

Наталья Скороход

# ОТ «ЦАРЯ ГОЛОДА» К «СТАЧКЕ»

## ВЛИЯНИЕ ПЬЕСЫ АНДРЕЕВА НА ФИЛЬМ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

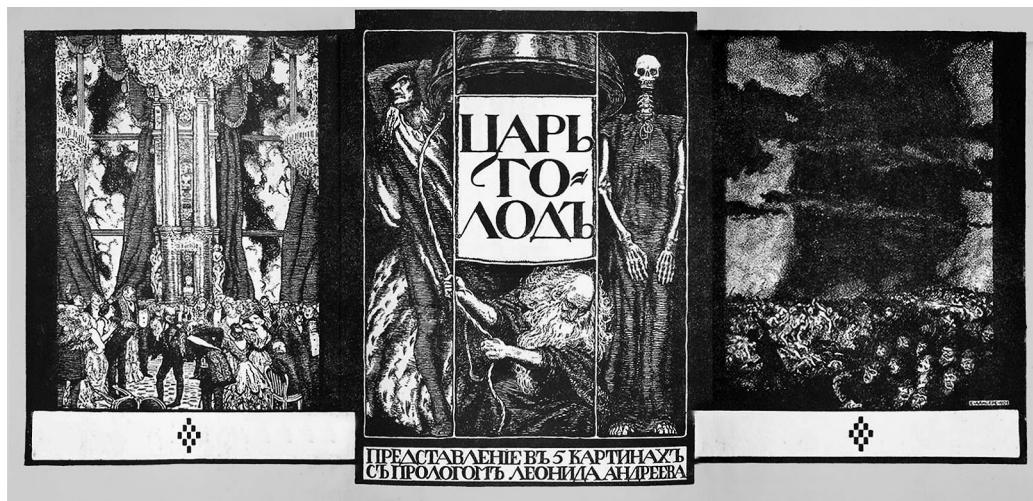
### 1. Вступление.

#### Исторический контекст

Советский авангард 1920-х годов принято связывать с идеями и движениями, отрицающими наследие не только русской культуры классического периода, но и Серебряного века. Но в нынешнее время тезис этот выглядит довольно шатко: история искусств все чаще обращается к материалам, с очевидностью доказывающим преемственность и наследование между различными художественными течениями этих периодов. Например, театральная концепция Пролеткульта (т.н. «творческого театра»), основанная на активности революционных масс, с очевидностью наследует идеи соборности, которую на протяжении века

вынашивали и лелеяли русские философы от А. Хомякова до Вл. Соловьева. И ныне ни у кого не вызывает сомнения тезис о том, что политическая и социальная революция, прервавшая естественное развитие искусства Серебряного века, так и не смогла оградить художников от влияния тех или иных созданных ранее идей и произведений.

Настоящая статья – еще один небольшой вклад в обсуждение проблемы разрыва и преемственности двух эпох: Серебряный век и Советский авангард. Мы рассматриваем один из неизученных в современном эйзенштейноведении вопросов, а именно: о влиянии пьесы Леонида Андреева «Царь Голод» (1907) на поэтику и сюжет фильма Сергея Михайловича Эйзенштейна «Стачка» (1925).



Е. Лансере. Отдельный оттиск фронтисписа к книге Л. Андреева  
«Царь Голодъ». 1908

Повторюсь, подобная связь никогда не обсуждалась ни в истории театра, ни в киноведении. Мысль о возможном влиянии не самой известной пьесы Андреева на прославленный фильм Эйзенштейна была высказана в 2013 году на Всероссийской междисциплинарной конференции «Сергей Эйзенштейн: pro et contra»<sup>1</sup> крупнейшим московским исследователем Владимиром Забродиным, говоря о «белых пятнах» эйзенштейновских штудий, одним из таких «пятен» г-н Забродин назвал замысел и сценарий первого полнометражного фильма Эйзенштейна – «Стачка». Мои исследования и работа в архивах подтвердили догадку и выявили ряд интересных фактов.

Действительно, пьеса Андреева и фильм Эйзенштейна посвящены одному событию – поражению русской революции 1905 года: «Царь Голод» изображает бунт голодающих рабочих, «Стачка» – восстание угнетаемых рабочих. Однако Леонид Андреев (1871–1919) – выдающийся беллетрист и один из самых репертуарных драматургов Серебряного века – писал о событиях первой русской революции как ее непосредственный свидетель и даже сочувствующий эсерам участник. Известно, что в революционные дни 1905-го писатель выступал на митингах и не раз предоставлял свой дом для собраний запрещенных партий левого толка, одно из таких собраний закончилось арестом самого хозяина, впрочем, вскоре Андреев был отпущен под залог. Именно Первая русская революция и желание громогласно высказаться о ней подтолкнуло известного беллетриста к драматургии. Две первые пьесы Андреева: «К звездам» (1905) и «Савва» (1906) – написаны буквально «по следам» революционных событий.

