

Свет гения

Методико-библиографический материал
к 125-летию С. М. Эйзенштейна

Министерство культуры, национальной политики
и архивного дела Республики Мордовия

ГБУК «Национальная библиотека им. А. С. Пушкина
Республики Мордовия»

Отдел литературы по искусству

Свет гения

Методико-библиографический материал
к 125-летию С. М. Эйзенштейна

Саранск
2023

УДК 02
ББК 78.38
С243

Составители: *Е. М. Криушонкова, Т. Н. Бардина*
Редакторы: *Т. В. Овсянникова, В. В. Кочеткова*
Ответственный за выпуск *О. И. Чавкунькина*

С243 **Свет гения** : методико-библиографический материал к 125-летию С. М. Эйзенштейна / Министерство культуры, национальной политики и архивного дела Республики Мордовия, Национальная библиотека им. А. С. Пушкина Республики Мордовия, Отдел литературы по искусству ; составители: Е. М. Криушонкова, Т. Н. Бардина ; редакторы: Т. В. Овсянникова, В. В. Кочеткова.– Саранск, 2023. – 64 с.

УДК 02
ББК 78.38

© ГБУК «Национальная библиотека им. А. С. Пушкина Республики Мордовия», 2023

Содержание

От составителей 4
«Кинокадры моей жизни» 6
Детство и юность 6
Революция 8
Театр 19
Кино 11
Великий «Броненосец “Потемкин”» 13
За рубежом 16
Возращение в Советский Союз 21
«Александр Невский» 24
От полета валькирий до налетов «мессершмитов» 26
Последний фильм 28
Пленка обрывается… 31
Книголюб и художник 33
Японский след 36
Революционер и сказочник 38
Боевые подруги 39
Педагог и наставник 42
Эйзенштейн в воспоминаниях современников 46
Основные даты жизни С. М. Эйзенштейна 50
Список использованных источников 53
Библиография 55

От составителей

В 2023 году исполняется 125 лет со дня рождения советского режиссера театра и кино, педагога, философа, теоретика кино С. М. Эйзенштейна (1898–1948).

Сергей Михайлович был одним из самых непримиримых режиссеров. Мог часами, днями добиваться от актера, оператора нужного ему эффекта. Он приступал к съемкам только тогда, когда видел весь свой будущий фильм – от первого до последнего кадра.

Свою требовательность и резкость Эйзенштейн умел украсить и смягчить шуткой. Воспоминания современников пестрят его остротами, меткими прозвищами, озорными проделками. Шутки облегчали жизнь, но не уменьшали трудностей. В творчестве каждого художника бывают взлеты и падения. Не стал исключением и Сергей Михайлович. Если внимательно проследить творческую карьеру Мастера, то можно заметить, что она полна отказов и неудач.

С. Эйзенштейн был человеком, из которого бил фонтан креативных идей. Хорошо рисовал с детства, нестандартно подходил к преподаванию, сочинял сценарии, стремился снять как можно больше фильмов, но, к сожалению, не все разделяли творческие замыслы режиссера, в ответ на которые он слышал слово – «нет»! Наиболее известные кинокартины режиссера – «Броненосец “Потемкин”», «Александр Невский», «Иван Грозный». Увы, остальные его киноработы либо не запомнились массовому зрителю, либо были не закончены по независящим от Эйзенштейна причинам.

Сергей Михайлович был не только режиссером, художником, но и исследователем. Его труды содержат ссылки на работы искусствоведов всех периодов и специальностей: И. Винкельмана, Г. Вёльфлина, В. В. Стасова и многих других. Особую привязанность он испытывал к работам художников, писавших

о собственном творчестве, таких как Эжен Делакруа и Кацусика Хокусай, Андрей Белый и Оноре де Бальзак, Э. Пискатор и К. С. Станиславский.

Киновед Р. Юренев точно подметил, что Эйзенштейн был теоретиком, который собирал свет из многих источников, как гигантский прожектор, и с силой направлял его на объект своего исследования.

Стоит отметить, что Сергей Михайлович был не только выдающимся теоретиком кино, авторитет которого признан во всём мире, но и выдающимся эстетиком XX века, устремленным в XXI век.

Данное методическое пособие создавалось в рамках Указа Президента РФ от 27 июня 2022 г. № 401 о проведении в 2023 году Года педагога и наставника и предназначено сотрудникам библиотек, педагогам и любителям искусства для подготовки лекций, встреч-дискуссий, киночасов и организации книжных выставок.

Предложенный список литературы, воспоминания С. Эйзенштейна окажут неоценимую помощь для более детального изучения жизненного и творческого пути великого режиссера.

«Кинокадры моей жизни»

Детство и юность

Будущий режиссер, теоретик искусства С. М. Эйзенштейн родился 22 января 1898 года в Риге, в буржуазной семье. Отец – Михаил Осипович Эйзенштейн – происходил из прибалтийско-немецкой семьи, а мать – Юлия Ивановна Конецкая – была дочерью петербургского купца первой гильдии. В автобиографии Эйзенштейн писал: «Не могу похвастать происхождением. Отец не рабочий. Мать не из рабочей семьи…»

По профессии его отец был гражданским инженером-архитектором, кроме того, имел звание действительного статского советника. Благодаря приданому матушки, семья Сергея жила в достатке. Как гласит семейное предание, «дед Иван Иванович со стороны матери хоть и пришел босой в Питер, но не трудом пошел дальше, а предпочел предприятием – баржи гонял и сколотил дело. Помер…». После его смерти предприятие «Невское баржное пароходство» перешло к жене, которая расширила его. По словам Сергея Михайловича, его бабка (С. Эйзенштейн называл её «Васса Железнова») воплощала тип героинь Островского.

Сережа Эйзенштейн был типичным ребенком из обеспеченной интеллигентной семьи. Не пачкался чернилами, не лазил по крышам, а был весь в шорах манжет, бантиков и накрахмаленных воротничков. В своих заметках Эйзенштейн писал: «Не мальчуган, не мальчишка, а именно мальчик 12 лет. Послушный, воспитанный, шаркающий ножкой… Мальчик-пай». Он прекрасно рисовал, много читал, увлекался театром. Изучал сразу три иностранных языка (по-немецки он начал говорить в три года, по-французски – в пять лет, по-английски – в семь). Родители души не чаяли в единственном сыне, ласково называя его Рориком.

Казалось бы, у ребенка должно быть благополучное, спокойное детство, но дома постоянно царили ссоры. Педантичность и холодность мужа раздражали Юлию Ивановну. Молодая красивая

женщина была всегда окружена поклонниками, что давало повод ревнивому Михаилу Осиповичу закатывать ей скандалы.

«Каждый из родителей считал своим долгом открыть мне глаза на другого, – вспоминал С. Эйзенштейн. – Маменька кричала, что отец мой – вор. Папенька, что маменька – продажная женщина».

В заметке о разводе папы и мамы Эйзенштейн едко пишет и о сценах ревности, и о взаимных упреках, и о папенькиных дуэлях, и о маменькиных истериках. «Эти события с самых малых лет вытравили атмосферу семьи, культ семейных устоев, прелесть семейного очага из сферы моих представлений и чувств».

В итоге мальчишество и озорство в конце концов прорвались и остались в Эйзенштейне до конца жизни.

Чтобы укрепить семью, в 1906 году, во время Первой русской революции семья уехала в Париж. Там Сергей впервые познакомился с кинематографом – зрелищем чудесных феерий Жоржа Мельеса («Монстр», «Путешествие на Луну» и т. д.).

К сожалению, парижское путешествие не принесло умиротворения в семью Эйзенштейнов. Сам С. Эйзенштейн пишет так: «В какой-то день маменька, как сейчас помню, в чудесной клетчатой шелковой красной с зеленым блузке истерически бежала через квартиру с тем, чтобы броситься в пролет лестницы. Помню, как её, бившуюся в истерике, папенька нес обратно…»

В 1912 году родители разводятся официально. Михаил Осипович обвинил супругу в измене и заставил слуг дать показания в суде. Святейший синод разрешил официальный развод, и Юлия Ивановна навсегда покинула Ригу. Сергей остался жить с отцом.

С грустью описывал потом Эйзенштейн взаимные упреки, истерики, брань, пересуды знакомых… «Детские обиды сидят глубоко», – как-то оборонил Эйзенштейн, будучи взрослым.

После окончания Рижского городского реального училища в 1915 году Сергей едет в Петроград к матери, чтобы в соответствии с семейной традицией продолжить учебу в Институте гражданских инженеров.

Революция

Когда в город пришла Февральская революция, студенты Петроградского института гражданских инженеров не могли оставаться в стороне. Временное правительство учредило взамен царской полиции добровольческую милицию, и Сережа получил винтовку, красную повязку на рукав и право наводить порядок во всех петроградских ротах. В мае 1917 года был призван в армию и зачислен в Школу прапорщиков инженерных войск.

Слоняясь по петроградским улицам, рядовой Эйзенштейн видел июльский расстрел на углу Невского и Садовой и чуть не угодил под пулеметную очередь. Возможно, он вживую видел и отвратительную сцену, когда барыни избивали зонтиками раненого рабочего-демонстранта. Вскоре он воплотит этот страшный эпизод в своем будущем фильме «Октябрь».

К осени 1917 года Эйзенштейн пытался овладеть профессией драматурга и театрального декоратора. Запоем читает пьесы, делает карандашные наброски персонажей и декораций. Свои работы он подписывает «Сэр Гэй», что означало и «Сэр Веселый» и Сергей. Он создал эскизы к итальянской комедии «Честная куртизанка», сказкам для театра Карло Гоцци, работал над комедией масок «Миллион Пьеро» и т. д. Пробовал свои силы и в жанре историко-революционной драмы, написал первый акт пьесы «Зарево Красного Набата».

Весной 1918 года 20-летний Сережа вступает добровольцем в Красную армию. И мы видим уже перед собой не пай-мальчика, а кудрявого, расхристанного в духе времени рубаху-парня. В Красной армии он активно занимался клубной самодеятельностью, рисовал плакаты, расписывал теплушки агитпоездов карикатурами на Антанту и польских панов, оформлял спектакли передвижных красноармейских трупп, участвовал в них как актер и режиссер. Написал первую работу – «Заметки касательно театра».

«Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое – это она сделала меня художником. Если бы не революция, я бы никогда не “расколотил” традиции – от отца к сыну в инженеры. Задатки, желания были, но только революционный вихрь дал мне основное – свободу самоопределения».

Театр

В октябре 1920 года красноармеец Эйзенштейн был зачислен в Академию генерального штаба на восточное отделение для изучения японского языка. В период обучения его не покидала мысль о театре.

Театр в то время бурлил. Большой, Малый, Александринский, Художественный – получили в 1919 году звание академических. Декретом Совета Народных Комиссаров, подписанным В. И. Лениным, они были объявлены национальным достоянием. На их сценах шел привычный репертуар: Шекспир, Грибоедов, Островский, Тургенев и др.

Вскоре судьба привела Сергея Михайловича к В. С. Смышляеву – одному из руководителей Пролеткульта, который искал художника-декоратора в труппу Первого рабочего театра. Эйзенштейн с радостью согласился.

Молодой декоратор участвовал в постановке Валентина Смышляева «Мексиканец» по новелле Джека Лондона. Эйзенштейн начинает вплотную работать над строительством декораций и изготовлением бутафории для спектакля. Он решительно выдвигает ринг в середину зрительного зала, места для зрителей располагает на сцене.

По воспоминаниям артиста театра и кино М. М. Штрауха, Эйзенштейн «быстро оттеснил» Смышляева и «фактически стал режиссером». Позже Эйзенштейн руководил театральными мастерскими Пролеткульта, преподавал различные дисциплины от эстетики до акробатики. Объединил вокруг себя коллектив и пытался разрушить устаревшие, на его взгляд театральные каноны (Эйзенштейн увлекся идеей «революционизирования» театра).

Эйзенштейн всегда восхищался творчеством театрального режиссера Всеволода Мейерхольда, хотя не во всём был с ним согласен. Когда стало известно, что Мейерхольд организовал театральный техникум, Сергей Михайлович в 1921 году одним из первых стал его студентом. Еще не начав работать, техникум превратился в вуз – Государственные высшие режиссерские мастерские. Годы обучения в данном вузе под чутким руководством В. Мейерхольда во многом сформировали театральную эстетику Эйзенштейна, определив его принадлежность к искусству советского авангарда.

С увлечением работал Эйзенштейн над всевозможными заданиями Мейерхольда. Маэстро поручил ему вести занятия. То, что студент преподавал своим однокурсникам, в те времена никого не удивляло. Учиться стремились все, а знания свои щедро передавали окружающим. Кроме того, у Эйзенштейна имелся преподавательский опыт по Пролеткульту.

Во время обучения у Всеволода Мейерхольда Эйзенштейн осуществил несколько самостоятельных постановок. Самой известной из них стал спектакль «Мудрец» по пьесе Александра Островского «На всякого мудреца довольно простоты». В нём Сергей опробовал многие режиссерские приемы и придумки, в том числе небольшую киновставку – один из первых случаев, когда кино пришло в театр. Режиссер экранизировал дневник Глумова, и эта работа стала первым кинематографическим опытом будущего мэтра.

