

Владимир Забродин

ЭЙЗЕНШТЕЙН ПЛАНИРУЕТ «ГАМЛЕТА»

В 1970 году Бюро пропаганды советского киноискусства выпустило подарочное издание «Эйзенштейн. Театральные рисунки» (под редакцией С.И. Юткевича). В твердую коробку было вложено несколько десятков цветных воспроизведений эскизов костюмов и декораций различных драматургических произведений, а также два гротескных портрета: Генрика Ибсена и Мориса Метерлинка. Среди них были напечатаны два листа к «Гамлету» Шекспира: «Король и королева» и «Актер». Хотя на самих листах никаких дат Эйзенштейном поставлено не было, эти работы были датированы 1917 г. Обоснования датировок мне нигде обнаружить не удалось.

Впрочем, эта дата стоит на архивной папке (см.: РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 697). Эта же дата фигурирует во всех исследованиях, где упоминаются эскизы Эйзенштейна к «Гамлету». Не будем ссылаться на предшественников, поскольку сам автор этих строк бездумно следовал создавшейся традиции.

Однако сравнительно недавно (в 2016 г.), готовя иллюстративный ряд к публикации тех фрагментов «Заметок касательно театра», которые не вошли во второй выпуск «Мнемозины», я наконец удосужился просмотреть весь набор эскизов молодого Эйзенштейна к трагедии Вильяма Шекспира. И сразу возникло подозрение, что вошедшая в обиход датировка не может относиться ко всему корпусу эскизов Эйзенштейна.

Работы оказались весьма разнородными – от беглых карандашных набросков до отделанных акварелей, кроме того, сразу стало очевидно, что в них наличествуют как минимум два разных временных пласта.

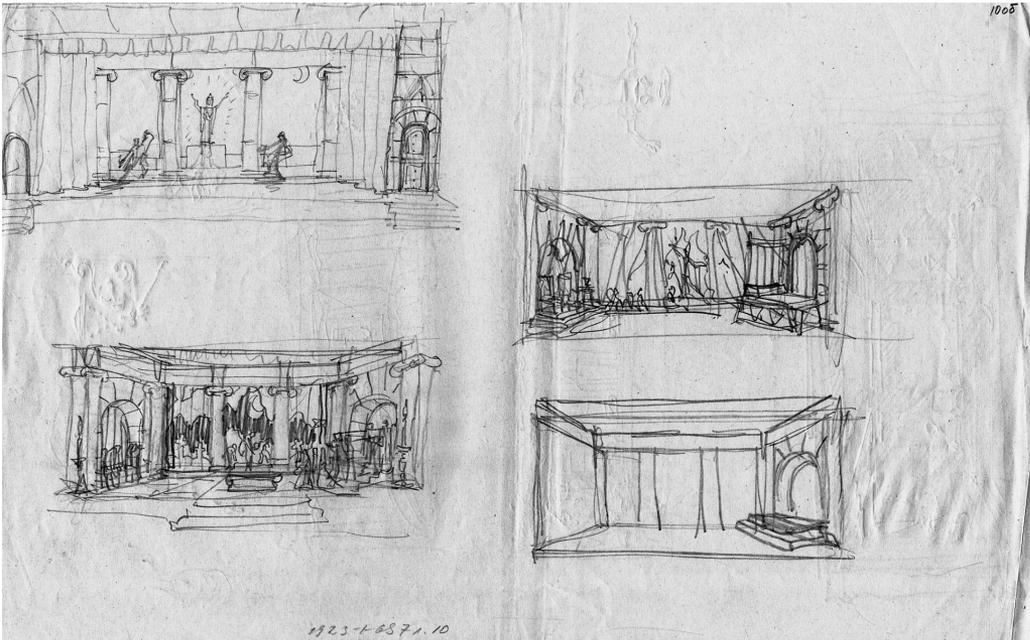


РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 697.

Лист 8

Лист 7





На листе 6 отчетливо читается: «Опять же постановка “Гамлета”», а подпись под декорацией стены замка: «Более историческая постановка (план тот же)» – указывает на то, что ей предшествовала «менее историческая постановка».

Надо добавить, что все подписи на эскизах к «Гамлету» написаны по старой орфографии, то есть сделаны они до лета 1922 г. На новую орфографию режиссер перешел после трехмесячного пребывания (с начала июля по конец сентября) в Петрограде. С октября 1922 г. Сергей Михайлович писал исключительно по новым требованиям.

