

**ЭПИЛОГ,  
ИЛИ  
ДЕСЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ**

## Эйзенштейн 1934, или От «Серебряного Ангела» к «Москве Второй»

Оставь герою сердце!

А.С. Пушкин

### Что об этом известно?

Открываем «Летопись жизни и творчества С.М. Эйзенштейна»:

«1934, апрель – июль. Эйзенштейн готовит к постановке пьесу Н.А. Зархи «Москва 2-я» для Театра Революции. (Работа прекратилась в связи со смертью Зархи)»<sup>1</sup>.

Справка составлена так, что нельзя не прийти к заключению, что драматург умер летом 1934 года. Между тем он погиб в автомобильной катастрофе год спустя, когда Эйзенштейн уже несколько месяцев работал над первым вариантом фильма «Бежин луг». Следовательно, прекращение работы над пьесой никак не связано с его смертью.

Кроме того, если первые наброски Эйзенштейна к пьесе Зархи, действительно, датированы апрелем, то последние записи относятся к ноябрю.

Единственная оценка попытки режиссера вернуться в театр принадлежит Р.Н. Юреневу. Во второй части его монографии об Эйзенштейне можно прочесть: «Но здесь происходит один из роковых парадоксов биографии великого кинорежиссера. Ратуя за чистоту киноязыка, гордясь достижениями кино <...> – этот страстный, бескомпромиссный, стопроцентный кинематографист вдруг уходит в театр». О пьесе, которая привлекла режиссера, всего лишь замечено: «Пьеса Зархи не была удачной, потребовала больших доработок»<sup>2</sup>.

Хотя беседа с С.М. Эйзенштейном, опубликованная в «Вечерней Красной газете», и называлась «Почему я ушел из кино», ничего «рокового» в желании поставить пьесу Зархи не было. Просто коллизия, предложенная драматургом, очень увлекла создателя «Октября».

Помимо всего, необходимо учитывать и отношения режиссера с непосредственным начальством – руководителем кинематографии Б.З. Шумяцким. Еще в 1972 году было напечатано письмо П.М. Аташевой Эсфири Шуб (от 5 ноября 1934 года): «Зархи пьесу почти кончил, идет работа по отделке! Гаврик пишет музыку (речь идет о Гаврииле Попове. – В.З.). С.М. и он подружились. <...> Старик решил ставить в кино «Москву Вторую» непосредственно после спектакля, и таким образом театр как бы является

нашим подготовительным периодом. Это уже как будто совершенно реально и Шумяцкий доволен»<sup>3</sup>.

Шумяцкого понять можно. Он к этому времени уже закрыл «МММ» и не одобрил продолжение работы над «Москвой во времени». А в данном случае режиссер поначалу попадал в сферу влияния театрального начальства. И если там пропустят, то можно и здесь разрешить.

Что касается достоинств пьесы, то важно прежде всего мнение тех, кто собирался над ней работать. Вот что думал о ней Г.Н. Попов, только что завершивший сочинение музыки к фильму «Чапаев» и приглашенный Эйзенштейном к сотрудничеству (письмо от 22 октября 1934 г.): «Вчера был у Эйзена. Зархи (не хейфицовский) читал пьесу. Блестящая вещь. Особенно главный отрицательный персонаж. Прямо Мефистофель...»<sup>4</sup>

Так что дело не в слабости пьесы и не в необходимости больших ее доработок.

Надо заметить, что этот замысел — один из самых подробно разработанных режиссером: в архиве Эйзенштейна в РГАЛИ хранятся как литературные, так и изобразительные материалы (несколько единиц хранения общим объемом более 200 листов). Здесь и общие соображения о пьесе, и размышления об эстетике «безусловного театра», и характеристики главных персонажей, и планировки (в нескольких вариантах) важнейших сцен, и эскизы костюмов, и наброски обращений к труппе театра, и письма к официальным лицам и т. д., и т. п.

Думается, что и длительность обдумывания замысла режиссером и объем сохранившихся материалов заслуживают внимания исследователей. Ведь так и не поставленный спектакль — это центральная часть своего рода трилогии Эйзенштейна о современности: «МММ», «Москва Вторая» и «Бежин луг».

### **Как это начиналось?**

Послушаем рассказ самого Эйзенштейна. 25 октября 1934 года он читал лекцию студентам 4-го курса режиссерского факультета ГИКа. Объясняя будущим режиссерам необходимость быть одержимым темой как предпосылкой эффективности творческого процесса, он подчеркнул: «Если вы не пылаете вашей темой или если вы ею не восплачете насквозь и сознанием и эмоцией, у вас никогда ни сознания, ни образа, ни выдумки не будет». И подкрепил изложенное примером текущей своей работы: «Я не знаю, что у меня в театре выйдет, и никто не знает, но я могу указать пример, что пьесу Зархи мы начали так. Был я в прошлом году здесь, в ГИКе (имеется в виду учебный год. — В.З.), бежал на один урок, Зархи — на другой урок. Столкнулись. Встретились.

— Ну, что вы хотите делать? — спросил он меня.

- Хочу идти в театр.
- Есть пьеса.
- Какая?
- Человеку поставили памятник при жизни.
- Хорошо, беру.

И за ночь он накопил всю схему пьесы, потому что он ее еще не знал. В этом элементе уже...

(С-места: Два поезда столкнулись.)

...собран весь комплекс тех проблем, которые меня интересуют, увлекают и т. д., и было достаточно одной этой фразы, чтобы все уже было понятно<sup>5</sup>.

И действительно, стремительность кристаллизации замысла можно проследить по материалам фонда С.М. Эйзенштейна.

(Маленькое пояснение: основная масса документов – 178 листов – сосредоточена в одной единице хранения (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 846), но разложены документы в произвольном порядке – их архивная последовательность не следует ни авторской датировке, ни реальному процессу работы. Правда, объясняется это отсутствием авторских датировок на многих листах. Реконструируя хронологию событий, мы будем опираться на листы с авторской датой, стягивая к ним и не датированные записи – в некоторых случаях их с большой степенью точности можно связать с датированными.)

Итак, первый набросок сценической коробки с занавесом и трудно читаемой декорационной установкой подписан «13 IV 34»<sup>6</sup>.

А уже 15 апреля Эйзенштейн записывает:

«Great <Замечательная. – *англ.*> сцена с приносом гроба в свадебную обстановку.

Отвергает ли она его?

Trois reprises <Три повтора. – *фр.*>: гроб. Спят. Поставлен другой.

(Есть ли сцена объяснения в любви в тени собственно-го монумента? А надо!)

Прекрасно “новое качество” гроба Тарелкина!

Сцена с командором нужна.

Вернисаж выставки – это “Вальпургиева ночь” этого “Фауста”» (ед. хр. 846, л. 28).

О каком гробе идет речь?

Дело в том, что ударник, которому поставили памятник за его трудовые свершения, заболевает «звездной болезнью», и его друзья решают похоронить памятник, чтобы заставить героя работать с прежним энтузиазмом.

Мотив похорон памятника Эйзенштейн будет разрабатывать особенно тщательно, многократно меняя и декорационные и планировочные решения.

Некоторые упомянутые здесь фабульные повороты: принос гроба на свадьбу, сон по соседству с гробом – в окончательной редакции пьесы не закрепятся.

Упоминание «“нового качества” гроба Тарелкина» – крайне симптоматично. Это не только отсылка к завязке комедии-шутки А.В. Сухова-Кобылина, но и введение темы Мастера – ведь первый раз имя Эйзенштейна как режиссера («режиссер-лаборант») появилось на афише спектакля «Смерть Тарелкина», поставленного Вс. Мейерхольдом в ноябре 1922 года.

Но продолжим рассказ Эйзенштейна студентам:

«Сколько было у нас по ходу пьесы невзгод, не выходило то, не шло это, и спокойствие при этом, потому что это есть подбирание к совершенно ясно установившемуся первому ощущению этой вещи. Это вам исторический пример. Что из этого выйдет, не знаю. Это по существу первый посыл.

Вдумайтесь, что это такое в смысле проблемного богатства. Человеку при жизни поставили памятник, и что из этого возникло. Столько вокруг этого острейших проблем сразу же возникает: вопрос самолюбия, вопрос славы, вопрос труда. Вся вещь вокруг этого сейчас же наворачивается. Что с человеком делается, когда его выдвинули в знаменитости. Буржуазное представление о знаменитости, наше представление о знаменитых людях. Возникает целый клубок [проблем], которые захватывают. Взаимоотношения человека и памятника и т. д. Развивается это во все стороны. Дальше начинается техника. Возникают дальше такие проблемы: столкновение живого человека и понятия человека. Ударник как таковой и живой ударник. Недооценка личного момента в оценке явлений в целом. На памятнике это реализуется очень просто. Памятник делает обобщенное представление об ударнике, а не портрет. Взаимоотношение с человеком. Сходство и несходство. Оригинал у нас имеет усы, а на скульптуре нехорошо иметь усы. И на этом развивается целая драма. Человек бреет усы, чтобы походить на памятник, одним словом, вы видите здесь развитие той динамики, которая заложена в целом в послыле» (Инв. № 38, л. 183–184).

Если мы ключевое слово этого отрывка – «памятник» – поменим на слова из этого же отрывка – «слава», «знаменитость», то, безусловно, получим проблематику биографии самого Эйзенштейна. Он был одержим «желанием славы» и получил ее. Он создал «Броненосца “Потемкина”» и стал синонимом своего создания и т. д. И перед ним стояла проблема «человека и памятника».

Недавно опубликовано письмо Эйзенштейна Пере Аташевой (июнь 1937 года): «Чудовищнее лишь то, что я испытываю сам. Зачем это всё? К чему? Ни себе ведь, ни людям. Надо мною «Пот[емкин]» сыграл злую шутку. Злейшую. Вы не представляете себе, Пера, как я измят. Совершенно. Вконец»<sup>7</sup>.

Злейшую шутку сыграл памятник и над героем пьесы Зархи.

Вернемся к лекции. Дальше Эйзенштейн поясняет студентам, что драматическая ситуация развивается в ряду сходных, существуя в некоем культурном контексте:

«Та же тема отношения к человеку как к понятию вместо конкретного человека является темой пьесы, и она собирается в разрешении взаимоотношений человека и памятника. Вот вам пример, как возникают такие вещи. Когда мне Зархи сказал: человек и памятник, мне ясно стало, что из этого может получиться. На следующий день после этой встречи был разговор, и в три дня весь костяк пьесы был готов. Причем в этот костяк входят какие элементы? Входят элементы предыдущего опыта, те, которые он думал раньше по другой линии. Когда-то его эта тема интересовала трагически. Есть ряд тем, которые здесь сейчас же возникают. Например, человек перестал работать, после этого и памятник сняли, памятник ставят другому. Возникают воспоминания из «Дон Жуана». Если вы помните, Дон Жуан встречает собственные похороны. Возникает вопрос, что хоронят и у нас тоже. Помните одно время носили гробы для прогульщиков. Потом эта история была запрещена. Возникает мысль об уносе памятника в гробу и целый ряд вещей из литературных традиций, из попутных тем. Вот вам пример, как это идет в монтаж».

(С места: Это комедия?)

Да, комедия, собственно трагико-фарс» (Инв. №38, л. 185–186).

Позже возникают ассоциации с другим классическим произведением:

«Или когда ведется борьба за центральную фигуру “как” за душу, как в “Фаусте”. У Зархи, с одной стороны, благотейстер и жена, с другой стороны, два положительных элемента. С одной стороны – темные силы – Мефистофель и смерть, с другой стороны – светлые силы» (Инв. № 38, л. 197).

Мы помним замечание: «Сцена с командором нужна». Оно относится, скорее всего, к первоначальному решению финала. Главный герой пьесы, не сумев преодолеть травму несходства с

памятником, а затем «обезличку», когда с памятника снимают его имя и превращают его в статую символического ударника труда, кончает с собой, однако в финале приходит на всеобщее торжество.

Вот запись без даты, фиксирующая этот поворот сюжета (Аполлон – это первоначальное имя героя пьесы):

«Приход Аполлона – это приход статуи Командора – в конце. И от его «лика» уходят Медумек и Евдокия.

Слово Аполлона.

Его качают.

Его качание – в карусели и качели» (ед. хр. 846, л. 10).

Послужив исходным толчком, мотив Дон Жуана (и Командора) затем как бы уходит в затемнение, позднее сменяясь мотивом вознесения и воскрешения. Истоки мотива, можно предположить, в нереализованном замысле «небылицы в лицах» «МММ». Там это мотив пародийного воскрешения старой Руси с целью мгновенной ее перестройки в новую. Максим Максимович – свеженазначенный зав. конторой «Интуриста» в провинциальном городишке, попав в градской собор, обращается к фрескам:

«Забывши такт,/ И стыд,/ И уваженье/ К старине,/ Со  
вскруженной / Главой,/ В восторге/ Пьяном/ И горяч-  
ном,/ В исступленье/ Самовлюбленности/ Тщеславной,/  
Как некий Дон Жуан,/ Бросавший вызов командору/  
Макс/ Бросает вызов/ Святой Руси:/ «Я вызываю всех!/  
Придите!/ Я обращаю вас/ В три счета/ Всех/ По мень-  
шей мере/ В профсоюз!/ Я Рабис/ Самого/ Боярского/  
Покрою/ Боярским/ Профсоюзом!/ В ударники впи-  
шу!/ Зачислю/ В комсомол!..»<sup>8</sup>

Нереализованное стремится воплотиться и в других случаях, на это в дальнейшем будет обращено внимание.

Мотивы «Фауста» разрабатываются достаточно долго и последовательно (особенно эпизод вернисажа, где выставляется памятник герою).

Сразу же Эйзенштейном определено и направление своих исканий в связи с творчеством Мейерхольда. Уже 25 апреля записано: «Медузин выхватывает шарф и закрывает ей голову. Она ловит его руками. Он отворачивается и обнимает ее. «Не видали глаза мои». Обхамеж «Дамы с камелиями»» (ед. хр. 846, л. 17).

Надо сказать, что персонажи пьесы Зархи называются Эйзенштейном по-разному: Медузин, в предыдущей записи – Медумек, в дальнейшем становится Ладужиным, но порой называется и Орловым (предполагаемый исполнитель роли), а также и Мефистофелем (по прототипу образа).

Смысл записи в том, что мизансцены центральных персонажей «Дамы с камелиями» (премьера была сыграна 19 марта 1934 года,

спектакль стал одним из самых кассовых, над злосчастной судьбой героини в исполнении Зинаиды Райх рыдала вся Москва) у Эйзенштейна передавались заведомо отрицательным персонажам — «темными силами», «Мефистофелю и смерти».

Осуществив спектакль по пьесе Зархи — и Эйзенштейн был бы наконец отомщен. По всей видимости, оглушительный успех Райх как актрисы еще раз остро напомнил ему травму отторжения от Мастера, изгнание его из театрального рая. Ведь это именно она — сокурсница — написала ему на одном из занятий жестокую записку, после которой у Эйзенштейна не осталось никакой другой возможности, как только уйти. Так что глубоко личные мотивы считываются не только в сюжете пьесы Зархи (труд и слава, человек и легенда), но и в решении спектакля (спародировав последнюю работу Мастера, Эйзенштейн надеялся смехом преодолеть незатихающую боль давнего изгнания).

Думается, обрисованы все важные исходные условия, которые определили формирование режиссерского решения. Обратимся к первому варианту пьесы.

#### «Серебряный Ангел»

Среди рисунков и записей Эйзенштейна попадает тетрадная обложка с таблицей умножения и наклеенным на часть этой таблицы изображением улыбающегося В.И. Ленина. Странный раритет откладываешь поначалу в сторону, но затем приглядываешься к записи. Там написано: ««Серебряный Ангел» Н. Зархи» (ед. хр. 846, л. 23).

Вспоминается, что день рождения основателя советского государства приходится на 22 апреля. В газетах в этот день обычно помещались фотографические, а порой и специально подготовленные графические изображения Ильича. Значит, рисунок был вырезан Эйзенштейном, наклеен на тетрадный лист и на нем было записано заглавие будущей пьесы. Что все это означает? На листах 21 и 22 (датированы: «25/26 IV 34») — разработка эпизода «Страшный суд», но название явно ироническое, речь идет о каких-то накладных, ордерах, которые извлекает Медумек, и т. д. Лист 24 тоже датирован: «29 IV 34». Вот начало записи: «Уход Мед. и Евд. — это как бы уход Шейлока в «Венецианском купце» (ед. хр. 846, л. 24). Если сохранена авторская последовательность листов, то получается, что запись названия сделана между 26 и 29 апреля и что В.И. Ленин олицетворяет причину потери «темными силами» некоего богатства.

Следующее упоминание названия пьесы 5 мая:

«Начало Сер[ебряный] Ангел Абрамцево».

В Абрамцеве жил Натан Зархи, там, видимо, и родился этот вариант начала пьесы.



В первой картине Ладузин, которого как тунеядца высылают из Москвы, приходит с компанией проститься с площадью, где стоит памятник Пушкину.

Эйзенштейн делает четыре рисунка, где за раздвижным занавесом обнаруживается второй занавес, поднимающийся, с нарисованным на нем ангелом. Рисунки сопровождаются пояснениями:

«Под орган: один длительный взрыд»; «Затем грохот. Взлет. Тьма. Грохот, и в мгновение взблеска: «Выслан»; «Мрак с грохотом и снова: «Выслан»; «Ангел с перстом, приложенным к устам» (ед. хр. 846, л. 26).

Как видим, здесь Эйзенштейн хотел добиться ощущения взлета ангела. Такое начало подразумевало и соответствующий финал.