Участвовал Эйзенштейн в спектаклях Мейерхольда и в качестве актера. Например, он выходил в безмолвной группе статистов в спектакле «Великодушный рогоносец», а во втором акте «Союз молодежи» по пьесе Ибсена отплясывал эксцентричный танец.

Благодарность к Мастеру Эйзенштейн сохранил до конца жизни. Но восторг, как часто это бывает, осложнился соперничеством, обожание оттенялось обидой, а благодарность подверглась сомнению.

Во время репетиций «Смерти Тарелкина» Мейерхольд поручил своим ученикам придумывать трюки и мизансцены. Наиболее смело фантазировал Сергей Эйзенштейн, предложивший две мизансцены. К сожалению, мизансцены были отвергнуты за то, что они были выполнены в стиле, отличавшемся от стиля будущего спектакля. Через несколько дней, во время лекций Мейерхольда в мастерской, актриса Зинаида Райх отправила записку Эйзенштейну: «Сережа, когда Мейерхольд почувствовал себя готовым режиссером, он ушел от Станиславского». Эйзенштейн понял намек и выбрал свой путь.

Взаимоотношения Эйзенштейн – Мейерхольд подробно рассматриваются в книге «Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919–1948».

Что же делал дальше Эйзенштейн? По-прежнему основным полем деятельности режиссера остается сцена. Уйдя из ГВЫРМа, он активно работает в Пролеткульте. В Первом рабочем театре Пролеткульта он выпускает спектакли: «Слышишь, Москва?», «Противогазы». Но в один прекрасный момент его посещают мысли о приближающейся смерти театра. В 1924 году Эйзенштейн вместе со своим коллективом переходит в кино…

Кино

Героический период Гражданской войны – период кинохроники и агиток был закончен. Показав свои агитационно-пропагандистские возможности, кино занялось налаживанием собственных дел. Благодаря Новой экономической политике появилось немалое количество советских режиссеров.

В течение 1924–1925 годов в кино пришли Л. Кулешов, В. Пудовкин, Л. Оболенский и другие. К режиссуре обратились художники В. Баллюзек, Е. Иванов-Барков, С. Козловский и т. д. Из эмиграции вернулся Я. Протазанов.

В начале 1924 года была создана Ассоциация революционного кино, начали выходить журналы «Советский экран», «Советское кино».

Киноведы размышляют о том, что, по-видимому, молодой Эйзенштейн поначалу работать в кино не собирался. Но обратил внимание на трюковые, аттракционные возможности, недоступные театру.

Изучив западный буржуазный кинематограф, Эйзенштейн попытался сделать новый, пролетарский: вместо увлекательного сюжета он предложил использовать монтаж аттракционов. Свой творческий манифест он публикует в журнале «ЛЕФ» (№ 5, 1923). Его метод подразумевал использовать методы ударного воздействия на публику при помощи приемов цирка, эстрады, плаката и публицистики, а вместо кинозвезд вывести коллективного героя – толпу. Массу. Так, в фильме «Стачка» это были рабочие: в цехе, на демонстрации.

В 1934 году он говорил своим студентам: «В первом своем фильме “Стачка” мне хотелось довести ужас финала до высшей точки. Самое страшное в изображении крови – сама кровь. В изображении смерти – сама смерть. И я ввел монтажной перерезкой в игровой расстрел куски подлинной крови и смерти. Бойня. “Обращение с людьми, как со скотами”. …Обязанность кино – хватать за загривок и повелительно ставить ошарашенного зрителя лицом к лицу с актуальной проблемой».

Эйзенштейн не спешил показывать фильм прессе, он решил сначала его продемонстрировать рабочим. Поэтому один из первых просмотров «Стачки» состоялся в рабочем клубе «Пролетарская культура». После бесед с рабочими Сергей Михайлович делал монтажные поправки и только потом состоялся общественный просмотр на кинофабрике Госкино.

В фильме «Стачка» Эйзенштейн сделал упор на типажи, на предельно выразительные лица представителей масс, яркие положительные образы и плакатно-гротесковые отрицательные. Крупные планы, оригинальные ракурсы, быстрая смена кадров – все эти премудрости режиссера были развиты в его следующем фильме – «Броненосец “Потемкин”».

Великий «Броненосец “Потемкин”»

«И гордо вея красным флагом свободы,
без единого выстрела, прошел мятежный броненосец
сквозь ряды эскадры».

Успех «Стачки» подтолкнул правительственную комиссию поручить молодому режиссеру создать фильм к 20-летию революции 1905 года. На тот момент был готовый сценарий, написанный Ниной Агаджановой-Шутко. Сценарий охватывал основные события революции 1905 года – от русско-японской войны, Кровавого воскресенья 9 января до революционных волнений на Чёрном море и декабрьских боев в Москве. К сожалению, времени на реализацию всего сценария не хватало. Поэтому Сергей Михайлович решил сократить всю киноэпопею до одного эпизода, а именно показать восстание на броненосце «Князь Потёмкин-Таврический».

18 января 1926 года на экраны страны вышел легендарный немой фильм «Броненосец “Потемкин”».

«Удар огромной волны. Над каменным молом – брызги, пена, водяная пыль. Насыщенно и энергично. Так начинается великий фильм. Морские волны – это символ революции, волны революции. В первых кадрах мы знакомимся с главными героями – матросами Матюшенко и Вакулинчук. Они о чём-то возбужденно говорят. Вскоре мы понимаем суть их тревожного разговора: “Мы, матросы «Потемкина», должны поддержать рабочих, наших братьев, и стать в первые ряды революции”».

Потом зритель «заходит» в кубрик и видит отдыхающих матросов после смены. Среди уставших и тяжело дышавших матросов пробирается боцман. Он подслушивает, рыщет. И вдруг со злобой просто так, не за что бьет молодого матроса по обнаженной спине. Тот плачет от неожиданности и боли. Проснувшиеся матросы возмущены. И зритель в следующем кадре

видит выступление матроса Вакулинчука. Он говорит, что время пришло, что нечего больше ждать.

Интересно, что в фильме, помимо актеров, принимали участие жители Одессы и матросы Черноморского флота.

Далее в кинокартине зритель увидит: возмущение матросов гнилым мясом, попытку расправы с «бунтовщиками», нарастание народного гнева в порту вокруг тела убитого офицером матроса Вакулинчука.

Кульминация кинопроекта – расстрел местных жителей на одесской лестнице: молодая мать, сраженная пулей; детская коляска, которая катится вниз по ступеням мимо трупов и среди бегущих людей; убитый ребенок под ногами солдат; лицо учительницы, рассеченное казацкой нагайкой…

«Композиция фильма удивительно стройна и гармонична, – пишет киновед Р. Юренев. – Язык фильма образен, метафоричен. Эйзенштейн понял, что художник в кинематографе может свободно владеть не только пространством и движением, но и временем. Монтаж дает возможность ускорять, уплотнять его…»

Предлагаем остановиться на одном из эпизодов фильма.

На броненосце радостное оживление. К могучему борту пристают маленькие суда, на палубу поднимаются женщины. Они обнимаются с матросами, передают им подарки – поросят и гусей вместо червивого мяса. Кстати, в роли нарядной дамы, привезшей матросам поросенка, Эйзенштейн снял свою маму Юлию Ивановну.

Затем мы видим монументальную одесскую лестницу, которая заполнена празднично одетой толпой. Их радует красное знамя на броненосце. И вдруг… Оператор показывает крупным планом лицо женщины, кричащей от ужаса. Резкий скачок от крупного к общему плану. Мы видим, как движется шеренга солдат. Смятение толпы. Ужас и страх. Смерть. Беспомощность.

Тогда на экране появляются грозные орудия броненосца. Надпись на экране: «И тогда на зверства военных властей в Одессе ответили снаряды броненосца… По штабу генералов».

Подъем на броненосце красного флага представляет собой символ торжества революции. Стоит отметить, что красное знамя было раскрашено вручную, краской и кисточкой поверх пленки. Раскрашивал его сам Эйзенштейн, который недурно рисовал, но об этом в следующих главах.

Чарли Чаплин назвал фильм лучшей кинокартиной в мире. С ним невозможно не согласиться. В 1952 году Бельгийская синематека предложила пятидесяти восьми кинорежиссерам Европы и Америки назвать десять лучших фильмов всех времен и народов. В итоговом списке бессмертный «Броненосец “Потемкин”» занял первое место.

Позднее, в середине тридцатых годов, размышляя над принципами композиции, Эйзенштейн пришел к мысли о близости построения своего фильма к пятиактной трагедии. В черновых заметках 1934 года, в лекциях студентам ВГИКа, а затем в статье «Органичность и пафос» Эйзенштейн делит фильм на пять актов, озаглавленных: 1. «Люди и черви», 2. «Драма на Тендре», 3. «Мертвый взывает», 4. «Одесская лестница», 5. «Встреча с эскадрой».

После «Потемкина» режиссер решает снять фильм на тему о кооперации в деревне, но поступает новый госзаказ на постановку картины к 10-летию Октябрьской революции. С упоением, свойственным режиссеру, в короткие сроки он воссоздает историческую эпопею о революционных событиях февраля – октября 1917 года в Петрограде. 7 ноября 1927 года выходит следующая киноработа Мастера – «Октябрь».

Что мы видим на экране?

Огромная, в короне, со странной улыбкой на устах голова бронзового царя покачнулась и рухнула вниз вперед. Солдаты с винтовками штыками вниз. Толпа крестьян с грозно воздетыми косами. Уличные беспорядки в Петрограде, Временное правительство, штурм Зимнего, речь Владимира Ленина с броневика, июльский расстрел и т. д.

Этой киноработой Сергей Михайлович завершает условную революционную кинотрилогию, начатую «Стачкой» и «Броненосцем “Потемкин”».

За рубежом

Кино становится звуковым. Эра «великого немого» закончилась.

Приход в кино звука, как и всякая революция, отпугивает многих. Великие кинематографисты боялись за будущее своего искусства. Эрудированный, талантливый Эйзенштейн, с одной стороны, боялся, что звуковое кино станет театром, потеряет специфику, забудет свои достижения, а с другой стороны, режиссер изучал кино и знал, что кино и родилось как звукозрительное искусство, просто выразительные возможности киноискусства оказались настолько разнообразными, что овладение ими просто сделало звук временно ненужным.

Так, в 1929 году Эйзенштейн вместе с Григорием Александровым и Эдуардом Тиссэ отправляются в зарубежную (как оказалось позже трагическую) командировку «для освоения звуковой кинотехники».

Мы помним, что Эйзенштейн свободно разговаривал на нескольких языках, его способность не осталась незамеченной коллегами по работе. В Западной Европе и Америке Сергей Михайлович свободно читает лекции и доклады о советском кино и Советском Союзе.

В своих «Записках» он пишет: «…на трех языках я барабаню выступления и доклады в Цюрихе, Берлине, Гамбурге, Лондоне, Кембридже, Париже, Брюсселе, Гааге, Нью-Йорке, Бостоне…»

На вопрос одного из сорбонских слушателей: «Как следует относиться к говорящему кино?» – Эйзенштейн ответил полным отрицанием «стопроцентно-говорящих картин», а свое отношение к звуковому кино, где «звук не является натуралистическим элементом» проиллюстрировал на мультипликациях Диснея и на японском театре.

Далее на вопрос: «Что, по-вашему, нужно делать в звуковых фильмах?» – режиссер ответил: «Ну, я бы никогда не показывал изображения предмета, производящего звук».

Эйзенштейн понимал, что творчески звуком овладеть нелегко, поэтому старался завести деловые связи, благодаря которым он смог бы снять звуковой фильм. Предложений было много, но в основном это были художники, не имеющие средств, фирмы, интересующиеся только рекламой. Например, от швейцарской фирмы сгущенного молока «Нестле» – режиссер получил предложение снять фильм о том, «как дети Африки, Индии, Японии и т. д. пьют сгущенное молоко».

В середине апреля 1930 года из США прибыл один из руководителей «Парамаунта» – Джесси Ласки. Он встретился с Эйзенштейном и подготовил контракт. Несколько дней ушло на переписку с Москвой, т. к. без согласия «Совкино» Эйзенштейн контракт не подписывал.

16 июня советские кинематографисты прибыли в Голливуд. Встречали их торжественно. Г. В. Александров рассказывал, что на вокзале Ч. Чаплин их спросил: «А зачем, собственно, вы приехали сюда, мистеры? – «Учиться делать звуковое кино». – «В Голливуде не делают кино – здесь делают деньги. Учиться киноискусству надо там, где сделан «Броненосец “Потемкин”».

Но были и те, кто негативно относился к режиссеру. Некий майор Фрэнк Пиз прислал руководителю «Парамаунта» телеграмму, а затем выпустил брошюрку «Эйзенштейн, посланник ада в Голливуде». В обоих материалах он называл Сергея Михайловича «опаснейшим зарубежным евреем», головорезом и красной собакой.