«Царь Голод» появился позже – в 1907 году, этот текст писался уже на пике андреевской театральной славы как продолжение драматургического цикла «Бог, Дьявол и Человек» – пьес, как полагал сам писатель, «принципиально новой формы», «без ре-

ализма и символизма»<sup>2</sup>. Открывшая цикл «Жизнь человека» (1906) была уже необычайно популярна в России, ее в один год поставили Станиславский и Мейерхольд. Новую пьесу Андреев обещал отдать театру Комиссаржевской, но цензурный запрет сделал «Царя Голода» недоступным для сцены. Пьеса не была разрешена к представлению драматической цензурой, однако этот запрет не распространялся на ее издание, и отдельной книгой – с иллюстрациями мирикурсника Е. Лансере – текст вышел в 1908 году в издательстве «Шиповник», где сам автор исполнял тогда обязанности главного редактора.

Сочувствуя революции 1905 года и приветствуя февральские события 1917-го, Леонид Андреев всеми силами ненавидел большевиков и наутро после Октябрьского переворота (24 октября 1917 года) он уехал из петроградской квартиры на свою виллу в Ваммельсуу (ныне поселок Серово на Карельском перешейке). Вскоре Финляндия отделилась от России, и Леонид Николаевич оказался в эмиграции. Там он изливал желчь на новую российскую власть, там мечтал о скором взятии Петрограда генералом Юденичем, там же и умер от удара в сентябре 1919 года.

Многие пьесы Леонида Андреева ставятся и по сей день, однако судьба «Царя Голода» сложилась иначе. Парадокс, но проект постановки этой пьесы разрабатывался лишь один раз: в Москве на Арене Пролеткульта в 1921 году. Постановка эта так и не состоялась из-за вмешательства цензуры, о чем будет сказано в свое время, однако работа над пьесой продолжалась в течение трех месяцев. Это было первое и последнее обращение театра к «Царю Году», а Эйзенштейн – единственный в истории театральный художник, создавший эскизы декораций и костюмов к пьесе. Всего через четыре года он снял свой первый самостоятельный полнометражный фильм «Стачка». Интересно, что «Стачка», как и когда-то «Царь Голод», должна была стать

частью цикла: семисерийной картины о революционной борьбе «К диктатуре». Однако другие части так и не были сняты.

Сергей Эйзенштейн (1898–1948), принадлежавший уже к следующему поколению отечественных художников, встретил первую русскую революцию, будучи еще ребенком, октябрьские же события 1917 года помогли ему – тогда студенту Института гражданских инженеров – связать свой жизненный путь с искусством. «Стачка» была посвящена 20-летию событий 1905 года, отмечавшемуся в условиях победы когда-то проигравшего класса, это была заказная работа, как, впрочем, и все будущие фильмы Эйзенштейна.

Здесь важно подчеркнуть, что «Стачка» биографически и творчески является точкой пересечения Эйзенштейна-кинематографиста и Эйзенштейна-театрального художника и режиссера. Почти все прежние кинематографические опыты Эйзенштейна: и «Дневник Глумова», и монтаж документальных кадров «Тексты чужого» для пьесы Третьякова «Слышишь, Москва?!” – связаны с работой в театре.

Начиная творческую карьеру в Москве в системе «Пролетарской культуры» – организации, объединяющей множество студий, мастерских и союзов, чтобы при поддержке Наркомата просвещения выводить формулы нового искусства, Сергей Эйзенштейн очень быстро приобрел репутацию «звезды Пролеткульта» как дерзкий и скандальный театральный художник и режиссер. Фильм «Стачка» также был создан в тесном сотрудничестве Первой кинофабрики с Пролеткультом, там снималась практически вся труппа Первого Рабочего театра: актеры, воспитанные Эйзенштейном и игравшие в его знаменитом «Мудреце» (1923) по Островскому. В титрах автором сценария значится «Пролеткульт», позже группа авторов была расшифрована так: «С. Эйзенштейн совместно с Г. Александровым при участии В. Плетнева и И. Кравчуновского»<sup>3</sup>. Примечательно здесь присутствие самого

Валериана Федоровича Плетнева, драматурга и одного из главных идеологов пролетарской культуры.

