



Часть вторая.
ГОДЫ УЧЕНИЯ
СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

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 овладеть 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 Гёте). 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 Пролеткуль-

та, 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)¹. Не писал я всё потому, что сейчас развиваю крупную деятельность: везу на себе две постановки², проект двух театральных предметов, приступаю к сочинению пьесы со Смышляевым³ и к переводу другой с английского языка (современника Шекспира)⁴ 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 интересным⁵. Надеюсь, что Ты как-нибудь прикатишь в Москву поглядеть на моих детишек: его и «Мексиканца»⁶! Готовим мы «Голод» к 1-му октября, но не знаю, успеем ли.

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» Тикнора⁷, 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.)⁸ в двух очаровательных нумерованных томиках.

Питаюсь сейчас совсем нехудо. Кузьминиха⁹ 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.

1. Письмо написано на почтовой бумаге с видом колокольни Ивана Великого и подписью на французском языке: «Tour d'Ivan Velikou au Kremlin».

2. 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).

3. 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».

4. 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.: Н и к и т и н, с. 94 и 106); о переводе пьесы («да еще белыми стихами!») он вспоминал много лет спустя (см.: Метод, т. 1, с. 269).

5. Эскизы костюмов и наброски мизансцен к спектаклю «Царь Голод» сохранились в фонде Эйзенштейна (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 782).

6. 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.

7. Речь идет о книге американского ученого Джорджа Тикнора (1801–1871) «История испанской литературы» (Т. I–III. М., 1886–1891).

8. Речь идет о «Книге факетий» (1452) итальянского писателя Джан Франческо Поджо Браччолини (называемого Поджо, 1380–1459).

9. Кузьминиха (Кузьминишна) – прислуга Штраухов в квартире на Чистых прудах, где жил Эйзенштейн.

[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, определено и окончательно начнет работать Театр¹. Техникум², 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 1½ дня. Санатория туберкулезная.

Что касается дел – деньги есть, скоро сбиваем одну постановку³ 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 пойдет⁴. 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 постановки⁵!

С будущей недели начинаю действовать о снятии с учета⁶.

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 велениям. 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.

1. Сезон 1921/22 в Первом рабочем театре Пролеткульта открылся 11 октября премьерой спектакля «Лена».

2. 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.: Н и к и т и н, 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.).

3. Речь идет о «Лене».

4. Опасения Эйзенштейна подтвердились: спектакль «Царь Голод» так и не был выпущен.

5. Речь, скорее всего, идет о «Мастере Мартине» и о спектакле по пьесе В.Ф. Плетнева «Над обрывом».

6. Эйзенштейн имеет в виду снятие с воинского учета.

[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: 1½ 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 12½ — 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 непременно 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

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 дрызг 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)¹.
2. Миклашевский La Commedia dell'arte².
3. Серый № Библиофила (рядом с ним)³.
4. Муратов Образы Италии⁴.
5. Вернон Ли Италия (маленькая зеленая без переплета)⁵.
6. Современный театр⁶.
7. Die Mode im XIX Jahrhundert <Мода в XIX столетии — нем.> (беленькая то же).
8. Лукомский Старинные театры⁷.
9. Анненский Фамира Кифаред⁸.
10. Lichtenberg William Hogarth (2 тома с кожаным кошельком)⁹.

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

Надеюсь, что сумеешь¹⁰.

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

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

л. 110—111

1. 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.

2. 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.

3. 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).

4. Речь идет о книге Павла Павловича Муратова (1881—1950) «Образы Италии». Т. I—II. М., 1911—1912.

5. Имеется в виду книга английской писательницы Вернон 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.

6. По всей видимости, речь идет о книге «Современный балет» (см. письмо от 26/X-21 и примечание 2 к нему).

7. 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).

8. «Фамира-Кифаред» – последняя трагедия русского поэта и драматурга Иннокентия Федоровича Анненского (1856–1909). Опубликовано посмертно – в 1913 году.

9. Речь идет о книге: L i c h t e n b e r g G. Hogarts Werke. Eine Sammlung von Stahlstichen nach seinen originalen. Band I–II. Leipzig.

10. 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.).

[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 Москвы¹. 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 успеваю, 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, Вернон Ли, Миклашевского, Перетца, Библиофила, Hogarth'a, «Старинные театры» Лукомского и другие, «Современный балет» Светлова²) 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)³. 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 фло-

та», то там, без сомнения, есть. Этот журнал мне чрезвычайно нужен как пособие при работе с Мейерхольдом⁴. Если сейчас в Петро Мумик Вейдле⁵, 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] пореволюционное⁶) и Вяч. Иванова «Борозды и межи»⁷. Также мемуары Сары Бернар (по-французски)⁸. С журналом рядом стоят в таких же обложечках «Обращенный принц»⁹ и «Кот в сапогах»¹⁰ — вези и их. Также и 3 книжечки (в ужасном виде) сочинений Лопе де Веги¹¹.

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 стеныними и привези портрет Гофмана¹² (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.

1. 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 нетопленной комнаты моей на Чистых прудах...» (Как я стал режиссером. М., Госкиноиздат, 1946, с. 280).

2. Речь идет о книге Валериана Яковлевича Светлова (наст. фамилия — Ивченко, 1860—1934) «Современный балет». СПб., 1911.

3. «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.

4. Весьма вероятно, что это первое упоминание о работе над спектаклем «Кот в сапогах» (см. ниже просьбу прислать пьесу Тика).

5. 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).

6. Речь идет о двух изданиях книги Конст. Эрберга (Константин Александрович Сюннерберг, 1871—1942) «Цель творчества. Опыты по теории творчества и

эстетики»: М., «Русский путь», 1913 и Пг., «Алконост», 1919. Предпочтение Эйзенштейном дореволюционного издания объясняется тем, что третья часть книги «Пресуществование», посвященная проблематике театра, в пореволюционном издании подверглась сокращению.

7. Речь идет о книге Вячеслава Ивановича Иванова «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические». М., 1916.

8. Имеется в виду книга «Ma double vie. Memoires de Sarah Bernhardt», P., 1907.

9. «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».

10. Пьеса Людвиг 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.

11. Речь идет о Собрании сочинений Лопе де Вега – Т. I–III. СПб., 1913–1914.

12. 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: Н и к и т и н, с. 94–95).

[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 Главполитпросвета¹ и... весьма скучно. В Пролеткульте сейчас застой² – надеюсь, что скоро опять заработаем. Вообще – тоска, и единственное утешение, да и вообще «опора», сейчас – это Техникум³, где все же чрезвычайно интересно, и весьма, весьма полезно, и поучительно. Хотя бы уже одно то (это специально роуг vous 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

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 органические⁴. Скоро начну с ним работать. Ах концы, концы! А то бы все было хорошо. Мейерхольд, конечно, знаменитый! «Маскарад», «Стойкий принц»⁵, Театр Комиссаржевской⁶ etc. Относится ко мне чрезвычайно мило, и у него научусь, несомненно, весьма многому.
<...>⁷.

л. 115–115 об.

1. Спектакль «Макбет» ставил В.В. Тихонович, Эйзенштейн совместно с С.И. Юткевичем работал над оформлением.

2. 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».

3. Эйзенштейн называет Техникумом Государственные высшие режиссерские мастерские, в дальнейшем Государственные высшие театральные мастерские (ГВЫТМ).

