

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ, ИЛИ 90 ЛЕТ СПУСТЯ

Статья С.М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» впервые была напечатана в журнале «Леп» в 1923 г. (№ 3. С. 70–75). Целиком она перепечатывалась еще только один раз: во 2-ом томе «Избранных произведений» в 1964 г. (С. 269–273). В комментариях к ней утверждалось: «В ЦГАЛИ хранится автограф статьи (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 900), с авторской датой 20 мая 1923 г.» (С. 525). На эти сведения до сих пор ссылаются как на достоверные.

Между тем дата «Москва, 20/V-23 г.» стоит на последней странице машинописи (сделанной, скорей всего, во ВГИКе, куда первоначально вдовой режиссера П.М. Аташевой был сдан архив Эйзенштейна). На страницах 1 и 8 этой машинописи стоит штампик «Музей истории кино СССР при ВГИК», откуда от руки вписан инвентарный номер – 1218 (см. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 900. Л. 24–31). Что касается авторской рукописи статьи «Монтаж аттракционов» (Там же. Л. 1–10), то в ней нет никакой даты, равно как и в черновиках статьи (Л. 11–23).

Если сравнить текст автографа с машинописью (т.е. с опубликованным в журнале текстом), то разночтения начинаются с подзаголовка: «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в Московском Пролеткульте» (автограф) и «(К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в Московском Пролеткульте)». Казалось бы, пустяк, которому не следует придавать особого значения. Однако если сравнить финалы автографа и статьи, то выясняется, что от авторского текста отрезана почти страница. После изложения эпилога спектакля, чем кончается журнальный вариант, в нем следует одно предложение о «связующих моментах NN», в то время как в автографе наличествует нотабене о «сценических требованиях на пьесу» в двух пунктах:

1) о «поступательной интриге» и 2) о «схеме действующих лиц». Из этого вытекает, что анализ превращения рукописного текста одной из основополагающих статей Эйзенштейна в печатный вариант до сих пор не проводился. Сделаем это. Напечатаем наконец окончательную авторскую редакцию статьи.

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ» А.Н. ОСТРОВСКОГО В МОСКОВСКОМ ПРОЛЕТКУЛЬТЕ

1. Театральная линия Пролеткульта

В двух словах. Мнение: театральная программа Пролеткульта – не в «использовании ценностей прошлого» или «изобретении новых форм театра», а в упразднении самого института театра как такового, с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия квалификации бытовой

оборудованности масс. (Прямая задача Научного Отдела Пролеткульта в области театра).

2. Остальное, делаемое под знаком «пока». Во удовлетворение привходящих – «не основных» – агитзадач Пролеткульта. Это «пока» по двум линиям под общим революционн[ым] знаком: 1. Изобразительно-повествовательный театр (статический и бытовой – правое крыло: «Зори Пролеткульта»¹, «Лена»² и ряд недоработанных постановок³) (линия бывш[его] Рабочего театра при Ц.К. Пролеткульта).



2. Агит-аттракционный (динамический и эксцентрический – левое крыло) в зачатке – только зачатки, поскольку при двойной режиссуре⁴, кроме того, велся бой внутри самой постановки против подходов М.Х.Т.⁵ – «Мексиканец» в постановке автора настоящей статьи совместно с В.С. Смышляевым – 1-ая Студия М.Х.Т. – в полном принципиальном расхождении, на следующей же работе («Над обрывом» Плетнева⁶) приведшее к расколу⁷ – линия, в дальнейшем принципиально выдвинутая для бывш[ей] Передвижной Труппы Московского Пролеткульта⁸ совместно с Арватовым⁹ и в дальнейшей сепаратной работе обозначившийся «Мудрецом» и ... «Укрощением строптивой»¹⁰, не говоря уже о «Теории построения»¹¹, проглядевшей все ценное «Мексиканца».

3. «Мудрец», начатый в Перетру и законченный по объединении обеих трупп¹² под вывеской 1-ый Рабочий Театр как первая работа в плане агита на основе нового метода построения спектакля: *Монтаж аттракционов*.

С. Эйзенштейн. Кадр из «Дневника Глумова» к спектаклю «Мудрец». 1923

4. Употребляется впервые. Нуждается в пояснении.

Предпосылки. Основным материалом театра выдвигается зритель – оформления зрителя в желаемой направленности (настроенности) – задача утилитарного спектакля (будь то агитспектакль, или рекламспектакль, или медицински-педагогический). Орудия производства – все составные части театрального аппарата («говорок» Остужева¹³ не более цвета трико примадонны, удар в литавры не менее монолога Ромео, сверчок на печи¹⁴ или выстрел под местами для зрителей¹⁵), – во всей своей разнородности приводимые к одной единице, их наличие узаконивающей – к их аттракционности.

Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, т.е. всякий его элемент, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию,

опытно-выверенному и математически-расчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность приятия идейной стороны демонстрируемого (особенность театра).

Чувственный и психологический в том понимании непосредственной действенности, как ими орудует напр[имер] театр Гиньоль¹⁶, строящий пьесы по двум приемам – выкалыванья глаз, отрезания рук и ног («*La Dernière Torture*»¹⁷, «*Le système du Docteur Goudron et du professeur Plume*»¹⁸) или соучастие действующего на сцене по телефону в кошмарном происшествии за десятки верст («*Au Téléphone*»¹⁹), положение пьяного, чувствующего приближение гибели, слова которого принимают за бред («*Au Rat Mort, cabinet 6...*»²⁰) – а, конечно, не в плане развертывания психологических проблем, где аттракционом является уже самая тема как таковая, действительно существующая и вне действия, понятно, при достаточной злободневности ее.

Аттракцион в плане формальном устанавливаю, как самостоятельный первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (составную) единицу действенности театра, и значит, театра вообще. (В полной аналогии «изобразительная заготовка» Гросса²¹ или «изобразительный кусок» Родченко²²).

NB. «Составная» – поскольку всякий аттракцион неминуемо составной – трудно разграничить в рискованном, напр[имер], акробатическом номере сферу действия физиологического соучастия в риске от подпадания под обаяние артиста (т.е. эротического воздействия его), лирический эффект некоторых сценок Чаплина²³ от перебоев аттракционности специфической механики его движений, аттракционность религиозной патетики и момент садического удовлетворения в сценах мучительства мистериального театра, социального протеста и мазохистического соучастия в революционных пьесах Толлера²⁴.

NB 2. Аттракцион – ничего общего с трюком, кроме того, что трюк, а вернее трик (пора этот слишком во зло употребляемый термин вернуть на должное место) – законченное достижение в плане определенного мастерства (по

преимуществу в акробатике) – лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче (или по-цирково – «продаже» его), в терминологическом значении являясь, поскольку обозначает абсолютное и в себе законченное, прямой противоположностью аттракциону, строящемуся исключительно на относительности – на реакции зрителя. Разграничение в достаточной степени софистическое²⁵, но практически ограничивающее момент «*l'art pour l'art*»²⁶ в самой формальной стороне спектакля.

Исходя из этого положения, коренным образом меняются возможности в принципах конструкции «воздействующего построения» (спектакль в целом) – вместо статического «отражения» данного по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием – свободный монтаж произвольно выбранных самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сцепки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект.

— МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ —

Путь, совершенно высвобождающий театр из-под гнета до сих пор решающей, неизбежной, единственно возможной иллюзорной «изобразительности» и «представляемости», через переход на монтаж «реальных деламоестей» (чистый цирк, варьете, мюзик-холл), [в] то же время допуская вплетение в монтаж целых «изобразительных кусков» и связанную сюжетную интригу, но не как нечто самодовлеющее и всеопределяющее, а как сознательно выбранный для данной целевой установки сильно действующий аттракцион или канву для сцепки других.

Поскольку только аттракцион является вообще единственной основой действенности спектакля (а конечно, не раскрытие замысла драматурга, правильное истолкование автора – во многих случаях индивидуально-противоположное истолкование режиссера только и создает аттракционность!²⁷ – верное отображение эпохи и т.п.) – мало-мальски всяким

набившим руку одаренным режиссером всегда по чутью и интуитивно осуществлялась, хотя и не в том намерении (перечисленных в скобках). Правда, не монтаж и конструкция, но во всяком случае «гармоническая композиция аттракционов» да еще логически (сюжетно) подходящая к пьесе (по пьесе «оправданных») (отсюда даже свой жаргон – «эффектный под-занавес», «богатый выход», «хороший фортель» etc). Остается в плане установления постановочных приемов сознательно лишь перенести центр тяжести на должное, ранее рассматриваемое как привходящее, не связывать себя логическим, бытовым и литературно-традиционным пиететом и установить данный подход как постановочный метод (работа в Режиссерских Пролеткульта²⁸).

NB. Примером все же прежнего подхода к аттракциону – «оправданное» аттракционированье (разрешение через аттр[акцион]) положений сценария – «Подвязка Коломбины»²⁹ (см. дальше) – режиссерский план, правильно обозначавшийся «изобретением сценических аттракционов»³⁰ – термин, раскрывающий технику построения принципиально иную, нежели монтаж, по которому построен

«Мудрец». Значение «Подвязки» как доведение до предела прежнего использования аттракциона³¹. «Мудрец» как первый опыт нового подхода в орудовании аттракционом.

Исследование использования и использованных в реализованных постановках аттракционов дает нам впервые метод объективного анализа постановок (до сих пор исключительно шедшего под знаком «нравится – [не] нравится» с подведением ученой фразеологии):

Мастерства формального построения спектакля.

Формальной приемлемости спектакля на сей день (последнее простым сопоставлением результата анализа использованных аттракционов с бюллетенем спроса на их качество на текущий день – колебания по преимуществу в плане превалирования то психологического, то физиологического момента, и, конечно, качественных разновидностей их – обуславливаемый социальной обстановкой дня).

Примеры: 1. Натурализм в театре. 1-ый период в МХТ – бытовая деталь как остро действующая новинка – аттракционно-неожиданная, отвечавшая – если и не



С. Эйзенштейн.
Кадр из «Дневника
Глумова» к спектаклю
«Мудрец». 1923



учитывавшая – индивидуалистическому моменту «я и мое» (приятно вид[еть]) – в дальнейшем быт ради быта без аттракционного учета – полное задавливание и конечный крах направления³². Японский театр (имея в виду не довольно популярный у нас театр Но, а менее известный XVII–XVIII века – Кабуки), допускающий ультранатуралистические NN хакакири с потоками крови и т.п. – пользуется их именно всегда лишь как остродействующее средство³³.

2. Требование вчера – отрыв от действительности (тенденция, отвечавшая периоду реакции) – в театр через отход от непосредственно, чувственно воздействующего типа зрелищ и подобной трактовки их по двум путям: а) МХТ – уход от себя и окружающего через перевоплощение (путем опереживания в действующих на сцене и перенесения себя в иную обстановку; в) условный – стилизационно-реконструктивный театр через перевоплощение в воспринимающего (зрителя) соответствующего пьесе момента (основа возбудительности через эстетическое восприятие³⁴). Превалирование стороны умозрительной и вовсе отвлеченной (Ибсен³⁵).

Бюллетень на сегодня – ультраконкретизация – потребность в осязательности, современности,

реальности – ставка на непосредственно действующее, спрос на чувственный аттракцион + бульварный пафос сюда же, а не только физиологический момент (между прочим залог существования театра и цирка, несмотря ни на какое кино, лишенное момента непосредственного физиологического воздействия) – сведение до минимума стороны «понимания», «расшифровывания», «распутывания» – увлечение цирком, мюзик-холлом и пр[очими] зрелищами – «реальной делаемости» – в ущерб изобразительным (характерно в этом отношении сопоставить описание «вчерашней» – уводящей – постановки «Эдда Габлер» – «примитивное, очищенное выражение того, что чувствовалось за пьесой – холодная, царственная Эдда» (П.М. Ярцев³⁶) – Мейерхольда в театре Комиссаржевской с его бульварно-мелодраматическим разрешением «Норы»³⁷ весной 1922 года на развороченной сцене б[ывшего] Театра Зон (к сожалению, по бездарности артистов во всей значимости замысла дошедшей лишь до нас немногих,

«Мудрец».
Наброски персонажей
спектакля



«Мудрец».
Эскиз костюма Жофра

помогавших тогда Вс[еволоду] Э[мильевичу] в «разворачиваньи» сцены³⁸, см. « »³⁹ №1), как два знаменующих две эпохи подхода к Ибсену.

Школой монтажера являются, конечно, кино и главным образом мюзик-холл и цирк, т. к., в сущности говоря (с формальной точки зрения), сделать хороший спектакль – это построить крепкую мюзик-холльно-цирковую программу, исходя из положений взятой в основу пьесы. Как пример, перечень «NN» эпилога «Мудреца» – экспозитивный монолог героя, кусок детективной фильма («похищение дневника»), музыкально-эксцентрическое антре-пародия (невесты и 3-х отвергнутых женихов в роли шаферов – сцена грусти в виде куплета «Ваши пальцы пахнут ладаном» и «Пускай могила» – в замысле ксилофон невесты и игра на 6-ти лентах бубенцов-пуговиц

офицеров), 3 параллельных 2-х фразных клоунских антре (мотив подкупной протекции), экспозитивный диалог, антре 3-х офицеров и туалы (тетка) (мотив задержки отказанных женихов), переход (каламбурный – через упоминание лошади) к N тройного вольтажа на неоседланной лошади (за невозможностью ввести лошадь в зал – лошадь втроем), хорые агиткуплеты («У попа была собака» – с качуком – попа в виде собаки – мотив начала венчания), разрыв действия (мотивом газетчика), кусок комической кинофильмы (резюме V акта пьесы в превращениях – мотив опубликования дневника) – продолжение действия (венчания) в другой группировке (сразу с 3-мя отвергнутыми), введение антирелигиозных куплетов («Алла-верды» – каламбурный мотив: необходимость привлечения муллы ввиду количества женихов), пляска, фарсовая сцена (укладывание в ящик жены и 3-х мужей), бытово-пародийная «свадебная». Обрыв – возвращение отвергнутого героя, полет героя на лонже под потолок в лучах прожектора (мотив самоубийства от отчаяния), разрыв – возвращение злодея – прекращение самоубийства. Бой на эспадронах (мотив вражды). Агит-антре героя и злодея на тему НЭП. Акт на наклонной проволоке (проход с манежа на балкон над головами зрителей – мотив «отъезд в Россию»), клоунское пародирование N с каскадом с проволоки, съезд на шее по проволоке с балкона для финального антре двух рыжих (сцена рева покинутых), заканчивающееся обливанием друг друга водой (традиционно), объявление «конец» – залп под местами для зрителей как финальный аккорд⁴⁰.