И появляется запись от 19–20 мая:

«Finale “Серебряного ангела”

Когда Баб и Братов остаются в “диафрагме”, они затягивают альковные занавески (может быть, силуэт поцелуя сквозь них?). После сего опускается занавес с ангелом. Палец, прижатый к губам, уже читается иначе: “тсс! не мешайте”. (Может быть, с припиской – “Тсс!”) Но вот слышен отдаленный “бзз” аэромотора и снизу подымается занавес с аэропланами.

Сперва “серебряные крылья” головной громады (р. ех. Мах Горький) и затем *diminuendo* размерами и *crescendo* числом во весь занавес треугольник эскадрильи в нарастающем “бзз”. Цезура выходит впереди. Макс, Баб и Брат[ов]. Фраза “Крылья их etc.” в новом смысле повторяет первую фразу Аночки. Сильнейшее “бзз” со взрывом аккорда в оркестре. “Все выше и выше и выше” (ед. хр. 846, л. 29).

Сделаем необходимые разъяснения к «поцелую в диафрагму».

Баб – это сокращение от Бабановой. Предполагалось, что она будет исполнять заглавную женскую роль – ударницы Зои, прозванной «Москвой 2-ой» (ее называют и «Москвушкой»). Братов – ее возлюбленный, скульптор, создавший памятник главному герою, который первоначально был назван Аполлоном, затем Самохваловым, затем Василием, затем звался Эйзенштейном Сампсоновым (у Зархи – Самсонов), а также по имени исполнителя – Максима Штрауха – Максом. Аночка – персонаж, игравший в первой редакции значительную роль, в окончательной редакции исчезнувший.

Как явствует из текста, «серебряные крылья» советских самолетов вытесняют в финале «Серебряного Ангела». Обдумав поэтическое решение, Эйзенштейн переходит к введению символической фигуры в фабулу. 20 мая он записывает: «1) Ангела и публике не выдавать до конца, т.е. до находки его Баб[ано]вой» (л. 32). Затем следует разработка подробностей эпизода самоубийства ге-

роя, следом возвращение к теме Ангела: «Сцена под Ангелом. В луне. Случай открывает (найти трюк). Лад[узин]: “Мой клад”».

26 мая Эйзенштейн набрасывает решение эпизода, когда жена главного героя (Евдокия, позже Ангелина) имитирует самоубийство: «“Василий!” (Вынула голову и держится за петлю.)

Затем, когда он подлез к ней, она, одевая петлю, и на него ее одевает. “Веревочная диафрагма” (cf <сравни> диафрагму в конце!) И: “Я не помешал” Ладузина застает их в пеньковом венке.

Потому и ангелу, снимая его, надо набрасывать петлю на шею» (ед. хр. 846, л. 35).

20 июня зарисовывается сцена на кладбище, где Ладузин говорит Ангелине цитатой из гоголевской «Ночи под Рождество»: «Уже сколько ночей вы приводите меня, прекрасная Солоха» — и затем следует снятие и унос скульптуры кладбищенского ангела. В операции участвуют и агенты ГПУ (ед. хр. 846, л. 38).

Тайна Ангела раскрывалась в эпизоде, следующем за самоубийством героя. Вот самая подробная запись этого варианта (сделанная, можно предположить, в июне):

«Памятник lyrique <лирический — фр.>

“Сумерки на Твербуле”.

Монолог под цитаты.

Сцена.

Его загоняют за памятник.

Затем с их переходом вокруг памятника памятник обращается задом. И в том же темпе постепенное раскрытие фона Страстной: “Автодор” etc. (чисто световым постепенным включением) и звуки улицы.

Он один с фоном Страстной. Гиканье из-за памятника. Оглядывание и убог на площадь.

Рев сирены. Лучи вверх. И быстрый оборот памятника фасом: через страшный затихающий визг скрипа в лирику бульвара.

Выходит из-за пьедестала кто-то (Ладузин). “Не люблю” etc. и шепотами укороченные цитаты Пушкина в начале. Маяковским начиная “и жить хорошо...” (это подхватывает цитаты в *буквальном* смысле).

Затемнение медленное

и через темноту из тени Пампуши <памятника Пушкину> в памятник Ангела еще под затихающие слова.

Евдокия и Ладузин в глубоком трауре (оба) на фоне Ангела.

Их спугивают голоса Москвы и Братова. Уходят.

Те приходят, не находят, Братов пытается объясниться. М. говорит о трупе между ними.

Братов один. Хорошо. С горя пишет на ангеле (пушкинское). По царапине видит серебро. Орет Москвушку. Возвращение. На ангела петлю. (Может быть, Collin Maillard's.)

Вбегает Евдокия. Не дает. Лезет в петлю.

Ладузин: “Дурак!!! Не догадаться! И я же письмо передавал!”

Черная вдова на серебряном ангеле. Катается в его ногах. Ангел унесен» (ед. хр. 846, л. 145–147).

Последнее по времени упоминание ангела – запись 30 июня:

«В конце:

“Каюсь” (à la Catherine)

Ангелина (перед Ладузиным, что она без денег (ангела).

“Каюсь” Ладузина (в новой трактовке – блатмейстера, которого никто не арестовывает. Его и здесь не арестовывают.

Уходят с Ангелиной – медленно опускаясь в люк. Исчезли. Пауза.

Вспышка магния. “Наваждение”.

Все запиروвали. Речь Москвушки и трах.

“Каюсь” – третье: Самохвалова» (ед. хр. 846, л. 43).

Суммируя все вышеизложенное, можно предположить, что одна из сюжетных линий первой редакции пьесы строилась вокруг судьбы богатства, принадлежащего отрицательным персонажам – то ли Ладузину, то ли Ангелине (она же Евдокия). Оба – из купцов. Эти богатства были каким-то образом – неизвестным для наследников – превращены в серебряную статую кладбищенского ангела.

Этот «Серебряный Ангел» все же очень напоминал «Сокровище мадам Петуховой». А вся сюжетная линия кажется вторичной по отношению к «Двенадцати стульям», может быть, именно поэтому во второй редакции она была изъята.

В окончательной редакции пьесы Зархи Ладузин, привыкший жить за счет женщин, не столько даже всерьез верит, что у Ангелины где-то припрятаны бывшие купеческие ценности, сколько убеждает себя в этом, а впрочем предоставляет самой женщине придумывать, как его содержать.

### Актеры

Уже в первых же записях Эйзенштейн упоминает конкретных исполнителей. Так, 19 апреля он намечает грим главного отрицательного персонажа: «Медузин». Орлову брови! <Рисунок характерных бровей «домиком».>

Группа прозелитов вокруг него.

Это брови тов. Александрова (квартирного) при почти голой голове. *Грим – есть!*» (ед. хр. 846, л. 2).

Речь идет о Дмитрие Николаевиче Орлове, игравшем Расплюева в мейерхольдовской «Смерти Тарелкина», позже он сыграет кольчужника Игната в «Александре Невском». «Квартирный» Александров — это посредник, который занимался в это время поиском подходящей комбинации комнат для Эйзенштейна — мать режиссера настоятельно просила сына о совместном проживании.

24 апреля Эйзенштейн рисует стол покоем и перед ним мужчину и женщину в позе, так напоминающей скульптуру Мухиной (появившуюся, впрочем, позднее), под ними подпись: «Орлов и Глизер».

Сбоку от рисунка решение сцены:

«И когда весенней вестницей  
Вы уйдете в дальний край,  
Вас господь по белой лестнице  
Поведет в свой светлый рай.

И затем с *мефистофельской вспышкой* их нет.

Ушли в люк (что это? — наваждение).

Может быть, эта вспышка тут же оказывается вспышкой магния фотографа, снимающего (не публику)!?  
(ед. хр. 846, л. 6).

Это набросок финала пьесы, когда зло наказывается, а добро торжествует. Юдифь Глизер — ученица Эйзенштейна по Пролеткульту, жена Максима Штрауха, соседка по квартире, о ней Эйзенштейн позже написал замечательный мемуарный очерк «Юдифь».

24 апреля Эйзенштейн делает прелестный рисунок женщины, окруженной зеркалами и заглядывающей в то из них, что держит в руке. Подпись: «Le jeu aux miroirs <Игра с зеркалами — фр.>. (Бабанова). Comme si elle unit une <Словно она заключает союз с одним — фр.>» (ед. хр. 846, л. 7).

Бабанова в свое время была блистательной Стеллой в мейерхольдовском «Великодушном рогоносце», Эйзенштейну довелось быть ее партнером: правда, он всего лишь отбивал чечетку где-то ближе к кулисам. На этом рисунке Бабанова — не в той роли, которая позже ей предназначалась режиссером, здесь она — не Москвущка.

Как видим, уже в первых записях и на первых рисунках появляются не просто исполнители главных ролей, но люди, с которыми Эйзенштейн связан либо дружескими, либо творческими отношениями.

Чуть позже появляется и имя Макс — Максим Штраух, друг детства и многолетний сотрудник Эйзенштейна (здесь и театр Пролеткульта, и кино). Он предполагался на главную роль. О важности его участия в спектакле говорят две недатированные записи: «I. Не девушки, барышни. Встреча друзей по встрече моей с

Максом (хорошо повторить наоборот в конце)» (ед. хр. 846, л.54 об.) и «Встречу I (1) сделать именно, как нашу с Максом в 1920 году! Тогда будет обоснована радость и энтузиазм Ладузина. Otherwise why should he?! <Иначе почему именно он?! – англ.>» (ед. хр. 846, л. 79).

Кстати, встреча в 1920 году случилась поблизости – в Камерном театре. Тогда Пампуш стоял еще на Тверском бульваре (не был перенесен через площадь). И психологическая подоплека встреч схожа: Ладузин и Василий – тоже друзья детства, оба из Благушевска. И встретив старинного друга, «московский Люцифер» обретает ясность будущего – он вернется в родной городишко и поселится у друга детства. Эйзенштейн, попав в чужой для него город – Москву, тоже встретил друга детства и поселился у него.

В 1934 году для Эйзенштейна ситуация встречи с прошлым как бы обостряется. Вернувшись из зарубежной поездки и так и не получив работы в кино, он предпринимает попытку снова начать с театра, на этот раз Театра Революции, где работают Глизер и Штраух, его ученики по Пролеткульту, и Бабанова и Орлов, актеры, прославившиеся в театре Мастера, где он работал когда-то, будучи учеником.

Он снова, как и в молодости, до кинематографа, должен иметь дело с актерами. Среди записей к спектаклю есть такая: «Удивить ими, их игрой, а не режиссурой или реж[иссерскими] трюками» (ед. хр. 846, л. 47). Напрашивается сопоставление ее с другой записью: «Предел типажности был» (ед. хр. 846, л. 120 об.). На языке диалектики это называется «отрицание отрицания». От авангардистского («типаж») намечается возврат к традиционному («актер»). В связи с этим показателен итог записи, начинающейся словами «Бум в МХАТ», в ней формула нового понимания Эйзенштейном режиссуры:

«Метод (III-ий путь)

$\frac{1}{2}$  актерский» (ед. хр. 846, л. 49).

Впрочем, в это время, когда завершена работа над «Серебряным Ангелом» (последняя запись – 30 июня, в июле записей нет, а в августе будут записи уже о новой редакции пьесы), Эйзенштейн сам подводит предварительные итоги. Это запись от 13 июля:

«Ключ к постановке ясен. “Трюк”.

Левое от левого – правое в новом качестве.

Супер эмоционализм по линии МХАТ (бывшего!). Насыщенная ночь Москвы. Осенний дождик площади. Восход солнца в Москве.

“Кинофикация” театра с самого неожиданного бока: не крупные планы, выделяемые прожектором. Не монтаж сенок и сцен и врезок друг в друга – а мои киночерты эмоционального “пантеизма” –

Весна – “Генлин” [“Генеральная линия”], Траур – “Потемкин”, ожидание штурма – “Октябрь” etc!!!

Ввернуть вернее, чем вернуть!

Это на театре еще никто не смеет.

Треба на это есть. Но Bruchstücke <обломки. – нем.> левизны *довлеют*, космичность неразрывной цельности *правого*, когда мы его расшатали. Мы сделали левое – мы его и преодолеем.

В “их” (мнимом “их” – это *наш!*) плане – сделаем лучше их. *Покажем*, как надо!

И синтез будет в *этом* – весь гротеск заостренности игры и мизансцены.

Вернуть или вернее ввернуть эмоциональность “атмосферы” действия и места действия, нигде не впадая в афиногеновщину.

“Чайка” и “Мудрец”! Вот синтез.

Убрать “выведение из плана”.

Сплошное *введение* в план.

И только в высшей точке провалить в люк Ладузина и Таисию со столбом огня. И взрыв качелей в зрительный зал. – *Как разрыв полотна* экрана.

III-ий путь и Синтез будут решены. Никто не *посмеет* так! Самое смелое – это не испугаться этого возвращения в новом качестве и синтезе. Ура!»<sup>9</sup>

Текст своей энергией напоминает манифесты 20-х годов.

Здесь, пожалуй, следует сделать некоторые пояснения. Кто такая Таисия? Это тетушка Сергея Михайловича Таисия Ивановна, некоторые черты которой он хотел подарить героине – Ангелине.

Вот что сказано о смерти и воскресении Иисуса в Евангелии от Матфея»: «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли и, выйдя из гробов по воскресении Его, вошли во святой град и явились многим» (27; 50–53). В Евангелии разрыв завесы храма – лишь одно из подтверждений воскрешения распятого и того, что Иисус – Сын Божий.

Надо напомнить, что первоначально идея разрывающейся завесы пришла Эйзенштейну в голову, когда было решено, что показ фильма «Броненосец «Потемкин» будет проходить в Большом театре. Последний кадр фильма – это снятый с очень низкого ракурса нос непобеденного корабля, как бы разрезающий экран. Предполагалось, что, когда проекция фильма завершится, то раскроется занавес Большого театра – и зрительному залу предстанут оставшиеся в живых участники революционных событий

1905 года. В таком варианте – подвиг революционеров приравнялся подвигу Христа.

### Театр Революции

Чтобы понять, что ждало Эйзенштейна в реальном театре, пожалуй, лучше всего начать с письма М.М. Штрауха:

«Киев

21.VII.34

Дорогой, дорогой старик!

Не писал тебе потому, что трепаться не хотел, а выяснить всего не мог. Театр – это сумасшедший дом, это помойная яма, где кишит так, что страшно становится! – Только в конце Минска съехались все наши и я стал узнавать дела; а до этого был один Шлепянов, который на меня дуется и разговора со мной избегает, что ему легко удается, ибо он ездил вперед и я его заставлял дня на 2.

Вот и сейчас он удрал в Москву и я с ним мог поговорить только накануне.

Ну, дело ясное. Он на меня дуется за то, что с ним не говорили.

Попов, очевидно, тоже в нем не очень-то уверен был, поэтому и ему сказал, оказывается, не сразу и в такой форме: когда Шлепянов собирался к Зархи в Абрамцево, Попов перед самым отъездом ему сказал: “Только имейте в виду, что с Зархи Эйс...” и т. д. Шлепянов, говорит, обалдел; и так как был поставлен перед свершившимся фактом, то, говорит, ничего другого не мог сделать, как только “присоединиться к мнению Попова. Я бы мог иметь свое мнение, но раз со мной не говорят, то...” и т. д.

Кстати: Шлепянов говорит: “Тем более, что Эйзенштейн просил Попова считать разговор между собой”. Попов сыграл на твоей фразе. Раз сам Э. просит, то в чем же дело? Значит, помимо интересов к пьесе Зархи, у Шлепянова обида на то, что с ним не говорили. Оказывается, Попов-то ему обо всем “на ходу” говорил. Ну, это, конечно, не так существенно.

Вчера говорил с Зубцовым. Обо всем ты знаешь с его же слов, ибо он с тобой встречался.

Во всяком случае он уверяет, что все – “за”: и Ангаров, и УМЗП (Морозов и Лифшиц), и он полагал, что дело разрешится у Динамова, но подгадил сам С.С.

Дело в том, что С.С. настаивает, чтоб театр отпустил на съемки к Червякову Астангова. Причём С.С. настолько

горячо об этом хлопочет, что я сильно подозреваю, что Червяков снимает Михайловскую.

И вот, когда он вызвал к себе Попова и Зубцова, то первым вопросом поставил вопрос твой. Попов стал говорить о “методах” и стал упираться. Проговорив об этом некоторое время, С.С. сказал: “Ну ладно, оставим этот вопрос в покое, а вот Астангова уж вы отпустите к Червякову”.

Получилась, вроде, сухаревская торговля.

Мне Зубцов об этом сказал под величайшим секретом, и я в свою очередь прошу тебя об этой накладке С.С. не говорить. Но просто это надо учесть, ибо Зубцов считал, что все было подготовлено, чтоб этот вопрос с тобой был бы проведен, как вдруг С.С. сам смазал это дело, вероятно, без всякого злого умысла.

Во всяком случае, скоро все опять будут в Москве. Зубцов — дня через три, Попов — в первых числах августа. Зубцов смотрит на все чрезвычайно оптимистично, говорит, все твое дело очень одобряют и дико смотрят на нелепую мотивировку отказа худруководства.

Поэтому, я думаю, с “Мюзик-Холлом” пока надо дело держать “на парах”, ибо Зубцов приложит все свои усилия, чтоб дело твое провести.

Помимо этого я официально о нас про “Мюзик-Холл” не говорил, ибо обстановка сейчас неблагоприятная для этого: идет дикий скандал с Астанговым (насчет кино) с бурными заседаниями треугольника; он даже напился пьяным в Минске при отъезде и стал бить стекла на ж.д. стрелках.

Вот!

Между прочим Зубцов очень жалел, что ты чего-то не сделал, как вы договорились: то ли с Боярским не встретился, то ли еще с кем-то.

Зубцов из кожи вон лезет, чтоб это все провести, так что я воспрянул духом. Но тактики в театре я держусь такой же, что ко мне все это касательства не имеет, ибо уже столько сплетен, столько огня и прочего уже пошло, что прямо всего не оберешься. Страшная вещь — “трупна”, прямо могу сказать!