4. 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».

5. «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).

6. В.Э. Мейерхольд работал главным режиссером драматического театра В.Ф. Комиссаржевской с 1 августа 1906 г. по 9 ноября 1907.

7. 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 2½ 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 1½, да остаток за “Лену” – 500.000 р.» (л. 116).

[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,

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 Фореггера¹ (знакомых с театральной жизнью Москвы можешь спросить кто это), а сейчас делаю постановку для... Мейерхольда². Кто это, полагаю, знают все: «Дон Жуан»³, «Стойкий принц», «Маскарад» с Головиным⁴ 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 театрах⁵! И в двух очень большие постановки — «Кот» Мейерхольда очень серьезен и труден по разработке (кстати, от текста не останется ни одной буквы — совместно передельваем) 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 ТОО Главполитпросвета да подоспеет новая премьера у Фореггера⁶! Прямо разрываюсь.

У последнего сбили 5-го премьеру «Хорошее отношение к лошадям» — всё забил (работали вдвоем⁷) 2-мя костюмами шансонеток. Пришло 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 навеселе⁸. Вчера имел большую радость — получил письмо от Фили. Она пишет и Тебе.

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 Тобюю.

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

Целую крепко!

Приветы Ньюше, Юре, Петерсоньятам, теткам etc. и проздравления.

л. 117—118 об.

1. 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.

2. 22 декабря 1921 г. Мейерхольд передал Эйзенштейну записку с рисунком: «По секрету: мой план постановки: лицом публики, 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°.

3. Пьеса Мольера «Дон Жуан» была поставлена В.Э. Мейерхольдом в Александринском театре в 1910 году (премьера — 9 ноября).

4. 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.

5. Эйзенштейн имеет в виду Первый рабочий театр Пролеткульта, Центральный показательный театр ТЕО Главполитпросвета, Вольную мастерскую Вс. Мейерхольда и Театр-мастерскую Фореггера.

6. Речь идет о спектакле «Воровка детей».

7. Над буффонадой «Хорошее отношение к лошадям» Эйзенштейн работал совместно с С.И. Юткевичем. См. об этом в книге: Ю т к е в и ч С. Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. Молодость. М., 1990, с. 136—148.

8. Новый год Эйзенштейн встречал в ресторане Дома печати с Юткевичем (там же, с. 140 и 141).

[20 января 1922]

Москва 20/1-21¹

Дорогая Мамуля!

Совершенно не могу себе объяснить Твоего молчания — что это? Педагогическая мера, почта или Ты так на меня сердиться? 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.

Занят он бешено, заказы сыпятся со всех сторон. Пока дела идут успешно, есть и деньжаки и даже хвалят в печати (журнал при сем прилагаю)².

С приездом дела опять усложняются: поехать в некалькулярное 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 письмо³.

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] $\frac{1}{2}$ 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.

Публикуется впервые.

1. Эйзенштейн ошибся в датировке письма на целый год.

2. 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 — Ю т к е в и ч С. Указ. соч., с. 138).

3. 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).

Москва 1 марта 1922 года

Милая, славная, дорогая Мамуля!

Был несказанно обрадован, получив Твое милое письмо (с письмом из Берлина¹) — 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.>!

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 ГВЫТМе², 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—4¹/₂ в месяц. К тому же академический паек (?) и паек (правда, почти что одна мука) в ГВЫТМе.

С одеждой 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 всюю. Устраивает периодическую починку белья, носков и пр. через каких-то богаделок — почти даром.

Насчет заграницы серьезно задумываюсь, но до лета это отложить надо безусловно³. Кстати, что оптация⁴? И вообще, что будет летом? Боюсь, что у нас будут занятия и летом! Япония сорвалась окончательно — политположение⁵!

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 рождения⁶.

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

Сергий

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

1. 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).

2. Наконец, Эйзенштейн правильно называет учебное заведение, в котором учится: Государственные высшие театральные мастерские.

3. В своих письмах мать Эйзенштейна предлагала ему совместную поездку в Германию или даже переезд туда на постоянное жительство.

4. 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.

5. 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.

6. 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.).

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»¹ и «Воровка детей»² — 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, неизвестно³. С Мейерхольдом сорвалась еще одна постановка⁴ (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 за⁵

л. 2–2 об.

1. Премьера «Макбета» в Центральном показательном театре ТЕО Главполитпросвета состоялась 25 апреля. Спектакль успеха не имел.

2. 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»».

3. 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).

4. Речь идет о постановке пьесы Б. Шоу «Дом, где разбивают сердца». История этого замысла исследована Наумом Клейманом (КЗ, № 40 (1998), с. 47–89).

5. Дальнейшая часть письма не сохранилась.

[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 воздухе¹ и «боюсь», что для меня так там и останется висеть... Что-то мне уж очень хочется отдохнуть дома и с Тобюю... но можно ли будет рассчитывать на полный отдых? В таком случае в начале июля качу в Петро. Хотя все же еще никак не знаю, на что решиться – перспектива зимы без запасов с юга – пугает. Опять же трепанье куда-то на юг – тоже пугает. Подумай Ты на этот счет и вообще на комбинации на лето и пиши скорее.

Здесь начинаем сдавать зачеты за 1-ый курс и, кажется, наклеывается 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 Пролеткульта² (то, чем был Смышляев³) ввиду формально-идеологического переворота (победа «левых»⁴),

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 FrI. 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)⁵, где обещал повидаться с нею, свезти письмо и привезти все, чем она нагрузит. Пишу ей письмо с мерками.

От Филю 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.

1. В письме от 21 мая Эйзенштейн писал матери: «Меня очень заманивают на 2 месяца в Дагестан под полуофициальной 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 I-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.).

2. 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».

3. 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).

4. 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).

5. 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).

Жизнеописание

Сергея Михайловича Эйзенштейна

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

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.

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 Мейерхольтда. 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»»¹.

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 года². 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.

1. Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 138.

2. Мейерхольтд. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. СПб., КультИнформПресс, 1998, с. 35–37.

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

А. Концентр 1-й¹.

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.

Д в и ж е н и е.

1. Био-механика	1 полуг.	4 час.
2. Американский танец	1 -//-	4 -//-
3. Ритмика	1 -//-	2 -//-
Итого		10 часов

В. Концентр 3-й.

З в у к.

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. 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 Член Театральной Секции	Эйзенштейн Юрцев ²	

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

1. 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).

2. Юрцев Борис Иванович (1900–1954) – актер, режиссер, ученик С.М. Эйзенштейна. Подборку документов о Юрцеве см.: КЗ, № 44, с. 122–152.

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

Москва 11/VII 22 г.

Уважаемыйного
С.М.!

Есть запятая. Дело в следующем. При нашем последнем разговоре с Вами мысли мои, вероятно, очень сильно оракомболились и витали где-нибудь в Тулонс-

ком остроге, тогда когда им следовало быть в комнате Отдела Искусств. Время очень немного спустя мысли мои, Рокамболя¹ 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 $\frac{3}{4}$ предметах не видно ни одного какого-нибудь препаршивенького преподавателя (так в тексте. – В.З.)². Припомнилось и то, что вами даже не было ничего намечено из категории таковских, каковские могли бы что-нибудь начать делать до Вашего очень ожидаемого, приезда, кроме Брика³, 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, чорт, дьявол, демон, Вельзевул, пророк Исай, Буда, Бог, Магомет и пр... знает с чем, врывается толпа симпатичных актеров студентов ПередвиТруппы⁴ 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...

