

Бродячие мотивы театра ФЭКС

Natalia Noussinova

Совместная работа Григория Козинцева и Леонида Трауберга, в будущем — режиссеров и основателей Фабрики Эксцентрического Актера (ФЭКС) — началась не с создания манифеста эксцентризма, и даже не с организации их знаменитого скандального диспута об эксцентрическом искусстве, а с написания пьес. Можно предположить, что теория эксцентризма родилась в результате этих ранних опытов в драматургии, когда будущие соавторы 'притирались' друг к другу, обменивались идеями, фантазировали и искали свое место в театральном мире, куда занесла их судьба в лице Константина Марджанова¹, имевшего неосторожность приютить молодых провинциалов в своем Театре Комической оперы. Благодарными юноши, наверное, были, но вот покорными — ничуть. Козинцев и Трауберг учились самостоятельно — и невзирая на авторитеты. Как писал много позже их собственный ученик, актер фэксовской школы и режиссер Сергей Герасимов²: «Вся театральная деятельность ФЭКС-а, предшествовавшая кинематографической, была непрерывной пальбой по всяческим

театральным традициям академического толка» (*Лицо советского киноактера* 1935: 106). К этому свидетельству можно добавить: «и не только академического». Как бы то ни было, за дело эти юноши взялись рьяно.

По воспоминаниям Козинцева первый год знакомства с Траубергом ассоциируется у него с двумя вещами, с варкой пшена и с первыми опытами в драматургии — для голодного 1920 года равнозначность вполне характерная.

Мы с Траубергом проводили все свободное время вместе. Возвращаясь после спектаклей Комической оперы по черным замерзшим улицам, сидя на корточках подле 'буржуйки', мы варили пшено, выданное по пайку, и сочиняли какие-то ни на что не похожие пьесы. Трауберг писал диалоги телеграфным языком, а я придумывал постановки, одну невероятнее другой. (Козинцев 1971: 31)

В высказывании Козинцева — намек на распределение ролей. Действительно, все сохранившиеся пьесы записаны рукой Трауберга. Однако разделение функций между 'реждеком' (Г. Козинцев) и 'музлитом' (Л. Трауберг) было вполне условным, по крайней мере, в первое десятилетие работы фэксов.

Именно поэтому сотрудничество и состоялось, и возник театр ФЭКС. Позволим себе кратко описать этот

феномен (см. об этом Natalia Noussinova 1993), прежде чем перейти к основному предмету нашей статьи — ‘бродячим мотивам’, кочующим по текстам эксцентриков.

Пьесы, не увидевшие сцены

Если первые пьесы начинающих соавторов не удостоились постановки, это отнюдь не означает, что они не были интересны. Во всяком случае, ретроспективно. Самая ранняя из этих ‘ни на что не похожих пьес’, которые написали Козинцев и Трауберг, называлась *Трах в квадрате* (по разным источникам: 1920 или 1921 год). Судя по описаниям, эта пьеса была веселой, абсурдисткой и важной для обоих авторов как источник тем, которые потом получили развитие в их более поздних пьесах. В одном из наших интервью Леонид Захарович вспоминал:

Мы взяли на вооружение все новации в театре, которые мы знали. Мы дали прочесть пьесу Радлову. Он прочел и закричал: «Ну, знаете! Уж на что я авангардист, но то, что вы сделали, это же надругательство над театром!». Это просто подлость даже. Хулиганы! Я думал, из вас выйдет толк, а вы мне такую чепуховину написали! Как вы смели, как вы могли!» А мы были страшно горды, что сам Радлов нас ругает. Мы ему говорим: «Это же и есть эксцентризм!». — «Да ведь здесь» даже непонятно, что происходит!». А мы ему говорим: «Конечно! Театр ведь и должен быть непонятным».

Nota bene. Сюжетообразующие мотивы пьесы *Трах в квадрате*: Крокодил. Злодей. Девочка-детектив. Невеста.

Следующая пьеса, *Джин-Джентльмэн* и... *Распутная бутылка*, сохранилась в

архиве Г. М. Козинцева, ее текст опубликован в сборнике *От балагана до Шекспира* (Бутовский, Козинцева 2002: 25-45). На мой вопрос, откуда взялось такое странное название, Леонид Захарович пояснил: «Нам нравилось это сочетание: ‘Джин-Джентльмэн’. И я даже сочинил песенку: «Джин-Джентльмэн живет шестьсот столетий, но джин-джентльмен и холост, и женат». Припев был такой: ‘Джин-Джентльмэн, Джин-Джентльмэн, джин’».

В том, что касается мотивов, впервые использованных в этой пьесе, — их унаследовали многие тексты фэкссов. Именно по этой причине Трауберг, хотя и называл ее (скорее, любовно), «сборище нелепостей», но считал эту пьесу особенно важной для них, расценивал ее как преддверие работы над фильмом *Похождения Октябрины*³. Суть истории Л. З. Трауберг в наших беседах вспоминал так:

Там какой-то нэпман [по тексту пьесы — *Генерал — НН*] шел на рынок покупать бутылку водки. Очень интересно были сделаны под Маяковского, под *Царя Максимилиана*⁴, выкрики продавцов. Он покупает бутылку, приносит ее домой, открывает, она взрывается, оттуда выходит облако пара и оттуда появляется джин.

Nota bene. Помимо бутылки, важного мотива для ранних фэкссов, кочующих из текста в текст, отметим: Льва, мумию, радиостанцию Эйфелевой башни (с нее сваливается бутылка, эксцентрическую женщину Инесс Наварро (она же — царица цирка, эксцентрическая Мэри), телефон, сыщика Ната Пинкертона.

В истории ФЭКС-а пьеса *Джин-Джентльмэн* определила рубеж —



переход Г. Козинцева и Л. Трауберга от положения учеников в театре Комической оперы к активной фазе их собственной деятельности – к организации диспутов, изданию теоретических текстов об эксцентризме и т. д.

Как ни странно, этому переходу способствовало невозможность осуществить постановки своих пьес в театре у Марджанова. Причины, по которым их поставить не удалось, объясняют по-разному. Л. З. Трауберг в наших интервью ссылался на равнодушие театра: «Когда мы написали пьесу *Джин-Джентльмэн и распутная бутылка*, и поняли, что никто никогда это ставить не будет, мы обиделись, ушли из театра Марджанова и решили организовать свой театр».

В результате в конце 1921 года эксцентрики покинули своего учителя и ушли, начав собственный творческий путь. Непоставленные пьесы стали для них источников материала и тем для следующих работ.

Осуществленные театральные постановки

Четыре из написанных Козинцевым и Траубергом пьес были ими поставлены: *Женитьба* — премьера 25 сентября 1922 г., во Дворце Пролеткульта, второй спектакль — 30 октября 1922 г.

Американское представление ФЭКС-а — подписано псевдонимом КаТэ, поставлено 29 декабря 1923 г. в Свободном театре г. Ленинграда.

Внешторг на Эйфелевой башне — поставлено 4 июня 1923 г. в помещении театра «Музыкальная комедия».

Три триллиона йен — поставлено в

Свободном театре г. Ленинграда, спектакли шли с 13 по 18 ноября 1923 г. по два представления в вечер.

