



**Часть третья.
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ
ПРИЗВАНИЕ
СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА**

Сезон седьмой — 1924/25

«JE SUIS TRISTE»

О первом съемочном дне кинорежиссера С.М. Эйзенштейна

1 мая 1944 года в Алма-Ате Эйзенштейн записал в своем дневнике: «Сегодня ровно 20 лет от первого в жизни моей съемочного дня...

1 мая 1924 года — на Красной площади. Для эпилога «Стачки». Съемки *avant la lettre* <букв. до буквы — *фр.*>. До начала регулярной работы. С оператором Рылло. Мое окружение делает из этого что-то вроде юбилея. Не знаю. Мог. *Je suis triste* <Мне грустно — *фр.*>»¹.

Эта запись требует комментария. Ведь еще в 1928 году режиссер опубликовал в журнале «Советский экран» (№ 50, с. 10) статью «Моя первая фильма», где рассказал о съемках дневника Глумова для спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Там говорилось следующее: «Сняли мы всего метров 120 за один день. Как сейчас помню, это было в четверг, а в субботу была премьера “Мудреца”».

Так что целый съемочный день у Эйзенштейна был как будто на целый год раньше — весной 1923 года. Но сам Сергей Михайлович не считал это началом кинематографической деятельности. В той же статье в «Советском экране» он замечал: «С кинематографом как таковым эти съемки ничего общего не имели, хотя содержали крупные планы наравне с общими и даже кусок авантюрной фильмы...»²

Впрочем, режиссер объяснение своей позиции дал еще раньше — осенью 1924 года — в беседах с журналистом А. Беленсоном: «4) о б э к р а н е. — Использование его на театре (“Мудрец”, “Слышишь, Москва?!”) является уже чистейшим театральным приемом, так как здесь экранная демонстрация в целом служит лишь одним из театральных аттракционов». И добавил: «Вообще же кажется ясно, что оплодотворение театра отдельными киноприемами отнюдь не равносильно упразднению театра, который, оставаясь самим собой, только укрепляется, ассимилируя здоровые посторонние элементы»³.

Из процитированных отрывков больший интерес для нас представляет первый — авторское упоминание об использовании экрана в спектакле «Слышишь, Москва?!». До недавнего времени не было понятно, о чем здесь идет речь. Комментируя письмо Эйзенштейна к матери от 20 декабря 1923 года⁴, мы установили,

какую роль играла хроника революционных событий в Германии в спектакле Эйзенштейна. Это был кинопролог. Вот как описывал его старый большевик Ю. Ларин: «Очень удачно вступление — ряд кинематографических картин из пролетарского движения наших дней в Германии. Веют знамена, собираются толпы, выступают вожди немецких коммунистов, проходят на экране улицы рабочих центров, памятные здания, съезды, и длинной лентой, стройными рядами идут «пролетарские сотни». Взрыв рукоплесканий невольной волной проходит по театру»⁵.

Документ — кинохроника (можно предположить, что Эйзенштейн не упустил представившейся возможности самому смонтировать кинокороткий для спектакля) — создавал определенное настроение в зрительном зале. С помощью своего рода «пространственного скачка» — переноса реальных событий из Германии в зрительный зал особняка на Воздвиженке — режиссер придавал сценическому зрелищу повышенное ощущение достоверности, которое требовало и соответствующей реакции от зрителей. Зритель реагировал на сценические перипетии, еще находясь под впечатлением, полученным от воспроизведения на экране событий реально протекающей истории.

Тот же самый прием, по всей вероятности, Эйзенштейн собирался повторить и в «Стачке». Только теперь им должен был стать «скачок во времени»: сопоставление событий прошлого — стачки и гибели борцов за достоинство трудящихся — с самыми актуальными событиями настоящего (с празднованием 1 мая 1924 года).

К съемкам на Красной площади был и непосредственный повод. Ее, по свидетельству газеты «Известия», в том году оформлял Пролеткульт. А «Стачку», напомним, Эйзенштейн ставил на 1-й фабрике «Госкино» именно с коллективом Первого рабочего театра Пролеткульта.

Процитируем репортаж З. Рихтера «На Красной площади. Впечатления», чтобы представить, как выглядело событие и что мог снять режиссер за время своей первой киносъемки:

«Мы привыкли видеть 1 мая на Красной площади пышное убранство, веселую игру солнечных бликов, генштабистов, движущийся лес пик с красными флажками, громыхающие орудия, разукрашенные автомобили, аллегорические шествия, парящие в небе крылатые флотилии. На этот раз в первое 1 мая после смерти Ленина не было ни традиционного воинского парада, ни официальных речей, ни веселого шумного карнавала. Ничего помпезного. Майская демонстрация на Красной площади перед Мавзолеем Ленина, у свежей могилы его, носила характер очень скромного, широконародного, мирного рабочего праздника. К сожалению,

солнце, всегда покровительствующее советским праздникам, на этот раз изменило. Предательски спряталось за облаками. В траурной плаксивой завесе дождя пропали пленительные яркие мозаичные краски Красной площади, и манифестация носила несколько траурный характер, впрочем, гармонизировавший с общим убранством площади и с настроением ввиду недавней бесценной утраты.

Убранство площади было самое скромное. Девиз: как можно меньше затрат. Декорировал площадь Пролеткульт по задачам Губполитпросвета. Декорировать такую колоссальную своеобразную площадь, как Красная, — трудная художественная задача, особенно с ограниченными средствами. Задумано и выполнено оно в общем удачно: с кремлевской стены над мемориальной доской спускается широкое полотнище. Крупно лозунг РКП:

Знамя — Ленин.

Оружие — ленинизм.

Задача — мировая революция.

По сторонам мавзолея — склоненные траурные знамена. Лозунги СССР и Коминтерна: “Выполним свои заветы”, “Пронесем свое знамя через весь мир”, “Пролетарии всех стран, соединяйтесь” — на разных языках. Но на проекте знамена выглядели значительно красивее и внушительнее. В глубине громадной площади, рядом с тяжеловатым мрачным мавзолеем они как-то потерялись, мало заметны. Сами по себе знамена удивительно красивы, но на площади теряются, их бы следовало сделать значительно больше. Впрочем, это и стоило бы значительно дороже.

Дождливо, сыро, серо. Тем не менее, демонстрация многочисленная. Колонны все идут, идут и идут. Замоскворецкий, Хамовнический и многие другие районы проходят площадь в течение 3 часов. В первый раз в демонстрации участвуют красноармейцы разных частей, влившись в их ряды, смешавшись с ними. В дружных, сплоченных рядах, крепко взявшись под руку, идут курсанты в серых шинелях до пят, работницы в кубовых, синих юбках, кожаных куртках и шелковых алых повязках, молодые рабочие в красных рубахах — первомайская новинка этого года, и т. д., и т. д. Семейные рабочие катят перед собою тележки с грудными и малыми детьми. Особенно много учащейся молодежи. Весь Латинский квартал Хамовнического района в полном

составе. Много интеллигенции, учащейся и служащей. Но участвующая в демонстрации интеллигенция совершенно нивелировалась, слилась с рабочей массой, ее трудно отличить. В первомайской толпе демонстрантов преобладают цвета — кубовые и алые: кумач и ситец.

Много, много прошло перед нами юных комсомольцев, пионеров и спортсменов обоего пола, несмотря на сырую и холодную погоду, босиком, с голыми коленками и руками. Глядя на наш молодняк, прошедший детство в сырых подвалах и нищете, невольно думается, что еще не скоро Советская Россия изживет наследство старого режима: туберкулез, рахит и пр. За руку со старшими важно маршируют трогательные фигурки малышей, [детей] рабочих — пионеров.

С трибун на площади приветствуют демонстрантов “глашатаи” от МК — рядовые и молодые партработники. Со ступеней мавзолея посылают приветствия и лозунги гг. Рыков, Калинин, Мельничанский, Клара Цеткин, Феликс Кон, Подвойский, Ярославский и др. Тов. Калинина демонстранты приветствуют особенно тепло: он не переставая размахивает в знак приветствия своей размокшей мягкой шляпой.

— Да здравствуют заветы Ильича!

И в ответ ему:

— Да здравствует мировая революция! Да здравствует наш Калинин!

Проплывая мимо, знамена склоняются перед мавзолеем. Новых, оригинальных плакатов мало, районы также соблюдают экономию. Остановил внимание один аллегорический плакат, изображающий Пуанкаре, поливающего из кишки мировой пожар, — иллюстрация к речи тов. Троцкого, произнесенной на пленуме Моссовета. Дождь идет все сильнее, но человеческая лавина все ползет и ползет. Вот из рядов выделилась почтенная фигура с седой растрепанной бородой и, размахивая руками, как собирающаяся лететь птица, с чувством провозглашает:

— Да здравствует память об Ильиче!

И долго держа в обеих руках шляпу, низко, низко кланяется мавзолею, в ограде которого наливаются розовые бутоны и разрослись пышные лавровые и лимонные кусты»⁶.

В этом описании достаточно убедительно зафиксирован новый характер традиционного праздника: из милитаризованного — воинский парад — он впервые стал гражданским — траур по

умершему вождю. Скорбь все-таки более человеческое чувство, чем бряцание оружием.

О том, как проходила демонстрация трудящихся 1 мая 1924 года, писали и другие газеты. Очень официально – «Правда». Но и в ее репортаже есть живые подробности:

«Только что отделанный темно-коричневый, с черными каймами, мавзолей бросается сразу в глаза при входе на площадь. Вокруг мавзолея разбит маленький, выложенный кирпичом, сквер, с черными прямоугольниками земли, с молоденькими деревьями и с асфальтированными дорожками, обнесенными железной решеткой.

У прохода Исторического музея – красный стяг с революционной заповедью: “Отдай революции всего себя, как сделал Ильич”. Позади мавзолея на кремлевской стене спадает огромное красное полотнище с надписью:

Знамя – Ленин.

Оружие – ленинизм.

Задача – мировая революция.

Справа и слева по стене лепными буквами начертано: “Слава передовому отряду пролетарской революции”, “Слава борцам за социализм”. Тут же на стене художественно укреплены приспущенные знамена Коминтерна. По бокам, на линии мавзолея, у электрофонарных столбов, красиво развернуто траурное знамя Коминтерна с надписью “Пронесем твоё знамя через весь мир” и знамя СССР – “Выполним твои заветы”. От лозунгов, зелени, красных больших декоративных звезд и длинных алых стягов нарядно выглядят здания Исторического музея, ГУМа и Реввоенсовета.

Поодаль от мавзолея в обе стороны отнесены трибуны для приветствия манифестантов. На самом мавзолее сбоку укреплено знамя МК. У стены, вдоль братского кладбища, разместились гости. Первой на площадь прибыла со своим знаменем группа Общества бывших политкаторжан и расположилась у мавзолея. <...>

С мавзолея председатель МГСПС тов. Мельничанский провозглашает здравицу московскому пролетариату. В ответ – раскатистое “ура”. В красных летних безрукавках, в синих трусиках и шароварах проходят пестрой чередой пионерские отряды. Лица веселые, резвые.

Пионеров сменяет отряд моряков.

– Да здравствуют красные моряки! – провозглашает с другой трибуны мавзолея тов. Подвойский. Долго несмолкаемые приветственные крики покрывают последние слова.

И снова нескончаемые колонны рабочих и работниц, красноармейских отрядов, учреждений и организаций, вузовцев, пионеров и т. д.

А над всей величественно движущейся картиной красные лозунги:

“В день первого мая наш привет рабам международного капитала, всем угнетенным народам!”,

“Ленина сердце – наш пламенный стяг”,

“Майский праздник – живая песнь коммунизма” и др.

Вот пытит, двигаясь через площадь, искусно сделанный рабочими паровоз М.Б.-Б.ж.д., на нем надпись: “Паровой германский молот и советский хлеб победят весь мир”. <...>

Вот под руки ведут старейшую революционерку Клару Цеткин, встреченную восторженной овацией. Раздаются возгласы: “Да здравствует советская Германия!” Клара Цеткин отвечает короткими приветствиями⁷.

Почему же «Стачка» вышла на экраны без эпилога? Было ли это решением самого режиссера, изменившего первоначальные планы? Или за новой версией фильма можно разглядеть более значимые причины?

На наш взгляд, второе ближе к существу дела. Правда, на этом пути исследователя ждут серьезные испытания. Так, к примеру, из архива Эйзенштейна исчезли или были изъяты все газетные и журнальные материалы, на которые мы будем ниже ссылаться.

18 июля 1924 года в газете «Известия», в разделе «Театр», появилась следующая информация: «I-й рабочий театр Пролеткульта выехал на ряд спектаклей в Коломну на машиностроительный завод. В репертуаре “Москва, слышишь?”, “Противогазы”, “Мексиканец” в переделанном применительно к последним международным событиям виде, “Признание СССР” и ряд концертных номеров. Попутно театр использует возможности завода для частичной засъемки подготовляемой театром кинофильмы “Стачка”. Уже засняты митинг с участием тов. Троцкого, который целиком пойдет в эпилоге, и целый ряд моментов заводской жизни»⁸.

(Отметим ценное свидетельство газеты, что театром была осуществлена новая редакция «Мексиканца». Следует выяснить, принимал ли в ней участие Эйзенштейн. Если да, то тогда это последняя его работа в театре Пролеткульта.)

Дата этой съемки устанавливается по заметке в газете «Правда»: «Тов. Троцкий на Коломенском заводе». Его там ждали, начиная с 5 июля, «но наконец 12 июля желанный гость приехал»⁹.

Ровно месяц спустя после съемки – 12 августа – появилось сообщение в «Киногазете» «Троцкий на съемке»: «Во время мас-

совой съемки для фильма “Стачка” на Коломенском заводе (коллектив Пролеткульта) был снят приехавший на митинг тов. Троцкий. Инсценированы также маленькие сцены с уч[астием] Л. Троцкого, который “играл” самого себя»¹⁰.

Не совсем ясно, какого себя играл Лев Давыдович: то ли «настоящего» — 1924 года, то ли «прошедшего» — участника событий прошлого (тогда бы он становился персонажем, соединяющим обе части картины, и его участие в «игровых» эпизодах придавало бы им более «документальный» характер).

Через неделю в «Киногазете» появилось интервью с режиссером картины: «“Чертово гнездо” (“Стачка”). (Беседа с режиссером С.М. Эйзенштейном)». По интересующему нас сюжету Эйзенштейн сказал следующее: «На днях происходили съемки в течение 12 дней на Коломенском заводе, в съемках принял участие Л.Д.Троцкий и до 7.000 рабочих». Обратим внимание на сроки окончания работы над фильмом: «Картина будет закончена к ноябрю. Выпуск ее предполагается приурочить к октябрьским торжествам»¹¹.

Иногда за сопоставлением дат встают совершенно неожиданные повороты жизни работников искусств. Театр Пролеткульта давал спектакли в особняке Морозова на Воздвиженке, здании — для всех это было очевидно, — не приспособленном для работы театрального коллектива. И вот 20 августа во второй по значению газете страны появляется сообщение: «В наступающем сезоне “Первый рабочий театр Пролеткульта” будет работать в новом помещении на Чистопрудном бульваре (б. кинотеатр “Колизей”). Старое помещение на Воздвиженке также остается за Пролеткультом»¹².

Как полезен, однако, союз деятелей искусства и руководителей государства!

Видимо, этой близостью объясняется и более позднее сообщение газеты «Кино»: «Режиссер С. Эйзенштейн после окончания монтажа первой серии картины “Стачка” (“К диктатуре”) уезжает на 1 1/2 месяца в Берлин. По возвращении он начнет вторую серию картины того же цикла»¹³. (До разрыва режиссера с тем коллективом, с которым он работал над своим фильмом, оставалось всего 10 дней.)

Впрочем, это все побочные линии. Вернемся к интересующему нас сюжету. Итак, известно о двух компонентах эпилога «Стачки». Второй из них и не позволил сохранить предполагаемый финал картины. 20 января 1925 года режиссер выступил в «Киногазете»: «Эйзенштейн о своих работах и планах. (К выпуску “Стачки”)». О сроках завершения работы он сказал следующее: «“Стачка” монтажно была закончена к началу декабря». Как видим, режиссер почти не нарушил обещанного графика работы. Чуть ниже он добавил: «В настоящий момент картина закончена и прошла цен-

зуру...»¹⁴. Эйзенштейн глухо намекнул в интервью о пролеткультовских коррективах.

В опубликованном 3 февраля «Письме в редакцию» руководитель Пролеткульта и соавтор сценария картины В. Плетнев заметил, что мнение Пролеткульта совпало с претензиями цензуры¹⁵.

Что же стояло за этой «перепиской с друзьями», как позже окрестил эти документы Эйзенштейн?

Еще в то время, когда режиссер «монтажно заканчивал» свою картину, в жизнь страны вторглась одна «литературная кампания», которая и сделала невозможным выпуск фильма в намеченные его создателем сроки. В ноябре 1924 года взяла старт хорошо продуманная и организованная борьба всех руководителей партии большевиков против одного — героя эпилога картины «Стачка». Две книги Л.Д. Троцкого — «Уроки Октября» и «О Ленине» — подверглись жесточайшей критике, а заодно и весь его жизненный путь и вся деятельность.