-// - 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 вообще довольно
валять дурака.

!!! Товарищи! От слов к делу!!!

!!! Система Гейлора!!!⁵

!!! 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 груди

Не найду преподавателей нигде

Приезжайте, а ни то помру сейчас с горя

Уважаемый Вами Юрцев Боря.

Адрес —
Москва Моск. Пролеткульт
Отдел Искусств
Б.И. Юрцеву
Скорей же! Скорей же!
Скорей!!!

P.S. Рокамболя — оракомболил.

Молодость Генриха IV⁶ — отчетверил.

Вообще Понсона — опонсонил.

Зайдите в труппу эксцентриков⁷ (там есть такая) и узнайте относительно матерьялов, которые они обещались прислать Арватову.

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

1. Рокамболь — герой серии романов французского писателя Пьера Алексиса Понсон дю Террайля (1829–1871). В русском переводе: Воскресший Рокамболь, кн. 1–6, СПб, 1868.

2. 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.

3. Документов о преподавательской деятельности Брика в Пролеткульте нам разыскать не удалось.

4. 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.

5. 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).

6. «Молодость Генриха IV» — исторический роман Понсон дю Террайля (1865, русск. пер. 1874–75).

7. Речь идет о петроградской Фабрике эксцентрического актера.

Сезон пятый — 1922/23

Письмо С.М. Эйзенштейна к матери

[8—10 октября 1922]

8 октября 22¹
№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 воісі <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, экзаменовывать 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 цифре и, думаю, подымут цифру до «кругленькой». В плюс к этому же пойдут эскизы костюмов и монтажки. Думаю, что на эту цифру (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 Гитисе², все по-прежнему хорошо. Работы будет, видно, очень много: по Актерскому фа-

культету придется играть, по Режиссерск[ому факультету] уже получил задание ставить пантомиму приехавшего из Берлина В.Парнаха³ – 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 всё 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 всё получу, напишу об этом поподробнее.

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

Поклон всем: от Ньюши до Маленькой кудлаши, через Рьдников 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* <деми-сезонное – *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.

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 Phytine⁴.

К Ярхо (вторично) иду на днях.

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

Целую

Сергей.

л. 9—9 об.

1. 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».

2. 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).

3. 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).

4. Фитин — препарат фосфора. Стимулирует кроветворение, улучшает деятельность нервной системы.

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»¹.

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»².

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 этим 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”»³.

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»⁴. При републикации в его текст вкрались незначительные ошибки, поэтому прежде, чем перейти к описанию повода и причин его появления, воспроизведем его по первоисточнику.

«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) Летящие 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 пе-

чтал 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»⁵.

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 рассчатан на комический эффект погони, перемещающая свое полотно против движения преследующих. (Зачетный проект постановки пьесы Б. Шоу “Дом, где разбивают сердца”).»⁶.

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.

Прочитируем 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

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.

На основании разработанного таким образом движения тогда же стал вырабатываться специально обработанной 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. монтажной 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 номер⁷.

В разделе «Хроника» того же номера было помещено сообщение: «14 сентября возвратился в Москву из Крыма Всеволод Эмильевич Мейерхольд»⁸.

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

«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 “Табима”, где он работал, — производились те новые опыты, которые действительно помогали искусству театра продвигаться вперед.

Камерный театр с его неостилизацией только разжигал 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” изготавливающей специи для извращения вкуса...»⁹.

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 гип-

нозу “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*¹⁰.

Премьера оперетты Шарля Леккока 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 труппой¹¹.

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)¹².

Стоит познакомиться с главкой «Таиров — Мейерхольд» в его воспоминаниях «Великолепный очевидец», где утверждается, «что

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 перебежал 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!»¹³

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»¹⁴.

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

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 искителем – 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»¹⁵.

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»¹⁶.

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 нареkania. <...> Преступным было бы выдавать это за объективность и за полную картину. Оригинал бунтовал бы вместе с критикой против автора»¹⁷.

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: «Аксе-

нов оставался субъективным, предпочитая односторонность. Культивируя чуждый нам юмор. Излагал себя в чужой нам форме изложения. Он оставался малопонятным. Враждебно настраивающим»¹⁸. 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 предreshено – и она нужна была для симметричности?

Во всяком случае ничего присущего именно Сергею Михайловичу в письме обнаружить не удастся. 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 лабо-

рантами Вс. Мейерхольда» (№ 10, 31 октября–6 ноября, с. 6). См. нашу атрибуцию¹⁹.

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...

1. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М., 1956, с. 435.
2. ИП, т. 1, с. 591.
3. КЗ, № 36/37, с. 348.
4. «Экран и сцена», 1998, № 3, с. 10.
5. «Зрелища», 1922, № 2, с. 3
6. Там же, с. 4.
7. «Зрелища», 1922, № 4, 18–24 сентября, с. 15.
8. Там же, с. 19.
9. «Эрмитаж», 1922, № 4, 7–12 июня, с. 3.
10. «Зрелища», 1922, № 5, с. 23.
11. «Театр», 1922, № 2, с. 48–49.
12. «Зрелища», 1922, № 4, с. 18.
13. Шершеневич В. Великолепный очевидец. – В кн.: Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990, с. 636–637.
14. «Зрелища», 1922, № 6, с. 7.
15. Там же, с. 8.
16. ИП, т. 5, с. 404.
17. Там же, с. 405, 406.
18. Там же, с. 405.
19. «Кинограф», 1997, № 4, с. 30–32.

Письмо С.М. Эйзенштейна к матери

[11 ноября 1922]

11 ноября 22
№ 4

Милая, дорогая Мамуля!

Твердо убежден, что вновь моя милая Мамуля сердчат 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.

2°. Финансы: за прошлый (октябрь) месяц получил 800.000.000 (240 – получаю на днях). 125 – в кармане – остальное *съедено*. На текущий – ноябрь – заключил договор на 1½ 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 биф-штексу с кровью, мясной суп, утром еще к тому 2 стакана как-као 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 1½ 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 постановке¹. У Мейерхольда состою *режиссером-лаборантом* по его постановке «Смерть Тарелкина»². От «Подвязки» у Фореггера пока ловчу³, так как первая и вторая работа куда интереснее и солиднее. Кстати, как Тебе понравился профиль Твоего единоутробного в «Зрелищах»?⁴

5° *Дипломатические*: ни у кого, кроме Ярхо, не был⁵. 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. 3–6½ – репетиция «Тарелкина». 7–11½ – 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^б 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.

1. 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 арле-

кинаду – см. публикацию Н. Клеймана («Планы и заметки С.М. Эйзенштейна к спектаклю «Мудрец». – КЗ, № 39, с. 96–107).

2. Режиссером-лаборантом спектакля «Смерть Тарелкина» (мастерская Мейерхольда, театр ГИТИС) С.М.Эйзенштейн был совместно с В.И. Инкижиновым.

3. 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).

4. Речь идет о шарже И. Чувелева («Зрелища», 1922, № 7, с. 11).