Как ни странно, Л. З. Трауберг в наших интервью говорил лишь о двух поставленных спектаклях. *Три триллиона йен* и *Американское представление* ФЭКС-а он никогда не упоминал, и не даже указал их в составленном им самим списке работ. *Три триллиона йен* упоминаются лишь в его записных книжках — вскользь и с указанием на то, что это была оперетта. Видимо, он просто считал эти два спектакля мелочью, недостойной серьезного разговора. Таково право автора, но, разумеется, не исследователя. Тексты обеих пьес сохранились, как сохранились и документальные подтверждения их постановки. Они действительно менее яркие, чем остальные, и все же бесспорно представляют собой важный источник тем и мотивов раннего ФЭКС-а. И все же, вершиной театрального творчества ФЭКС были, бесспорно, две постановки — *Женитьба* и *Внешторг на Эйфелевой башне*.

В принципе постановки стали возможны главным образом благодаря тому, что 9 июля 1927 года (этот день считается официальным днем рождения ФЭКС-а) Г. Козинцев и Л. Трауберг набрали свою первую мастерскую — то есть, обросли единомышленниками и приобрели труппу. Проходили занятия в собственном помещении ФЭКС-а, по адресу Казанская улица, дом №2. В книге *Когда звезды были молоды* Л. З. Трауберг вспоминает, что вход в мастерскую ФЭКС выглядел вполне представительно:

На входной двери висело объявление о приеме учеников в «Депо эксцентриков».

В углу объявления красовался паровозик, необычайно старинный для самого передового театрального направления, но нас, эксцентриков, это не беспокоило.

Внизу был анонс о готовящихся постановках: Г. Козинцев и Л. Трауберг – *Женитьба* по Н. В. Гоголю; Г. Крыжицкий – *Пинк-Панк*, эксцентрическая оперетта; С. Эйзенштейн и С. Юткевич – *Подвязка Колумбины*. Постановки никак не готовились, просто были красивые намерения. (Трауберг 1976: 5)

Последняя фраза в наименьшей степени относится, к постановке *Женитьбы*. Она также не готовилась, но, в отличие от своих друзей, Козинцев и Трауберг реализовали задуманное. Постановка *Женитьбы* с кинематографической бомбой, заложенной в концепцию спектакля был неслучайным решением. Гоголь всегда был любимым писателем обоих соавторов, а Чаплин — их кинематографическим божеством. Отсюда — идея постановки *Женитьбы* (более, чем свободной!) с участием в спектакле Чарли Чаплина. Впрочем, идею подсказала жизнь — как рассказывал Л. З. Трауберг, им повезло — в мастерскую пришел «некто Маневич, молодой мальчишка, который умел ходить как Чаплин, расставивши ноги. Отчасти так и возник образ Чаплина в спектакле: раз у нас в мастерской есть человек, умеющий копировать Чаплина, то мы его сделаем героем вместо Подколесина».

Однако удача, которая поначалу сопутствовала молодым режиссерам, вскоре отвернулась от них. В одночасье развалилось 'Депо эксцентриков'. Первым ушел Григорий Крыжицкий⁵, старший по возрасту, посоветовавший «мальчишкам» идти в канцелярию или в торговлю и не сбивать его, взрослого человека с торного пути в большое

искусство. Далее Сергей Юткевич⁶ известил друзей запиской о том, что он получил приглашение занять должность главного художника в театре Фореггера⁷ (весьма в тот момент популярном) и в связи с этим уезжает в Москву. Вслед за Юткевичем ушли актеры — Кумейко⁸ и Кнорре⁹. Эйзенштейн также был приглашен в Москву, театр Пролеткульта, да к тому же он особенно серьезно в «эксцентризме» и не участвовал, скорее, промелькнул в компании, поддерживая друзей.

Дело разваливалось. Искать выход надо было срочно. Трауберг, в сопровождении Алексея Каплера¹⁰, прибывшего накануне в Петроград, чтобы «влииться в пышный отряд эксцентриков» отправился на военный совет к заболевшему в тот момент Козинцеву. Судьба разыгрывала драму по законам жанра — Каплера, не успевшего оформить петроградскую прописку, по дороге арестовал военный патруль. Трауберг в одиночестве добрался до улицы Красных Зорь, где жил Козинцев, и где впоследствии находилась студия «Ленфильм». Сорежиссеры приняли решение: вызволить друга и поставить *Женитьбу* в один месяц. Забегая вперед, скажем, что оба эти плана им удалось реализовать.

Но для того, чтобы поставить спектакль, надо было срочно укрепить труппу. Первый набор в мастерскую хотя и был пестрым, был совсем не подготовленным, — было необходимо усилить его хотя бы одним ярким профессионалом. Трауберг отправился в театр-сад «Летний буфф», где выступали на эстраде с номером «комическое антре с сундуком» циркачи Серж и Таурек и предложил Сержу сыграть главную роль в *Женитьбе*:



Серж был польщен приобщением к классике.

— А кого я буду играть? — спросил он на том ломанном языке, который был уже неотделим от этого насквозь русского человека. — Кочкарева?

— Эйнштейн, — не задумываясь, изобретая на ходу, ответил я. (пьесы-то еще не было, то есть, была гоголевская, но ее ставить мы не собирались).

Серж старался вспомнить, есть ли в *Женитьбе* Эйнштейн.

— А Таурек? — неуверенно спросил он.

— Альберта, — сказал я, и добвил — И каждую минуту вы будете говорить: «И все относительно!»

Это Сержа доконало, и он не спросил про роль сундука, но для порядка сказал:

— Только вы нам много заплатите...

— Заплатим, — уверенно сказал я. (Трауберг 1976: 7-8)

Излишне говорить, что это обещание кануло в лету.

История постановки *Женитьбы* подробно описана нами в уже упоминавшейся книге *Трауберг и эксцентризмы*, а текст пьесы опубликован в сборнике, составленном В. Г. Козинцевой и Я. Л. Бутовским. Отошлем читателей к этим публикациям и ограничимся важными для данной статьи моментами:

1. Поставка *Женитьбы* входила в классический репертуар Александринского театра, — «театра старья», главной мишени Козинцева и Трауберга. Фэксам надо было противопоставить эксцентриаду традиционной постановке пьесы Гоголя.

2. Ключевыми фигурами в постановке были клоуны — Серж (Эйнштейн) и Таурек (Альберт).

3. Спектакль был поставлен за один день (и одну ночь, когда режиссеры собственноручно раскрашивали занавес-

задник — какую-то рожу с зубами). Последняя репетиция проходила тогда, когда спектакль должен был уже начаться. Спектакль начался с часовым опозданием.

4. В спектакле также участвовал Чарли Чаплин, который собирается жениться и сыщик мистер Биль (Алексей Каплер), который ищет злодея, собирающегося убить Чаплина. Чаплин умирал и воскресал на сцене. Его воскрешали Серж и Таурек — две ипостаси одного ученого, который хочет в научных целях оживить мертвое тело.

5. Над сценой висел экран, на нем демонстрировался фрагмент фильма с Чаплиным.