Попробуем установить, что значат слова о «более исторической постановке». Общее декоративное решение сцены включает в себя античные мотивы: портик с ионическими колоннами. Другое решение воспроизводит романский стиль архитектуры. Кроме того, в одном варианте отсутствуют какие-либо расчеты размеров сцены или декораций (эту версию можно назвать «воображаемым театром», если воспользоваться определением В.В. Иванова)¹. В другом варианте сценическая площадка и декорации размечены «саже-

Лист 10 оборот

нями» и «аршинами» (можно предположить, что решение художника ориентировалось на некое реальное театральное помещение).

Возникает необходимость соотнести эти эскизы художника с какими-нибудь документами, объясняющими разницу решений. Обратимся к «Заметкам касательно театра», в них как раз есть нужные нам упоминания о «Гамлете».

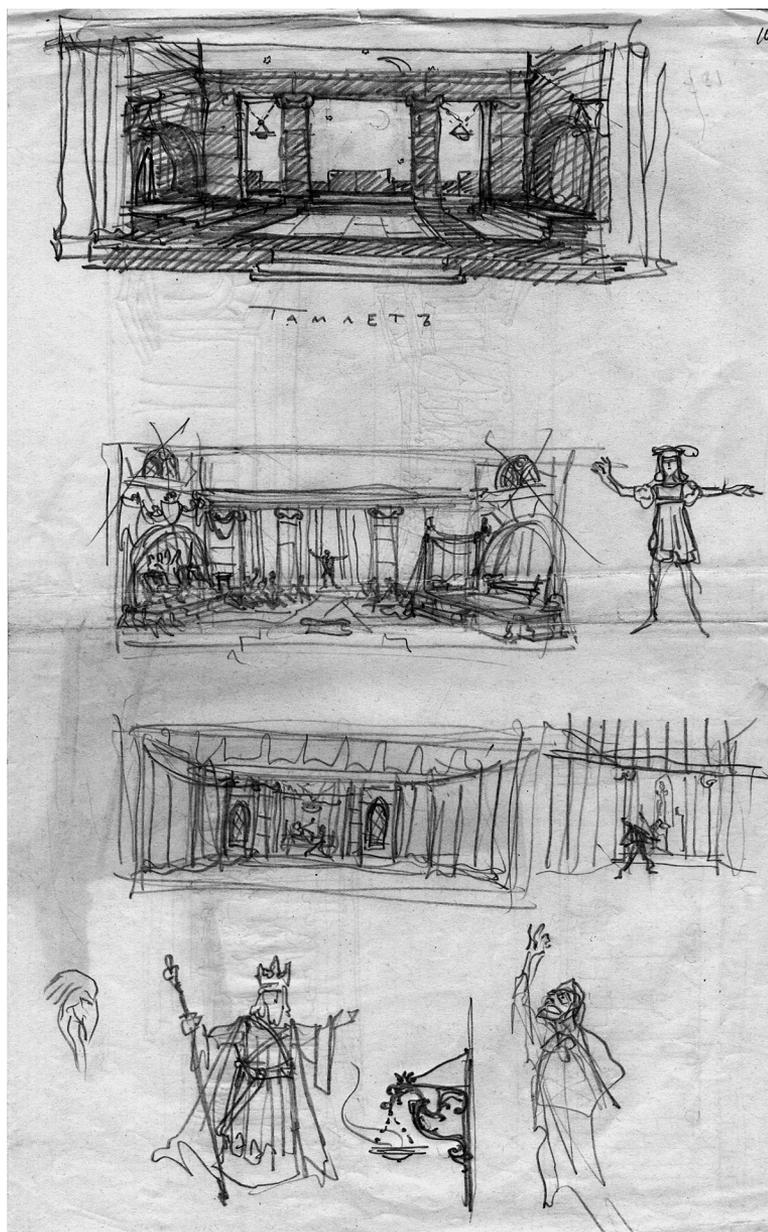
Процитируем № 7:

«Гамлет». Постановки без меняющихся декораций, меняется лишь скудная бутафория и расположение ее. Собственно, это шаг дальше по пути “Маскарада” и “Дон Жуана” Мейерхольда, который еще не отбрасывает меняющуюся сцену, стоящую только за постоянным *proscenium*’ом; и... шаг к шекспировскому театру. Но не в силу неумелости или скудости средств, или, я думаю, главное, “такой” игры, при которой обстановка забывалась! Теперь дефекты – актера надо подрумянить эффектами постановки, или публика так “изошрилась в искусствовопонимании” (ха-ха!), что ей мало этого!