5. В письме от 29 октября Эйзенштейн писал матери: «У Ярхо был – очаровал, кажется, вконец – даже Madame (genre «Vache enceinte» <жанр «беременной королевы» – *фр.*> с раскосыми глазами), а сынишке устроил контрамарку в театр, поговорив с час о монетах и марках – вернейший путь к сердцу родителей».

6. 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).

Вступительное слово

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 неблагоприятная – апология чисто формальной стороны программы.

О Карла Марла etc.

Предварительно: Мы и Гитис. Гитис – академия¹. 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 слово² (в смысле *подхода*, так как практическая разработка системы движения, колоссальнейшая работа впереди и по плечу разве только такому мастеру). Если в подходе

к основам игры (возбудимость etc.³) нащупываются тоже необъятные открытия. Если, наконец, должно полагать в настоящем сезоне возьмется-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 сказано⁴ — 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 паррики 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»⁵. 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*»⁶ — 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 сцене⁷, когда истинный психологический театр должен строиться на показывании «реакции толпы на невидимый зрителями бокс»! Но и здесь не следует вдаваться в своего рода «пуризм 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»⁸ вы научитесь понимать, какова при умелом подходе и в нужном месте сила чис-

тейшего психологизма! или каков эффект грубейшего ха-
ракири с потоками крови в сервировке японского театра!

Итак, в производственном плане – не «игра пока-
зыванье», а «театр аттракционов». В нашей актерской
работе – практическое его осуществление, в нашей ре-
жиссерской работе – изучение техники приемов и ма-
териалов создания спектаклей такого театра.

Теперь вкратце обзор предметов и в их подразделе-
нии и с точки зрения их ценности в отношении конеч-
ных задач.

Режфак – работа в двух направлениях: конструкция
материалов и технология материалов.

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

Написанная пьеса. Принципы подхода к постанов-
ке: раскройки, переделки в видах удобоваримости, осов-
ременивание в видах обострения, как повод к готовой
системе трюков или аттракционов, экспрессионист-
ский подход – гарантия от импрессионизма (Лукин и
Голейзовский⁹), насилование в видах принципа «прежде
де всего я и мое приятие»¹⁰ etc.

Собственное авторство. Приемы построения воздей-
ствующего сценария и пьесы (вспомним предмет Дра-
матургия: приемы воздействия бульварного романа),
роль *монтажировочного решения* (вспомним предмет Ана-
лиз влияния сцен на драматургию построения, амери-
канская фильма, детективный роман, *commedia dell'arte*,
от времени Гоцци до времени Арсена Люпена¹¹, причи-
ны ея перехода в литерат[уру]. *Debureau*. Возможности
«*Funambules*»¹² и возможности *Grand-Opera*. *Chercher la
difference* <Исследовать различие – *фр.*>), *построение
по характеру диалога, монолога* (вспомним предмет Буль-
варный роман – *чистый* вид утилитарного в себе (в
видах интриги) разговора – лишенный задач стилиза-
ционных, изложения философских взглядов, литератур-
ного «ляр пур лерства»¹³ высокой литературы или ис-
полнения монтажировочных функций (50% монологов
Шекспира и древних) или описательных того, что можно
просто показать (смерть Ипполита¹⁴, Расин и Корнель),
излагающих и обрисовывающих характеры и нравы
(Мольер, Ben Jonson) – высокой драматургии. Диалоги
бульварного романа, строящиеся по принципам коме-
дии диалектов. *Значение и преимущество системы коме-*

дии (dell'arte) и драмы (Бульв[арный] роман) масок¹⁵. Тождество масок – по-видимому, подсознательный фундамент неминувости их воздействия. Темы переодевания и двойника – неизбежно нервнующие (как вспышки магия, выстрелы etc.).

Понятие о мизансцене как $f(x, y, z, t)$. Изучение системы трехмерного графика. Практическое упражнение в построениях по графику¹⁶. Проверка на живом материале. Изобретение сценических аттракционов*.

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»¹⁸) – чем что из них раздражает публику. Причины воздейственности.

Чувства. Инстинкты. Извращения.

От сказки Луначарского к колесу Теофиля Готье¹⁹.
(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 неминувемо «первым игроком» (в плане инструкторства), проиграть же в видах показания необходимо**.

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»²¹.

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.

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. Ерничское вступление – это мысли «про себя, а не вслух». Далее следует изложение концепции «театра аттракционов» – теоретической программы, предшествующей репетициям «Мудреца», и завершается текст пояснениями привязки учебных дисциплин к режиссерскому и актерскому факультетам.

1. 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.

2. 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).

3. См. конспект С.М. Эйзенштейна лекций Мейерхольда 1921–22 гг. (Мейерхольд. К истории творческого метода, с. 32–33).

4. 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.

5. Для понимания этого пассажа важно помнить, что после закрытия Театра РСФСР Первая группа учеников провозвестника «Театрального Октября» образо-

вала 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).

6. 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 Überbrettl'ях, в английских Music-hall'ax и во всемирных Variétés», — и примечание к этому абзацу: «И вообще должен оговориться: две трети номеров 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.)

7. Речь идет о спектакле «Мексиканец» (1921). См. об этом в статье С.М. Эйзенштейна «Средняя из трех» (ИП, т. 5, с. 59–60).

8. В архиве С.М. Эйзенштейна сохранились тезисы статьи «Бульварный роман» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 898).

9. 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-образительный 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.

10. Явный парафраз Мейерхольда: «Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру» («Балаган»).

11. Арсен Люпен — «вор-джентльмен», герой криминальных романов Мориса Леблана «Хрустальная пробка», «813» и других.

12. Жан-Батист-Гаспар Дебюро (1786–1846) — французский мим, играл в театре «Фюнамбюль». Эйзенштейн неоднократно упоминал его в своих работах.

13. *L'art pour lettre (фр.)*

14. Имеется в виду эпизод трагедии Расина «Федра», где о смерти Ипполита рассказывает его наставник Терамен.

15. О системе масок в театре Мольера размышлял Мейерхольд в статье «Балаган» (см.: Мейерхольд-68, часть I, с. 221 и 223).

16. О записи мизансцен в системе четырехмерного графика С.М. Эйзенштейн более подробно написал в «Режиссуре» (см.: ИП, т. 4, с. 409–423).

17. 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».

18. Речь идет о двух постановках Мейерхольда: спектакле Студии Вс. Мейерхольда «Незнакомка» (по пьесе А. Блока; сорежиссер и художник Ю. Бонди; премь-

ера 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.: В о л к о в 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.

19. Можно предположить, что речь идет о главе «Повозка Феспид» (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 передают колесованию на глазах главного героя романа.

20. Речь идет о Валентине Смышляеве.

21. 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).

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° почувствовать 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 пенёнками <pieniądze — 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

все в норму — было одно время (недели 1^{1/2}), когда был выскоч 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 масса¹.

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.

1. 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.

[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?

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 передышка¹ — пользуюсь ею и налегаю всею силою на *свое* предприятие. Насчет Рождественского отпуски 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 ресипи <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 тяжело на подъем, что очень неприятно моему аскетическому мирозерцанию) и ставлю цирковые номера моим коллегам по Мастерской Мейерхольда². Вот à peu près <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.

1. 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 (Ж а р о в М. Жизнь, театр, кино. Воспоминания. М., 1967, с. 174).

2. 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).

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 Мейерхольд¹ (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 Филя. 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 Naken жив и здоров — Филя с ним встретилась.