NB. Сюжетное введение кабаре, как такового, да еще в плане пародии ничего общего с настоящим приемом не имеет⁴¹ (разбор постановки вслед М.). Из изложения самого приема монтажа аттракционов вытекает ряд специфических требований на пьесу:

Интрига – «поступательная» (лучше всего по приему нанизыванья) – наиболее благодарная для нагромождения чувственно-действующих аттракционов возрастающей напряженности (тип интриги наиболее гарантирующий от потери «нити содержания» – для

⁹ Арватов Борис Игнатьевич (1896–1940) — участник группы ЛЕФ, теоретик производственного искусства, принимал участие в инсценировке рассказа «Мексиканец» (первоначальный вариант).

Что касается «линии», «совместно с Арватовым» выдвинутой после смещения с поста заведующего ТЕО Пролеткульта мхатовца Смышляева, то она сформулирована в «Тезисах по искусству», опубликованных в журнале «Горн» (1923. № 8). Этот текст атрибутирован как принадлежащий Б. Арватову и С. Эйзенштейну (см. в кн.: Забродин В. Опыт конкретного киноведения. М.: ВГИК, 2013. С. 63–64).

¹⁰ «Угрошение строптивой» — спектакль, поставленный В. Смышляевым в Первой студии МХТ (преьера — 9 апреля 1923). Спектакль пользовался успехом и шел до сезона 1936/37 гг. (более 100 представлений).

¹¹ Речь идет о книге В. Смышляева «Техника обработки сценического зрелища» (М., Всероссийский Пролеткульт, 1922). В ней была напечатана 1-ая интермедия «Мексиканца», написанная С. Эйзенштейном и В. Смышляевым (С. 136–140).

Скептическая оценка книги Смышляева Эйзенштейном объясняется тем, что там была изложена система работы Станиславского, неприемлемая для сторонников авангарда.

¹² По всей видимости, Эйзенштейн имеет в виду объединение передвижной труппы с труппой, работавшей в свое время над «Мексиканцем».

¹³ Остужев (наст. фам. Пожаров) Александр Алексеевич (1874–1953) — актер. С 1898 г. до конца жизни в Малом театре. В 1901 г. сыграл на его сцене роль Ромео в шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» (см. ниже у Эйзенштейна — «не менее монолога Ромео»). Довольно рано начал терять слух и в 1910 г. его окончательно потерял. Но проявив недюжинное артистическое мастерство, более сорока лет продолжал выступать на сцене. У глухих выработывается специфическая манера речи — отсюда у Эйзенштейна «говорок Остужева».

¹⁴ «Сверчок на печи» — спектакль Первой студии МХТ (по святочному рассказу Чарльза Диккенса). Поставлен Б. Сушкевичем (преьера — 24 ноября 1914), шел вплоть до закрытия театра в 1936 г. (более восьмисот представлений).

¹⁵ «Мудрец» завершился пиротехническим взрывом в зрительном зале.

¹⁶ Театр Гиньоль (или Гран-Гиньоль) — парижский бульварный театр (1899–1960), создавший особый стиль «театра ужасов».

¹⁷ «Последняя попытка» — пьеса Андре де Лорда.

¹⁸ Инсценировка рассказа Эдгара По «Система доктора Смолля и профессора Перро».

¹⁹ «У телефона» — пьеса Андре де Лорда.

²⁰ «В Мертвой Крысе, комната 6...» (франц.).

²¹ Гросс (наст. фам. Эренфрид) Георг (1893–1959) — немецкий художник, особенно известный как график и карикатурист, мастер острой социальной сатиры. В 1932 г. эмигрировал в США.

²² Родченко Александр Михайлович (1891–1956) — художник, фотограф, один из классиков фотомонтажа. Входил в группу ЛЕФ.

²³ Чаплин Чарльз Спенсер (1889–1977) — актер и режиссер. Создатель

маски бродяги Чарли. Эйзенштейн впервые написал о нем в 1922 г. в статье «Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине» (совместно с С. Юткевичем. — «Эхо», 1922. № 2. С. 20–21).

²⁴ Толлер Эрнст (1893–1939) — немецкий драматург. Эмигрировал в США в 1933 г.

В Театре Революции были поставлены две его пьесы: «Разрушители машин» (режиссер П. Репнин, премьера — 3 ноября 1922) и «Человек-масса» (режиссер А. Велижев, премьера — 26 января 1923). Режиссерская корректура обеих постановок осуществлена В. Мейерхольдом.

²⁵ Разграничение Эйзенштейном аттракциона и трюка явно следует разграничению Н. Фореггером трюка и фортеля, предложенному в статье «Пьеса. Сюжет. Трюк» («Зрелища», 1922. № 7. С. 10–11). Более подробно о влиянии фореггеровского понимания построения спектакля и концепции, предложенной Эйзенштейном в «Монтаже аттракционов», см. в нашей статье «Гротеск и аттракцион» (Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. / Статьи. Публикации. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 165–166).

²⁶ «Искусства для искусства» (франц.).

²⁷ Без всяких сомнений, речь здесь идет о превращении пьесы А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в спектакль «Мудрец» (крайне показательно, что на афишах спектакля авторское заглавие пародировалось — шрифтом выделялось: «Всякого довольно»).

²⁸ Преподавательская деятельность Эйзенштейна в учебных заведениях Пролеткульта исследована крайне недостаточно. Из проблематики, связанной с «аттракционами», опубликованы только две лекции (см. в кн.: Забродин В. Указ. соч. С. 137–143, 172–178).

²⁹ Сценарий С. Эйзенштейна и С. Юткевича «Подвязка Коломбины» был опубликован В. Щербаковым в кн.: Мейерхольд и другие. Документы и материалы (Мейерхольдовский сборник. Выпуск второй). / Ред.-сост. О.М. Фельдман. — М.: О.Г.И., 2000. С. 554–566.

³⁰ В документах, сохранившихся в архиве Эйзенштейна есть такая редакция программки неосуществленного спектакля: «Изобретение сценической площадки и костюмов С.Э. и С.Ю.» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 817. Л. 4).

³¹ Замысел Эйзенштейна и Юткевича исследован В. Щербаковым (см. два его текста «Низводящая вариация, или С лица на ляжку» и «Графические эскизы к «Подвязке», или Эйзенштейн рисующий» под шапкой «Эйзенштейн и Юткевич пересоздают шедевр мастера» в кн.: Мейерхольд и другие. С. 531–545. Перепечатано в кн.: Щербаков В. Пантомимы серебряного века. СПб.: ПТЖ, 2014. С. 207–290).