Было одно предложение, которое заинтересовало Эйзенштейна. Оно поступило от Джеймса Джойса – поставить фильм по его роману «Улисс».

Эйзенштейн давно знал и любил этот роман. В «Улиссе» его пленяла «неподражаемая чувственность эффектов текста». В «Дневниках» за 1928 год он назвал этот роман «библией новой

кинематографии». В своих записках он с гордостью вспоминает, что почти ослепший писатель всё же мечтал посмотреть его фильмы и «надписал ему экземпляр романа…».

Джойс видел только двух кинорежиссеров, способных экранизировать «Улисса», – это Вальтер Рутман и Сергей Эйзенштейн.

Но, к сожалению, взаимного желания писателя и режиссера было мало. При жизни Джойса «Улисс» имел скандальную известность из-за непонятности и откровенных эротических сцен. Поэтому никакой продюсер не рискнул бы для него даже самой маленькой суммой…

Находясь в Голливуде, Сергей Михайлович был готов снять фильм по роману Т. Драйзера «Американская трагедия» по заказу «Парамаунта». Режиссер написал сценарий, во многом основываясь на оригинальном тексте, но в тот момент Голливуд захлестнула волна антибольшевистских движений. В свою очередь, «Парамаунт» был вынужден расторгнуть контракт с Эйзенштейном, по их мнению, его сценарий был слишком революционный.

В итоге писатель Т. Драйзер получил новый сценарий, написанный за месяц неким Сэмом Хоффенштейном, а сам фильм сняли за четыре месяца.

Драйзер пребывал в шоке и подал в суд «за крайне неправильное и даже клеветническое искажение романа». Писателю был близок первоначальный сценарий, созданный С. Эйзенштейном. Он был благодарен режиссеру за его внимание к роману, мечтал о новых встречах с ним и даже написал письмо с извинениями.

«Ничто не огорчило меня больше, чем отказ “Парамаунта” поручить Вам съемку картины. Я сделал всё, что было в моих силах… Как вы думаете, смогут ли когда-нибудь в России экранизировать “Американскую трагедию”? Мне бы этого очень хотелось. Я хочу, чтобы Вы знали, с каким величайшим восхищением отношусь я к Вам и к Вашим работам. Я надеюсь, что придет время, когда какое-нибудь из моих произведений не только попадет

в Ваши руки, но что Вы будете иметь возможность осуществить постановку…»

К сожалению, творческих встреч с Эйзенштейном у Драйзера больше не было…

Эта неприятная история во время поездки в США была принята Эйзенштейном очень близко к сердцу…

Но режиссер не падает духом и вместе со своей творческой командой направляется в Мексику, где мечтает создать другой проект – фильм о суровой жизни и борьбе мексиканского народа «Да здравствует Мексика!». План фильма включал в себя четыре новеллы – доколониальное прошлое, олицетворяющее рай, колониальное прошлое в форме романтическо-плутовской новеллы, кровавая диктатура Порфирио Диаса, наследство, от которого Мексика отказывалась, и её будущее, связанное с недавней революцией.

И снова у режиссера неприятности. Как только начались съемки фильма, мексиканская полиция арестовала нежелательных русских до выяснения причин их прибытия, а если быть точнее, мексиканская полиция проверяла их коммунистические намерения. Дипломатические отношения между СССР и Мексикой были тогда разорваны.

Через 24 часа Эйзенштейн был отпущен, но остался под надзором местной власти.

Обосновавшись в Мехико, группа начала многочисленные поездки по стране, изучая её и запечатлевая на пленке.

Так, 14 января 1931 года в городе Оахака произошло сильное землетрясение. Советским кинематографистам удалось запечатлеть этот момент. Пролетев над кратером вулкана, Эйзенштейн снял с воздуха вулкан, затем страшные разрушения в городе, похороны убитых, сожжение холерных трупов, выброшенных землетрясением из старых могил.

22 января документальный фильм Эйзенштейна «Землетрясение в Оахака» уже демонстрировался в кинотеатре «Ирис».

Выход сенсационного фильма чрезвычайно укрепил авторитет русских кинематографистов. Власти перестали им препятствовать. Эйзенштейн смог спокойно продолжать свой фильм «Да здравствует Мексика!».

Но труднее было урегулировать финансовую сторону. Денег у Эйзенштейна не было. Его друг – мексиканский художник Диего Ривера решил помочь соратнику и свести его с писателем Эптоном Синклером. О встрече с режиссером Э. Синклер вспоминал: «Когда Сергей Михайлович Эйзенштейн порвал со своими хозяевами в Голливуде, он обратился за помощью к моей жене и ко мне. Он хотел поехать в Мексику и сделать независимый фильм о жизни туземцев, и мы принялись собирать деньги, чтобы это стало возможным».

Всего собрали 25 тыс. долларов. Но работа над фильмом вместо трех-четырех месяцев (согласно договору) затянулась более чем на 14 месяцев, и, несмотря на то что ни Эйзенштейн, ни его сотрудники не получали никакого гонорара, кроме оплаты дороги, гостиниц и пищи, семейству Синклер пришлось потратить больше предполагаемой суммы. В итоге после многочисленных конфликтов между режиссером и семейством Синклер завершить съемки фильма до конца не удалось, причина – закончились деньги.

Эйзенштейн был трагически беспомощен, ко всему прочему он успел переболеть местной лихорадкой. А тем временем 1 декабря 1931 года ответственный секретарь АРРКа Константин Юков направил ему письмо с требованием немедленно вернуться в СССР: «Для того чтобы мы все не считали Вас дезертиром, перешедшим на службу к американским капиталистам, следует срочно приехать в СССР. Все переговоры об окончании картины и Вашей новой работе, мне думается, лучше провести именно здесь».

Съемки фильма были прерваны, а негатив, согласно договору, остался в США. Советские зрители увидели фильм только в 1979 году, когда материалы поступили в Госфильмофонд СССР,

и сорежиссер Эйзенштейна Григорий Александров смонтировал приближенный к первоначальному замыслу вариант.

В 1998 году российский киновед Олег Ковалов смонтировал из материалов Эйзенштейна свою версию фильма, заметно отличающуюся от версии Александрова. Фильм получил название «Сергей Эйзенштейн. Мексиканская фантазия».

Мечта Эйзенштейна – показать свой фильм советскому народу – сбылась! Но, к сожалению, после кончины великого мастера.

Возвращение в Советский Союз

Невзирая на то, что были прекращены съемки фильма «Да здравствует Мексика!», потерпел крушение замысел Эйзенштейна, пропали и вложенные в дело личные средства Эптона Синклера, Сергей Михайлович не сворачивает с намеченного пути.

К сожалению, он так и не узнал, что писатель Синклер, несмотря на их недавние конфликты, был положительно к нему настроен.

В английском журнале «Сайт энд саунд» за июль 1965 года американский литературовед Р. Готтесман опубликовал переписку Э. Синклера с И. В. Сталиным. 26 октября 1931 года Синклер сообщил Сталину о начале работы Эйзенштейна над фильмом «Да здравствует Мексика!». «Это будет необыкновенное произведение, – писал он, – как мне думается, откровение киноискусства. Когда-нибудь вы увидите фильм, создаваемый Эйзенштейном, и поймете, что советская техника сделала еще один шаг вперед и увенчала себя новыми лаврами».

Сталин ответил: «Эйзенштейн утратил доверие своих товарищей в Советском Союзе точка Его считают дезертиром, порвавшим со своей страной точка Боюсь, что наш народ скоро совершенно утратит интерес к нему точка Очень огорчен, но всё убеждает, что это факт точка».

На следующий же день Синклер написал ответное письмо: «Что касается Ваших утверждений об Эйзенштейне, то они

причинили мне боль и привели в замешательство. Я никогда не слышал из уст Эйзенштейна ни слова, свидетельствующего об отсутствии преданности Советскому правительству. Придя ко мне, он объяснил свое желание сделать картину о Мексике тем, что не хочет вернуться к Советскому правительству с поражением. Мы договорились попытаться собрать для него деньги для создания независимого фильма в Мексике. Эйзенштейн настаивал на том, чтобы в контракте были оговорены бесплатные права Советского Союза на картину. Многие задержки в работе происходили не по вине Эйзенштейна. Когда он приехал в Мексику, мексиканское правительство задержало съемочную группу. После этого ей приходилось преодолевать бесконечные бюрократические порядки…

Я ничего ему не скажу о Вашей телеграмме, поскольку думаю, что горе, которое она причинит ему, может погубить его работу».

Трудно было не поверить в столь искреннее письмо. И возможно, Сталин поверил, потому что никто больше не обвинял Эйзенштейна в измене своей Родине. Но, во всяком случае, отношение к нему изменилось.

Как гласит известная пословица, «беда одна не приходит». Сергея Михайловича ждали новые испытания…

Итак, май 1932 года. Уставший и заметно постаревший 34-летний С. Эйзенштейн возвращается в Советский Союз. Как его охарактеризовал М. Ромм, «поразительный, своеобразный и какой-то мягкий, уютный» Сергей Михайлович не падает духом, а погружается в научную и педагогическую деятельность. В том же году он был утвержден заведующим кафедрой режиссуры Государственного института кинематографии (позже он станет профессором ВГИКа), а в 1935 году получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Сергей Михайлович пишет множество статей, составляет проект программы по теории и практике режиссуры, на основе прочитанных в институте лекций начинает собирать книгу «Режиссура». Участвует в Первом съезде советских писателей, выступает с огромным докладом на Первом всесоюзном совещании творческих работников кинематографии, встречается с Полем Робсоном и китайским актером Мэй Ланьфаном.

Но Эйзенштейн не собирался довольствоваться и ограничиваться педагогической работой, он стремился ставить новые фильмы.

В начале лета 1932 года многие советские кинематографисты принялись за комедии. Успехи советской комедии неразрывно связаны с творчеством Г. В. Александрова. Он начинал свое комедийное творчество одновременно с Эйзенштейном. Но удачно воплотить на экране кинокомедию получилось лишь у Александрова. Его фильм «Веселые ребята» считается одной из лучших музыкальных комедий, снятых в СССР.

К сожалению, эксцентрическая комедия «М.М.М.» Эйзенштейна и киноэпопея «Москва» остались нереализованными.

Весной 1935 года Эйзенштейн начинает работу над сценарием Александра Ржешевского «Бежин луг». В основу фильма положено реальное событие, взволновавшее советскую общественность.

Пионер из зауральского села Герасимовка разоблачил своего отца, председателя сельсовета Трофима Морозова, содействовавшего контрреволюционной деятельности кулаков, в результате чего отец был арестован и осужден на 10 лет. 3 сентября 1932 года 14-летний пионер Павлик и его младший брат Федя были зарезаны в лесу дедом Сергеем и его троюродным братом Данилой. 25 ноября того же года в селе Тавда над убийцами состоялся суд. Убийцы и их пособница, бабка Павлика – Ксения Морозова, были приговорены к расстрелу.

К сожалению, фильм был запрещен к показу, «ввиду антихудожественности и явной политической несостоятельности», согласно приказу Главного управления кинематографии. Чиновники увидели в фильме: «мистицизм», черты «извечности», «обреченности», «святости», «библейские образы».

«Александр Невский»

«На Руси родной не бывать врагу!..»

Пережив неудачи на творческом поприще, в 1938 году режиссеру улыбнулась удача: вместе с писателем Петром Павленко он написал сценарий историко-патриотического фильма «Александр Невский».

«И вновь я на работе, несмотря на все козни», – пишет Эйзенштейн в своем дневнике.

Эйзенштейн с детства любил свою родину, её прошлое, настоящее и будущее. Он учился этой любви у Пушкина. Любовь к России была неотрывна от любви к революции. И чем глубже уходил он в историю 13 века, тем яснее чувствовал свои современные задачи.

Сценарий лично утверждал Сталин, который прошелся по рукописи с карандашом в руке. В воздухе маячила фашистская угроза, и поэтому было важно вспомнить разгром на льду Чудского озера тевтонских рыцарей. Победа в 13 веке должна была подпитать русский патриотизм и укрепить волю в предстоящей схватке с фашизмом. Эту задачу превосходно выполнил Эйзенштейн, показав тевтонских рыцарей как фашистов 13 века.

В роли князя Александра Невского Эйзенштейн утвердил Николая Черкасова. Впечатляющую музыку к фильму написал Сергей Прокофьев.

Фильм вышел 1 декабря 1938 года и считается первым завершенным звуковым фильмом С. Эйзенштейна.

В самом начале кинокартины во вступительных титрах мы видим текстовой ряд: «Это был XIII век. Тевтоно-ливонские рыцари двинулись с Запада на Русь. Русь привлекала завоевателей своими великими землями и богатством. Немецкие захватчики ждали легкой победы над нашим народом: Русь только что пережила кровавый удар монголов. Следы жестоких сражений еще виднелись по всей стране».

