв». В более позднем «Отчете о театральной работе Московского Пролеткульта за период с 1922 по 1926 г.» говорилось: «Так, в августе 1923 года <…> коллектив начинает работу над пьесой Плетнева — Эйзенштейна, инсценированной “Король-Уголь” Синклера, но, когда выясняется, что в этом году театр приспособленного помещения не получит, работа приостанавливается, и коллектив переходит к работе над “Наследством Гарланда”». (Советский театр. Документы и материалы. Т. 2. Русский советский театр. 1921 – 1926. Л., 1975, с. 278 – 279). [↑](#endnote-ref-377)
376. Речь идет о рецензии И. Аксенова «“Мудрец” С. М. Эйзенштейна» («Зрелища», 1923, № 40, с. 5 – 6). Строго говоря, его оценку работы режиссера трудно счесть положительной. Так, завершая анализ «борьбы за деэстетизацию театра» в спектакле Эйзенштейна, автор рецензии подводил неутешительный итог: «С точки зрения современной эволюции театра это определенный шаг назад». Эйзенштейна могла привлечь такая оценка постановки: «Работа эта обладает всеми свойствами диссертации».

     Позднее, в 30‑е годы Аксенов работал сначала над очерком об Эйзенштейне, а затем написал и первую монографию о нем; она была издана только в 1991 году (Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., «Киноцентр»).

     Вскоре после смерти И. А. Аксенова, последовавшей 3 сентября 1935 года, Эйзенштейн написал о нем («Эссе об эссеисте», датировано 5 ноября 1935 г.). По всей видимости, Эйзенштейн предполагал напечатать этот текст к годовщине рождения своего биографа (И. А. Аксенов родился 18 (30) ноября 1884 года); однако публикация была осуществлена только в 1968 году. [↑](#endnote-ref-378)
377. Имеется в виду спектакль Вс. Мейерхольда «Земля дыбом» (премьера — 4 марта 1923 года) по пьесе М. Мартине «Ночь» (в переработке С. Третьякова). [↑](#endnote-ref-379)
378. Работа по переводу и постановке пьесы М. Мартине началась после опубликования Л. Д. Троцким рецензии на отдельное французское издание ее («Драма французского пролетариата». — «Известия», 1922, 16 мая, с. 2 – 3). Спектакль Вс. Мейерхольда имел посвящение: «Красной армии и Первому Красноармейцу Р. С. Ф. С. Р., Льву Троцкому, работу свою посвящает Всеволод Мейерхольд. 23‑II‑23 г.». [↑](#endnote-ref-380)
379. {157} См. об этом две публикации в «Зрелищах»: «Тридцать три трупа… Суд над сезоном 1922 – 23 г.» (№ 43, 3 – 8 июля) и «Еще один отчетливый отчет. О суде над сезоном» (№ 44, 10 – 15 июля). Там же изложение выступлений Мейерхольда (№ 43, с. 9 и № 44, с. 7), о которых речь пойдет дальше. Правда, следует помнить, что оба материала написаны в жанре фельетона. [↑](#endnote-ref-381)
380. Не исключено, что желание Эйзенштейна заняться кино связано с выпуском на экраны 21 мая «Весенней киноправды» («Киноправды» № 16). «Известия» писали 24 мая (с. 5): «Особое место занимает вклиненная также в весеннюю “Кино-Правду” съемка отрывков из пролеткультовской постановки: “На всякого мудреца довольно простоты”. Монтаж этой съемки сделан чрезвычайно удачно». В этот выпуск киножурнала Дзиги Вертова под названием «Весенние улыбки Пролеткульта» был включен «Дневник Глумова». [↑](#endnote-ref-382)
381. Речь идет о выступлении на Российско-французском коллоквиуме в Нанси «Читать Эйзенштейна» в декабре 1999 года. Переработанный текст этого выступления был опубликован в журнале «Киноведческие записки» (№ 46, 2000, с. 167 – 178). [↑](#endnote-ref-383)
382. Эйзенштейн писал об этом многократно. Приведем отрывок из недавней публикации: «… попали в руки “Три Апельсина”, “О театре”, попал на “Маскарад” etc., etc. Последнюю постановку считаю завершением начатого “Турандот”» (из «Автобиографии» 1921 года. — КЗ, № 36/37, с. 12).

     Здесь речь идет о книге В. Мейерхольда «О театре» (1913), издаваемом им журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914 – 1916) и спектакле по драме Лермонтова «Маскарад», поставленном режиссером в Александринском театре (1917). [↑](#endnote-ref-384)
383. Мейерхольд‑68, часть II, с. 370. Фото воспроизведено там же на вклейке между страницами 464 и 465. [↑](#endnote-ref-385)
384. {169} «Зрелища», 1922, № 10 (31 октября – 6 ноября), с. 14.

     К осени 1922 года нами отнесена и лекция «Биомеханика», прочитанная С. Эйзенштейном в Театре Пролеткульта (см. КЗ, № 41, 1999, с. 67 – 72). [↑](#endnote-ref-386)
385. «Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине». — «Эхо», 1922, № 2 (7 ноября), с. 20 – 21. [↑](#endnote-ref-387)
386. Более подробно см. об этом в нашей статье «Попытка театра. Эйзенштейн 1934, или От “Серебряного Ангела” к “Москве Второй”» (КЗ, № 39, с. 111 – 150; см. ниже: «Эпилог, или Десять лет спустя», [с. 285](#_page285) – [334](#_page334)). [↑](#endnote-ref-388)
387. Мейерхольд‑68, часть I, 228. [↑](#endnote-ref-389)
388. Мемуары, т. 1, с. 215. [↑](#endnote-ref-390)
389. Цит. по кн.: Февральский А. Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М., 1978, с. 225. Ср. процитированный отрывок с новейшей публикацией — тезисами доклада «О Чаплине» — в кн.: Мейерхольд и другие, с. 734 – 735. [↑](#endnote-ref-391)
390. См. КЗ, № 36/37, с. 18. [↑](#endnote-ref-392)
391. От ученика — к учителю. У истоков педагогической деятельности Сергея Эйзенштейна. — КЗ, № 41, с. 60. См. выше, [с. 138](#_page138). [↑](#endnote-ref-393)
392. Там же, с. 63. См. выше, [с. 142](#_page142). [↑](#endnote-ref-394)
393. Мейерхольд‑68, часть I, с. 223 и 224. [↑](#endnote-ref-395)
394. Как я стал режиссером. М., 1946, с. 289. [↑](#endnote-ref-396)
395. Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 114.

     Впрочем, современные исследователи не подтверждают формулировку об «изобретении сценических аттракционов». В сохранившихся документах это звучит как «изобретение сценической площадки и костюмов». См. статью В. Щербакова «Низводящая вариация, или С лица на ляжку» (Мейерхольд и другие, с. 542). [↑](#endnote-ref-397)
396. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 748, л. 11. [↑](#endnote-ref-398)
397. Мейерхольд‑68, часть I, с. 224. [↑](#endnote-ref-399)
398. Там же, с. 225. [↑](#endnote-ref-400)
399. ИП, т. 4, с. 540.

     Образ Линдхорста помогает юному Эйзенштейну осознать свое раздвоение. См. выше, [с. 49](#_page049). [↑](#endnote-ref-401)
400. ИП, т. 2, с. 270. [↑](#endnote-ref-402)
401. Мейерхольд‑68, часть I, с. 262. [↑](#endnote-ref-403)
402. Там же, с. 265. [↑](#endnote-ref-404)
403. Там же, с. 226 – 227. [↑](#endnote-ref-405)
404. ИП, т. 2, с. 270. [↑](#endnote-ref-406)
405. Цит. по кн.: Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996, с. 66. [↑](#endnote-ref-407)
406. Там же, с. 67. [↑](#endnote-ref-408)
407. ИП, т. 2, с. 271. [↑](#endnote-ref-409)
408. Там же, с. 272. [↑](#endnote-ref-410)
409. Мейерхольд‑68, часть I, с. 219. [↑](#endnote-ref-411)
410. КЗ, № 41, с. 68. [↑](#endnote-ref-412)
411. Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 145. [↑](#endnote-ref-413)
412. ИП, т. 2, с. 316. [↑](#endnote-ref-414)
413. Мейерхольд‑68, часть I, с. 135 – 136. [↑](#endnote-ref-415)
414. Там же, с. 136. [↑](#endnote-ref-416)
415. Там же, с. 224. [↑](#endnote-ref-417)
416. См. там же, с. 134 – 135. [↑](#endnote-ref-418)
417. Там же, с. 221 – 222. [↑](#endnote-ref-419)
418. Слово «возобновление» по отношению к «Мудрецу» и «Мексиканцу» имеет совершенно различный смысл. Спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» был единственным, выпущенным Театром Пролеткульта в предыдущем сезоне, он прошел с 8 по 27 мая 1923 года — восемь раз.

     «Мексиканец» был поставлен В. С. Смышляевым весной 1921 года, в сезоне 1921/22 гг. прошел тридцать один раз, в сезоне 1922/23 гг. не игрался. Осенью {172} 1923 года Эйзенштейн заново поставил спектакль, на афише он фигурировал как режиссер и художник. Эта версия «Мексиканца» успеха не имела: спектакль в сезоне 1923/24 гг. прошел пять раз, критика подчеркивала, что новая постановка значительно уступает старой. [↑](#endnote-ref-420)
419. Речь идет о пьесе «Прорыв», написанной С. М. Эйзенштейном и В. Ф. Плетневым (при участии Г. В. Александрова). Это соединение пьесы «Patatras» с мотивами романа Элтона Синклера «Король Уголь». [↑](#endnote-ref-421)
420. В. Ф. Плетнев возражал против выпуска спектакля «Мудрец». Популярность спектакля у публики (в сезоне 1923/24 гг. он прошел 52 раза) и положительная в целом оценка спектакля критикой, по всей видимости, примирили (как позднее обнаружилось, на время) с чужим успехом Председателя ЦК Всероссийского Пролеткульта и одновременно драматурга, ни одной пьесы которого не поставил режиссер Первого Рабочего театра С. М. Эйзенштейн. [↑](#endnote-ref-422)
421. Не исключено, что речь идет о конфликте с И. А. Пырьевым. См.: Пырьев И. А. Избранные произведения в 2‑х тт. Т. I. М.: «Искусство», 1978, с. 43, где ученик Эйзенштейна вспоминает о «неудавшемся “путче” против “художественного руководителя”». [↑](#endnote-ref-423)
422. Имеется в виду статья «Монтаж аттракционов. К постановке “На всякого мудреца довольно простоты” А. Н. Островского в Московском Пролеткульте» («Леф», 1923, № 3, с. 70 – 75). [↑](#endnote-ref-424)
423. Целиком публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-425)
424. Вариация положения о театральной линии Пролеткульта, изложенного в начале манифеста «Монтаж аттракционов»: «Театральная программа Пролеткульта не в “использовании ценностей прошлого” или “изобретении новых форм театра”, а в упразднении самого института театра как такового с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия квалификации бытовой оборудованности масс» (ИП, т. 2, с. 269). Эта крайне «левая» концепция — курс на «театральное ликвидаторство» — была выработана Эйзенштейном совместно с Б. Арватовым и была направлена (в числе прочего) и против театральных взглядов Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-426)
425. Н. Н. Евреинов изложил концепцию о «врожденном инстинкте театральности» в статье «Театрализация жизни» («Против течения», 1911, № 2), вошедшей в его книгу «Театр как таковой» (СПб., 1912). [↑](#endnote-ref-427)
426. Речь, по всей видимости, идет о знаменитой формуле американского психолога У. Джемса, что физическое движение предшествует эмоциональной реакции и определяет ее (см. Мейерхольд‑68, часть II, с. 92, 282). Это положение Джемса использовалось Мейерхольдом в полемике со школой «переживания».