³² Отношение Эйзенштейна к первому периоду деятельности Московского Художественного театра сформировалось под влиянием главы «Натуралистический театр и театр настроения» статьи В. Мейерхольда «К истории и теории театра», вошедшей в его книгу «О театре», которую Эйзенштейн неоднократно перечитывал в 1919–1920 гг.

³³ Различные формы японского театра Эйзенштейн тщательно изучал (по немецкой и французской литературе, главным образом) в период, когда он возглавлял так называемую Энциклопедическую группу ГВЫРМА.

³⁴ Можно предположить, что к «стилизациянно-реконструктивно-му театру» Эйзенштейн относил деятельность Старинного театра

(книгу Э. Старка «Старинный театр» он читал летом 1916 г.). К этому же направлению он относил и спектакль В. Мейерхольда «Дон Жуан» (1910).

³⁵ Ниже Эйзенштейн называет спектакль «Эдда Габлер», осуществленный В. Мейерхольдом в 1906 г. в Театре В.Ф. Комиссаржевской.

³⁶ Ярцев Петр Михайлович (1871–1930) — театральный критик, драматург, режиссер. В сезоне 1906/07 гг. — заведующий литературным бюро Театра В.Ф. Комиссаржевской.

Эйзенштейн воспроизводит отрывок из рецензии Ярцева на спектакль Мейерхольда, включенный Всеволодом Эмильевичем в «Примечания к списку режиссерских работ» книги «О театре». Отрывок в рецензии звучит так: «Театр стремился к примитивному, очищенному выражению того, что чувствовал за пьесой Ибсена: холодная, царственная, осенняя Эдда» (цит. по кн.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. / Ред.-сост. А.В. Февральский. — М.: Искусство, 1988. С. 241).

³⁷ «Бульварно-мелодраматическим разрешением «Норы»» (что следует считать комплиментом) Эйзенштейн квалифицирует постановку Мейерхольдом «Норы» в Театре Актера (труппой К.Н. Незлобина, премьера — 20 апреля 1922).

³⁸ И. Аксенов в юбилейной брошюре «Пять лет театра им. Вс. Мейерхольда» так описал ситуацию премьерного спектакля «Норы»: «За несколько часов до начала представления выгородили декорацию. Она была выдержана в стиле Пикассо и сделана из подручного материала: старых боковых, повернутых к публике изнанкой, колосниковых правил, крючьев и подмосточных станков. Поверх плоскостей сооружения пустили фиолетовую и красную струи света. Горделили декорацию студенты ГВЫРМА — Зинаида Райх, Сергей Эйзенштейн и Василий Федоров; работа эта производилась ими в порядке зачета». (Цит. по кн.: «Правда нашего бытия». Из архива Театра Вс. Мейерхольда (Мейерхольдовский сборник. Выпуск третий). / Вступ. ст., коммент. и послесл. О.М. Фельдмана; сост. и подготовка текстов Н.Н. Панфилова и О.М. Фельдман. — М.: Новое издательство, 2014. С. 59). В «Афише ТИМ» (1926. № 1. С. 2–3) добавлялись еще два студента: А. Кельберер и В. Люце (см. «Правда нашего бытия». С. 164).

³⁹ Название печатного органа Эйзенштейном не указано.

⁴⁰ При republicации статьи во втором томе «Избранных произведений» С. Эйзенштейна составители издания попросили здравствующих в то время участников «Мудреца» (М. Гоморов, А. Куратов, А. Левшин, В. Шаруев, И. Языканов под общим руководством М. Штрауха) восстановить режиссерское решение эпизода (см.: Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. / Редкол.: П.М. Аташева, И.В. Вайсфельд, Н.Б. Волкова, Ю.А. Красовский, С.И. Фрейlich, Р.Н. Юренин, глав. ред. С.И. Юткевич, сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Ю.А. Красовский, В.П. Михайлов, подгот. текста В.П. Коршуновой., Т. 2. — М.: Искусство, 1964. С. 528–529).

⁴¹ В пьесе «Ratras» (переработка С. Эйзенштейном и Г. Александровым пьесы В. Плетнева «Над обрывом») действие происходило в том числе и в кабаре.

⁴² Джонсон Бенджамин (Бен; 1573–1637) — английский драматург.

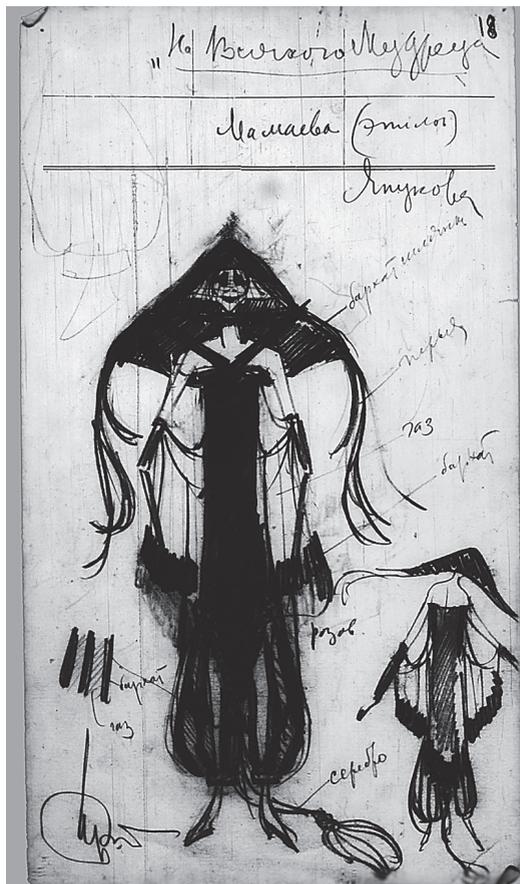
Его комедию «Вольпоне» (1607) Эйзенштейн пытался переводить («да еще белыми стихами», как он вспоминал много лет спустя) в начале 1921 г.

⁴³ «Дом ненависти» (1918) — цикл короткометражных фильмов (20 эпизодов) с Перл Уайт в главной роли (реж. Джордж Б. Сэйтц).

⁴⁴ Трактовка персонажей пьесы А.Н. Островского у Эйзенштейна менялась. В первом списке действующих лиц (старая орфография, т.е. текст написан до лета 1922 г.) они фигурируют как персонажи итальянской комедии масок: Арлекин, Доктор, Смеральдина, Капитан, Панталоне и т.д. В другом списке (новая орфография, т.е. текст написан после осени 1922 г.) появляются такие «полит-маски»: эповик, милитарист (Ллойд Джордж), Эс-Эр, Луначарский (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 800. Л. 41 и 42).

⁴⁵ Жанр французского бульварного романа молодой Эйзенштейн трактовал достаточно нетрадиционно: его наиболее ярким представителем он считал Бальзака.