На фоне щемящей печали музыки Прокофьева кинозритель видит Россию, изнемогающую от набегов: просторные поля, пологие холмы и белые кости, черепа отгремевших битв.

Фильм включает двенадцать эпизодов, но основное внимание Эйзенштейна было сосредоточено на Ледовом побоище.

«Ледовое побоище занимает три части из двенадцати, длится тридцать пять минут из 102, включает 365 кадров из 972. Это около трети фильма. Вероятно, тогда это была самая большая батальная сцена в кинематографе» – из книги Р. Н. Юренева «Сергей Эйзенштейн».

Знаменитое Ледовое побоище снималось летом на специальной площадке, расположенной неподалеку от судии «Мосфильм». Здесь на большом пространстве был сделан асфальтовый покров, его окрасили в белый цвет и обработали жидким стеклом, еще добавили мел и белоснежный песочек, и получился натуральный лед. На этот «лед» направили зеркала и прожекторы, и он натурально заликовал. Мечи, пики, стрелы, кольчуги были сделаны не из металла, а из дерева, картона. Но этого зрители не заметили, а были целиком захвачены поставленным Эйзенштейном великолепным фильмом.

Фильм «Александр Невский» имел грандиозный успех. На него устраивались коллективные походы. Города были заклеены красочными плакатами. Художник К. Яковлев изобразил скачущего на коне Черкасова в красном плаще. Художник А. Бельский создал крупный план Черкасова в шлеме. Вскоре был выпущен плакат в виде стенной газеты на английском языке с фотографиями из фильма, интервью и отзывами о фильме зарубежной прессы. Высокую оценку ленте дал американский президент Рузвельт. Словом, Эйзенштейн взял блистательный реванш за провал «Бежина луга».

От полета валькирий до налетов «мессершмитов»

В ноябре 1939 года главный дирижер Большого театра Самуил Самосуд обратился к Эйзенштейну с предложением осуществить постановку «Валькирии» Вагнера. Эйзенштейну, который ранее никогда не ставил опер, пришлось согласиться. Ему объяснили, что постановка «Валькирии» имеет «важное государственное и международное значение». Узнав о её подготовке, немцы даже предложили командировать в Москву дирижера Вильгельма Фуртвенглера.

Дирижер Большого театра С. А. Самосуд писал: «Решение ставить Вагнера в Большом театре имело серьезную дипломатическую подоплеку: Советское правительство, стремясь к поддержанию мира или, по крайней мере, к отсрочке военного столкновения с Германией, демонстрировало свою готовность к развитию культурных связей.

В Берлине, как говорили, анонсировали подготовку русской оперы, кажется, «Бориса Годунова». В связи с политической ситуацией “Александр Невский” был временно снят с проката…»

Во время постановки «Валькирии» С. Эйзенштейн работал над статьей о германской мифологии и писал, что Вагнер близок ему «по эпичности темы, по романтичности сюжета, по удивительной образности музыки, которая взывает к пластическому и зрительному решению».

Премьера оперы состоялась 21 ноября 1940 года и была приурочена к завершившемуся визиту Молотова в Берлин. По замыслу режиссера было задумано сложное синтетическое действо. Музыка, текст, пантомима, световые эффекты, радиофикация зала, небывалые декорации художника Вильямса.

Зеркало сцены было обрамлено золотым обручем – кольцом Нибелунгов. В центре сцены огромный ясень – древо жизни. Актеры карабкались по сучьям и скалам, стремительно двигались, фехтовали, да еще умудрялись петь.

Присутствовавшие на премьере немецкие дипломаты были «польщены и обескуражены», румынский посланник заметил, что это «Гибель богов» и «казачий балет» одновременно. Австрийский коммунист Эрнст Фишер увидел в постановке «дерзкую пародию на Вагнера», которая «совершила шаг от возвышенного к смешному» и тем самым как бы подорвала основы советско-германского пакта.

Ярчайший спектакль шел на сцене Большого театра всего 6 раз, последний – 27 февраля 1941 года, за 4 месяца до начала войны.

22 июня 1941 года началась Великая Отечественная война.

В «Дневнике» Эйзенштейн записал: «Война вошла неожиданно в жизнь. Вчера не было. Сегодня есть. Как просто… Так же и бомбежка. Не было. Есть. И опять не будет… Если переживу – жить надо иначе». Эйзенштейн описывал свои впечатления во время поездки по Москве: сгоревший ампирный дом архитектора Бове на Новинском бульваре, разбитый театр Вахтангова на Арбате…

После очередного налета немецких бомбардировщиков на Москву 25 июля в своем дневнике он записал: «Война открывает глаза. А ну как сегодня ночью убомбит? С чем предстал бы пред Господом, если б он был? Неприлично крепко сплю в своей земле, – записывал режиссер. – Удивительно, как человеку крепко спится в земле… Нигде не спало и не спит столько народов и поколений, как именно в земле».

С первого же дня войны Эйзенштейн принял горячее участие в военной перестройке кинематографии, вел активную общественную деятельность: был включен в состав редколлегии по выпуску «Боевых киносборников»; опубликовал в газете «Кино» статью «Диктатор» (27 июня 1941 года), а также статью «Со Сталиным к победе». 11 июля газета Московского военного округа «Красный воин» опубликовала его статью «Фашистские зверства на экране» – о военных выпусках немецкой кинохроники студии

УФА, а 24 мая 1942 года режиссер подписал коллективное обращение «К евреям всего мира!».

Перед самым началом войны Эйзенштейн приступил к работе над исторической киноэпопеей «Иван Грозный». Говоря о съемках первой части фильма, нельзя не упомянуть то, в каких условиях создавалась кинолента. В планы кинематографистов вмешалась война: студия была эвакуирована в Казахстан. В итоге съемки первой части «Ивана Грозного» прошли в условиях острого недостатка техники, костюмов и реквизита, в очень сжатые сроки. Творческой группе приходилось терпеть многие лишения, так как съемки проходили в неотапливаемом помещении в зимнее время.

Последний фильм

«Александр Невский» понравился Сталину. Иосиф Виссарионович поручил режиссеру съемки следующего фильма – «Иван Грозный». Сценарий из двух серий был написан Эйзенштейном с большим вдохновением. Основная идея: показать Ивана IV как собирателя русских земель, самодержца, борющегося за единое государство.

Свой последний шедевр – «Иван Грозный» – режиссер создавал в течение шести лет – с 1941 по 1946 год.

Работа над фильмом началась в Москве, затем была продолжена в Алма-Ате, куда в 1942 году в связи с войной эвакуировалась студия «Мосфильм». Главную роль вновь сыграл Николай Черкасов.

Монтаж «Ивана Грозного» был завершен в Москве. Картина, вышедшая на экраны 16 января 1945 года, была признана эталоном исторического произведения.

В самом начале фильма мы видим торжественную надпись:

«Это фильм о человеке, который в 16 столетии впервые объединил нашу страну, о Московском князе, который из отдельных разобщенных и своекорыстных княжеств создал единое мощное

государство. О полководце, который возвеличивал военную славу нашей Родины на востоке и западе, о государе, который для решения этих великих задач впервые возложил на себя венец царя всея Руси».

И сразу во весь экран появляется шапка Мономаха.

Финал первой серии – крестный ход к Александровой слободе – один из самых запоминающихся в истории кинематографа. Бесконечно тянущаяся вдаль черная людская лента на белом снегу необычайно эффектна и красива. Москва тянется крестным ходом к царю, в добровольное его изгнание, чтобы молить о возвращении.

«Фильм “Иван Грозный”, который я увидел после Второй мировой войны, – писал Ч. Чаплин в книге “Моя биография”, – представляется мне высшим достижением в жанре исторических фильмов. Его атмосфера великолепна. Эйзенштейн трактует историю поэтически, и, на мой взгляд, это превосходнейший метод её трактовки».

2 февраля 1946 года в Доме кино состоялся банкет – чествование новых лауреатов. Эйзенштейн, Черкасов, Прокофьев и другие были удостоены Сталинской премии 1-й степени. Во время праздника Сергею Михайловичу стало плохо, он потерял сознание. У него случился инфаркт миокарда. Стоит отметить, что у Эйзенштейна с детства было больное сердце, а высокогорный климат Алма-Аты стал для Сергея Михайловича губительным.

Позднее он сказал: «В феврале 46-го меня хватил сердечный удар. На несколько месяцев впервые за всю жизнь я был насильно остановлен. Прикован к постельному режиму. Мысли шли медленно. Несколько месяцев безусловно неменяющейся обстановки впереди. Я был даже рад. Я думал, что наконец-то осмотрюсь, оглянусь. И всё пойму про себя. Про жизнь. Про 48 прожитых лет. Скажу сразу: ничего я не понял. Ни про жизнь. Ни про себя. Ничего, кроме разве одного. Что жизнь пройдена вскачь. Без огля-

док. Как погоня за одним поездом с другого. Поспеть куда-то. Не опоздать туда, туда. Успеть сюда. Выбраться отсюда. Развязывая чемодан, уже думал об упаковке. Расставляя книги по полкам, задумывался над тем, кто будет снимать их с этих мест после моей смерти. Пер Гюнт проходит через шторм сухих листьев – своих недоношенных мыслей, своих недосвершенных дел…»

В августе 1946 года Эйзенштейн вышел из больницы и, по своему обыкновению, лечился работой: писал мемуары, преподавал, а тем временем кипели страсти вокруг второй серии «Ивана Грозного».

Материал был настолько обилен, что Эйзенштейн решил вторую серию разбить на две. Вторая серия, получившая название «Боярский заговор» завершалась убийством Владимира Старицкого и пиром опричников. Третью же серию, включавшую драму Басмановых, сцену исповеди, Ливонскую войну, Эйзенштейну снять не удалось.

Вторая серия фильма была завершена в 1945 году. Ключевой стала фраза: «Един, но один». Идея трагической расплаты за власть была подвернута резкой критике, несмотря на сильное и правдивое воплощение драматических коллизий борьбы Ивана, высокие достоинства актерской игры, прекрасное музыкальное сопровождение и изобразительное решение. Последовал разгром картины в печально известном постановлении ЦК партии от 1947 года.

Утверждали, что Сталин остался недоволен отрицательным изображением опричнины и слишком нерешительным и безвольным характером Ивана IV.

Пленка обрывается…

Мне хочется, чтобы цветом разгоралась бы мысль и,
сливаясь с темой изображения, порождала бы образ…
Мы давно стремились друг к другу. Цвет и я…
С. М. Эйзенштейн

Последний год жизни Эйзенштейна был полон многообразной деятельности, смелых планов. Он размышлял над замыслами новых фильмов, теоретически осмысливал основные проблемы киноискусства, преподавал во ВГИКе, а сердце тем временем не переставало бешено стучать, приближая гения мирового киноискусства к концу жизненного пути.

«Мы уже привыкли к тому, что эмоция сцены расцветает музыкой. Совершенно так же должна вливаться в кадры и переливаться через их края стихия цвета, неся симфонию красок, которая вырастает из чувств и мыслей по поводу происходящего…» Так писал Эйзенштейн в июне 1946 года в наброске под названием «Первое письмо о цвете».

В ночь с 10 на 11 февраля 1948 года во время работы над статьей «Цветовое кино», нагнувшись к радиоприемнику, Сергей Михайлович упал, у него случился очередной приступ. На этот раз сердце его остановилось навсегда.

Тем временем на столе осталась лежать страница последней рукописи Эйзенштейна. Он писал очередное исследование. Одна строка на листке изломана и перешла в запись: «Здесь случилась сердечная спазма. Вот её след в почерке». Внизу страницы написаны слова: «Мать-Родина…».

Режиссер был кремирован, и прах его захоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Об Эйзенштейне вышло множество книг. Изучен его уникальный архив. 29 декабря 2018 года Государственный центральный музей кино открывает постоянную мемориальную экспозицию

«Кабинет Сергея Эйзенштейна». Открытие приурочено к 120-летию со дня рождения одного из величайших режиссеров мирового кинематографа Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Научно-мемориальный кабинет-музей С. М. Эйзенштейна был организован в 1965 году по завещанию его жены Перы Аташевой (1900–1965), передавшей Союзу кинематографистов все личные вещи, документы, книги, рукописи, рисунки и фотографии режиссера. Весь архив Эйзенштейна был сдан на хранение в Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга ЦГАЛИ, а вещи и библиотека вошли в фонд Научно-мемориального кабинета, в котором готовились к изданию труды Эйзенштейна. Библиотека Эйзенштейна составляет более 4000 книг на четырех языках. В них сохранились закладки, пометки и рукописные вкладыши режиссера. Среди хранящихся в кабинете картины и гравюры – работы Пиранези, Леже, Фриды Кало, литографии Домье, гуашные плакаты театра Кабуки.

С сентября 1965 по март 2018 года кабинет располагался в двухкомнатной квартире на Смоленской улице, дом 10, выделенной Моссоветом вдове режиссера Пере Аташевой. С декабря 2018 года мемориальный кабинет Сергея Эйзенштейна расположился на третьем этаже Музея кино на ВДНХ, в бывшем павильоне «Мелиорация и водное хозяйство». Экспозиция открыта для широкой публики. Её можно посетить в сопровождении экскурсовода или индивидуально, с планшетом.