Был близок к идеологической верхушке Пролеткульта режиссер и педагог Валентин Тихонович, пригласивший двадцатире- летнего Эйзенштейна оформить спектакль по пьесе Леонида Андреева «Царь Голод» в сезоне 1920–1921 годов. Спектакль задумывался как большой, щедро финансируемый проект, премьера должна была состояться на Центральной арене Пролеткульта в театре Эрмитаж 1 октября 1921 года. Было бы недобросовестно вовсе не коснуться этой любопытной фигуры, право жаль, что личность Валентина Владимиевича Тихоновича постоянно остается за скобками театральных изысканий, а его воспоминания не изданы до сих пор<sup>4</sup>. А между тем, именно он оставил один из самых серьезных и загадочных словесных портретов юного Эйзенштейна: «Художник большой культуры и эрудиции, “западник” до мозга костей, [...] воспитанный на художественной работе над мертвым материалом, да еще в пору расцвета аналитических постимпрессионистских течений в искусстве, пришедший в театр как художник-конструктивист и импрессионист. Его творческая индивидуальность тесно переплеталась с жизненной – человека рационального и методичного склада, жесткого и сухого воображения, глубокого эгоцентриста, собранного и замкнутого»<sup>5</sup>.

Пути Эйзенштейна и Тихоновича, вероятно, пересеклись зимой или ранней весной 1921 года; известно, что в сезоне 1920–1921 гг. будущий кинорежиссер много и плодотворно работал в Москве как театральный художник, уже осенью 1921 (после запрета «Царя Голода») на одной из площадок ТЕО, в Доме театрального просвещения им. Поленова состоялась премьера шекспировского «Макбета», режиссером был все тот же Валентин Тихонович, а авторами сценографии и костюмов – Сергей Эйзенштейн и Сергей Юткевич. Если верить воспоминаниям Юткевича, Эйзенштейн

остался крайне недоволен спектаклем (состоялось всего несколько представлений), и после этого пути Эйзенштейна и Тихоновича разошлись.

Здесь небезынтересно вспомнить, что для многих выдающихся режиссеров «театральный конструктивизм» оказался своеобразным полигоном для поиска и осознания новых средств художественной выразительности. В недавней, напечатанной на страницах этого издания статье «Конструктивистская утопия Мейерхольда»<sup>6</sup> Вадим Щербаков, анализируя «зону пересечения» пути Всеволода Мейерхольда с конструктивистским театром (результатом чего стали три известные постановки и организация высших режиссерских курсов: ГВЫРМ, позже ГВЫТМ, где учился Сергей Эйзенштейн), справедливо утверждает, что професионализм Мейерхольда берет верх «в сражении» с философией конструктивизма и конструктивистским взглядом на искусство. Тот же путь прошел и Сергей Эйзенштейн, взяв от Пролеткульта лишь то, что помогло сформировать его профессиональный художественный язык.

Самого же Тихоновича, насколько можно судить по его выступлениям в печати, вовсе не интересовала профессиональная сторона вопроса, напротив, со здавая Пролеткульт как питомник нового классового искусства, его отцы-основатели принципиально не желали профессионализации: «Современный профтеатр не способен совершить театральный Октябрь. Его я – и не один я – жду от организаций, подобных Пролеткульту» – писал Тихонович. И подчеркивал: «Театральный Октябрь могут сделать лишь те классы, которые сделали Октябрь политический»<sup>7</sup>. Воспитанный «на мертвом искусстве», Эйзенштейн должен был стать для Тихоновича фигурой неприемлемой, но идеология и практика редко существовали в гармонии у представителей Пролеткульта. Пожалуй, они были последовательны в своей критике, но не в опытах создания

новых театральных произведений. Очевидным было и противоречие между теоретическими призывами к обновлению репертуара и постоянным обращением к «старым» пьесам, будь то Островский или Шекспир. Любимой практикой пролеткультовских идеологов было составление и обновление «списков» старой литературы, «полезной» и «вредной» для нового времени. Одним из следствий такого рода «ревизий» я считаю появление в творческих планах Тихоновича постановки некогда запрещенного к публичному представлению царской цензурой «Царя Голода».

Итак, можем представить историческую последовательность событий:

— 1908 год – издание «Царя Голода» Леонида Андреева с иллюстрациями Евгения Лансере (пьеса запрещена царской цензурой).

— 1921 год – подготовка постановки «Царя Голода» для Арены Пролеткульта, режиссер Владимир Тихонович, художник Сергей Эйзенштейн (постановка запрещена советской цензурой).

— 1924 год – создание фильма «Стачка», режиссер Сергей Эйзенштейн, сценаристы С. Эйзенштейн совместно с Г. Александровым при участии В. Плетнева и И. Кравчуновского.

Поскольку постановка пьесы не состоялась, упоминаний о «Царе Голоде» в архивах Эйзенштейна немного. Приведем три цитаты из писем: «“Царь Голод”, кажется, получается очень интересным»<sup>8</sup>, – пишет Эйзенштейн матери 26 июля 1921 года. Но спустя месяц интонация меняется: «С “Царем Голодом” очень большие осложнения: в связи с просто “голодом” боятся его идеологической стороны и 90 процентов за то, что он не пойдет. Мою двухмесячную работу, конечно, оплатят, но будет страшно обидно – это был бы колossalный “бум” и принес бы очень солидные деньги»<sup>9</sup> – сообщает он 20 августа 1921 года.