6. Мисс Агата (Агафья Тихоновна — невеста) выходила на сцену в сопровождении крокодила. Она пела куплеты о том, что в Александринке ее сто лет не могут выдать замуж, а крокодил приплясывал за ее спиной. Потом Агата с крокодиллом танцевали под музыку тапера «По улице ходила большая крокодила...», а весь весь зал подпевал.

7. Во втором акте появлялись женихи — Паровой, Электрический и Радио, в смешных и современных костюмах работы художницы Вычегжаниной. (Паровой был с паровозным брюхом, Радиоженых с антенной, а Электрический — со счетчиком). Потом их убивали.

8. Затем на сцене появлялся Гоголь (актер Чуватов). Увидев, во что превратили его пьесу, он падал замертво. Серж и Таурек, не найдя труп Чаплина, оживляли Гоголя — с помощью электрического клистира. Оживленный Гоголь кричал: «Долой Александринский театр! Да здравствует Уткина Заводь!». «Уткина заводь» —

первая электростанция в России.

После второго спектакля, признанного менее азартным и неожиданным, состоялось обсуждение (диспут), на котором выступали, в том числе, Сергей Радлов, Николай Евреинов, художник Юрий Анненков. Получился скандал, обернувшийся успехом.

Nota bene. Лейт-мотивы – Чарли Чаплин, клоуны, цирковой сундук, сыщик, крокодил, ученый, электричество и связанные с ним научные достижения XX века.

Завершающим этапом фэксовской театральной эксцентриады стала премьера спектакля *Внешторг на Эйфелевой башне*.

Леонид Захарович Трауберг оценивал его как «взросление эксцентриков», то есть как эволюцию. «Спектакль был лучше организован, там был более продуманный сценарий. Мы работали над ним месяц, и тут уж немножко репетировали.» Правда, про «скандальный» спектакль *Женитьба*, он рассказывал как-то подробнее и охотнее. В связи с *Внешторгом на Эйфелевой башне* Трауберг вспоминал в основном о сюжете:

У него был интересный замысел. Трест угольных хозяев решает взвинтить цены на уголь. И для этого объявляет, что уголь больше не продается. (Представительницу треста играла Фаина Глинская¹¹, премьерша Театра Народной комедии). А в этот момент в Америке появляется инженер по имени Хьюгли, который добывал голубой уголь из воздуха. Трест угольных магнатов решает уничтожить его самого и его формулу. Никто эту формулу не покупает. И дальше по сюжету Советский Союз решает приобрести у Хьюгли это изобретение через своего представителя, но прислать его в Америку

невозможно, поскольку угольный трест может его убить. Тогда находится решение: устроить свидание в Париже, на Эйфелевой башне. Для конспирации в качестве советского представителя на свидание является семилетняя девочка-коммунистка. (Девочку изображал Серж, клоун, с косичками, в платице. Он имел бешенный успех у публики). И когда Серж появлялся в Париже, он первым делом находил бутылку, а в бутылке сидел Пепо (его блестяще играл актер Мартинсон). Пепо – это аббревиатура, так называлась петроградская кооперация, а тут она превращалась в «парижскую кооперацию». Серж должен был вместе с Мартинсоном получить формулу изобретения от ученого. (Ученого играл будущий сценарист Федор Кнорре. Конферансье спектакля была Гина Зеленая¹², а блестящая танцовщица Зинаида Тарховская¹³ играла роль формулы.) Вот это был эксцентрический ход! Хьюгли запечатывал формулу в конверт и отправлял по почте. Враги узнавали, что формула в почтовом ящике и вскрывали этот ящик. Оттуда выпрыгивала Тарховская, олицетворенная формула, сбивала со всех шляпы, танцевала прелестный танец и убегала. Все это должно было сопровождаться музыкой, мы пригласили композитора для постановки. Это был студент последнего курса консерватории англичанин Авенир Генри Монфред. Он сочинил прелестный мотив (позже, когда я познакомился с Шостаковичем, оказалось, он эту мелодию помнит). Предполагался оркестр, и мы его даже пригласили, но не было времени написать ноты. Поэтому Тарховская выскакивала под звуки пианино, а Зеленая исполняла песенку об изобретателе Хьюгли (текст написал я, а музыку мы взяли из фокстрота «Телефонная девочка» австралийского композитора Роберта Штольца). Все кончалось тем, что формулу передавали в Москву, и тогда все выходили и пели другую песню, очень смешную, на мотив уже самого Монфреда.

Спектакль имел успех, но не повторился. На него было несколько



рецензий в прессе, первую и самую разгромную из них написал никто иной как Георгий Крыжицкий. Можно себе представить, какие чувства испытали Козинцев и Трауберг, когда 11 июня 1923 года, то есть, ровно через неделю после премьеры своего спектакля, они прочитали статью своего бывшего соратника:

Алло! ФЭКС! 1923!!! *Внешторг на Эйфелевой башне*, или *Елена Лей, да пожиже влей*.

Лозунги: утилитарность, реклама.

Практика: во всем городе ни одной афиши, во всем театре ни одного платного зрителя. Да здравствуют контрамарки!

Лозунги: долой сюжет, долой эстетику, долой «долой» и вообще долой.

Практика: сюжет был (но скверный), эстетичной была (но скверная): разве не эстетизм игра в американцев? А четверо слут-штальмейстеров, а костюмы Хьюгли (а не Хьюгеля, как говорят в ФЭКС-е) мисс Мэри и проч. ФЭКС борется с духом ретроспекции, увы, фрак уже не сегодня и даже не вчера – а позавчера. Мейерхольд современнее: прозодежда. Единственный подлинно современный (ибо он всегда одинаков) костюм в ФЭКС-е: голые ноги Тарховской. Не знаю, было ли это утилитарно, конструктивно или рекламно. Скорее всего – последнее.

На сцене «конструкция», лестница (на которой не хотят или не умеют работать), укрепленная на шестах, и маленькая площадка (у меня в квартире такая «конструкция» просто-напросто называется лестницей на антресоли). Конструкция мертвая – без движения и трюка, следовательно, не театральная. Выражаясь стилем ФЭКС-а: «глупость, зачем?».

Даже Сержу не нужна. Больше всех разочаровал Серж. Все ждали многого. Два-три фортеля, забавный грим и все. Вяло. Пресно. Скучно. Скучно вообще: никто не поет, никто не умеет говорить – одни кульбиты. Кувыркаются все. Кстати и некстати (преимущественно последнее). Даже нет той путаницы и неразберихи, которая так потешала публику в

Женитьбе, когда никто ничего не мог понять ни в зале, ни на сцене. Здесь все ясно, все скучно. Только две-три остроты во втором акте. Музыка могла бы быть очень занятой, даже опереточно-приятной, если бы композитор (Монфред) не старался нарочно ее испортить, делая «эксцентричной». Жаль. Голосов тоже нет. Ни одного. Тоже даль. Исполнители – нуль. Глинская – цыплячий голос. Рина Зеленая – бледный ужас. Даже зеленого ничего нет, кроме тоски. Иногда недурные акробатические трюки, не больше. Как затесался сюда Волков? Загадка!