Сергей Эйзенштейн был до конца непонятен современникам и непонятен последующими поколениями до сих пор. Сергея Михайловича часто сравнивают с легендарным итальянским художником и ученым Леонардо да Винчи по масштабу и разнообразию его талантов. Художник, педагог, искусствовед, философ и психолог – Эйзенштейн был талантлив во многих областях. Изобретения и эксперименты режиссера оказали огромное влияние на развитие мирового кинематографа и не утратили своего значения и по сей день.

Книголюб и художник

Книги для Эйзенштейна были окном в мир. От книг шли переживания, перенакопление, переосмысливание жизни. Книги были его страстью. Дома книги у режиссера лежали повсюду: на верху вешалки для пальто, на полках, на столах, стульях. В его домашней библиотеке можно было найти издания по философии, живописи, психологии, теории юмора, истории фотографии, а также словари сленга и арго, книги по цирку и карикатуре.

После расставания с матерью Сережа страдал от отсутствия материнского тепла и заботы. Письма к матушке в Петроград 1911–1914 годов полны нежности и желания общения. С детским тщеславием перечисляются отметки, а также прочитанные книги, такие как: Шиллер, Гёте, Белинский, Достоевский.

«Дорогая мамуля, я люблю тебя», – нарисовано забавными буквами-человечками. Рисунков в письмах было множество: война в Албании, ученик, дрожащий перед экзаменаторами, различные зверушки.

Тоску по семье, по родительской ласке Эйзенштейн помнил всю жизнь. Нежно заботясь о матери до последних дней жизни, он не мог простить ей отсутствия заботы о себе. Он – обеспеченный, задаренный, нарядный – считал себя Оливером Твистом или Дэвидом Копперфилдом. Но постепенно стал привыкать к одиночеству. Родителей заменили книги, заботу и ласку – творчество.

После окончания Рижского городского реального училища С. Эйзенштейн продолжил свое обучение в Петроградском институте гражданских инженеров.

Петроград пленил его не только памятниками, каналами, мостами, но и атмосферой поэм Пушкина, романов Достоевского. Кроме того, город раскрыл ему двери театров, филармонии и музеев, полки букинистических лавок, прилавки антиквариатов, где можно было за бесценок купить образок старинной чеканки или финифти, японский эстамп, венецианский стакан. В салоне

его маменьки Юлии Ивановны собирались занятные, начитанные люди. Судили о спектаклях, музицировали, почитывали стихи. Внимание привлекал сократовский профиль Кульбина – поэта, теоретика футуризма. Он как-то водил Юлию Ивановну и Сережу в дымный и шумный зал кафе поэтов, где можно было видеть печального Блока, Гумилёва, томного Кузьмина, громогласного Маяковского.

Всё это будоражило, толкало к творчеству. В своих мечтах Сергей слагал пьесы, писал декорации. Эйзенштейн любил набрасывать в альбоме или на обрывках бумаги иллюстрации к прочитанным книгам, карикатуры на знакомых.

18-летний Сергей интересовался книгами, которые многие читали, но прятали. Он читал «Полудевы» Бурже, «Полусвет» Дюма-фиса – так иронически обозначал Эйзенштейн сына А. Дюма, но не забывал и про серьезную литературу – «История античных театров» Г. Лукомского, «Капитал» К. Маркса.

Сергей Михайлович хотел экранизировать «Капитал» Карла Маркса! 12 октября 1927 года в своем дневнике он записал: «Твердо решил снять “Капитал” по сценарию Карла Маркса». В первых набросках мэтра будущий фильм был определен как «кинотрактат», а на его воплощение режиссера вдохновил роман Джеймса Джойса «Улисс», где через призму одного дня из жизни одного человека показывается вся европейская цивилизация. Долгие годы Эйзенштейн обдумывал идею этого фильма, но к его реализации так и не приступил: кино задумывалось сложное и метафорическое, а от советских режиссеров требовали простоты и ясности.

14 октября 1941 года, когда Мосфильм был эвакуирован, Эйзенштейну был предоставлен вагон для вывоза его библиотеки, состоящей из рукописей и библиографических раритетов.

Любовь к книгам осталась у Эйзенштейна на всю жизнь. «Я держу их в открытых полках, и в ответ на ток мыслей они рвутся к голове…»

Перед смертью Сергей Михайлович работал над очередным исследованием, посвященным Пушкину, Гоголю и кино.

В своих статьях он показал на примере Бальзака и Золя, что не все, а лишь некоторые особенности письма великих литераторов могут служить примером для кинематографиста: «…за характерами мы будем обращаться к Бальзаку, а за пластикой кинематографического письма – к Золя». Наиболее кинематографичным он считал Пушкина.

«Я не помню себя без карандаша и бумаги», – писал С. Эйзенштейн.

Как нам известно, отец Сергея Михайловича был архитектором, если бы мы посетили дом семьи Эйзенштейнов, то увидели бы, что повсюду висят технические эскизы фасадов домов. Рисовать Эйзенштейн начал с самого раннего детства, особенно он любил делать беглые зарисовки. Самым ярким воспоминанием детства для режиссера надолго останется образ друга семьи – господина А., который, чтобы развеселить юного Сережу, рисовал мелком на темно-синем сукне ломберного стола контуры оленей, лягушек, собак.

Интересный факт. Маленький Сережа обожал приключения Шерлока Холмса, он мог подолгу читать газеты, особенно его интересовала криминальная хроника и кровавые картинки. «Гротескное и уродливое привлекало меня с детства», – запишет он потом в своих воспоминаниях. Кстати, в его архивах сохранилась квитанция из книжного магазина Zwemmer, согласно которой в 1936 году он заказывал из Москвы по почте «Частную жизнь Шерлока Холмса» – книгу Винсента Старретта. В 1922 году он разрабатывал эскизы костюмов Шерлока Холмса и Ника Картера для экспериментов в театральной студии Мастерская Фореггера.

Невероятно, но музыку к кинофильму «Александр Невский» он изобразил в формате быстрых зарисовок, а именно ему принадлежит серия набросков «Мысли о музыке». К великой радости

режиссера, этот способ оказался понятен композитору Сергею Прокофьеву.

Современники не оценили Эйзенштейна как художника. Хотя нужно отметить, что в Америке состоялась маленькая выставка рисунков Сергея Михайловича, но это была в первую очередь выставка создателя «Броненосца “Потемкин”», а не художника.

Через 13 лет после смерти Эйзенштейна под эгидой издательства «Искусство» вышел первый альбом с картинками Сергея Михайловича, благодаря чему он стал известен как художник. Правда, в 1930 году Иван Аксенов, автор романа о Пикассо, написал книгу «Сергей Эйзенштейн. Портрет художника», но из-за цензуры её не издали. И только в 1991 году она была полностью напечатана.

Эйзенштейн писал много о рисовании, в особенности в последние годы. Исследовал и доказывал, вывел свои уравнения, связанные с линией. Рисунок для него в первую очередь являлся фиксацией реальности, его мыслей, чувств и наблюдений.

Японский след

Режиссер пришел к новому принципу влияния кино на зрителей и включения его в творческий процесс во многом благодаря изучению особенностей японской культуры (хотя сам никогда не бывал в Стране восходящего солнца). Эйзенштейн отмечал, что именно изучение японской культуры в академии Генерального штаба города Москвы позволило ему в дальнейшем разобраться в природе монтажа.

После изучения дальневосточной письменности, поэзии и живописи режиссер попытался привнести в советский кинематограф особенности восточной культуры. Он рассматривал составные части иероглифа как монтаж.

С. Эйзенштейн писал: «Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом.

Дело в том, что совокупность, скажем лучше, сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим понятию. Сочетанием двух “изобразимых” достигается начертание графически неизобразимого».

То есть, ставя в нужном порядке кадры, которые изображают конкретные предметы или планы, можно формировать у зрителей понимание какого-либо события или вызвать определенную эмоцию.

Эйзенштейн был уверен, что ни один иероглиф не случаен, и каждая его деталь означает определенную мысль и образ. Судя по всему, Маэстро считал, что делать монтаж фильма следует не по тексту, а по ассоциативным, семиотическим связям.

Интересно, что Сергей Михайлович был знаком с потомственным японским актером кабуки Сандзи Итикавой II, а также с писателем и журналистом Тамизи Найто. Стоит отметить, что с писателем был знаком весь ЛЭФ. Сохранилось фото, на котором запечатлены: Б. Л. Пастернак, В. В. Маяковский, Т. Найто, А. Н. Вознесенский, О. В. Третьякова, С. М. Эйзенштейн, Л. Ю. Брик.

Выводы Эйзенштейна о «монтажном» происхождении традиционной японской живописи, каллиграфии вдохновили японских режиссеров и кинокритиков на дальнейшие эксперименты в области кинематографа.

Например, Садао Яманака, создавший довоенные шедевры в японском кино, вместе с другими режиссерами и сценаристами изучал теорию Эйзенштейна, которая как раз была переведена в то время», – рассказал исследователь российского кинематографа Тору Иноуэ.

Также, по его словам, есть свидетельства того, что Акира Куросава, который продолжил снимать черно-белые картины, не-

смотря на то, что в послевоенное время набирали популярность цветные, увидел во французской фильмотеке цветную сцену второй части фильма «Иван Грозный», после чего открыл для себя значение и значимость цветного кино.

Работы Эйзенштейна продолжают воздействовать и на молодое поколение японских режиссеров. Один из них – 33-летний Рютаро Накагава. В 2017 году на 39-м Московском международном кинофестивале (ММКФ) его картина «Апрельский сон длиной в три года» получила престижный приз Международной федерации кинокритиков FIPRESCI (ФИПРЕССИ). Во время поездки в Москву режиссер посетил могилу С. М. Эйзенштейна на Новодевичьем кладбище, отметив, что тогда сбылась его давняя мечта.

Революционер и сказочник

Я навсегда сохраню любовь к Диснею
и его героям от Микки-Мауса до Вилли-Кита.

В 1946 году Сергей Эйзенштейн написал эту фразу в незавершенной автобиографии, его увлечение американским мультипликатором давно уже нашло многообразное отражение, как в его теоретических работах, так и в художественном творчестве.

Сергей Эйзенштейн – революционер-новатор, мастер пропагандистского кино. Дисней – великий сказочник и мечтатель. Что же могло их объединять?

В начале 30-х годов Сергей Эйзенштейн в компании со своим сорежиссером Григорием Александровым и оператором Эдуардом Тиссэ совершил рабочую поездку по Америке. Несколько месяцев они провели в Лос-Анджелесе, где встречались с ведущими голливудскими кинематографистами. Среди самых сильных их впечатлений оказалось посещение студии Диснея и знакомство с самим Уолтом Диснеем.

Знаменитый режиссер, художник и продюсер Уолт Дисней подарил лист комикса Сергею Эйзенштейну, когда тот посетил его студию в Лос-Анджелесе в сентябре 1930 года. К тому времени Микки-Маус после первых успехов на экране стал героем комиксов, которые выходили в американских газетах. Справа на листе видна дарственная надпись: «Моему другу Сергею Эйзенштейну, искренне – Уолт Дисней».

Эйзенштейн увидел первые звуковые короткометражки Диснея в Лондоне в 1929-м и восхитился мастерством их создателей, юмором и виртуозной связью графики с музыкой. В первых же интервью в США в июне 1930 года он говорил: «Творчество этого мастера есть the greatest contribution of the American people to art – величайший вклад американцев в мировую культуру».

Через 10 лет режиссер написал большое эссе «Дисней», в котором объяснял мировой успех фильмов Диснея тем, что подбор «звериных типажей», пародирующих человеческие слабости, и совершенство звука и изображения таят в себе определенное мировосприятие, важное в любой стране и в любую эпоху.

Боевые подруги

О личной жизни режиссера ходило множество слухов. И все они могли быть как правдой, так и ложью. Остановимся подробнее на истории взаимоотношений Эйзенштейна с главными женщинами его жизни.

Во время съемок кинофильма «Бежин луг» при разборе церковной утвари Сергей Михайлович тяжело заболел черной оспой. Помочь ему могла только Пера Аташева.

Перл Моисеевна Фогельман (литературный псевдоним – Пера Аташева) – журналистка и кинокритик. С Эйзенштейном она познакомилась на его курсах по режиссуре. Первоначаль-

но она относилась к нему как к замечательному педагогу, но впоследствии они подружились.

«Милая, черноглазая» Пера была помощницей Эйзенштейна: она следила за всей его перепиской, в том числе заграничной, писала под диктовку его статьи, была первым слушателем, а иногда корректировщиком его идей.