     Эйзенштейн, начинающий сознательно противостоять воззрениям учителя, считает компромиссом со школой «переживания» само это положение. [↑](#endnote-ref-428)
427. Имеется в виду Федор Адамович Корш (1852 – 1923) — русский театральный деятель, антрепренер, основатель Театра Корша (Русского драматического театра; 1882) с отчетливо выраженной коммерческой направленностью. [↑](#endnote-ref-429)
428. Здесь Эйзенштейн зачеркнул два слова: «“Мудрец” также». Это подтверждает нашу датировку — осень 1923 года. [↑](#endnote-ref-430)
429. Ср. это положение Эйзенштейна с одним из принципов биомеханики: «Первый принцип биомеханики: тело — машина, работающий — машинист» (Всеволод Мейерхольд. Принципы биомеханики. Составил М. Коренев. — «Театральная жизнь», 1990, № 2, с. 25). [↑](#endnote-ref-431)
430. В архиве Эйзенштейна сохранилась его работа «Схема анализа театральных жанров» (написана 29 сентября 1922 г.; РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 897). [↑](#endnote-ref-432)
431. Ср. размышления Мейерхольда о гротеске как излюбленном приеме Балагана (Мейерхольд‑68, часть I, с. 224 – 229). [↑](#endnote-ref-433)
432. Мацист — непобедимый великан, персонаж фильма «Кабирия» (1914, реж. Дж. Пастроне). [↑](#endnote-ref-434)
433. Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть первая. 1898 – 1929. М., 1985, с. 59. [↑](#endnote-ref-435)
434. Там же, с. 60. [↑](#endnote-ref-436)
435. Там же, с. 59. [↑](#endnote-ref-437)
436. Там же, с. 60. [↑](#endnote-ref-438)
437. Там же. [↑](#endnote-ref-439)
438. «Зрелища», № 39, с. 3. [↑](#endnote-ref-440)
439. Юренев Р. Указ. соч., с. 60. [↑](#endnote-ref-441)
440. Там же. [↑](#endnote-ref-442)
441. См. выше, [с. 171](#_page171). [↑](#endnote-ref-443)
442. «Горн», 1923, № 8, с. 3. [↑](#endnote-ref-444)
443. Пьеса В. Ф. Плетнева «Наследство Гарланда» так и не была поставлена С. М. Эйзенштейном. К 7 ноября он выпустил другой спектакль — «Слышишь, Москва?!» по пьесе С. М. Третьякова. «Наследство Гарланда» ставилось в системе театров Пролеткульта. В Петроградском театре Пролеткульта ее осуществил А. Грипич (премьера — 12 января 1924 года). Постановки этой пьесы успеха, сравнимого с «Мудрецом», не имели. [↑](#endnote-ref-445)
444. См. выше, [с. 150](#_page150) – [151](#_page151). [↑](#endnote-ref-446)
445. См. выше, [с. 155](#_page155). [↑](#endnote-ref-447)
446. См. ниже. [↑](#endnote-ref-448)
447. «Новый зритель», 1924, № 6. [↑](#endnote-ref-449)
448. См. выше, [с. 171](#_page171). [↑](#endnote-ref-450)
449. См. выше, [с. 154](#_page154). [↑](#endnote-ref-451)
450. «Зрелища», № 65, 1923, 4 – 10 декабря. [↑](#endnote-ref-452)
451. «Рампа», № 2, 1923, 11 – 17 декабря, с. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-453)
452. В «аферистском» письме речь шла о закладе вещей в ломбард и попытке получить при этом финансовую выгоду. [↑](#endnote-ref-454)
453. 7 ноября пьеса «Слышишь, Москва?!» была сыграна в помещении Театра Оперетты. 9 ноября критик Садко писал в «Известиях»: «… “генеральная” репетиция показала такую интенсивную работу, что мы ждем с нетерпением настоящей, не “черновой” премьеры». Первый спектакль на своей сцене был сыгран театром 17 ноября. [↑](#endnote-ref-455)
454. Эйзенштейн имеет в виду надежды, которые связывались в СССР с развитием революционных событий в Германии. В «Известиях» от 7 ноября можно было прочесть лозунг: «Германский паровой молот и советский хлеб победят весь мир». [↑](#endnote-ref-456)
455. Речь идет о рецензии Садко («Известия», 2 декабря, с. 5). Вот точный текст рецензии: «“Слышишь, Москва?” — уже несомненный *новый* театр, тот самый, может быть, какого мы ждем от Мейерхольда: это на другой день после “Земли дыбом” и на третий день после “Рогоносца”». Здесь Эйзенштейн остановился в цитировании. Но далее следовало: «Пусть это не “большая” форма — не симфония, а этюд, не картина, а набросок, не трагедия, а “агит-гиньоль”, — элементы нового театра пригнаны здесь друг к другу с исчерпывающей точностью». [↑](#endnote-ref-457)
456. Речь идет о статье Ю. Ларина «Слышишь, Москва?» («Правда», 1923, 27 ноября, с. 1). Но еще 13 ноября газета опубликовала положительную рецензию А. Февральского на спектакль Театра Пролеткульта. В «передовице» Ю. Ларин назвал работу пролеткультовцев «жемчужным зерном», которое «обнаруживается {195} вдруг посреди Москвы, в маленьком помещении против здания центрального комитета нашей партии». Самое ценное, однако, для нас в статье Ю. Ларина — это описание пролога спектакля — документального фильма: «Очень удачно вступление — ряд кинематографических картин из пролетарского движения наших дней в Германии. Веют знамена, собираются толпы, выступают вожди немецких коммунистов, проходят на экране улицы рабочих центров, памятные здания, съезды, и длинной лентой, стройными рядами идут “пролетарские сотни”. Взрыв рукоплесканий невольной волной проходит по залу. Картина не услышит, но руки зрителей приходят в движение — публика под стать театру.

     Настроение создано. Строгое, серьезное, несколько напряженное, с радостью и горечью борьбы одновременно. Начинается представление».