Речь тов. Сталина на пленуме фракции ВЦСПС 19 ноября 1924 года была опубликована под заголовком «Троцкизм или ленинизм?». Тут же последовал доклад Л.Б. Каменева «Ленинизм или троцкизм?». Следом вступил в кампанию Г. Зиновьев — «Большевизм или троцкизм?»... На таком фоне настоящей оригинальностью (по крайней мере, заголовка) отличалась работа тов. Бухарина «Теория перманентной революции».

Эти выступления печатались многими газетами, собирались в многочисленные сборники и т. д. (В общем эта «литературная кампания» определила стратегию последующих травлей: на нашей памяти так же были организованы боевые действия против «литературного врасовца» А.И. Солженицына или против «академика Сахарова».)

Так партия готовилась отметить годовщину со дня смерти В.И. Ленина. Кампания предстояла длительная. Уже ближе к середине декабря стали публиковаться «сообщения врачей о здоровье тов. Троцкого».

Тем «товарищам», у кого здоровье оказалось крепче, приходилось делать выбор. Для тех, кто собирался остаться при своих должностях, он был однозначен. И драматург В. Плетнев, с которым два с половиной года соавторствовал С. Эйзенштейн, сделал его в пользу цензуры и против своего детища (он был одним из авторов сценария «Стачки»). Режиссер С. Эйзенштейн, надо думать, не торопился уродовать своего кинематографического первенца и, можно предположить, именно поэтому в начале декабря лишился всех должностей и занятий в Пролеткульте.

В конце концов картина была показана тем, кто в ней снимался — рабочим Симоновки. Мнение рабкора об этом просмотре было опубликовано только в начале марта¹⁶.

Затем – во второй декаде марта – последовали восторженные отзывы специалистов – кинокритиков и журналистов. По всей видимости, это было как-то приурочено к еще одному популярному в то время пролетарскому празднику – Дню Парижской коммуны (как и выпуск в прокат «Октября» три года спустя).

Первый общественный просмотр состоялся только 28 апреля (в здании «Колизея», кстати сказать), почти год спустя после первого съемочного дня.

Конечно, выпуск на экраны фильма «Стачка» – вся эта история с цензурой (как и причины ухода режиссера из театра) – требует более тщательного рассмотрения. Но для нас больший интерес представляет сейчас другое: все-таки речь идет о первой киносъемке С.М. Эйзенштейна. Она была документальной, и это по-новому ставит вопрос о его становлении как кинематографиста. Думается, имеет смысл внимательно пересмотреть сохранившиеся кадры празднования 1 мая 1924 года и попытаться отождествить какие-то из них с работой съемочной группы кинофильма «Стачка». Может быть, в какой-нибудь фильмотеке найдутся и документальные кадры, снятые Э. Тиссе на Коломенском заводе.

Для понимания режиссерского замысла и причин, по которым он не был доведен до экрана, было бы полезно провести разыскания архивных документов – как связанных с работой руководства Пролеткульта, так и с отечественной цензурой.

Может быть, тогда мы сумели бы приблизиться к разгадке, почему воспоминания о первом в своей жизни съемочном дне режиссер закончил фразой на французском языке, которая говорит о грусти, печали или даже унынии (и так можно перевести последнее предложение его записи от 1 мая 1944 года).

1. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1166, л. 48.
2. Цит. по: ИП, т. 1, с. 108.
3. Б е л е н с о н А. Кино – сегодня. Очерки советского киноискусства. (Вертов – Кулешов – Эйзенштейн). М., 1925, с. 101.
4. «...Обнимаю мать знаменитого сына». Письма С.М. Эйзенштейна – Ю.И. Эйзенштейн. 1921–1925. – КЗ, № 48, с. 224.
5. «Правда», 1923, 27 ноября, с. 1.
6. «Известия», 1924, 4 мая, с. 4.
7. «Правда», 1924, 4 мая, с. 6.
8. «Известия», 1924, 18 июля, с. 7.
9. «Правда», 1924, 17 июля, с. 7.
10. «Киногазета», 1924, 12 августа, с. 1.
11. «Киногазета», 1924, 19 августа, с. 1.
12. «Известия», 1924, 20 августа, с. 4.
13. «Киногазета», 1924, 25 ноября, с. 2.
14. «Киногазета», 1925, 20 января, с. 2.
15. См.: «Киногазета», 1925, 3 февраля, с. 6.
16. Рабкор М.А. На просмотре «Стачки». – «Киногазета», 1925, 3 марта, с. 2.

Письмо С.М. Эйзенштейна к матери

Москва, 3 июня 1924 г.

Дорогая Мамуля!

Сейчас получил Твое «последнее» письмо. Кроешь меня, конечно, поделом, но знала бы, что я тут перенес с началом и предварительной частью съемки¹. Масса хлопот, неприятностей и еще не было денег. Тяжело было писать, не имея возможности сразу выслать деньги. Теперь, кажется, дело двинулось, и [как только] получу и начну получать деньги, при первой же возможности вышлю. А все это время было самому туго и нервнейшая обстановка.

Сейчас работаю с 7-ми утра до 7 вечера – всё на воздухе в окрестностях Москвы. Работа очень приятная, но и утомительная.

Сейчас валюсь спать и прошу помнить, что Мамаску содержу и не забываю – деньги пришлю сразу, как получу, и помню все время.

На днях будет передых – напишу обстоятельнее.

Целую крепко, крепко горячо любимую мать

Сергий.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 32

1. Сезон в Театре Пролеткульта был завершен 18 мая спектаклем «Мудрец». Работа над сценарием «Стачки» протекала, по всей видимости, с момента премьеры «Противогазов». Во всяком случае, в письме от 31 марта 1924 года Эйзенштейн писал матери: «Не пеняй, что не пишу – это вовсе не значит, что я потерял интерес к Мамаске, просто я бешено занят и сейчас готовлюсь к новой работе – киносъемке. Поглощает все буквально время» (л. 31).

Письмо А.Э. Беленсона¹ С.М. Эйзенштейну [осень 1924 года]

г. Эйзенштейну С.М.

Уважаемый товарищ!

Художественным Советом по Дела́м Кино (при Главполитпросвете) мне заказана книга о Советском кино². В оглавлении книги, которая, охватывая все стороны кинематографии, будет в значительной части посвящена вопросам общехудожественным и режиссерским,

включены «Исканья Эйзенштейна, как новатора-режиссера».

По этому поводу мне крайне необходимо с вами договориться.

В виду «спешности и важности задания» (извлечение из моего мандата), убедительно прошу Вас (к сожалению, у Вас нет телефона) известить меня, когда и где я могу с Вами встретиться и побеседовать?

Мой временный адрес:

Тверская 39 гостн[ица] «Бристоль»

(комн[ата] № 70) тел. 5-94-14

Александр Беленсон

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1644, л. 1-1 об.

Публикуется впервые.

1. Беленсон Александр Эммануилович (1890–1949) – журналист.

2. Книга вышла в апреле 1925 года (предисловие датировано – «7 апреля 1925 г.»): Б е л е н с о н А. Кино сегодня. Очерки советского киноискусства (Кулешов – Вертов – Эйзенштейн). Глава об Эйзенштейне занимает в книге значительную часть ее объема: с. 49–102.

В архиве Сергея Михайловича сохранился текст, названный «Монтаж киноаттракционов», датированный: «Москва. Октябрь, 1924» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 751) и вошедший в книгу (с. 53–62 и 81–100).

Заявления С.М. Эйзенштейна

В Художественный Совет
1-го Рабочего Театра Пролеткульта
Режиссера С.М. Эйзенштейна

Заявление

Крайне удивлен новой присвоенной Худсоветом функцией – снабжением текстом постановок без ведома режиссера, что имеет место в настоящее время с «Мудрецом». Думаю, что при всей компетентности Худсовета в вопросах искусства, квалификация его в деле режиссерско-исполнительной вряд ли достаточна (перетрактовки, перекостюмировки, монтирование нового текста), а потому просил бы впредь все-таки меня ставить в известность о предполагающихся нововведениях в моей работе

РГАЛИ, ф. 1230, оп. 1, ед. хр. 792, л. 4-4 об.

Директору 1-го Рабочего Театра
Режиссера С.М.Эйзенштейна

Заявление

Ввиду слишком близкого вмешательства Художественного Совета в мою постановку «Мудреца» всякую ответственность по этому спектаклю с себя снимаю.

РГАЛИ, ф. 1230, оп. 1, ед. хр. 792, л. 3

Документы публикуются впервые.

На заявлении Директору 1-го Рабочего Театра стоит помета: «В № 8 1/ХП 24 г. В.Б.». Из этого следует, что оба документа написаны Эйзенштейном перед самым уходом их Театра Пролеткульта, последовавшим 4 декабря 1924 года.

Из писем С.М. Эйзенштейна к матери

[25 марта 1925]

Дорогая Мамуля!

Триумф «Стачки», кажется, полный! Посылаю пока часть отзывов¹. На днях дошлю и опишу дальнейшие виды и перспективы. А также пришлю «пекуней».

Никак не ожидал, что будет так бумисто!

Пока целую крепко, крепко и обнимаю мать знаменитого сына

Сергий

25/III-25

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1550, л. 34

1. В марте 1925 года в прессе было опубликовано значительное количество положительных рецензий на «Стачку». Из публикаций по поводу фильма специально следует отметить отзыв Дзиги Вертова «“Кино-Глаз” о “Стачке”» («Кино», 1925, 24 марта, с. 3). Эйзенштейн ответил на реплику Вертова статьей «К вопросу о материалистическом подходе к форме», опубликованной в порядке дискуссии в «Киножурнале АРК» (1925, № 4–5, с. 5–8).

[14 апреля 1925]

Дорогая Мамуля!

Поздравляю от души со всеми Праздниками от Пасхи до Твоего юбилея¹. Приехать, конечно, вряд ли удастся. Начинаю швиваться в работу.

«Конармия» откладывается пока на неопределенное время². В связи с этим ушел из «Севзапкино» и на днях подписываю договор с «Госкино» на год по 600 р. в месяц (с командировочными в случае поездок — 1200 р.). В настоящий момент могу к Празднику переслать Тебе пока 75 рублей. Сегодня же посылаю 25 р. Frl. Michelsohn.

Как Тебе нравится успех твоего сына.

Посылаю еще две вырезки.

Очень неприятно, что Ты ходила к Фролову. Во-первых, так как я у них не работаю, а во-вторых, это такая шпана, к которой вообще не ходят. Если бы я думал там работать, я все бы тебе получил.

Блиох³ тоже перешел в Госкино — замдиректора 1-й Госкинофабрики. В Госкино я буду, вероятно, снимать картину «1905 год»⁴ — страшно интересный материал (к тому же надо «зарезать» Севзапкино с их «9-ым Января»⁵).

«Степан Халтурин»⁶ — дрянь несосвятимая.

Пока обнимаю мою дорогую Мамаску.

Целую ее крепко и прошу не скучать!

Приехать вряд ли сумею.

Пиши обязательно.

Целую

Любящий сын

Сергий

Москва

14 апреля

1925 г.

P.S. Все кланяются.

л. 35—35 об.

1. Ю.И. Эйзенштейн исполнилось 50 лет.

2. 31 марта «Киногазета» (с. 3) сообщила, что Эйзенштейн не будет ставить «Конармию» в Севзапкино.

3. Яков Моисеевич Блиох (1895—1957) в дальнейшем стал кинорежиссером-документалистом, самый известный его фильм — «Шанхайский документ» (1928).

4. Фильм «1905 год» готовился к юбилею революции 1905-го года. В конце концов из грандиозной картины, повествующей о событиях этого года — от января до декабря, был выделен эпизод восстания матросов на броненосце «Князь Потемкин Таврический» (см. сборник: «Броненосец Потемкин». М.: «Искусство», 1969).

5. Речь идет о фильме В. Висковского «9 января» (1925).

6. Имеется в виду фильм режиссера А. Ивановского «Степан Халтурин» (1925).

[3 мая 1925]

Дорогая Мамуля!

Относительно лета вот что: могу Тебя обеспечить на червонцев 15-20 (в месяц). Будет много разъездов – значит и командировочные возможно *crescendo* <нарастающая – *ит.*>. Прикинь и присмотришь, куда бы Тебе поехать на лечение по этому бюджету, и напиши. И поезжай скорее – постараюсь раздобыть деньги как можно раньше и отправить Мамаску на юг.

Шлю Тебе, думаю, лучший подарок к 50-летию – рекламную брошюрку к «Стачке» (тираж 150.000 – два сорта!)¹.

Скоро с головой зашьюсь в работу. Буду лето, верно, много ездить. В том числе юг. Где буду снимать восстание во флоте.

Что-то ни слуху ни духу о Frl. Michelsohn (кстати, пришили мне ее имя-отчество – я всё не помню). Я ей написал и перевел 25 рублей.

На днях думаю начать обшиваться, как только получу деньжак. Что пишет дядя Жак? Написала ли Ты ему о «Стачке»?

Жду твоего письма с видами на лето.

Как прошла «Стачка» в Ленинграде?

Писалось ли что-либо о ней?

Нельзя ли раздобыть афиши «Piccadilly» и других?

Целую Тебя крепко крепко

лобзаю и обнимаю

крепко любящий

сын

Сергий.

Москва, 3 мая 1925

л. 38–38 об.

1. Имеется в виду рекламная брошюра «Стачка», куда вошли отзывы прессы о кинофильме, изданная Бюро рекламы киноиздательства РСФСР двумя тиражами (100.000 и 50.000).

На титульном листе надпись: «Дорогой любимой матери к полувековому юбилею от крепко любящего сына. Москва апрель 1925 г.» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 25).

«КИНО – ТЕАТР (АТТРАКЦИОНОВ) ТОЛЬКО ВЫСШЕЙ МАРКИ...»

«И за учителей своих
здравный кубок подымаю!» –
после «6-й части мира», «Ревизора»
и «По закону».

NB. Как известно, шведы были разбиты...

С.М. Эйзенштейн¹

В качестве эпиграфа использована дневниковая запись режиссера, уже работающего над фильмом «Октябрь». Получив задание Юбилейной комиссии по празднованию десятилетия Октябрьской революции, Эйзенштейн довольно значительное количество записей посвящает своего рода расчету с прошлым, обретению чувства самодостаточности.

У поэта перетолкованные режиссером строки звучали так:

«...И славных пленников ласкает,

И за учителей своих

Здравный кубок подымает».

Победивший Петр, по Пушкину, не лишает побежденных «вождей чужих» их славы («славных пленников ласкает»), победа в этом случае становится более весомой.

Прославленный кинорежиссер – за его плечами уже мировой успех «Броненосца» – искренне уверен, что учителя разбиты, однако ему этого мало...

Впрочем, впервые как осознанная задача желание посчитаться с учителями возникло у Эйзенштейна двумя годами раньше, весной 1925 года, после успеха его первой кинокартины «Стачка». Статья «К вопросу о материалистическом подходе к форме», опубликованная на гребне первого триумфа², – это расчет с Дзигой Вертовым: «“Стачка” – Октябрь в кино. Октябрь, имеющий даже свой февраль, ибо что же иное работы Вертова, как не “свержение самодержавия” художественной кинематографии и... больше ничего».

С Кулешовым, еще два-три года назад учившим Эйзенштейна начаткам кинограммы, расчет производится в статье «“Луч” и “Самогонка”». Опыт определения идеологической несостоятельности в области техники и формы», датированной: «Москва, 2/IV 25». «Луч» – это часть названия последней к тому времени картины Кулешова «Луч смерти». Подзаголовок статьи говорит сам за себя. Сергей Михайлович, однако, статью не только не напечатал, но даже не закончил. (Думается, потому, что в следовании Кулешову его никто не упрекал.) Она опубликована Н.И. Клейманом сравнительно недавно³.

Но, оказывается, тогда же была намечена и третья статья – заключительная часть своего рода трилогии «побития» учителей. К ней Эйзенштейн приступил по завершении театрального сезона 1924/25 года (конкретные даты ниже – в комментариях). Начало статьи и наброски к ней сохранились в его архиве (правда, теми, кто обрабатывал архив, они ошибочно отнесены к 1927 году и снабжены заголовком «Капут», отсутствующим в авторской рукописи). Эти наброски весны 1925 года не что иное, как первая редакция написанной и опубликованной через год с небольшим скандально известной статьи «Два черепа Александра Македонского»⁴. После шумного успеха в Германии «Броненосца “Потемкин”» Эйзенштейн счел возможным публично рассчитаться не только с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, но и с театром вообще.

Стоит перечесть одну за другой эти статьи, образующие «здравную трилогию», чтобы понять, что юный триумфатор стремился лишить своих учителей не только своей признательности – в конце концов это право ученика, но их собственной (пусть и «глухой») славы.

Ирония заключается в том, что все оказалось не так просто. Если к выяснению отношений с Вертовым и Кулешовым создатель «Стачки» больше не возвращался и в дальнейшем время от времени только повторял в смягченной форме свои ранние оценки, то с Мейерхольдом случился странный казус: Эйзенштейн вел с ним заочный диалог вплоть до самой смерти, многократно возвращаясь к борьбе с ним и с его спектаклями, изменяя свои оценки как личности учителя, так и отдельных его свершений. Учитель продолжал вызывать удивление ученика своими метаморфозами, хотя тот упорно, изо всех сил убеждал себя, что Мейерхольд уже давно не меняется. Да и старые его работы, давно осужденные и, казалось бы, преодоленные, вдруг раскрывались для ученика в новом качестве. Они загадывали новые загадки, возбуждали дух соревнования. Ученик отчетливо понимал, что как теоретик искусства он давно превзошел Учителя. Но одновременно, как только появлялась очередная значительная работа Мастера, Эйзенштейн убеждался, что сила искусства Мейерхольда преодолевает защитные барьеры теории и ученик не может не поддаться наваждению очередного свершения Учителя. Думается, как ни уверял себя временами Сергей Михайлович, что он не чужд «жизнерадостной непосредственности Моцарта», его дневниковые записи и черновики произведений показывают, что в нем постоянно присутствует «искатель Сальери». В этом смысле показательно заглавие посвящения к сборнику статей (готовившемуся в 1940 году, но так и не вышедшему) – «Бедный Сальери».