<...>

Еще раз *убедительно прошу тебя* не трепаться по делам театра со всякими Аксеновыми и Кноррами. Неужели они тебе так нужны?

А то, что я написал про С.С., тоже трепать не надо.

*Macabre*



Здесь “король джаза” – Утесов. Изволит гастролировать. –

Встретил вчера даже Ебудько, помнишь такого – “Наследство Гарланда”.

А потом я читал, что вахтанговцы приняли пьесу Плетнева “Шляпа”. Здорово! –

<...>

Если будешь мне писать, то пиши лучше в Кисловодск – прямо, и то на конверте не подписывай своей фамилии! И в театре и в санатории (там будут наши) сразу перехватят. Вот какие страсти у нас! Ты даже не подозреваешь!.. Я знаю, ты бы хотел, чтоб все было решено в один день, и эта волынка тебе претит, но что же поделаешь. Ты не представляешь себе, насколько все это “сложно” и какую это вызовет заварушку!!!

М.»<sup>10</sup>

На конверте пометка: «Спешное». Марки – их было наклеено довольно много – вырезаны.

Представим персонажей – протагонистов и статистов – этой «драмы из старинной жизни».

Шлепянов Илья Юльевич – в это время главный художник Театра Революции и фактически второй режиссер. Он поставил в 1932 году пьесу Натана Зархи «Улица радости», в которой роль старого портного Рубинчика играл Максим Штраух. Естественно, Шлепянов предполагал, что будет ставить и новую пьесу драматурга.

Эйзенштейн анализировал решение одного эпизода спектакля «Улица радости» в книге «Режиссура. Искусство мизансцены», над которой работал в 1933–1934 гг. Он скептически оценивал режиссерское мастерство Шлепянова. Следует упомянуть, что Шлепянов был принят в ГВЫРМ в 1922 году, т.е. был однокашником Эйзенштейна.

Попов Алексей Дмитриевич – художественный руководитель Театра Революции, с июня 1933 года готовит спектакль «Ромео и Джульетта» с М. Бабановой и М. Астанговым в главных ролях. Уже вынужден был однажды на несколько месяцев приостановить работу над шекспировским творением, чтобы срочно поставить спектакль о современности – пьесу Н. Погодина «После бала». Видимо, опасается, что не исключен вариант, когда снова придется отложить свою работу, чтобы – на этот раз – предоставить труппу своего театра «режиссеру со стороны».

Кроме того, хотя Попов был на шесть лет старше Эйзенштейна, он считался и его учеником (слушал лекции в мастерской ГТК в конце 20-х гг.).

Динамов Сергей Сергеевич – шекспировед, литературовед, на его предисловие к изданию «Американской трагедии» Драйзера с сочувствием ссылался Эйзенштейн в статье «Одолжайтесь». Однако необходимо помнить, что особый вес суждениям С.С. придавала его должность в Агитпропе ЦК ВКП(б).

Зубцов Иван Сергеевич – в это время директор Театра Революции, тоже был однокашником Эйзенштейна по ГВЫРМу.

М. Астангов был приглашен Е. Червяковым на роль Кости-капитана в фильме «Заключенные» (по пьесе Н. Погодина «Аристократы»). Любопытно сопоставить сюжет этого произведения с пьесой, которую собирался ставить Эйзенштейн: у Погодина воры, попавшие в лагерь, при мудром руководстве психологов из ГПУ, становятся ударниками и героями труда, увлекая своим примером и вредителей из интеллигентов. Фильм вышел в 1936 году. Михайловской в титрах – нет.

В заключение несколько фактических пояснений: о Я.Боярском – председателе ЦК Союза работников искусств – Эйзенштейн упоминал в «МММ» («Рабис самого Боярского»);

Аксенов Иван Александрович – ректор ГВЫРМ в период учебы там Эйзенштейна – в это время пишет монографию о режиссере;

Кнорре Федор Федорович – когда-то актер театра Фореггера (в пору, когда Эйзенштейн с С. Юткевичем были там художниками) – в это время режиссер и муж М. Бабановой;

актер Будько в свое время должен был играть в Театре Пролеткульта главную роль в пьесе В. Плетнева и С. Эйзенштейна «Наследство Гарланда», спектакль репетировался в 1923–1924 гг., но так и не был показан публике, в отличие от пьесы В. Плетнева «Шляпа», по всеобщему мнению лишенной, каких бы то ни было достоинств, но поставленной вахтанговцами в 1935 году.

Будько ушел в 1926 году из Театра Пролеткульта в театр «Березиль» (позже – Харьковский театр им. Шевченко), в 1954 году ему было присвоено звание народного артиста СССР. Правда, всесоюзную известность он получил под фамилией Антонович (Даниил Исидорович; 1889–1975).

Итак, получив письмо Штрауха, Эйзенштейн должен был найти какой-либо спасительный ход. Позже он найдет его (или ему его подскажут?). Пока же он пишет письмо А.И. Стецкому – зав. Агитпропом ЦК ВКП(б).

«31/VII 34

Дорогой и уважаемый Алексей Иванович!

С прошлой осени я не информировал Вас о ходе моих производственных планов: этому была причиной задержка с работой над книгой по теории режиссуры (которая заканчивается сейчас).

В производственном же отношении дела обстоят таким образом.

Мною произведен большой и принципиальный пересмотр стиля и методов собственной работы.

И сейчас я целиком переориентирован на работу с сюжетом и живым человеком-актером на кино. На это тоже пошло некоторое время, ибо это не “смена веж”, а глубоко принципиальное положение.

Прямым выводом из этого явилось то, что сценарий вокруг темы “Москва”, но в совсем ином качестве – будет писать Зархи (в ближайшем контакте с Борисом Захаровичем и мною самим). Он приступает к нему немедленно по сдаче сценария Пудовкину, что совпадает и с возвращением Бориса Захаровича из Венеции и Парижа.

В тех же видах и интересах за время работы Зархи над сценарием, я хочу сделать одну постановку в театре (с выпуском в январе). Это мне нужно для освоения вновь актерской работы, которой я долго не занимался.

Таким театром является Театр Революции, где есть коллектив актеров – моих учеников или бывших моих товарищей (Штраух, Глизер, Бабанова, Орлов).

Пьеса того же Зархи и тоже на московские темы.

Но тут начинается одно затруднение, о котором Борис Захарович хотел Вам сообщить (как и обо всем деле) еще до отъезда.

Несмотря на желание Театра в лице дирекции, труппы и Управл. Зрелищных Предприятий – иметь меня режиссером, художественный руководитель Театра А.Д. Попов боится моего прихода в чисто личном плане. Он беспокоится за собственный авторитет. Это, конечно, совершенно нелепо, поскольку больше этой одной постановки я никогда и не думал ставить.

Эти соображения тормозят дело.

Между тем работа моя и для Театра крайне интересна и категорически нужна в связи с тем, что я собираюсь делать в кино и без чего мне будет очень трудно начинать. Так на это смотрит и Борис Захарович, писавший по этому поводу непосредственному “хозяину” Театра в Московский комитет партии, где целиком разделяют его точку зрения.

Дело должно решиться в ближайшие дни, и у меня к Вам громадная просьба разрешить мне обратиться к Вам за помощью и поддержкой в этом деле в срочном порядке, если будут затруднения по этой театральной ли-

нии, в которой заинтересовано и руководство ГУКФ и я как творческий работник.

Очень прошу дать соответствующее указание в Ваш секретариат, чтобы я мог сразу же снестись с Вами в случае затруднений»<sup>11</sup>.

Это не первое письмо Эйзенштейна А.И. Стецкому. В фонде режиссера сохранились черновики писем, где речь идет о судьбе мексиканских материалов, о замысле фильма о Персии и т. п. Что касается письма «прошлой осени», то о нем свидетельствует сохранившаяся расписка секретаря Стецкого:

«Письмо (личное и спешно)

тов. Стецкому от

С.М. Эйзенштейна получил: <подпись>

12/Х 33 12 ч. 40 м.»<sup>12</sup>

Борис Захарович Шумяцкий, начальник ГУКФ (Главное управление кинофотопромышленности), в это время возглавлял делегацию, которая демонстрировала за границей кинодостижения последнего года. Возвратившись в Москву, он дал интервью, которое было озаглавлено в газете: «Мы завоюем первое место в мире»<sup>13</sup>. Речь шла об успехе советской программы на Венецианской международной выставке кинематографии (в просторечии — Венецианский кинофестиваль), там были показаны «Гроза» В. Петрова, «Петербургская ночь» Г. Рошаля и В. Строевой, «Веселые ребята» Г. Александрова, «Новый Гулливер» А. Птушко, также документальная лента об эпопее «Челюскина».

Тем временем Эйзенштейн, видимо, получил какой-то ответ, потому что 7 августа он возобновляет работу над записями к спектаклю:

«Часть сцен решать на отсутствии мизансцены (т.е. использовать все традиции от ? до ? в объеме мизансцен). (Give to the thing a demonstratively pedagogical touch. <Придать вещи демонстративно педагогический характер. — *англ.*>» (ед. хр. 846, л. 44).

В тот же день он записывает: «Конец самоубийства должен идти под «Интернационал» Кремлевских часов. (Бой и переход в него.)» (ед. хр. 846, л. 45).

Затем следует набросок перехода от сцены самоубийства к финалу (без эпизода со снятием Серебряного Ангела, т.е. перед нами первые записи к «Москве Второй»):

«Конец самоубийства

12 ударов

и Интернационал

(при совсем пустой сцене

последние удары и он)

Через Интернационал  
в финал  
его уже мажором  
Сквозь громко-  
говоритель

Урра! Это первый повтор:  
Пустой памятник и факелы из  
траура в триумф Братова» (ед. хр. 846, л. 46. Сохранена  
форма записи С. Эйзенштейна).

И наконец запись все объясняющая:

«Конец января

на пару

3 месяца

“Потемкина”

Разговор

с *Шлепяновым*

9 VIII 34» (ед. хр. 846, л. 50, форма записи С.Эйзенштейна сохранена).

Из записи следует, что премьера назначена на конец января, работа над спектаклем в театре должна начаться в конце октября – начале ноября, а ставить спектакль Эйзенштейн будет совместно со Шлепяновым. Темпы предстоящей работы напоминают Сергею Михайловичу счастливое время создания «Броненосца “Потемкин”».

### 13 августа

Уже в третий раз в записях Эйзенштейна появляется число 13. Как мы помним, 13 апреля все и началось.

13 июля – это единственная июльская запись – режиссер формулирует общее решение спектакля, декларирует третий путь развития театра: синтез реализма МХАТ («Чайка») и эксцентризма авангарда («Мудрец»).

И вот в третий раз число 13 и записей – три. Первой, пожалуй, целесообразно дать ту, где излагается начало эпизода «Траур»:

«В сцене снятия памятника должна быть буря на сцене.

Пустая площадь. Ветер гонит бумажки. Газету. Воет. (Гаврику.) Гаснут и вспыхивают фонари.

Выход Самохвалова. Он снимает длинное кашне и окутывает статую. (Здесь уже менее смешно, чем когда с зонтом! Уже страшноватость.)

Залезает, сняв галоши (чего он во второй раз *не* делает!). Наверху он в вое ветра слышит “вечную память”.

Осторожно сходит. Сидит у правого фонаря, и занавес скрывает памятник.

Выходит процессия etc.» (ед. хр. 846, л. 58).

Гаврик — это композитор Гавриил Попов, которому Эйзенштейн еще в марте 1933 года предлагал писать музыку к «МММ», позднее велись переговоры о сотрудничестве над эпопеей «Москва», теперь вот третья попытка совместной работы.

Для героя пьесы его изображение (пусть и не совсем похожее) становится более живым, чем он сам. Сцена открытия памятника завершалась ливнем, и герой, забравшись на пьедестал, раскрыл над своим каменным двойником зонтик.

Теперь же он согревает его. Траурная процессия, сняв памятник с пьедестала, пытается унести его на кладбище, но из Москвы приходит весть, что скульптура ударника отобрана на всесоюзный конкурс. Вот откуда слова о «триумфе Братова».

Вторую запись сопровождает рисунок жены героя во вдовьем уборе.

«Братов и Москвушка *схожие* (ср. «Солдат с фронта») — желто-коричневые (волосы) (костюмы).

Бабан[ова] — в золото (ее цвет волос *embelli* <улучшим — фр.>).

Братов — в бронзу, рыжеватым (под Гаврика Попова). Здорово — рыжий *герой!*

Ладузин и Евдокия *схожие* — черные (совсем черные к концу, через три смены костюмов). Все время в “ногу” по цвету. Может быть, с демоническим красным в начале — напр[имер], огненная шаль с отливом.

Самохвалов — пыльно-песочный.

Евдокия в конце — вдовый убор (тети Таисии Ивановны. Вообще тетя Тая + Катерина Медичи + сова + летучая мышь). Волосы черные. Слишком черные. Красные. Не без Ртищевой в характере и платье (кружева по фиолетовому “чехлу”») (ед. хр. 846, л. 57).

Это не первое решение цвета в спектакле — был, например, набросок «Апофеоз» (финал «Серебряного Ангела») (ед. хр. 846, л. 31). Но, пожалуй, самое привлекательное. Здесь важна как асамблеивость цветового решения, так и развитие цвета во времени (темпоральная динамика цвета).

Пояснения здесь требует немногое. «Солдат с фронта» — это исходная фабульная коллизия курса Эйзенштейна по режиссуре. В книге, над которой параллельно работал режиссер, она проводится в комическом, мелодраматическом и трагическом решениях. Ртищева Маргарита Ивановна — эстрадная актриса, знакомая Сергея Михайловича (о ней см.: Мемуары, т. 2, с. 74).

Но, конечно же, этот день был выбран не из-за этих двух записей (притом, что вторая — замечательна). Ключевая для всей работы над спектаклем третья:

Кончить условный театр и сделать... безусловный театр!  
Выставку дать *так* выставку.  
Не компромисс “Дамы с камелиями”.  
Или “левизну” “После бала” (в декорации “mobile”)!

В interview надо говорить о том, что я буду прилагать к постановке опыт кино (*который* – ха-ха! – не скажем). Будем говорить о гротеске – что гротеск здесь как синтез! – ха-ха! – не скажем!

И создадим *ложное* впечатление ожиданий!!!

Замечательна пьеса тем, что в ней ситуации быта – бытовые – представлены на том градусе накала, когда натуральный быт – произведение искусства!

В полтона мы в быту противны и ритмичны; но в страсти – *ритмичны*.

Вот где секрет! Не в выходе на площадь – а в факте, что проход по площади есть уже произведение искусства, т.е. бытовое состояние и деяние, перерастающее в произведение.

Так и степень бытовой ситуации на сцене должна и может быть такою, что она уже ритмический шедевр (надо ее подымать).

И тогда она сопрягается (*elle se marie*) с тем атмосферизмом ощущения, которым должна дышать сцена (зрительно).

Это – материально не изображенное нечто (ошибка изобразительно малеванной декорации), а нечто от ряда данностей *возникающее*, обертоно суммирующееся и складывающееся в реализм *ощущения*.

Динамический *opposite* <здесь: антитезис – *фр.*> к тому, что пытается в статике Мейер[хольд] в “Даме” (в “Буживале”): конструктивизм левого решения физиогномии спектакля в целом – “остовость” + к ней натуралистические искусственные листья.

На стремянке живые листья не растут!

И ошибка Мейер[хольд]а с обоих концов:

Склеить стремянку и коленкоровый лист – и живого дерева не будет!!!

Надо дать *ни* то и *ни* другое!

Ощущение деревьев – вот что нужно. Не из *частей* его, а из составляющих, в соотношении дающих материально не существующее.

Многое в звуке, в играемой *suggestion* <внушенной мысли – *фр.*>, и мы протягиваем руку не столбику с

надписью “Лес” из Шекспира, а монологу Ромео, живописующему такую декорацию лунного сада, какую ни одна живопись не способна была и будет дать. Давать такое, чтобы было на чем возникать ощущению. Декорацию писать интонацией, светом. Ритмом действия *avant tout* <прежде всего – *фр.*>.

И в это ввергать детали, которые вдруг делают материальностью (кажущейся) весь комплекс намекнутых ощущений. Техника условного театра *именно не* такова: там статический *pars pro toto*: замещение целого деталью с *условным* рассмотрением этого частного как целого.

Здесь деталь должна быть такова, чтобы от нее возникла безусловность ощущения целого – т.е. не по договоренности и “условию”, заключенному со зрителем, сохраняющему двойственность сознательного соглашения на условность – т.е. динамический “магический” *pars pro toto – evocatif* <воскрешение в памяти – *фр.*>. Пример. Из книги Кулешова. Декорация порта. Темная дыра бухты. В глубине поставлена *миска* с водой и на воду брошен луч. Ощущение, что в глубине *бухта* с водою!

Условный театр показал бы миску и условно заставлял бы ее рассматривать за бухту.

Весь секрет в том, чтобы окружение было бы столь пластически эластичное, чтобы служить материалом к достройке того *toto*, которого *pars* дает верная в верной точке деталь.

Т.е. передавать вообще (в *основном*, а *pars pro toto* – лишь добавление – индикатор) *принцип* данного места действия, а не изображение. Это эмоционально достаточно. *Pars pro toto* – к этому даст и рационально достаточно»<sup>14</sup>.

Перед нами своего рода манифест «безусловного театра». Было бы чрезвычайно интересно сопоставить его с программным выступлением Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», но, будем надеяться, это сделают впоследствии. Здесь же нас интересует ситуация 1934 года.