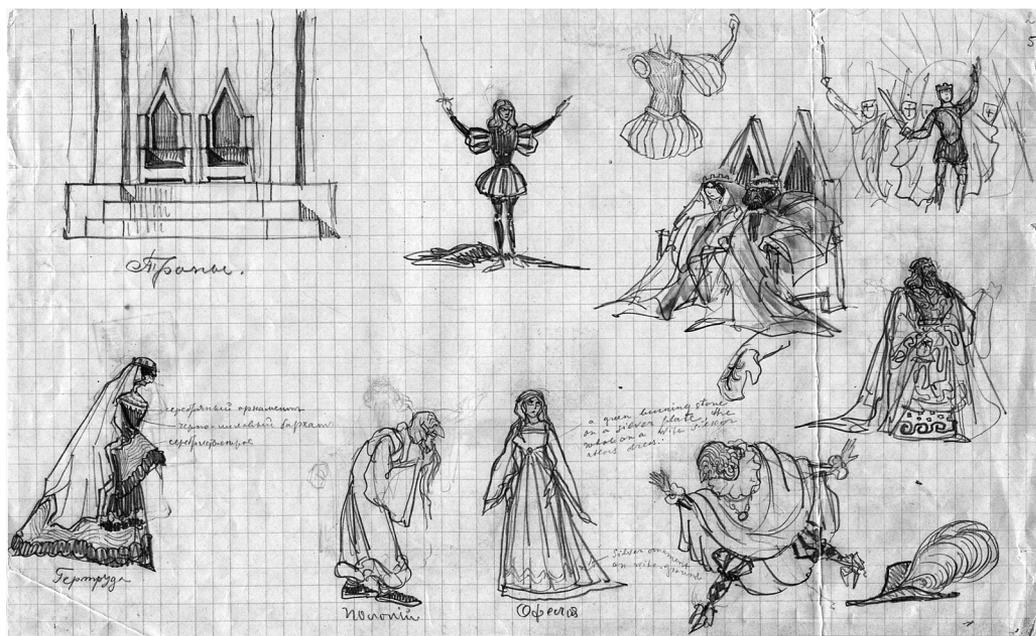
■ Наши публикации

Для такой постановки надо сперва найти “наименьшее кратное постановки”, свойства которого вполне аналогичны математическому его собрату; в виде какой-то такой обстановки, которая одна, с малюсенькими добавлениями – кресел, саркофага, светильников, колокола или т. п. – могла бы давать впечатление то “условной” залы,

то “условного” кладбища и т. д. (условное как материально разбираемое, но как впечатление – реально – кладбищенское настроение!). Таковыми мне кажутся (сами по себе лишенные смысла, так как даже и слов не подберешь, чтобы назвать, что это мой макет к “Гамлету” и моя “сценка” к “12-ти часам Коломбины”, хотя вторая – менее,



Лист 10



так как скорее она способствует и дополняет [с]группированной бутафорией, тогда как в «Гамлете» бутафория дополняет «наименьшее кратное» до желаемого впечатления. Разница то-онкая!»²