Итоги: повторение пройденного: опять револьверы, опять таинственные женщины, опять похищения, опять «двенадцать часов», опять выстрелы и американцы. Довольно! Пора взяться за ум. Иначе на следующем спектакле не будет даже и контрамарочников (Крыжицкий 1923: 5-6).

«Елена Лей, да пожиже влей» — парафраз малопонятного иностранцу, но расхожего в России изречения «Тех же щей, да пожиже влей» и одновременно — отсылка к недавнему спектаклю по пьесе Адриана Пиотровского *Падение Елены лей*, поставленному в Театре Новой драмы. Драма Пиотровского относилась к тому же, распространенному в начале 20-х годов, жанру социальной фантастики, что и *Внешторг на Эйфелевой башне*, а сюжет ее сводился к следующему:

Вождь американских рабочих Георг Гэз призывает пролетариат к целомудрию, с тем чтобы эксплуататоры-капиталисты лишились притока рабочей силы. «Мы выходим из карусели, из сумасшедшей чечетки рождений и смертей. Ни одного поцелуя! Девушки, умрите нетронутыми! Женщины, спите одинокими!» (Пиотровский 1969: 35).

Для того чтобы сорвать этот замысел,

нефтяной магнат Макферсон подсылает Гэзу соблазнительницу, рыжеволосую Елену Лей. Елена соблазняет Гэза, но сама же влюбляется в него, и, когда нефтяной король убивает вождя рабочих, она возглавляет восстание.

Фэкссы живо откликнулись на премьеру спектакля по пьесе Пиотровского *Падение Елены Лей* полемической рецензией, поданной в форме диспута (излюбленный жанр начала 20-х годов XX века). Оценив «очередную сенсацию американизма» («американская — значит похвальная»), они осудили его трактовку, потому что «американизм — экстракт современности — темп, экономия, краткость», в то время как здесь «долгие монологи, переживания чувствительного миллиардера [...] Американский бар — не кабачок по Блоку. Уважающая себя проститутка американского города к карьере Незнакомки относится с пренебрежением». Еще более непримиримо фэкссы восприняли режиссерское решение спектакля: «Постановщиками были спешно мобилизованы: энциклопедии (слова: Америка, Эксцентризм), бабушкины воспоминания о нагих ляжках в театре Фореггера, имевшаяся в арсенале пара шелковых чулок, музыкальные новинки 1909 года».

В критике, впрочем, сквозит нота ревности:

Зал одобрял: как же! В ФЭКС-е, в Мастфоре, в шантане — все это возмутительно, здесь наоборот: все, можно сказать, в издевку». Но есть и конструктивная составляющая — борьба за чистоту стиля: «танго любви и смерти — облагорожено, словом, не Америка, а форменный кабинет Калигари».

И, наконец, заключение:

В форму американизма пытаются влить старое содержание, тезы, направление. Своего рода Смена Вех. Под давлением — в американское свое представление Пиотровский втиснул досадное, лишнее, дряблкое. Под давлением — убежден он, что роль Эдисона в театре — стояние у реостата. Нет, не так! И *Падение Елены Лей* своими требованиями доказывает. Нужен эдисонизм во всем: в театре, в актере, в пьесе. За это борются изобретатели. Место Пиотровского — в их рядах.

Совершенно очевидно, что в драматургии и в постановочном решении *Падения Елены Лей* и *Внешторга на Эйфелевой башне* было немало общего. В первую очередь это, конечно, американизм, привлекший внимание фэкссов к пьесе Пиотровского, хотя и неправильно, с их точки зрения, им трактованный. То, что Крыжицкий презрительно называет в статье «игрой в американцев», было провозглашено как один из главных принципов эксцентризма в сборнике 1922 года, в создании которого он принимал участие. Америка была тогда изображена фэксами как олицетворение темпов нового времени, цитадель нового искусства, пришедшего на смену старой Европе.

Вчера — культура Европы. Сегодня — культура Америки. Промышленность, производство под звездным флагом. Или американизация, или бюро, похоронных процессий. [...] Темп сегодня: Ритм машины, сконцентрирован Америкой, введен в жизнь бульваром,

— писал Григорий Козинцев в статье «АБ!» (Козинцев 1922: 3).

Отсюда — тема двух полярных держав



— СССР и Америки во *Внешторге на Эйфелевой башне*: только Америка способна на гениальное изобретение, только СССР способен это изобретение оценить и приобрести. Европа (в данном случае Париж) выступает как мостик между двумя мирами или как нейтральная полоса — встреча на Эйфелевой башне пионерки и американца наименее опасна, поскольку неконкурентноспособная Европа — это уже вчерашний день. Интересны в этом смысле маргиналии композитора *Внешторга* англичанина Авенира Генри Монфреда на двух сохранившихся листках нот (РГАЛИ 3016, 1, 56). На листке партитуры, озаглавленном *Выход делегатки Внешторга* (дата написания — 24. 5. 1923 г.), нарисована физиономия бородатого человека в цилиндре, украшенном пятью звездочками. Справа от человека — чашка дымящегося чая. Подпись:

«A glass of USA tea with the... (not with sugar). Price \$ 00.25 in american Bar. Who is he? O, of course he is yankee! Yes, it is seen by his hat... But why five states of stars, only are seen? Because m-r Sam, invite you to him at five o'clock to drink a glass of tea. Hallo! Soda-whiskey!»

К смещению англоамериканских реалий, на котором построен этот текст, может быть добавлен и советский контекст: пять пятиконечных звезд Кремля, пятизвездочный коньяк. На второй странице нот, озаглавленной *Yankee-Doodle* (25.5.1923 г.), на рисунке тот же американец в профиль, американская газета тумба с рекламами (*Нью-Йорк таймс* и т.д.), а внизу изображение маленького английского городка и подпись: «the old York in the

Old Britain». Идея вымещения Англии новым миром появилась у композитора, по всей вероятности, под влиянием идей постановщиков будущего спектакля (недаром Крыжицкий характеризует музыку как «занятную»). Отсутствие подобного вымещения старого мира в концепции американизма — основа 'диспута' фэксов с Пиотровским — шаманство, эстетство, экспрессионизм, философствования, все «облагорожено, одним словом не Америка, а форменный кабинет Калигари».

Ориентация на цирк и американскую комическую детерминировала концепцию движения в театре фэксов, во всяком случае, на уровне теории. Трудно сказать, насколько эти принципы были реализованы в спектакле. Можно предположить только, что режиссеры стремились их реализовать. Из рецензии Крыжицкого в этом смысле мы можем почерпнуть лишь замечание: «...одни кульбиты. Кувыркаются все. Кстати и некстати (преимущественно последнее)» и свидетельство об использовании в спектакле мертвой конструкции — «без движения и трюка, следовательно, не театральной» — «лестницы (на которой не хотят или не умеют работать)». Сравним это с критическим описанием фэксами спектакля по пьесе Пиотровского: «Актеры лезли по лестницам с определенно-цирковым видом... с опаской двигались по покатоному треку». Из этого и других сходных замечаний в двух рецензиях (например, «единственный подлинно современный... костюм в ФЭКС-е: голые ноги Тарховской» — и «бабушкины воспоминания о нагих ляжках в театре Фореггера») можно заключить, что при

всей двойственности отношения к спектаклю *Падение Елены Лей*, фэкссы на самом деле были действительно под его влиянием в момент постановки *Внешторга*, и грубый каламбур, с которого начинается рецензия Крыжицкого, не был совсем безосновательным.