«Ты был живым свидетелем, как и по “Мексиканцу” или по “Царю Голоду” я “гнул”

режиссеров куда надо было», – обращается режиссер к Максиму Штрауху из Мексики, это свидетельство относится уже к началу 1930-х годов<sup>10</sup>.

Хорошо известно, что осенью 1921 года во многих губерниях на подконтрольных большевикам территориях Поволжья, Казахстана, Урала был страшный массовый голод, я предполагаю, что в этих условиях репертуарная комиссия Пролеткульта посчитала постановку пьесы Андреева нецелесообразной и ее репетиции так и не начинались.

Нам повезло, что большая часть карандашных эскизов Эйзенштейна к пьесе сохранилась в РГАЛИ, и несколько, выполненных гуашью – в архиве Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина. Судя по приведенным цитатам и архивным данным (в описи эскизов в РГАЛИ крайние даты обозначены как 7 мая – июль, самая поздняя дата эскизов из архива Бахрушинского музея – 2 августа), по меньшей мере май и два летних месяца 1921 года Эйзенштейн провел с пьесой Леонида Андреева, как художник он был увлечен «Царем Голодом», хорошо знал материал и его идеи отражали не только сценографический, но и режиссерский взгляд на пьесу. Естественно предположить, что многие из нереализованных в 1921 году идей могли быть использованы Эйзенштейном в будущих работах. В этой связи любопытно привести воспоминания Сергея Юткевича о совместной с Эйзенштейном работе над «Макбетом»: «Наблюдательный исследователь творчества Эйзенштейна, рассматривая эскизы художника к «Макбету», сможет наглядно убедиться, с каким постоянством и последовательностью разрабатывал Эйзенштейн систему образов, взволновавших его фантазию. В набросках шлемов шотландских воителей можно без труда найти сходство с «псами-рыцарями» из «Александра Невского», осуществленного четверть века спустя»<sup>11</sup>.

Своего «наблюдательного исследователя» ждал много лет и эйзенштейновский

замысел «Царя Голода». На первый взгляд, эстетический разрыв между модернистской пьесой Андреева с ее аллегорическими фигурами, эксцентричными, тяготеющими к футуризму эскизами Эйзенштейна и «Стачкой», воспроизводящей события пролетарской борьбы вполне реалистично, – огромен. К тому же фильм был создан в эпоху немого кино, а пьеса Андреева перегружена словесной материей – объемными репликами и многословными ремарками. Однако изучение материала подтверждает идею о заимствовании и разработке некоторых, найденных при работе над пьесой визуальных идей и решений. Но более всего поражает общее концептуальное созвучие пьесы и сценария фильма.

## 2. Сюжет

Сам Андреев гордился, что эта пьеса – «сложная, громоздкая, декоративная почти до степени оперы или балета»<sup>12</sup> – не отражает персональной истории, это история бунта голодных, жестоко подавленных сытыми. Возможно именно этим формальным признаком и привлек «Царь Голод» Тихоновича: общеизвестно, что хор как действующее лицо был необходимым выразительным средством практически во всех театральных экспериментах Пролеткульта. Возможно, именно под влиянием этих практик Эйзенштейн в 1920-е годы считал фабулу, построенную на судьбе отдельного индивида, устаревшим приемом буржуазного искусства. И надо сказать, что этот принцип он внедряет в кинематографе гораздо более последовательно и выразительно, чем в своих театральных опытах.

Современники «Стачки» посчитали главным свойством картины – кто-то достоинством, а кто-то недостатком – ее «многоголосый стиль», иными словами, тот факт, что действующим лицом был не индивидуум, а класс. «Сюжетом ленты стало взаимодействие масс»<sup>13</sup>, – писал о «Стачке» Виктор Шкловский. Здесь – помимо опыта



Кадр из фильма  
«Стачка». 1924

и влияния Пролеткульта – существует прямая параллель с пьесой Андреева, где действует хор голодных, хор сытых, хор воров и убийц.

Вторым интересующим нас фактом является сходство композиций. Действие «Царя Голода» делится на шесть частей, в каждой из которых показана определенная социальная среда: рабочие, аристократы, суд, голодная чернь. Вот как это выглядит:

- 1/ Царь Голод клянется в своей верности голодным
- 2/ Царь Голод призывает к бунту работающих
- 3/ Царь Голод призывает к бунту голодную чернь
- 4/ Суд над голодными
- 5/ Бунт голодных и предательство Царя Голода
- 6/ Поражение голодных и ужас победителей.

Фильм также делится на шесть частей, там можно выделить четыре среды обитания: рабочие, хозяева фабрики, мир криминала, полицейская охранка.