«Мудрец». Эскиз костюма Мамаевой



То, что было сделано при публикации «Монтажа аттракционов» в «Лефе» (в позднейших дневниковых записях Эйзенштейн называл редактором статьи О.М. Брика), можно определить как превращение статьи в манифест. Самое заметное: исчезло все, что было связано с Мейерхольдом. Эйзенштейн искал свой путь, отталкиваясь как от практики натуралистического театра (символом которого выступал Московский Художественный театр), так и от противостоящего МХТ условного театра (его символизировало для Эйзенштейна творчество Мейерхольда). Если столкновение со Смышляевым (последователем МХТ) в «Лефе» было сохранено, то все упоминания о Мейерхольде и его спектаклях из текста выпали. Нет сомнений, что это было не решением Эйзенштейна, а требованием редакции.

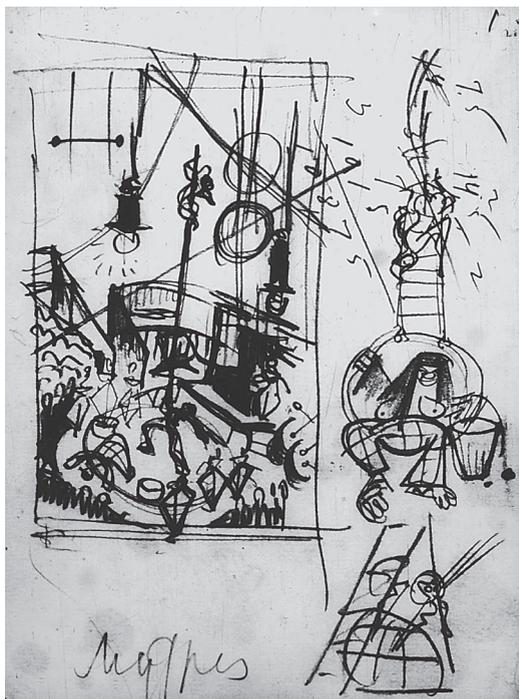
Исчезло почти все, что было связано с зарубежным искусством: и пассажи о японском театре и название американского сериала; и упоминание о зарубежных драматургах: Бене Джонсоне, Ибсене и Толлере; и даже был опущен появившийся у Эйзенштейна в финале – французский буржуазный роман. Осталось только упоминание о парижском Гиньоле, без конкретизации его репертуара.

Не были развиты и автобиографические мотивы статьи: исчезла «Подвязка Колумбины», не раскрыто участие Эйзенштейна в оформлении «Норы».

Поскольку датировки в автографе отсутствуют, то у нас нет возможности определить сроки работы над печатным вариантом статьи. Если сроки были сжатыми, то решение было принято редакцией логичное – сокращать все-таки проще и прагматичнее, чем дописывать и дорабатывать статью.

По сохранившимся в архиве материалам можно установить, что важный фрагмент (Л. 20–21) не дорабатывался самим Эйзенштейном.

Воспроизведем его.



«Мудрец».
Зарисовка мизансцены
с першем

1. (Замазано Эйзенштейном. – В.З.)
2. В какой степени «Мудрец» (– Gautier¹)
Формальность «Мудреца» и результат новый: прием

Логический шаг за «Мудрецом». Отказ в силу потребителя, доступность и общеприемлемость. Не одному рабфаку эта доступность без аттракционной примитивизации. Недоступность зрителю пьес – безаттракционно, не в ритме современности, аттракционная проработка (единств[енный] путь к совр[еменному] восприятию) – требует такой же острой восприимчивости сознанием (через культурные предпосылки), как эмоциональной. До потребности ощущения монтажа зритель дошел, но до осознания монтажного преподнесения зритель не дорос («мышление образами» – свойственен низшей степени культурности – совершенно так же, как приятие передвижника доступно всем, а фотомонтаж требует культурной предпосылки).

Монтаж 5-ти образных интонаций Турусиной делает ее доступной к выслуш[ив]анию, но идеологически в них пяти она не воспринимается – перш воистину перш спасения для целого акта, но он беспокоит зрителя вопросом: «Что он значит?» – эмоционально его организует, способствует уходу из театра колесом, но внесюжетностью зрителя беспокоит и оставляет неудовлетворенным.

Поэтому беспредметный, чисто монтажный ревагитспектакль не мыслим для аудитории. Хотя строится он в той же конечной цели – внедрение лозунга по путям кратчайшим – изложением его в аттракционно разработанного (более способного к приятию зрителя), то же что в предметном является продукцией вывода и кучу лишнего, правда, для примитивного приятия необходимого аксессуара приятия. Первый прием мыслим при богатстве ассоциативных откликов в зрителе, здесь

«Мудрец». Чертеж аттракциона
«Перчатки для Мамаева»



же на обогащение* запаса образов мышления зрителя.

Утв[ерждение] Луначарского, что из левого или правого здоровый человек выберет всегда правое, конечно, фактически верно только потому, что, с одной стороны, он слишком, благодаря стараниям Л[уначарского] в театр[альной] политике, вышколен на бездеятельность в театре как чувств (театр уводящей [у]казки³ – аттракционность в распускании себя), так и мыслительные работы – в первом есть еще просветы – он уже ощущает здоровье в своем приятии монтажа, тренирующем его чувств[енные] восприимательные центры, но до тренировки восприятия сознательно еще не дошел и всегда готов пожертвовать удобоприимчивостью во имя понимания без затраты сил, а не наоборот, подобно тому, как лопаешь неочищенные фрукты, рискуя холерой из-за лени и нежелания вымыть, спанье столетиями нераздетыми (деревня), чтобы скорее, с потерей пользы сна на крупный процент.

Одним словом, история Фрола и Фомы, засева на неделю позже и, наконец, неискоренимая тенденция каждого крестьянина все же лучше работать плужком и Савраской, чем трактором. Сельское хозяйство, и «Санпросвет» – да еще выставкой⁴ – почему-то считает необходимым бороться с этим, Наркомпрос смотрит иначе! И конечно, это основа приятия правого – русский человек на комфорт (а здесь экономика и комфорт – чего? восприятия – какая роскошь) так нетребователен и так слабо развито понимание экономики! Итак, надо считаться с положением, идти как-то навстречу, применяться к ситуации, но не сдавая линию. Сделать монтаж аттракционов приемлемым – т.е. логически оправданным – оправданным не формально и трактовочно, а сюжетно. И – выход, конечно, через... аттракционную агитдраматургию. Где постановочный аттракцион есть логическая интерпретация драматургического аттракциона – тот же возражений не встречает, поскольку он элемент интриги, как раз того, о чем соскучился театр (да и кино – недаром

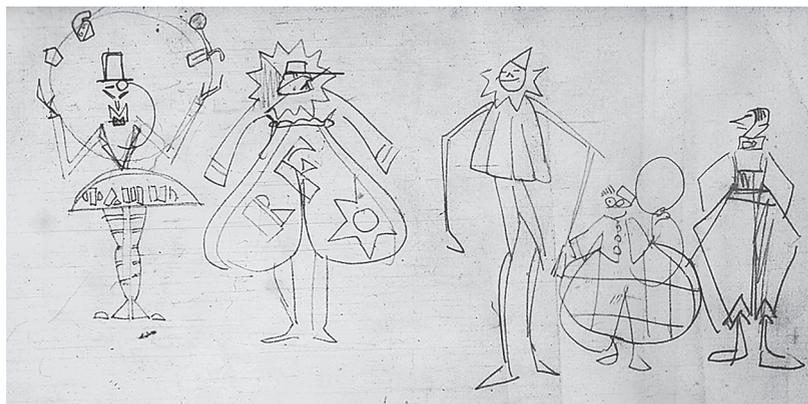
* Неспособность сближения данных выводов: Мамаев – рыжий.
(Примеч. С.М. Эйзенштейна.)