Итак, с одной стороны – «После бала». Позже режиссуру А.Д. Попова в этом спектакле Эйзенштейн охарактеризовал как «нечуткую эмпирическую режиссуру натуралистического толка» (ИП, т. 5, с. 381). С другой стороны – «условный театр» Мейерхольда, где царит конвенционализм, «сохраняющий двойственность сознательного соглашения на условность». Конечно, фразу: «На стремянке живые листья не растут!» – Эйзенштейн написал в записке. Это вовсе не стремянка, а трельяж (см. декорацию



эпизода «Буживаль» – ИП, т. 4, вклейка между сс. 560–561). В книге «Режиссура» этот эпизод проанализирован уже академичнее, с геометрическими выкладками (см. ИП, т. 4, с. 598–603).

Что же противопоставляется «натурализму» и «условности».

Цитируем пример из книги Кулешова: «Художником Егоровым для картины «В море» была поставлена декорация, изображающая пароход. Он сделал ее чрезвычайно просто: построил трубу от парового котла, потом вытяжную трубу от пароводного вентилятора, сделал перила палубы, расчистил все ателье и в конце его поставил обыкновенный таз с водой. Вся декорация была на фоне черного бархата и таким образом освещена, что луч света падал в таз с водой, давая световой блик на воде: вода дрожала, поблескивая рябью. Первый план – труба, вентилятор и перила – был также освещен, а все остальное затемнено. На экране получалось полное впечатление, что действие происходит па пароходе, находящемся в море: вода в тазу под умелым светом давала полное впечатление, полную иллюзию морского пейзажа»<sup>15</sup>.

Как это ни покажется смешным, но черный бархат и культуру работы со светом художник В. Егоров принес в кино из... МХТ. Эти приемы – из спектакля «Синяя птица», оформленного им еще в 1908 году.

Можно вспомнить и более ранний пример: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова...» Это «Чайка», которую раньше упоминал Эйзенштейн, это «бывший» МХТ (1898 год). Более того, это Чехов и опыт русской литературы и культуры девятнадцатого века. В конце концов именно все это стоит за поисками Эйзенштейном «реализма ощущения».

В заключение два предположения. Премьера пьесы «После бала» состоялась 12 апреля 1934 года. Первый набросок Эйзенштейна датирован, как мы помним, 13 апреля. Нет ли здесь прямой связи? Не присутствовал ли Эйзенштейн на премьере спектакля, главные женские роли в котором исполняли М. Бабанова и Ю. Глизер? Не является ли его проект спектакля по пьесе Н. Зархи ответом на оскудение режиссуры в Театре Революции? Ведь у истоков этого театра стоял Мастер, поставивший там «Доходное место» А.Н. Островского.

Теперь о «Даме с камелиями». Свой анализ «одной неудачи» «столь первоклассно пространственно разрешенного спектакля» Эйзенштейн начинает так: «Речь идет о пространственном разрешении третьего акта – сцены в «деревне», в Буживале (предместье Парижа)» (ИП, т. 4, с. 598). Здесь заинтересовывает упоминаемые «деревни».

А вот как описывает эту сцену Мейерхольд на репетиции 1 февраля 1934 года: «Она (Маргерит. — В.З.) приехала в деревню, и видно, что она распускается здесь, как цветок, она всех любит. Маргерит возьмет стакан и наливает молоко, дает молоко парное даже Гюставу и сама дует молоко — чтоб были здесь совсем рубенсовские корни: плоды, цветы, кубышка молока, чтобы чувствовалась земля». Все это замечательно придумано. Но дальше Мастер начинает фантазировать применительно к конкретным отношениям живых людей: «В новом здании, когда мы будем показывать этот спектакль, мы выведем настоящую корову и Маргерит будет сама доить молоко — этот акт я посвящу Эйзенштейну»<sup>16</sup>. Здесь Мастер позволил себе намек (может быть, вовсе не иронический) на «деревенский» фильм бывшего своего ученика. Подобные намеки в театральной среде быстро доносятся до адресата.

Чтобы понять, как это могло задеть создателя «Старого и нового» («Генеральной линии») стоит напомнить, что в 1929 году перед отъездом в длительную командировку за границу (а уехали С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссе 19 августа) ученик показал свою последнюю работу учителю (просмотр состоялся 14 августа)<sup>17</sup>.

Маргерит как пародия на Марфу Лапкину, дама полусвета (хоть и с камелиями), передразнивающая крестьянку с бычком Фомкой, Зинаида Райх (пусть с «прекрасной игрой») против убедительности реальной Марфы Лапкиной (у Эйзенштейна героиня носит имя и фамилию исполнительницы)! Эйзенштейн должен был поднять перчатку, брошенную Мастером. Задор дуэлянта — прекрасный стимул для творчества. «Когда б вы знали, из какого сора...»

### Интервью

Видимо, в ближайшие за 13 августа дни Эйзенштейн набросал текст для прессы. На его основе были сделаны три публикации: «Эйзенштейн в Театре Революции» («Вечерняя Москва», 20 августа, с. 3), «Киноработники в театре» («Кино», 22 августа, с. 4), «Почему я ушел из кино. Беседа с С. Эйзенштейном» («Вечерняя Красная газета», Л., 22 августа, с. 2). В каждой публикации есть свои подробности, дополнительные сведения, но нам интересна не работа журналистов, а черновик режиссера:

«Несколько неожиданное сообщение о том, что я возвращаюсь в театр, действительно соответствует положению вещей. Оно вполне обоснованно и органично. Органическая связь театра и кино — один из краеугольных тезисов моих представлений о том и другом. Хотя мое понимание и ничего общего не имеет с теми, кто сейчас выволакивает скверную театральщину на наши экраны. Последнее есть не органическая прием-

ственная связь двух культур, а разбой по двум областям искусства и механическое сочетание награбленного. Сейчас кинематография выходит на новый этап. Требование социалистического реализма ставит перед нами на кино вопрос умелого владения сюжетом и по-настоящему квалифицированной игры человека-актера. На данном этапе эти две проблемы неразрывны.

К ним присоединяются еще проблемы слова и звука. И для воскрешения техники владения всем этим в целях продвижения дела вперед естественно обратиться к театру, так как киносюжет и работа киноактера, качественно отличные от театра, тем не менее — не более, как определенная стадия развития в отношении к ним.

Наш театр переживает бурную эпоху развития и роста. Перед ним стоят важнейшие и интереснейшие проблемы по линии овладения нашей новой тематикой и путями к ее воплощению. И в этом отношении пьеса Н. Зархи, над постановкой которой мне придется работать, представляет большой интерес и подлинную увлекательность по обеим линиям. Пьеса строится вокруг человека, которому поставили памятник за ударную работу. Этот факт порождает в нем целый клубок противоречивых чувств и поступков, отражая в нем столкновение новых и пережиточных представлений. И тема пьесы является темой борьбы за нового человека, за новое качество отношения к труду и славе. Всего шесть персонажей — пять человек и один памятник, вокруг истории которого и развивается сложный сюжетный ход комедии.

Очень остро написанный ход сюжета и весьма интересно взятые характеры — вот то, с чем придется орудовать режиссуре. Это тем более увлекательно, что сейчас истекает ровно десять лет, как я не работал на театре, занимаясь только кинематографом и даже кинематографом совершенно иного жанра.

Последнее обстоятельство еще усугубило мое желание работать именно в Театре Революции. Театр этот мне ближе по контингенту своих работников и творческому их методу. Часть из них — мои товарищи по прежней театральной работе (И. Шлепянов, Бабанова, Орлов). Часть из них — мои бывшие товарищи и ученики (Штраух, Глизер, Киселев)<sup>18</sup>.

Набросок С. Эйзенштейна для прессы интересен разве что упоминанием актера Киселева. Может быть, и ему предстояло играть в спектакле?

Впрочем, в записях режиссера эта фамилия ни разу не названа. В газете «Кино» к этому было добавлено два абзаца:

«Мою постановку я буду осуществлять совместно с режиссером Шлепяновым. Премьера состоится в середине января.

В январе я снова берусь за кинематограф. Я начну ставить фильму “Москва”. Над сценарием этой фильмы мы будем работать вместе с Зархи».

В этом же номере газеты и беседа с Н. Зархи: «Когда-то меня упрекали в том, что в «Улицу радости» я попытался внести отдельные киноприемы. Я думаю, что мое кинопрошлое еще в большей мере скажется на моей новой пьесе «Москва 2-я» (название условное), которую я только что закончил для Театра Революции и которую будет ставить С. Эйзенштейн. Очевидно, может быть именно киноспецифика наложила отпечаток на мою пьесу и довела до пластической выразительности образы пьесы. Может быть, это и соблазнило, главным образом, Эйзенштейна. Во всяком случае, я хочу надеяться, что союз двух киноработников, соединившихся на театральной работе, закрепит еще больше методы кино и поможет теоретикам кино и театра установить отсутствие принципиального разрыва между этими двумя очень разными для поверхностного взгляда и очень близкими в действительности видами искусства».

Заметим, что название пьесы (пока условное) дает драматург. Обратим внимание и на то, что в наброске для прессы режиссер еще не упоминает ее названия.

Эйзенштейн ставил перед интервью задачу создания «ложного» впечатления ожиданий. Но газеты – органы на редкость идеологизированные. Поэтому понятно стремление сказать именно то, что ожидают услышать.

Однако ведь надо что-то предложить и коллегам по работе!

### **Репетиция обращения к труппе**

Эйзенштейн не любил ситуаций, к которым он внутренне не был готов. Потому он прикидывает варианты слова перед труппой Театра Революции:

*«О пьесе в целом*

Не судить ее по стандартам и требованиям Погодинской полосы и цикла.

Не олеография.

Страстность. Декламационность. Ее замечательные черты. Их нет в театре сегодня. “Грузинский спектакль” (“Уриэль” из Марджанова).

Это быт, но на том [градусе], когда он уже произведение искусства.

Гёте: стоит говорить только то, что говоришь страстно. Фигура Самохвалова – 100% рабочий не имеет уже этих (или еще этих!) черт в характере – поэтому с <сл. нрзб.> социально-промежуточным, идущий к нам, но спотыкающийся.

Не надо думать, что идущие к нам – условные монументы, вроде Братовской статуи! Они именно комки мяса, крови, нервов и страдания.

Пусть на чувствах, нам теоретически уже смешных.

Но о Самохвалове хочется сказать и *особенно* перед труппой вашего – нашего театра:

“Кто без *сего* греха, пусть первый бросит в него камень!”

Гоголевский принцип: взять гнусную черту, свойственную себе, и потому и себе подобным – и возвести ее из степени сравнительной в степень превосходную. Самохвалов как образ замахивается на разряд Плюшкиных и Собакевичей. Черты их в нас есть. И они возведены из черты в цельный образ.

(Разговор с Иосифом Висс[арионовичем] о Гоголе.)» (ед. хр. 846, л. 59–60).

«Погодинская полоса и цикл» – это спектакли А.Д. Попова «Поэма о топоре» (1931, в главных ролях Д. Орлов и М. Бабанова), «Мой друг» (1932, в главной роли М. Астангов, но играли также Д. Орлов, М. Штраух, С. Киселев, М. Бабанова), «После бала» (1934, в главных ролях М. Бабанова, Ю. Глизер).

Гораздо важнее здесь упоминание «гоголевского принципа», но к этому мы обратимся позже. (Пока же напомним, что встреча со Сталиным случилась весной 1929 года.)

Второе обращение датировано:

«21 VIII 34

Быв извне – до чего отвратно сейчас внутри – и не могу не способствовать изжитию. Один ничего не могу. Только с Вами. Отвратность формулы “заработать”. Анти-общественность. Разве ударник делает, чтобы “заработать”? Для того, что *дело* требует.

Наша пьеса именно на эту тему. Не изжив в себе этой мерзости, мы никогда не подыдемся до понимания идей, которые мы воплощаем. До того, за что и против чего мы выступаем.

Попробуем сотрудничать.

Попробуем коллектив.

Коллект[ив] Станисл[авского] и Мейер[хольд]а когда-то. Сейчас уже *сами* больше можем. Нам уже не нужен *кумир*, каким был Станисл[авский] для Мейер[хольд]а,

Мейер[хольд] для нас. Сейчас период более высокой формы совместной работы – не более чем “*primus inter pares*” <первый среди равных – *лат.*> нужен и то чисто организационно. Вы думаете, может быть, Э. хитрит – ему нужно, чтобы самому “заработать” на хорошем ансамбле. Я не зарабатывать иду, а работать. Нужно, чтобы было здорово, вот основное. А когда колхоз заработал – так *все сыты*.

Кино *выгоднее!* “N’oublier *far cela!*” <Не забыть сделать это – *фр.*>» (ед. хр. 846, лл. 73–76).

Эйзенштейн ищет формулу объединения, но, думается, отказывается от единственной, которая могла бы объединить. Попов считался мхатовцем, он и пришел в Театр Революции из бывшей 3-й студии (от вахтанговцев).

Как раз имя Мейерхольда и могло послужить магическим знаком творческого союза, но Эйзенштейн собирается пародировать «Даму с камелиями» и убеждать людей, еще играющих поставленный Мейерхольдом спектакль, что Мейерхольд уже не кумир для них. Это решение, доведись Эйзенштейну попытаться воплотить его в жизнь, надо полагать, сразу бы обрекло всю его затею на неудачу.

В фонде Эйзенштейна сохранился также набросок, озаглавленный «Обращение к актерам». Вот его начало: «Я не заслуженный, забудьте, что и вы маститые!» Там же: «Радостное остервенение, как *im* <в – *нем.*> 1923! Когда мы были молоды»<sup>19</sup>.

Это можно, пожалуй, назвать «фаустовским синдромом»

### «Путь жизни» героя

Начиная со второй декады августа, в форме эйзенштейновских записей появляется специфическая особенность: сочетание римской и арабской (в скобках) цифр вместо названия эпизода.

Надо заметить, что на листе, датированном «24 IV 34», на котором показан общий принцип сборки декораций из стандартных щитов, а также зарисована планировка эпизода выставки, записана и структура действия:

- «I 1. Пушкин
- 2. Завод и дома
- 3. Площадь памятник
- II 1. Дома
- 2. ?
- 3. Площадь ночью
- III 1. Выставка
- 2. Самоубийство у Нунж. Гоголя
- 3. Финал “Москва 2ая”» (ед. хр. 846, л. 9, сохранена форма записи Эйзенштейна).

«Москва 2ая» здесь – имя героини, встречающееся в записях с апреля. Запись поздняя («осенняя»), она вписана в свободное место записи ранней («весенней»). Как мы помним, ранняя редакция пьесы «Серебряный Ангел» включала эпизоды на кладбище, в поздней редакции отсутствующие.

Итак, римские цифры в записях режиссера означают действия пьесы, а арабские картины. (Надо сказать, что в последней редакции пьесы Н. Зархи также девять картин, но разбиты они по действиям иначе: 3-2-4. И самоубийство героя происходит на Страстной площади, у памятника Пушкину, и финал отличается от эйзенштейновского.

Это свидетельствует о том, что режиссер иначе, чем драматург, представляет себе будущий спектакль. Мы придерживаемся версии режиссера.)

Первая датированная запись в цифровой форме – от 15 августа:

«Curriculum vitae <Путь жизни – лат.> (по пьесе)

1) Действия в целом.

2) Каждого персонажа.

Р. ех. Самохвалов:

I (1) 100% счастье

и грехопадение (не ведая).

Первое “падение” в кутежах.

I (2) Раскаяние и “к станку” как средству излечения.

Зарница “обиды” гордости в подтруниваньи.

(Vorschlag <форшлаг>

к срыву памятника

и перелому на площади.)

“Тостов не будет”

и Евдок[ия] и сугубо

М[осквушка]

и Б[ратов]

Гордость растет

Позировка при лепке,

удерживающая порыв

на завод

I (3) Гордость se gonfle <раздувается – фр.> до апогея.

Umbruch <поворот – нем.> обидой. Травля.

Маньяк 1-ой стадии (буффонный: речь о себе, зонтик).

II (1) “Леди Макбет”. Упрямство: не буду работать.

Скука вне труда. Почти готов вернуться.

Но включенный его “виною” ход событий не дает (выход Маслобойникова и зов к истинному пути и усиление травмы. Отсюда скука как неразрешенность?

И свечами развлекают).

- II (2) Он готов уже вернуться, но на этот раз “Москвушка” его снова сбивает. Выход Братова совсем переворачивает дело в маниакальность.
- II (3) Маниак 2-ой стадии. Кутает статую (гротеск, но смешно и жутко).  
Похороны – снятие памятника.  
Вторая травма. Взрыв безумия.  
 (“Лир”.)
- III (1) Последняя точка – “обезличили” – сняли памятник вторично и окончательно.  
Взрыв безумия. Отказно: *placidite traumatique* <травматическое спокойствие – *фр.*>  
с покупкою.  
В активное действие – рубить *ego* – себя (статую) молотком.  
Маньяк 3-ей стадии – апогей.
- III (2) От встряски – сознание вины и исправление ее (письмо).  
Излечение. Толчок Ладузина – *Umbruch* в мгновенно полное помрачение и разбить *себя*.
- III (3) Возврат к жизни: “отмежевываюсь”, “раскаиваюсь” etc.  
*Envers* <изнанка – *фр.*> славянского покаяния à la Dostoevsky <на манер Достоевского>.

Дать в усах. Бреет усы, чтобы стать подстать статуи.  
(Видимо, в II (1)).

В конце явиться в усах пышнейших!

(Тема усов: Братов говорит, что будет его без усов лепить.

Бусину в издевке дать об усах.

В II (1) – срезает усы.

В конце – в громадных усах и их закручивает вверх.)»  
(ед. хр. 846, л. 62).

Сначала пояснения к тексту.