Впрочем, многое из того, что составляет самую суть отношения Ученика к Учителю, Эйзенштейн раскрыл в «Мемуарах» в

главке «Мейер – Фрейд»⁵ – и не там, где описывал травму разрыва Станиславского и Мейерхольда, а там, где описываются отношения Зигмунда Фрейда с учениками и последователями. Конечно, в отношении юного Сергея Михайловича к Мастеру наличествовал и «Эдипов комплекс» (сын, посягающий на духовного отца), а также, сколько бы мы об этом ни сожалели, инстинкт члена «орды, поедающей старшего в роде» (наиболее характерны в этом отношении дневниковые записи 1927 года).

Можно предположить, что Мейерхольд так сильно тревожил ученика потому, что до конца своих дней оставался по преимуществу творцом («актером» – в терминологии Эйзенштейна), а автор всемирно известных кинофильмов не только гордился, но в то же время испытывал мучительные переживания, что был по преимуществу теоретиком («инженером», как он сам себя определял).

На бумаге все замечательно и неизменно получалось в свою пользу: он легко превосходил Мастера. Вот, к примеру, запись 1927 года: «Когда-то биомеханика помогла мне отвергнуть систему Кулешова – первый же личный опыт (проба «Стачки» – сцена с чернильницей) навсегда опрокинул биомеханику для кино»⁶.

Или январская запись 1927 года о мейерхольдовском «Ревизоре». Но проходит несколько месяцев, кинорежиссер начинает съемки сцен взятия Зимнего дворца – и что же получается? Когда «Октябрь» появляется на экранах, Виктор Шкловский пишет об этих сценах почти то же, что Эйзенштейн написал о мейерхольдовском «Ревизоре». Этот «вуайерист», как называл критика Эйзенштейн, увидел, что кинорежиссеру не удалось избежать в очередной раз мощного влияния учителя. (Надо сказать, что Шкловский не пишет о Мейерхольде в связи с «Октябрем», но, думается, влияние гоголевского спектакля Учителя на решение комплекса эпизодов Зимнего дворца несомненно и могло бы послужить предметом специального анализа.)

Мощное влияние Учителя на Ученика сказывается раз за разом, несмотря на то, что Эйзенштейн пытается сознательно бороться с ним (см., например, еще одну запись 1927 года, самое ее начало: «При «генеральном сражении с Мейером» – когда я напишу о движении – жестко помнить...»⁷). Но каждый раз магия искусства Учителя побеждала жесткое сопротивление ученика. Главная задача, поставленная им перед собой, – выйти за «пределы сличения и соизмеримости», так и не была решена. Ученик до самой смерти продолжал «соизмерять» себя с Учителем, Мастером.

Значение недописанной статьи весны 1925 года и черновых набросков к ней трудно переоценить: здесь впервые Эйзенштейн фиксирует принципиальное различие между творческими установками Мастера и своей (стихийной и протеческой у Мейер-

хольда, рациональной и последовательно ставящей определенные формальные задачи у ученика).

1. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1103, л. 25.
2. «Киножурнал АРК», 1925, № 4–5, с. 5–8.
3. КЗ, № 43; часть, посвященная Кулешову, — с. 37–51.
4. «Новый зритель», 1926, № 35, с. 10.
5. См. подробнее в кн.: «Эйзенштейн о Мейерхольде», М.: «Новое издательство», 2004, с. 296.
6. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1103, л. 53.
7. Там же, ед. хр. 1103, л. 67.

В связи с окончанием сезона всюду и везде подводятся итоги¹. Но все эти итоги, отмечающие своеобразие истекшего сезона — упадок интереса к формальной стороне театра и «явление» нового репертуара, — делают совершенно ошибочные выводы, предрекая наступивший расцвет театра.

Богатейший опыт формальных исканий за последние годы плюс новая драматургия, которую все-таки ждали.

Вопрос революционного театра разрешен.

Принципиальная распря в области формы утихает. Спор о «Бубусе»² становится примирением *на* «Бубусе»³.

Мы в преддверии расцвета классического театра стиля СССР. Но что это значит?

Это значит, что *диалектике* вопроса о театре пришел конец. Отсутствие внутри него бунта — вот что характеризует устойчивость, монументальность классицизма. Вот что мы наблюдаем на театре сейчас. И вот что с революционной точки зрения *знаменует* смерть.

Вопрос о театре разрешен.

Вопрос о театре снят с повестки дня.

Проблема театра больше не существует. Формально. Потому, что «формальные» искания последних лет оказались «идеологическими» исканиями, т.е. оказались осознанием искусства (в частности театра) с классовой точки зрения.

И выводом этого осознания оказался новый «мавр сделал свое дело — мавр может идти» — к умершей проблеме живописи присоединилась умершая проблема театра.

За годы революции театр беспощадно ставил вопрос за вопросом, куда дальше [идти] по пути новой идеологии? И материалистически осознающаяся работа за

работой придвигали его к ответу, вскрывая со всех сторон, что театр докатился до тех пределов, когда его бытие как законченного вида искусства в данной классовости подхода прекращается.

Четырьмя постановками, стремительно — в 1^{1/2} года⁴ — театр был брошен к четырем логическим выходам *из себя*.

Четыре постановки предельно обнажили театр как прием⁵, последующий шаг за каждой из них лежал уже вне театра.

«Рогоносец» — обнажение двигательных законов человеческого организма.

«Мудрец» — обнажение закона построения (осознания) спектакля как создание монтажа наперед известных раздражителей в установке желаемого формирования зрителя. (Не в цирке цель.)

«Земля дыбом» — опыт создания массового действия, использования реальной среды в условиях действительного *самопроявления* через дачу ей нового применения в проявлении событий коллективно-мемориальных. Актерский коллектив здесь частный случай организованных в коллективно-мемориальное действие масс.

«Противогазы» — обнаружение нового вида раздражительных (воздейственных) возможностей материального, поскольку завод и все с ним связанное есть органическая аттракционная составляющая монтажа воздействий. Также трактовка и лиц и групп как физических натурщиков, а не как «образа».

«Трюковая» острота, аттракционность этих вещей, как и всякая острота, была в том, что в них (диалектически) ощущался уже следующий за этим явлением этап.

Где же эти четыре выхода?

«Рогоносец» вел в область двигательной педагогики, в быт. К органическому движению, его осознанию и организации в быту.

Правда, именно это уже лет десять разрабатывается в Германии⁶, исходя от начал не театральных, и там по этому вопросу имеется уже предельная ясность, научная литература, систематические курсы. Любопытно, что то немногое, что фактически есть в биомеханике интуитивно найденного, входит и туда как малый элемент целой двигательной культуры.

От «Рогоносца» путь в детдома, к организованному действию-движению.

[Наброски к статье]

Два момента:

Новый репертуар

Примирение фронтов

Все благополучно

Нет – не новая эра театра, а мертвенный статизм

Внешний признак – драматургия не есть *драматургия*, а анекдот.

Отсутствие драмформы на театре не синтез, всегда блестящий по форме или упадочно изощренный (Саггаси⁷), а соглашательство – исключение диалектич[еского] момента

Театр только на борьбе может существовать.

Лунач[арский] и Мейер[хольд]. «Левые» аки⁸

Правый и левый театр

Материалистич[еское] и идеалистич[еское] в области воздействия –

но идеал один актерской техники

Построение зрелищ (воздейственное и изобразительное)

Смысл происходящего

Диалектическая левая тенденция.

Во что она уперлась (четыре постановки)

Следующий шаг – за пределы театра

Вопрос проблемы театра вынесен за его пределы.

Предел его изобретательности на театре найден, как в телескопе.

Истинная картина разложения театра (*всё* у Мейер-хольд[а])

Параллель с живописью

Daumier «Маскарад»⁹

«Лес» как начало деградации¹⁰ -

от полноты к распродаже технических приемов

Ложно синтетическое направление АХРР etc.

– Тургеневизина, передвижничество

Реакционность

Здесь не в силу внешних условий возможности борьбы, а из-за внутренней несостоятельности интеллигенции – страх перед большевизмом в искусстве

Реалистический мираж

Наше отношение к театру – бывшие ярые противники говорят

(см. декларацию союза*) —
школа, кафедра, амвон —
граммофон из «Мандата»¹¹
извозчик, автобус, пионерское звено¹²

С того момента, когда вид искусства начинает переставать жить качествами, только ему свойственными или им приспособленными — он как вид искусства вымирает, тем более что сейчас театр умер (то, что происходит сейчас)

Да здравствует театр (четыре ростка из театра)
«Религиозные» предрассудки искусства.

Логическая ошибка применения «исторического материализма» на *будущее*

Отобразительная тенденция бессмысленна¹³

1° по предельному ее осознанию

и 2° по возможности практического перестроения жизни

Великое коммунистическое искусство Ленина — отсутствие его

Искусство — анархия

Упорядочение искусства ведет к монтажу жизни.

3° с уничтожением религии уничтожение искусства

На театре:

последнее синтетическое явление

- «Маскарад» в день февральской революции!

У Домье и АХРР — быт (прачки), и монументальность статическая (свобода) и динамическая (14 июля), и социальное содержание

(серьёза: *сесі а fait села* <здесь: это было так — *фр.*>

1871

и памфлета: <нрзб. слово> № III

и бытовой комической: его буржуа¹⁴ etc.)

Мейер[хольд] — актер, отсюда и исследования актерского плана *действия*

«Рогонос[ец]» — индивид

«Земля [дыбом]» — коллектив

* Но это уже материал не «декларационный»

Декларация эта — пародия на театр

Все бы ничего, да вот будущее театра

не поддерживается,

а вообще не заметили!

Я — инженер, отсюда анализаторство в плане воздействия

биомеханика у М[ейерхольда] как действие у меня под углом зрения воздействий *монтаж*

«Кино Глаз»¹⁵ — плагиат бытостроительства, монтаж быта, а не бытовых раздражителей и потому как воздействующее построение нулево

Кинорежиссер — монтажер *бытовых, натуралистических* раздражителей

Следующая ступень монтажа быта, т.е. серьезная деятельность

Истинно *левая* точка зрения только сейчас (в отрицании) социально подкованная

7 лет — псевдолевизна — лишь в вопросах о средствах и приемах, при конечной буржуазной, контрреволюционной точке зрения — признания театра и искусства

(Ясно, что и там мыслим более марксистский (левый) и менее (правый) подход)

Кино — театр (аттракционов)

только высшей марки

техники оборудования

и социально (как воспринимающ.

так и отсутствие уродования актеров)¹⁶

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 772, л. 1–8

Статья опубликована в журнале «Киноведческие записки» (№ 57, с. 263–267). Печатается по этой публикации с уточнением графики текста.

1. В газете «Вечерняя Москва» уже 25 марта 1925 года была напечатана подборка «Перед концом сезона. Что дали театры. Анкета «Вечерней Москвы». Среди других там был помещен ответ Мейерхольда, где он высказал предположение, что «основная линия русской драматургии — Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана...»

2. Речь идет о спектакле Государственного театра им. Вс. Мейерхольда «Учитель Бубус» (по пьесе А. Файко, премьера — 29 января 1925).

3. Весьма вероятно, что Эйзенштейн имеет в виду отзыв Мейерхольда о фильме «Стачка»: «Последняя постановка Эйзенштейна «Стачка» показала, как можно брать исключительно натуралистические моменты и как создавать ассоциации, нужные для хода действия» (Спор о «Бубусе». — «Вечерняя Москва», 1925, 24 марта, с. 4).

4. Разрыв между премьерами «Великодушного рогоносца» (25 апреля 1922) и «Противогазов» (29 февраля 1924) более значителен по времени — почти 2 года.

5. Ср. заглавием ключевой для «формальной школы», литературоведения статьи В. Шкловского «Искусство как прием» (впервые опубликована в 1917 году, перепечатывалась в 1919 и 1925).

6. Речь идет о Рудольфе Бодде (1881–1970) и об открытом им в Мюнхене в 1911 году Институте движения и ритма. Еще в 1923 году С.М. Эйзенштейн (совместно с С.М. Третьяковым) написал статью «Выразительное движение», где излагалось содержание книги Бодде «Выразительная гимнастика» (1922). Статья опубликована во 2-м выпуске альманаха «Мнемозина» (с. 292–305).

7. По всей вероятности, Эйзенштейн имеет в виду Аннибале Карраччи (1560–1609) – итальянского художника, основателя (совместно с братьями Лодовико и Агостино) Болонской «Академии вступивших на правильный путь».

8. Не исключено, что Эйзенштейн имеет в виду одну из дискуссий об академических и «левых» театрах. В начале 1925 года Мейерхольд выступил на эту тему в Колонном зале Дома Союзов – см. «Быть или не быть акам? Великий спор» («Вечерняя Москва», 1925, 25 февраля, с. 3).

9. В 1924 году Эйзенштейн утверждал: «...в свое время им были использованы прием светотени, взятый у Домье (“Жизнь человека”), прием плоскостного расположения действующих лиц – у Джотто (“Шут Тантрис”) и, наконец, приемы специфического движения фигурок – у Калло (период “Любви к трем апельсинам” Доктора Дапертутто; сюда относится хотя бы “Маскарад”)...» (Беленсон А. Указ. соч., с. 100). Гораздо позже (1944) Эйзенштейн записал в «Дневнике»: «Сдир с картинок. Гениально это делал Мейерхольд с Домье. Брал у меня монографию, а затем по игре в “Бубусе” я мог по каждому жесту восстановить гравюру, откуда взято» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1166, лл. 48–49).

10. Эйзенштейн довольно скептически отозвался о «Лесе» в постановке Мейерхольда сразу же после премьеры – см. «Ваше мнение о Премьере? Анкета “Зрелищ” о “Лесе” Мейерхольда» («Зрелища», 1924, № 72 (5–10 февраля), с. 6. Совместно с С. Третьяковым).

11. Премьера «Мандата» (по пьесе Н. Эрдмана) прошла в Театре Вс. Мейерхольда 20 апреля 1925. Видимо, вскоре после этой даты и были сделаны наброски Эйзенштейна.

12. Вписано Эйзенштейном поверх текста, но с указанием места. По всей видимости, он намеревался как-то сопоставить спектакль «Мандат» с фильмами Дзиги Вертова (эпизод с пионерами из «Киноглаза» упоминался в статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме»).

13. Вероятно, ответ Эйзенштейна на призыв Мейерхольда: «Настойчивое требование отображения быта, возникшее из глубин зрительного зала, выбило руководителей наших театров из уютного болотца «чистого искусства». Новый, рабочий зритель все настойчивей и настойчивей требует установления контакта между жизнью и искусством. Отображение быта на театре становится обязательным» («Вечерняя Москва», 1925, 25 марта, с. 3). Создатель «Стачки» мог увидеть сходство новой установки Мейерхольда относительно быта со взглядами Дзиги Вертова.

14. Речь идет о произведениях Оноре Домье: картинах «Прачка», «Республика»; графических циклах, посвященных революционным событиям, в том числе, Парижской коммуне (1871), и карикатурах.

15. «Киноглаз» – название фильма (1924) Дзиги Вертова. Одновременно и кинематографическая система, стратегия познания реального мира с помощью киноаппарата. См. статью «Рождение «киноглаза» (Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 73–75).

16. На с. 9 автографа другим карандашом (более светлым) и другим почерком (более небрежным) набросан еще один план (или тезисы) какой-то работы Эйзенштейна. Один из пунктов гласит: «Не Мейерхольд выродился».

Вторая интермедия

СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ Письма С.М. Эйзенштейна М.М. Штрауху

Начать лучше всего с автохарактеристики нашего героя (хотя цитата кому-то может показаться излишне пространной):

«Дорогой Маккушка!

Очень обрадовался, получив Твое письмо. И было очень чудно прочесть, что кое-кто интересуется *мною*, вне интереса о Мексике. К этому я вовсе не привычен.

И, если мой “двойник” в глубине “души” старый сентиментальный еврей, то приходится ему куда жестче, чем “второму” В.В. (Маяковскому) – мне ведь даже в телефонную трубку плакаться некому. И не только здесь, где страна не слишком “телефонная” в смысле сетей... Ты да Пера, пожалуй, единственные, которые знают, что я вовсе не только “броненосец” (не в смысле крейсера, а есть такие ящерицы¹, между обыкновенной и черепахой, из которых здесь делают “изящные” корзиночки: втыкая хвост в глотку и потроша внутренности, заменяя их алым или небесно-голубым шелком. Иногда из них делают мандолины, стонущие особенно жалостливо). Нежнейший мой двойник сочится кровью ежечасно, и приходится завинчивать броню, чтобы... не развинтиться!