Из Берлина ни звука ни ей, ни мне. Что-то с Frä. 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 проектами киносъемки — детектива в Москве² — 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.

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

Пиши!!!

л. 20–21 об.

1. Ирина Всеволодовна Мейерхольд (по сцене Хольд, 1905–1981) – однокурсница Эйзенштейна, по воспоминаниям, одно время считалась предметом матриониальных намерений последнего.

2. Весьма вероятно, это первоначальный замысел того, что потом вошло в спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» как история похищения дневника Глумова – первый киноопыт Эйзенштейна.

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 8¹/₂ месяце в деле *моей* собственной постановки!¹ 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!² 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 ли³, 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 трени-

ругуются 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.

1. Таким образом, Эйзенштейн относит начало работы над своим первым самостоятельным спектаклем к дате назначения его заведующим ТЕО Пролеткульта.

2. 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 сопровождалась отрывками из «Пояснительной записки к проекту материального оформления» Эйзенштейна.

3. Эта гастрольная поездка не состоялась.

[Май 1923¹]

Дорогая моя Ма!

Ради Бога прости, что так долго не пишу. Сережа² Тебе объяснит, в каком я водовороте с постановкой, но, кажется, фурор полный — считают, что сезон «покрыл». Подробно он Тебе расскажет.

Произведем съемку³. Пришлю снимки. Пока посылаю обрывок фильма с собою⁴ и две неудачные фотографии.

Целую крепко.

Пишу подробно.

л. 30

1. Письмо Эйзенштейна не датировано, но, судя по содержанию, успех спектакля уже определен. Генеральная репетиция «На всякого мудреца довольно простоты» состоялась 5 мая, премьера — 8 мая.

2. Надо полагать, имеется в виду Сергей Юткевич.

3. Речь идет о фотосъемке спектакля.

4. В финале спектакля на экране появлялся режиссер С.М. Эйзенштейн и кланялся зрителям. Эйзенштейн посылает матери срезки этого «выхода на поклон».

Письмо Л.В. Кулешова С.М. Эйзенштейну [31 мая 1923]

Дорогой Сергей Михайлович!

К сожалению, не смог доставить Вам первой части «Машины смерти»¹, 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 Гитисе² — 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.

* кинематографическая³.

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

Письмо послано с оказией. На конверте (там же, л. 2) написано: «т.т. Эйзенштейну или Александрову от Л. Кулешова».

1. Надо полагать, речь идет о приключенческом или детективном произведении, печатавшемся с продолжением.

2. 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. 195–226).

3. Эта шутка подчеркивает, что место «отца» уже было занято: можно смело утверждать, что «отец» был «театральным» и им был В.Э. Мейерхольд. Эти шуточные 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.

Письмо С.М. Эйзенштейна к матери

3 июня 1923 г.

Ст[аниця] 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 Губпрора. 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»¹), а другая из лагеря

Фореггера (которого я «убил» без остатка) – после «Мудреца» ему ничего не остается делать! (таково общее мнение) – а потому более ехидства, чем дельного². 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 – самостоятельный³.

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.

1. 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 шей, 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 «эпатированием», т.е. сшибанием с ног зрителя формальным трюкачеством».

2. 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».

3. Эйзенштейн подвел итоги своей работы над спектаклем в статье «Монтаж аттракционов», датированной 20/V-23 г.

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 okazия переслать Вам ответную записку. Здесь – очаровательно: кругом болота, туман, идут дожди, но главное – полный отдых моей истерзанной душе¹, а иногда светит по ошибке и солнце, и тогда все преобразается – все за исключением животного антуража – чистый Гойя² – 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 кэпстена³! А тут вдруг – эдакое каприччио!

Но к делу! Не откажите переправить Вашу Машину (смерти) на Воздвиженку 16 (Пролет) – не позднее воскресенья – передать Плетневу⁴ – 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.

НВ. Не успеете к этому понедельнику – не отчаивайтесь – в будущий опять едет курьер.

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

1. Не исключено, что это парафраз начала арии князя Игоря (из оперы Бородина «Князь Игорь»): «Ни сна, ни отдыха измученной душе...»

2. Имеется в виду серия гравюр испанского художника Франсиско Гойи «Капричос», состоящая из 80 листов и посвященная абсурдным сторонам человеческого существования.

3. Кэпстен — сорт голландского табака.

4. 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.

Письмо Л.В. Кулешова С.М. Эйзенштейну

1923 г.

VI Числа не помню¹

«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 Тамбов². Больше деваться некуда — все возможности отдыха слишком дороги. Да и отдыхать-то я не умею, а в Тамбове будут трогательные воспоминания, а это, вероятно, отдохновительно³. Я там не был лет 10 — для моего возраста срок порядочный⁴.

Людмила Ивановна, кажется, на Вас сердита, потому что Вы ничего ей не пишете. Ей грустно ничего не

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

1. 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).

2. 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).

3. 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).

4. Кулешов уехал из Тамбова в 1914 году.

Письмо В.Ф. Плетнева С.М. Эйзенштейну

1923 г.

т. Сергей Михайлович!

Сделать смог только 4 картины, причем стремился «жмать». 4-ю картину переплетаю с 3-й, дублируя исполнителя Горста¹. Имена взял как пришлось. Названия 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

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.

1. Генри Горст — персонаж пьесы В.Плетнева и С.Эйзенштейна «Прорыв»: «забойщик, назначенный контролером у весов». При работе над этой пьесой соавторы использовали мотивы романа Эптона 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).

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 текст¹. За июнь получил 5.500 рублей, так что и питаюсь хорошо. Но плохо, что масса свободного времени, ведь «творчество» занимает в день 2–2¹/₂ 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»².

Вообще сейчас «Мудрец» общепризнан и многими считается лучшей, частью — одной из лучших постановок в сезоне (вообще-то только в параллель — Мейерхольдовская «Земля дыбом»³ и то главным образом за свою ультра-политичность⁴, момент, который у нас похра-

мывает). Как раз был здесь «Суд над театральным сезоном» (разбирались 32 новости сезона)⁵ – «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 кино⁶, 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.

1. 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).

2. Речь идет о рецензии И. Аксенова «“Мудрец” С.М. Эйзенштейна» («Зрелища», 1923, № 40, с. 5–6). Строго говоря, его оценку работы режиссера трудно считать 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.

3. Имеется в виду спектакль Вс. Мейерхольда «Земля дыбом» (премьера – 4 марта 1923 года) по пьесе М. Мартине «Ночь» (в переработке С. Третьякова).

4. 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.».

5. 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.

6. 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».

ГРОТЕСК И АТТРАКЦИОН

Тема моего сообщения¹ 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»². 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»³.

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 напрямую 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. Эйзенштейн⁴, 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»⁵. Знакома 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

“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 жизнь⁶. 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»⁷.

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 невропатом 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.

Божественный. Несравненный.

Мей-ер-хольд.

Я его вижу впервые.

И буду обожать всю жизнь»⁸.

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 происходят 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»⁹.

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”»¹⁰.

Вставая на точку зрения «театра для публики» Эйзенштейн заявляет: «...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...»¹¹.

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)¹². 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 номеров 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»¹³.

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”!»¹⁴. 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

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”¹⁵.