     Это свидетельство зрителя спектакля ставит перед исследователями творческого пути режиссера вопрос: взял ли он чей-то чужой кинофрагмент или сам смонтировал кинохронику событий в Германии применительно к задачам спектакля? [↑](#endnote-ref-458)
457. Премьера спектакля «Противогазы» (по пьесе С. М. Третьякова) состоялась 29 февраля 1924 года. [↑](#endnote-ref-459)
458. Речь идет о съемках «Стачки». [↑](#endnote-ref-460)
459. Скорее всего, имеется в виду пьеса «Прорыв». [↑](#endnote-ref-461)
460. В одном из писем Ю. И. Эйзенштейн писала сыну: «Прочла я рецензию о твоей постановке и твой отзыв. Я рада и счастлива за тебя, что твоя работа удовлетворяет тебя — это главное, но судя по рецензиям, присланным тобою, львиная часть успеха относится к характеру пьесы — то есть к агитационной стороне. Интересно было бы познакомиться с твоими работами с чисто художественной стороны, без примеси политики и религии. Мне как-то больно, что ты все время задеваешь эту последнюю — вот в наказание Бог и карает меня» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2270, л. 66 – 67 об.). [↑](#endnote-ref-462)
461. См.: Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 79. [↑](#endnote-ref-463)
462. Мемуары, т. 2, с. 301 – 305. [↑](#endnote-ref-464)
463. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 818, л. 16 – 17 об. [↑](#endnote-ref-465)
464. Там же, л. 17 об. [↑](#endnote-ref-466)
465. Мемуары, т. 1, с. 80 – 81. [↑](#endnote-ref-467)
466. В. Э. Мейерхольд. Переписка. 1896 – 1939. М.: «Искусство», 1976, с. 214. [↑](#endnote-ref-468)
467. Там же, с. 403. [↑](#endnote-ref-469)
468. КЗ, № 48, с. 209. См. выше, [с. 112](#_page112). [↑](#endnote-ref-470)
469. Там же. [↑](#endnote-ref-471)
470. См.: Клейман Н. «Дом, где разбивают сердца». — КЗ, № 40, с. 49 – 51. [↑](#endnote-ref-472)
471. Мейерхольд и художники. М., 1995, с. 292 – 293. [↑](#endnote-ref-473)
472. Там же, с. 291. [↑](#endnote-ref-474)
473. См.: Эйзенштейн С. Рисунки. М., 1961, с. 126. Воспроизведен в цвете 2‑й вариант. [↑](#endnote-ref-475)
474. См.: Мейерхольд и художники, с. 154. [↑](#endnote-ref-476)
475. Ср. костюм Сама Менгена — персонажа пьесы Шоу — с эскизами костюмов к постановке «Воровки детей» в Мастерской Фореггера (Эйзенштейн С. Рисунки, с. 126 и 127). [↑](#endnote-ref-477)
476. КЗ, № 48, с. 214. См. выше, [с. 136](#_page136). [↑](#endnote-ref-478)
477. Там же, с. 215. См. выше, [с. 144](#_page144). [↑](#endnote-ref-479)
478. Там же, с. 216. См. выше, [с. 145](#_page145). [↑](#endnote-ref-480)
479. Жаров М. Воспоминания. Жизнь, театр, кино. М., 1967, с. 174. [↑](#endnote-ref-481)
480. КЗ, № 38, с. 173 – 246. [↑](#endnote-ref-482)
481. «Искусство кино», 1968, № 1, с. 102 – 103. [↑](#endnote-ref-483)
482. Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991, с. 35. [↑](#endnote-ref-484)
483. Там же, с. 23 – 24. [↑](#endnote-ref-485)
484. Там же, с. 44. [↑](#endnote-ref-486)
485. Юренев Р. Указ. соч., т. 1, с. 52. [↑](#endnote-ref-487)
486. Мемуары, т. 1, с. 83. [↑](#endnote-ref-488)
487. Там же, с. 354. [↑](#endnote-ref-489)
488. КЗ, № 48, с. 216. См. выше, [с. 145](#_page145). [↑](#endnote-ref-490)
489. КЗ, № 20, с. 189 – 190. [↑](#endnote-ref-491)
490. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2270, л. 48 об. – 49 об. [↑](#endnote-ref-492)
491. Там же, ед. хр. 985, л. 26. Датировка второй лекции (оп. 1, ед. хр. 896, л. 92 (88а)) определена О. М. Фельдманом по сопоставлению с датированным конспектом той же лекции, сделанным Л. М. Крицбергом (см.: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 734, л. 5 об. – 6). Эта и другие лекции Мейерхольда в записи Сергея Эйзенштейна опубликованы: КЗ, № 69, с. 76. [↑](#endnote-ref-493)
492. КЗ, № 20, с. 191 – 192. [↑](#endnote-ref-494)
493. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1103, л. 25. [↑](#endnote-ref-495)
494. КЗ, № 48, с. 221. См. выше, [с. 155](#_page155) – [156](#_page156). [↑](#endnote-ref-496)
495. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1962, л. 1 – 1 об. [↑](#endnote-ref-497)
496. См.: «Правда», 1923, 27 ноября, с. 1. [↑](#endnote-ref-498)
497. КЗ, № 48, с. 224. См. выше, [с. 194](#_page194). [↑](#endnote-ref-499)
498. Мнемозина. Вып. 2, с. 254. [↑](#endnote-ref-500)
499. См.: В. Э. Мейерхольд. Переписка. 1896 – 1939, с. 224. [↑](#endnote-ref-501)
500. Мнемозина. Вып. 2, с. 255. Текст исправлен нами по автографу Эйзенштейна. [↑](#endnote-ref-502)
501. «Известия», 1923, 2 декабря, с. 5. [↑](#endnote-ref-503)
502. Мнемозина. Вып. 2, с. 254 – 255. [↑](#endnote-ref-504)
503. Алперс Б. Искания новой сцены. М., 1985, с. 297. [↑](#endnote-ref-505)
504. {226} Мнемозина. Вып. 2, с. 257. [↑](#endnote-ref-506)
505. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1166, л. 48. [↑](#endnote-ref-507)
506. ИП, т. 5, с. 405, 406. [↑](#endnote-ref-508)
507. КЗ, № 48, с. 220. См. выше, [с. 155](#_page155). [↑](#endnote-ref-509)
508. ИП, т. 5, с. 405. [↑](#endnote-ref-510)
509. Там же, с. 406. [↑](#endnote-ref-511)
510. КЗ, № 49, с. 170. [↑](#endnote-ref-512)
511. Мемуары, т. 1, с. 79. [↑](#endnote-ref-513)
512. Там же, с. 81. [↑](#endnote-ref-514)
513. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1166, л. 48. [↑](#endnote-ref-515)
514. Цит. по: ИП, т. 1, с. 108. [↑](#endnote-ref-516)
515. Беленсон А. Кино — сегодня. Очерки советского киноискусства. (Вертов — Кулешов — Эйзенштейн). М., 1925, с. 101. [↑](#endnote-ref-517)
516. «… Обнимаю мать знаменитого сына». Письма С. М. Эйзенштейна — Ю. И. Эйзенштейн. 1921 – 1925. — КЗ, № 48, с. 224. [↑](#endnote-ref-518)
517. «Правда», 1923, 27 ноября, с. 1. [↑](#endnote-ref-519)
518. «Известия», 1924, 4 мая, с. 4. [↑](#endnote-ref-520)
519. «Правда», 1924, 4 мая, с. 6. [↑](#endnote-ref-521)
520. «Известия», 1924, 18 июля, с. 7. [↑](#endnote-ref-522)
521. «Правда», 1924, 17 июля, с. 7. [↑](#endnote-ref-523)
522. «Киногазета», 1924, 12 августа, с. 1. [↑](#endnote-ref-524)
523. «Киногазета», 1924, 19 августа, с. 1. [↑](#endnote-ref-525)
524. «Известия», 1924, 20 августа, с. 4. [↑](#endnote-ref-526)
525. «Киногазета», 1924, 25 ноября, с. 2. [↑](#endnote-ref-527)
526. «Киногазета», 1925, 20 января, с. 2. [↑](#endnote-ref-528)
527. См.: «Киногазета», 1925, 3 февраля, с. 6. [↑](#endnote-ref-529)
528. Рабкор М. А. На просмотре «Стачки». — «Киногазета», 1925, 3 марта, с. 2. [↑](#endnote-ref-530)
529. Сезон в Театре Пролеткульта был завершен 18 мая спектаклем «Мудрец». Работа над сценарием «Стачки» протекала, по всей видимости, с момента премьеры «Противогазов». Во всяком случае, в письме от 31 марта 1924 года Эйзенштейн писал матери: «Не пеняй, что не пишу — это вовсе не значит, что я потерял интерес к Мамаске, просто я бешено занят и сейчас готовлюсь к новой работе — киносъемке. Поглощает все буквально время» (л. 31). [↑](#endnote-ref-531)
530. Беленсон Александр Эммануилович (1890 – 1949) — журналист. [↑](#endnote-ref-532)
531. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-533)
532. Книга вышла в апреле 1925 года (предисловие датировано — «7 апреля 1925 г.»): Беленсон А. Кино сегодня. Очерки советского киноискусства (Кулешов — Вертов — Эйзенштейн). Глава об Эйзенштейне занимает в книге значительную часть ее объема: с. 49 – 102.

     В архиве Сергея Михайловича сохранился текст, названный «Монтаж киноаттракционов», датированный: «Москва. Октябрь, 1924» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 751) и вошедший в книгу (с. 53 – 62 и 81 – 100). [↑](#endnote-ref-534)
533. Документы публикуются впервые.

     На заявлении Директору 1‑го Рабочего Театра стоит помета: «В № 8 1/XII 24 г. В. Б.». Из этого следует, что оба документа написаны Эйзенштейном перед самым уходом их Театра Пролеткульта, последовавшим 4 декабря 1924 года. [↑](#endnote-ref-535)
534. В марте 1925 года в прессе было опубликовано значительное количество положительных рецензий на «Стачку». Из публикаций по поводу фильма специально следует отметить отзыв Дзиги Вертова «“Кино-Глаз” о “Стачке”» («Кино», 1925, 24 марта, с. 3). Эйзенштейн ответил на реплику Вертова статьей «К вопросу о материалистическом подходе к форме», опубликованной в порядке дискуссии в «Киножурнале АРК» (1925, № 4 – 5, с. 5 – 8). [↑](#endnote-ref-536)
535. Ю. И. Эйзенштейн исполнилось 50 лет. [↑](#endnote-ref-537)
536. 31 марта «Киногазета» (с. 3) сообщила, что Эйзенштейн не будет ставить «Конармию» в Севзапкино. [↑](#endnote-ref-538)
537. Яков Моисеевич Блиох (1895 – 1957) в дальнейшем стал кинорежиссером-документалистом, самый известный его фильм — «Шанхайский документ» (1928). [↑](#endnote-ref-539)
538. Фильм «1905 год» готовился к юбилею революции 1905‑го года. В конце концов из грандиозной картины, повествующей о событиях этого года — от января до декабря, был выделен эпизод восстания матросов на броненосце «Князь Потемкин Таврический» (см. сборник: «Броненосец Потемкин». М.: «Искусство», 1969). [↑](#endnote-ref-540)
539. Речь идет о фильме В. Висковского «9 января» (1925). [↑](#endnote-ref-541)
540. Имеется в виду фильм режиссера А. Ивановского «Степан Халтурин» (1925). [↑](#endnote-ref-542)
541. Имеется в виду рекламная брошюра «Стачка», куда вошли отзывы прессы о кинофильме, изданная Бюро рекламы киноиздательства РСФСР двумя тиражами (100.000 и 50.000).