Выраженный в лучшей испанской традиции, он выглядит, примерно, как приложение № 1 к этому письму! Нечто среднее между Ацтекским Монтезумой, спаленным Кортесом на медленном огне, и испанской плащаницей – буквальным праздником разливающейся крови на телах паноптикумного натурализма. Посылаю Тебе его портрет в окружении достаточно символической моей подписи! Не в пример Пудовкину – я не воспитываю его, не в пример В.В. – не седлаю его. На диалектическом пересечении “крови” и “железа” – тонус нашего так называемого творчества!

Чудовищно это только в моменты соскока с деятельности и в моменты... передышки. “О! если бы можно было производить без передыху!” Но у меня есть еще – тройник. Собственно, он, я думаю, основной: между “летучим голландцем” и конквистадором Америк, и этой “жертвой вечерней”, мочащейся кровью и слезами.

Это – тихий кабинетный ученый с микроскопом, вонзенным в тайны творческих процессов и явлений, туго поддающихся анализу. Конечно, этот почтенный муж сейчас в самом комичном положении: между землетрясениями, всезасушливающими тропиками, разливами тропических дождей и прочими стихиями – в арбах, аэропланах, вагонетках, верхом, на пароходах и изредка на поездах – он ведет себя, как в Вольтеровском кресле. Или, говоря менее пышно, теоретическая работа, в общем, идет совершенно непрерывно и в самой курьезной обстановке – ловлей крокодила или танцами индейцев с индюками (во время танца надо задушить живого индюка – танцоров 12, а кто не успеет свернуть своему шею – избивается одиннадцатью другими! даже *не* сняли!!) и т. п. аттракционами отмечаются очень изысканные внедрения анализа и безмерные синтетические расширения. В общем, дали бы мне Куэтцалкуотл², Кукул-Тан и прочие мексиканские боги прожить, чтобы все это изложить удобочитаемо под переплет... и еще один памятник “вульгарного материализма” войдет в историю “механистов”. Позиция, мол, не то, что я в спиритуализм Деборина поверю – в Бога (с большой буквы!!!) поверю с того момента, как в моей деятельности нарвусь на что-либо механически необъяснимое! Рад сознаться – пока не встречал. В теории же пошел очень далеко супротив того (помнишь Лёнино – не Ленина – выражение “супротив течения” – у Frau Köppitz), что было сделано до отъезда. И отрадно то, что дело идет на все большее и большее упрощение, ясность и объемлемость»³.

Это начало письма от 9–10 мая 1931 года, написанного на бланках: «Julio S. Saldivar. Hazienda Tetlapayak. F.C.M. EOO. HGO». Имя владельца гасиенды, на которой производились съемки одного из эпизодов фильма о Мексике, Эйзенштейн сопровождает шутливым комментарием: «Читается Хулио, и есть наш “друг”».

Письмо, как и еще одно (от 17 сентября 1931 года), опубликовано самим адресатом – Максимом Максимовичем Штраухом, «Макой», как называл его юный Сергей Эйзенштейн в детстве, когда они познакомились на Рижском взморье, может быть, в упоминаемом «Твоим *Стариком*» (так письмо подписано) пансионе Frau Köppitz.

При публикации первого письма⁴ были сделаны незначительные купюры, которые нами восстановлены, так как сообщают этой автохарактеристике режиссера важные оттенки.

Впрочем, в целом оба письма были напечатаны достаточно исправно, давно вошли в научный оборот, почему в данную публикацию не включаются.

Воспроизведенный выше фрагмент все-таки заслуживает более пристального внимания исследователей: думается, это самое важное признание, которое позволил себе Эйзенштейн в письме другу детства.

Конечно, давно было принято рассматривать человека как своего рода целостность тела, души и духа. И может показаться, что признание Сергея Михайловича – всего лишь вариация такого рассмотрения. Разумеется, с заменой тела на «желание славы» (или волю к самоосуществлению). Тогда «растроение» может быть истолковано как сосуществование (хорошо осознаваемое субъектом) в Эйзенштейне режиссера, ребенка и кабинетного ученого. Сосуществование, порой приводящее к конфликтным ситуациям. Так, конфликт режиссера – делать картины – и ученого – писать книгу – один из сквозных в самосознании Сергея Михайловича, время от времени обостряющийся – особенно в середине 30-х годов.

Вместе с тем сразу же заявленная ироническая интонация («старый сентиментальный еврей», «мандолины, стонущие особенно жалостливо») и финальная радость, что собственная деятельность не дает повода поверить – «в Бога (с большой буквы!!!)», не оставляют места сомнениям в том, что перед нами пародирование представлений о Троице. Как ветхозаветной: Эйзенштейн сам по себе, а также в качестве «двойника» и «тройника» перелетает («летучий голландец») через океан к другу детства, как три ангела явились к Аврааму. Так и новозаветной: тогда режиссер – «так называемый творец» – это аналог отцу; «жертва вечерняя, мочащаяся кровью и слезами» – это, конечно же, Сын; а «почтенный муж», носящийся в «Вольтеровском кресле» над сушей и водами, – это не кто иной, как Дух святой. Перед нами странная смесь чувствительного признания и кощунственной иронии, «диалектическое пересечение» исповеди и пародии.

Не забудем, что письмо написано в Мексике, где Эйзенштейн постоянно наблюдал проявления веры, на редкость истовой по своему существу, и столь же преувеличенно театрализованной по своим проявлениям. Больше всего его интересовал момент «двойственности» религиозного чувства: многие католические храмы были возведены на местах бывших языческих святынь. Новообращенные индейцы – коренные жители Мексики – поклонялись, по наблюдениям режиссера, старым богам, молясь в новых храмах.

В параллель этому – замечательное противопоставление: «помнишь Лёнино – не Ленина – выражение “супротив течения”».

Ленин, как известно, назвал кино «важнейшим из искусств» — и Сергей Михайлович, как мы знаем, испытывал настоящую гордость, что работает именно в кино (апофеоз этого чувства — статья... «Гордость»⁵). Но «мальчик пай» из пансиона Frau Köppitz до конца жизни помнил это детское «супротив течения». Думается, многолетнее пребывание в «старом мире», от которого официально требовалось «отречься» (и Сергей Михайлович взрослый неоднократно это публично проделывал), заставило Эйзенштейна еще раз взвесить, насколько «новый бравый мир» совместим с чаяниями «мальчика из Риги». На этот непростой вопрос он искал ответы до конца своей жизни. Но, судя по письмам из-за границы к Пере Моисеевне Аташевой и Максиму Максимовичу Штрауху, именно эта поездка за рубеж и особенно работа над мексиканским фильмом стали поворотным моментом в его жизни.

Применительно к эпистолярному наследию встает вопрос, к какому же Эйзенштейну оно имеет отношение? Коль скоро речь идет о письмах из Европы, США и Мексики, то следует вспомнить, как эта поездка описывалась Эйзенштейном.

Уже 1 октября 1929 года (а Эйзенштейн, Александров и Тиссэ отправились в зарубежную командировку 19 августа) газета «Кино» напечатала отчет «Группа С.Эйзенштейна в Швейцарии», подписанный загадочным псевдонимом Р.О'Рик. Однако у него простая расшифровка: Рориком называла Сережу его матушка. Далее этот же псевдоним появился под корреспонденциями «О нечестивом Эйзенштейне и храбрых католиках» («Кино», 1930, 10 марта) и «Жандармы в Сорбонне. Письмо из Парижа» («Вечерние известия», Одесса, 1930, 21 марта). Им же подписана и статья «Американская трагедия» («Пролетарское кино», 1931, № 9).

Хотя вышеперечисленные материалы подписаны псевдонимом, носящим отпечаток детства, написаны они «почтенным мужем», посланным в заморские страны с ответственной миссией и вполне осознающим важность своей задачи. Это публицистика, признаться, не очень высокого полета, ибо смысл увиденного и пережитого здесь сводится к известной формуле Маяковского: «У советских собственная гордость, на буржуев смотрим свысока».

Прошло три десятилетия, и читатели смогли познакомиться с мемуарами Эйзенштейна: сначала их значительные фрагменты были опубликованы в журнале «Знамя» (1960, № 10 и 11), а затем они заняли большую часть 1-го тома «Избранных произведений» (М.: «Искусство», 1964, с. 210–540). Что касается описания зарубежной поездки, то написаны эти страницы «конквистадором Америк». Надо сказать, что до сих пор не проанализирована художественная структура этого позднего сознания художника: странная смесь записок путешественника, плутовского романа и сказки о «мальчике пае», покорителе великанов. В воспоминаниях

перед нами предстает режиссер, каким он хотел самого себя видеть, а не гражданин при исполнении ответственной миссии, каким его хотели видеть те, кто ему ее доверил.

Письма, написанные во время зарубежной поездки, стали печататься спустя еще десять лет. Первые подборки появились в 1972 году: это «мексиканские» 14 писем, адресованных Эсфири Шуб (с сентября 1929 года по март 1932 года)⁶, и 15 писем Л.И. Монозону⁷, руководителю нью-йоркского отделения Амкино. Позднее, через девять лет, были напечатаны 7 писем Муссинаку⁸. Наконец, после долгой паузы — почти двадцать лет спустя — читатели смогли познакомиться с девятью письмами П.М. Аташевой⁹. Эти письма из США и Мексики — одна из самых важных для понимания внутреннего мира Сергея Михайловича публикаций.

Если говорить о хронологии событий, то в посланиях из-за рубежа зафиксированы самые первые впечатления Эйзенштейна: о людях, о странах, о городах, о пейзажах и т. д., и т. п. Фантастический по насыщенности калейдоскоп пережитого не позволял зачастую писать пространные отчеты и сообщения — Сергей Михайлович посылает своим адресатам большое количество разного рода открыток. Можно сказать, что сам акт коммуникации в значительной степени «визуализируется» (в противовес последним до этого времени поискам кинорежиссера — «вербализации» изображения). Причем все эти разнородные открытые письма подвергаются своеобразной обработке: приписки, пририсовки, вырезки, наклейки и пр. — что так любят проделывать с изображениями в детстве. Этот слой переписки, к сожалению, практически до сих пор не публиковался и не осмысливался. Но ведь этот процесс возрастания визуального по отношению к вербальному в переписке вполне адекватно может быть описан как склонность Сергея Михайловича к «регрессу» — то есть сведен к проблематике, которая так начнет занимать Эйзенштейна-теоретика в Мексике, а затем станет основной до конца его дней.

Конечно, как всегда в коммуникации, большую роль в переписке играет установка на адресата сообщения. Многое зависит от давности знакомства, от степени человеческой близости, от того, в какой стадии в конкретный момент находятся отношения — доверия ли, натянутости ли, понимания ли и т. д. Впрочем, среди писем есть и официальные, и информационные. Но все же главное в них — свежесть впечатлений, непосредственность переживаний, искренность интонаций, живость языка. Сказать о них, что они «ежечасно сочатся кровью», было бы большим преувеличением, но что в них можно почувствовать «слезы» — это несомненно. Эти письма написаны от имени «двойника»: в них бездна

детского любопытства к коловращению мира, детские страхи перед неожиданными трудностями, детский жгучий интерес к незнакомым людям, детская жажда новых впечатлений от незнакомых мест, ситуаций, зрелищ.

В общем, подведем ожидаемый итог: именно в письмах (впрочем, надо оговориться, только к близким лицам) Эйзенштейн такой, каким он был на самом деле. Максим Максимович был одним из ближайших друзей Сергея Михайловича, и потому публикуемые ниже 13 писем, надо полагать, откроют перед читателями новые особенности личности Эйзенштейна.

* * *

Письма Сергея Михайловича Эйзенштейна Максиму Максимовичу Штрауху хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (ф. 2758 — М.М. Штраух и Ю.С. Глизер, оп. 1; единицы хранения указываются в конце каждого письма). Трудно сказать, все ли из посланных режиссером корреспонденций сохранились, но, думается, если утраты есть, то незначительные.

Письма Штрауха Эйзенштейну также хранятся в РГАЛИ (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257). Можно утверждать, что часть из них утрачена. По воспоминаниям Н.И. Клеймана, еще до сдачи архива Эйзенштейна на государственное хранение М.М. Штраух брал свои письма Сергею Михайловичу у вдовы режиссера П.М. Аташевой для написания мемуарной книги. Не исключено, что им были возвращены не все взятые для работы письма. Об этом приходится упомянуть только потому, что порой затруднительно без обратных писем понять, о чем ведет речь Эйзенштейн, обращаясь к другу детства и помощнику по работе в кино (в частности, остаются неясными обстоятельства, последовавшие за отъездом группы «Генеральной линии» из Пензы, где шли натурные съемки).

1. Броненосец — не ящерица, а млекопитающее. Надо думать, что Эйзенштейн это знал, но пытался точнее образно передать форму животного.

2. Принятое теперь написание — Кецалькоатль («змея, покрытый зелеными перьями») — у индейцев Центральной Америки одно из главных божеств, бог-творец мира, создатель человека.

3. РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 17–18 об.

4. Главка «Дружба на расстоянии» мемуарного очерка «Эйзенштейн — каким он был». — См. сб.: Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 73–76; там же опубликовано и второе письмо.

5. Опубликовано в «Искусстве кино» (1940, № 1–2, с. 17–25). До сих пор Сергея Михайловича порицают за очевидный в этой статье киноцентризм. Думается, важнее понять внутренний посыл, обусловивший ее появление.

6. См. кн.: Ш у б Э с ф и р ь. Жизнь моя — кинематограф. М.: «Искусство», 1972, с. 377–382.

7. См. сб.: Прометей. Историко-биографический альманах. Т. 9. М.: «Молодая гвардия», 1972, с. 185–199.

8. См. кн.: М у с с и н а к Л е о н. Избранное. М., 1981, с. 238–251.

9. Опубликовано Н.И. Клейманом под заглавием: «Самое ужасное, чем я страдаю, это болезнь воли...» – КЗ, № 36/37, с. 220–238.

[20 сентября 1929]

Дорогой Мах!

Почему Ты ни хуя не пишешь, блядь худая?

Нечего кивать на меня: когда носишься так, что и при-
сесть посрать некогда, то где же тут писать! Сейчас лежу
простуженный и пользуюсь этим радостным обстоятель-
ством, чтобы писать родным и близким. Du bist – *beides*
<Ты и то, и другое – нем.>. А потому тебе – первому.
Бордель здесь по всей форме.

О развале Deruss'ы Ты, вероятно, уже слышал¹.

Это заволынивает выпуск, осложняет финансы и вооб-
ще херовина. Ездили мы на конгресс, как ты знаешь.
Все не могу найти время описать эту историю, а было
бы очень весело². Затем летали над Альпами и снима-
ли... аборт в женской клинике в Цюрихе³ – это als
Entgelt <в возмещение – нем.> за то, что нас возили и
катали, и опять же халтурка.

Видаешь здесь миллион народу, но из всех после Фукса
(Эдуард Фукс⁴ – изумительный старик) все же неиз-
менно-лучшее – Valeska⁵. 12-го октября вечер ее новых
танцев: например, Tragödie <«Трагедия» – нем.> –
в античной манере! Пародийно-трагический. Другой
№ – pendant (пандан) к менюэту etc. Если мы будем в
Берлине – покажет «Kanaille» <«Каналью» – нем.> сверх
программы! Показывала мне ролик фильма, где она
снята в «Kupplerin» <«Сводне» – нем.> и «Kanaille».
Совершенно потрясающее. Мне так дико понравилось,
что она мне подарила эти 200 метров. (Kupplerin, Kanaille
и Tod <«Смерть» – нем.>).

При первой возможности переешлю в Москву. Только,
чтобы Вы, бляди, не резали клеток – на экране поразит-
тельно! (А иначе будут скачки.)

Кстати о доме:

1. Конечно, бери и носи пальто – вспоминаю об нем
особенно, поскольку простужён. Финансы мои стоят
не очень ахти, ходим в вечерних черных костюмах... в
кредит, но на пальто хватит!

2. Охранная грамота на комнату в письменном столе
<рис.> здесь. Ежели понадобится. Второй экземпляр в

Домкоме. Вообще же *что* с Володькой? Сел?⁶ Пера⁷ пишет еврейскими притчами и иносказаниями. Он молчит. Ничего не понимаю. Выразись хотя бы в формах «капчикорновых» или «штейновых»⁸.

3. Как твои дела с Пудовкиным?⁹

Напиши обстоятельно и подробно.

4. Как «черная и белая кость»?¹⁰ Что она делает? И будете ли Вы делать этой зимой эстраду или нет?

Были здесь в театре. Кино *никак* не тянет, хотя Tonfilm <звуковое> замечательно.

Играют здесь *очень* хорошо. Особенно Durchnitt — то есть все. Средний уровень гораздо выше московского. У Пискатора — говно, как и следовало ожидать, но в масштабах *превосходящих* ожидание говна¹¹. Есть прекрасная актриса в театра на Schiffbauerdamm¹². (В прошлом году ставили «Dreigroschen Oper»¹³.) И ставят неплохо. Очень хорошая манера говорить. Зло остроумные диалоги на полной неподвижности маски. И почти в публику (у этой девушки). Самое же замечательное — это здесь музыка в спектаклях. Тембры саксофонов, неких испанских гармоник монументальных размеров, банджо и т. д. действуют физиологически до черта.

Ночные кабаки — такие же, как прежде.

Разве что немного скучнее. А может быть — я стар. Ходили с Valesкой и разведенной женой Рутгмана¹⁴ (надо думать, что между ними не без Lesbos'a!). Причем Valeska говорила басом, чтобы думали, что она... трансвестит! Были у «мальчиков». Затем у «девочек» etc.

Жанровые сценки страшно занятные, но это надо изображать в лицах!