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 ГВЫР-Ме, 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. Атракціонъ»¹⁶. 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*»¹⁷. Поэтому резонно подвергнуть анализу сходство гротеска, как его понимал Мейерхольд, и аттракцион 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,

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...»¹⁸.

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 Эйзенштейн¹⁹.

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»²⁰.

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 гложуть 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

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 заклеил 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...»²¹ 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»²².

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

выразила пафос молящегося, а выступления 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 достигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»²³.

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...»*²⁴.

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 достигнутого 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 концеп-

ция 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 преимущества 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 зрелища 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»²⁵, руководитель Мастфор (Мастерской Фореггера) предлагал узаконить новые взаимоотношения между театральным зрелищем и литературой — «сюжетом и трюком». Цитируем самые существенные отрывки из этой статьи: «Итак, повторим: перемена методов равно перемене сюжета + идеи + герои + классификации - п. 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 АНУЛИРОВАНЫ ПРАВИЛАМИ АМЕРИКАНСКОГО МОНТАЖА.

Значительную роль в строении сюжета приобретают — иллюгизм (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.

Иначе –

ТРЮК,

как основа строения пьесы

(просьба не смешивать с фортелями).

Задача будущих драматургов – научиться изобретать стержневые трюки сюжета, трюки актов и отдельных сцен»²⁶.

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.²⁷). 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 монтажа 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»²⁸.

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»²⁹. 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 позы...*»³⁰ 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 красоту. Его высказывание о позе и ракурсе занимало значительное место в теоретических беседах с нами»³¹. У Эйзенштейна поза и ракурс становятся антагонистами. Здесь у ученика взаимоотношения равноправных терминов, используемых учителем, доводятся для стадии конфликта. Назовем этот механизм – «драматизацией».

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»³².

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 *рисунк 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»³³.

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»³⁴.

Как видим, не только при выработке концепции «театра аттракционов» (а следом и «монтажа аттракционов»), но и в других случаях Эйзенштейн пользовался идеями учителя.

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 вольцгоеновских «сверхподмостков»³⁵; говоря о внутреннем диалоге, он апеллирует к решениям Вагнера: когда пение не передает переживаний героев, композитор передоверяет развитие их чувств оркестру³⁶. 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»³⁷, 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).

1. 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).

2. 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).

3. Мейерхольд-68, часть II, с. 370. Фото воспроизведено там же на вклейке между страницами 464 и 465.

4. «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).
5. «Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине». – «Эхо», 1922, № 2 (7 ноября), с. 20–21.
6. 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. 285–334).
7. Мейерхольд-68, часть I, 228.
8. Мемуары, т. 1, с. 215.
9. Цит. по кн.: Ф е в р а л ь с к и й 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.
10. См. КЗ, № 36/37, с. 18.
11. От ученика – к учителю. У истоков педагогической деятельности Сергея Эйзенштейна. – КЗ, № 41, с. 60. См. выше, с. 138.
12. Там же, с. 63. См. выше, с. 142.
13. Мейерхольд-68, часть I, с. 223 и 224.
14. Как я стал режиссером. М., 1946, с. 289.
15. 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).
16. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 748, л. 11.
17. Мейерхольд-68, часть I, с. 224.
18. Там же, с. 225.
19. ИП, т. 4, с. 540.
- Образ Линдхорста помогает юному Эйзенштейну осознать свое раздвоение. См. выше, с. 49.
20. ИП, т. 2, с. 270.
21. Мейерхольд-68, часть I, с. 262.
22. Там же, с. 265.
23. Там же, с. 226–227.
24. ИП, т. 2, с. 270.
25. Цит. по кн.: Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996, с. 66.
26. Там же, с. 67.
27. ИП, т. 2, с. 271.
28. Там же, с. 272.
29. Мейерхольд-68, часть I, с. 219.
30. КЗ, № 41, с. 68.
31. Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 145.
32. ИП, т. 2, с. 316.
33. Мейерхольд-68, часть I, с. 135–136.
34. Там же, с. 136.
35. Там же, с. 224.
36. См. там же, с. 134–135.
37. Там же, с. 221–222.

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 Сельско-хозяйственной 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»¹ к Сельско-хозяйственной 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.

Питаюсь я все время очень прилично. Денег иногда нет, но только из-за неаккуратностей выплаты, так как я сейчас получаю (с 1-го августа) жалование 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 «наклат» чего-либо против моих заданий и сценария. Должно пойти в цирке (к ноябрю, но вряд ли успеет²), 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.³ и с частью коллектива (меньшинство), бывшей в прошлом году моей идейной оппозицией (в плане театральной техники)⁴.

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 театре⁵. «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.

1. Слово «возобновление» по отношению к «Мудрецу» и «Мексиканцу» имеет совершенно различный смысл. Спектакль «На всякого мудреца довольно просто» 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

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.

2. Речь идет о пьесе «Прорыв», написанной С.М. Эйзенштейном и В.Ф. Плетневым (при участии Г.В. Александрова). Это соединение пьесы «Pataugas» с мотивами романа Эптона Синклера «Король Уголь».

3. 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.

4. Не исключено, что речь идет о конфликте с И.А. Пырьевым. См.: Пырьев И.А. Избранные произведения в 2-х тт. Т.1. М.: «Искусство», 1978, с. 43, где ученик Эйзенштейна вспоминает о «неудавшемся “путче” против “художественного руководителя”».

5. Имеется в виду статья «Монтаж аттракционов. К постановке “На всякого мудреца довольно простоты” А.Н. Островского в Московском Пролеткульте» («Леп», 1923, № 3, с. 70-75).

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 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 такового¹. Для этого необходимо установить, чем фактически является существующий театр (вне формальной партийности) и чем он может и должен быть при нор-

мальных 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 *неплановое 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»², 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 полбеда, 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 неплановой 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) наркот, заменяющий ему реальную действительность — воображаемой. Знаменитое положение Джемса³ (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: *наличие* 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 двигательльно-подражательную

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 действию, с одной стороны; чистая же механика движения и физическая действенность актера через ту же раздражительную 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. Суммирование 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 представляется 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 Всеобуч.

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 переход-

ной стадии театра изложенные соображения необходимы как регуляторы и постоянный контрольный камень в проведении через формы имеющегося театр[а] тенденции к должествующему быть, и отчасти как расширяющие 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 немислимо 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 Коршу⁴ и 2) полуцирковых «экспериментальных» спектаклей (с цельным багажом обвинений в идеологической невыдержанности⁵); 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 необходимым 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 по-

становку как на своеобразную машину⁶, которая, будучи пущена в ход (спектакль), должна подвергаться 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 ответственности 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 жанров⁷ 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

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 фиксации (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 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 какую (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 иллогизма⁸), 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 Мацисту⁹ и т. д. Специфические в связи с обстоятельствами

их возникновение (садовые 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

Целиком публикуется впервые.

1. 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.

2. 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).

3. 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.

4. Имеется в виду Федор Адамович Корш (1852–1923) – русский театральный деятель, антрепренер, основатель Театра Корша (Русского драматического театра; 1882) с отчетливо выраженной коммерческой направленностью.

5. Здесь Эйзенштейн зачеркнул два слова: «“Мудрец” также». Это подтверждает нашу датировку – осень 1923 года.

6. 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).

7. В архиве Эйзенштейна сохранилась его работа «Схема анализа театральных жанров» (написана 29 сентября 1922 г.; РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 897).