«претит» от рук Равеля, невесты Солнца⁵ и пр., столь монтажно, и технически, и динамически превосходящих «Дом ненависти» и «Мабузо»⁶, которые своим намеком интригующего более популярны). Детектив и мелодрама, но учителя не импрессионисты, и Понсон⁷ и Дюма⁸, а конструктивисты Бальзак (отец бульварного романа) и Леблан⁹, Fantomas¹⁰.

Физ[ическая] накачка – (Мудрец)

Patatras»

Герои[ческая] накачка –



«Мудрец». Эскиз костюма Мамаевой

«Мудрец». Наброски персонажей спектакля

¹ Готье Теофиль (1811–1872) – французский поэт, прозаик, эссеист. В молодые годы Эйзенштейн не раз упоминал его, а также его роман «Капитан Фракасс» и сборник эссе «Клуб хашишистов».

² Роль Манефы в спектакле «Мудрец» исполнял мужчина. Здесь легко обнаружить зависимость от «Смерти Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина в постановке Мейерхольда (Эйзенштейн был на этом спектакле режиссером-лаборантом совместно с В.И. Инжиновым); роль прачки Брандахлыстовой исполнял Н.П. Охлопков.

³ В автографе клякса – [у] поставлена нами как наиболее вероятная, однако что было у Эйзенштейна – неясно.

⁴ Видимо, речь идет о готовящейся Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке (начало работы 19 августа 1923). Существенно для Эйзенштейна было то, что в культурной программе выставки участвовал и Первый рабочий театр Пролеткульта с двумя его постановками: «На всякого мудреца довольно простоты» и «Мексиканец».

⁵ Что имеет в виду Эйзенштейн, установить не удалось. Фильм «Руки Орлака» (1924, режиссер Р. Вине) еще не был поставлен. Упоминание «невесты Солнца» оставляет большой простор для догадок.

⁶ «Доктор Мабузе» («Доктор Мабузе – игрок», 1922) – фильм Фрица Ланга (первая серия – «Великий игрок», вторая серия – «Присподняя»).

Эйзенштейн (совместно с Э. Шуб) готовил для отечественного проката односерийный вариант картины, названный «Позолоченная гниль», как перемонтажер.

⁷ Понсон дю Террайль Пьер Алексис (1829–1871) – французский писатель, автор авантурных романов.

⁸ Имеется в виду Александр Дюма (1802–1870) – французский писатель. Начинал свою деятельность как театральный драматург, автор популярных мелодрам.

⁹ Леблан Морис Мари Эмиль (1864–1941) – французский писатель, создатель образа «вора-джентельмена» Арсена Люпена.

¹⁰ Фантомас – злодей, персонаж романов Пьера Сувестра и Марселя Аллена, ставших основой популярного сериала (5 фильмов) Луи Фейада (1913–1914).

Это незавершенный вариант заключения. Вывод следует из сопоставления двух листов. Первый – набросок плана статьи.

1. Пролетк[ульт]
 2. Монтаж аттракционов. 2^я Набор
 3. Объективная оценка. анализа. 3^я Какая пьеса
 4. Претворение темы.
 - 5а 5б Стиль изобр[азительных] кусков
 - 6 Метод игры
 - 7 Костюм
 - 8 Мудрец – в методологическом значении
- (Ед. хр. 900. Л. 22).

Понятно, что опубликованный в «Лефе» текст – выполнение только двух первых пунктов плана.

В другой единице хранения находим подтверждение того, что текст, начинающийся с сопоставления «Мудреца» и Готье, является вариантом пункта 8:

«Заключение о методологическом значении 8

Утилитарность

Целевая установка

Монтаж интонаций Турусиной

Эксцентрики тоже играют на монтаже

Чаще противоположность

Разбег и перестукивание»

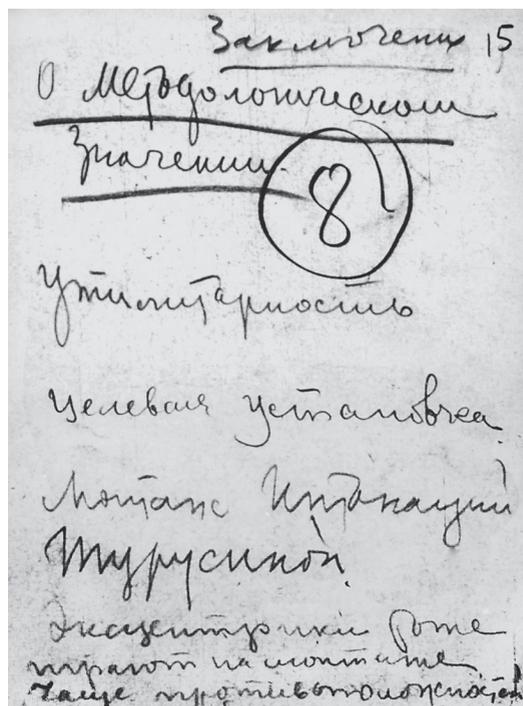
(Ед. хр. 800. Л. 15).

Пассаж об «интонациях Турусиной» есть в вышеприведенном фрагменте, но об эксцентриках там ни слова не было сказано. Надо полагать, заключение Эйзенштейном было всего лишь намечено, кое-что изложено конспективно, но окончательного решения, о чем он хотел бы написать, так и не было принято.

Попытаемся если не понять, то хотя бы пояснить некоторые положения «Заключения». Вряд ли кто-либо сможет вместо Эйзенштейна показать, «в какой степени “Мудрец” (–Gautier)». Однако в текстах режиссера наличествует занятая параллель. Во «Вступительном слове» (текст написан осенью 1922 г.)

есть такой тезис: «От сказки Луначарского к колесу Теофиля Готье» (см. Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 140). Следом рисунок схематично изображает колесо. К «сказке Луначарского» («Королевский брадобрей») Эйзенштейн делал наброски костюмов и декораций. Что касается «колеса Готье», то речь идет о колесе Фортуны из главки «Повозка Феспида» (роман «Капитан Фракасс»). Рисунок колеса (своего рода колесо обозрения) иллюстрирует и статью «Схема анализа театральных жанров», написанную 29 сентября 1922 г. в Петербурге (так в автографе Эйзенштейна; опубликована в кн.: Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 464–467 (текст), 496–497 (комментарии).

План заключения.
Автограф



Основной мотив этой статьи – поиски принципа максимального воздействия искусства и законов восприятия зрителя. Там же упоминаются многие авторы и их персонажи, которые завершают написанный Эйзенштейном фрагмент заключения к «Монтажу аттракционов».