Жрали как-то в индусском клубе.

На днях будем в японском ресторане.

Еда злоебуча, до прободения кишок!

Виделся с Пиранделло¹⁵. Этот старый potz собирается сниматься в кино в своей вещи — «6 персонажей ищут автора»¹⁶. В итальянском ресторане. Тоже — дрянь какую-то лопают.

Mit gleicher Post <С той же почтой — *нем.*> посылается Тебе книжечка — надеюсь, что она Тебя немного успокоит в грустях Твоих по мне!

Об Идке никак еще не могу сесть писать!¹⁷

Пиши самым наисрачнейшим образом.

Как и что брешут за «Генералку»¹⁸ и как и что вообще происходит.

Привет всем, все, всем.
Целую крепко
Sergo
Berlin 20/IX-29
Адрес: Berlin Lutherstr. 7/8
Pension «Maria»¹⁹

РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1597, л. 22–25.

1. «Дерусса» – совместная советско-германская кинофирма, созданная для производства фильмов и проката советских фильмов за границей. Договор о ее создании был заключен между фирмой «Фильм-Верке-Штаатен» и Совкино в 1928 году, причем первоначально она называлась «ДЕРУФА». Затем из-за судебного процесса, затеянного УФА, название фирмы было изменено. Просуществовала она недолго, и свою основную задачу выполнить не смогла: совместных постановок было снято немного, а наладить систематический прокат советских фильмов фирме так и не удалось.

2. Имеется в виду Международный конгресс независимого кино (С.И.С.И.), организованный под патронажем Андре Жида, Луиджи Пиранделло, Стефана Цвейга и Ф.Т.Маринетти; проходил в Швейцарии 3–7 сентября 1929 в замке Ла Сарра (Ла Сарраз, La Sarras). 5 сентября с участием «группы Эйзенштейна» был снят шуточный фильм «Буря над Ла Сарра» («Tempête sur la Sarras») о борьбе Независимого кино с Коммерческим. В 1946 году Эйзенштейн описал как саму атмосферу конгресса, так и съемки и судьбу этого фильма в очерке «Товарищ Д'Артаньян» (Мемуары, т. 2, с. 327–331).

Сергей Михайлович не упоминает в письме, что выступал на конгрессе с докладом (см.: «Мысли к киноконгрессу в Сарразе» – КЗ, № 36/37, с. 49–54).

3. Речь идет о съемках в гинекологической клинике Цюрихского университета. Они вошли в заключительную часть фильма «Frauennot, Frauenglück» («Женское горе – женское счастье»; премьера – 21 марта 1930 года в Цюрихе). Титры фильма так отражают долю участия советских кинематографистов: режиссер Эдуард Тиссэ, художественное руководство С.М.Эйзенштейна, сценарий Г.Александрова, операторы Эдуард Тиссэ, Эмиль Берна, монтаж Эдуарда Тиссэ, Лазаря Векслера, С.М. Эйзенштейна, ассистент режиссера Г. Александров (см.: Dumont Hervé. Histoire du cinéma Suisse. Films de fiction. 1896–1965. Sinémathèque Suisse, 1987, p. 117).

Фильм имел в Швейцарии большой успех. Уезжая из Европы в Америку Эйзенштейн писал Пеле Аташевой с борта парохода: «Кстати, “Аборт” произвел невероятный политический и общественный скандал в Швейцарии – есть возы прессы, но наша печать кино печатает все об нас на таких “задворках”, что ей, вероятно, все это абсолютно не интересно, а в таких условиях что-либо посылать не стоит труда!» (КЗ, № 36/37, с. 221–222).

В 1936 году фильм был озвучен и повторно выпущен в прокат.

4. Фукс Эдуард (1870–1940) – немецкий историк, искусствовед, автор много-томной «Иллюстрированной истории нравов». В 1913 году в России вышли три тома в переводе В.Фриче. Эйзенштейн ссылаясь на эту работу Фукса в докладе на конгрессе в Ла Сарра.

5. Имеется в виду Валеска Герт (наст. имя и фам. Гертруд Самош; 1892–1978) – танцовщица и киноактриса. Приезжала в Москву осенью 1928 года.

Уезжая в Баку на съемки в фильме «Привидение, которое не возвращается», Штраух писал Эйзенштейну: «Если при тебе придет Ида – покажи ей Valesky Gert!! И гони ее скорей в Баку! <...> Что за подозрительные шашни у тебя с Valesкой?? А она ярко выраженная блядь! (По фото судя!)» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 27 об.). Эйзенштейн написал о ней в эссе «В мировом масштабе о Валеске Герт» (КЗ, № 11, с. 211–212).

В свою очередь актриса рассказала в своих воспоминаниях о встречах с Эйзенштейном в Москве и Берлине (см.: КЗ, № 58, с. 115–117 и 120–121).

6. Речь, по всей видимости, идет о Владимире Семеновиче Нильсене (наст. фам. Альпер; 1905–1938). Он работал ассистентом оператора на фильмах «Октябрь» и «Старое и новое». Перед отъездом за границу (11 августа 1929 г.) С.М. Эйзенштейн и Г.В. Александров поручались за В.С. Нильсена (см.: «Искусство кино», 1997, № 10, с. 121). 15 декабря 1929 года Штраух сообщил Сергею Михайловичу: «Володька в Няндоме на лесозаготовках» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 20 об.).

7. Имеется в виду Пера Моисеевна Аташева (наст. фам. Фогельман; 1900–1965) – журналистка, доверенное лицо С.М. Эйзенштейна, впоследствии (с 1934 г.) – его жена.

8. Речь, скорее всего, идет о манере изъясняться Михаила Яковлевича Капчинского (1889–1981), в 1924–1926 гг. (когда Эйзенштейн ставил «Стачку» и «Броненосец “Потемкин”») директора 1-й госкинофабрики и Штейнова, как-то связанного с работой над фильмом «Генеральная линия».

9. В.И. Пудовкин в это время начинает работу над фильмом «Очень хорошо живется» (сценарий А. Ржешевского по теме М. Кольцова).

10. Речь идет о Юдифи Самойловне Глизер (1904–1968) – жене и партнерше по выступлениям на эстраде М.М. Штрауха.

11. Пискатор Эрвин (1893–1966) – немецкий театральный режиссер.

Еще до отъезда в зарубежную поездку – в статье «Моя первая фильма» («Советский экран», 1928, № 50, с. 10) – С.М. Эйзенштейн, оценивая свой опыт включения кино в театральные спектакли, писал: «Это было одним из первых соединений театра с кино, наравне с «Женитьбой» фэкссов и «Железной пятой» Гардина, то есть проба того, на чем потом сделал блестящий и недолговечный эпатаж Эрвин Пискатор».

В 1929 году Пискатор поставил в театре своего имени (основан в 1927 году, в следующем году закрыт и в 1929 году открыт вторично) пьесу Вальтера Меринга «Берлинский купец». Скорее всего, Эйзенштейн был на одном из ее представлений.

25 ноября 1931 года Сергей Михайлович писал Пера Аташевой из Мексики: «Несказанно рад за провал Piscator'a – так Межрабпому и надо – не ввози говна» (КЗ, № 36/37, с. 237).

12. Надо полагать, речь идет о Кароле Неер, исполнявшей в спектакле Театра на Шиффбауэрдам «Нарру энд» (пьеса Элизабет Гауптман, музыка Курта Вайля, постановка Бертольта Брехта) главную роль. Этот спектакль считался чуть ли не провалом Брехта (см.: Р а й х Б. Вена – Берлин – Москва – Берлин. М., 1972, с. 160–162).

13. Имеется в виду прошедший театральный сезон. Тогда в Театре на Шиффбауэрдам – весна 1929 года – была возобновлена «Трехгрошовая опера» Брехта – Вайля, в которой Карола Неер блестяще выступила в роли Полли Пичем.

14. Рутман Вальтер (1887–1941) – немецкий кинорежиссер. Его фильм «Берлин, симфония большого города» был показан на конгрессе в Ла Сарра.

15. Пиранделло Луиджи (1867–1936) – итальянский новеллист, драматург. О встрече с ним Эйзенштейн позднее написал в «Мемуарах» (т. 1, с. 36–39).

16. Сергей Михайлович не совсем точно приводит название пьесы Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921). Следует заметить, что она была сравнительно быстро переведена на русский язык («Современный Запад», 1923).

17. Эйзенштейн, уезжая за границу, обещал Штрауху написать о Глизер. Максим Максимович время от времени напоминал об этом обещании. Очерк был написан... в 1947 году.

18. Первое сообщение о показе окончательной версии «Генеральной линии» появилось в печати еще 20 августа 1929 года в газете «Кино»: «Киносекция ВОКС совместно с Совкино организовала закрытый просмотр “Генеральной линии” (вре-

менное название “Старое и новое”) для представителей иностранной прессы, находящихся в Москве».

Однако в прокат картина вышла только 7 октября. Относительно содержательные рецензии стали появляться в прессе к концу сентября, но общая негативная оценка этой работы была предreshена задолго до выхода фильма в прокат. Может быть, отсюда и ироническая оценка режиссером будущих рецензий – «брешут» (видимо, от «брешут собаки»).

19. На обороте листа 25 Эйзенштейн уточняет адрес:

«Berlin W62

Lutherstr. 7/8

Pension «Maria»

Вот наш телерешный адрес».

[После 12 – до 16 октября 1929]

Берлин 29

Милый, дорогой Мах!

Твои благие пожелания попали как раз в точку – только сегодня я восстал от одра болезни. Новой. Острый *катар кишечника*. *Zetzt ist est Vorleei*. Однако 5 дней дристал кровью при высокой температуре. Но в результате – письмо Тебе.

1. Очень рад, что Ты, видимо, «стабилизируешься». Это Тебе давно нужно было, ибо морально жить без дела и определенной деятельности, как это было у Тебя, конечно, дико тяжело. Надеюсь, сейчас пойдет все хорошо.

Только... не *зажирей*. Не в физическом плане. Как ни смешно, первое письмо Твое отдавало некоей «сытостью», превосходившей чувство «отсутствия голода»! Может быть, я и ошибаюсь, и тон этот диктовался нравоучениями мне за мое беспутство и неписание книги!

Письмо о «Генералке» – лучше: правда, может быть, потому, что продиктовано состраданием!?! Ну ладно – литкритика стоп!

Конечно, я вовсе уж не так ношусь колбасой, но писать или нормально работать никак не могу. Жить в полной неопределенности видов на будущее очень «неуютно». Стараешься главным образом как меньше думать. Ну и ходишь смотреть людей и события вплоть до *похорон Штреземана*¹. С делами все еще не ясно. До сих пор, например, неизвестно, *кто* выпустит «Генералку». Выпуск уже попал в «контр-темп» с приездом

из-за задержки с выпуском². Нужно выпускать и проводить выпуск *очень* умело как по качеству картины, так и по конъюнктуре здесь вообще. Заниматься этим делом пока некому etc., etc. С синхронизацией дело, видно, *не* выходит. Нет денег. А у наших такой идиотский подход к людям, что ни с кем сговориться не могут... Вообще, как видишь, полные основания развлекаться!

Ну, конечно, и Москва не особенно радуется...

Главное встает вопрос, который меня всегда мучает: «На хуй? *Кому* это нужно?» То есть встает вопрос не только организационный, но и внутренний о моей деятельности.

Заниматься кинематографом *вообще* не интересно. Мои же взгляды, вероятно, ошибочны... Впредь думаю равняться на «Баб рязанских»³. Должно быть, это то, что нужно. Это — чтоб прокармливаться. Для себя же — школой что ли?

Ладно, и надрыва хватит.

Очень Тебе благодарен, что поговорил с Платоном⁴. Только доебни его, а то он так потрепит и ладно.

Рафес⁵ о тебе был предупрежден. Но вряд ли все равно можно было бы что-либо исправить с выпуском. Это ведь что-то космически непроворотимое. Кстати, живем стенка в стенку со Шведом⁶ в одном пансионе. Он ласков необычайно и очень мил в быту. Но *до чего* не деловой! Жуть!!! И беспомощен в любом вопросе здесь, как дитё!

Не знаю, может быть, мне самому следовало заняться организационно-прокатной деятельностью?!

Ну, ладно. Снимай жилет! Больше плакаться не буду.

Людей выдаю много и разных:

Moholy-Nagy, Gropius, George Grosz⁷, etc.

На днях Асту Нильсен⁸ и т. д.

Пока самый интересный — Sternberg («Доки Нью-Йорка»)⁹. Очень славный, хотя черт его знает, может быть, тоже сволочь (на днях узнаю наверняка!). Сейчас он снимает в «Ufa» с Яннингсом¹⁰. Очень занятно: St. невысокого роста. Очень много выстрадавший. Он 18 лет в кинопромышленности. Начал склейщиком. Прошел все унижения. Рассказывал мне о себе два вечера. Пережил жуткие провалы картин (с «Underworld» въехал в гору)¹¹. Вероятно, отсюда имеет страсть к силачам и «колоссам». Bancroft¹², Jannings. В Европу ехал снимать... Распутина. Увлечен гигантским образом этого монумент-

тального мужика! (Согласие дали сниматься Юсупов и Симанович!¹³) И самое смешное – живет в Hotel... *Herkules Heim, an der Herkules Brücke*. <гостинице... «Приют Геркулеса» на мосту Геркулеса – *нем.*>. Мост, на котором высечены подвиги Геркулеса. *Vis-à-vis – Herkules Brunnen* <Напротив – фонтан Геркулеса – *фр., нем.*>! Кстати, говорит, что Вансгофт глуп невероятно и ничего не понимает, как дитя. Яннингс на работе (не на съемке) – плачет!, если у него не идет дело. А дело у него идет туго и часто туго! Ну, это все сведения для внутреннего употребления. На сторону не рассказывай. Все это было в порядке *confidences* <откровенностей – *англ.*>! Сам же St. совсем такой, как его картины. У него та же особая, очень славная «нота», что и в его вещах. Коллекционирует современную французскую живопись и скульптуру¹⁴.

В этом месте внесли «Правду» с анонимным Керженцевым. *Danke fielmals* <Бесконечно благодарю – *нем.*>. Однако, что «дома»? Есть ли какие-либо письма или нет? Как вырезки? У Перы должны быть на них и все комнатные расходы текущие деньги.

Теперь о Пензе¹⁵. Что же со Штейновым? Надолго ли? Серьезно ли? Неужели ты не можешь *ganz u gar nichts vergraten* <совсем в этом разобраться – *нем.*>? О ней надо так: узнать, что она думает делать. Самое разумное, конечно, идти назад в лоно Габовича... ведь оттуда всегда можно и выступить! Но, если она упорно будет ждать, было бы непорядочно ей делать *Schwierigkeiten* <затруднения – *нем.*>. Впрочем, в особую глубину этой любви с обеих сторон я не очень верую... По-моему, Тебе виднее на месте, и всецело ставлю на Твое усмотрение. Поговори с ней и решай.

* * *

Сегодня вторично посылаю Тебе книжку «*Artisten*» <«Артисты варьете»>. Первый раз она шла с другою и из-за той была возвращена. На этот раз она едет одна и, надеюсь, дойдет. Сейчас же напиши, как получишь письмо, а затем, когда получишь книжку, чтобы знать, сколько идет. На днях пришлю целый груз книжек на ВОКС. Созвонись с Милльман и потом перевези их домой. Там очень много занятного из книг, что я себе накупил здесь и что развлечет Тебя тоже очень не мало.

* * *

Что, собственно говоря, делает Идка, кроме функций верховного трибунала при ЦК Рабиса¹⁶? Из писем совершенно ничего не явствует об ее артистической деятельности. Желал бы быть подробнее информирован по этой части.

На вечере Valesk'и¹⁷ не был. Лежал в жару.

С ней у нас завязался трагический роман: любовь без взаимности. Причем страдает... она! Меня Ты все же понять можешь – Bühne ist Bühne, Bett aber ist Bett <сцена есть сцена, постель же есть постель – нем. >, а лярва ist <есть – нем. > лярва, как бы здорово она ни танцевала!!! Вообще ein erotisches Bild <эротический портрет – нем. > ее и ее окружения я как-нибудь Тебе распишу, когда буду настроен развлекательнее!

В общем, в конечном счете ни хуя.

Если не выйдут дела большие, серьезные и трансатлантические – покатаемся так и приедем обратно.

Есть предложения на доклады в самые разнообразные концы и страны.

В воскресенье читаю в Hamburge.

Кажется, научился выступать и говорю почти совсем свободно. Даже испытываю некоторую Volupt'e <усладу – нем. >!

Есть очень смешное предложение – снять рекламную фильму для фирмы milk <молока – нем. > Нестле (объединяющей шоколадные фирмы Gula-Peter, Caillet и Tobler, помимо milk'a). Большое денежное дело, и очень весело. О Nestle расскажи Мише Гоморову¹⁸. Вообще передай ему привет. Но смотри, чтобы дальше разговоров об этом не было. Жить же ж надо, а разговоры ни к чему!

Кланяйся также Попову, Коростину, Волкову¹⁹ и прочим порядочным людям.

И пиши, Мах! Я, ведь, очень одинок в той области, куда, кроме тебя, никто почти не заглядывает.

Очень жду писем.

Обнимаю тебя и Идку крепко-крепко и остаюсь любящий

Sergo

Спасибо за все!

ед. хр. 1598, лл. 1–5 об.