8. Ср. размышления Мейерхольда о гротеске как излюбленном приеме Балагана (Мейерхольд-68, часть I, с. 224–229).

9. Магист – непобедимый великан, персонаж фильма «Кабирия» (1914, реж. Дж.Пастроне).

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 допод-

линно 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»¹.

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...»².

Забота маститого исследователя понятна: если бы его предположение подтвердилось, то вместо одиозного «Монтажа аттракционов» первоисточком творческого метода режиссера стал бы respectable «Опыт театральной работы».

Познакомимся с аргументацией Р. Юренева.

Сначала 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»³. 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»⁴.

С одной стороны, «некоторые мысли в обеих статьях совпадают», с другой стороны, участие в написании «должно быть отвергнуто». Что-то в методике исследователя ужестораживает. Зачем наставлять на «должествование», 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?»⁵.

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 Пролеткульта⁶.

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»⁷.

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!»⁸

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»⁹.

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. Юренив 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

взяты 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. Юрневым – 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»¹⁰. 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

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 методу 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, празд-

ники, 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

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 решенными. Особенно ценным нам представляется введение, как определенного мотива сценария, ряда аттракционов, демонстрирующих силу и ловкость работающего на манеже человека (как пример: перш, проволока, трапедия, 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.

Оценка критики. – С рецензией на “Хагена” в “Известиях” вполне согласны;

что же касается рецензий на “Мудреца”, то нельзя говорить о цирковом движении, привнесённом в театр, не замечая, что оно уже перестаёт быть цирковым и становится по существу сценическим движением, доведённым до максимума. Театральное явление характеризуется в гораздо меньшей степени самим использованным материалом (в данном случае цирково-эстрадные приёмы и №№), чем методами его обработки и использования (в данном случае приёмы «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?”, агитгильон (sic!) С. Третьякова. К 1-му декабря: “Наследство Гарланда”, текст В. Плетнева, сценарий С. Эйзенштейна и В. Плетнева¹¹. 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 задавливали 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, оправдывается, 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. Юрневым: «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

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 смилившийся 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»¹².

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”»¹³.

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. Бересневым, 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.

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 большой бум — постановку “Москва — слышишь!” — репетировали в 3 недели (месяц) — мелодраммейшая мелодрама... помимо формального — общественно попали в “точку”»¹⁴.

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 о журнале «Новый зритель» Яков Апушкин в статье «Два Пролеткульта». (Из Ленинградских впечатлений)¹⁵. 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 домysel 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 “наклат” чего-либо против моих заданий...»¹⁶.

В архиве режиссера сохранилось и письмо драматурга-Председателя, где он с интонациями нерадивого ученика оправдывает загруженностью административными делами задержку с работой над пьесой¹⁷.

Но даже жесткий контроль режиссера не мог способствовать чуду — превратить в нечто увлекательное пьесы старательного, но напрочь лишённого 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 са-

мом деле «большой»). 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,

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-гарабарским 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 середине 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 Попришины!

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,

которая сейчас в нем, щекотальшике 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 шпага 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 эпифафии 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”.

А мы вышвырнутых Ятей унапутствуем молодым и крепким: Хо-хо-хо!

– Слышишь, Москва?

*Пролеткультовец*¹⁸

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 Эйзенштейн. 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 «Пролеткультовцу» Ять нисколько не сомневался, кто настоящий автор язвительной реплики «Зрелищ».

Реплика Ять была озаглавлена «Простые истины – о фортелях прежде и теперь»¹⁹. 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 – предпочтенное 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 проникательным психологом и феноменальным провидцем – хотя до разрыва

«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.

1. Ю р е н е в Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть первая. 1898-1929. М., 1985, с. 59.

2. Там же, с. 60.

3. Там же, с. 59.

4. Там же, с. 60.

5. Там же.

6. «Зрелища», № 39, с. 3.

7. Ю р е н е в Р. Указ. соч., с. 60.

8. Там же.

9. См. выше, с. 171.

10. «Горн», 1923, № 8, с. 3.

11. 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 (преьера — 12 января 1924 года). Постановки этой пьесы успеха, сравнимого с «Мудрецом», не имели.

12. См. выше, с. 150–151.

13. См. выше, с. 155.

14. См. ниже.

15. «Новый зритель», 1924, № 6.

16. См. выше, с. 171.

17. См. выше, с. 154.

18. «Зрелища», № 65, 1923, 4–10 декабря.

19. «Рампа», № 2, 1923, 11–17 декабря, с. 5–6.

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 всё остальное. Спешу (уже добрых 3 недели!) ответить на Твои письма — особенно последнее — «аферистское». Ну, было чего убиваться! Эка невидаль 30 червонцев —

ну и нет их – ерунда – не в этом счастье! Вообще я отнесся очень подозрительно к этому предприятию – по-моему, заведомо дело темное¹.

Ну-с, 7 ноября осуществили большой бум – постановку «Москва – слышишь!»² – срепетировали в 3 недели (месяц) – мелодраммейшая мелодрама – со смертями, героизмами и т. д. Шуму куда больше «Мудреца» – помимо формального – общественно попали в «точку»³. 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»⁴. Каково!!

Посылаю 2 рецензии, вообще их куча (но это из интереснейших – подумай, *передовица* в «Правде!»⁵) 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 января⁶, а дальше кино⁷ и большая пьеса⁸. Все же повырвусь, думаю.

Пока крепко, крепко целую и хоша не то, чтобы писал, но помню крепко.

Поклон Жаки. На счет искусства... мнение особое⁹.

Целую крепко. Сын

Сергий.

Пиши чаще.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 28–29 об.

1. В «аферистском» письме речь шла о закладе вещей в ломбард и попытке получить при этом финансовую выгоду.

2. 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.

3. 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».

4. 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».

5. 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

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?

6. Премьера спектакля «Противогазы» (по пьесе С.М. Третьякова) состоялась 29 февраля 1924 года.

7. Речь идет о съемках «Стачки».

8. Скорее всего, имеется в виду пьеса «Прорыв».

9. 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.).

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. Штрауху¹) 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»²).

Однако, сопоставляя напечатанный текст с набросками плана и черновыми заметками, нельзя не огорчиться — слишком многое

так и осталось не записанным ни в то время — лето 1931 года, — ни позднее.

Вот небольшой отрывок из этих черновиков³. 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»⁴.

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, наме-

ченные 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.

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.

Неисчислимы муки тех, кто, как я, беззаветно его любил.

Неисчисляемые 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»⁵.

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

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 Людвиг Тика «Кот в сапогах», затем стал принимать участие и в переделке пьесы, осовременивании ее диалогов. Эта постановка не была осуществлена.

Чуть позднее, в январе 1922 года, началась работа над пьесой Б. Шоу «Дом, где разбиваются 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 монтажки к пьесе Шоу прошу передать г. З.Н. Райх, как получившей постоянное место в Театре актера для работы по составлению монтажек в помощь мне.

В. Мейерхольд»⁶.

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»⁷.

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)»⁸. 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 лучше-

му, 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»⁹.

Зачеты за первый год обучения начались в июне. Студент Эйзенштейн представил проект оформления пьесы «Дом, где разбиваются сердца», костюмы персонажей, но, кроме этого, «Пояснительную записку к проекту материального оформления спектакля «Дом, где разбивают сердца»¹⁰. 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»¹¹.