Актриса Юдифь Глизер вспоминала: «Эйзенштейн стал знаменит, навалилась на него эта знаменитость, придавила своей тяжестью, и весь он под нею трещал, не в силах справиться. Жить продолжал безалаберно, как студент. И вот однажды утром вкатился к нему шарик – круглый, веселый, симпатичный, как в сказке – колобок. Существо это, в виде шарика, всё хихикало. А главное, оно было необычайной доброты и инициативы. И всё взвалило на свои тоже круглые плечики. Освоен рынок, приведены в порядок бумаги, куплена пишущая машинка, которая начала стучать под неумолчную болтовню и хихиканье. Оба трещали то по-русски, то по-английски, и оба смеялись, и было им весело…»

Они почувствовали острую потребность друг в друге во время длительной заграничной поездки Эйзенштейна. Тогда переписка между ними ни на один день не прекращалась.

Когда Эйзенштейн вернулся в СССР, он привез Перле Моисеевне альбом художника Хосе Клементе Ороско о гражданской войне в Мексике. На большинстве картин альбома была изображена soldadera – женщина-солдат, сопровождающая своего возлюбленного в боях. С чувством гордости Сергей Михайлович подписал альбом: «Моей дорогой солдадере от всего сердца. Ее старик. Москва 8. IV.1934». Через некоторое время они заключили брак, но вместе так никогда не жили, лишь изредка появлялись вдвоем в общественных местах и обращались друг к другу исключительно на «вы».

Второй гражданской женой режиссера была актриса Елизавета Телешева. Мастера и актрису тесно связывали общие

интересы. Мама режиссера, Юлия Ивановна, добродушно к ней относилась и очень хотела, чтобы одиночество сына прекратила именно эта женщина. Но до официального брака дело так и не дошло.

Сохранилось письмо Елизаветы Сергеевны к С. Эйзенштейну:

«Мне невыносимо тяжело Ваше гнусное отношение ко мне. Я его ничем не заслужила. Я уже пять лет живу в основном Вашими интересами, Вашей жизнью, и, очевидно, судьба мне этого не прощает, ибо я жестоко, мучительно наказана. Неужели Вы не понимаете, какими уродливыми и ненормальными стали наши отношения… Никакой души, тепла, ласки. На вопрос – увидимся ли мы? – следует или раздражение: “мне некогда”, или что-либо в этом роде. …Вместе мы почти не бываем, или бываем минуты, когда я опять спешно стараюсь что-нибудь узнать о Вашей жизни или сказать о себе. Всякий экспансив, ласка, тепло, чего так много в моей природе, охлаждаются немедленно или грубостью, или равнодушием. Всякое проявление внимания или любви встречается холодно, как должное.

Ведь для женщины большое горе не жить вместе с любимым человеком, не быть его женою в полном смысле этого слова, и физически и морально. Ну, если физически Вы не в порядке, я согласилась, больше того, я согласилась жить врозь, хотя это огромная жертва и очень больное место».

Когда началась Великая Отечественная война, они с Сергеем Михайловичем оказались в эвакуации в разных городах – он в Алма-Ате, она в Саратове. Эйзенштейн посылал ей только телеграммы, но и они были редкими. Она сумела вырваться к нему в Алма-Ату, несмотря на трудности, с которыми это было сопряжено по военному времени.

Встреча оказалась более чем далека от того, что она ожидала.

Вскоре в Москве Елизавета Сергеевна скончалась. Съемки, болезнь не позволили ему выехать на похороны, да и ехать до Москвы нужно было несколько дней. Письма к матери, Юлии

Ивановне, полны тоски, одиночества: «Смерть Елизаветы Сергеевны так выбила меня из колеи. Не могу примириться с этой незаменимой для меня потерей».

Несмотря на то, что Е. Телешева так и не стала официальной женой режиссера, он её любил и уважал.

Педагог и наставник

Обучать невозможно – можно только учиться. Нужно уметь брать и заставлять себе давать. Самое великое искусство – это умение ставить вопросы и добиваться ответов.
С. М. Эйзенштейн

Сергей Михайлович никогда не боялся затрат творческой энергии. Возможно, поэтому преподавать он начал давно, делился своим опытом, своими знаниями с самой юности. Еще в 1921 году, появившись в Первом рабочем театре Пролеткульта, он читал актерам рефераты на разнообразные темы, рассматривал опыт античных трагедий, итальянской комедии дель арте, японского театра Кабуки, русских скоморохов и кукольников. Весной 1928 года появившись в аудиториях Государственного техникума кинематографии (ГТК), он требует от своих учеников усердия, терпения и как можно больше учиться.

Пока С. Эйзенштейн работал за границей, ГТК превратился в институт, а о его режиссерских уроках ходили невероятные слухи. Студенты скучали по нему, писали в Голливуд и Мексику, а он обещал им, что скоро вернется.

С 1 октября 1932 года Эйзенштейн приступает к преподаванию. Тем временем в стенгазете ГИКа появился рисунок студента В. Кадочникова, изображающий Сергея Михайловича в виде солнца, взошедшего на институтском горизонте. К сожалению, за столь искренний рисунок студента и редколлегию ждал выговор от дирекции.

Несмотря на это, Эйзенштейн принимается за работу с великим воодушевлением. 18 октября в газете «Кино» появляется его статья «На детективной работе», где красочно описаны вступительные экзамены в ГИК. Тогда же начинается трудоемкая работа над составлением «Программы теории и практики кинорежиссуры», опубликованной в № 5–6, 7 и 9 журнала «Советское кино» за 1933 год под заголовком «Гранит кинонауки».

Программа была перегружена психологией, историей и теорией всех искусств. Она вызвала интересную дискуссию, была неоднократно переработана и продолжала совершенствоваться Эйзенштейном до самой его смерти. Стоит отметить, что это была первая в мире программа по кинорежиссуре, первая в мире попытка осмыслить и превратить в науку эмпирический творческий опыт самого молодого и сложного из искусств.

Кроме того, появились и другие теоретические работы режиссера: «Одолжайтесь!» (1932, октябрь), «В интересах формы» (1932, ноябрь) и др.

С 28 января 1933 года Эйзенштейн становится заведующим кафедрой кинорежиссуры.

Лекции Эйзенштейна стенографировались. Не обработанные до конца, они представляли собой кладезь интереснейших мыслей об искусстве.

Обучение молодых режиссеров Эйзенштейн вел в процессе коллективного творчества, коллективной разработки сюжетных сцен, заимствованных из классической литературы, истории.

Принципы монтажа студенты изучали, отталкиваясь от сложных живописных композиций – «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, «Боярыни Морозовой» Сурикова и др.

Принципы постановки драматического действия студенты осваивали, идя от театральной мизансцены к мизанкадру – на материале «Преступления и наказания» Достоевского, «Отца Горио» Бальзака, «Черного консула» Виноградова. Все сюжеты из мировой литературы разрабатывались подробно, во всевозмож-

ных стилях. Каждый поступок, жест персонажей обосновывался психологически, а костюмы, декорации создавались на основе глубокого изучения культуры и нравов изображаемой эпохи. Решения сцен и кадров рисовались режиссером мелом на доске (он считал, что режиссер должен уметь выражать мысли через картинки) или разыгрывались на сценической площадке.

Лекции читать дано не каждому. У Сергея Михайловича же были исключительные лекторские данные. Знали ли вы, что режиссер никогда не читал лекции за кафедрой? Он любил ходить по аудитории, мимо своих учеников, шутить и увлеченно рассказывал определенную тему. Режиссер Григорий Липшиц писал: «Когда кто-то отвечал скучно, он не перебивал, а незаметно для отвечающего показывал нам такую пантомиму: “тянул” изо рта длинную ленту-зевок, потом “перерезал” её пальцами, как ножницами, “сворачивал” и клал в карман».

К коллективному творчеству Эйзенштейн привлекал и своих коллег-преподавателей – актера Н. А. Черкасова, кинооператоров В. М. Нильсена, А. Д. Головню и многих других.

С. М. Эйзенштейн считал, что классику надо читать дважды. Первый раз – в ранней юности, когда она воздействует на формирование сознания: «Раннее приобщение к искусству развивает ребят, окрыляет их фантазию, их творческий темперамент».

Второй раз будущие режиссеры должны читать классику в вузе. Теперь это «школа мастерства», образцы, «изучая которые, сам учишься искусству». Это уже целенаправленное, профессиональное чтение.

В работе «Пушкин и кино» С. М. Эйзенштейн четко сформулировал задачу: «Нужно учиться читать. Научиться надо этому, чтобы писать: писателю – страницы литературного сценария, режиссеру – листы режиссерского сценария, или кадры своих предварительных набросков, или готовые образы на холсте экрана».

Веселый, демократичный режиссер вместе с тем был чрезвычайно строгим и требовал от своих учеников полной отдачи. Его

огорчало недостаточно высокий культурный уровень студентов, раздражала постоянная необходимость разъяснять очевидные термины, биографии известных людей.

Постепенно он пришел к выводу, что обучать на режиссерском и сценарном факультете молодых людей, получивших среднее образование и не имеющих достаточно жизненного и творческого опыта, нерентабельно. Профессия кинорежиссера настолько сложна, ответственна и многогранна, что сделать режиссера из школьника за четыре-пять вузовских лет нельзя. Поэтому на режиссерский факультет нужно принимать людей взрослых, уже проявивших себя в литературе, в театре или других областях. Быть мыслителем, нуждающимся в систематизации и шлифовке своих знаний.

Постепенно ГИК становится ВГИКом – высшим институтом, на факультеты которого принимаются уже зарекомендовавшие себя режиссеры, писатели и т. д.

Известные ученики режиссера – Иван Пырьев, Григорий Александров, Георгий и Сергей Васильевы, Григорий Липшиц и другие.

Эйзенштейн в воспоминаниях современников

«Однажды на занятиях во ВГИКе один студент задал Эйзенштейну вопрос: “Скажите, как стать Эйзенштейном?”. Не знаю, как ответил сам Сергей Михайлович, но я бы попытался так ответить на это вопрос…

С. Эйзенштейн обладал необычной природной одаренностью, идейной целеустремленностью, он был вдохновлен идеями Октябрьской революции. Вся его жизнь была пронизана трудовым напряжением, он производил на меня впечатление «человека-фабрики», которая круглосуточно выбрасывает продукцию».

Максим Штраух, актер и режиссер

«Этот хрупкий юноша привлекал к себе мягкой улыбкой, за которой угадывалось какое-то лукавство, а в небольших светлых глазах, спрятанных под высоким лбом, вспыхивали иронические огоньки, и тогда в них чудились золотые бесенята».

Константин Елисеев, художник

«Он не переносил длинных описаний. Меткое слово, удачный штрих приводили Сергея в восторг. Теперь, когда мы знаем слово “кадр”, – как хочется, вспоминая прошлое, сказать, что для Эйзенштейна тогда мы были все за кадром… И он выхватывал своим пытливым взглядом всё нужное, главное для своих видений – еще не осознанных, еще не оформленных…»

Мария Ждан-Пушкина, балерина

«В обществе, где появлялся Сергей Эйзенштейн, он всегда был в центре, острые шутки, быстрые наброски-шаржи на присутствующих, эпиграммы – всё это было насыщено юмором,

острым умом и большим тактом… У него был самый необыкновенный тембр голоса, очень высокий фальцет…»

Нина Зайцева, учительница немецкого языка

«Иронический склад ума, остро развитое чувство смешного постоянно ощущались при встречах с Эйзенштейном, какие бы серьезные вопросы ни затрагивались в разговоре. Гораздо реже давал он почувствовать, как тяжко отзывались на нём трудности, которых так много он испытал…»

Александр Февральский, критик и театровед

«По возрасту он был нам ровесник, между тем похлопать его по плечу нам и в голову не приходило. Вместе ели, учились танцевать, играли в волейбол, ходили (без билетов) в театр, на диспуты, в цирк, в кино, – однако никто даже случайно не помыслил назвать его “на ты”. Он, как и мы, любил шутку. Мы смеялись над руководством Пролеткульта, смеялись “невзирая на лица” над всеми, кроме Сергея Михайловича. Он у нас был “старик”, “Маэстро”, “мастер” по уму, знаниям, культуре, таланту и… скромности».

Александр Левшин, актер и режиссер

«Он был всегда другом своих учеников и другом своих товарищей. Он не жалел себя и отдал себя советскому искусству и особенно любимому им ВГИКу без остатка. Он был щедр – этот великий человек с огромным человеческим добрым сердцем. И мы, как вгиковцы, должны быть счастливы, что именно в наших вгиковских стенах подвизался Эйзенштейн, что в них он творчески рос и с великой щедростью отдавал свои знания всем, кто учился у него, или помогал ему, или просто находился рядом с ним».

Лев Кулешов, кинорежиссер

«Мне очень дороги слова Сергея Эйзенштейна, потому что его оценка нашего искусства была ясной и верной. И сегодня, спустя много лет, его мысли часто помогают мне разрешать наши практические задачи, указывают направление дальнейших усилий.