Письмо написано после 12 октября; штемпель отправления – Берлин 16.10.29, штемпель получения – Москва 19.10.29.

1. Штреземан Густав (1878–1929) – немецкий государственный деятель, с августа 1923 года – министр иностранных дел Германии. Умер 3 октября.

Штреземан предпринимал попытки препятствовать прокату фильма «Броненосец “Потемкин”» в Германии – см. его письмо премьер-министру Брауну («Броненосец “Потемкин”», М., 1969, с. 236–237).

2. За этой неловкой фразой: «Выпуск уже попал... из-за задержки с выпуском» – скрывается долгая цепочка расстроившихся намерений. Еще 20 июля 1928 года Эйзенштейн писал Роберту Флаэрти: «Я закончу работу над фильмом в конце октября, затем четыре недели пробуду в Германии, откуда хотел бы направиться прямо в Калифорнию» (КЗ, № 36/37, с. 336).

Однако съемки «Генеральной линии» были закончены только в ноябре 1928 года, а первоначальный выпуск приурочивался к 8 марта 1929 года. Приезд Эйзенштейна в Германию сдвинулся на конец марта. Но пышная премьера в Большом театре, которую планировалось завершить фейерверком, была отменена, а после встречи со Сталиным весной 1929 года (о которой режиссер поведал в юбилейной – к 60-летию вождя – статье 1939 года) – велись дополнительные съемки, что еще раз отодвинуло как завершение работы над фильмом, так и поездку Эйзенштейна за рубеж.

3. «Бабы рязанские» – фильм Ольги Преображенской и Ивана Правова, выпущенный на экраны 13 декабря 1927 года. Имел большой зрительский успех. Возобновлялся в прокате до конца 30-х гг.

Почти через год, 3 сентября 1930 года, Эйзенштейн писал Пере Аташевой: «Я же совсем не убежден, что мои взгляды в какой-то мере где-то правильны!!! (Таких ощущений у меня прежде в вопросах кинокультуры никогда не было). Правы, вероятно, Сутырины, Пудовкины, Любичи» (КЗ, № 36/37, с. 230–231).

Еще через год, 17 сентября 1931 года, Сергей Михайлович писал «дорогому Маккушке»: «Читая газету “Кино” или слыша об карьере Экка (сапог на все 100%), вспоминаешь Скалозуба: “то старших выключат иных, другие, смотришь, перебиты...” Экк, ведущий советское кино, – нет повести печальнее на свете... Это самое отвратное, что может быть в эклектизме. (Не знаю, может быть, он действительно сделал хорошо; а может быть, это именно то, что надо? – ведь публика западов еще хуже нашей, в смысле оценки понимания и отслоения говна от товара» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 26).

4. Речь идет о Платоне Михайловиче Керженцеве (наст. фам. Лебедев; 1881–1940) – советском партийном и государственным деятеле. В 1928–1930 гг. он был заместителем заведующего Агитпропом ЦК ВКП(б), курировавшим вопросы печати.

21 ноября Штраух в качестве положительных следствий «хождения к Платону» подклеил к своему письму к Эйзенштейну вырезку из газеты «Кино» с «Письмом в редакцию» Х. Херсонского, где критик указывал на излишнюю безапелляционность своей отрицательной рецензии на фильм «Старое и новое», опубликованной в газете 15 октября: и напоминал о своей положительной рецензии на фильм «Генеральная линия», напечатанной 19 марта (см.: РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 16).

5. Рафес Моисей Григорьевич (1883–1942) – в то время член правления и зав. Художественным отделом Совкино.

6. Имеется в виду Константин Михайлович Шведчиков (1884–1952), возглавлявший Совкино, а позднее Союзкино.

7. Moholy-Nagy – Мохой-Надь, Ласло (1895–1946) – венгерский фотограф, художник и кинорежиссер. Это письмо уточняет дату знакомства Сергея Михайловича с Мохой-Надем. В книге «Режиссура» Эйзенштейн ошибочно относит его к «тридцатому году» (см.: ИП, т. 4, с. 399–400).

Gropius – Гропиус Вальтер (1883–1969) – немецкий архитектор, основатель и директор «Баухауза» (1919–1928).

Grosz – Гросс (наст. фам. Эренфрид), Георг (1893–1959) – немецкий график и живописец.

8. Нильсен Аста (1881–1972) – датская актриса театра и кино, в 20-е гг. снимавшаяся в Германии.

9. Sternberg – Штернберг Джозеф фон (наст. имя Йонас; 1894–1969) – американский кинорежиссер.

«Доки Нью-Йорка» (1928) – фильм, поставленный Штернбергом в Голливуде.

10. В 1929 году Эрих Поммер пригласил Джозефа фон Штернберга сделать в Германии фильм «Голубой ангел» (по роману Генриха Манна «Учитель Унрат»).

Яннингс (Jannings) Эмиль (наст. имя и фам. Теодор Фридрих Эмиль Яненц; 1884–1950) – немецкий актер. Снимался у Штернберга в картине «Последний приказ» (1928), сделанной в США, в роли русского генерала, подвигающегося в Голливуде в качестве статиста. Впервые в истории получил за исполнение этой роли премию «Оскар».

11. «Underworld» – «Подполье» (1927) – фильм о чикагских гангстерах, фактически определивший параметры этого популярного жанра и принесший Штернбергу мировую известность.

12. Vancsoft – Бэнкрофт, Джордж (1882–1956) – американский киноактер. Снимался у Штернберга в фильмах «Подполье» и «Доки Нью-Йорка».

13. Юсупов Феликс Феликсович, мл. (1887–1957) – князь, организатор и активный участник убийства Г.Е. Распутина.

Симанович Арон (1873–?) – секретарь Г.Е. Распутина, написавший книгу «Распутин и евреи. Воспоминания личного секретаря Григория Распутина» (Рига, 1924).

14. Как видно по этому отрывку письма, Эйзенштейн испытывал к Штернбергу острый интерес. Позднее он дал замечательный портрет американского режисера в своих воспоминаниях (Мемуары, т. 1, с. 238–242).

15. Писем, которые могли бы как-то прояснить эту «пензенскую ситуацию», в архиве Эйзенштейна не обнаружено.

16. Рабис – профсоюз работников искусств. Упоминание о верховном трибунале – шутка Сергея Михайловича.

17. В предыдущем письме указывалась дата выступления танцовщицы в Берлине с новыми танцами – 12 октября. Это уточняет датировку письма – после 12 октября 1929 года.

18. Гоморов Михаил Сергеевич (1898–1981) – актер и режиссер. В 1921–1925 гг. работал в Первом рабочем театре Пролеткульта, снимался у Эйзенштейна в фильмах «Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Старое и новое», был ассистентом режиссера на картинах «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь», «Старое и новое». Позднее был ассистентом режиссера на «Бежином луге».

19. Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) – актер и режиссер. Поставил фильм «Два друга, модель и подруга» (1928). В 1928–1929 гг. занимался у Эйзенштейна в ГТК.

Коростин Михаил Степанович (Каростин, 1895–1984) – кинорежиссер. Соавтор сценария и ассистент режиссера на картине «Два друга, модель и подруга».

Волков Николай Дмитриевич (1894–1965) – драматург, театровед. Автор монографии «Мейерхольд» (2 т., М.-Л.: «Academia», 1929). Позднее написал мемуарный очерк об Эйзенштейне (В о л к о в Н. Театральные вечера. М., 1966, с. 337–352), в котором опубликовал (с. 351) письмо Сергея Михайловича, посланное из Голливуда.

[6 ноября 1929]

Лондон
6/XI-29

Дорогой Мах!

Трудно найти более подходящую открытку для поздравления с 12-ю Октяблями и признанием Англии!¹

Вчера (5-го) были в Парламенте на историческом заседании. Видели все шаржи – живьем: Макдональда, Чемберлена, Болдуина². Слушали Ллойд Джорджа³. Вообще обстановка и типажи замечательные!

Писать совершенно некогда, хотя я у Тебя в долгу на такое описание, как совместная съемка... Яннинга и Бэнкрофта в одной картинке⁴.

Познакомился с обоими – очень много занятного. Пиши на Берлин. Возможно, что на будущей неделе будем в Париже.

л. 8.

1. На лицевой стороне открытого письма изображена Корона Англии. «Признанием» Эйзенштейн называет восстановление дипломатических отношений Великобритании и СССР. Решение об этом было принято правительством лейбористов 3 октября 1929 года. Далее Сергей Михайлович пишет об «историческом заседании» парламента – законодательного органа, санкционировавшего решение исполнительной власти.

2. Макдональд Джеймс Рамсей (1866–1937) – английский государственный и политический деятель, один из лидеров Лейбористской партии. Премьер-министр 1-го (1924) и 2-го (1929–1931) лейбористских правительств. Признание Великобританией СССР и установление дипломатических отношений между двумя странами падает на первый срок пребывания у власти лейбористов (2 февраля 1924).

Чемберлен Невилл (1869–1940) – английский государственный и политический деятель, в 1930–1931 гг. – председатель Консервативной партии.

Болдуин Стэнли (1867–1947) – английский государственный и политический деятель, лидер Консервативной партии. С ноября 1924 по июнь 1929 года – премьер-министр Великобритании, в мае 1927 года его правительство расторгло дипломатические отношения с СССР.

Ср. это описание с открытым письмом Э. Шуб, отправленным в тот же день (Ш у б Э с ф и р ь. Жизнь моя – кинематограф, с. 377). В него необходимо внести исправление: Чемберлен ошибочно прочитан там как «Гендерсон».

3. Ллойд Джордж, Дэвид (1863–1945) – английский государственный и политический деятель, лидер Либеральной партии. Премьер-министр Великобритании в 1916–1922 гг., один из творцов Версальского мира.

4. Имеется в виду съемка Бэнкрофта и Яннинга... в рекламе пива. См. об этом «Мемуары» (т. 1, с. 241).

[До 20 ноября 1929]

Geliebter <возлюбленный – нем. > Max!

Что же Ты опять ни хуя не пишешь? Не бери пример с меня – ведь я подобен вечному... еврею. Езжу из страны в страну, и совершенно некогда писать. Посылаю Тебе для времяпрепровождения три картинки. На одной – Штернберг, а остальные три тебе известны¹. Снялся еще специально для Тебя с Яннингсом, но, вероятно, не вышло или не прислали.

На днях едем, вероятно, дней на 6 в Париж². Но ты пиши сюда (43, Leicester Sq. Hon. Ivor Montegu³ for S.M.Eisenstein). Ибо вернемся сюда. Даже если бы с синхронизацией что-либо заело, я взялся читать здесь курс (6) лекций о кино.

Не знаю, писал ли Тебе, что познакомился здесь с Комиссаржевским⁴. Человек мрачный, угрюмый и необщительский.

Пока обнимаю крепко-крепко и жму об груди. Сейчас вернулся с бокса. Имевшего место в присутствии «Его королевского Высочества принца Уэльского»⁵.

Будет время – распишу.

Обнимаю. Привет Идке.

Старик

л. 11–11об.

Письмо написано до 20 ноября 1929 года. Штемпель получения – Москва 22.11.29.

1. По всей видимости, речь идет об Эйзенштейне, Бэнкрофте и Яннингсе.

2. В фонде М.М.Штрауха сохранилось шутивное письмо Эйзенштейна из Парижа, датированное «Paris 24/XI-29» с припиской: «P.S. Похоронив в Берлине Штреземана, в Лондоне О'Коннора, хоронили во вторник в Париже – Клемансо!» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1598, л. 15).

Жорж Клемансо скончался как раз 24 ноября 1929 года.

Это парижское письмо Эйзенштейна позволяет уточнить сроки первого пребывания режиссера в Париже. В «Летописи жизни и творчества С.М. Эйзенштейна» (ИП, т. 1, с. 581) читаем: «Ноябрь, 29. Выехал из Лондона в Париж». Между тем уже 24 ноября Сергей Михайлович был в столице Франции.

3. Ivor Montegu – Айвор Монтегю (1904–1984) – английский критик, кино-сценарист, режиссер. В 1925 году основал Лондонское кинематографическое общество. Участвовал в работе конгресса в Ла Сарра. Позднее соавтор Эйзенштейна по сценариям «Золото Зуттера» и «Американская трагедия».

4. Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954) – русский театральный режиссер. В 1919 году уехал из Советской России.

Эйзенштейн намеревался написать о нем в «Мемуарах». В черновых набросках есть такие строки: «Импульсы к театру Ф.Ф. Комиссаржевского. Turand[ot] (We

meet in London <Мы встречались в Лондоне – *англ.*> 1929)» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1086, л. 12 об.).

Эйзенштейн часто упоминал о том, что его первым ярким театральным впечатлением была постановка Ф.Ф. Комиссаржевским «Принцессы Турандот» Карло Гоцци (театр Незлобина, 1912).

5. Речь идет о матче, когда режиссер видел «Примо Карнеру, выбитого Шмеллингом из ринга в присутствии принца Уэльского» («Мемуары», т. 1, с. 357).

Принц Уэльский – титул наследника английского престола, старшего сына монарха. В данном случае речь идет о принце Эдуарде (1894–1972), сыне Георга V (на троне 1910–1936); в дальнейшем ставшем королем Эдуардом VIII (с 20 января по 11 декабря 1936), а после отречения от трона – герцогом Виндзорским.

[9 декабря 1929]

Кэмбридж 9/ХІІ-29

Мах!

Что же Ты опять замолк? Спасибо за вырезки, но мне гораздо отраднее получить от Тебя письмо (тем более, что вырезки – одна кислятина, еби их мать).

Сейчас, проведя 12 дней в Париже, снова в Лондоне (на 10 дней – читаю цикл лекций при Film-Society <кинематографическом обществе – *англ.*>). День и две ночи провел в Кэмбридже. Невероятно интересно: 13 колледжей типа англиканских монастырей с громадными дворами (3-4), садами, церквами и высоченными замками времен Генрихов и Эдвардов¹. Черные мантии. Шапочки <рис.>. 5 Нобелевских премий за одним обеденным столом. Церемониалы, традиции и изумительная обстановка для научной и исследовательской работы. Любопытнейший быт и нравы.

За обедом сидел между человеком, «выдумавшим» электрон², и человеком, разорвавшим атом!³ Окунулись во все – от парадного обеда (человек 500) до студенческой пьянки и вечеринки.

Чудно все очень. Париж осмотрели хорошо и обстоятельно – правда, в совсем ином плане. Очень сдружились с Fernand Leger, Man Ray⁴ и рядом других (Пулайль, Жермэна Дюлак⁵ и т. д.).

Что будет дальше, еще не знаю. Пока изучаем жизнь и быт. Может быть, будем работать с Гомоном⁶ (с большой поездкой). Но пока вопрос не решен. Старик Гомон показывал на фабрике – нетронутый домик, где 40 лет тому назад он «рожал» кинематограф⁷. Как-никак – впечатление! Объездили и окрес-

тности Парижа – Версаль, Фонтблo, Компьен, Шан-тилли – и даже соборы в Бовэ.

Книжные магазины в Париже – конечно, самое сильное. Истаскался по ним до упаду (между прочим, нашел сборник всех пантомим Дебюро⁸ и толстенное исследование о Дебюро и его театре⁹).

С соноризацией «Генералки», видимо, ни хуя не выйдет. Совкино поставило совершенно невыполнимые условия для зарубежных фирм. Очень жаль. С Мейзелем¹⁰ скомбинировали очень занятный план. Кроме того, немой фильм вряд ли здесь «блеснет», а на английские страны и не продается – немые картины здесь в прокат не ходят. (Ну и хуй с ней.)

Из людей самое сильное впечатление – конечно, Джойс. Видел его и был у него. Он почти слепой и интересуется... фильмом! Заводил мне пластинку, «начитанную» им из последней его книги¹¹. В четверг, кажется, будем у Бернарда Шоу¹². Мимоходом в Париже завтракали у одного из акционеров Гомона – «короля жемчуга»¹³. Имеет 43 дома на одних Елисейских полях и всю торговлю жемчугом. То есть завтракали не у него, а у его «дамы»¹⁴. Я давился со смеху: он – «русский» – рыжебородый дядя из Ковно или вроде этого! И *надо* было видеть, как она после завтрака, пропев ему «Черные Гусары», ласкала рыжую бороду и только ворковала: «Леонардо... я хочу – примитив...» (Его собственное имя – Леонард!) Я *никак* не мог понять, в чем дело! Оказалось – итальянский примитив (живописи) – «какую-нибудь» мадонну. Стены позолочены и расписаны обезьянами и рыбками! Стоила эта прелесть около *миллиона* франков! (Смеху было!) Как видишь, впечатления разнохарактерны – теперь знаю, как снимать и ставить денежных магнатов!¹⁵

Пиши мне скорее, Макс, ведь *abgesehen* <несмотря на> обилие впечатления (даже девушек, «кой-чем» бравших денежку!) меня очень грызет судьба «Генералки» и еще больше книги...

Обнимаю Вас с Идкой и остаюсь

Ваш тоскливый

Старик

л. 20–21 об.

1. Университет в Кембридже был основан в начале XIII века. Надо полагать, определение «времена Генрихов и Эдвардов» относится к шести из восьми пребывавшим на троне Великобритании Генрихам: от Генриха III (на троне 1216–1272)

до Генриха VIII (на троне 1509-1547) и к шести из десяти Эдуардам: от Эдуарда I (на троне 1272-1307) до Эдуарда VI (на троне 1547–1553).