Разумеется, я не оспариваю факты: общеизвестно, что сценарий «Стачки» сочинялся на основании реальных событий рабочего движения в России, авторами была проведена исследовательская работа, материалом для «Стачки» стали в основном воспоминания старых большевиков.

Однако при сравнительном анализе сценария и пьесы, я прихожу к выводу, что в них возникают подчас буквальные совпадения, и нужно чуть-чуть видоизменить андреевские формулировки по-эпизодного плана, чтобы увидеть, как он легко трансформируется в сюжетную схему «Стачки».

Для удобства сравнения объединим оба синопсиса в таблицу.

Можно заметить, что и пьеса и сценарий в качестве сюжетных узлов используют:  
призыв к бунту,  
предательство,  
провокацию,  
расправу над восставшими.

Третья и шестая части сюжетов совпадают практически буквально, заметим, что эмоционально это наиболее сильные части «Стачки». И независимо от того, что у Андреева каждое действие привязано к определенной локации и каждая среда обитания развернута в рамках лишь одной части, а Эйзенштейн применяет свой знаменитый параллельный монтаж, запуская несколько сюжетных потоков одновременно – и здесь, и там все четыре социальных слоя участников маркированы совершенно одинаково: угнетенные, угнетаемые, государственная власть, чернь. Различие заключается не только в монтаже, но и в способе построения действия. У Андреева мы видим, как

	”Царь Голод”	«Стачка»
1	Царь Голод клянется в своей верности голодным	Самоубийство обвиненного в краже рабочего
2	Царь Голод призывает к бунту работающих	Активисты призывают к стачке рабочих
3	Царь Голод призывает к бунту голодную чернь	Хозяева завода призывают Охранку. Охранка призывает к бунту чернь.
4	Суд сытых над голодными	Хозяева отказывают рабочим в их требованиях
5	Бунт голодных и предательство Царя Голода	Продолжение Стачки и предательство Рабочего
6	Поражение голодных и ужас победителей	Провокация черни. Расстрел рабочих

правило, лишь начало или результат события: предательства, восстания или его подавления, тогда как Эйзенштейн разворачивает всю последовательность, от зарождения до финала.

И хотя сам факт заимствования теперь уже не установим, по косвенным признакам я делаю вывод о значительном влиянии пьесы на сюжет фильма. Более того, в пьесе Леонида Андреева впервые художественно отражен механизм зарождения, развития и подавления народного восстания. Эйзенштейн же разработал этот механизм подробно и приблизил его к исторической действительности – России начала XX века. Возмущение – восстание – требования – провокации – жестокое подавление.

### 3. Локации и персонажи

Ремарка первого акта «Царя Голода»: «При раскрытии занавеса глазам представляется, в черном и красном, внутренность

завода. Красное, огненное – это багровые светы из горна, раскаленные полосы железа, по которым, извлекая искры, бьют молотами черные тени людей»<sup>14</sup>.

В первом варианте сценария “Стачки” действие начиналось так же в сталелитейном цеху:

«Наплыv. Мелко. Работающий завод. (Сверху.) [...] Брызжет раскаленная сталь, наливаются в котел. [...] Наплыv на мелкие брызги... Потные лица литейщиков. Крупно. Крупно. [...] Котел с расплавленной сталью проезжает по литейной»<sup>15</sup>.

На этапе съемок от литейного цеха пришлось отказаться, это не отменяет того факта, что «Стачка» начинается с кадров, показывающих «внутренности завода».

Однако образы рабочих в «Стачке» и в эскизах к «Царю Голоду» отличаются принципиально. Оформляя спектакль, Эйзенштейн стремился следовать подробным ремаркам Андреева и внимательно вчитывался в пьесу. Например, делая наброски и

## ■ Штудии



чистовые эскизы к первому акту пьесы, он следует не только описательным ремаркам, но и вычленяет из хора реплики, принадлежащие тем или иным персонажам. Например, у Андреева мы читаем: «Третий Рабочий – сухой, бесцветный, будто долго, всю жизнь, его мочили в кислотах, съедающих краски»<sup>16</sup>. Эйзенштейн же берет за основу художественного решения реплику: «Меня плющит железный молот. Он выдавливает кровь из моих жил – он ломает кости – он делает меня плоским, как кровельное железо»<sup>17</sup>, – согласимся, этот текст воспроизводится художником в эскизе почти буквально. На эскизе мы можем прочесть сделанные рукой Эйзенштейна указания для изготовления костюма: «Очень грубый материал (толстый холст) в буроватых тонах ржавого железа». Здесь можно сделать предположение, что дух андреевской пьесы близок художнику-Эйзенштейну, что его вдохновляет текст «Царя Голода».