Сам Пиотровский в рецензии на *Внешторг* об этих заимствованиях благородно умалчивает и оценивает пьесу фэкссов с позиций зрелого человека, доброжелательно указующего недавно «боднувшим» его мальчикам на достоинства и недостатки их работы. В рецензии Пиотровского нет страсти и ревности, которые ощущались у Крыжицкого, но нет и разговора на равных, а скорее, спокойный, учительский тон.

Фэкссовцы показали на днях вторую свою работу. Это уже очень хорошо: когда год назад они довольно-таки мальчишеским бумом возвестили о своем рождении, едва ли кто-нибудь думал, что дело пойдет здесь дальше диспутов и манифестов.

Фэкссовцы оказались работающими ребятами. Более того: это серьезные ребята. Мысль включить в острые и убедительные формы мюзик-холла насущность политических лозунгов, вернее, окрылить политическую позицию летучим словом и прыжком Каботина — добросовестная и честная мысль. Это заставляет подойти к данному спектаклю ФЭКС-а со всей громоздкостью дружеской критики.

Ваши победы, товарищи фэксисты: 1. Прекрасно придуманный стержень спектакля. «Европа без угля. РСФСР как изобразительница нового света». Bravo! Это и грандиозно, и в меру символично, и сухо сухой фантастикой современной техники. 2. Острый, порою блестящий диалог. «Пепю, не пепи!», «Советская дипломатия учится на ошибках чужих дипломатов» — Прекрасно!

Но вот несомненные промахи. Нельзя разворачивать широко раскинувшуюся фабулу на голом шутовском материале. [...] Патетизм необходим в таком «Внешторге», как ваш. И голос Ленина в рупор — в смысле драматическом, конечно, вершина спектакля. Ваш материал не выдерживает данной вами идеологической нагрузки. Или снизьте тему (а было бы жалко!) или усложните стиль!

Дальше: монотонна, утомительна, случайна режиссура спектакля. Ничем не оправданный и убогий станок, мизансцены, темп — все это коряво, все это скучно, все это просто непрофессионально!

Конечно, высокопрофессиональны отдельные актеры. Конечно, Серж в любых условиях и на любой площадке остается собою, т.е. очаровательно веселым, несравненно ловким комедиантом. И надо прибавить, что со своей лучшей стороны, как блистательный гимнаст, он в спектакле был использован непростительно мало.

Разумеется, Рина Зеленая весела и мила, а Глинская — культурная актриса. Но ведь первая в течение всей зимы очаровывала «Балаганчик», а вторую Петроград помнит как изобретательницу и смелую протагонистку Театра Народной комедии. Режиссеры ФЭКС-а никак по-новому не показали их.

Что же до остальных актеров (за исключением еще немногих), то плакатно-уличный стиль спектакля в их исполнении оказался почти чеховским: их почти не было слышно!

Вывод: сила фэксовцев в основном выдумка и в конструкции слов. То, что они делают как изобретатели драмы (с оговорками, которые выше!) — безусловно любопытно. Но как строители спектакля они, может быть, просто никакие. Никакого эксцентрического «театра» может быть, еще нет.

Последнее: фэкссовцы заявляют иногда, что то, что они выдумывают — для рабочего класса! В этом они, пожалуй, ошибаются, как ошибаются и их сподвижники в Московском Пролеткульте. Но если спросить: советское ли это искусство, то, конечно, такой «Внешторг» в десять тысяч

раз нужнее революции [...] (Пиотровский 1923: 18)

Пиотровский не снизошел до ссоры с 'работящими ребятами'. Его ответ на их недавнюю критику – в похвалах и мягких советах. Как и Крыжицкий, Пиотровский не принимает постановочное решение *Внешторга*, признавая фэков скорее драматургами филологами («конструкторами слов»), чем режиссерами.

Кроме того, желая их поддержать в глазах начальства, он подчеркивает идеологическую значимость их работы – необходимость революции и «голос Ленина в рупор». Трауберг вспоминает об этом эпизоде довольно смутно: «Идею о таком уничтожении конкурента в капиталистическом мире мы взяли у Ленина. Я даже помню, как читал тогда Ленина». Во фрагменте пьесы, опубликованном в *Собрании сочинений Козинцева*, есть ремарка «Силуэт. Экран» (Козинцев 1983: 171). Комментаторы В. Г. Козинцева и Я. Л. Бутовский дают пояснение:

«На экран проецировалось силуэтное изображение В. И. Ленина» (Ivi : 475). На мой вопрос об источнике этой информации комментаторы любезно прислали мне выдержку из воспоминаний Симона Дрейдена, видевшего спектакль фэков: *Внешторг на Эйфелевой башне* помню смутно, хотя в нем играли такие актеры, как молодые Рина Зеленая и Утесов, в памяти осталось что-то весьма сумбурное. [...] И все же одна примечательная деталь постановки позволяет сохранить ее для истории театра.

В сцене, когда по радио передавалось сообщение Наркомвнешторга, на экране возникал силуэт В. И. Ленина.

(Личный архив Г. Козинцева, Дрейден). Если вспомнить, что в предыдущем спектакле *Женитьба*, поставленном в период, когда эксцентрики только открыли для себя 'Шарло' и он стал их главным кумиром, на экран, повешенный над сценой, проецировалось изображение ленты с участием Чаплина (см. об этом Цивьян 1990: 20-27), можно высказать предположение, что экран над сценой был для завтрашних кинематографистом неким алтарем, а фигура, вознесенная на этот алтарь, – их кумиром. Смена эксцентрического кумира фэков Чаплина на Ленина привела их к созданию сатирической киноагитки, которой и был их первый фильм *Похождения Октябрины* (1925), а отсутствие «той путаницы и неразберихи, которая так потешала публику в *Женитьбе*», привело к взрослению, то есть внутренней истощенности театра ФЭКС-а.

Интересно, что уже через год после *Внешторга* Козинцев включает в следующую программу занятий киножестом наряду с американской комический пункт «Приемы игры немецкого кино», отступая тем самым от одной из их главных претензий Пиотровскому.

На *Внешторге* заканчивается работа Козинцева и Трауберга в театре – а вместе с ним период чистого американизма. Уже в своем первом фильме *Похождения Октябрины* они ориентируются наряду с американским кино на французский авангард. А в 1926 году они снимут *Чертовое колесо*, сценаристом которого станет их бывший оппонент Адриан Пиотровский. И в том же, 1926 году, они снимут *Шинель*, стилистика которой

определена немецким экспрессионизмом. Европа все больше перестает быть вымещаемым звеном в их системе координат, а «патетизм» немецких фильмов — мишенью их критики. Начиная с *Чертова колеса* и на всем протяжении 20-х годов Козинцев и Трауберг сотрудничают с филологами-формалистами — Адрианом Пиотровским, Юрием Тыняновым, Юлианом Оксманом. Из 'сотрясателей основ' они становятся новаторами на базе традиционализма, а принцип 'учиться, чтобы отвергать' сменяется у них цитатным кинематографом, напоминающим по методу текст филолога. Может быть, полемика с Пиотровским, с которой началась работа над *Внешторгом на Эйфелевой башне* и которой она закончилась на каком-то глубоком уровне, незаметно для самих режиссеров, определила эту переориентацию.