Что касается «Леди Макбет», то здесь один из самых смешных поворотов этого сюжета: бывшая купчиха так заела своими упреками мужа, что он все время проводил на работе и стал ударником. Но семейный бюджет слава не пополнила (в пьесе есть прелестная реплика Ангелины: «Пришла слава, а одеться-обуться не во что»). В фонде Эйзенштейна сохранился также рисунок от 27 августа с подписью: «“Знаменитости не могут жить в Благушевске”, – совсем à la Lady Macbeth (глядит, прячась, из-за сундуков!)» (ед. хр. 846, л. 101).



Маслобойщиков – это бригадир соперничающей бригады, добивающийся (пока герой предается гордыне) успехов и становящийся моделью для очередного памятника. В дальнейшем – Воскобойников, а в самом конце работы над пьесой превращающийся в Воскобойникову (после воскрешения героя она становится его невестой).

Бусин – это антигерой. Прогульщик, впрочем тоже добившийся славы: его чучело публично сожгли. Этому персонажу принадлежат самые едкие реплики пьесы (в том числе о «сопротивлении людей»).

Эпизод с усами неоднократно менялся, мотивировка драматурга такова: поскольку герой не выдержал испытания славой и запил, то Братов (безусый) лепит памятник с себя – это автопортрет, но изображающий героя. Отсюда стремление героя походить на как бы свое изображение и т.д.

Режиссер ищет в сюжетном повороте другие возможности. Вот одна из записей:

«Konstantinopol (очевидно, гостиница. – В.З.)

Евд[окия] решает его спасти – ликвидируя травму несходства, бреет ему усы (пока спит?). (нет)

Когда сбрила – “сейчас похож” etc.

“Иди работать”, “Я для него все сделала...” etc.

“Сходство памятнику придала. А он! – Вон!”»

Сбоку приписаны несколько строчек (видимо, позже):

«Брить его на зверстве

не беспокоит

рычать

готова горло перерезать (ср. “МММ” сц. 1)

Ладузин и Евдокия оба видят в этом спасение

Сцена втроем на бритве его ими обоими» (ед. хр. 846, л. 138).

Все это не может не вызвать в памяти похождения Носа, но, так сказать, применительно к изменившимся историческим условиям: страной руководит усатый вождь – отсюда такая забота о форме усов: чем они пышнее, тем безопаснее. Да и размышления о трех стадиях маниакальности – в гоголевском русле: если вспомнить сюжет о чиновнике, так жаждущим награды за свое усердие, что в конце концов вообразившим себя орденом (см.: «Владимир III-й степени»).

И последняя запись о главном герое:

«5 IX 34

Вообще все должны швыряться им. На словах “герой-герой”, а на деле обращаются, как с игрушкой (“банкетов не будет”).

И еще: не дают ему никак (и каждый по *своим* мотивам) попасть ему на завод.

Его гордость — дальше естественная *uber Kompensation* <сверхкомпенсация — нем.> за это швырянье из угла в угол» (ед. хр. 846, л. 119).

В этом двойном повторении: «не дают ему никак», «попасть ему» — то, что всегда интересовало Эйзенштейна в чужих записях: некая грамматическая неправильность, сдвиг языковой конструкции, за которыми можно обнаружить личные (порой — потаенные) мотивы. Думается, не будет большой ошибкой назвать эту запись автобиографической.

### «Москва Вторая»

Трудно установить, когда Эйзенштейн получил это письмо:

«Эривань 30 VIII 34

Сердечно-уважаемый Сергей Михайлович, теперь, когда окончательно выяснилось, что Вы будете работать в театре Революции, мне хочется сказать Вам о моем огромном желании работать с Вами.

Незнакомство с пьесой мешает мне, к сожалению, быть более активной.

Но если с этим все будет благополучно — я буду решительно отстаивать свое участие в Вашей постановке, несмотря на некоторую “бузу” со стороны дирекции.

Ведь основные действующие лица должны будут совмещать обе пьесы (Шекспир), и я не вижу, почему в отношении меня должно быть сделано исключение.

Думаю, что при известной твердости, как Вашей, так и моей, — можно будет добиться положительных результатов.

Пишу Вам, не дожидаясь возвращения в Москву, чтобы ориентировать Вас в моем отношении к этому “запутанному политическому вопросу”.

С сердечным приветом

*М.Бабанова*<sup>20</sup>.

Связано ли получение этого письма с наброском посвящения спектакля? Ведь Бабанова намечалась на роль «Москвы 2-ой».

8 сентября Эйзенштейн записывает:

«Посвящается Москве — первой единственной — образцу всех городов Союза» (ед. хр. 846, л. 171).

Или за этим посвящением — своего рода ностальгия: подобного рода посвящения спектаклей — привилегия Мастера. Из-

вестно и посвящение одного спектакля «первому красноармейцу Р.С.Ф.С.Р. (это, конечно же, Троцкий). Запись Эйзенштейна – калька давнего посвящения Мастера, в 30-е годы категорически невозможного.

После записей начала сентября – 5-го и 8-го (и некоторых других) – следует двухнедельный перерыв. Датировка записей возобновляется 24 сентября и на некоторых уже появляется монограмма: М. Известно, что в сентябре Эйзенштейн работал над статьей «Средняя из трех» для юбилейного номера журнала «Советское кино». Быть может, стилизованное под 20-е годы посвящение спектакля Москве – всего лишь способ психологического перенесения в атмосферу «бури и натиска» левого театра тех лет. Ведь юбилейные славословия – всего лишь рамка (и достаточно формальная) для того, что в данный момент больше всего интересует режиссера:

подведение итогов театрального периода своего творчества, так сказать, смотр своих достижений (от «Мексиканца» до «Противогазов) перед новым рывком вперед.

Как бы там ни было, самые содержательные записи конца сентября – это трактовка образа Москвушки.

Необходимо наконец объяснить смысл прозвища героини и названия второй редакции пьесы. Основное действие происходит в заштатном Благушевске. Но здесь уже строят завод, который превратит маленький городишко в крупный индустриальный центр (почти во вторую Москву). Юная Зоя увлечена стройкой и трудовым примером своего бригадира. Он в шутку называет ее «Москвой Второй» и – ласково – «Москвушкой».

В сущности, у Зархи – это вариант мифа о Галатее. И пробудившаяся к осмысленной деятельности провинциальная девчонка испытывает к своему создателю плохо осознаваемые ею самую чувства: то ли это восторженная благодарность, то ли скрываемая ею от самой себя единственная настоящая любовь. Ее возлюбленный – Братов, приятель героя, – безумно ее ревнует. Здесь занятно и то, что новоявленный Пигмалион меньше всего скульптор – и в буквальном смысле, и в переносном, а скульптор уж вовсе не Пигмалион.

24 сентября в Ялте Эйзенштейн зарисовывает декорацию второй картины 2-го действия: «у Бабановой (II (2))» и на рисунке записывает:

«Характер обстановки: учреждение, где разбили бивуак на ночевку.

Вовсе не жилое. Страшный urge to make it sweet <порыв сделать ее приятнее – *англ.*>, “уютно”, когда начинается сцена с Самохваловым» (ед. хр. 846, л. 129).

Вот следующая запись:

«Ялта 27 IX 34

Для образа Москвушки

Как некогда играли внешне: сперва были куклы марионетки, а затем оживали в действующих лиц (японское (у Э. пропуск. — В.З.), так здесь надо ее сделать психологически и внутренне так. Сперва (особенно I (2), где *целиком*) как заводная партмашина. Как вырезка из газеты о знатной персоне. На митинге — первые *outbursts* <вспышки — *англ.*> сантимента в речи. И затем “оживание куклы”. Рецидив еще в дидактической риторике на бабском конклаве» (ед. хр. 846, л. 130).

И на следующий день:

«28.IX.34

Ялта

Монолог Бабановой (II (2) сделать на игре со скелетом кровати.

*Self glory* <Гордость собой — *англ.*> начала, когда она лежит на ней *as opposed* <как бы противостоя — *англ.*> к ее *defeat* <поражению — *англ.*> с обнаженным костяком ее.

Когда приходит Самохв[алов], она спешно покрывает ее простыней и кладет подушку (вторую со своей кровати) *to make believe* <чтобы заставить поверить — *англ.*>, что все в порядке.

Вбег Братова должен быть с матрасом. Он победил и, на  $\frac{1}{2}$  злорадствуя, но и на  $\frac{1}{2}$  торжествуя, хочет примирения и возвращения.

Накрытая постель *last proof* <последнее доказательство — *англ.*> его подозрений. Он переставляет кровать так, как была в начале и откидывает *invitingly* <приглашающе — *англ.*> простыню (обнажая скелет кровати).

*Then throws the blanket* <Затем отбрасывает одеяло — *англ.*> (в этом жесте его звучит “блядь”) и переход на открытую уже все-ироничную ярость.

Кончает сцену в отчаянии Бабанова прямым *opposite* <противопоставлением — *англ.*> к началу. На той же (разбитой) постели *face down waits* <ждет, пряча лицо — *англ.*>, плача в простыню. Затем бежит. С возвратом, на котором дать именно здесь о сопротивлении людей (а не в конце II (3), который отдать Бусину)» (ед. хр. 846, л. 131).

Как мы видим, речь идет уже не только о чувствах, но даже о... постелях. Эйзенштейн долго описывает возможное их соразмерение: параллельно, углом, в шеренгу — и останавливается на «шеренге».


Следует объяснение:

«Психологически это правильно и для их отношений: не одна постель и не уютный брак сдвинутых рядом или параллельных кроватей, а “брак-служба”.

Шеренга. Казарма.

Учреждение брака, с отметанием простого человеческого лиризма, чем внутренне *горят* оба, не давая хода ему. Эдакая Спарта» (ед. хр. 846, л. 132).

Это анализ отношений Москвущки и Братова. Далее вторгается Самохвалов:

«...это не спальня, а «штаб на дому»: карты и планы Москвы второй, загромождающие «очаг». Возникает параллелизм щитов с планами  планам выставки. В этом учреждении маскарад в малороссийский костюм *tu s'affected* <ты притворяешься – фр.> – особенно звучит совсем разладом (бусы катятся *at a certain moment* <в определенный момент – англ.>), когда она вырывается от Самохвалова («Любовь Петровна» Веры Инбер!). Венок бумажных, кривопосаженных цветов. <...> Скелет кровати – прекрасное перекликание с «оскелетиванием» трибун в I (3). Сделать это там очень *businesslike* <практичным – англ.> и мерной поступью, как убирают хорошо тренированные бутафоры и реквизиторы: обнажая ужасные скелеты пустоты реек и неотесанного дерева после сплошного кумача и флагов плакатов фона» (ед. хр. 846, л. 133).

Замечателен этот образ «оскелетивания» как чувств, т.е. личной жизни, так и строительства, т.е. общественной жизни. Надо сказать, что и пьеса производит довольно странное впечатление: те, кто хоть как-то хотят жить, не хотят работать; те, кто работают, вдруг начинают понимать, что не живут. У Зархи все это получает неожиданное разрешение в финале. И Эйзенштейн долго бился над финалом.

### Поиски финала

О первом варианте финала, связанном с атрибутикой сюжета о Дон Жуане, уже говорилось. Приводились записи режиссера от 15 и 24 апреля.

Новый поворот финала, под углом иных литературных ассоциаций набрасывается 29 апреля:

«2. Появление Аночки – немая сцена “Ревизора” à l’envers. Он в центре (как положено по традиции). Все удивлены и не застывают, а сбегаются в “живую картину удивления” (по рисунку Гоголя)» (ед. хр. 846, л. 24).

Затем «взмetyвается вихрь», который подхватывает Ану и начинает качать героя.

Запись на следующем листе (как бы продолжающая эпизод) напоминает нам о финальных каруселях и качелях. Нас же интересуют ее последние строки:

«Вся пьеса полна монументов. Финал — не хватает монументов — все живые “памятники”» (ед. хр. 846, л. 25).

Итак, упоминается Гоголь. Высказано желание «вывернуть наизнанку» финальную сцену «Ревизора».

Надо сказать, что это не первое появление автора «Носа» в режиссерских заметках. Обращает на себя внимание загадочный рисунок Эйзенштейна, сделанный 25 апреля. На бумажном листе, взятые с верхнего ракурса (с чуть укрупненными головами), изображены бюстики Пушкина и Гоголя (писатели изображены, как было принято в то время запечатлевать в скульптурной форме вождей революции, — классики литературы как чернофигурные Ленин и Сталин). Под бюстиком Пушкина подпись: «матовый», под Гоголем: «глянец» (ед. хр. 846, л. 20).

Может быть, мы приблизимся к разгадке этого рисунка, если вспомним, как Эйзенштейн ждал выхода книги Андрея Белого «Мастерство Гоголя». Она вышла в апреле 1934 года (это посмертное издание, Белый умер 8 января). Открываем книгу: главу первую «Творческий процесс Гоголя». Название первой подглавки «Пушкин и Гоголь», а первые строки: «Гоголь имеет право на равное место с Толстым и Достоевским».

Название последней подглавки (последней — пятой — главы «Гоголь в XIX и в XX веке») «Гоголь и Мейерхольд». Вот ее начало: «От Маяковского к Мейерхольду — полшага. Волна «гоголизма» всплеснулась и в нем, когда дал он впервые со сцены и глазу, и уху нам Гоголя, бывшего в ужасе от постановок себя; до М. лишь потуги поставить на сцену писательский бюст (кажется, все сходится. — В.З.) с откровенным поплевом на цветопись, жест, слог и даже намеренья автора».

Рисунок режиссера можно истолковать как отклик на долгожданную встречу с книгой Андрея Белого.

Может быть, это объясняет и вторжение памятника Гоголю в сюжет: 20 мая режиссер разрабатывает эпизод самоубийства героя как раз у памятника Гоголю (а не Пушкину, как было у Зархи) (ед. хр. 846, л. 32). Не исключено, что внимательное изучение книги «Мастерство Гоголя» стимулирует и гротескное решение режиссером многих эпизодов спектакля (причем, гротеск явно гоголевского происхождения).

Если мы возвратимся теперь к новому решению Эйзенштейном финала, то не объяснятся ли моменты динамизма («все удивлены и не застывают, а сбегаются в «живую картину удивления»,

«все живые «памятники») своего рода репликой от противного на решение финала «Ревизора» Мейерхольдом: там в немой сцена актеров подменяли марионетки.

Как раз на это время — 1934 год, попытка возвращения в театр — приходится то, что сам Эйзенштейн определил, как «мой период острого Эдипа к нему» (т.е. к Мейерхольду). За этим периодом последовало «Ausgleich <примирение — нем. > — после лет единоборства с призраком. (Надпись Мейера на фото мне)». Речь идет уже о 1936 годе, но... «Еще в «Валькирии»... полемика с «Тристаном»: горизонтально-плоско (Trist[an]) — вертикально-вглубь (Walk[üre])»<sup>21</sup>.

Если даже в 1940 году Сергей Михайлович продолжал принимать решения, обратные решениям Всеволода Эмильевича, то в 1934 году это было «наваждением». Ведь началось все с Дон Жуана и Командора, т.е. с мольеровского «Дон Жуана» — одного из любимых Эйзенштейном у Мейерхольда спектаклей, как раз возобновленного в декабре 1932 года.

20 мая режиссер записывает еще одно, явно пародийное, решение финала:

Сначала «Макса качают на лонже», которую «пристегивают сзади, когда он вошел». Потом он «улетает в колосники» (получается какая-то смесь воскресения с вознесением).

Затем «диафрагма», т.е. поцелуй Бабановой и Братова.

Потом «спускается Ангел, идет вверх занавес с аэропланами».

В конце концов «на парашюте спускается к ним благословляющим третьим — Макс. Остается полупарить в белой майке и серебр[яном] же шлеме и с крылышками над ними. Реплика».

К «крылышкам» примечание: «их развернуть *после* фразы».

Все это называется «Апофеоз» (см. ед. хр. 846, л. 31).

Что же пародируется?

Поверх листа вписано (видимо, позже):

«Notez <Отметить — *фр.*> “мистериальность” всего оформления с воскресениями, Схождением ангела, Провалом во ад etc.».

Пародируется, стало быть, эстетика средневекового театра, может быть, стилизаций Старинного театра, столь популярного у эстетов Петербурга перед революцией. Смысл этой пародии вряд ли кому-либо в 1935 году показался актуальным. Хотя режиссера этот вариант некоторое время очень привлекал: он зарисовал памятник герою в кубистической манере и сопроводил рисунок следующим комментарием: «Памятник  $\frac{1}{2}$  кубистичен, чтобы в конце с парашютом Самохвалов был бы “под него” сделан. Авиационный костюм un peu cubique <чуть кубистичен — *фр.*> (ед. хр. 846, л. 41).

Это решение финала связано только с «весенней редакцией» пьесы («Серебряный Ангел»).

26 августа записывается еще одно решение: уже почти бытовое, но со сложными техническими задачами – вращением двух кругов на сцене (см.: ед. хр. 846, л. 98–100).

Драматург к этому времени, судя по всему, закончил вторую редакцию пьесы, и ее финал резко отличался от тех вариантов, которые разрабатывал режиссер. В финале у Зархи отсутствуют какие бы то ни было стилизаторские и пародийные моменты. Смысл последней картины пьесы «Площадь ударника. Карнавал» кратко можно сформулировать как двойную утопию: кончилось время строительства – вся страна (даже Уссурийск) вот-вот будет Москвой Второй; герой воскресает («Мертвые стали живыми») – и те, кому его смерть мешала соединиться, теперь будут счастливыми – Ладузин получает Ангелину, между Братовым и Москвушкой тоже нет призрака смерти, более того и сам Самсонов получает в награду Воскобойникову. «В нашей стране люди не умирают. За нашу страну люди обязаны жить». Время строительства кончилось – настало время любви.

Для Зархи этот финал был впрямую связан с новым пониманием ценности человеческого жизни, о чем он говорил в своем выступлении на первом съезде советских писателей. Можно увидеть в этом финале и отголоски утопии Н. Федорова, его «Философии общего дела».