2. Речь идет о Дж. Дж. Томсоне (1856–1940) – английском физике, открывшем электрон в 1897 году (Нобелевская премия – 1906 г.).

3. Имеется в виду Эрнест Резерфорд (1871–1937) – новозеландский физик, работавший в Англии, один из создателей учения о радиоактивности. Открыл альфа- и бета-лучи в 1899 г. (Нобелевская премия – 1908 г.).

4. Fernand Leger – Фернан Леже (1881–1955), французский художник. В 1924 году снял фильм «Механический балет», который Эйзенштейн в своем выступлении в Сорбонне 17 февраля 1930 года оценил очень высоко (см.: ИП, т. 1, с. 557). Леже и Эйзенштейн переписывались: в архиве Сергея Михайловича сохранилось 7 писем Леже (часть из них опубликована: 3 письма – «Искусство кино», 1973, № 1, с. 76; одно – КЗ, № 46, с. 225) и черновик одного письма Эйзенштейна.

Man Ray – Ман Рей (наст. имя и фам. Эммануэль Рудникий; 1880–1976) – американский художник, фотограф и кинорежиссер. На конгрессе в Ла Сарра был показан его фильм «Морская звезда» (1928, по поэме Робера Десноса).

5. Пулайль Анри – французский критик. Его книга «Чарли Чаплин» была переведена на русский язык в 1928 году (Л.: «Театинопечать»).

Дюлак Жермен (в девичестве Сюссе-Шнейдер; 1882–1942) – французский кинорежиссер. Упоминание о знакомстве с Дюлак позволяет датировать ее записку Эйзенштейну (КЗ, № 46, с. 220) ноябрем 1929 года (не ранее 24 ноября).

6. Речь идет о Леоне Гомоне (1864–1946) – французском кинопромышленнике и продюсере.

7. По всей видимости, некоторое преувеличение – свою первую студию в Бют-Шомон Гомон построил в 1905 году.

8. Имеется в виду, надо полагать, книга: *Pantomimes de Gaspard et Ch. Debureau, préface par Champfleury*. P., 1889.

9. В «Мемуарах» (т. 1, с. 293) Эйзенштейн писал о своих книжных приобретениях в Париже: «Второй книгой было классическое и ныне весьма редкое исследование Régicaud о театре «Фюнамбюль» и несравненном Дебюро». Речь идет о книге: Régicaud L. *Le Théâtre des Funambules*. P., 1897.

10. Мейзель (Майзель), Эдмунд (1894–1930) – немецкий композитор, автор музыки к фильмам Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь». Об отношении к нему режиссера см. «Мемуары» (т. 2, с. 96-98).

Майзель писал музыку и к другим фильмам, в частности, к «Берлину, симфонии большого города». Сравнительный анализ музыкального решения «Броненосца» и картины Рутмана Эйзенштейн осуществил в книге «Монтаж» (с. 309–311).

11. Джойс Джеймс (1882–1941) – ирландский поэт и писатель.

О своем посещении Джойса в его парижской квартире Эйзенштейн рассказал в книге «Метод» (с. 96–98). На пластинку Джойсом был начитан фрагмент из опубликованного отдельного выпуска «Анна Ливия Плюрабель», части романа, над которым он тогда работал, «Work in progress» (в 1928–1937 гг. было опубликовано 12 выпусков). Наконец, в 1939 году роман был напечатан целиком под названием «Поминки по Финегану».

12. Шоу Джордж Бернард (1856–1950) – английский музыкальный критик, писатель, драматург.

13. Речь идет о Леонарде Михайловиче Розентале (1874/1877–1955) – французском предпринимателе, выходец из России (г. Грозный). Он финансировал производство звукового фильма «Сентиментальный романс», который осуществляла во Франции «группа Эйзенштейна».

14. Имеется в виду Мара Гри (наст. имя и фам. Мария Владимировна Якубович; 1894–1975), которая исполняла главную роль в фильме. Она была в это время гражданской женой Розенталя (в 1935 году они оформили брак).

15. Следует обратить внимание на то, что опыт изображения «денежных магнатов» у режиссера уже был – линия владельцев заводов в фильме «Стачка». Правда, этот опыт в значительной степени опирался на художественные впечатления

(политическая карикатура). Здесь же Эйзенштейн иронией пытается снять то сильнейшее впечатление, которое на него произвел Розенталь. (Ср. более позднее описание этого персонажа в «Мемуарах»: т. 1, с. 161–163).

[16 января 1930]

Дорогой Мах!

Не мог удержаться, чтобы не послать Тебе этих замечательных стариков¹.

Докладываемся (Роттердам и Гаага) здесь очень здорово.

Пиши. Скорее на Париж и подробно.

Очень рад твоим успехам у Мейера².

Привет Идке, Дарье Вас. и Эгдешманам³.

Целую.

Sergo

ед. хр. 1599, л. 2.

Дата установлена архивными работниками по почтовому штемпелю.

1. На лицевой стороне открытого письма изображены четыре старика из Воллендама в характерной местной одежде.

2. В переписку – со стороны Эйзенштейна – входит тема «старика», Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Штраух еще 13 октября 1929 года – он был приглашен в театр для работы в спектакле «Баня» – писал Сергею Михайловичу: «Был сегодня у Мейера. Я без смеха на него не могу смотреть, до того он смешон, уже старчески смешон» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 12 об.). Однако через месяц, 15 ноября, он так завершает очередное письмо: «Сейчас в свободное время хожу (второй день) репетировать к Мейерхольду на “Баню”». Но это платонически, ибо играть не сумею, поскольку к тому времени как раз придет Пудовкин. Пока наслаждаюсь стариком. Твой старик Макс. Макс» (там же, л. 17).

Для понимания последующего развития отношений в этом своеобразном «треугольнике» очень важно следующее письмо Штрауха. Начал он его 1 декабря, написал почти целую страницу, потом последовало: «Черт знает что такое! Получил твое письмо» – и перечеркнул написанное. Продолжение заставило себя ждать две недели – 15 декабря: «Получил твое письмо! Оно для меня чрезвычайно печально! Из него я узнал, что моего письма (главного) в 14 страниц! – ты не имеешь!!!»

Среди писем Эйзенштейна в фонде Штрауха нет за этот отрезок времени (последние дни ноября) ни одного письма Сергея Михайловича, которое бы объясняло произошедшее. По-видимому, не все письма режиссера сохранились.

Далее Штраух продолжает: «Переживаний очень много у меня всяких, и я все *подробно* тебе описал. Сейчас восстановить это немислимо, а жаль! Я там подробно описал первые мои репетиции у Мейерхольда. (Одному этому я посвятил 3/4 письма.)

Теперь всего просто не помню и ограничусь фактической стороной дела:

Был вызван в театр и назначен на роль Победоносикова в “Бане” (главная роль). Первый день читал говённо (ибо сбился на Ан. Вас. [Луначарского]). Потом лучше и лучше. Мейер очень хвалил. Маяковский тоже.

Черт знает что! <...>

Злость еще в том состоит, что я просил тебя срочно мне прислать свой совет: не очень ли я глупо поступаю, если откажусь от Пудовкина и предпочту Мейера. (Ибо: старик “Баней” увлечен, Зина играет “Фосфорическую женщину” будущего и бум будет!)

Завтра решающий день, ибо постараюсь сговориться совместить: Мейера, Пудовкина и Пырьева. Не знаю: выдержу ли, ибо сейчас уже очень тяжело: читка и съемки! Постараюсь на днях засесть и восстановить кое-что из “пропавшей грамоты”. В частности: подробно, что за роль.

Новости наши московские.

Мейер планирует сейчас “Выстрел” (выпускает “3 сопливеньких”: Зайчикова, Козикова и еще кого-то).

Работает *потрясающе!* Правда: изумляет опыт и выдумка: прием и принцип уже ясен от тебя!»

В конце письма Штраух добавляет «Мейерхольд велел тебе в письме кланяться» (там же, л. 19-20 об.).

3. Соседи по квартире: Эгдешманы – Нина Максимовна, сестра Штрауха, и ее муж Михаил Николаевич; Дарья Васильевна – «старая девушка»; колоритное описание ее и других соседей по квартире – в очерке «Юдифь» (Мемуары, т. 2, с. 372–375).

[19 февраля 1930]

19.II.30

Дорогой Максимка!

Очень был рад твоему письму и сожалею, что не идут продолжения. Особенно же рад, что, видимо, смонтировался со «стариком» и вообще выше горла в деле. Это то, что Тебе больше всего нужно было!

Надеюсь, что «старик» не совсем забудет меня в Твоей артистической памяти! Теперь Ты видишь, до чего он импрессионистичен. (Впрочем, второй человек, который умеет двигаться, – Бартелмес¹ – не конструктивнее! – я его встретил здесь, проездом, в Париже – долго допытывался из него что-то узнать, но, кроме бездны «творчества», ничего найти не мог. Вообще, мальчик славный, хоть и 35-ти лет, но мозгами уже дошел до 14-ти.)

О наших приключениях и, как ни странно, успехах узнаешь все обстоятельно у Перы – ей посланы длинные отчеты прессы etc. Мы же сейчас очень заняты – влезли в звук и цвет и работаем пока над маленькой тонфильмой².

Впереди все еще неизвестность. Соображений много, но еще не реальные.

Пиши мне длинно, подробно и обстоятельно об себе и Твоих делах, «переживаниях», тяготах и творческих

мучениях. Очень хорошо об еврейской столовой после чистки! Что думает старик обо мне вообще? Как Идка? — Неужели груши околачивает?! Да ведь ей же ж нечем! Деньги пришли: постараюсь переслать Тебе что-либо берлинское, что и смешнее и лучше. Здесь буду месяц-полтора ждать Твоих писем.

Пиши.

Твой бывш. старик

л. 7—7 об.

1. Бартелмес Ричард Семлер (1895—1963) — американский актер, был открыт для кино Аллой Назимовой («Невесты войны», 1916). Мировую славу ему принес фильм Д.У.Гриффита «Сломанные победы» (1919).

2. Имеется в виду картина «Сентиментальный романс». О своем участии в этом проекте Эйзенштейн рассказал в письме Муссинаку (см.: М у с с и н а к Л е о н. Избранное, с. 249). Последние разыскания о нем см.: КЗ, № 54 (Б о с е н к о В. Старый «Сентиментальный романс», с. 285—294; «Сентиментальный романс». Материалы к истории фильма». Публикация и комментарии Р. Янгирова, с. 294—299).

[7 апреля 1930]

Дорогой Мах!

Спасибо за тощее письмо. Надеюсь, сменится более объемистыми! Крой пока на тот же адрес. В случае чего все равно перешлют. Риска никакого.

Почему Ты не с Мейером в Берлине¹.

Привет Идке. Пиши

Sergo

л. 12.

Дата установлена работниками архива по почтовому штемпелю.

1. В апреле, мае и первой половине июня 1930 года ГосТИМ гастролеровал в Германии (репертуар гастролей: «Лес», «Рычи, Китай!», «Ревизор», «Командарм 2», «Великодушный рогоносец»).

22 апреля Штраух объяснил в письме Эйзенштейну свое положение в театре: «Про гастролеры Мейера ты знаешь, вероятно, лучше меня: как Кегг вознес Зинаиду и обругал старика и т.д.

Почему я не поехал со стариком? Да потому, что совершенно не занят в том репертуаре, который поехал. Мог бы чего-нибудь взять незначительное, но... по чести говоря, был такой гвалт вообще на тему: кто едет, а кто нет, что просто язык не поворачивался на этот скандал. Кроме того: оставшаяся часть труппы едет до 15 июля по Волге на гастроли с «Лесом», «Клопом», «Баней» и «Выстрелом», и для усиления дела старик просил меня ехать. А так как: я занят в 2 пьесах, идущих

меньше остальных и я уже 2 лета сидел в Москве без дела (ведь раньше июля-августа на фабрике на съемки не раскачиваются); да благо еще – Волга, – то я согласился» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2257, л. 23 об.).

[18 апреля 1930]

Дорогой Макс!

Я видел порты, ночную жизнь: Гамбурга, Роттердама, Амстердама, Антверпена, Лондона, Тулона, Парижа, Берлина, Брюсселя, но все это щенки по сравнению с Марселем.

Почему ты, черт, ничего не пишешь. Пиши на Париж и напиши, в чем дело с Маяковским?!!!

Обнимаю крепко

Старик

л. 13.

Дата установлена работниками архива по почтовому штемпелю.

1. Штраух ответил на этот вопрос в уже цитировавшемся письме: «Делаю отступление в письме в связи с самоубийством Маяка. Это было громадное событие в Москве. Дня 3 только об этом и говорили. Правда, потом... замолкли. Жизнь сейчас очень сильна. Глядишь: на днях происходит смычка Турксиба! До смерти и мертвых ли тут! Я был на похоронах и у гроба. Ходил искренно, ибо в течении “Бани” подпал под его обаяние, ибо в жизни, ближе он очень обаятелен и забавен. Да и ты б его стал уважать, если узрел его совершенно дикий раж и слюну по поводу “Генералки”. Похороны были грандиозны. На них срочно приехали Брики из Берлина. Подробностей не пишу, исчерпывающе все найдешь в газете, которую тебе посылаю. Если бы были Брики в Москве – смерти этой не было! Ибо это было обычной историей, что он влюблялся, потом шел “плакаться на груди” Лили, Ося давал всему циничное определение, Маяк с этим соглашался – они выпивали – и все на этом кончалось. А ТУТ их не было, да эта зануда Полонская (дочь киноактера Полонского, жена Яншина) из МХАТа – развела, вероятно, такую канитель, что любой застрелился. И тут МХТ!» (там же, л. 23).

[7 мая 1930]

«Еурога» 7/V-30

Дорогой Мах!

Новейшая интерпретация Марфы Лапкиной! Она ж женщина и бык, она же матушка «Еурога»¹.

Я достаточно «blasé» <пресыщен — фр.> за время пребывания за границей, но этой поездкой снова потрясен и здорово. Опять же, что такие пресловутый комфорт и прочее.

Сегодня еще были в Париже — вот уже auf nobel See <на благородном море — нем.>. Лупит наше суденышко жутким темпом и покрывает расстояние Шербург² — Нью-Йорк в 4 дня 20 часов. В Нью-Йорке будем две недели, а затем едем до Hollywood'a. Я благодарю небо, что в свое время слышал доклад Немировича-Данченко³, а то прямо не знал бы, что и думать об этой стране. Also <итак>, Максимка, доедем ли — вопрос, но что едем — факт: «ебали мы Европу».

Получила ли Идка книжку Иветты?⁴ Сама же Иветта что-нибудь особенное во всех смыслах. И комична до черта⁵.

Ну пока, все равно открытка будет дожидаться берега. Целую Вас всех

С. Эйзенштейн

л. 15—16.

1. Письмо написано на оборотах двух открыток: на первой изображен интерьер парохода «Европа», на котором режиссер пересекал Атлантический океан, со скульптурной группой «Похищение Европы» (как известно, Зевс явился Европе в виде быка и, похитив ее, доставил на себе на остров Крит, где она и родила ему сыновей). Марфа Лапкина — героиня фильма «Генеральная линия» (по фамилии исполнительницы роли) — по ходу сюжета заводит для артели бычка Фомку.

2. Эйзенштейн транскрибирует название французского города как немецкое, правильное написание порта отправления — Шербур. В книге Эсфири Шуб «Жизнь моя — кинематограф» (с. 378) опубликовано письмо, написанное Сергеем Михайловичем в тот же день на борту «Европы», но неверно датированное публикаторами: «7 апреля 1930, Англия». Дату следует исправить на: «7 мая 1930, Шербур».

3. Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858—1943), возвратившийся из Голливуда, где пытался достичь договоренности о постановке фильма, 13 февраля 1928 года прочел доклад «15 месяцев около американского кино». Судя по письму, Эйзенштейн присутствовал на этом выступлении одного из основателей МХТ.

На следующий день в «Советском экране» (1928, № 7) было опубликовано интервью В.И. Немировича-Данченко «Кино-Америка».

4. Речь, скорее всего, идет о книге «La passante émerveillée (mes voyages)» (Р., 1929) французской певицы Иветт Гильбер (1867—1944).

5. Встречу с Иветт Гильбер Эйзенштейн описал в «Мемуарах» (т. 1, с. 210—215; см. также с. 92—93). Позднее, 9—10 мая 1931 года, из Мексики режиссер писал: «То же с Идкой! Что за хамство. Ей давно пора если не в Сарры (тоже красивое иудейское имя), то в Иветты во всяком случае!» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 20 об.). Здесь Эйзенштейн ставит перед Юдифью Глизер задачу стать если не Сарой Бернар, то уж Иветт Гильбер!

[20 октября 1930]

Дорогой Мах!

Прости, что так долго не отвечал на письмо. Был очень-очень занят. Сейчас на несколько дней в Нью-Йорке. Окончательно решится, будем ли мы ставить «Американскую трагедию» чи нет¹.

Удивительно научился за этот год жить в условиях «неустойчивого равновесия». Здесь хуже, чем у нас — 7 пятниц на одной неделе. Сегодня да, а завтра — нет и т. д. До отвала пользую время, чтобы пересмотреть весь Бродвейский репертуар и Харлем (негритянский район) — может быть, скоро увидимся!

Очень опечален всеми твоими невзгодами, но я думаю, что к моменту получения письма они, вероятно, уже минуют.

Приложение — Мей Лан Фань в 12-ти видах. (Лучший китайский актер².)