     На титульном листе надпись: «Дорогой любимой матери к полувековому юбилею от крепко любящего сына. Москва апрель 1925 г.» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 25). [↑](#endnote-ref-543)
542. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1103, л. 25. [↑](#endnote-ref-544)
543. «Киножурнал АРК», 1925, № 4 – 5, с. 5 – 8. [↑](#endnote-ref-545)
544. КЗ, № 43; часть, посвященная Кулешову, — с. 37 – 51. [↑](#endnote-ref-546)
545. «Новый зритель», 1926, № 35, с. 10. [↑](#endnote-ref-547)
546. См. подробнее в кн.: «Эйзенштейн о Мейерхольде», М.: «Новое издательство», 2004, с. 296. [↑](#endnote-ref-548)
547. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1103, л. 53. [↑](#endnote-ref-549)
548. Там же, ед. хр. 1103, л. 67. [↑](#endnote-ref-550)
549. Статья опубликована в журнале «Киноведческие записки» (№ 57, с. 263 – 267). Печатается по этой публикации с уточнением графики текста. [↑](#endnote-ref-551)
550. В газете «Вечерняя Москва» уже 25 марта 1925 года была напечатана подборка «Перед концом сезона. Что дали театры. Анкета “Вечерней Москвы”». Среди других там был помещен ответ Мейерхольда, где он высказал предположение, что «основная линия русской драматургии — Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана…» [↑](#endnote-ref-552)
551. Речь идет о спектакле Государственного театра им. Вс. Мейерхольда «Учитель Бубус» (по пьесе А. Файко, премьера — 29 января 1925). [↑](#endnote-ref-553)
552. Весьма вероятно, что Эйзенштейн имеет в виду отзыв Мейерхольда о фильме «Стачка»: «Последняя постановка Эйзенштейна “Стачка” показала, как можно брать исключительно натуралистические моменты и как создавать ассоциации, нужные для хода действия» (Спор о «Бубусе». — «Вечерняя Москва», 1925, 24 марта, с. 4). [↑](#endnote-ref-554)
553. Разрыв между премьерами «Великодушного рогоносца» (25 апреля 1922) и «Противогазов» (29 февраля 1924) более значителен по времени — почти 2 года. [↑](#endnote-ref-555)
554. Ср. заглавием ключевой для «формальной школы», литературоведения статьи В. Шкловского «Искусство как прием» (впервые опубликована в 1917 году, перепечатывалась в 1919 и 1925). [↑](#endnote-ref-556)
555. Речь идет о Рудольфе Боде (1881 – 1970) и об открытом им в Мюнхене в 1911 году Институте движения и ритма. Еще в 1923 году С. М. Эйзенштейн (совместно с С. М. Третьяковым) написал статью «Выразительное движение», где излагалось содержание книги Боде «Выразительная гимнастика» (1922). Статья опубликована во 2‑м выпуске альманаха «Мнемозина» (с. 292 – 305). [↑](#endnote-ref-557)
556. {250} По всей вероятности, Эйзенштейн имеет в виду Аннибале Карраччи (1560 – 1609) — итальянского художника, основателя (совместно с братьями Лодовико и Агостино) Болонской «Академии вступивших на правильный путь». [↑](#endnote-ref-558)
557. Не исключено, что Эйзенштейн имеет в виду одну из дискуссий об академических и «левых» театрах. В начале 1925 года Мейерхольд выступил на эту тему в Колонном зале Дома Союзов — см. «Быть или не быть акам? Великий спор» («Вечерняя Москва», 1925, 25 февраля, с. 3). [↑](#endnote-ref-559)
558. В 1924 году Эйзенштейн утверждал: «… в свое время им были использованы прием светотени, взятый у Домье (“Жизнь человека”), прием плоскостного расположения действующих лиц — у Джотто (“Шут Тантрис”) и, наконец, приемы специфического движения фигурок — у Калло (период “Любви к трем апельсинам” Доктора Дапертутто; сюда относится хотя бы “Маскарад”)…» (Беленсон А. Указ. соч., с. 100). Гораздо позже (1944) Эйзенштейн записал в «Дневнике»: «Сдир с картинок. Гениально это делал Мейерхольд с Домье. Брал у меня монографию, а затем по игре в “Бубусе” я мог по каждому жесту восстановить гравюру, откуда взято» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1166, лл. 48 – 49). [↑](#endnote-ref-560)
559. Эйзенштейн довольно скептически отозвался о «Лесе» в постановке Мейерхольда сразу же после премьеры — см. «Ваше мнение о Премьере? Анкета “Зрелищ” о “Лесе” Мейерхольда» («Зрелища», 1924, № 72 (5 – 10 февраля), с. 6. Совместно с С. Третьяковым). [↑](#endnote-ref-561)
560. Премьера «Мандата» (по пьесе Н. Эрдмана) прошла в Театре Вс. Мейерхольда 20 апреля 1925. Видимо, вскоре после этой даты и были сделаны наброски Эйзенштейна. [↑](#endnote-ref-562)
561. Вписано Эйзенштейном поверх текста, но с указанием места. По всей видимости, он намеревался как-то сопоставить спектакль «Мандат» с фильмами Дзиги Вертова (эпизод с пионерами из «Киноглаза» упоминался в статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме»). [↑](#endnote-ref-563)
562. Вероятно, ответ Эйзенштейна на призыв Мейерхольда: «Настойчивое требование отображения быта, возникшее из глубин зрительного зала, выбило руководителей наших театров из уютного болотца “чистого искусства”. Новый, рабочий зритель все настойчивей и настойчивей требует установления контакта между жизнью и искусством. Отображение быта на театре становится обязательным» («Вечерняя Москва», 1925, 25 марта, с. 3). Создатель «Стачки» мог увидеть сходство новой установки Мейерхольда относительно быта со взглядами Дзиги Вертова. [↑](#endnote-ref-564)
563. Речь идет о произведениях Оноре Домье: картинах «Прачка», «Республика»; графических циклах, посвященных революционным событиям, в том числе, Парижской коммуне (1871), и карикатурах. [↑](#endnote-ref-565)
564. «Киноглаз» — название фильма (1924) Дзиги Вертова. Одновременно и кинематографическая система, стратегия познания реального мира с помощью киноаппарата. См. статью «Рождение “киноглаза”» (Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 73 – 75). [↑](#endnote-ref-566)
565. На с. 9 автографа другим карандашом (более светлым) и другим почерком (более небрежным) набросан еще один план (или тезисы) какой-то работы Эйзенштейна. Один из пунктов гласит: «Не Мейерхольд выродился». [↑](#endnote-ref-567)
566. Броненосец — не ящерица, а млекопитающее. Надо думать, что Эйзенштейн это знал, но пытался точнее образно передать форму животного. [↑](#endnote-ref-568)
567. Принятое теперь написание — Кецалькоатль («змей, покрытый зелеными перьями») — у индейцев Центральной Америки одно из главных божеств, бог-творец мира, создатель человека. [↑](#endnote-ref-569)
568. РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 17 – 18 об. [↑](#endnote-ref-570)
569. Главка «Дружба на расстоянии» мемуарного очерка «Эйзенштейн — каким он был». — См. сб.: Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 73 – 76; там же опубликовано и второе письмо. [↑](#endnote-ref-571)
570. Опубликовано в «Искусстве кино» (1940, № 1 – 2, с. 17 – 25). До сих пор Сергея Михайловича порицают за очевидный в этой статье киноцентризм. Думается, важнее понять внутренний посыл, обусловивший ее появление. [↑](#endnote-ref-572)
571. См. кн.: Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. М.: «Искусство», 1972, с. 377 – 382. [↑](#endnote-ref-573)
572. См. сб.: Прометей. Историко-биографический альманах. Т. 9. М.: «Молодая гвардия», 1972, с. 185 – 199. [↑](#endnote-ref-574)
573. {257} См. кн.: Муссинак Леон. Избранное. М., 1981, с. 238 – 251. [↑](#endnote-ref-575)
574. Опубликованы Н. И. Клейманом под заглавием: «Самое ужасное, чем я страдаю, это болезнь воли…» — КЗ, № 36/37, с. 220 – 238. [↑](#endnote-ref-576)
575. «Дерусса» — совместная советско-германская кинофирма, созданная для производства фильмов и проката советских фильмов за границей. Договор о ее создании был заключен между фирмой «Фильм-Верке-Штаатен» и Совкино в 1928 году, причем первоначально она называлась «ДЕРУФА». Затем из-за судебного процесса, затеянного УФА, название фирмы было изменено. Просуществовала она недолго, и свою основную задачу выполнить не смогла: совместных постановок было снято немного, а наладить систематический прокат советских фильмов фирме так и не удалось. [↑](#endnote-ref-577)
576. Имеется в виду Международный конгресс независимого кино (C. I. C. I.), организованный под патронажем Андре Жида, Луиджи Пиранделло, Стефана Цвейга и Ф. Т. Маринетти; проходил в Швейцарии 3 – 7 сентября 1929 в замке Ла Сарра (Ла Сарраз, La Sarras). 5 сентября с участием «группы Эйзенштейна» был снят шуточный фильм «Буря над Ла Сарра» («Tempête sur la Sarras») о борьбе Независимого кино с Коммерческим. В 1946 году Эйзенштейн описал как саму атмосферу конгресса, так и съемки и судьбу этого фильма в очерке «Товарищ Д’Артаньян» (Мемуары, т. 2, с. 327 – 331).

     Сергей Михайлович не упоминает в письме, что выступал на конгрессе с докладом (см.: «Мысли к киноконгрессу в Сарразе» — КЗ, № 36/37, с. 49 – 54). [↑](#endnote-ref-578)
577. Речь идет о съемках в гинекологической клинике Цюрихского университета. Они вошли в заключительную часть фильма «Frauennot, Frauenglück» («Женское горе — женское счастье»; премьера — 21 марта 1930 года в Цюрихе). Титры фильма так отражают долю участия советских кинематографистов: режиссер Эдуард Тиссэ, художественное руководство С. М. Эйзенштейна, сценарий Г. Александрова, операторы Эдуард Тиссэ, Эмиль Берна, монтаж Эдуарда Тиссэ, Лазаря Векслера, С. М. Эйзенштейна, ассистент режиссера Г. Александров (см.: Dumont Hervé. Histoire du cinéma Suisse. Films de fiction. 1896 – 1965. Sinémathéque Suisse, 1987, p. 117).

     Фильм имел в Швейцарии большой успех. Уезжая из Европы в Америку Эйзенштейн писал Пере Аташевой с борта парохода: «Кстати, “Аборт” произвел невероятный политический и общественный скандал в Швейцарии — есть возы прессы, но наша печать кино печатает все об нас на таких “задворках”, что ей, вероятно, все это абсолютно не интересно, а в таких условиях что-либо посылать не стоит, труда!» (КЗ, № 36/37, с. 221 – 222).

     В 1936 году фильм был озвучен и повторно выпущен в прокат. [↑](#endnote-ref-579)
578. Фукс Эдуард (1870 – 1940) — немецкий историк, искусствовед, автор многотомной «Иллюстрированной истории нравов». В 1913 году в России вышли три тома в переводе В. Фриче. Эйзенштейн ссылался на эту работу Фукса в докладе на конгрессе в Ла Сарра. [↑](#endnote-ref-580)
579. Имеется в виду Валеска Герт (наст. имя и фам. Гертруд Самош; 1892 – 1978) — танцовщица и киноактриса. Приезжала в Москву осенью 1928 года.

     Уезжая в Баку на съемки в фильме «Привидение, которое не возвращается», Штраух писал Эйзенштейну: «Если при тебе приедет Ида — покажи ей Valesky Gert!! И гони ее скорей в Баку! <…> Что за подозрительные шашни у тебя с Valeskoй?? А она ярко выраженная блядь! (По фото судя!)» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 27 об.). Эйзенштейн написал о ней в эссе «В мировом масштабе о Валеске Герт» (КЗ, № 11, с. 211 – 212).