Даже если речь не идет о прямых использований в фильме образов, найденных в работе над пьесой, мы можем указать приметы косвенного влияния. Например, хор рабочих в первой картине у Андреева имеет трех корифеев: Первый – рабочий-геркулес,



Эскиз костюма  
Третьего рабочего.  
С. Эйзенштейн

Эскизы костюмов  
Рабочих

Эскиз костюма  
Царя Голода.  
С. Эйзенштейн

Второй – рабочий-поэт и Третий – уже описанный нами рабочий-старик.

В «Стачке» у Эйзенштейна мы тоже видим рабочую массу, из которой выделены трое: Пожилой рабочий, Молодой сильный рабочий и Рабочий-партиец.

И хотя в фильме, в отличие от художественного замысла пьесы, Эйзенштейн стремился воплотить жизнь завода максимально реалистически, мы понимаем, что типажно он вольно или невольно воспроизводит андреевскую троицу из «Царя Голода».

Здесь есть и еще одна – не очень заметная, однако принципиальная параллель. Протагонистом драмы Андреева является, как известно, сам Царь Голод – аллегорическая фигура, призывающая рабочих к бунту в начале пьесы и предающая их богатым и сытым в ее кульминации. Образ Царя Голода Андреев заимствовал у Некрасова: «В мире есть царь, этот царь беспощаден, голод название ему...»<sup>18</sup>, – эти строки из «Железной дороги» были известны драматургу с гимназических времен.

Работая над пьесой, Эйзенштейн, естественно, много размышлял над решением этой фигуры. К сожалению, костюмы и грим Голода дошли до нас только в черновых версиях. Однако один из карандашных эскизов выполнен довольно тщательно: с описанием цветового решения и типа ткани. Общее решение фигуры сделано в близкой к футуризму манере, однако без обычной для Эйзенштейна иронии. Напротив, мы видим, что художник романтизирует эту фигуру: тут и огромные глаза и узкий надменный подбородок и практически балетный костюм, основные цвета которого – серый и серебристый, а материал – газ. Это отчасти зловещий, но все же трагический персонаж. Виденье Эйзенштейном образа главного героя не противоречит описанию Андреева: «Царь Голод движется беспокойно и страстно, так что трудно составить представление о его фигуре. Заметно только, что он высок и гибок»<sup>19</sup>, – так видит его автор в Прологе. И еще – в Первой картине: «Он высокого роста, худощавый и гибкий; лицо его, с огромными черными, страстными глазами, костляво и бледно; и волосы на точеном черепе острижены низко. До пояса он обнажен, и в красном свете отчетливо рисуется его сильный, жилистый торс...»<sup>20</sup>. Своеобразной параллелью к этому персонажу в «Стачке» является фигура Молодого рабочего, предавшего и стачку, и своих товарищей, соблазненного и «купленного» агентами царской охранки. Так же, как и

Царь Голод, предатель-рабочий мучается содеянным и презирает своих новых «хозяев» – полицейских и агентов охранного отделения.

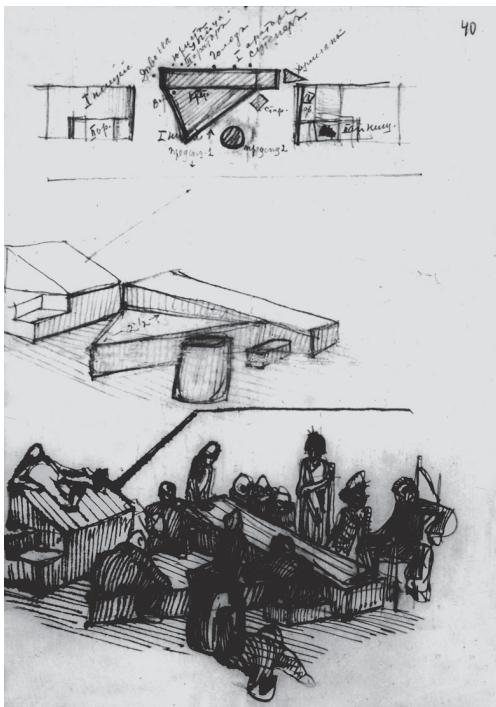
Что же касается поэтики «Царя Голода» и «Стачки», то и здесь мы обнаруживаем много общего. На сегодняшний день опубликовано уже немало исследований на тему экспрессионистских корней творчества Леонида Андреева<sup>21</sup>. Наряду с такими рассказами, как «Стена» и «Красный смех», пьеса «Царь Голод» – произведение, в котором подобные мотивы прослеживаются с очевидностью. Общеизвестно, что русский экспрессионизм не оформленлся как течение, однако его черты выделяются в творчестве многих выдающихся художников 1910–1920-х гг., в том числе и у Эйзенштейна. Отмечается его восхищение немецким кинематографом Ланга, Мурнау и Вине, и то, что разработанная им поэтика эксцентризма, монтаж аттракционов во многом пересекались с экспрессионистской эстетикой. В первом полнометражном фильме Эйзенштейна «Стачка» и его всемирно известном «Броненосце „Потемкин“» прослеживаются черты немецкого экспрессионизма. Однако я полагаю, что в этом смысле влияние на «Стачку» оказала именно пьеса Леонида Андреева.