Другое дело размышления режиссера о зрителе в связи с замечанием Луначарского о том, что «из левого или правого здоровый человек выберет всегда правое». Если заменить прилагательное «здоровый», не совсем уместное в разговоре именно о зрителе, на более подходящее: «обычный», «рядовой», «массовый», «неискушенный», «неподготовленный» и т.п., то сам Эйзенштейн понимает, что народный комиссар просвещения прав. И такой зритель создает большие проблемы для деятелей левого искусства. Легко обвинить Луначарского в разного рода грехах. Гораздо труднее привлечь к своим творениям массы. Для театра и кино это особенно важно.

Оптимальным вариантом воздействия на зрителя левыми была выбрана в то время эстетика так называемых «низких жанров». Отсюда интерес к детективу (о «красном Пинкертоне» говорил Бухарин), мелодраме, бульварному роману и многому другому.

Попытаемся понять конец фрагмента «Заключение».

«Физ[ическая] накачка – (Мудрец)» – это об акробатической (цирковой) подготовке труппы. Что только актеры ни выделывали на сцене: ходили по проволоке над зрителями и взбирались на перш без страховки.

«Героич[еская] накачка – » – здесь, видимо, из суеверных соображений Эйзенштейн не назвал спектакль, который должен был стать следующей премьерой – «Мексиканец». Он прошел всего пять раз: дважды в Нескучном саду (преьера 15 августа – в рамках культурной программы Сельскохозяй-

ственной выставки) и три раза в помещении театра. Эйзенштейн был и режиссером и художником (никто ему не мешал осуществить задуманное), но спектакль ждал провал.

Когда Эйзенштейн писал беловик «Монтажа аттракционов» он и не подозревал о будущем фиаско, поэтому фразу «разбор постановки вслед М.» надо понимать следующим образом: режиссер хотел написать разбор «Patatras» вслед разбору «Мексиканца».

Спектакль «Patatras» (переработанная С. Эйзенштейном и Г. Александровым пьеса В. Плетнева «Над обрывом») был отменен. Вместо него стал планироваться «социальный детектив в 38 картинах» С. Эйзенштейна и В. Плетнева (к марту 1924 г.). Это был гибрид «Patatras» и романа Эптона Синклера «Король-уголь», названный «Прорыв». Как это ни грустно, но названия оказались пророческими (в негативном смысле), спектакль так и не появился на свет.

Правда, летом и осенью 1924 г. была снята «Стачка», и режиссер, изгнанный из Театра Пролеткульта, победоносно начал свою деятельность в кино.

В той же единице хранения (800) нами обнаружены фрагменты: «Трактовка действующих лиц» (видимо, вариант главки 6. Метод игры) и «К костюму» (главка 7). Ознакомимся с ними.

Трактовка действующих лиц

Зачем изображать тип офицера – золотой молодежи (манеры кокаиниста и пр.), когда один его выход в виде традиционного шантанного малинового трио гусар (в первом варианте – женское трио в мужских костюмах – излюбленный wintergartенский N¹) сразу ставят точку над восьмеричным и в нашем к ним отношении. Кому важна какая то бы ни была подчеркнутая карикатурная обрисовка Жофра², когда он, взятый как фабричное клеймо – марка захватнического французского милитаризма, – достаточно известен как политический паяц, увы, пока еще не рыжий, получающий удары

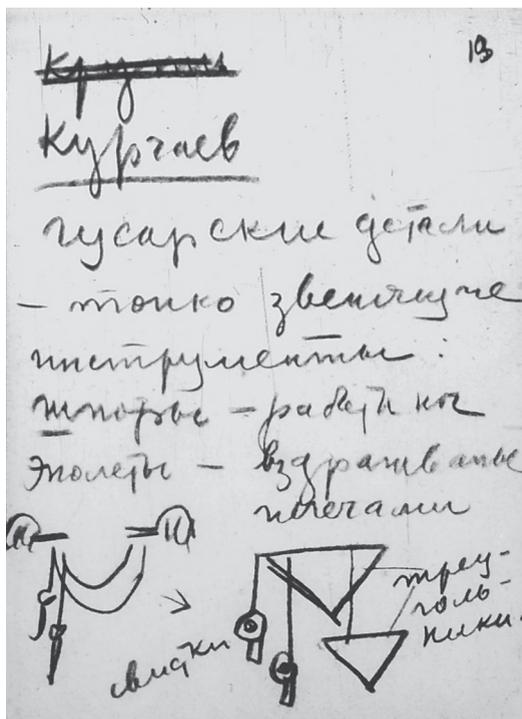
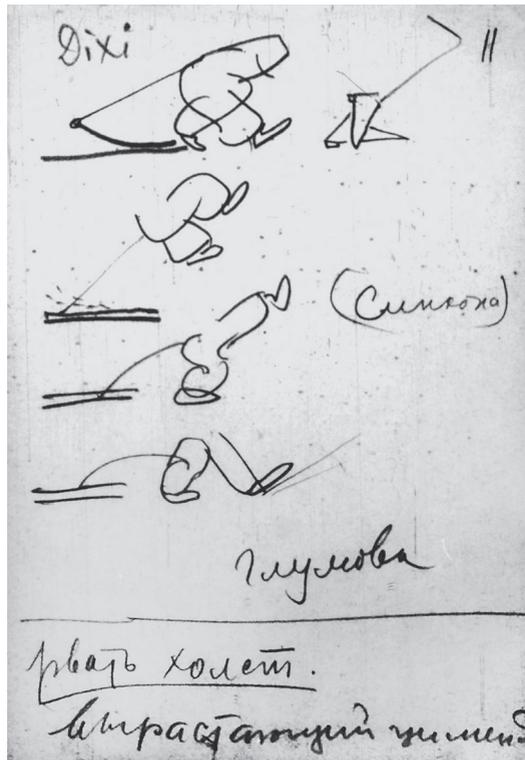
клоун – «героически» раздающий их, а потому выведенный в манежном костюме «1-го», смон-таженным с генеральским мундиром... с над-писью ЖОФр, где следует.

Салон-Турусина – икона и минет – послед-ный этап буржуазной дамы Мамаевых – одной ногой в могиле, блудлива и ханжа – игра на три голоса, – металлический венок на спине – груди, загорающиеся красным светом при приближении кавалера – 2 приживалки под кринолином³.

Итак, не переживание изображаемого, а из-девательство над производимым издевательст-вом, ставка и в трактовке действ[ующих] лиц на наглядность, броскость, конкретизацию – пла-кат, а не на картину, не [на]актерский образ, а фигуру эксцентрика, этуали, клоуна.

О Глумове – клоуне, всегда предпринимателе». (Оп.1. Ед.хр. 800. Л. 49 об. – 50 об.)

«Мудрец». набросок аттракциона «Синкопа» для Мамаева.



«Мудрец». Чертеж аттракциона гусарского костюма Курчаева

¹ Зимний сад (нем.) – название немецких мюзик-холлов. В трио гусар в «Мудреце» превратился Курчаев.

² Жофр Жозеф Жак (1852-1931) – французский военачальник. В период Первой мировой войны главнокомандующий французской армии, маршал (1916). В Жофра превратился в «Мудреце» Крутицкий.

³ Роль Салон-Турусиной в «Мудреце» исполнял М. Говоров.