     {260} В свою очередь актриса рассказала в своих воспоминаниях о встречах с Эйзенштейном в Москве и Берлине (см.: КЗ, № 58, с. 115 – 117 и 120 – 121). [↑](#endnote-ref-581)
580. Речь, по всей видимости, идет о Владимире Семеновиче Нильсене (наст. фам. Альпер; 1905 – 1938). Он работал ассистентом оператора на фильмах «Октябрь» и «Старое и новое». Перед отъездом за границу (11 августа 1929 г.) С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров поручались за В. С. Нильсена (см.: «Искусство кино», 1997, № 10, с. 121). 15 декабря 1929 года Штраух сообщал Сергею Михайловичу: «Володька в Няндоме на лесозаготовках» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 20 об.). [↑](#endnote-ref-582)
581. Имеется в виду Пера Моисеевна Аташева (наст. фам. Фогельман; 1900 – 1965) — журналистка, доверенное лицо С. М. Эйзенштейна, впоследствии (с 1934 г.) — его жена. [↑](#endnote-ref-583)
582. Речь, скорее всего, идет о манере изъясняться Михаила Яковлевича Капчинского (1889 – 1981), в 1924 – 1926 гг. (когда Эйзенштейн ставил «Стачку» и «Броненосец “Потемкин”») директора 1‑й госкинофабрики и Штейнова, как-то связанного с работой над фильмом «Генеральная линия». [↑](#endnote-ref-584)
583. В. И. Пудовкин в это время начинает работу над фильмом «Очень хорошо живется» (сценарий А. Ржешевского по теме М. Кольцова). [↑](#endnote-ref-585)
584. Речь идет о Юдифи Самойловне Глизер (1904 – 1968) — жене и партнерше по выступлениям на эстраде М. М. Штрауха. [↑](#endnote-ref-586)
585. Пискатор Эрвин (1893 – 1966) — немецкий театральный режиссер.

     Еще до отъезда в зарубежную поездку — в статье «Моя первая фильма» («Советский экран», 1928, № 50, с. 10) — С. М. Эйзенштейн, оценивая свой опыт включения кино в театральный спектакль, писал: «Это было одним из первых соединений театра с кино, наравне с “Женитьбой” фэксов и “Железной пятой” Гардина, то есть проба того, на чем потом сделал блестящий и недолговечный эпатаж Эрвин Пискатор».

     В 1929 году Пискатор поставил в театре своего имени (основан в 1927 году, в следующем году закрыт и в 1929 году открыт вторично) пьесу Вальтера Меринга «Берлинский купец». Скорее всего, Эйзенштейн был на одном из ее представлений.

     25 ноября 1931 года Сергей Михайлович писал Пере Аташевой из Мексики: «Несказанно рад за провал Piscator’а — так Межрабпому и надо — не ввози говна» (КЗ, № 36/37, с. 237). [↑](#endnote-ref-587)
586. Надо полагать, речь идет о Кароле Неер, исполнявшей в спектакле Театра на Шиффбауэрдамм «Happy end» (пьеса Элизабет Гауптман, музыка Курта Вайля, постановка Бертольта Брехта) главную роль. Этот спектакль считался чуть ли не провалом Брехта (см.: Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972, с. 160 – 162). [↑](#endnote-ref-588)
587. Имеется в виду прошедший театральный сезон. Тогда в Театре на Шиффбауэрдамм — весна 1929 года — была возобновлена «Трехгрошовая опера» Брехта — Вайля, в которой Карола Неер блестяще выступила в роли Полли Пичем. [↑](#endnote-ref-589)
588. Руттман Вальтер (1887 – 1941) — немецкий кинорежиссер. Его фильм «Берлин, симфония большого города» был показан на конгрессе в Ла Сарра. [↑](#endnote-ref-590)
589. Пиранделло Луиджи (1867 – 1936) — итальянский новеллист, драматург. О встрече с ним Эйзенштейн позднее написал в «Мемуарах» (т. 1, с. 36 – 39). [↑](#endnote-ref-591)
590. Сергей Михайлович не совсем точно приводит название пьесы Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921). Следует заметить, что она была сравнительно быстро переведена на русский язык («Современный Запад», 1923). [↑](#endnote-ref-592)
591. Эйзенштейн, уезжая за границу, обещал Штрауху написать о Глизер. Максим Максимович время от времени напоминал об этом обещании. Очерк был написан… в 1947 году. [↑](#endnote-ref-593)
592. Первое сообщение о показе окончательной версии «Генеральной линии» появилось в печати еще 20 августа 1929 года в газете «Кино»: «Киносекция БОКС совместно с Совкино организовала закрытый просмотр “Генеральной линии” (временное {261} название “Старое и новое”) для представителей иностранной прессы, находящихся в Москве».

     Однако в прокат картина вышла только 7 октября. Относительно содержательные рецензии стали появляться в прессе к концу сентября, но общая негативная оценка этой работы была предрешена задолго до выхода фильма в прокат. Может быть, отсюда и ироническая оценка режиссером будущих рецензий — «брешут» (видимо, от «брешут собаки»). [↑](#endnote-ref-594)
593. На обороте листа 25 Эйзенштейн уточняет адрес:

     «Berlin W62

     Lutherstr. 7/8

     Pension “Maria”

     Вот наш теперешний адрес». [↑](#endnote-ref-595)
594. Письмо написано после 12 октября; штемпель отправления — Берлин 16.10.29, штемпель получения — Москва 19.10.29. [↑](#endnote-ref-596)
595. {265} Штреземан Густав (1878 – 1929) — немецкий государственный деятель, с августа 1923 года — министр иностранных дел Германии. Умер 3 октября.

     Штреземан предпринимал попытки препятствовать прокату фильма «Броненосец “Потемкин”» в Германии — см. его письмо премьер-министру Брауну («Броненосец “Потемкин”», М., 1969, с. 236 – 237). [↑](#endnote-ref-597)
596. За этой неловкой фразой: «Выпуск уже попал… из-за задержки с выпуском» — скрывается долгая цепочка расстроившихся намерений. Еще 20 июля 1928 года Эйзенштейн писал Роберту Флаэрти: «Я закончу работу над фильмом в конце октября, затем четыре недели пробуду в Германии, откуда хотел бы направиться прямо в Калифорнию» (КЗ, № 36/37, с. 336).

     Однако съемки «Генеральной линии» были закончены только в ноябре 1928 года, а первоначальный выпуск приурочивался к 8 марта 1929 года. Приезд Эйзенштейна в Германию сдвинулся на конец марта. Но пышная премьера в Большом театре, которую планировалось завершить фейерверком, была отменена, а после встречи со Сталиным весной 1929 года (о которой режиссер поведал в юбилейной — к 60‑летию вождя — статье 1939 года) — велись дополнительные съемки, что еще раз отодвинуло как завершение работы над фильмом, так и поездку Эйзенштейна за рубеж. [↑](#endnote-ref-598)
597. «Бабы рязанские» — фильм Ольги Преображенской и Ивана Правова, выпущенный на экраны 13 декабря 1927 года. Имел большой зрительский успех. Возобновлялся в прокате до конца 30‑х гг.

     Почти через год, 3 сентября 1930 года, Эйзенштейн писал Пере Аташевой: «Я же *совсем* не убежден, что мои взгляды в какой-то мере где-то правильны!!! (Таких ощущений у меня прежде в вопросах кинокультуры никогда не было). Правы, вероятно, Сутырины, Пудовкины, Любичи» (КЗ, № 36/37, с. 230 – 231).

     Еще через год, 17 сентября 1931 года, Сергей Михайлович писал «дорогому Маккушке»: «Читая газету “Кино” или слыша об карьере Экка (сапог на *все* 100 %), вспоминаешь Скалозуба: “то старших выключат иных, другие, смотришь, перебиты…” Экк, ведущий советское кино, — нет повести печальнее на свете… Это самое отвратное, что может быть в эклектизме. (Не знаю, может быть, он действительно сделал хорошо; а может быть, это именно то, что надо? — ведь публика западов еще хуже нашей, в смысле оценки понимания и отслоения говна от товара)» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 26). [↑](#endnote-ref-599)
598. Речь идет о Платоне Михайловиче Керженцеве (наст. фам. Лебедев; 1881 – 1940) — советском партийном и государственном деятеле. В 1928 – 1930 гг. он был заместителем заведующего Агитпропом ЦК ВКП (б), курировавшим вопросы печати.

     21 ноября Штраух в качестве положительных следствий «хождения к Платону» подклеил к своему письму к Эйзенштейну вырезку из газеты «Кино» с «Письмом в редакцию» Х. Херсонского, где критик указывал на излишнюю безапелляционность своей отрицательной рецензии на фильм «Старое и новое», опубликованной в газете 15 октября: и напоминал о своей положительной рецензии на фильм «Генеральная линия», напечатанной 19 марта (см.: РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 16). [↑](#endnote-ref-600)
599. Рафес Моисей Григорьевич (1883 – 1942) — в то время член правления и зав. Художественным отделом Совкино. [↑](#endnote-ref-601)
600. Имеется в виду Константин Михайлович Шведчиков (1884 – 1952), возглавлявший Совкино, а позднее Союзкино. [↑](#endnote-ref-602)
601. Moholy-Nagy — Мохой-Надь, Ласло (1895 – 1946) — венгерский фотограф, художник и кинорежиссер. Это письмо уточняет дату знакомства Сергея Михайловича с Мохой-Надем. В книге «Режиссура» Эйзенштейн ошибочно относит его к «тридцатому году» (см.: ИП, т. 4, с. 399 – 400).

     Gropius — Гропиус Вальтер (1883 – 1969) — немецкий архитектор, основатель и директор «Баухауза» (1919 – 1928).

     Grosz — Гросс (наст. фам. Эренфрид), *Георг* (1893 – 1959) — немецкий график и живописец. [↑](#endnote-ref-603)
602. {266} Нильсен Аста (1881 – 1972) — датская актриса театра и кино, в 20‑е гг. снимавшаяся в Германии. [↑](#endnote-ref-604)
603. Sternberg — Штернберг Джозеф фон (наст. имя Йонас; 1894 – 1969) — американский кинорежиссер.

     «Доки Нью-Йорка» (1928) — фильм, поставленный Штернбергом в Голливуде. [↑](#endnote-ref-605)
604. В 1929 году Эрих Поммер пригласил Джозефа фон Штернберга сделать в Германии фильм «Голубой ангел» (по роману Генриха Манна «Учитель Унрат»).

     Яннингс (Jannings) Эмиль (наст. имя и фам. Теодор Фридрих Эмиль Яненц; 1884 – 1950) — немецкий актер. Снимался у Штернберга в картине «Последний приказ» (1928), сделанной в США, в роли русского генерала, подвизающегося в Голливуде в качестве статиста. Впервые в истории получил за исполнение этой роли премию «Оскар». [↑](#endnote-ref-606)
605. «Underworld» — «Подполье» (1927) — фильм о чикагских гангстерах, фактически определивший параметры этого популярного жанра и принесший Штернбергу мировую известность. [↑](#endnote-ref-607)
606. Bancroft — Бэнкрофт, Джордж (1882 – 1956) — американский киноактер. Снимался у Штернберга в фильмах «Подполье» и «Доки Нью-Йорка». [↑](#endnote-ref-608)
607. Юсупов Феликс Феликсович, мл. (1887 – 1957) — князь, организатор и активный участник убийства Г. Е. Распутина.