Nota bene. Главные мотивы спектакля *Внешторг на Эйфелевой башне*: Американизм, ученый и научная формула, похищения и детектив, бутылка, женщина-вамп, скеттинг-ринг, клоунада и трансвестизм, Эйфелева башня как достижение XX и мостик между Европой и Америкой.

Анализ некоторых постоянных мотивов театра ФЭКС

Как следует из вышесказанного, театральные опусы раннего ФЭКС-а представляют собой систему сообщающихся сосудов с перетекающими и повторяющимися мотивами. Григорий Козинцев и Ленид Трауберг создают свой театральный мир по фольклорному принципу — герои и

образы переходят у них из одной пьесы в другую, обладая устойчивым характером и стабильной системой сюжетных функций. Но особенности этой советской комедии дель арте состоит в том, что она глубоко ассоциативна и соотнесена как с контекстом литературной и зрелищной культуры, так и с техникой, политикой, — всей той средой, с которой были так тесно связаны ее создатели.

Некоторые из этих мотивов уже были описаны исследователями. Юрий Цивьян (Цивьян 1990) подробно проанализировал в своей статье общие мотивы *Женитьбы* фэксов и *Мудреца С. М. Эйзенштейна*¹⁴ (клоуны, 'фам фаталь', тройца женихов/утроенный жених), и прокомментировал мотивы *Женитьбы* — цирковой сундук, оживление Чарли Чаплина (умершего в театре, чтобы воскреснуть на экране), — прямая ассоциация с сомнамбулой Чезаре из *Кабинета доктора Калигари* Роберта Вине¹⁵ и с сомнамбулой из *Вампиров* Фейяда¹⁶.

Перечень таких бродячих мотивов в театре ФЭКС можно продолжить. Центром притяжения интереса и главной темой для режиссеров, готовящихся к переходу в кино, было электричество.

Альберт и Эйнштейн оживляют трупы в *Женитьбе* с помощью электрификации. Среди умерших — пособница «электрического дьявола» Чарли Чаплина — роковая женщина, Ирма Дацар. Как говорится в пьесе, она «умерла потому, что никогда не носила калоши «Треугольник» (Невский, 12¹⁷)» (Бутовский, Козинцева 2002: 75).

Напомним цитату из статьи Трауберга в сборнике *Эксцентризм* (выпущенном за два с половиной месяца до постановки



Женитьбы): «Спешно запасайтесь калошами 'Треугольник'» (Трауберг 1922: 9). Можно предположить, что это необходимо, чтобы избежать печальной участи Ирмы Дацар: резиновые калоши дают заземление и спасают от электрического разряда. Электричество – символ кино и символ нового времени. Призыв из пьесы *Женитьба* – «Эдисон, вперед!» (Бутовский, Козинцева: 77) прямо перебрасывает мостик к тексту *Женщина Эдисона*, который фэкс начинали писать как пьесу, а продолжили – как свой первый сценарий.

Эдисон как персонаж возникает и во *Внешторге на Эйфелевой башне*. Там же Мисс ФЭКС общается по телефону. Кукиш вместо телефона подносит к уху Зефир в *Джине-Джентльмэне* («Барышня! Барышня! Вечно она спит! Барышня! Дайте мне...»).

Во *Внешторге* впервые появляется Пуанкаре, который превратится в одного из центральных персонажей в *Похождениях Октябрины*.

В *Похождениях Октябрины* будет повторена и касса, с хранящимся в ней золотым запасом, правда не Японии (как в пьесе *Три триллиона йен*), а СССР. В ней также героиня будет подгонять врагов революции советскими лозунгами и рекламными слоганами – этот прием впервые использовался Л. З. Траубергом в тексте в *Кинематограф в роли обличителя*, а затем был повторен в нескольких пьесах.

Нельзя не отметить и возвышенности (шпиль Адмиралтейства в пьесе *Джин-Джентльмэн и распутная бутылка*, Эйфелеву башню во *Внешторге*...) – этот мотив получит свое развитие в первом реализованном фильме фэкс – *Похождениях Октябрины*, где купол

Исаакиевского собора в Ленинграде станет главной локацией.

Очень важна «детективная линия» – начинающаяся с девочки-детектива в первой пьесе Г. Козинцева и Л. Трауберга, *Трах в квадрате*. Женщина как актант действия, разоблачающая врагов и борющаяся с ними – важный для фэкс образ, который не отпустит их на протяжении многих лет, меняя имена: Мисс ФЭКС, дочь Эдисона, Октябрина, Елена Кузьмина (*Одна*)¹⁸, – пока наконец не сменит пол, превратившись в Максима из трилогии Козинцева и Трауберга.

Нат Пинкертон (*Женитьба*) и Шерлок Холмс (*Внешторг на Эйфелевой башне*) естественным образом сопровождают детективную линию ФЭКС-а. Холмс не случайно станет героем фэксского гимна, исполненного в финале *Внешторга*. Дважды умерший и воскресший Чарли Чаплин в *Женитьбе*, также отсылает к *Возращению Шерлока Холмса*¹⁹ и к *Воскресшему Рокамболу*²⁰.

Среди множества мотивов, блуждающих по ранним текстам фэкс, для более подробного комментария выберем два:

1. Бутылку.

2. Крокодила.

1. Бутылка

Она то и дело возникает в ранних пьесах и сценариях ФЭКСов, начиная с *Джина-Джентльмэна*..., где она вынесена в заглавие и названа «Распутной» (за то, что в ней находился Джин?). Ею бьет о шпиль адмиралтейства генерал, вызывая взрыв и появление Джина. (Позже в результате такого же взрыва колбы появится на свет женщина Эдисона). Бутылка будет постоянно обыгрываться в *Похождениях*

Октябрины. Но пожалуй самый забавный эпизод – суд во *Внешторге* над французской бутылкой, после того как из нее налакался самогону лев и перед тем как Пепо (персонаж) решает запечатать в нее ЕПО (Единое потребительское общество):

ДЕЛЕГАТКА. Объявляю заседаний комиссий ликвидации алкоголизма во Франции открытой. Подсудимый. Ваш звание? Бутылка. Прошу точнее. Разлива: Клико, Пепо, Госвинторг. Что? Самогон?... Уй, уй, уй. Заседаний на суд начинается. Заседаний на суд кончается. Резолюциум: передать властям для уничтожения. С кустарной бутылки – средства кустарный. Мир прах на твой. Уй, уй, уй» (Бутовский, Козинцева: 122).