С. М. Эйзенштейн говорил: “Реалистические качества, присущие русской драме, почти все существуют и в китайском театре. Меня удивляет, почему китайское кино не взяло у китайского театра многих его отличительных черт. Русское кино кое-что позаимствует у китайского театра для обогащения своего искусства. Я надеюсь, что, возвратившись на родину, Мэй Ланьфан воспитает еще многих и многих талантливых мастеров сцены, чтобы замечательное искусство продолжало развиваться. – Подумав немного, С. Эйзенштейн продолжал: – Традиционный китайский театр должен сохраниться, потому что он является основой театрального искусства Китая. Мы должны изучать и анализировать его, чтобы систематизировать его законы. Это важная задача наших ученых и критиков”».

Мэй Ланьфан, китайский театральный актер

«Сейчас говорят – Эйзенштейн был одним из самых интеллектуальных художников нашего времени. Я же помню – широкий лоб, глаза, в которых был и природный юмор и ум. Он явился для меня моделью для портрета, и мне не приходилось искать, домысливать образ. Я видел перед собой лицо, изнутри наполненное огромным смыслом».

Мартирос Сарьян, художник

«Каждый раз, когда еду куда-нибудь за границу. Имя Эйзенштейна, как пароль, открывает мне страны и людей. Так было в Лондоне на выставке его рисунков, так было в Мексике в гостях у Фернандеса, так было в далекой Новой Зеландии и в не менее далекой Японии.

Всем, что мне удалось, я обязан Эйзенштейну, и моя благодарность ему за его доброту, за его великодушие безгранична. Да разве я один ему обязан!

Мы все живем на улице Эйзенштейна. Это улица, по которой он прошел как знаменосец советского революционного киноискусства».

Станислав Ростоцкий, кинорежиссер

Основные даты жизни С. М. Эйзенштейна

1898, 22 января – родился в Риге.

1906 – находясь с родителями в Париже, впервые увидел кинофильм.

1908–1915 – учится в Рижском городском реальном училище. Рисует, читает, часто ходит в театр. Спектакль «Принцесса Турандот» в постановке Ф. Комиссаржевского пробуждает мечту о театральном творчестве.

1915–1916 – учится в Петроградском институте гражданских инженеров.

1917 – после Февральской революции состоит милиционером Нарвской части, призывается в Школу прапорщиков инженерных войск. Впервые публикует карикатуру в газете. Увидев спектакль В. Мейерхольда «Маскарад», утверждается в желании посвятить себя театру.

1918–1919 – добровольно вступает в Красную армию, служит на фронтах Гражданской войны техником-строителем. Принимает активное участие в самодеятельности клубов. Изучает историю театра, пишет «Заметки касательно театра».

1920 – после демобилизации направляется в Москву, где начинает работать театральным художником Первого рабочего театра Пролеткульта. Работает над оформлением спектакля «Мексиканец» (по рассказу Джека Лондона).

1921–1922 – премьера спектакля «Мексиканец». Учеба в Государственных высших режиссерских мастерских под руководством В. Мейерхольда. Постановка спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» в театре Пролеткульта.

1923 – создает киновставку «Дневник Глумова» для «Мудреца». В журнале «ЛЕФ» публикует статью «Монтаж аттракционов».

1924 – переход в кино. Уход из Пролеткульта. Съемка «Стачки».

1925 – выход «Стачки». Работа и переработка сценария «1905». Съемки фильма «Броненосец “Потемкин”».

1926 – выход на экраны страны фильма «Броненосец “Потемкин”».

1927 – съемки и монтаж фильма «Октябрь».

1928 – премьера фильма «Октябрь». Открытие «Инструкторско-исследовательской мастерской С. Эйзенштейна» при ГТК (впоследствии – ВГИК). Замысел фильма «Капитал».

1929 – появление статьи «Перспективы» (изложение теории интеллектуального кино). Отъезд в заграничную командировку с Э. Тиссэ и Г. Александровым.

1930 – работа с кинокомпанией «Парамаунт». В Голливуде отклоняют сценарии «Американская трагедия», «Золото Зуттера». Отъезд режиссера в Мексику, начало съемок фильма «Да здравствует Мексика!».

1931–1932– продолжение съемок фильма «Да здравствует Мексика!». Возращение в СССР. Преподавательская деятельность в ГИКе. Работа над сценарием комедии «МММ».

1933 – составление проекта программы по теории и практике кинорежиссуры, работа над учебником «Режиссура». Делает наброски к сценарию фильма «Москва».

1934 – подготовка к постановке пьесы Н. Зархи «Москва вторая» в Театре Революции. Участие в работе Первого съезда советских писателей. Публикация статьи «Средняя из трех».

1935 – выступление на Первом Всесоюзном совещании творческих работников кинематографии, проведение съемок фрагментов спектакля Мэй Ланьфана. Режиссер приступил к съемкам фильма «Бежин луг».

С. М. Эйзенштейну присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

1936 – съемки второго варианта фильма «Бежин луг».

1937 – режиссеру присвоено звание профессора. Работа над книгой «Монтаж». Начало работы над сценарием «Русь».

1938 – съемки и выход фильма «Александр Невский».

1939 – награждение орденом Ленина, присвоение звания доктора искусствоведения.

1940 – постановка оперы Р. Вагнера «Валькирия». Работа над сценарием «Любовь поэта».

1941 – пишет сценарий «Иван Грозный». Присвоение Государственной премии 1-й степени за фильм «Александр Невский». Эвакуация с киностудией в Алма-Ату.

1942 – завершение режиссерского сценария «Иван Грозный». Подготовка к съемкам.

1943–1944 – съемки трилогии «Иван Грозный». Пишет книгу «Метод» и мемуарные очерки.

1945 – премьера первой серии «Ивана Грозного». Работа над книгой «Неравнодушная природа» и сборником, посвященным «Броненосцу “Потемкин”».

1946 – присуждение Государственной премии 1-й степени за фильм «Иван Грозный» (1 серия). Сердечный приступ (инфаркт миокарда).

1947 – работа над планом шеститомной «Истории советского кино». Пишет исследования «Цвет», «Пушкин и Гоголь» и ряд других статей. Замысел цветового фильма «Москва 800».

1948 – работа над исследованием «К вопросу мизансцены» и статьей «Цветовое кино». Сердечный приступ. Сергей Михайлович умирает в ночь с 10 на 11 февраля. Похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище.

Список использованных источников

Владимирова, М. М. Всемирная литература и режиссерские уроки С. М. Эйзенштейна : учебное пособие / М. М. Владимирова. – Москва : Московский государственный институт культуры, 1990. – 101 с. – Текст : непосредственный.

Шкловский, В. Б. Эйзенштейн / В. Б. Шкловский. – Москва : Искусство, 1976. – 296 с. – Текст : непосредственный.

Эйзенштейн в воспоминаниях современников: сборник / сост.-ред., авт. предисл. и примеч. Р. Н. Юренев. – Москва : Искусство, 1974. – 421 с. – Текст : непосредственный.

Юренев, Р. Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть первая, 1898–1929 / Р. Н. Юренев. – Москва : Искусство, 1985. – 319 с. – Текст : непосредственный.

Юренев, Р. Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть вторая, 1930–1948 / Р. Н. Юренев. – Москва : Искусство, 1988. – 319 с. – Текст : непосредственный.

***

Басин, Е. Я. С. М. Эйзенштейн о природе искусства / Е. Я. Басин // Теоретические проблемы искусства: логика, психология, эстетика, социология. – Москва : КомКнига, 2010. – С. 5–18.

Кудрин, О. Сергей Эйзенштейн / О. Кудрин // Великие кинорежиссеры мира : 100 историй о людях, изменивших кинематограф. – Москва : Мартин, 2001. – С. 48–52.

Сергей Михайлович Эйзенштейн // 100 великих режиссеров / автор-составитель И. А. Мусский. – Москва : Вече, 2004. – С. 176–183.

Сергей Эйзенштейн // Великие кинозвезды XX века / авторы-составители: И. И. Граблевская, И. Н. Чернякевич. – Москва : Мартин, 2001. – С. 480–487.

Юмашева, О. «Да здравствует Мексика!» Сергея Эйзенштейна: новые факты и комментарии / О. Юмашева // Искусство кино. – 1993. – № 2. – С. 61–72.

***

Как устроены рисунки Эйзенштейна. – Текст : электронный // Arzamas : сайт. – URL: https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein (дата обращения: 02.03.2023).

Сергей Эйзенштейн. – Текст : электронный // Культура.РФ : сайт. – URL: https://www.culture.ru/persons/680/sergei-eizenshtein (дата обращения: 13.03.2023).

Сергей Эйзенштейн: человек, превративший кино из развлечения в искусство . – Текст : электронный // Мосфильм : сайт. – URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=68553 (дата обращения: 26.03.2023).

Симиндейкин, А. Эйзенштейн и Япония / А. Симиндейкин. – Текст : электронный // ВКонтакте : социальная сеть. – URL: https://vk.com/@sovietaesthetics-eizenshtein-i-yaponiya (дата обращения: 15.03.2023).

Библиография

Аксенов, И. А. Сергей Эйзенштейн : портрет художника / И. А. Аксенов. – Москва : Союз кинематографистов СССР, 1991. – 128 с. – Текст : непосредственный.

Владимирова, М. М. Всемирная литература и режиссерские уроки С. М. Эйзенштейна : учебное пособие / М. М. Владимирова. – Москва : МГИК, 1990. – 101 с. – ISBN 5-7196-0616-5. – Текст : непосредственный.

Никитин, А. Л. Московский дебют Сергея Эйзенштейна (1910–1921). Комментарии, указатель имен, приложения / А. Л. Никитин. – Москва : Интеграф Сервис, 1996. – 320 с. – (Семейный архив. XX век). – ISBN 5-85052-078-3. – Текст : непосредственный.

Фернандес, Д. Эйзенштейн : психоаналитический этюд / Д. Фернандес ; пер. с французского Е. Самуэльсон. – Санкт-Петербург : ИНАПРЕСС, 1995. – 208 с. – ISBN 5-87135-011-9. – Текст : непосредственный.

Шкловский, В. Б. Эйзенштейн / В. Б. Шкловский. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1976. – 296 с. – Текст : непосредственный.

Эйзенштейн в воспоминаниях современников / составитель-редактор, автор примечаний Р. Н. Юренев. – Москва : Искусство, 1974. – 404 с. – Текст : непосредственный.

Юренев, Р. Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть первая, 1898–1929 / Р. Н. Юренев. – Москва : Искусство, 1985. – 319 с. – Текст : непосредственный.

Юренев, Р. Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть вторая, 1930–1948 / Р. Н. Юренев. – Москва : Искусство, 1988. – 319 с. – Текст : непосредственный.

***

Алексеева, Е. Монтаж аттракционов в театре и кино / Е. Алексеева. – Текст : непосредственный // Искусство. – 1998. – № 25. – С. 8–9.

Аронсон, О. Ускользающий Эйзенштейн / О. Аронсон, Н. Клейман. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1998. – № 10. – С. 68–81.

Барлетт, Р. Из истории создания «Валькирии» / Р. Барлетт. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1994. – № 3. – С. 129–130.

Басин, Е. Я. Психология С. М. Эйзенштейна / Е. Я. Басин. – Текст : непосредственный // Эйзенштейн, С. М. Психологические вопросы искусства / С. М. Эйзенштейн. – Москва, 2002. – С. 5–15.

Басин, Е. Я. С. М. Эйзенштейн о природе искусства / Е. Я. Басин. – Текст : непосредственный // Басин, Е. Я. Теоретические проблемы искусства : логика, психология, эстетика, социология / Е. Я. Басин. – Москва, 2010. – С. 5–18.

Басин, Е. Я. С. М. Эйзенштейн о психологических механизмах воздействия искусства / Е. Я. Басин. – Текст : непосредственный // Басин, Е. Я. Художник и творчество / Е. Я. Басин. – Москва, 2008. – С. 219–252.

Басин, Е. Я. С. М. Эйзенштейн об энергетическом (динамическом) аспекте искусства / Е. Я. Басин. – Текст : непосредственный // Басин, Е. Я. Теоретические проблемы искусства : логика, психология, эстетика, социология / Е. Я. Басин. – Москва, 2010. – С. 198–214.

Башарова, Ю. Провал Сергея Эйзенштейна : [о пьесе «Противогазы»] / Ю. Башарова. – Текст : непосредственный // Родина. – 2020. – № 4. – С. 82–83.

Безелянский, Ю. М. Броненосец по имени Сергей Эйзенштейн / Ю. М. Безелянский. – Текст : непосредственный // Безелянский, Ю. М. Налог на любовь / Ю. М. Безелянский. – Москва, 1999. – С. 210–215.

Безелянский, Ю. М. Броненосец «Эйзенштейн» / Ю. М. Безелянский. – Текст : непосредственный // Безелянский, Ю. М. Прекрасные безумцы / Ю. М. Безелянский. – Москва, 2005. – С. 177–216.

Божович, В. Сергей Михайлович Эйзенштейн / В. Божович. – Текст : непосредственный // Искусство. – 1997. – № 9. – С. 8–10.

Босенко, В. Эйзенштейн / В. Босенко. – Текст : непосредственный // Искусство. – 2002. – 16–31 августа (№ 9). – С. 4–7.