Для режиссера такой финал, нетрудно предположить, был лишен какой бы то ни было привлекательности. Во всяком случае, в его разработках вариант драматурга совсем не учитывается. Эйзенштейн продолжает разделять персонажей на «чистых» и «нечистых».

Вот запись 15 октября:

«*Орлова* в III (3) (“бред!..”) *пригвозждают* лучи прожекторов (когда его видит Москвушка). Перед покаянием они трохи расходятся, но в саморазоблачении они снова все на нем (он их на себя призывает). Ладузин – “дух тьмы” и

3 решающих момента  
все на борьбе его со... “светом”.

Прожектор социальной бдительности и блатмейстер тож!  
“Выслан” и три луча. Ночь великого штурма и лучи, побивающие свечи. Финал с лучами, поймавшими его»  
(ед. хр. 846, л. 140).

Надо ли объяснять, что у Н. Зархи ни слова о «социальной бдительности» нет!

Впрочем это не последняя запись.



20 октября Эйзенштейн возвращается к идее живого памятника: «III (3) Очень здорово – ведь трибуна, на которой Москвущка и группа победителей и по месту и по форме – тот же пьедестал памятника. И они, эта группа, и есть живой памятник эпохе. (Хорошо движение качества памятника от Пушкина в... жизнь!)» (ед. хр. 846, л. 141).

И на следующий день:

«*Just dare* <Достаточно решиться – *англ.*>

Задник, писанный как увеличенный и раскрашенный типичный “пейзаж города будущего”

Corbusier <Корбюзье>

с очень низким горизонтом (cf. Головина к “Арагонской хоте” Фокина). Кобальтовое небо. Белые здания. Золото и зелень листьев и травы. Золотая жатвенная осень.

Действие на платформе, с которой вид (полсцены). Игра зайчиков яркого осеннего солнца сквозь деревья, столь высокие над платформой, что листья не видно. Висят красные полотнища, подъем и опускание в игре их» (ед. хр. 846, л. 144).

Снова возникает Мейерхольд – «Арагонскую хоту» он ставил в Мариинском театре в 1916 году (Фокин был балетмейстером спектакля).

Судя по всему режиссер уговаривает себя («достаточно решиться») на плакатное решение финала. Решение, прямо скажем, архаичное в середине 30-х годов, хотя и естественное в 20-е годы. И понятное, если перед нами режиссер, ставивший фильмы с «героем-массой».

И наконец, еще одна вариация того же решения:

«III (3) В монолог (первый) Москвущки дать о том, что ждут галерею. Затем взвить красные полотнища, за которыми они предполагаются, там – истинный монумент им всем – необъятная даль нового города.

“Сами себе памятники” в ином осмыслении, чем Сампсонов на пьедестале (не *rag oublies* <забыть – *фр.*> основная группа строителей стоит на цоколе – трибуне!)

И если “все герои”, то тем более, а не как у Сампсонова “значит никто не герой» (ед. хр. 846, л. 163).

Здесь как бы форсирование собственных решений (в «Броненосце» – всего лишь один красный флаг). Но чрезвычайно важно замечание – «все герои».

Последние решения финала – это две записи 3 ноября:

«Переход III (2) – III (3)

12 ударов курантов Кремля и на 13ый удар разверзается завеса (à la завеса после Голгофы) – качают Москвущку в ярчайшем солнце» (ед. хр. 846, л. 166).

«Тень Сампсонова  
Когда Москвушка говорит о Сампсонове, проходит облако над толпой (тьень) (куском проходит тень) (в музыке мелодекл[амация] Москвушки, радио – скрипка Gershwin'a)» (ед. хр. 846, л. 167).

Неосуществившееся тревожит воображение художника: евангельский эпизод, как мы помним, должен был стать патетическим финалом показа «Броненосца “Потемкин”» в Большом театре. Но как оскудевает порой первоначальный замысел: если театральный занавес раскроется на 13-й удар (выстрел героя в себя), то вряд ли хоть один зритель отождествит самоубийцу со Спасителем, т.е. игра воображения режиссера даже не будет понята как кощунство.

### Музыка

Режиссер тщательно продумывал музыкальное решение будущего спектакля. Вот первая развернутая запись одного из эпизодов:

«Зархи

15/V 34

Ночь Штурма

Sturm – innerlich <внутренний – нем.>.

Sturm – погоды.

Sturm – стройки.

Борьба свечек с прожекторами.

В глубине музыка – типа “Болта” (имеется в виду балет Д. Шостаковича. – В.З.).

На переднем плане – хрипая гармоника. (Соло гармоники на фоне шумовой симфонии стройки.)» (ед. хр. 846, л. 27).

Здесь интересна пространственная локализация разных типов музыки: гармоника связана с героем и звучит как бы на крупном плане, образ стройки создается с помощью организации шумов, в глубине. Следующая запись не датирована, но сделана, видимо, во второй половине августа:

«В II (2) монтаж музыки сквозь громкоговоритель с музыкой на сцене, а не как в “После бала” à l'imbécile <по-дурачки – фр.> в одну дуду» (ед. хр. 846, л. 70).

Речь идет о разделении сценической музыки и транслируемой. В спектакле «После бала» вся музыка была записана на пластинки, и оркестр был в дни спектаклей выходной. Решение экономное, но художественно неубедительное.

26 августа Эйзенштейн записывает:

«I (1) Кончатъ “Симфонией гудков” пробуждающейся Москвы. Монтируя с восходом солнца и восторженным концом монолога Братова» (ед. хр. 846, л. 98).

«Симфония гудков» — это музыкальное произведение, которое мечтал создать композитор Арсений Авраамов. Статья под этим названием была помещена в пролеткультовском журнале «Горн» еще в 1923 году. Для Эйзенштейна этот музыкальный образ — воспоминание о театральной молодости. Он уточняет его в записи 8 сентября:

«“Симфония гудков” должна быть подобна гигантским свирелям по строю музыки (“флейта водосточных труб”»)» (ед. хр. 846, л. 171).

«Симфония гудков» — это музыкальный образ наступающего урбанизма. Но «свирельность» может быть и другого качества, связанной с лирическими лейтмотивами:

«Хочется на выход Братова и Самохвалова что-то “пасторальное”, “свирельное”. Ведь Ладузина начало: “Печальный демон — дух изгнания...”

Люцифер столичный из рая!» (ед. хр. 846, л. 117).

И наконец уже 2 ноября, завершая подготовительную работу к постановке, Эйзенштейн записывает музыкальное решение спектакля в целом:

*«Москва 2*

*Музыка*

3 музык[альных] образа:

1. Москва.
2. Провинция (Благушевск).
3. Блат.

Каждый образ в своих варьациях:

мажорно, минорно, оптимистически, пессимистически, лирически etc.

Каждый образ в сочетании с другим решает музык[альную] характеристику важных сцен (%ность соотношения, знак, etc. определяет физиогномию).

Оперность (экс.) стиля в соотв[етствии] с деклам[ационным] стилем

I (1). Вступление. “Бой” Москвы с блатом.

Эдакий “Китеж” — “Сеча при Керженце” (очень сжато): темы 1 и 3 в бою.

2. “И какие-то люди...” — фанфаронада блата, взятая в пессимистически-Вертинских тонах.

3. Выход Братова. и Сампсонова — провинция — в мягком лиризме.

4. Ладузин: “Милый Благушевск etc.” — в лиризме с нашим иронизированием по поводу действующего лица.

5. Восход солнца. Тема Москвы в гудках и мажоре.

I (2). Шествие к постели. Полонез из Провинции и Блата (может быть, под Ладузиным еще что-то) en parodiant <пародируя – *фр.*> финал I (1).

I (3). Открытие памятника. Провинциальный марш (тема Москвы лишь чуть-чуть проблеском).

Музыка финала как победный синтез темы Москвы и темы Благушевска в положительном знаке: здесь положительно, но провинциально еще).

2. Финал – дождь. Серость провинции. “Мокрые козы”.

II (1) Соревнование. Бой темы провинции и темы Москвы. С блестками блата на нем. Победа темы Москвы (переходно от марша открытия к маршу финала).

Гитара – тема блата и провинции в надрывной (иронической) лирике.

II (2) Москвушка – провинция в положительном лиризме. Блестки темы Москвы в лирическом акценте. Куплеты.

II (3) Ветер и вечная память, вырастающие из линии гитары, развернутой en grand <широко – *фр.*> – во всю площадь.

Триумф Братова – тема Москвы, но оформленная блатным стилем.

Финал (Москвушка одна) макс[имальный] лиризм.

III (1) “Братов” в громкоговорителе.

III (2) Музык[альный] антракт перехода в тему Москвы лирически. Мелодекламация.

Катастрофа в звуках.

Куранты и “Интернационал” (?) лирически.

III (3) “Интернационал” – forte (а что если перекомпоновать музыку “Интернационала” – как напр. его играл Майзель?) (оживить его?).

Качание Москвушки (качание в звуке) и разрастание этого в финал качелей, когда все летит. Синтез образа Москвы и Благушевска победно. Эти темы крушат извивы блата, из музыки исчезающие. Ритмы румбы через качание (под нее хорошо качать. И ритм румбы под темой и финальных качелей).

“Взлет пяти красных полотнищ”.

Тема открытия памятника I (3), но “Gipfel Qualitat”  
<верх достоинства – нем.>.

Затем этот мотив на румбу и качели – две темы:

лирика средних качелей

и румба боковых.

“Уханье” “соревнованья” во взлет качелей» (ед. хр. 846,  
л. 159–162).

### Последняя запись

Последняя датированная («б.ХІ.34») запись Эйзенштейна посвящается стилю, т.е. пространственному решению спектакля:

«Стиль.

От замкнутой трехмерности к сверхплоскости (плоскость, расходящаяся в кулисы – т.е. иллюзорную пространственность тах.).

1. Кубическое (I (2), II (1) (сцены интима семьи Самохваловой).

2. Кулисно распадающийся куб (“сквозняк” семьи Братова и Зойки)

(II (2), III (1)).

NB Две крайности понимания семьи.

3. Куб и живопись (кулисная) с превалированием кубического (I (3), II (3)).

4. Живопись (кулисная) и куб с превалированием кулисной живописи (I (1), III (2)).

5. Живопись и динамич[еские] кулисы пространства. Собственно out grow<здесь: избавление от – англ.> всех элементов спектакля + простр[анственная] кулисность летящих качелей (III (3)).

<Рис.>

Что кулисность для задника р.е.x., то не примкнутость к краям портала для павильонов.

<рис. декораций для I (2) и II (1)>

Эти две декорации взаимно-обратны и по свету: интим и “огоньки”, теплящиеся внутри, и темный куб с игрою лучей кругом и врываясь» (ед. хр. 846, л. 168–170).

Эйзенштейн словно встал на предпраздничную вахту и к празднику (в конце концов как бы ни менялось отношение к Октябрьскому перевороту, «Октябрь» останется одним из интереснейших произведений киноискусства) завершил свою работу. Режиссер продумал все и был потов к репетициям. Последний лист дела (ед. хр. 846, л. 177) – это перечень цехов театра и фамилий их сотрудников.

В уже цитировавшемся письме Г.Н. Попова от 22 октября вслед за восторженной оценкой пьесы следовала осторожная оговорка:

«Все это чудно, но завтра разговор с дирекцией Театра Революции о материальной стороне. Говорят, платят гроши, может все лопнуть»<sup>22</sup>.

Тем не менее в письме Эйзенштейна композитору от 16 ноября сообщается состав оркестра театра (24 инструмента) и прибавляется:

«В оркестр (убрав фисгармонию и рояль) можно усадить до 28 человек. Банда – по усмотрению композитора (от 10–12 человек обычно).

К этому отдельно добавим то, что будет необходимо (саксофон и т.д.)»<sup>23</sup>.

В постскриптуме последнее упоминание о ходе работы над текстом:

«Зархи превосходно дописывает пьесу и на днях закончит всё»<sup>24</sup>.

9 декабря композитор отправляет письмо Э.И. Шуб, где сообщает:

«Из приятных новостей имею – начало работы с Эйзенштейном над постановкой пьесы Зархи в Театре Революции. Пьеса очень острая и обещает произвести хорошую встряску на теафронте»<sup>25</sup>.

Это последнее упоминание о работе над «Москвой Второй». Следует добавить, что Театр Революции меньше всего нуждался в «хорошей встряске». Его и без того сотрясали шекспировские страсти. Постановка «Ромео и Джульетты» сопровождалась склоками между М. Астанговым и А. Поповым, премьера то назначалась, то отодвигалась. И. Шлепянов стал сорежиссером и наконец перед самой премьерой (уже в мае 1935 года) А.Д. Попов с нервным расстройством попал в больницу, а затем вынужден был уйти из театра.

Эйзенштейн, видимо, быстро понял, что до окончания работы над «Ромео и Джульеттой» он не получит возможности работать в театре.

Еще один замысел, которому было отдано несколько месяцев работы, откладывается на неопределенный срок. Но режиссер не может не работать. Еще в августе на съезд советских писателей приезжал Андре Мальро, была достигнута договоренность о написании сценария для «Межрабпомфильма» (кстати, и Мейерхольд одновременно задумал инсценировать тот же роман и вел переговоры об этом с Ильей Эренбургом), и 20 декабря 1934 года Эйзенштейн приступает к разработке следующего замысла: это наброски мизансцен к роману Андре Мальро «Условия человеческого существования».

6 января 1935 года режиссер записывает: «Разговор с Лидией Максимовной и Марк Натановичем о Шанхае (у них 6/1-35)»<sup>26</sup>, а 8 января открывается Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии, так много изменившее в планах Сергея Михайловича.

### 13 января, или Пункт о награждениях

Одиннадцатого января 1935 года в Большом театре было проведено юбилейное заседание по случаю праздника советской кинематографии. Там было оглашено Постановление ЦИК Союза ССР от 11 января 1935 года о награждении кинематографистов. Вот свидетельство очевидца:

«На 15-летию советского кино среди награжденных орденами Ленина — не назван был Эйзенштейн... Затаив дыхание — все ждали его имени в списках ордена Красного Знамени... И там нет... Орден Красной Звезды? И там нет... Народные артисты... И там нет... И только в заслуженных деятелях искусств попала его фамилия... среди других...»

Прервем цитату: орденом Ленина было награждено 11 человек (в том числе Б.З. Шумяцкий), орденом Трудового Красного Знамени — 14 человек (в том числе В.Ф. Плетнев), орденом Красной Звезды — 5 человек (в том числе Григорий Александров). Список заслуженных деятелей искусств открывал драматург Н.А. Зархи и следом за ним — перед оператором Э.К. Тиссэ — была названа наконец фамилия режиссера С.М. Эйзенштейна.

«Он ходил прежней поступью — тяжело и немного развалисто... Буйная его шевелюра давно уже поредела и сквозила растущей лысиной... Он ходил среди награжденных и счастливых, их было очень много — и улыбался... Он говорил с трибуны — покойно, уверенно, голос его звучал как всегда... И все всё же чувствовали ошибку... надо, надо было наградить его достойным образом...»<sup>27</sup>.

«И все всё же чувствовали ошибку...» В бывшем императорском театре был сыгран спектакль унижения достойнейшего, а он «улыбался» среди «счастливых». Это требовало объяснения, и оскорбленному, но не оскорбившемуся предоставили право объясниться.

Властям — и прежде всего председателю ГУКФа — надо было как-то обосновать свое решение. Кому-то пришла мысль перепоручить это самому Сергею Михайловичу.

В архиве сохранилась записка Эрмлера Эйзенштейну: «Сергей! Ты умен, будь умнее себя. Я прошу тебя, выступи. Ведь это чувство любящего тебя Фридриха».

На обороте записки пояснение рукой Эйзенштейна: «12/1-35. Банкет-награждение у Шумяцкого»<sup>28</sup>.

Видимо, его выступление 12 января на закрытом банкете вполне устроило сильных мира сего, и 13 января было созвано заключительное заседание Всесоюзного творческого совещания работников советской кинематографии, к тому времени уже завершившего свою работу, — фактически только для того, чтобы Эйзенш-

тейн публично выступил по поводу справедливости награждения. Там Сергей Михайлович, в частности, сказал: «Вы знаете, что мы не мало спорили и препирались в речах и на страницах прессы с т. Шумяцким. Но вчера, когда было собрание награжденных, мы с т. Шумяцким обнимались, и Фридрих Эрмлер сказал, что с этого момента начинается новый этап во всей нашей работе, этап непосредственной близости и полного до конца ощущения *одного общего дела между творческими работниками*, которых я в тот момент имел честь представлять, и *руководством, которое поставлено партией и которое ведет большевистское дело со всеми нами*»<sup>29</sup>.

13 января он должен был произнести «заключительное слово» публично. Так сказать последнее слово приговоренного после свершившейся гражданской казни.

Между тем наш герой все давно предугадал. Трудно сказать, о чем думал режиссер, зарисовывая 13 апреля 1934 года театральную коробку с неясной декорацией. У актера С.М. Эйзенштейна, выпущенного на сцену театра жизни 13 января, в сущности была одна задача — оправдать монаршью волю, признав за собой вину. Он не зря работал над спектаклем о памятнике ударнику труда, не зря придумал сцену самоубийства павшего ударника в перерыве между боем кремлевских курантов и «Интернационалом». Ему предоставили возможность найти «их» (не свои) слова для давно назначенной роли, и он нашел то, что ему и следовало найти:

«И сейчас <...> я хочу коснуться одного вопроса, который волнует вас и о котором не говорят в открытую. Я хочу этот вопрос поставить открыто. Это тот пункт из постановления правительства о награждениях в связи с пятнадцатилетием нашего кино, который касается меня. Какие чувства у нас, и в частности, у меня, в отношении этого постановления?