Одна из выдающихся сюжетных линий «Стачки» связана показом излюбленных персонажей экспрессионистов – «людей дна». В фильме агент охранки подбивает криминальный элемент – так называемых «ребят Короля» совершить поджог винного магазина в рабочем поселке, и тем самым спровоцировать полицию и оправдать жестокое подавление стачки. Этот сюжетный узел – прямое повторение второй картины андреевской пьесы, только там к «людям дна» приходит сам Царь Голод, предлагая ворам, убийцам, проституткам и сутенерам, – словом, «детям Царя Голода» вложить свою лепту в бунт рабочих, здесь кстати возникает мотив пожара, который потом использует Эйзенштейн в «Стачке»:

## ■ Штудии



## Эскиз декорации к второй картине «Царя Голода»



## Эскиз декорации к второй картины «Царя Голода» (вариант)



*Кадушкино кладбище. Кадр из фильма «Стачка»*

том, что эта сцена особенно вдохновляла молодого Эйзенштейна и он не столько рисовал костюмы, сколько выдумывал персонажей. В дальнейшем эпизод «Кадушкино кладбище» во многом опирается на третью картину пьесы Андреева.

Действие картины Андреев предварил ремаркой, подробно описывающей не только пространство, но и атмосферу: чернь обитает в огромном подвале со сводчатыми потолками: «в углах помещения и на дальнем конце его валяется всякая рухлядь: пустые, полуразсыпавшиеся бочки без обрущей, какие-то доски, деревянные козлы и т. п.»<sup>23</sup>. Чернь, сидя за столом «на бочонках и досках», проводит собрание. Как мы видим на эскизе, центром композиции у Эйзенштейна становится бочка.

Что ж, именно «кладбище бочек» – «Кадушкино кладбище» становится в «Стачке»

«...Бунт! Горячая потеха! Хо-хо-хо!

- Запасайтесь спичками.
  - Спички дешевы! [...] Огонь!
  - Будет светло. Хо-хо-хо!»<sup>22</sup>

Судя по сохранившимся эскизам, художник Эйзенштейн прорабатывал вторую картину пьесы «Царь Голод» самым подробным образом. Несколько эскизов декорации, множество зарисовок костюмов и образов, эскизы грима – все говорит о



самым ярким аттракционом, его визитной карточкой, и мы можем предположить, что эта блестящая идея связана с работой над «Царем Голодом».

Эйзенштейн сочиняет персонажей: вот Председатель отребья – прототип будущего Короля Бориса Юрцева, из эскиза костюма вора в фильм войдет идея костюма – штаны с одной брючиной или же штаны, составленные из частей брюк разных фасонов. А вот Любовница Председателя войдет в фильм практически без изменений: ее костюм наденет блистательная Юдифь Глизер, играя в «Стачке» «Королеву» воров.

Есть еще одна примечательная деталь. В набросках Эйзенштейна к этой картине навязчиво повторяется один и тот же эскиз – это маленький бочкообразный человечек, в одном из рисунков есть подпись «кретин» – интересно, что этого персонажа Эйзенштейн придумал, в тексте Андреева его нет, но в «Стачке» появится весьма похожий герой – карлик ростом с бочку, паж «Короля».

#### 4. Кульминация

Финальная часть «Стачки» – расстрел рабочих, ассоциативно смонтированный Эйзенштейном с эпизодом забоя быка,



Б. Юрцев – Король.  
«Стачка»

Эскиз костюма Вора.  
«Царь Голод»



Эскиз костюма  
Любовницы Предсе-  
дателя.  
«Царь Голод»

Ю. Глизер – Подруга  
Короля. «Стачка»





Кадр из фильма  
«Стачка»

Кретин – эскиз ко  
второй картине  
«Царя Голода»

могла бы идти с интерпритациями из пьесы Андреева: «Перед жерлом пушки, теряясь в густых сумерках, лежат трупы убитых. Это голодные. И смутно рисуется над мертвым полем острый силуэт Смерти»<sup>24</sup>. Разница в том, что у Андреева лишь мертвые тела, Эйзенштейн же разворачивает перед нами всю «фабрику бойни». Также эти сцены смонтированы с эпизодом бахвальства Начальника полиции, который вполне мог бы – будь этот фильм звуковым – пользоваться репликами Андреева: «Чего добились? Куда шли? На что надеялись? У нас пушки, у нас ум, у нас сила, – а что у вас, несчастная падаль?»<sup>25</sup>.