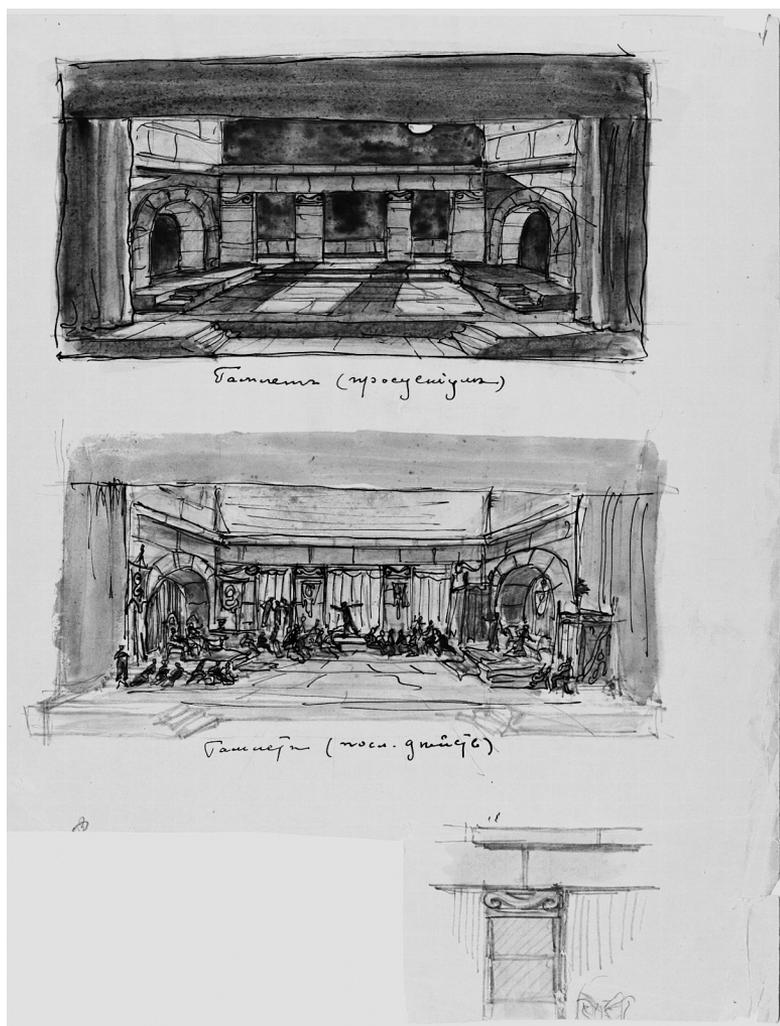
Текст № 7 не датирован. Но из него следует, что «макет» к «Гамлету» уже существует, как и «сценка» к «12-ти часам Коломбины». Относительно последней есть некоторые временные рамки, Эйзенштейн работал над пантомимой с этим заглавием с июня 1919 г. по январь 1920-го. В архиве сохранились либретто, эскизы декораций и костюмов³.

Здесь мы вынуждены сделать отступление. В нем пойдет речь о датировках главок «Заметок касательно театра». Эта работа записана Эйзенштейном в двух тетрадах. Тексты в них писались последовательно. Первая тетрадь открывается такой пометой: «Заметки касательно театра за время с 13 мая по 25 июля 1919 г. в городах: Двинск, Режица, Торопец и Холм во время служения в 1-ом Военном строительстве Армии Латвии»⁴. Казалось бы однозначно ясно: заметка о «Гамлете» относится к лету 1919 г. Однако это в равной степени верно и неверно.

Лист 5

В № 22 той же тетради читаем: «№№ 19, 20, 21 и 22, переписанные с листов 3/VI–4-го соответственно расширены и добавлены новыми мыслишками»⁵. Понятно, что датируются первоначальные записи на листках. Когда же они были переписаны в тетради? С расширениями, дополнениями и т. д. Можно предположить, что с включением и новых «мыслишек», которые не были записаны на листах летом 1919 г.

Ответ на недоуменные вопросы находится в записи № 23 с датой «13 июля. Эшелон. Режица»⁶. Действительно, 13 июня 1919 г. Сергей Михайлович был в Режице. Более того 17 июня он написал матери письмо, где сообщал: «Благодарю Бога за свою обильную фантазию: усиленно занимаюсь выработкой принципов инсценировки и постановкой (много рисунков и заметок) средневековых мираклей, «Сказок Гофмана», «Гамлета» и т. д. Даже драматическими творениями занимаюсь и много читаю, очень интересные книги – специально театральные»⁷.



«Драматические творения» – это «12 часов Коломбины». И «Гамлет» тоже здесь. Но вот что касается «Сказок Гофмана» – то это какое-то предсказание будущего. Ибо в записи № 23 художник в упоении рассказывает о декорации к «Сказкам Гофмана», которая датирована... 12 марта 1920 г. (Sir Gay 12/III-20)⁸. То есть, тетрадная запись № 23 делалась либо 12 марта (а может быть, и несколько дней спустя) следующего года. Что было в записи 1919 г. о «Сказках Гофмана» – неизвестно. Почти все листки 19-го, переработанные в 20-м, уничтожены Эйзенштейном.

По нашей версии, тетради заполнялись будущим режиссером с февраля по май 1920 г. в Великих Луках⁹, где он ставил пьесы, оформляя их, в некоторых играл (это была любительская самодеятельность Военного строительства), в Луках же он был одним из организаторов театральной Студии, где и учился и преподавал. Так что окончательное оформление записей в тетрадях падает на этот интенсивный период самообразования.