Обратив внимание на важность этого мотива для раннего ФЭКСа, автор этих строк предположила, естественно, что бутылка появилась в текстах эксцентриков как заимствование из арабских сказок. Однако Леонид Захарович в одной из наших бесед опроверг эту гипотезу:

Да, действительно, бутылка эта нас очень занимала. Но объясняется она не арабскими сказками. У англичан есть ряд писателей-юмористов, очень малоизвестных в России, особенно сегодня. Но до революции их знали гораздо лучше. Это Джером К. Джером, Вильям Джекобс, и был еще такой автор, чрезвычайно странный, Томас Энстей. Он писал невероятно странные романы, например, *Венера в парикмахерской*, *Чековая книжка* и самый свой знаменитый роман, *Медный кувшин*. Он трижды был переведен на русский язык. Герой этого романа, лондонский архитектор, чтобы польстить отцу своей невесты, идет на ярмарку, где продаются всякие восточные редкости и покупает ему ржавый, потускневший медный кувшин старинной арабской работы, и когда он его открывает, оттуда

вырывается джин, которого заточил царь Соломон за неповиновение на тысячи лет. Эта тема так безумно [нам] понравилась, что эта бутылка стала как бы «трейд-марк», она кочевала из произведения в произведение.

Не менее узнаваемой «торговой маркой» раннего ФЭКС-а стал крокодил.

2. Крокодил

Больше всего этот мотив обыгран в *Женитьбе*.

По сюжету фэксовской *Женитьбы* у Эйнштейна сбежал крокодил. «Зилений!». А «Эйнштейн не может без крокодилов».

«Остановка за крокодилом».

Потом появляется мистер Билль, предлагающий себя на съедение: «Мистер крокодил, кушайте мистер Билль».

И, наконец, вступает мисс Агата (гибрид американизированной фэксовской «мисс» и гоголевской Агафьи Тихоновны). Она танцует со случайно оказавшимся у нее за спиной крокодилом под музыку тапера «По улице ходила большая крокодила...» — а весь зал подпевает эту известную песенку.

Откуда взялось опасное животное в этом спектакле — совершенно ясно. Как рассказывал мне Л. З. Трауберг, художница Вычегжанина подарила молодым режиссерам голову крокодила с пастью из какого-то кукольного спектакля, и «машинисты спектакля» надели ее актеру Юморскому и придумали роль как же было не использовать такой ценный реквизит? Кстати, много лет спустя Л. З. Трауберг обнаружил, что они с Козинцевым, сами о том не догадываясь, в точности



воспроизвели в спектакле культовый тотем папуасов:

У папуасов на новой Гвинее Н. А. Миклухо-Маклай видел в хижине деревянную статуэтку, изображавшую голову предка: фигура человека, голова крокодила. Но это же было в нашей *Женитьбе* в 1920 г. Связи, конечно, никакой, и все-таки... (Семейный архив Л. Трауберга).

Успешно дебютировавшего на сцене крокодила позже использовали и во *Внешторге* — взамен льва, который фигурирует в тексте пьесы (льва, видимо, не нашли).

Если бы тема крокодила этим и ограничилась — вопрос бы не возникал, объяснение, откуда она взялась, было бы абсолютно житейским. Но дело в том, что крокодил у Козинцева и Трауберга появился раньше. Он участвовал уже в самой первой пьесе эксцентриков — *Трах в квадрате*. Там по сюжету «довольно безвредный» крокодил ходит среди героев. Потом девочка-детектив дознается, что крокодил — это ее мама («крокодила»), превращенная в рептилию злым волшебником. Все это сопровождается стихом «Крокодил, мне вверенный, говорит, что он — присяжный поверенный!».

А во второй раз крокодил возникает в тексте Трауберга в сборнике *Эксцентризмы*. Рекламный слоган про калоши «Треугольник» предваряет фраза «Оправдываю вытянувшуюся крокодиллом у магазинов очередь» (Трауберг 1922: 9).

Это можно было бы принять за случайную метафору, если бы:

А. крокодил не был уже персонажем недавней (*Трах в квадрате*) и написанной вскоре (*Женитьба*) пьесы;

Б. если бы в тексте статьи Трауберга, чуть дальше (на той же странице) не упоминалось имя Чуковского:

Завтра — едут, близки, здесь!:

1) Афиши: понедельничный выезд Александринского «Мэзон-Телье» с участием ЗАСЛУЖЕННОЙ СИСТЕМЫ эксцентризма, 2) передовицы «Жизни Искусства» об эксцентризме, 3) лекция Чуковского с рисунками Добужинского, (выделено мною-НН) 4) Обязательное появление на рабфаках с зачислением на ак-паек.

Что это значит? В контексте — ирония (в смысле «как же, ждите!»).

Напомним, что: Александринка — постоянная мишень эксцентриков, оплот традиционного театра; *Жизнь Искусства* — серьезный журнал, где передовица об эксцентризме также невозможна как преподавание его на рабфаке.

А вот упоминание о соавторстве К. Чуковского и М. Добужинского — странно. Тремя годами позже, в год создания *Бармалея* (1925 г.), написанного Чуковским по подсказке Добужинского и проиллюстрированного им, вопрос бы не возник. Но в 1920-м году? Чуковский читает в это время очень большое количество публичных лекций, но Добужинский никогда их не иллюстрировал. Известный чуковсковед Ирина Лукьянова в ответ на наш вопрос предположила, что два имени поставлены в ряд просто из-за того, что они были у всех на слуху — К. Чуковский и М. Добужинский состояли в совете ДИСК-а (петроградского Дома Искусств), который в это время как раз закрывался. И это закрытие было достаточно шумным. Кроме того, с начала июня 1922 года имя Чуковского оказалось в

центре скандала в связи с публикацией его письма к А. Н. Толстому (по поводу ситуации в том же ДИСК-е). Объяснение вполне убедительно. В этом случае в статье Трауберга ссылаются на К. Чуковского и М. Добужинского, которые появляются как ироническая антитеза высокому эпатажному скандалу эксцентриков и склок, которые раздирают представителей официально признанных искусств.

И все-таки имя Чуковского в контексте «крокодилей» тематики возникло неслучайно. Наряду с городским фольклором, популярной песенкой «По улице ходила большая крокодила» (1915 г.), которая прямо цитируется в *Женитьбе*, Л. Трауберг конечно же был знаком с *Крокодилом* К. Чуковского, написанном в 1916-17-ом годах. Интересно, что уже в этом стихотворении у Чуковского появляются «калоши»:

Тут раздался голос Кокоши:
А можно мне кушать калоши?
Но Ваня ответил:
— Ни-ни, Боже тебя сохрани

двумя годами позже (*Телефон*, 1924).

Чуковский вновь соединит крокодила и калоши, кстати, посредством значимого для фэкс-мотива, — через телефон:

А потом позвонил крокодил
И со слезами просил
Мой милый, хороший,
Пришли мне калоши,
И мне, и жене, и Тотоше.

В промежутке «эксцентрическая калоша» производства фабрики «Треугольник» полетит в «кривые рожи» «серьезных людей». Не была ли калоша (сама похожая на маленькую

рептилию) заимствована Л. З. Траубергом у *Крокодила*? И почему крокодил так полюбился эксцентрикам с самой их первой пьесы? Литературовед Роман Тименчик в статье о поэме Н. С. Гумилева «Мик» как источнике *Крокодила* К. И. Чуковского приводит неопубликованный текст Бориса Эйхенбаума *Крокодил в литературе. Совершенно серьезное исследование*, где, в частности, говорится:

Гипотеза: дело, по-видимому, в особой звуковой выразительности. Слово «крокодил» (как и многие другие иностранные слова) прижилось у нас, потому что получило свой, русский звуковой смысл. Так пригодились нам для ругательств всякие иностранные слова, потому что на фоне русского языка звучат сильно, оскорбительно или смешно. Хотя бы «буржуй»: тут скрываются — и боров, и рожа, и холуй и т. д.