     Симанович Арон (1873 – ?) — секретарь Г. Е. Распутина, написавший книгу «Распутин и евреи. Воспоминания личного секретаря Григория Распутина» (Рига, 1924). [↑](#endnote-ref-609)
608. Как видно по этому отрывку письма, Эйзенштейн испытывал к Штернбергу острый интерес. Позднее он дал замечательный портрет американского режиссера в своих воспоминаниях (Мемуары, т. 1, с. 238 – 242). [↑](#endnote-ref-610)
609. Писем, которые могли бы как-то прояснить эту «пензенскую ситуацию», в архиве Эйзенштейна не обнаружено. [↑](#endnote-ref-611)
610. Рабис — профсоюз работников искусств. Упоминание о верховном трибунале — шутка Сергея Михайловича. [↑](#endnote-ref-612)
611. В предыдущем письме указывалась дата выступления танцовщицы в Берлине с новыми танцами — 12 октября. Это уточняет датировку письма — после 12 октября 1929 года. [↑](#endnote-ref-613)
612. Гоморов Михаил Сергеевич (1898 – 1981) — актер и режиссер. В 1921 – 1925 гг. работал в Первом рабочем театре Пролеткульта, снимался у Эйзенштейна в фильмах «Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Старое и новое», был ассистентом режиссера на картинах «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь», «Старое и новое». Позднее был ассистентом режиссера на «Бежином луге». [↑](#endnote-ref-614)
613. Попов Алексей Дмитриевич (1892 – 1961) — актер и режиссер. Поставил фильм «Два друга, модель и подруга» (1928). В 1928 – 1929 гг. занимался у Эйзенштейна в ГТК.

     Коростин Михаил Степанович (Каростин, 1895 – 1984) — кинорежиссер. Соавтор сценария и ассистент режиссера на картине «Два друга, модель и подруга».

     Волков Николай Дмитриевич (1894 – 1965) — драматург, театровед. Автор монографии «Мейерхольд» (2 т., М.‑Л.: «Academia», 1929). Позднее написал мемуарный очерк об Эйзенштейне (Волков Н. Театральные вечера. М., 1966, с. 337 – 352), в котором опубликовал (с. 351) письмо Сергея Михайловича, посланное из Голливуда. [↑](#endnote-ref-615)
614. На лицевой стороне открытого письма изображена Корона Англии. «Признанием» Эйзенштейн называет восстановление дипломатических отношений Великобритании и СССР. Решение об этом было принято правительством лейбористов 3 октября 1929 года. Далее Сергей Михайлович пишет об «историческом заседании» парламента — законодательного органа, санкционировавшего решение исполнительной власти. [↑](#endnote-ref-616)
615. Макдональд Джеймс Рамсей (1866 – 1937) — английский государственный и политический деятель, один из лидеров Лейбористской партии. Премьер-министр 1‑го (1924) и 2‑го (1929 – 1931) лейбористских правительств. Признание Великобританией СССР и установление дипломатических отношений между двумя странами падает на первый срок пребывания у власти лейбористов (2 февраля 1924).

     Чемберлен Невилл (1869 – 1940) — английский государственный и политический деятель, в 1930 – 1931 гг. — председатель Консервативной партии.

     Болдуин Стэнли (1867 – 1947) — английский государственный и политический деятель, лидер Консервативной партии. С ноября 1924 по июнь 1929 года — премьер-министр Великобритании, в мае 1927 года его правительство расторгло дипломатические отношения с СССР.

     Ср. это описание с открытым письмом Э. Шуб, отправленным в тот же день (Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф, с. 377). В него необходимо внести исправление: Чемберлен ошибочно прочитан там как «Гендерсон». [↑](#endnote-ref-617)
616. Ллойд Джордж, Дэвид (1863 – 1945) — английский государственный и политический деятель, лидер Либеральной партии. Премьер-министр Великобритании в 1916 – 1922 гг., один из творцов Версальского мира. [↑](#endnote-ref-618)
617. Имеется в виду съемка Бэнкрофта и Яннингса… в рекламе пива. См. об этом «Мемуары» (т. 1, с. 241). [↑](#endnote-ref-619)
618. Письмо написано до 20 ноября 1929 года. Штемпель получения — Москва 22.11.29. [↑](#endnote-ref-620)
619. По всей видимости, речь идет об Эйзенштейне, Бэнкрофте и Яннингсе. [↑](#endnote-ref-621)
620. В фонде М. М. Штрауха сохранилось шутливое письмо Эйзенштейна из Парижа, датированное «Paris 24/XI‑29» с припиской: «P. S. Похоронив в Берлине Штреземана, в Лондоне О’Коннора, хоронили во вторник в Париже — Клемансо!» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1598, л. 15).

     Жорж Клемансо скончался как раз 24 ноября 1929 года.

     Это парижское письмо Эйзенштейна позволяет уточнить сроки первого пребывания режиссера в Париже. В «Летописи жизни и творчества С. М. Эйзенштейна» (ИП, т. 1, с. 581) читаем: «Ноябрь, 29. Выехал из Лондона в Париж». Между тем уже 24 ноября Сергей Михайлович был в столице Франции. [↑](#endnote-ref-622)
621. Ivor Montegu — Айвор Монтегю (1904 – 1984) — английский критик, киносценарист, режиссер. В 1925 году основал Лондонское кинематографическое общество. Участвовал в работе конгресса в Ла Сарра. Позднее соавтор Эйзенштейна по сценариям «Золото Зуттера» и «Американская трагедия». [↑](#endnote-ref-623)
622. Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954) — русский театральный режиссер. В 1919 году уехал из Советской России.

     Эйзенштейн намеревался написать о нем в «Мемуарах». В черновых набросках есть такие строки: «Импульсы к театру Ф. Ф. Комиссаржевского. Turand[ot] (We {269} meet in London <Мы встречались в Лондоне — *англ*.> 1929)» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1086, л. 12 об.).

     Эйзенштейн часто упоминал о том, что его первым ярким театральным впечатлением была постановка Ф. Ф. Комиссаржевским «Принцессы Турандот» Карло Гоцци (театр Незлобина, 1912). [↑](#endnote-ref-624)
623. Речь идет о матче, когда режиссер видел «Примо Карнеру, выбитого Шмеллингом из ринга в присутствии принца Уэльского» («Мемуары», т. 1, с. 357).

     Принц Уэльский — титул наследника английского престола, старшего сына монарха. В данном случае речь идет о принце Эдуарде (1894 – 1972), сыне Георга V (на троне 1910 – 1936); в дальнейшем ставшем королем Эдуардом VIII (с 20 января по 11 декабря 1936), а после отречения от трона — герцогом Виндзорским. [↑](#endnote-ref-625)
624. Университет в Кембридже был основан в начале XIII века. Надо полагать, определение «времена Генрихов и Эдвардов» относится к шести из восьми пребывавшим на троне Великобритании Генрихам: от Генриха III (на троне 1216 – 1272) {271} до Генриха VIII (на троне 1509 – 1547) и к шести из десяти Эдуардам: от Эдуарда I (на троне 1272 – 1307) до Эдуарда VI (на троне 1547 – 1553). [↑](#endnote-ref-626)
625. Речь идет о Дж. Дж. Томсоне (1856 – 1940) — английском физике, открывшем электрон в 1897 году (Нобелевская премия — 1906 г.). [↑](#endnote-ref-627)
626. Имеется в виду Эрнест Резерфорд (1871 – 1937) — новозеландский физик, работавший в Англии, один из создателей учения о радиоактивности. Открыл альфа- и бета-лучи в 1899 г. (Нобелевская премия — 1908 г.). [↑](#endnote-ref-628)
627. Fernand Leger — Фернан Леже (1881 – 1955), французский художник. В 1924 году снял фильм «Механический балет», который Эйзенштейн в своем выступлении в Сорбонне 17 февраля 1930 года оценил очень высоко (см.: ИП, т. 1, с. 557). Леже и Эйзенштейн переписывались: в архиве Сергея Михайловича сохранилось 7 писем Леже (часть из них опубликована: 3 письма — «Искусство кино», 1973, № 1, с. 76; одно — КЗ, № 46, с. 225) и черновик одного письма Эйзенштейна.

     Man Ray — Ман Рей (наст. имя и фам. Эммануэль Рудницкий; 1880 – 1976) — американский художник, фотограф и кинорежиссер. На конгрессе в Ла Сарра был показан его фильм «Морская звезда» (1928, по поэме Робера Десноса). [↑](#endnote-ref-629)
628. Пулайль Анри — французский критик. Его книга «Чарли Чаплин» была переведена на русский язык в 1928 году (Л.: «Теакинопечать»).

     Дюлак Жермен (в девичестве Сюссе-Шнейдер; 1882 – 1942) — французский кинорежиссер. Упоминание о знакомстве с Дюлак позволяет датировать ее записку Эйзенштейну (КЗ, № 46, с. 220) ноябрем 1929 года (не ранее 24 ноября). [↑](#endnote-ref-630)
629. Речь идет о Леоне Гомоне (1864 – 1946) — французском кинопромышленнике и продюсере. [↑](#endnote-ref-631)
630. По всей видимости, некоторое преувеличение — свою первую студию в Бют-Шомон Гомон построил в 1905 году. [↑](#endnote-ref-632)
631. Имеется в виду, надо полагать, книга: Pantomimes de Gaspard et Ch. Debureau, préface par Champfleury. P., 1889. [↑](#endnote-ref-633)
632. В «Мемуарах» (т. 1, с. 293) Эйзенштейн писал о своих книжных приобретениях в Париже: «Второй книгой было классическое и ныне весьма редкое исследование Péricaud о театре “Фюнамбюль” и несравненном Дебюро». Речь идет о книге: Péricaud L. Le Théâtre des Funambules. P., 1897. [↑](#endnote-ref-634)
633. Мейзель (Майзель), Эдмунд (1894 – 1930) — немецкий композитор, автор музыки к фильмам Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» и «Октябрь». Об отношении к нему режиссера см. «Мемуары» (т. 2, с. 96 – 98).

     Майзель писал музыку и к другим фильмам, в частности, к «Берлину, симфонии большого города». Сравнительный анализ музыкального решения «Броненосца» и картины Руттмана Эйзенштейн осуществил в книге «Монтаж» (с. 309 – 311). [↑](#endnote-ref-635)
634. Джойс Джеймс (1882 – 1941) — ирландский поэт и писатель.