Таким образом эскизы к «Гамлету» могут быть отнесены к лету 1919 г., но не исключено, что окончательная их отделка

■ Pro memoria

совпадает с записью текстов в тетради (то есть, зимой или весной 1920 г.). Однако в любом случае это не 1917 г.

Теперь вернемся к решению «наименьшего кратного». Просцениум убедительно отсылает к античным портикам. Обоснование такого хода тоже наличествует в «Заметках».

Процитируем № 9:

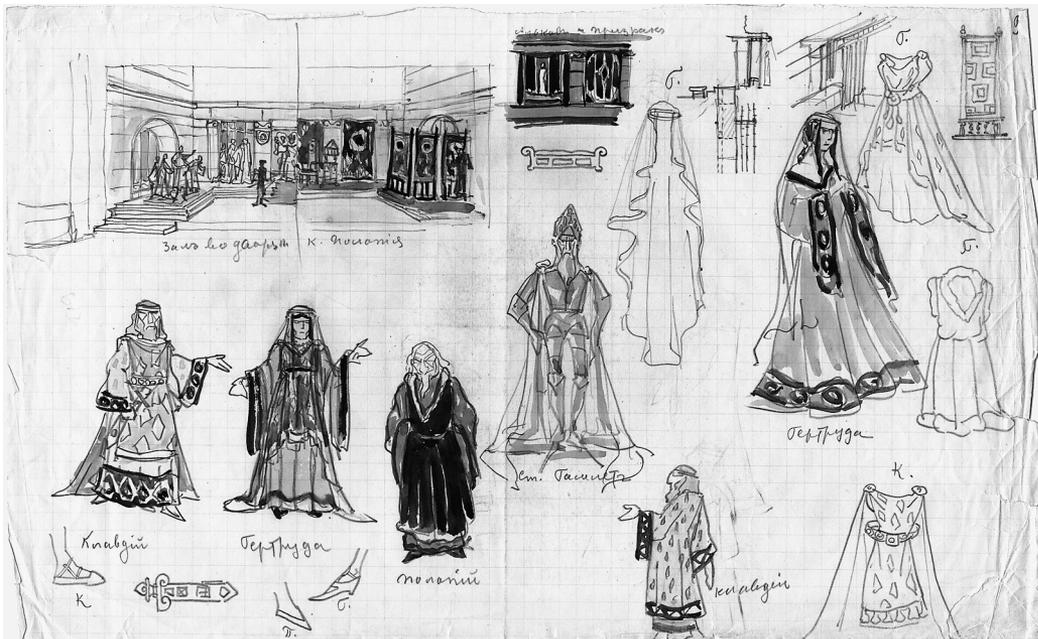
«В № 7-ом сказано “к Шекспировскому театру”, пожалуй, да, но, скорее к античному – “единая вечная сцена”, перед которой бутафория играет роль трехгранных декораций в дверях у “антиков”. Факт только то, что она “вечна” на сегодняшний вечер – вот разница! Завтра идут “Часы”, и вечная сцена уже другая, и опять на 1 вечер! Но важна ее “вечность” в течение спектакля, как “вечна” в течение “Дон Жуана” и “Стойкого принца” та же рамка Мейерхольда при меняющемся фоне. Здесь же и фон, и рамка вечны. И только шекспировские атрибуты (те, которые, я думаю, все же и при его примитивных постановках ставились: кресла, ящики, факелы (от одного как раз и сгорел *Globe Theatre!*). Итак, сие: соединение и Шекспира

и античности (у автора определенная *mania grandiosa!*)»¹⁰.

Подведем итог: «Гамлет» в версии 1919/20 строится на базе условного театра Мейерхольда («Дон Жуан» Мольера – 1910, «Стойкий принц» Кальдерона – 1915, «Маскарад» Лермонтова – 1917; все в Александринке) с оглядкой на «вечность» – «наименьшее краткое» от античности и с учетом атрибутов (бутафории) шекспировского театра. «Крутой» замес в российской провинциальной глуши периода еще не завершившейся Гражданской войны.

Попробуем определить последовательность воплощения эскизов. По-видимому, первый по времени это л. 10 об. Внизу справа – первый вариант «наименьшего кратного» – самая схематичная сценическая установка. Слева сверху – явление Призрака. Слева внизу – похороны Офелии. Справа сверху – может быть, набросок эпизода «Мышеловка», но не берусь утверждать это наверняка.