На эскизах костюмов — помета: «Принято Вс. Мейерхольд 20/VI 22»¹².

И действительно, новый — июньский — вариант оформления пьесы Шоу резко отличается от двух предыдущих, сделанных в марте¹³. 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. Поповой¹⁴.

Первоначальное же решение Эйзенштейном костюмов к пьесе Шоу не отвечало новой конструктивистской стилистике: они более соответствовали столь любимому Сергеем Михайловичем стилю арлекинады¹⁵.

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.

11 ноября 1922 года он сообщал матери: «4° Работа: в Пр[олет-куль]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»¹⁶.

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»¹⁷. 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 всюю силою на свое предприятие»¹⁸.

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. Сухова-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 ра-

боте 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 группе 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»¹⁹.

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 «преобразования» 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»»²⁰. 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».

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

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 правозверных. 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 признавали, 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 Мейерхольда²¹.

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»²².

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 — обыч-

но 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 услышала 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.

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 смочь 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 горячие, 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!»²³

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 горячие, 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 горячие 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”, “Ревизо-

ра” 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 скрывал 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»²⁴.

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. Юрениным. Известный наш киноисторик впервые познакомил читателей с подлинным текстом записки Зинаиды Николаевны Райх, адресованной своему сокурснику. Прочитируем отрывок из книги Р.Н. Юренина:

«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

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»²⁵.

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»²⁶. 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»²⁷.

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

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»²⁸. 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»²⁹. 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.

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 твоём выступлении на его юбилее в Москве и успехе твоём 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...»³⁰.

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 нару-

шался – так, среди студенческих конспектов вдруг находишь дневниковые записи 1926 года и т. д.

Однако нам удалось выявить конспекты трех лекций, датированных октябрём 1923 года: лекции М. Гнесина – 9/X, и лекции Вс. Мейерхольда – 10/X и 13/X. 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 познания 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 увещательное 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 удивительна³¹.

Последний по срокам документ Эйзенштейна-студента опубликовал тот же Е.С. Левин. Это письмо Сергея Михайловича от

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 комьячейку 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.

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»³².

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 комячейку — 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».

Не правда ли, что-то знакомое поведение юного Сергея Михайловича живо напоминает? С помощью комбьячейки 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 6.1), 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».

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 ГЭК-ТЕМАСа, 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...»³³.

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.

Прочитируем 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)»³⁴.

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 самостоятельности).

В архиве режиссера сохранилась записка его учителя: «Эйзенштейну. А “Мексиканец”? ВМ»³⁵. 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.

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»³⁶.

Сергей Михайлович впал в состояние эйфории (впрочем, вполне понятное). 20 декабря 1923 года он сообщает матери: «Ну-с, 7 ноября осуществили большой 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»³⁷.

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»³⁸.

(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 Эйзенштейна³⁹.)

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!»⁴⁰.

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»⁴¹.

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)»⁴².

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 пользуется 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»⁴³.

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 рассмотрел на своем веку»⁴⁴.

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 восприимчивиков, 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 ГЭК-ТЕМАСа. 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 киносъёмкой 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 этом⁴⁵.

В 1934 году — десять лет спустя после ухода из театра — в статье «Средняя из трех» Эйзенштейн проанализировал свою докинематографическую 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.

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»⁴⁶.

Вспомним отзыв о Кугеле: «Старый дурак. Но “верить можно”...». Бывшего ректора мейерхольдовских Мастерских Сергей Михайлович называл «очень умным «дядей»⁴⁷, 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 определяют 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 настроивающим»⁴⁸.

Завершал свою статью Эйзенштейн таким резюме: «Написанное — тоже эссе. Пусть это послужит оговоркой...»⁴⁹.

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,

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 «Безжин 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 намек 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...»⁵⁰.

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. Старейший герой новеллы — филолог, изучающий эпоху Шекспира, блестящий лектор, захватывающий своим пониманием предмета юных учеников, написал какие-то жалкие брошюры, 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 старейшего Учителя есть жена (да, да, много моложе его и чуть старше его Ученика), и юный поклонник талантов Учителя попадает в

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 затруднения⁵¹.

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»⁵².

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...

И здесь нашего героя —
«в минуту, злую для него», —
мы с вами оставим...

1. См.: Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 79.
2. Мемуары, т. 2, с. 301–305.
3. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 818, л. 16–17 об.
4. Там же, л. 17 об.
5. Мемуары, т. 1, с. 80–81.
6. В.Э. Мейерхольд. Переписка. 1896–1939. М.: «Искусство», 1976, с. 214.
7. Там же, с. 403.
8. КЗ, № 48, с. 209. См. выше, с. 112.
9. Там же.
10. См.: Клейман Н. «Дом, где разбивают сердца». — КЗ, № 40, с. 49–51.
11. Мейерхольд и художники. М., 1995, с. 292–293.
12. Там же, с. 291.
13. См.: Эйзенштейн С. Рисунки. М., 1961, с. 126. Воспроизведен в цвете 2-й вариант.
14. См.: Мейерхольд и художники, с. 154.
15. Ср. костюм Сама Менгена — персонажа пьесы Шоу — с эскизами костюмов к постановке «Воровки детей» в Мастерской Фореггера (Эйзенштейн С. Рисунки, с. 126 и 127).
16. КЗ, № 48, с. 214. См. выше, с. 136.
17. Там же, с. 215. См. выше, с. 144.
18. Там же, с. 216. См. выше, с. 145.
19. Жаров М. Воспоминания. Жизнь, театр, кино. М., 1967, с. 174.
20. КЗ, № 38, с. 173–246.
21. «Искусство кино», 1968, № 1, с. 102–103.
22. Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991, с. 35.
23. Там же, с. 23–24.
24. Там же, с. 44.
25. Юрнев Р. Указ. соч., т. 1, с. 52.
26. Мемуары, т. 1, с. 83.
27. Там же, с. 354.
28. КЗ, № 48, с. 216. См. выше, с. 145.
29. КЗ, № 20, с. 189–190.
30. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2270, л. 48 об.—49 об.
31. 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.
32. КЗ, № 20, с. 191–192.
33. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1103, л. 25.
34. КЗ, № 48, с. 221. См. выше, с. 155–156.
35. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1962, л. 1–1 об.
36. См.: «Правда», 1923, 27 ноября, с. 1.
37. КЗ, № 48, с. 224. См. выше, с. 194.
38. Мнемозина. Вып. 2, с. 254.
39. См.: В.Э. Мейерхольд. Переписка. 1896–1939, с. 224.
40. Мнемозина. Вып. 2, с. 255. Текст исправлен нами по автографу Эйзенштейна.
41. «Известия», 1923, 2 декабря, с. 5.
42. Мнемозина. Вып. 2, с. 254–255.
43. Алперс Б. Искания новой сцены. М., 1985, с. 297.

44. Мнемозина. Вып. 2, с. 257.
45. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1166, л. 48.
46. ИП, т. 5, с. 405, 406.
47. КЗ, № 48, с. 220. См. выше, с. 155.
48. ИП, т. 5, с. 405.
49. Там же, с. 406.
50. КЗ, № 49, с. 170.
51. Мемуары, т. 1, с. 79.
52. Там же, с. 81.