     О своем посещении Джойса в его парижской квартире Эйзенштейн рассказал в книге «Метод» (с. 96 – 98). На пластинку Джойсом был начитан фрагмент из опубликованного отдельного выпуска «Анна Ливия Плюрабель», части романа, над которым он тогда работал, «Work in progress» (в 1928 – 1937 гг. было опубликовано 12 выпусков). Наконец, в 1939 году роман был напечатан целиком под названием «Поминки по Финегану». [↑](#endnote-ref-636)
635. Шоу Джордж Бернард (1856 – 1950) — английский музыкальный критик, писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-637)
636. Речь идет о Леонарде Михайловиче Розентале (1874/1877 – 1955) — французском предпринимателе, выходце из России (г. Грозный). Он финансировал производство звукового фильма «Сентиментальный романс», который осуществляла во Франции «группа Эйзенштейна». [↑](#endnote-ref-638)
637. Имеется в виду Мара Гри (наст. имя и фам. Мария Владимировна Якубович; 1894 – 1975), которая исполняла главную роль в фильме. Она была в это время гражданской женой Розенталя (в 1935 году они оформили брак). [↑](#endnote-ref-639)
638. Следует обратить внимание на то, что опыт изображения «денежных магнатов» у режиссера уже был — линия владельцев заводов в фильме «Стачка». Правда, этот опыт в значительной степени опирался на художественные впечатления {272} (политическая карикатура). Здесь же Эйзенштейн иронией пытается снять то сильнейшее впечатление, которое на него произвел Розенталь. (Ср. более позднее описание этого персонажа в «Мемуарах»: т. 1, с. 161 – 163). [↑](#endnote-ref-640)
639. Дата установлена архивными работниками по почтовому штемпелю. [↑](#endnote-ref-641)
640. На лицевой стороне открытого письма изображены четыре старика из Волендама в характерной местной одежде. [↑](#endnote-ref-642)
641. В переписку — со стороны Эйзенштейна — входит тема «старика», Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Штраух еще 13 октября 1929 года — он был приглашен в театр для работы в спектакле «Баня» — писал Сергею Михайловичу: «Был сегодня у Мейера. Я без смеха на него не могу смотреть, до того он смешон, уже старчески смешон» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 12 об.). Однако через месяц, 15 ноября, он так завершает очередное письмо: «Сейчас в свободное время хожу (второй день) репетировать к Мейерхольду на “Баню”. Но это платонически, ибо играть не сумею, поскольку к тому времени как раз приедет Пудовкин. Пока наслаждаюсь стариком. Твой старик Макс. Макс» (там же, л. 17).

     Для понимания последующего развития отношений в этом своеобразном «треугольнике» очень важно следующее письмо Штрауха. Начал он его 1 декабря, написал почти целую страницу, потом последовало: «Черт знает что такое! Получил твое письмо» — и перечеркнул написанное. Продолжение заставило себя ждать две недели — 15 декабря: «Получил твое письмо! Оно для меня чрезвычайно печально! Из него я узнал, что моего письма (главного) в *14 страниц*! — ты не имеешь!!!»

     Среди писем Эйзенштейна в фонде Штрауха нет за этот отрезок времени (последние дни ноября) ни одного письма Сергея Михайловича, которое бы объясняло произошедшее. По-видимому, не все письма режиссера сохранились.

     Далее Штраух продолжает: «Переживаний очень много у меня всяких, и я все *подробно* тебе описал. Сейчас восстановить это немыслимо, а жаль! Я там подробно описал первые мои репетиции у Мейерхольда. (Одному этому я посвятил 3/4 письма.)

     Теперь всего просто не помню и ограничусь фактической стороной дела:

     Был вызван в театр и назначен на роль Победоносикова в “Бане” (главная роль). Первый день читал говённо (ибо сбился на Ан. Вас. [Луначарского]). Потом лучше и лучше. Мейер очень хвалил. Маяковский тоже.

     Черт знает что! <…>

     {273} Злость еще в том состоит, что я просил тебя срочно мне прислать свой совет: не очень ли я глупо поступаю, если откажусь от Пудовкина и предпочту Мейера. (Ибо: старик “Баней” увлечен, Зина играет “Фосфорическую женщину” будущего и бум будет!)

     Завтра решающий день, ибо постараюсь сговориться совместить: Мейера, Пудовкина и Пырьева. Не знаю: выдержу ли, ибо сейчас уже очень тяжко: читка и съемки! Постараюсь на днях засесть и восстановить кое-что из “пропавшей грамоты”. В частности: подробно, что за роль.

     Новости наши московские.

     Мейер планирует сейчас “Выстрел” (выпускает “3 сопливеньких”: Зайчикова, Козикова и еще кого-то).

     Работает *потрясающе*! Правда: изумляет опыт и выдумка: прием и принцип уже ясен от тебя!»

     В конце письма Штраух добавляет «Мейерхольд велел тебе в письме кланяться» (там же, л. 19 – 20 об.). [↑](#endnote-ref-643)
642. Соседи по квартире: Эгдешманы — Нина Максимовна, сестра Штрауха, и ее муж Михаил Николаевич; Дарья Васильевна — «старая девушка»; колоритное описание ее и других соседей по квартире — в очерке «Юдифь» (Мемуары, т. 2, с. 372 – 375). [↑](#endnote-ref-644)
643. Бартелмес Ричард Семлер (1895 – 1963) — американский актер, был открыт для кино Аллой Назимовой («Невесты войны», 1916). Мировую славу ему принес фильм Д. У. Гриффита «Сломанные побеги» (1919). [↑](#endnote-ref-645)
644. Имеется в виду картина «Сентиментальный романс». О своем участии в этом проекте Эйзенштейн рассказал в письме Муссинаку (см.: Муссинак Леон. Избранное, с. 249). Последние разыскания о нем см.: КЗ, № 54 (Босенко В. Старый «Сентиментальный романс», с. 285 – 294; «“Сентиментальный романс”. Материалы к истории фильма». Публикация и комментарии Р. Янгирова, с. 294 – 299). [↑](#endnote-ref-646)
645. Дата установлена работниками архива по почтовому штемпелю. [↑](#endnote-ref-647)
646. В апреле, мае и первой половине июня 1930 года ГосТИМ гастролировал в Германии (репертуар гастролей: «Лес», «Рычи, Китай!», «Ревизор», «Командарм 2», «Великодушный рогоносец»).

     22 апреля Штраух объяснил в письме Эйзенштейну свое положение в театре: «Про гастроли Мейера ты знаешь, вероятно, лучше меня: как Kerr вознес Зинаиду и обругал старика и т. д.

     Почему я не поехал со стариком? Да потому, что совершенно не занят в том репертуаре, который поехал. Мог бы чего-нибудь взять незначительное, но… по чести говоря, был такой гвалт вообще на тему: кто едет, а кто нет, что просто язык не поворачивался на этот скандал. Кроме того: оставшаяся часть труппы едет до 15 июля по Волге на гастроли с “Лесом”, “Клопом”, “Баней” и “Выстрелом”, и для усиления дела старик просил меня ехать. А так как: я занят в 2 пьесах, идущих {275} меньше остальных и я уже 2 лета сидел в Москве без дела (ведь раньше июля-августа на фабрике на съемки не раскачиваются); да благо еще — Волга, — то я согласился» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 23 об.). [↑](#endnote-ref-648)
647. Дата установлена работниками архива по почтовому штемпелю. [↑](#endnote-ref-649)
648. Штраух ответил на этот вопрос в уже цитировавшемся письме: «Делаю отступление в письме в связи с самоубийством Маяка. Это было громадное событие в Москве. Дня 3 только об этом и говорили. Правда, потом… замолкли. Жизнь сейчас очень сильна. Глядишь: на днях происходит смычка Турксиба! До смерти и мертвых ли тут! Я был на похоронах и у гроба. Ходил искренно, ибо в течении “Бани” подпал под его обаяние, ибо в жизни, ближе он очень обаятелен и забавен. Да и ты б его стал уважать, если узрел его совершенно дикий раж и слюну по поводу “Генералки”. Похороны были грандиозны. На них срочно приехали Брики из Берлина. Подробностей не пишу, исчерпывающе все найдешь в газете, которую тебе посылаю. Если бы были Брики в Москве — смерти этой не было! Ибо это было обычной историей, что он влюблялся, потом шел “плакаться на грудях” Лили, Ося давал всему циничное определение, Маяк с этим соглашался — они выпивали — и все на этом кончалось. А ТУТ их не было, да эта зануда Полонская (дочь киноактера Полонского, жена Яншина) из МХАТа — развела, вероятно, такую канитель, что любой застрелился. И тут МХТ!» (там же, л. 23). [↑](#endnote-ref-650)
649. Письмо написано на оборотах двух открыток: на первой изображен интерьер парохода «Европа», на котором режиссер пересекал Атлантический океан, со скульптурной группой «Похищение Европы» (как известно, Зевс явился Европе в виде быка и, похитив ее, доставил на себе на остров Крит, где она и родила ему сыновей). Марфа Лапкина — героиня фильма «Генеральная линия» (по фамилии исполнительницы роли) — по ходу сюжета заводит для артели бычка Фомку. [↑](#endnote-ref-651)
650. Эйзенштейн транскрибирует название французского города как немецкое, правильное написание порта отправления — Шербур. В книге Эсфири Шуб «Жизнь моя — кинематограф» (с. 378) опубликовано письмо, написанное Сергеем Михайловичем в тот же день на борту «Европы», но неверно датированное публикаторами: «7 апреля 1930, Англия». Дату следует исправить на: «7 мая 1930, Шербур». [↑](#endnote-ref-652)
651. Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858 – 1943), возвратившийся из Голливуда, где пытался достичь договоренности о постановке фильма, 13 февраля 1928 года прочел доклад «15 месяцев около американского кино». Судя по письму, Эйзенштейн присутствовал на этом выступлении одного из основателей МХТ.