Товарищи, я считаю, что это документ величайшего назидания, которое мы получили от партии и от правительства. И в той части, в которой это касается меня, это, может быть, наиболее мудро, чем во всех других, сделано. И так именно я его и читаю. Дело в том, что вы знаете, что в оперативную, непосредственно производственную работу я не включался несколько лет, и постановление в части, которая касается меня, я понимаю как величайшее указание партии и правительства на то, что я обязан включиться в производство.

Я режиссер и педагог. И возможны случаи, когда я поступил бы так же, не боясь, что это может разбить чье-либо сердце.



Товарищи, мое сердце не разбито, *не разбито потому, что сердце, которое бьется за большевистское дело, разбито быть не может.*

(Продолжительные аплодисменты, все встают и стоя аплодируют)<sup>30</sup>.

Дальше с места последовала реплика, которая была напечатана в газете «Кино», но исчезла из последующих перепечаток «Заключительного слова» в сборнике «За большое киноискусство» и во 2-м томе Избранных произведений. Итак:

«(С места: Еще гениальнее стал наш Эйзенштейн).  
(Аплодисменты)<sup>31</sup>».

Подобное в древности называлось триумфом. Но перед нами человек, оправдавший действия власти, хотя одновременно и спасший себя — уже через двадцать дней он сообщит о начале работы над картиной «Бежин луг».

И все-таки всегда интересно, что просит победитель, какова мера его притязаний.

«Товарищи, вы мне здесь ассигновали очень много на мозг, прошу с сегодняшнего дня ассигновку и на сердце. (Аплодисменты)<sup>32</sup>».

При обращении к прошлому важно не только установить какие-то неизвестные факты, найти новые свидетельства о протекавших событиях, важно также понять, чем руководствовались те, кто привлек наше исследовательское внимание.

Мы много нового узнали о С.М. Эйзенштейне в 1934 году. Но в конце концов герой попросил помнить, что у него есть сердце. Так что же делать с тем, что мы узнали?

Остается присоединиться к поэту:

«Да будет проклят правды свет,  
Когда посредственности хладной,  
Завистливой, к соблазну жадной,  
Он угождает праздно! — Нет!  
Тьмы низких истин мне дороже  
Нас возвышающий обман...  
Оставь герою сердце! Что же  
Он будет без него?»

Итак, будем заодно с гением, оставим ему сердце.

1. ИП, т. 1. с. 584.

2. Ю р е н е в Р. Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть вторая. 1930—1948, с. 74, 75.

3. Цит. по: Ш у б Э с ф и р ь. Жизнь моя — кинематограф, с. 426.

4. П о п о в Г а в р и л. Из литературного наследия. М., 1986, с. 81.

5. Кабинет режиссуры ВГИК. Лекции проф. С.М. Эйзенштейна на 4-м курсе, 1934—1935 учебный год. Инв. № 38, л. 183. Далее в тексте: Инв. № 38 с указанием листа.

6. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 846, л. 1. Далее в тексте: ед. хр. 846 с указанием листа.

7. КЗ, №36/37, с. 240.

8. Из истории кино. Вып. 10. М., 1977, с. 105–106.

9. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 853, л. 10–11.

10. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1853, л. 1–8.

11. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1574, л. 7–10.

12. Там же, л. 6.

13. См.: «Кино», 1934, 4 сентября, с. 1.

14. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 853, л. 4–9.

15. Кулешов Л. Искусство кино. Театринопечать, 1929, с. 59–60.

16. Мейерхольд репетирует. Т. 2. Спектакли 30-х годов. М., 1993, с. 87–88.

17. См.: В.Э.Мейерхольд. Переписка. 1896–1939, с. 301.

18. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 853, л. 1–3.

19. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 852, л. 1, 2.

20. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1627, л. 1–3.

21. См.: КЗ, №36/37, с. 202.

22. Попов Гаврил. Из творческого наследия, с. 81.

23. Там же, с. 81–82.

24. Там же, с. 82.

25. Там же, с. 83.

26. См. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 363.

27. Афиногенов Александр. Избранное в 2-х т. Т. 2. Письма. Дневники. М., 1977, с. 275.

28. РГАЛИ, ф.1923, оп. 1, ед. хр. 2284, л. 37 и 37об.

29. За большое киноискусство. М., 1935, с. 165.

30. ИП, т. 2, с. 128–129.

31. «Кино», 1935, 17 января, с. 4.

32. ИП, т. 2, с. 129.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В индекс вынесены имена и фамилии только в тех формах, которые фигурируют в тексте (варианты даются в скобках). При составлении учитывался контекст упоминания персоны: например, различается упоминание Ивана Грозного как персонажа художественного произведения и как исторической личности и выносится последнее.

Сергей Михайлович Эйзенштейн в указатель не внесен. Также не указаны его родственники, знакомые и сослуживцы, роль которых в жизни Сергея Михайловича в исследуемый период пока не совсем ясна.

- Абрамов А.И. (Алекс. Абр., А. Абр.) — 142  
Аверченко А.Т. — 59, 60, 65, 70, 74  
Авраамов—Краснокутский А.М. — 327  
Адельгейм, бр. — 212  
Аксенов И.А. — 5, 87, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132–134, 155, 156, 170, 186, 200, 204, 205, 207–210, 214, 221, 222, 224, 225, 300, 302  
Александр II — 18  
Александр III — 18, 89  
Александров Г.В. — 149, 150, 152–154, 167, 172, 254, 259, 260, 277, 304, 310, 331  
Алперс Б.В. — 225  
Амнуэль А. — 54, 65, 74  
Ангаров А.И. — 299  
Андреев Л.Н. — 46, 81, 100  
Анна Иоановна — 103  
Анненков Ю.П. — 35  
Анненский И.Ф. — 103, 104  
Антонович (Будько) Д.И. — 301, 302  
Апушкин Я.В. — 187  
Арватов Б.И. — 99, 101, 114, 120, 121, 178–182  
Ардов В.Е. — 191  
Аренский П.А. — 106  
Арнольди М.Т. — 65, 75, 76  
Астангов М.Ф. — 299–302, 313, 330  
Аташева (Фогельман) П.М. — 251, 254–256, 258–260, 263, 265, 273, 283, 286, 290  
Аутсбург, д-р — 94  
Афиногенов А.Н. — 334  
Бабанова М.И. — 198, 293, 296, 297, 301–303, 306, 309, 31, 313, 318–320, 323  
Бабель И.Э. — 197  
Барнай Л. — 212  
Бартелмес Р. — 273  
Белая (Богдановская) С.Н. — 29, 34  
Беленсон А.Э. — 228, 236–238, 250  
Белый Андрей — 322  
Беляев М.Д. — 45  
Бенавенте Х. — 41, 42  
Береснев Н. — 186  
Берия Л.П. — 98  
Берна Э. — 259  
Бернар С. (Sarah Bernhardt) — 105, 276  
Бертельс А.О. — 57, 59  
Бертельс О.А. — 57, 59  
Билибин И.Я. — 71  
Бланшар К. — 157  
Блиох Я.М. — 240  
Блок А.А. — 142, 158, 159, 164  
Блюм В.И. — см. Садко  
Бодэ Р. — 249  
Болдуин С. — 267  
Бонди Ю.М. — 41, 42, 105, 142, 220, 221  
Бородин А.П. — 152  
Босенко В.И. — 274  
Боярский Я.О. — 291, 300, 302  
Браун — 265  
Браччолини Поджо — 100, 101  
Брехт Б. — 260  
Брик Л.Ю. — 275  
Брик О.М. — 119, 121, 275  
Брокгауз Ф.А. — 72  
Буало Н. — 165  
Бутковская Н.И. — 35  
Бухарин Н.И. — 235  
Бэнкрофт Д. (Bancroft) — 262, 263, 266, 267  
Вагнер Р. (Wagner) — 81, 168  
Вайль К. — 260  
Вахтангов Е.Б. — 129, 130  
Вахтангов С.Е. — 206  
Вега Л. де — 105, 106  
Ведекинд Ф. (Frank Wedekind) — 79, 80, 84  
Вейдле В.В. (Мумик) — 105  
Векслер Л. — 259  
Венгеров С.А. — 73  
Венцель Д. — 57, 59  
Вергинский А.Н. — 327

- Вертляев – 127  
 Вертов Д. – 157, 216, 236, 238, 239, 242, 243, 250  
 Веснин А.А. – 129, 134  
 Висковский В.К. – 240  
 Волков Н.Д. – 143, 264, 266  
 Вольф М.О. – 21, 23, 24, 30  
 Вольцоген Э. фон – 79, 82, 168  
 Гардин В.Р. – 260  
 Гарин Э.П. – 281, 283  
 Гауптман Э. – 46, 260  
 Гедеонов А.М. – 76  
 Гедеонов С.А. – 76  
 Генрих III – 270  
 Генрих VIII – 271  
 Георг V – 269  
 Герт В. (Гертруд Самош) – 257–260, 264  
 Гёте И.В. (Goethe) – 6, 29, 79, 98, 313  
 Гетье (в девичестве – Джалалова) Л.И. – 121, 154  
 Гильбер И. – 276  
 Гиппиус В.В. – 106  
 Глизер Ю.С. – 101, 256, 258–260, 264, 270, 272, 273, 276, 277, 279–283, 296, 297, 303, 309, 311, 313  
 Гнесин М.Ф. – 212  
 Гоголь Н.В. – 60, 61, 63–65, 67, 69, 70, 154, 244, 249, 283, 294, 313, 314, 317, 322  
 Гойя Ф. – 152, 153  
 Голейзовский К.Я. – 139, 142  
 Головин А.Я. – 139, 142, 325  
 Гольдони К. – 103  
 Гольц – 38  
 Гомон Л. – 269  
 Гоморов М.С. – 264, 266  
 Гончарова Н.Н. – 45  
 Горбачева – 66  
 Горький Максим (Мах Горький) – 125, 293  
 Горяева Т.М. – 8  
 Готье Т. – 140  
 Гофман Э.Т.А. – 49, 66, 73, 81, 100, 105, 106, 152, 162  
 Гоцци К. – 81, 103, 139, 269  
 Грауман С. – 282  
 Гри Мара (М.В. Якубович) – 270, 271  
 Грипич А.Л. – 193, 220  
 Гриффит Д.У. – 274  
 Гропиус В. (Gropius) – 262, 265  
 Гросс (Эренфрид) Г. (George Grosz) – 262, 265  
 Грузинов И.В. – 135  
 Данилов И.А. – 65, 66  
 Деборин А.М. – 252  
 Дебюро Г. (Gaspard Debureau) – 72, 139, 142, 270, 271  
 Дебюсси К. – 142  
 Деллюк Л. – 157  
 Джалалова – см. Гетье Л.И.  
 Джемс У. – 173, 178  
 Джойс Д. – 270, 271  
 Джонсон Б. (Ben Jonson) – 99, 100, 140  
 Джотто ди Бондоне – 250  
 Диккенс Ч. – 163  
 Динамов С.С. – 299, 300, 302  
 Дитрих М. – 283  
 Дмитриев А.И. – 65, 66, 83, 84  
 Дмитрий Прилуцкий – 17, 28, 29  
 Днепров М.А. – 85, 86  
 Домье О. (Daumier) – 247, 248, 250  
 Достоевский Ф.М. (Dostoevsky) – 45, 46, 89, 316, 322  
 Драйзер Т. – 302  
 Дэвис М. – 204  
 Дюлак Ж. – 269  
 Дюма-отец А. – 6  
 Евреинов Н.Н. – 34–37, 69, 71, 173, 178  
 Егоров В.Е. – 309  
 Екатерина II – 57  
 Елизавета Петровна – 17  
 Елисеев К.С. – 5, 53, 70, 71, 72, 74, 75, 78, 83, 85, 86, 115  
 Жаров М.И. – 145, 202, 225  
 Ждан-Пушкина М.П. (М.П., Мар. Павл.) – 10, 21, 23, 32, 34, 44, 45, 50, 52, 55, 56  
 Жид А. – 259  
 Зайцев В. – 56–59, 64, 114  
 Зайцева Н.Б. – 53, 57, 59, 64, 76, 114  
 Зайчиков В.Ф. – 273  
 Залкинд А.Б. – 219, 220  
 Зархи А.Г. – 287  
 Зархи Н.А. – 286, 287, 290–293, 295, 299, 301, 303, 309, 311, 312, 315, 319, 321, 322, 324, 326, 330, 331  
 Зиновьев Г.Е. – 235  
 Зноско-Боровский Е.А. – 106  
 Золотницкий Д.Е. – 5  
 Золя Э. (Zola) – 22  
 Зубцов И.С. – 299, 300, 302  
 Ибсен Г. – 36, 46, 201, 224  
 Иван IV Грозный – 15, 17, 18, 28, 29  
 Иванов А. – 23  
 Иванов В. – 8  
 Иванов Вяч. И. – 84, 106  
 Ивановский А.В. – 240  
 Игнатий Прилуцкий – 28, 29  
 Игнатов В.В. – 100  
 Ильинский И.В. – 198

- Инбер В.М. – 321  
 Инкижинов В.И. – 121, 137, 157, 201  
 Иосиф Золотой – 18  
 Калинин М.И. – 231  
 Калло Ж. (Callot) – 72, 73, 83, 84, 250  
 Кальдерон П. – 107  
 Каменев Л.Б. – 235  
 Капчинский М.Я. – 260  
 Карамзина Е.А. – 45  
 Карнера П. – 269  
 Каростин (Коростин) М.С. – 264, 266  
 Карраччи А. – 250  
 Карраччи Ан. (Caracci) – 247  
 Карраччи Л. – 250  
 Касаткина Н. – 143  
 Катя (Е.И.) – 11, 12, 19–21, 23–27, 32, 39, 45, 145  
 Кауфман Дж. С. – 283  
 Кельберер А.В. – 201  
 Керженцев П.М. – 262, 263, 265  
 Киселев С.М. – 311, 313  
 Клейман Н.И. – 5, 8, 11, 113, 137, 225, 242, 256  
 Клемансо Ж. – 268  
 Кнорре Ф.Ф. – 300, 302  
 Княжнин Я.Б. – 44, 45  
 Козиков С.В. – 273  
 Козинцев Г.М. – 260  
 Кольцов М.Е. – 260  
 Комарденков В.П. – 113  
 Комиссаржевский Ф.Ф. – 268, 269  
 Комиссаржевская В.Ф. – 73, 107, 212  
 Кон Ф.Я. – 231  
 Конечская Е.Я. – 36, 48–52, 58, 59, 74  
 Конечский И. – 46  
 Конечский И.И. – 46  
 Корбюзье (Corbusier; правильно: Ле Корбюзье) – 325  
 Коренев М.М. – 178  
 Корнель П. – 139  
 Кортес Э. – 251  
 Корш Ф.А. – 175, 178  
 Коршунов В.П. – 200  
 Крицберг Л.М. – 225  
 Кроммелинк Ф. – 208  
 Кросс В. (Victoria Cross; Анни Софи Кори) – 43, 45  
 Крэг Г. (Gordon Craig) – 54, 71, 72, 149  
 Кугель А.Р. – 200, 221, 222  
 Кузнецов М.М. – 94  
 Кузьминиха (Кузьминишна) – 100, 101, 111  
 Кулешов Л.В. – 149, 152, 153, 154, 216, 236, 238, 242–245, 308, 309, 334  
 Кульбин Н.И. – 35  
 Купер Г. – 283  
 Лакруа П. (Библиофил Жакоб) – 103, 104  
 Ланской М. – 46  
 Ланци Л. (Lanzi) – 22  
 Лапицкий И.М. – 55  
 Лапкина М. – 275, 276, 310  
 Ларин Ю. – 187, 194, 195, 218, 229  
 Лачинов В.П. – 71, 72, 74  
 Леблан М. – 142  
 Левин Е.С. – 146, 210, 212  
 Лёвшин А.И. – 5, 116, 166  
 Леже Ф. (Fernand Leger) – 269, 271  
 Леккок Ш. – 131  
 Ленин В.И. – 228, 230, 231–233, 235, 248, 252, 253, 292, 322, 331  
 Лермонтов М.Ю. – 107, 169, 207  
 Лессинг Г.Э. – 165  
 Ли В. (Виолетта Паджет) – 103  
 Линтильхак (Lintilhac E.) – 22  
 Лисеага Д. – 280, 283  
 Ллойд Дж. Д. – 267  
 Лондон Д. – 87, 101, 185  
 Лукин Л.И. – 139, 142  
 Лукомский Г.К. – 26, 27, 103, 104  
 Лукьянов Л. – 129  
 Луначарский А.В. – 71, 140, 188, 192, 247, 272  
 Любич Э. – 265  
 Люце В.В. – 141, 201  
 Майзель (Мейзель) Э. – 270, 271, 328  
 Макдональд Д. – 267  
 Маковский В.Е. – 137  
 Мальро А. – 330  
 Манн Г. – 266  
 Марголин С.А. – 5, 148  
 Марджанов К.А. – 312  
 Мариенгоф А.Б. – 135  
 Маринетти Ф.Т. – 259  
 Маркс К. – 137  
 Мартине М. – 156  
 Масс В.З. – 109, 125, 126  
 Маяковский В.В. – 251, 254, 272, 275, 294, 322  
 Медичи Е. – 306  
 Мей Ланьфан – 277  
 Мейерхольд В.Э. – 5, 6, 8, 35, 41, 42, 45, 54, 55, 66, 71, 73, 79, 80, 82, 98, 99, 105–112, 114, 16, 121, 124, 127, 129–132, 134–137, 139–145, 149, 155–169, 170, 173, 178, 194–197, 199–203, 205–220, 222–225, 243–245, 247–250, 266, 272–274, 282, 283, 289, 291, 292, 297, 307, 308, 310, 313, 314, 319, 322, 323, 324, 330, 334