Лист 9



■ Наши публикации

На листе 10 – вверху «наименьшее кратное» в окончательном виде. Ниже – «Мышеловка», справа от нее – Гамлет. Еще ниже – сцена Гамлета с матерью после «Мышеловки», ниже слева – Полоний, справа – Призрак, в центре – Клавдий.

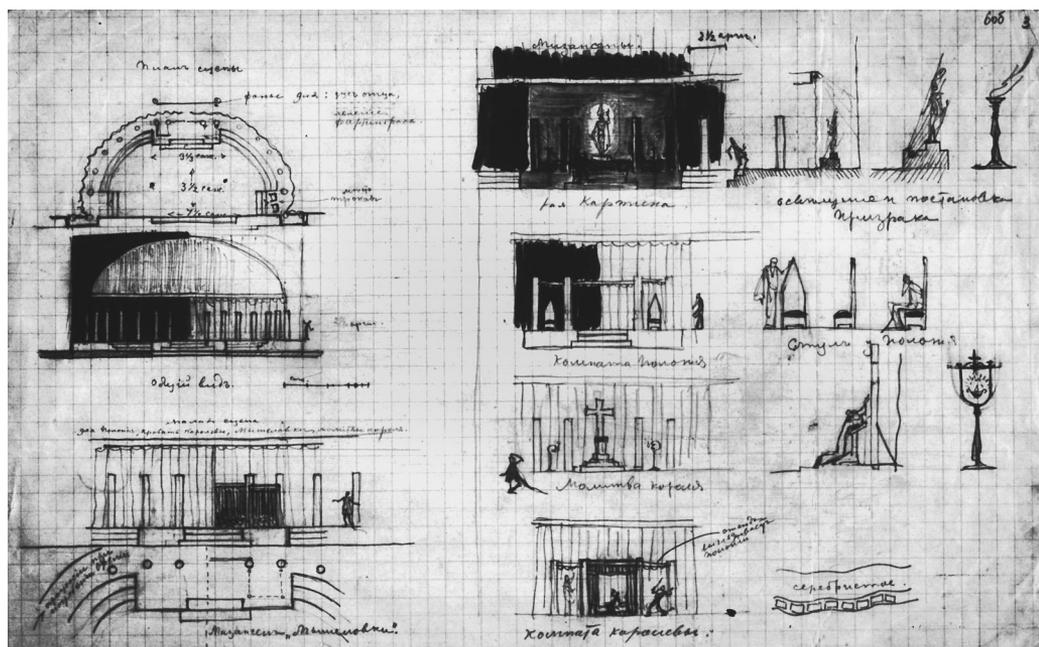
Еще один карандашный лист (л. 5) – это в основном костюмы. Справа от тронов – Гамлет, в парике, срисованном с парика Сары Бернар в этой роли, отсюда же – рукава-фонарики. Еще правее – король и королева на тронах и в правом верхнем

углу – надо полагать, Фортинбрас в лучах восходящего солнца. Справа от трона – стоящий Клавдий.

Слева внизу Гертруда, художник дает цветовое решение деталей платья: «серебряный орнамент, черно-лиловый бархат, серебристо-серое». Далее Полоний, он – бесцветен. Еще правее – Офелия. Пояснения на английском языке: «зеленый сверкающий драгоценный камень на серебряной

Лист 8 оборот





лист (л. 6 и 6 об.). На лицевой стороне – декорация замка. Создается впечатление, что стена замка расположена там, где раньше пребывал портик. За аркой замка – малая сцена. Там должны были разыгрываться эпизоды трагедии – какие именно узнаем из пометы художника: «для призрака, кровать королевы, мышеловка, молитва короля». Под «мышеловкой» здесь, конечно, понимается представление на малой сцене спектакля, срежиссированного Гамлетом. Ниже справа указание: «мизансцена “Мышеловки”» с пунктирной ломаной линией. Можно предположить, что это перемещение Гамлета по площадке. Слева еще одна помета: «процессия при погребении Офелии». Все эти пометы сделаны художником на обороте листа.

Что касается помет на лицевой стороне, то они немногочисленны. Слева от стены замка – «4 саж» (то есть, размеры даются в сажнях). Справа записано: «небо сероголубое (в последнем – кровавое)». «Кровавость» солнца изображена в арке справа. Там же помета: «un реу ниже» (то есть, линию декорации в арке надо понизить,

Лист 6 оборот

чтобы увеличить площадь «кровавости»). К декорации замка есть еще два замечания Эйзенштейна: «резкий контур зубцов» и «серое» (требуется более четкий геометрический контур зубцов серой стены).