Финальный эффект «Царя Голода», когда трупы голодных начинали шевелиться, поднимали мертвые головы и открывали мертвые рты, вызывая ужас сытых и ликование Царя Голода: «Мы еще придем. Мы еще придем. Горе победителям»<sup>26</sup> – этот фирменный андреевский прием, найденный им еще в «Красном смехе», должен был использоваться в «Стачке». В книге «Эйзенштейн: Попытка театра» Владимир Забродин утверждает: эпилог фильма, как он был задуман – первомайская демонстрация 1924 года и выступление Льва Троцкого на Коломенском заводе 12 июля 1924 года<sup>27</sup>. Доподлинно установлено, что такой финал, запечатлев-



ший победу рабочего движения, был снят Эйзенштейном, но товарищ Троцкий попал к моменту выпуска фильма в большевистский «стоп-лист», и от этих кадров пришлось отказаться. Таким образом фильм вышел с трагическим финалом поражения и гибели восставших, как будто аллегорическая фигура андреевской Смерти разгуливает по усеянной трупами рабочих земле.

## 6. Выводы

Говоря о сюжетных совпадениях «Царя Голода» и «Стачки», надо учитывать тот факт, что сценарий фильма, опубликованный у нас в 1970-е годы – это отнюдь не художественный текст, а т.н. номерной сценарий, где последовательно перечисляются кадры с техническими подробностями съемки, и по нему очень трудно судить о сюжете и композиции, тем более что Эйзенштейн очень много импровизировал во время съемок. Огромный в записи Пролог так и не был снят. Именно поэтому мы предпочитаем сравнивать пьесу с материей и сюжетом самого фильма.

Маловероятно, чтобы авторы, разрабатывая сценарий под руководством режиссера, хоть раз вспомнили о пьесе Андреева. Полагаю, что, даже смонтировав фильм, Эйзенштейн не осознавал, насколько тесно сюжет «Стачки» соотносится с пьесой, над которой он три года назад работал как художник. Во всяком случае, в доступных нам источниках из его огромного архива таких сопоставлений нет.

Тем не менее, я стремилась доказать, что нереализованный замысел «Царя Голода», где Эйзенштейн подходил к пьесе не только как художник, но и как режиссер, значительно повлиял на его первую полнометражную картину. Пьеса Леонида Андреева во многих аспектах отзывается в сюжете, композиции, атмосфере и персонажах «Стачки» Сергея Эйзенштейна, и историческое невнимание к этому факту произошло, как я думаю, по причине незнакомства большинства киноведов с пьесой «Царь Голод»

1 С. М. Эйзенштейн: *pro et contra*, антология. Издательство РХГА, 2015.

2 Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М.: Наука, 1965. С. 274.

3 Аксёнов И.А. Из творческого наследия: В 2 т. Т. 1: Письма, изобразительное искусство, театр. М.: RA, 2008. С. 428.

- 4 См.: Тихонович В.В. 50 лет в театре и около театра. Научная библиотека СТД. Отдел рукописей. Т. 1. С. 46.
- 5 Там же. Т. 1. С. 210.
- 6 См.: Щербаков В. Конструктивистская утопия Мейерхольда//Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 148–160.
- 7 Тихонович В.В. О театральных октябрях // Вестник работников искусств. 1921. № 4–5, январь–февраль. С. 23–24.
- 8 Цит. по: Забродин В.В. Эйзенштейн: Попытка театра. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 99.
- 9 Там же. С. 101.
- 10 Цит. по: Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Сост.-ред., авт. примеч. и вступ. ст. Р.Н. Юренев. М.: Искусство, 1974. С. 78.
- 11 Там же. С. 111.
- 12 Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. С. 300.
- 13 Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 25.
- 14 Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2-х т. Л.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 237.
- 15 Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 6. С. 38.
- 16 Андреев Л. Н. Драматические произведения. Т. 1. С. 242.
- 17 Там же. С. 238.
- 18 Некрасов Н.А. Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1971. С. 172.
- 19 Андреев Л.Н. Драматические произведения. Т. 1. С. 235.
- 20 Там же. С. 238.
- 21 См.: Филоненко Н.Ю. Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л.Н. Андреева 1898–1908: дисс. канд. филол. наук. Липецк, 2003; Шестакова М.А. Развитие экспрессионистических тенденций в романтистике Л.Н. Андреева// Вестник САМГУ. 2014. № 1 (112). С. 146–152; Лахно Е.А. Драматургия Л. Андреева в интерпретации исследователей конца XX – начала XXI века // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. №16 (245). С. 66–69. и др.
- 22 Андреев Л.Н. Драматические произведения. Т. 1. С. 269.
- 23 Там же. С. 260.
- 24 Андреев Л.Н. Драматические произведения. Т. 1. С. 298.
- 25 Там же. С. 301.
- 26 Там же. С. 302.
- 27 См.: Забродин В.В. Эйзенштейн: Попытка театра. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 233–235.