К костюму:

Трактовка сквозь привычную и понятную мас-ку, заранее зная, кто и что она и что будет де-лать. Это определяет приемы и школу игры актера и внешность его в подаче на спектакле. Игра вне образ – что же остается?

Игра на актеру свойственных вырази-тельн[ых] средств[ах], персональных, аттрак-цион[ных] в плане наимыгоднейшей «про-дажи» их (Руденко¹), демонстрация своей оборудованности, смелости, ловкости и мастерства, своего личного фортеля, вве-денного в систему. Подыскивание сво-ей постоянной и единственно возмож-ной «чаплинской маски» в приемах игры.

Pro memoria

ЭМ



С. Эйзенштейн.
Кадр из «Дневника
Глумова» к спектаклю
«Мудрец». 1923

Роль режиссера – педагогически – «достилизовать актера до себя» (термин завед[ующего] отделом изучения психологии худож[ественного] творчества при Петербургском институте рефлексологии Бехтерева²) постановочно – монтаж имеющихся в его распоряжении резко индивидуализированных «разновидностей Чаплинов» применительно к наибольшей аттракционности смонтированной им мюзикхолльной программы на основе пьесы, отвечающей поставленным им себе агит-требованиям.

Роль костюмера. Прозодежды для актера мало: театр, идущий под знаком – новое содержание в новых формах, – не может удовлетвориться одной прозодеждой – атрибутом формального театра³.

Костюм д[олжен] б[ыть] кроме [того] сюжетен. Способствуя физической работе актера (raison d'être⁴ принципа прозодежды), он должен способствовать и определению фигуры актера в сознании воспринимающего – д[олжен] б[ыть] «видом на жительство» вышедшего на сцену, костюм на актере – это надпись на плакате: принцип всецело цирковой – недаром правилен расчет силового N, неизменно выступающего под названием и в шкуре гладиатора,

несущий идею трагической силы; укротителя львов – традиционная венгерка – символ неустрашимости; или штаны эксцентрика в их беспомощности, наездник – ковбоем. Арлекин. (Правда, и здесь в некоторых жанрах загрязнение: так, игра тяжестями в военной форме по ассоциации с реквизитом – лишь пушки и ядра, или перш в костюме матроса по ассоциации с мачтой бьют уже совсем на другое, хотя последнее и имеет оправдание в том, что матросская блуза лучше всего скрывает пояс, в который укрепляется перш.)

Костюм же – это уже применительно к чистой эксцентрике – может сильно подчеркивать самую игру в выяснении положений – так напр[имер] использование приема трансформации в плане овеществления политического хамелеонизма карьериста Глумова (резюмируемый в конце сборной фильмой, объединяющей все его виды) – одевание ослиных ушей и хвоста в разговоре с кадетом, демонстрируя свою (притворную) глупость, «потому что Милюкова⁵ не читал». Соска, пенчик и слюнявчик около тетки: «Я очень робок», фригийский колпак и красная тога, желая импонировать фашисту⁶, казацкая папаха [сл. нербр.] перед

Жофром⁷. В возведении данного положения в большую значимость местами костюмировка может быть...» (Л. 50 об. – 51 об.)

Завершение этого текста нами не обнаружено.

¹ Руденко Петр Корнеевич (сцен. имя – Жорж, род. 1887 – дата смерти неизвестна) – русский артист цирка, воздушный гимнаст, вольтижер. В 1927 г. эмигрировал.

² Бехтерев Владимир Михайлович (1857–1927) – русский невролог, основоположник рефлексологии, создатель Психоневрологического института. На его учение о «коллективной рефлексологии» Эйзенштейн часто ссылался в начале 20-х гг.

³ Прозодежда была введена в спектакль «Великодушный рогоносец» (художник – Л. Попова). Премьера состоялась 25 апреля 1922 г. Эта постановка Вс. Мейерхольда имела успех (не без примеси скандальности). В тот же день состоялась премьера спектакля «Макбет» (режиссер В. Тихонович, художники С. Эйзенштейн и С. Юткевич). Спектакль не вызвал зрительского интереса. Видимо, это болезненное для Эйзенштейна совпадение событий объясняет то, что он практически не упоминал о спектакле учителя.

⁴ Разумное основание (франц.)

⁵ Милюков Павел Николаевич (1859–1943) – русский политический деятель, теоретик и лидер партии кадетов, министр иностранных дел 1-го состава Временного правительства. В спектакле «Мудрец» Мамаев превратился в Милюкова-Проливного.

⁶ Текст написан до съемок «Дневника Глумова». В фильме перед фашистом (у Островского – Городулин) Глумов превращается в свастику.

⁷ В «Дневнике Глумова», снятом для спектакля, Глумов перед Жофром превращается в митральезу (скорострельное многоствольное артиллерийское орудие).

У Эйзенштейна существует и дополнение в текст заключения. В черновиках оно расположено на двух страницах (порядок листов спутан при архивной обработке: начало текста на листе 23, а завершение на листе 19).

Принципы французского бульварного романа, где все красавицы (особенно деми-монда) «под атласной кожей скрывают стальные мускулы»; «никто не может устоять перед таинственной обаятельностью его (героя) глаз» и т.д. (в отличии от английского, строящего интерес на выведении *characters'of*) следует в этом традиции *commedia dell'arte* и, кстати сказать, перенял, своеобразно преломив в соответствии с

политическими ситуациями, даже самые маски ее (размеры статьи не позволяют подробнее остановиться на разборе этого вопроса – укажу лишь на Арлекина – Рокамболя¹ – Арсен Люпена – одинаковых выразителей протеста против буржуазного общества, наравне (Л. 23) с сыщиком Лекоком Габорио², функционально аналогичного им, не полицейски-морализованного, как и Рокамболь – Аватаром³ во второй половине романов (слишком велики симпатии публики к нему – нельзя не сделать его благородным!). Любопытен в этом отношении роман Бальзака «Кузина Бетта»⁴ – где мы имеем весь набор масок со всеми особенностями, чрезвычайно любопытно пересаженными в драму. (Л. 19)

¹ Рокамболь – герой романов Поля Феваля (1817–1897).

² Габорио Эмиль (1832–1873) – французский писатель; Лекок – агент сысской полиции, герой романа «Господин Лекок».

³ Аватар – avatar (франц. – перевоплощение).

⁴ Интерес к этому роману Бальзака Эйзенштейн сохранил надолго. В конце 30-х гг. он предполагал инсценировать его с Юдифью Глизер в заглавной роли.

Становится ясно, что многие компоненты авторского варианта статьи Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» наличествуют в том или ином виде в его архиве: либо цельный текст, либо текст с фрагментами плана, либо содержательный отрывок. Сложить полный вариант все-таки не представляется возможным, даже если в архиве будут найдены все недостающие фрагменты, предусмотренные планом. Однако мы можем оценить объем замысла Сергея Михайловича и понять особенности его работы над текстами. И в дальнейшем очень часто замысел у Эйзенштейна гораздо более величественен и обширен, чем исполнение. Спустя 90 лет мы получаем возможность познакомиться с первым примером этого казуса.

**Публикация, вступление и комментарии
В. Забродина**