Сердечный привет Идке. Как немного полегчает с гонками и что-либо определится точнее, сейчас же напишу обстоятельнее.

Пока крепко-крепко обнимаю.

Всегда Твой

Sergo

Привет der Ganzen Familie <всей семье — нем.>!

ед. хр. 1600, л. 20—20 об.

Дата определена работниками архива по почтовому штемпелю.

1. Ср. это письмо с письмом, посланным Сергеем Михайловичем Эсфири Шуб (опубликовано в ее книге «Жизнь моя — кинематограф», с. 380.). Его следует датировать: «около 20 октября 1930».

«Парамаунт» расторг договор о постановке «Американской трагедии» 23 октября 1930 года.

2. Мей Ланфан (1894—1961) — китайский актер. Творчеству этого замечательного мастера Эйзенштейн посвятил статью «Чародею Грушевого Сада» (ИП, т. 5, с. 311—324).

Первые впечатления о китайском театре режиссер получил двумя с половиной месяцами раньше: 1 августа 1930 года Штрауху была отправлена из Сан-Франциско открытка с изображением китайского актера в женской роли: «Привет из Китайского театра. Старик. Гриша» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1600, л. 19).

17 декабря 1930

Дорогой друг Максимка!

Очень долго Тебе не писал:

были такие события и столько, что не до писания. Описывать это все уже будет *история* былых дней, ибо масса событий впереди. Я думаю, что лучшего разрешения Голливудской проблемы, нежели случившееся, быть не могло: компромисничать пришлось бы до ебени матери с комиссией Фиша¹, «красной опасностью», комиссией «против Советов» и т. д., не только свободно работать не дали бы, но совались бы во все и вся. А как я это люблю и как на это реагирую, ты помнишь хорошо по Сливкину², Котошеву и пр.!

Провел я полных 7 месяцев в Америке – видел уйму вещей, невинности не потерял, имею деньги на обратный проезд через Японию, Китай и Сибирь – хули еще надо? А сейчас остаток отпуска (по февраль³), как видишь, провожу, ища... Смышляевские «гашиши» (помнишь «Мексиканца»⁴). Несколько видовых образчиков сей страны посылаю Тебе (с просветительной целью⁵). Будем делать Reisefilm <фильм-путешествие – нем.>, чтобы видеть М[ексику] из конца в конец. Может быть, всадим сюжетик, но все и без сюжета здесь очень занятно и интересно. Делаем, что здесь именуют, «независимую продукцию» – группа денежных лиц по инициативе Уптона Синклера⁶ финансирует эту фильму: нас возят и кормят + карманные деньги без американских окладов, а затем будем иметь кое-что с проката.

Мексиканцы встретили нас очень хорошо, знают меня здесь не меньше, чем в других странах, и мы разъезжаем с собственным полицейским полковником, как принято возить иностранных дипломатов. Из первых убийственных впечатлений – бой быков. Совершенно замечательное зрелище. «Элегантность» работы совершенно исключительная. И на блестящее движение «тореадора» все 30 тысяч встают и режут от удовольствия. Опять же крови много, что всегда приятно видеть. Очень забавна «дисквалификация» быка – если бык недостаточно горяч: все уходят с арены, а из боковой двери выгоняют 5 *волов* с громадными унылыми колоколами на шее и пастухом, который все «стадо» загоняет обратно с виновным быком. Дисквалификации требуют

ревом, обращаясь к ложе судей — откуда раздается ответная труба, после чего «позорят» быка. Петушинные бои тоже дико заняты. Главным образом игроки. Ставят сотни рублей, и азарт жуткий — на полном молчании. Петухам привязывают к шпорам кривые ножи, и они режут на зверски. На бое быков — быки (8) заporоли насмерть 3-х лошадей.

Другим замечательным событием была годовщина Гваделупской богородицы с плясками (языческими) индейцев в честь иконы. Поснимали хорошо и много⁷. Разнообразие мексиканское бесконечно. Самое привлекательное — Техуантепек (юг — Салина-Круз), где ходят по тропикам «без ничего». Специально для Тебя настроляем острых титек!

Обнимаю Вас с Юдифью многократно и крепко.

Пиши немедленно, ибо письма «ходят» три недели. И обстоятельно.

Адрес: Mexico, D.F. 47 Caille de Niza.

Твой всегда

Старик

л. 22–23 об.

1. Речь идет о комиссии Конгресса по цензуре фильмов в США.

2. Сливкин Альберт Моисеевич (1886–?) — в 20-е годы зам. директора «Севзапкино» (позднее Ленинградской фабрики Совкино) и одновременно управляющий театрами Ленинграда. По-видимому, речь идет о съемках в Ленинграде эпизодов фильма «Октябрь».

3. Первоначальный срок командировки за рубеж «группы Эйзенштейна» истек в феврале 1931 года. Продление его породило предположения о нежелании режиссера возвращаться на родину и повлекло в дальнейшем самые серьезные последствия.

4. Имеются в виду В.С. Смышляев и спектакль Центральной арены Пролеткульта (постановка В.С. Смышляева, художники Л.А. Никитин и С.М. Эйзенштейн). М.М. Штраух исполнял в спектакле несколько эпизодических ролей.

5. Сергей Михайлович неоднократно высылал Штрауху открытки с видами Мексики, архитектурными памятниками, типажам и т. д.

6. Синклер, Эптон Билл (1878–1968) — американский писатель. Синклер был продюсером съемок «Qui viva Mexico!» и, думается, сыграл не последнюю роль в благополучном возвращении «дезертира» (по определению Сталина) Эйзенштейна из-за границы — см. публикацию переписки писателя со Сталиным в КЗ, № 64, с. 63–69.

7. В следующее письмо Эйзенштейн вложил открытку с изображением храма Богоматери (Мехико), на обороте которой написал: «Сюда бляди ходят по пятницам приносить Божьей матери цветы (она ведь тоже *без мужа* родила)» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 14).

[6 марта 1931]

Дорогой Мах!

Вернувшись из Tehuantepec'a в Mexico-City, нашел Твое письмо и густо ему обрадовался, но обстоятельно написать сейчас не могу — мой матадор уезжает в Испанию, и мне его срочно надо отснять в Юкатане, где он даст два последних боя и две недели работает у нас¹.

Tehuantepec — это царство женщин, страна амазонок — матриархат: мужчина на задворках и держится только для ёбли. Но какие женщины! — посылаю Тебе образчик (в «Экране»² увидишь еще — ибо далеко не все фото еще напечатаны).

Здесь же рядом удивительные развалины Юкатана — Чичен-Итца и Уксмал. (Обрати внимание на носы!³) Работаем очень интенсивно. Трудно — дикая жара в этих ёбанных тропиках. И опять же язык: испанского не знаю, а населению еще с испанского на запотекский и ацтекский переводят. Но ни хуя — тянем!

Очень скорблю, что у Вас обоих ерунда с репертуаром. Видно, придется Вам ждать моего возвращения, ибо везу (не помню, писал ли Тебе об этом?) чудную пьесу о Голливуде⁴ — весь сезон аншлаг на Бродвее. Для Тебя роль — «пуля» и как бы специально на Тебя написанная (supervisor картины — «уполномоченный» — центральный герой). Для Идки две — на выбор. Третьесортной актрисы Burlesque, едущей в Голливуд учить «учить диалогу» немых актрис; или портрет, списанный с друга моего Louell'ы Parson — держащей на откуп весь Голл[ивуд], ибо имеет киноотдел в 50 газетах Америки. (Прощальный ее фельетон обо мне кончался, что я — «самый очаровательный джентльмэн, с которым она встречалась», — вещь неслыханная, ибо она всегда кроет всех иностранцев! Представляешь себе ее тип!!)

Жалею, что Тебя нет здесь. Ибо «истинный театр», конечно, только тут, в Mexico-City. И имя какое: «Гарибальди» — это театр безудержно похабных обзрений⁵. Простое перечисление трюков даст Тебе возможность почувствовать его прелесть:

Полиция. Дама жалуется комиссару, что у ее мужа слишком мелкий... В это время приводят заебанную насмерть девушку с парнем «невероятной способности». Под эти диалоги жандарм чистит пистолет. Так его «надрачива-

ет», что пистолет дает выстрел. Человека же ведут на исследование: открывается фон — он покрыт простыней. Девушка его целует, и из-под простыни встает... оглобля! Все с предельным натурализмом ебливых движений.

Или: подымается занавес. А на сцене — бардак. Конкурс двух ебак. Кончается тем, что один другого упенгивает за кулисами.

Или «скэтч». Улица. В панике выбегает толпа девушек. За ними тип с огромным ножом. «Выходи! Выходи, подлец», — орет этот дядя. «Выходи!» Издает «пузырный звук»... «А... вышел...» Занавес. Все.

Или занавес задника расписан банальной роцей и стадом ослов! Справа осел — практикабль. Кордебалет голых девушек долго танцует, выбегая в публику по помосту (как японский помост) — это само по себе уже хорошо — ибо публика, адни мужчины стараются поймать за что попало. Вообще публика! Да... но осел: остается одна девушка, густо вертя тазобедренными частями, подходит к ослу. Осел высовывает язык и начинает... Темнота. Занавес.

Публика! Во-первых, в антрактах тут же, а иногда заходя в оркестр, ебутся собаки (даже на них действует) (кстати, помнишь площадь Зимнего) — под ревуший гогот ярусов. Первое, что я видел, войдя впервые в этот театр, — человек с огромными усами преградил девушке путь на помосте — вдыхая аромат...! (Как Гарин и Идка в «Слышишь Москве»!⁶) А затем с первого яруса спустили за ноги (вниз головой) парнишку — получить цветок, когда девушки стали кидать цветы. Контакт с публикой («осьмерка») на небывалой высоте: здесь очень в ходу «машинки перделки» (даже у одного из секретных агентов, приведших нас в полицию, была такая, и мы под арестом забавлялись своеобразной звуковой прелестью этой игрушки — не забудь или узнай, что в Мексике 12 ярмарок в году со всеми атрибутами!), и они часто прерывают спектакль. Тогда актер хладнокровно останавливается и мимоходом бросает: «Не закрывай — сейчас войду». (Помнишь: Пушкин встречает, будучи верхом, двух дам. Дамы: «Пушкин на коне, как на корабле!» — на что Александр Сергеевич, подняв кобыле хвост, услужливо предложил: «Не угодно ли в каюту?»)

Или девушка танцует между юношами, стоящими в виде изваяний. Начинает гладить и щипать их. Из публики:

«Смотри, смотри... встает!» После чего маленькое антраша. Затем девушка ложится на диван. А юноша с высокого прыжка... на нее.

Вот это — театр! Впрочем, Ты сейчас живешь уравновешенно — с Дусей⁷. Питаешься «Мертвыми душами», «Воскресениями»⁸ и прочими серьезностями и примешь мой отчет за нескромность и не одобришь?

Ходи больше смотреть работу «старика». А то помрет, а больше нигде не увидишь. И скажи ему, что кланяюсь ему и очень его люблю!

Пьесу об Голливуде хочу ставить в театре, и сам. Где-нибудь, но с Вами обоими. Выйдет ли что, не знаю. А хочется «тряхнуть стариной» (об *этом* старику не говори — он же ж сволочь!). За кафэ-шантан на днях Тебе чего-нибудь нарисую.

Были разные встречи: от настоящего Сид Граумана — директора самого Kitsch'евого кино и мюзик-холла в *мире* (я сейчас могу уже делать подобные утверждения!) — «Китайского театра» в Голливуде до... короля жемчуга в Париже — Леонарда Розенталя (еврей, фрак и... рыжая борода лопатой по пояс!).

Очень элегантно: темное лицо (мулат, негр etc.) с седыми волосами (слышал подобный мировой дуэт двух негров в Париже). Есть еще неплохой итальянец-кастрат с серьгой в ухе. Вроде Гольдштейна, но с «каплуньей» толщиной и срывами в фальцет.

(«Марокко» Штернберга⁹.) Но об этом подробнее. Тем более, что ты не удосужился сообщить ни одной детали о роли. Даже страны.

Кстати, первая встреча с Грауманом была чудесная (он мне позже, перед самым отъездом, предлагал ставить эту голливудскую пьесу в театре в... Голливуде! — но я уже уезжал и не хотел менять Мексику — не жалею!) — в домашней турецкой бане Фербэнкса¹⁰. Среди голой туши Джо Скэнка¹¹ и щупленького юркого еврейчика с пустыми серо-голубыми глазами. «Этот последний» (как пишут в сочинениях) — запел из пара: «Гай-да тройка». Мне сказали на ухо: «Он понимает по-русски — он год жил с Полой Негрой»¹².

И меня знакомят с мистером... Чарльзом Чаплиным. Я не помню, но, кажется, этой первой нашей встречи Тебе в свое время не описал¹³.

Ну! Хватит с Тебя. К тому же у Тебе воз «приложений». Пиши сейчас же и так же много, подробно и отменно хорошо. Всё на «Imperial Hotel» Mexico, D.T., куда все-

гда проездом заезжаем и откуда пересылают в дикие углы, куда нас заносит. Обнимаю Вас обоих и целую крепко с отеческим благословением

Sergo

Merida, Yucatan, Mexico

6/III-31

(через 4 дня – 10-летие «Мексиканца»!¹⁴)

Да! Сегодня прибыли сюда – летели из Вера-Круц 6 часов до Мерида – через Мексиканский залив – посмотреть <слово нрзб.> – прости, если есть несуразности, – это от усталости! – а не dementia praecox <детское слабоумие>.

Покажи фото – Колечке¹⁵ и обними его за меня.

ед. хр. 1601, л. 1–6.

1. Имеется в виду Давид Лисеага.

2. Неясно, о каком журнале идет речь: «Советский экран» еще в конце 1929 года был преобразован в журнал «Кино и жизнь»; в 1931 году стал выходить журнал «Пролетарское кино». В обоих изданиях принимал участие С.М. Эйзенштейн.

3. К письму была приложена открытка с архитектурными деталями пирамиды. Режиссер сопроводил ее такой репликой: «Крупный план» – как оказывается, встречаются носы еще крупнее, чем нос Эдуарда и ...изысканнее. (Древности Майя, Юкатан)» (РГАЛИ, ф. 2758, оп. 1, ед. хр. 1601, л. 9).

4. Речь идет о пьесе «Once in a Lifetime» («Единственный раз в жизни», 1930) Джорджа С. Кауфмана и Мосса Харта (сразу же – в 1932 году – экранизированной в Голливуде).

Другую оценку дает ей в воспоминаниях Эйзенштейна в Америке Айвор Монтегю (см.: Эйзенштейн в воспоминаниях, с. 245).

5. Еще 17 мая 1930 Эйзенштейн писал Пере Аташевой из Атлантик-Сити: «Смотреть тут невероятно интересно. Всё, даже Париж ни в какое сравнение не идет. Такой похабени, как пресловутые Burlesque Show's (popular Music-Hall) <Бурлеск-шоу (дешевый мюзик-холл) – *англ.*> я вообще нигде не встречал, но дохнешь со смеху, а публика ревет от восторга» (КЗ, № 36/37, с. 225). Далее следовали примеры «похабени».

6. В спектакле Первого рабочего театра Пролеткульта «Слышишь, Москва?!» Ю. Глизер исполнял роль кокотки Мэрги, Эраст Гарин – префекта полиции.

7. По всей вероятности, речь идет о соседке Дарье Васильевне.

8. Не совсем ясен адрес иронии Эйзенштейна. Исходя из контекста – далее следует совет «больше смотреть старика» (то есть Вс.Э. Мейерхольда), можно предположить, что речь идет о спектаклях МХАТа «Воскресении» (инсценировка романа Льва Толстого, постановка В.И. Немировича-Данченко; премьера 30 января 1930 г.), имевшем зрительский успех, и о начатой работе над «Мертвыми душами» (инсценировка поэмы Н.В. Гоголя, постановка К.С. Станиславского).

9. «Марокко» (1930) – фильм Джозефа фон Штернберга с Марлен Дитрих и Гэри Купером в главных ролях. Эйзенштейн присутствовал на его съемках (см. Мемуары, т. 1, с. 239). Анализ «загадочности» актрисы в роли дан им в статье «Еще раз о строении вещей» (ИП, т. 3, с. 241).

10. Фербэнкс Дуглас (экранный псевдоним Дугласа Элтона Ульмана; 1883–1939) – американский киноактер, совладелец фирмы «Юнайтед Артистс». Во время пребывания в Москве в 1926 году (вместе со своей супругой Мэри Пикфорд) приглашал Эйзенштейна на работу в Голливуд.

11. Речь идет о Джозефе Шенке (1876–1961) – американском продюсере, с 1926 года – президент компании «Юнайтед Артистс».

12. Негри Пола (наст. имя и фам. Барбара Аполлония Халупец; 1894–1987) – актриса немецкого и американского кино, полька по происхождению. Кстати, эту реплику мог подать как раз Шенк, тоже выходец из Российской империи, уроженец Рыбинска.

13. Интересно сравнить это описание первой встречи с Чаплином с более поздним (апрель 1939 г.; см.: Мемуары, т. 1, с. 247–248).

14. Эйзенштейн привязывает юбилей спектакля к генеральной репетиции, состоявшейся 10 марта 1921 года. Затем в апреле и мае были даны общественные просмотры. 12 октября 1921 года спектакль вошел в репертуар Первого рабочего театра Пролеткульта.

15. Племянник М.М. Штрауха.