Ниже нового «наименьшего кратного» – троны другого рисунка, чем раньше – их верх округлился.

Еще ниже конструкция сценической площадки и оборудования. Используется еще один размер – «арш» (то есть, аршин; интересно: это особое отношение самого Эйзенштейна к метрической системе или практика театра первых послереволюционных лет).

Заняты четыре человеческие фигурки – они дают представление о соотношении декорации и человеческой фигуры в полный рост.

Вернемся к обороту листа. Слева,верху рядом с «планом сцены» указания для начала и финала спектакля: «фоны для / дух отца // явление / Фортинбраса». Справа на листе сверху написано «Мизансцены».

■ Pro memoria

Ниже указаны эпизоды: «I-ая картина», «Комната Полония», «Молитва короля», «Комната королевы». Надо думать, это те эпизоды, которые Эйзенштейн предполагал разыграть на малой сцене. К «I-ой картине» добавлены «освещение и постановка Призрака». К «Комнате Полония» – «Стул Полония» (с навершием как у тронов в первой редакции). К «Комнате королевы» добавлено уточнение: «отсюда выпадывает Полоний».

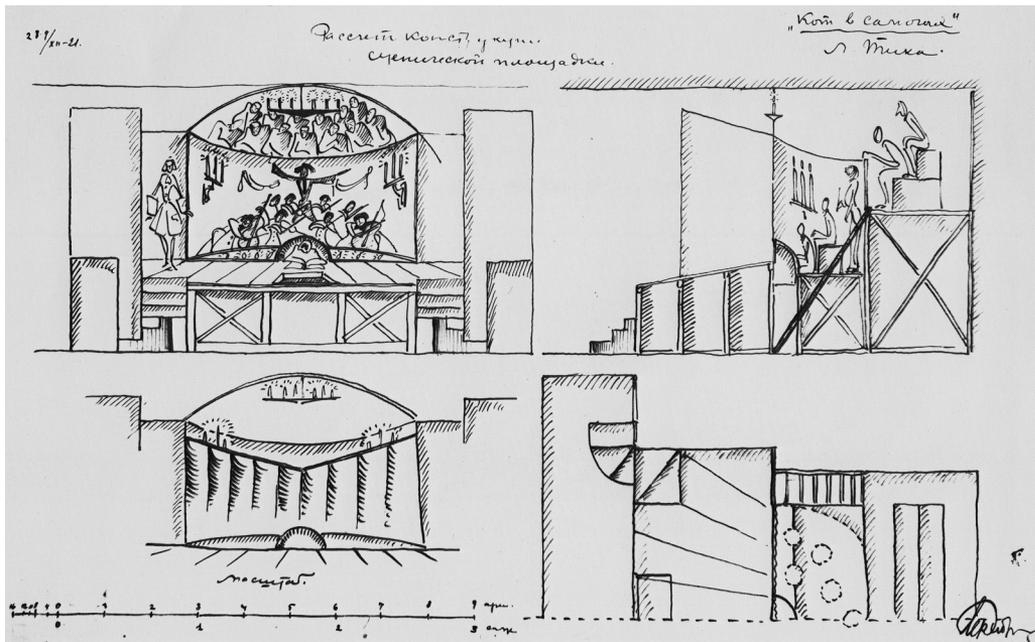
Единственный размер здесь дан для планки, по которой сходится и расходится занавес малой сцены – «3 ½ арш».

Справа внизу лента с наклепками и пометка: «серебристое», можно сделать предположение, что это относится к оформлению низа занавеса малой сцены.

Мы чуть было не забыли еще об одной помете – справа внизу от «плана сцены»: «место тронов». Это еще одно «обратное» решение из второй версии «Гамлета». Раньше троны располагались в левой части сцены в эпизоде «Мышеловка». Гораздо

позднее при работе над темой «Пафос» Эйзенштейн уделил довольно много места для примеров действенности «обратного» решения для патетического эффекта. Здесь перед нами первые робкие шаги в направлении поиска эффективности мизансценических решений.