- Мейерхольд (Хольд) И.В. — 98, 146, 147, 218, 220  
 Мейерхольд О.М. — 218  
 Мельничанский — 231, 232  
 Мережковский Д.С. — 37, 46, 47  
 Меринг В. — 260  
 Метерлинк М. (Meterlinch) — 46, 81, 167  
 Миклашевский К.М. — 103, 104, 158, 218–221  
 Михайловская — 300, 302  
 Михельсон Е.К. (FrI. Michelson) — 31, 35, 88–96, 111, 240, 241  
 Мольтер — 109, 126, 140, 142  
 Монозон Л.И. — 255  
 Монтегю А. (Ivor Montegu) — 268, 283  
 Монтезума — 251  
 Морозов А.А. — 234  
 Морозов П.О. — 41  
 Мохой–Надь Л. (Moholy–Nagy) — 262, 265  
 Моцарт В.А. — 243  
 Муратов П.П. — 21, 103, 104  
 Мусинак Л. — 255, 257, 274  
 Мухина В.И. — 296  
 Назимова А.Я. — 274  
 Негри П. — 282, 284  
 Неер К. — 258, 260  
 Незлобин (Алябьев) К.Н. — 85, 86, 269  
 Немирович–Данченко В.И. — 276, 283  
 Никитин А.Л. — 53, 86, 87, 90, 98, 100, 102, 106  
 Никитин Л.А. — 87, 98, 100, 101, 199, 279  
 Николаев П. — 23  
 Нильсен А. — 262, 266  
 Нильсен (Альпер) В.С. — 258, 260  
 Обухов А.Н. — 56  
 О'Коннор — 268  
 Опсагович — 57, 122  
 Орленев П.Н. — 212  
 Орлов Д.Н. — 291, 295–297, 303, 311, 313, 324  
 Островский А.Н. — 11, 15, 25, 27, 41, 61, 63, 76, 172, 180, 181, 185, 199, 203, 211, 309  
 Остужев А.А. — 162  
 Оффенбах Ж. — 41, 55  
 Охлопков Н.П. — 220  
 Панормов–Сокольский — 154  
 Парнах (Парнок) В.Я. — 121, 123, 124  
 Пастроне Дж. — 178  
 Патловский А. — 46  
 Патловская М. — 46  
 Пейс С.Н. — 33, 34, 45, 47, 53, 57, 65, 66, 75, 77, 78, 83, 85, 86  
 Перетц В.Н. — 103, 104  
 Перро Ш. — 31  
 Петров В.М. — 304  
 Пикфорд М. — 284  
 Пиранделло Л. — 258, 259, 260  
 Пискачор Э. (Piscator) — 258, 260  
 Платон — 45  
 Плетнев В.Ф. — 99, 100, 102, 143, 152–156, 171, 172, 180, 185–189, 192, 193, 199, 235, 301, 302, 331  
 Плеханов Д.Г. — 18  
 Погодин Н.Ф. — 301, 302, 312  
 Подвойский Н.Н. — 231, 232  
 Полонская В.В. — 275  
 Полонский В.А. — 275  
 Поммер Э. — 266  
 Попов А.Д. — 264, 266, 300, 301, 303, 308, 313, 314, 330  
 Попов Г.Н. — 286, 287, 299, 305, 306, 329, 334  
 Попова Л.С. — 118, 127, 138, 141, 201  
 Правов И.К. — 265  
 Преображенская О.И. — 265  
 Прокофьев С.С. — 142, 149  
 Птушко А.Л. — 304  
 Пуанкаре Р. — 231  
 Пудовкин В.И. — 167, 251, 258, 260, 265, 272, 273, 303  
 Пулайль А. — 269  
 Пушкарева М.А. (М.А., Мар. Алекс.) — 12, 19, 20–22, 26, 27, 31, 32, 41, 42, 44, 45, 56, 58, 59, 75, 76  
 Пушкин А.С. — 10, 37, 45, 65, 162, 195, 242, 281, 286, 294, 314, 315, 322, 325, 333  
 Пушкина Н.П. — 12, 19, 21, 22, 24–26, 31, 32, 45, 50, 52, 55, 56  
 Пырьев И.А. — 172, 273  
 Радлов С.Э. — 45, 140, 142, 217  
 Раевский Н.Н. — 162  
 Райх З.Н. — 149, 195–197, 200, 204, 205, 208, 209, 211, 214, 215, 220–223, 273, 274, 292, 310  
 Расин Ж. — 139, 142  
 Распутин Г.Е. — 262, 266  
 Рафес М.Г. — 262, 265  
 Резерфорд Э. — 269, 271  
 Рей Ман (Эммануэль Рудницкий; Man Ray) — 269, 270  
 Рерих Н.К. — 85, 137  
 Ржешевский А.Г. — 260  
 Рихтер З. — 228  
 Розенталь Л.М. — 270–272, 282  
 Роллан Р. — 54  
 Роом А.М. — 217  
 Рошаль Г.Л. — 304

- Ртищева М.И. — 306  
 Руденко Ж. — 121  
 Рутгман В. — 258, 260  
 Руэда Л. де — 41, 42  
 Рыков А.И. — 231  
 Рылло А.А. — 221, 228  
 Садко — 194, 218, 219  
 Сальери А. — 243  
 Сахаров — 11, 12  
 Сахаров А.Д. — 235  
 Светлов (Ивченко) В.Я. — 104, 105  
 Семенов А.И. — 51, 52  
 Сервантес М. — 41, 42  
 Симанович А. — 263, 266  
 Синклер Э. (Уптон) — 155, 156, 172, 186  
 Ситковецкая М.М. — 200  
 Скриб Э. — 41  
 Скрябин А.Н. — 142  
 Сливкин А.М. — 278, 279  
 Случайный Ф.М. — 54, 59, 70, 74  
 Смирнова Е.А. — 56  
 Смышляев В.С. — 87, 99, 100, 101, 106, 113, 114, 116, 123, 140, 143, 171, 185, 278, 279  
 Солженицын А.И. — 235  
 Соловьев В.Н. — 220  
 Соловьев Н.Я. — 11, 25, 27  
 Сологуб Ф.К. — 41  
 Спиридонов — 121  
 Сталин И.В. — 98, 235, 265, 279, 313, 322  
 Станиславский К.С. — 116, 205, 209, 222, 244, 283, 313  
 Старк Э.А. — 37  
 Стерн Л. — 6  
 Стецкий А.И. — 302, 303, 304  
 Строев А.А. (Ал. Ал.) — 53, 57, 59, 64–66, 73, 85  
 Строева В.П. — 304  
 Сутырин В.А. — 265  
 Сухово–Кобылин А.В. — 61, 143, 201, 202, 205, 249, 289  
 Сюзор П.Ю. — 71, 73  
 Сюзор Ю.П. — 71  
 Сюннерберг К.А. — 105  
 Таиров А.Я. — 125, 129–135  
 Таисия Ивановна — 298, 306  
 Тамайо-и-Баус М — 84  
 Татаринов В.Н. — 116  
 Тейлор Ф.У. — 120, 121  
 Терррайль П. дю — 121  
 Тик Л. — 105, 106, 199  
 Тикнор Д. — 100, 101  
 Тиссэ Э.К. — 66, 236, 254, 259, 283, 310, 331  
 Тихонович В.В. — 100, 107  
 Толлер Э. — 197  
 Толстой Л.Н. — 12, 283, 322  
 Томсон Дж. Дж. — 269, 271  
 Трауберг Л.З. — 260  
 Третьяков С.М. — 60, 121, 136, 156, 170, 179, 180–182, 185, 191, 193, 195, 199, 217, 219, 220, 249, 250  
 Троцкий Л.Д. — 156, 157, 206, 231, 233–235, 319  
 Тэн И. — 21  
 Уайльд О. (Wilde) — 30, 132  
 Урицкий М.С. — 13  
 Утесов Л.О. — 301  
 Файко А.М. — 135, 217, 249  
 Февральский А.В. — 53  
 Федор Стратилат — 29  
 Федоров В.Ф. — 127, 141, 143  
 Федоров Н.Ф. — 324  
 Федотов П.А. — 78, 79  
 Фельдман О.М. — 225  
 Фербэнкс Д. — 282, 284  
 Фердинандов Б.А. — 130, 132  
 Феспид — 143  
 Флаэрти Р. — 265  
 Фокин М.М. — 325  
 Фореггер (Грейфентурн) Н.М. — 99, 108, 109, 113, 122, 125, 126, 130, 132, 136, 151, 155, 166, 186, 202, 217, 225, 302  
 Фрейд З. — 90, 197, 198, 222, 223, 244  
 Фриче В.М. — 259  
 Фролов — 240  
 Фукс Э. — 257, 259  
 Харлампиев А.Г. — 121  
 Харт М. — 283  
 Херсонский Х.Н. — 151, 186, 265  
 Хохлова А.С. — 154  
 Цвейг С. — 197, 223, 224, 259  
 Цеткин К. — 231, 233  
 Цинн, д-р — 92, 94  
 Чаплин Ч. — 158, 159, 169, 204, 282, 284  
 Чемберлен Н. — 267  
 Червяков Е.В. — 299, 300, 302  
 Честертон Г.К. — 128  
 Чехов А.П. — 212  
 Чехов М.А. — 212  
 Чувелев И.П. — 137  
 Чудовский В.А. — 41  
 Шведчиков К.М. — 262, 265  
 Шевченко Т. — 302  
 Шекспир У. — 6, 72, 73, 99, 100, 134, 139, 163, 223, 308, 318  
 Шенк Д. (Скэнк) — 282, 284  
 Шершеневич В.Г. — 130–132, 135

- Шиллер Ф. – 76, 164  
 Шкловский В.Б. – 6, 10, 16, 206, 244, 249  
 Шлепянов И.Ю. – 299, 301, 305, 311, 312, 330  
 Шмеллинг М. – 269  
 Шницлер А. – 41  
 Шопенгауэр А. (Schopenhauer) – 36, 44, 82  
 Шостакович Д.Д. – 326  
 Шоу Б. – 113, 127, 200, 201, 225, 270, 271  
 Штейнов – 260, 263  
 Штернберг Д. фон (Sternberg, St.) – 262, 263, 266, 268, 282, 283  
 Штетер, д-р – 92, 93, 94  
 Штраус И. – 191  
 Штраус М.М. – 5, 101, 114, 142, 251–254, 256, 259–261, 263–265, 267, 268, 270, 272, 273, 275, 276, 278–280, 282–284, 293, 296, 299, 301, 303, 313, 323  
 Штреземан Г. – 261, 265, 268  
 Шуб Э.И. – 223, 225, 256, 277, 286, 330, 334  
 Шумяцкий Б.З. – 286, 287, 303, 304, 331, 332  
 Щербаков В.А. – 5, 137, 169  
 Эбелин, д-р – 91, 92  
 Эгдешман М.Н. – 272, 273  
 Эгдешман Н.М. – 272, 273  
 Эдуард I – 270  
 Эдуард VI – 270  
 Эдуард VIII – 268, 269  
 Эйзенштейн М.О. – 23, 30, 31, 35, 50, 51, 88, 89, 90–96, 124, 149  
 Эйзенштейн Ю.И. – 10–16, 18, 20–23, 26, 27, 29, 30, 32–48, 50, 53, 54, 56–59, 69, 71–78, 82, 84, 86–89, 98–102, 104, 106, 109–113, 116, 122–124, 134–136, 141, 143, 145–148, 150, 155, 170, 193, 195, 206, 207, 211, 214, 218, 236, 237, 239, 240, 254  
 Эжк Н.В. – 265  
 Элькснис (Эльксне) М.Я. – 30, 91, 96, 108, 111, 112, 114, 123, 146,  
 Эндзина Г.Д. – 10, 16  
 Эрберг Конст. – см. Сюннерберг К.А.  
 Эрдман Н.Р. – 249, 250  
 Эренбург И.Г. – 330  
 Эрмлер Ф.М. – 331, 332  
 Э–с В. – 141  
 Юденич Н.Н. – 38  
 Юренев Р.Н. – 178–181, 185, 193, 208, 225, 286, 334  
 Юрцев Б.И. – 118–120  
 Юрьев Ю.М. – 212  
 Юсупов Ф.Ф. – 263, 266  
 Юткевич С.Ю. – 5, 107–109, 113, 125, 126, 137, 148, 157, 158, 160, 161, 302  
 Яков Андреевич (Жаки, дядя Жак) – 136, 137, 144, 150, 156, 171, 193, 241,  
 Якулов Г.Б. – 132  
 Янгиров Р.М. – 274  
 Яннингс Э. (Jannings) – 262, 263, 266, 267  
 Яншин М.М. – 275  
 Ярославский Е.М. – 231  
 Ярхо – 124, 136, 144  
 Dumont Hervé – 259  
 Gershwin G. – 326  
 Haken, dr – 146  
 Hogarth W. – 103, 104  
 Kerr – 274  
 Köppitz, Frau – 252, 254  
 Lichtenberg G. – 103, 104  
 Parson L. – 280  
 Péricaud L. – 271

### Список иллюстраций:

- На фронтисписе:* С.М. Эйзенштейн на съемках фильма «Октябрь», 1927.  
 С. 9: С.М. Эйзенштейн с сослуживцами. Двинск, 1919 (в центре – В. Зайцев).  
 С. 97: С.М. Эйзенштейн перед афишей своего спектакля, 1923.  
 С. 227: Э.К. Тиссэ и С.М. Эйзенштейн во время съемок «Стачки», 1924.  
 С. 285: С.М. Эйзенштейн (слева) и В.Э. Мейерхольд (в центре) на репетиции спектакля «Вступление», 1933.



## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

**Часть первая. ГОДЫ СТРАНСТВИЙ  
СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА 9**

**Сезон первый – 1918/19 10**

Из писем С.М. Эйзенштейна к матери. 1918-1919 10

Дневниковая запись [до 20 сентября 1919 г.] 48

**Сезон второй – 1919/20 53**

Из писем С.М. Эйзенштейна к матери 56

[«Вступительное слово актерам»] 60

Из писем С.М. Эйзенштейна к матери 64

«ИГРОКИ». Два слова исполнителям 64

Из писем С.М. Эйзенштейна к матери 69

Frank Wedekind «Erdgeist» (скорее мелодрама, чем гротеск) 79

Из писем С.М. Эйзенштейна к матери 82

**Первая интермедия**

Сезон третий – 1920/21 87

Письмо Е.К. Михельсон С.М. Эйзенштейну 88

<b>Часть вторая. ГОДЫ УЧЕНИЯ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА</b>	<b>97</b>
<b>Сезон четвертый – 1921/22</b>	<b>98</b>
Из писем С.М. Эйзенштейна к матери	99
Жизнеописание Сергея Михайловича Эйзенштейна	115
Программа занятий в театральных мастерских Московского Пролеткульта на первое полугодие (август 1922 г.—январь 1923 г.) и отчасти на второе, выработанная на заседании Театральной Секции 26/VI—22 г.	116
Письмо Б. Юрцева С.М. Эйзенштейну	118
<b>Сезон пятый – 1922/23</b>	<b>122</b>
Письмо С.М. Эйзенштейна к матери	122
К вопросу о «моральном приоритете» Комментарии к первому выступлению в печати С.М. Эйзенштейна	125
Письмо С.М. Эйзенштейна к матери	135
Вступительное слово	137
Из писем С.М. Эйзенштейна к матери	143
Письмо Л.В. Кулешова С.М. Эйзенштейну	149
Письмо С.М. Эйзенштейна к матери	150
Письмо С.М. Эйзенштейна Л.В. Кулешову	152
Письмо Л.В. Кулешова С.М. Эйзенштейну	153
Письмо В.Ф. Плетнева С.М. Эйзенштейну	154
Письмо С.М. Эйзенштейна к матери	155
Гротеск и аттракцион	157
<b>Сезон шестой – 1923/24</b>	<b>170</b>
Письмо С.М. Эйзенштейна к матери	170
Выступление на обсуждении Программы обучения Режмаст Ц.К. Пролеткульта	172
Вокруг «Монтажа аттракционов»	178
Письмо С.М. Эйзенштейна к матери	193
Записка Райх	195

<b>Часть третья. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ПРИЗВАНИЕ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА</b>	<b>227</b>
<b>Сезон седьмой – 1924/25</b>	
«Je suis triste». О первом съемочном дне кинорежиссера С.М. Эйзенштейна	228
Письмо С.М. Эйзенштейна к матери	237
Письмо А. Беленсона С.М. Эйзенштейну	237
Заявления С.М. Эйзенштейна	238
Из писем С.М. Эйзенштейна к матери	239
«Кино – театр (аттракционов) только высшей марки...»	242
<b>Вторая интермедия</b>	
Сентиментальное путешествие. Письма С.М. Эйзенштейна М.М. Штрауху	251
<b>ЭПИЛОГ, или Десять лет спустя</b>	<b>285</b>
Эйзенштейн 1934, или От «Серебряного Ангела» к «Москве Второй»	286
<b>Именной указатель</b>	<b>335</b>

Владимир Забродин  
ЭЙЗЕНШТЕЙН: ПОПЫТКА ТЕАТРА  
Статьи. Публикации

Именной указатель и корректура  
С.М. Ишевская

Дизайн и оригинал-макет  
М.Б. Дашкова

Производственный цикл  
Л.В. Иванова, О.И. Баранчикова, П.К. Огнев

Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры  
123242, Москва, Дружинниковская ул., 15  
ЛР № 04001 от 12.02.2001

Налоговая льгота – общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2; 953000 – книги, брошюры

Подписано в печать 27 декабря 2004 г.  
Формат 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 21,5 уч. изд.  
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс  
Тираж 1000 экз. Заказ № 11390

С компьютерного набора и оригинал-макета  
Напечатано в ППП «Типография “Наука”»,  
121099, Москва, Шубинский пер., 6