     На следующий день в «Советском экране» (1928, № 7) было опубликовано интервью В. И. Немировича-Данченко «Кино-Америка». [↑](#endnote-ref-653)
652. Речь, скорее всего, идет о книге «La passante emerveillee (mes voyages)» (P., 1929) французской певицы Иветт Гильбер (1867 – 1944). [↑](#endnote-ref-654)
653. Встречу с Иветт Гильбер Эйзенштейн описал в «Мемуарах» (т. 1, с. 210 – 215; см. также с. 92 – 93). Позднее, 9 – 10 мая 1931 года, из Мексики режиссер писал: «То же с Идкой! Что за хамство. Ей давно пора если не в Сарры (тоже красивое иудейское имя), то в Иветты во всяком случае!» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 20 об.). Здесь Эйзенштейн ставит перед Юдифью Глизер задачу стать если не Сарой Бернар, то уж Иветт Гильбер! [↑](#endnote-ref-655)
654. Дата определена работниками архива по почтовому штемпелю. [↑](#endnote-ref-656)
655. Ср. это письмо с письмом, посланным Сергеем Михайловичем Эсфири Шуб (опубликовано в ее книге «Жизнь моя — кинематограф», с. 380.). Его следует датировать: «около 20 октября 1930».

     «Парамаунт» расторг договор о постановке «Американской трагедии» 23 октября 1930 года. [↑](#endnote-ref-657)
656. Мей Ланьфан (1894 – 1961) — китайский актер. Творчеству этого замечательного мастера Эйзенштейн посвятил статью «Чародею Грушевого Сада» (ИП, т. 5, с. 311 – 324).

     Первые впечатления о китайском театре режиссер получил двумя с половиной месяцами раньше: 1 августа 1930 года Штрауху была отправлена из Сан-Франциско открытка с изображением китайского актера в женской роли: «Привет из Китайского театра. Старик. Гриша» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1600, л. 19). [↑](#endnote-ref-658)
657. Речь идет о комиссии Конгресса по цензуре фильмов в США. [↑](#endnote-ref-659)
658. Сливкин Альберт Моисеевич (1886 – ?) — в 20‑е годы зам. директора «Севзапкино» (позднее Ленинградской фабрики Совкино) и одновременно управляющий театрами Ленинграда. По-видимому, речь идет о съемках в Ленинграде эпизодов фильма «Октябрь». [↑](#endnote-ref-660)
659. Первоначальный срок командировки за рубеж «группы Эйзенштейна» истекал в феврале 1931 года. Продление его породило предположения о нежелании режиссера возвращаться на родину и повлекло в дальнейшем самые серьезные последствия. [↑](#endnote-ref-661)
660. Имеются в виду В. С. Смышляев и спектакль Центральной арены Пролеткульта (постановка В. С. Смышляева, художники Л. А. Никитин и С. М. Эйзенштейн). М. М. Штраух исполнял в спектакле несколько эпизодических ролей. [↑](#endnote-ref-662)
661. Сергей Михайлович неоднократно высылал Штрауху открытки с видами Мексики, архитектурными памятниками, типажами и т. д. [↑](#endnote-ref-663)
662. Синклер, Эптон Билл (1878 – 1968) — американский писатель. Синклер был продюсером съемок «Qui viva Mexico!» и, думается, сыграл не последнюю роль в благополучном возвращении «дезертира» (по определению Сталина) Эйзенштейна из-за границы — см. публикацию переписки писателя со Сталиным в КЗ, № 64, с. 63 – 69. [↑](#endnote-ref-664)
663. В следующее письмо Эйзенштейн вложил открытку с изображением храма Богоматери (Мехико), на обороте которой написал: «Сюда бляди ходят по пятницам приносить Божьей матери цветы (она ведь тоже *без мужа* родила)» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 14). [↑](#endnote-ref-665)
664. Имеется в виду Давид Лисеага. [↑](#endnote-ref-666)
665. Неясно, о каком журнале идет речь: «Советский экран» еще в конце 1929 года был преобразован в журнал «Кино и жизнь»; в 1931 году стал выходить журнал «Пролетарское кино». В обоих изданиях принимал участие С. М. Эйзенштейн. [↑](#endnote-ref-667)
666. К письму была приложена открытка с архитектурными деталями пирамиды. Режиссер сопроводил ее такой репликой: «“Крупный план” — как оказывается, встречаются носы еще крупнее, чем нос Эдуарда и … изысканнее. (Древности Майа, Юкатан)» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 9). [↑](#endnote-ref-668)
667. Речь идет о пьесе «Once in a Lifetime» («Единственный раз в жизни», 1930) Джорджа С. Кауфмана и Мосса Харта (сразу же — в 1932 году — экранизированной в Голливуде).

     Другую оценку дает ей в воспоминаниях Эйзенштейна в Америке Айвор Монтегю (см.: Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 245). [↑](#endnote-ref-669)
668. Еще 17 мая 1930 Эйзенштейн писал Пере Аташевой из Атлантик-Сити: «Смотреть тут невероятно интересно. Всё, даже Париж ни в какое сравнение не идет. Такой похабени, как пресловутые Burlesque Show’s (popular Music-Hall) <Бурлеск-шоу (дешевый мюзик-холл) — *англ*.> я вообще нигде не встречал, но дохнешь со смеху, а публика ревет от восторга» (КЗ, № 36/37, с. 225). Далее следовали примеры «похабени». [↑](#endnote-ref-670)
669. В спектакле Первого рабочего театра Пролеткульта «Слышишь, Москва?!» Ю. Глизер исполняла роль кокотки Марги, Эраст Гарин — префекта полиции. [↑](#endnote-ref-671)
670. По всей вероятности, речь идет о соседке Дарье Васильевне. [↑](#endnote-ref-672)
671. Не совсем ясен адрес иронии Эйзенштейна. Исходя из контекста — далее следует совет «больше смотреть старика» (то есть Вс. Э. Мейерхольда), можно предположить, что речь идет о спектаклях МХАТа «Воскресение» (инсценировка романа Льва Толстого, постановка В. И. Немировича-Данченко; премьера 30 января 1930 г.), имевшем зрительский успех, и о начатой работе над «Мертвыми душами» (инсценировка поэмы Н. В. Гоголя, постановка К. С. Станиславского). [↑](#endnote-ref-673)
672. «Марокко» (1930) — фильм Джозефа фон Штернберга с Марлен Дитрих и Гэри Купером в главных ролях. Эйзенштейн присутствовал на его съемках (см. Мемуары, т. 1, с. 239). Анализ «загадочности» актрисы в роли дан им в статье «Еще раз о строении вещей» (ИП, т. 3, с. 241). [↑](#endnote-ref-674)
673. {284} Фербэнкс Дуглас (экранный псевдоним Дугласа Элтона Ульмана; 1883 – 1939) — американский киноактер, совладелец фирмы «Юнайтед Артисте». Во время пребывания в Москве в 1926 году (вместе со своей супругой Мэри Пикфорд) приглашал Эйзенштейна на работу в Голливуд. [↑](#endnote-ref-675)
674. Речь идет о Джозефе Шенке (1876 – 1961) — американском продюсере, с 1926 года — президент компании «Юнайтед Артисте». [↑](#endnote-ref-676)
675. Негри Пола (наст. имя и фам. Барбара Аполлония Халупец; 1894 – 1987) — актриса немецкого и американского кино, полька по происхождению. Кстати, эту реплику мог подать как раз Шенк, тоже выходец из Российской империи, уроженец Рыбинска. [↑](#endnote-ref-677)
676. Интересно сравнить это описание первой встречи с Чаплином с более поздним (апрель 1939 г.; см.: Мемуары, т. 1, с. 247 – 248). [↑](#endnote-ref-678)
677. Эйзенштейн привязывает юбилей спектакля к генеральной репетиции, состоявшейся 10 марта 1921 года. Затем в апреле и мае были даны общественные просмотры. 12 октября 1921 года спектакль вошел в репертуар Первого рабочего театра Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-679)
678. Племянник М. М. Штрауха. [↑](#endnote-ref-680)
679. ИП, т. 1. с. 584. [↑](#endnote-ref-681)
680. Юренев Р. Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть вторая. 1930 – 1948, с. 74, 75. [↑](#endnote-ref-682)
681. Цит. по: Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф, с. 426. [↑](#endnote-ref-683)
682. Попов Гавриил. Из литературного наследия. М., 1986, с. 81. [↑](#endnote-ref-684)
683. Кабинет режиссуры ВГИК. Лекции проф. С. М. Эйзенштейна на 4‑м курсе, 1934 – 1935 учебный год. Инв. № 38, л. 183. Далее в тексте: Инв. № 38 с указанием листа. [↑](#endnote-ref-685)
684. {334} РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 846, л. 1. Далее в тексте: ед. хр. 846 с указанием листа. [↑](#endnote-ref-686)
685. КЗ, № 36/37, с. 240. [↑](#endnote-ref-687)
686. Из истории кино. Вып. 10. М., 1977, с. 105 – 106. [↑](#endnote-ref-688)
687. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 853, л. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-689)
688. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1853, л. 1 – 8. [↑](#endnote-ref-690)
689. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1574, л. 7 – 10. [↑](#endnote-ref-691)
690. Там же, л. 6. [↑](#endnote-ref-692)
691. См.: «Кино», 1934, 4 сентября, с. 1. [↑](#endnote-ref-693)
692. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 853, л. 4 – 9. [↑](#endnote-ref-694)
693. Кулешов Л. Искусство кино. Теакинопечать, 1929, с. 59 – 60. [↑](#endnote-ref-695)
694. Мейерхольд репетирует. Т. 2. Спектакли 30‑х годов. М., 1993, с. 87 – 88. [↑](#endnote-ref-696)
695. См.: В. Э. Мейерхольд. Переписка. 1896 – 1939, с. 301. [↑](#endnote-ref-697)
696. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 853, л. 1 – 3. [↑](#endnote-ref-698)
697. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 852, л. 1, 2. [↑](#endnote-ref-699)
698. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1627, л. 1 – 3. [↑](#endnote-ref-700)
699. См.: КЗ, № 36/37, с. 202. [↑](#endnote-ref-701)
700. Попов Гавриил. Из творческого наследия, с. 81. [↑](#endnote-ref-702)
701. Там же, с. 81 – 82. [↑](#endnote-ref-703)
702. Там же, с. 82. [↑](#endnote-ref-704)
703. Там же, с. 83. [↑](#endnote-ref-705)
704. См. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 363. [↑](#endnote-ref-706)
705. Афиногенов Александр. Избранное в 2‑х т. Т. 2. Письма. Дневники. М., 1977, с. 275. [↑](#endnote-ref-707)
706. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2284, л. 37 и 37 об. [↑](#endnote-ref-708)
707. За большое киноискусство. М., 1935, с. 165. [↑](#endnote-ref-709)
708. ИП, т. 2, с. 128 – 129. [↑](#endnote-ref-710)
709. «Кино», 1935, 17 января, с. 4. [↑](#endnote-ref-711)
710. ИП, т. 2, с. 129. [↑](#endnote-ref-712)