Важен состав звуков и их расположение, а также — место ударения. Сравните: крокодил-кадриль-Корделия. [...] Слово «крокодил» обладает ясновыраженной звуковой характеристикой — оно воспринимается как слово комическое.

Отсюда а priori: слово «крокодил» должно быть использовано в литературе.

(Голос читателей младшего возраста: Чуковский!) [...] Итак, крокодилы в России не водятся, а в русской литературе не только водятся, но имеют свое родословное древо.) (Тименчик 2011)

Комментарий Л. З. Трауберга, объяснившего выбор названия пьесы *Джин-Джентльмэн* тем, что им с Козинцевым просто понравился консонанс *дж-дж*, говорит о том, что объяснение, данное Б. М. Эйхенаумом, было им чрезвычайно близко, — вполне возможно, что то же самое произошло и с крокодилом. фэкс, а в особенности Трауберг, выполнявший в содружестве роль «музлита» были чувствительны к



слову, и все ужасные крокодилы приползли в их пьесы в первую очередь за счет звучности своего названия, комического и эксцентрического. Использование этого мотива касается только театрального периода работы Г. Козинцева и Л. Трауберга. В кинематографе эксцентрические злодеи примут другое обличье, навеянное другими реалиями времени и новым культурным контекстом.

Bibliographie

Documents d'archives :

РГАЛИ, Ф. 3016, Оп. 1., Ед. хр. 56.
Монфред, А. Г. «Внешторг на Эйфелевой башне»: Отрывки из музыки к спектаклю.

Личный архив Г. Козинцева. Дрейден, С. Д. *Полвека с Козинцевым* (рукопись).
Семейный архив Л. Трауберга.
Трауберг, Л. З., *Записная книжка*, Запись на стр. «21 августа».

Noussinova, Natalia (Éd.), *Leonid Trauberg et l'excentrisme*, Bruxelles, Yellow Now-stuc, 1993.

Бутовский, Я. Л., Козинцева, В. Г. (Сост. и коммент.), *От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г. М. Козинцева*, Санкт-Петербург, 2002.

Козинцев Григорий, *АБ!*, *Эксцентризм*, *Эксцентрополис*, Петроград, 1922

Козинцев, Г. М., *Глубокий экран*, Москва, Искусство, 1971.

Козинцев, Г. М., *Собрание сочинений в пяти томах*, В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовский (Составители), Том третий, Ленинград, Искусство. 1983.

Крыжицкий, Г., *Внешторг на Эйфелевой башне*, *Музыка и театр*, 1923, п. 23.

Лицо советского киноактера (сборник), Москва, Кинофотоиздат, 1935.

Пиотровский, А., *Внешторг на Эйфелевой башне*, *Жизнь искусства*, 1923, п. 23.

Пиотровский, Адриан, *Театр. Кино. Жизнь*. (сборник), Ленинград, Искусство (Ленинградское отделение), 1969.

Тименчик, Р., *Об одном источнике «Крокодила» Чуковского*, *Некалендарный XX век*, Москва, Изд. Центр «Азбуковник», 2011 г.

Трауберг Леонид, *Кинематограф в роли обличителя*, *Эксцентризм*, *Эксцентрополис*, Петроград, 1922.

Трауберг, Л., *Когда звезды были молоды*, Москва, БПСК, 1976.

Цивьян, Ю. Г., *Ранние фэкссы и культурная тематика 20-х годов*, *Киноведческие Записки*, 1990, п. 7.

¹ Константин Марджанов (Котэ Марджанишвили) (1872 – 1933), российский, грузинский и советский режиссёр театра и кино, основоположник грузинского театра; работал в МХТ-е, в Киеве, Петрограде, в Грузии. (NdE)

² Сергей Герасимов (1906 – 1985). Советский кинорежиссёр, сценарист, драматург, актёр, педагог. Первые годы актёрской деятельности он провёл в мастерской ФЭКС. (NdE)

³ *Похождения Октябрины* (1924 г.) — советский немой фильм, эксцентрическая комедия Г. Козинцева и Л. Трауберга, первый фильм киностудии ФЭКС. (NdE)

⁴ *Царь Максимилиан* — русская народная драма, переделанная в 1919 г. Алексеем Ремизовым. (NdE)

⁵ Григорий Крыжицкий (1895 – 1975). Советский театральный режиссёр, критик, педагог. (NdE)

⁶ Сергей Юткевич (1904 – 1985). Советский кинорежиссёр, сценарист, художник-постановщик. (NdE)

⁷ Николай Фореггер (1892 – 1939). Советский театральный режиссёр и балетмейстер, основатель театральной студии «Мастерская Фореггера» (Мастфор). (NdE)

⁸ Евгений Кумейко. Советский актер-каскадер, участник ФЭКС-а. (NdE)

⁹ Фёдор Кнорре (1903 – 1987). Советский прозаик, драматург, сценарист, режиссёр. (NdE)

¹⁰ Алексей Каплер (1903 – 1979). Советский актёр (*Ленин в Октябре* (1937 г.), *Ленин в 1918 году* (1939 г.)), реж. Михаил Ромм), сценарист, режиссёр. (NdE)

¹¹ Фаина Глинская (1909 – 1967). Советская актриса. (NdE)

¹² Екатерина (Рина) Зеленая (1902 – 1991). Народная артистка РСФСР. (NdE)

¹³ Зинаида Тарховская. Советская актриса (*Похождения Октябрины* (1924 г.)), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг). (NdE)

¹⁴ *Мудрец* Эйзенштейна. Спектакль по пьесе А. Н. Островского *На всякого мудреца довольно простоты*, поставленный С. М. Эйзенштейном 8 мая 1823 г. в Первом рабочем театре Пролеткульта. (NdE)

¹⁵ *Кабинет доктора Калигари* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]. Немецкий экспрессионистский фильм Роберта Вине [Robert Wiene] (1920 г.). (NdE)

¹⁶ *Вампиры* [*Les Vampires*]. *Немой сериал Луи Фейяда* [Louis Feuillade] (1915 г.). (NdE)

¹⁷ Невский, 12 — реальный адрес завода «Треугольник».

¹⁸ Елена Кузьмина (1909 – 1979). Советская актриса (*Одна* (1931 г.)), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг). (NdE)

¹⁹ *Возращение Шерлока Холмса* [The Return of Sherlock Holmes] сборник 13 детективных рассказов Артура Конан Дойля, [Arthur Conan Doyle], опубликованный в 1905 году. (NdE)

²⁰ *Воскресший Рокамболь* [*La Résurrection de Rocambole*].

Цикл авантюрных рассказов в четырёх частях Пьера Алексиса Понсона дю Террайля [Pierre-Alexis Ponson du Terrail], вышедший в журнальном варианте в *Le Petit Journal*, потом книгами карманного формата. (NdE)