Нам осталось определить время, когда Эйзенштейном были предприняты усилия «более исторической» постановки. Думается, они не могли быть осуществлены раньше, чем Эйзенштейн обосновался в Москве (то есть, не ранее октября 1920 г. и не позднее июня 1922 г.). Единственное, что мы можем предложить – сопоставить нового «Гамлета» с «Котом в сапогах» Л. Тика, «Расчет конструкции сценической площадки» для которого был сделан художником «28 9/ХП-21» по предложению В.Э. Мейерхольда. Левый нижний рисунок, на наш взгляд, – вариация на тему малой сцены «Гамлета», а ниже даны размеры в «арш[инах]» и «саж[енях]».



«Кот в сапогах» Л. Тика.
Расчет конструкции сценической площадки

Скорее всего, «Гамлет» возник следом за «Котом в сапогах», и Эйзенштейн предполагал, что он будет сыгран на той же сценической площадке. Осторожно определим время исполнения так: первые месяцы 1922 г.

Нельзя не упомянуть, что вызвало интерес Эйзенштейна к пьесам Шекспира, их сценическому воплощению и к «Гамлету», в частности.

Заслуживают внимания два фактора. Первый зафиксирован в текстах режиссера. 26 февраля 1920 г. он пишет матери из Великих Лук: «Вчера раздобыл себе наконец Брокгаузовское издание Шекспира для прочтения и усиленно читаю и увлекаюсь им»¹¹.

Речь идет о Собрании сочинений Шекспира под редакцией С.А. Венгерова (т. 1–5, 1902–1904). Его отличительная особенность – обильный иллюстративный ряд: рисунки и картины по мотивам шекспировских произведений, фотографии исполнителей ролей и сцен из спектаклей. Сара Бернар в роли Гамлета там представлена, и именно ее выбрал Сергей Михайлович в качестве модели для своего решения.

Сюда примыкает и статья Б.П. Сильверсана «Театр и сцена эпохи Шекспира и их влияние на тогдашнюю драму»¹². Эйзенштейн квалифицировал ее как «интереснейшую» и пояснял: «Помимо очень ценного материала по сценографии того времени, очень интересны его рассуждения о влиянии устройств сцены на самую драму»¹³.

Второй фактор Эйзенштейном напрямую не назывался, однако в «Заметках касательно театра» он солидаризируется с неким высказыванием Гёте (цитируя его по памяти на немецком языке)¹⁴. Сергей Михайлович не называет источник, но – хвала Интернету! – хотя текст Гёте искажен, произведение легко определяется: это роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» – своего рода ключ к пониманию раннего периода биографии Эйзенштейна. Метания молодых Вильгельма и Сергея поражают своим сходством. Однако главное для нас – значительная часть романа Гёте посвящена

постановке Мейстером трагедии Шекспира о принце датском.

Ни в одном из опубликованных текстов Эйзенштейна этот роман не упоминается, в многочисленных архивных материалах, с которыми я успел ознакомиться, упоминаний Вильгельма Мейстера также не встречалось. Почему? Может быть, режиссер хотел сохранить в тайне это сходство, поскольку об этом знать никому не полагалось? А может быть, он считал, что это настолько очевидно, что не стоит об этом и говорить? Но это вопросы для биографов Эйзенштейна.

Для нас же, исследующих всего лишь датировки эскизов художника к так и не осуществленным на сцене проектам постановок «Гамлета», важно это косвенное упоминание о персонаже, которому удалось довести свое намерение до зрителей.

1 См.: Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX в. Вып. 2. Под ред. В.В. Иванова. М.; Эдиториал УРСС, 2002. С. 190.

2 Театральные тетради С.М. Эйзенштейна / Там же. С. 203–204. С уточнением по автографу. Далее ссылки на это издание: Мнемозина – 2 (с указанием страниц).

3 РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1600 (либретто); Оп. 1. Ед. хр. 706 (эскизы декораций и костюмов).

4 РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1099. Л. 1.

5 Мнемозина – 2. С. 222.

6 Там же. С. 222–225.

7 См. в кн.: *Забродин В.* Эйзенштейн: попытка театра. М.: Эйзенштейн-центр, 2006. С. 40.

8 См.: Мнемозина – 2. С. 224.

9 Подробнее в кн.: Эйзенштейн о Мейерхольде. Составление и комментарии В. Забродина. М.: Новое издательство, 2004. С. 309–317.

10 Мнемозина – 2. С. 206.

11 См. в кн.: *Забродин В.* Эйзенштейн: попытка театра. С. 72.

12 Сборник историко-театральной секции. Пг., 1918. С. 1–46.

13 Мнемозина – 2. С. 236.

14 *Эйзенштейн С.* Заметки касательно театра. / Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 286.