Герберт, Н. «Не обманывайтесь цветом чернил» : [Сергей Эйзенштейн] / Н. Герберт. – Текст : непосредственный // Gala Биография. – 2012. – № 2. – С. 104–118.

Граблевская, И. И. Сергей Эйзенштейн / И. И. Граблевская. – Текст : непосредственный // Великие кинозвезды XX века. – Москва, 2001. – С. 480–487.

Гульченко, В. Чехов и Эйзенштейн / В. Гульченко. – Текст : непосредственный // Экран и сцена. – 1996. – 16–23 мая (№ 18–19). – С. 8–9.

Гуревич, Л. Неизвестный Эйзенштейн. 1941–1944 / Л. Гуревич. – Текст : непосредственный // Киносценарии. – 1998. – № 4. – С. 92–119.

Дворниченко, О. Искусство неслыханных гармоний : [С. Эйзенштейн и С. Прокофьев] / О. Дворниченко. – Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 3. – С. 10–11.

Дворниченко, О. Фильмы, подобные симфониям : [Эйзенштейн и Прокофьев] / О. Дворниченко. – Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. – 1995. – № 7–8. – С. 37–38.

Долгополов, М. Рыцарь советского кино / М. Долгополов. – Текст : непосредственный // Долгополов, М. Звездное ожерелье. – Москва, 1986. – С. 170–177.

«Дорогой старик». Письма Перы Аташевой Сергею Эйзенштейну. 1942–1944 / предисловие, подготовка текста и комментарии В. Забродина. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 2015. – № 6. – С. 143–173.

Забродин, В. Жако-Саламандра : [письма С. М. Эйзенштейна] / В. Забродин. – Текст : непосредственный // Экран и сцена. – 2009. – Май (№ 9). – С. 14–15.

Забродин, В. Как Эйзенштейн стал Рориком: [неизвестная статья создателя «Октября»] / В. Забродин. – Текст : непосредственный // Экран и сцена. – 2000. – Апрель (№ 12). – С. 10.

Забродин, В. Эйзенштейн на рандеву с Европой. Август-декабрь 1929 года / В. Забродин. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 2016. – № 3. – С. 115–133.

Забродин, В. Эйзенштейн планирует «Гамлета» : театральные эскизы к спектаклю / В. Забродин. – Текст : непосредственный // Вопросы театра. – 2017. – № 3–4. – С. 325–335.

Зоркая, Н. Свет гения : [С. М. Эйзенштейн] / Н. Зоркая. – Текст : непосредственный // Советский экран. – 1998. – № 1. – С. 40–41.

Зоркая, Н. С. М. Эйзенштейн / Н. Зоркая. – Текст : непосредственный // Искусство. – 1999. – № 6. – С. 8–11.

Катанян, В. В. Сергей Эйзенштейн и жена его Пера / В. В. Катанян. – Текст : непосредственный // Катанян, В. В. Прикосновение к идолам / В. В. Катанян. – Москва, 1997. – С. 281–292.

Клейман, Н. Изобразительное искусство и кино Сергея Эйзенштейна / Н. Клейман. – Текст : непосредственный // Русское искусство. – 2019. – № 2. – С. 46–55.

Клейман, Н. Эйзенштейн сегодня / Н. Клейман, О. Косолапов, Н. Сиривля. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1996. – № 5. – С. 10–21.

Клейман, Н. Что почерпнуть у Эйзенштейна? / Н. Клейман. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 2011. – № 12. – С. 42–51.

Ковалов, О. Символы времени : [к 90-летию С. М. Эйзенштейна] / О. Ковалов // Искусство кино. – 1988. – № 1. – С. 81–92.

Козлов, Л. Воздействие искусства и искусство воздействия : Эйзенштейн и проблемы эстетической коммуникации : [авторский кинематограф Эйзенштейна] / Л. Козлов. – Текст : непосредственный // Кино : методология исследования. – Москва, 1984. – С. 116–143.

Кудрин, О. Сергей Эйзенштейн (22.01.1898–11.02.1948) / О. Кудрин, Р. Болотская. – Текст : непосредственный // Кудрин, О. Великие кинорежиссеры мира. 100 историй о людях, изменивших кинематограф / О. Кудрин, Р. Болотская. – Москва, 2012. – С. 48–52.

Левшин, А. Об Эйзенштейне, о «Стачке»… / А. Левшин. – Текст : непосредственный // Жизнь в кино. – Москва, 1986. – Вып. 3. – С. 149–169.

Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя : первоначальный вариант статьи С. Эйзенштейна / публикация В. Забродина. – Текст : непосредственный // Вопросы театра. – 2016. – № 1–2. – С. 281–297.

Мусский, И. А. Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948) / И. А. Мусский. – Текст : непосредственный // Сто великих режиссеров. – Москва, 2004. – С. 176–183.

Неизвестное интервью С. М. Эйзенштейна / публикация и комментарии В. Забродина. – Текст : непосредственный // Экран и сцена. – 1998. – Февраль (№ 5). – С. 10.

Нетусова, Т. М. Принцип монтажного изложения С. М. Эйзенштейна как форма самопрезентации в любительской фотографии конца XX – начала XXI века / Т. М. Нетусова. – Текст : непосредственный // Обсерватория культуры. – 2015. – № 4. – С. 56–63.

Подорога, В. Сергей Эйзенштейн : второй экран / В. Подорога. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1993. – № 10. – С. 45–58.

Подорога, В. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия : лицо и взгляд. Правила раскроя / В. Подорога. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1994. – № 6. – С. 90–102.

Пухначев, Ю. В. Пространство Эйзенштейна / Ю. В. Пухначев. – Текст : непосредственный // Пухначев, Ю. В. Число и мысль / Ю. В. Пухначев. – Москва, 1981. – Вып. 4. – С. 9–54.

Ромащук, И. Кинотрагедия «Бежин луг» : о восстановленном кинофильме С. Эйзенштейна (1935–1937) / И. Ромащук. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – С. 148–155.

С. М. Эйзенштейн. – Текст : непосредственный // История отечественного кино. – Москва, 2005. – С. 124–147.

С. М. Эйзенштейн. – Текст : непосредственный // История советского кино. – Москва, 1969. – Т. 1. – С. 229–281.

Савельев, Д. Сергей Эйзенштейн в тени славы / Д. Савельев. – Текст : непосредственный // Экран и сцена. – 1998. – № 21. – С. 4.

Сергей Эйзенштейн. – Текст : непосредственный // Великие кинозвезды XX века. – Москва, 2001. – С. 480–487.

Сергей Эйзенштейн. Автобиография : [о фильме О. Ковалева]. – Текст : непосредственный // Новые фильмы. – 1996. – № 10. – С. 18.

Сергей Эйзенштейн. Заметки касательно театра / публикация, вступление и комментарии В. В. Забродина. – Текст : непосредственный // Вопросы театра. – 2016. – № 3–4. – С. 267–290.

Сергей Эйзенштейн: «Прошу и впредь никакой белогвардейской брехне не верить тчк» : [С. Эйзенштейн на страницах старых журналов]. – Текст : непосредственный / подготовила А. Хмельницкая // Экран и сцена. – 1998. – Январь (№ 3). – С. 10–11.

Сергей Эйзенштейн как оперный режиссер: «Валькирия» Рихарда Вагнера в Большом театре / публикация и комментарий С. И. Савенко. – Текст : непосредственный // Мнемозина : исторический альманах. – Москва, 2000. – Выпуск 2. – С. 306–326.

Скороход, Н. От «Царя Голода» к «Стачке» : влияние пьесы Андреева на фильм Эйзенштейна / Н. Скороход. – Текст : непосредственный // Вопросы театра. – 2017. – № 1–2. – С. 300–312.

Театральные тетради С. М. Эйзенштейна / публикация, вступительный текст, примечания и текстология М. К. Ивановой и В. В. Иванова. При участии И. Ю. Зелениной. – Текст : непосредственный // Мнемозина : исторический альманах. – Москва, 2000. – Выпуск 2. – С. 190–279.

Теории новой антропологии актера и статья С. Эйзенштейна и С. Третьякова «Выразительное движение» / публикация и вступительная статья А. С. Миляха. – Текст : непосредственный // Мнемозина : исторический альманах. – Москва, 2000. – Выпуск 2. – С. 280–305.

Тобак, Э. Мой гигант : к 100-летию С. М. Эйзенштейна / Э. Тобак. – Текст : непосредственный // Киносценарии. – 1997. – № 6. – С. 126–144.

Фрейлих, С. Жизнь и смерть Сергея Эйзенштейна / С. Фрейлих. – Текст : непосредственный // Киносценарии. – 1996. – № 2. – С. 144–158.

Фрейлих, С. Последний рисунок : к 85-летию со дня рождения С. М. Эйзенштейна / С. Фрейлих. – Текст : непосредственный // Советский экран. – 1983. – № 3. – С. 14–15.

Фрейлих, С. Сергей Эйзенштейн. Последний рисунок / С. Фрейлих. – Текст : непосредственный // Фрейлих, С. Беседы о советском кино / С. Фрейлих. – Москва, 1985. – С. 142–147.

Фрейлих, С. Три рассказа об Эйзенштейне : Одесская лестница ; Неосуществленный замысел ; Последний рисунок / С. Фрейлих. – Текст : непосредственный // Фрейлих, С. Болшевские рассказы / С. Фрейлих. – Москва, 1990. – С. 15–32.

Фрейлих, С. Эйзенштейн и Довженко / С. Фрейлих. – Текст : непосредственный // Фрейлих, С. О стиле в кино / С. Фрейлих. – Москва, 1987. – С. 10–24.

«Хлебниковым назвал… не так уж плохо» : Сергею Михайловичу Эйзенштейну – 100 / публикацию подготовили Н. Дымшиц, Н. Клейман, А. Трошин. – Текст : непосредственный // Экран и сцена. – 1998. – Январь (№ 3). – С. 8–9.

Щемелева, Е. Старик на театре : [С. Эйзенштейн и театр 20-х годов] / Е. Щемелева. – Текст : непосредственный // Праздник. – 2003. – № 10. – С. 14–16.

Эйзенштейн, С. «Если переживу – жить надо иначе!» : открытый архив / С. Эйзенштейн. – Текст : непосредственный // Экран и сцена. – 2018. – № 3. – С. 8–9.

Эйзенштейн, С. «И вот, наконец, я здесь» : к 90-летию со дня рождения / С. Эйзенштейн. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1988. – № 1. – С. 67–72.

Эйзенштейн, С. «…Мы работаем на одну и ту же аудиторию» : к 90-летию со дня рождения / С. Эйзенштейн. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1988. – № 1. – С. 73–81.

Эйзенштейн, С. О методе искусства / С. Эйзенштейн. – Текст : непосредственный // Искусство в школе. – 2013. – № 6. – С. 34–38.

Эндзина, Г. «Жил, задумывался, увлекался…» : [переписка С. М. Эйзенштейна] / Г. Эндзина. – Текст : непосредственный // Встречи с прошлым. – Москва, 1976. – Вып. 2. – С. 298–336.

Юмашева, О. «Да здравствует Мексика!» Сергея Эйзенштейна : новые факты и комментарии / О. Юмашева. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 1993. – № 2. – С. 61–72.

Юренев, Р. Н. Броненосец продолжает плавание : «Броненосец “Потемкин”» Сергея Эйзенштейна / Р. Н. Юренев. – Текст : непосредственный // Юренев, Р. Н. Книга фильмов / Р. Н. Юренев. – Москва, 1981. – С. 11–17.

Юренев, Р. Н. Мамулян, Эйзенштейн и другие / Р. Н. Юренев. – Текст : непосредственный // Советский экран. – 1990. – № 2. – С. 25.

Юренев, Р. Н. Сергей Эйзенштейн / Р. Н. Юренев. – Текст : непосредственный // Юренев, Р. Н. Новаторство советского киноискусства / Р. Н. Юренев. – Москва, 1986. – С. 43–51.

Ямпольский, М. Б. «Мифология» стекла в новоевропейской культуре : [С. Эйзенштейн о замысле фильма «Стеклянный дом»] / М. Б. Ямпольский. – Текст : непосредственный // Советское искусствознание. – Москва, 1988. – Вып. 24. – С. 314–348.

Свет гения
Методико-библиографический материал
к 125-летию С. М. Эйзенштейна

Составители:
Екатерина Михайловна Криушонкова,
Татьяна Николаевна Бардина

Оригинал-макет подготовлен в редакционно-издательском отделе
Национальной библиотеки им. А. С. Пушкина РМ

Компьютерная верстка и техническая редакция
Е. А. Ромашкиной

Формат 60 х 84 1/16. Печ. л. 4. Тираж 7 экз. Заказ № 5
ГБУК «Национальная библиотека им. А. С. Пушкина Республики Мордовия»
430005, г. Саранск, ул. Б. Хмельницкого, д. 26, тел. 8(8342) 47-57-89
http: // www.natlibraryrm.ru
e-mail: natlibraryrm@e-mordovia.ru