

О.А. Ковалов

Доцент кафедры режиссуры

ФБГОУ «СПбГУКиТ»

**Коллаж «Эйзенштейн»: к вопросу о восприятии личности и творчества
кинорежиссера¹**

Аннотация: В статье делается краткий обзор динамики восприятия творчества и личности величайшего кинорежиссера Сергея Эйзенштейна в России: с 1920 по сегодняшний день. Анализируются разные виды источников: от фотографий и кинохроники с участием Эйзенштейна до основных исторических концепций его творчества.

Abstract: This article is an overview of the perception's dynamics of the greatest film director Sergei Eisenstein in Russia: from 1920 to the present day. Analyzes the different types of sources: from photographs and newsreels with Eisenstein to the main historical concepts of his work.

Ключевые слова: кино, Сергей Эйзенштейн, стиль, авангард, русская революция, пропаганда, аналитический кинематограф, религиозное сознание, социальная мифология.

Keywords movie, Sergei Eisenstein, style, avant-garde, Russian Revolution, propaganda, analytical cinema, religious consciousness, social mythology.

Автор: Олег Ковалов – киновед, историк кино, кинорежиссер, автор фильмов «Сергей Эйзенштейн. Автобиография» (Премия «Ника» за лучший неигровой фильм в 1996 году) и «Сергей Эйзенштейн. Мексиканская фантазия» (Лауреат программы «Форум» Берлинского МКФ в 1998 году). Ведет мастерскую кинокритики в СПбГУКиТ.

¹ Статья подготовлена в рамках проекта «Динамика восприятия творчества и личности Сергея Эйзенштейна в отечественной мысли: 1920-2012 гг, грант РГНФ №13-04-00171

Сергей Эйзенштейн, бесспорно – самый известный отечественный кинорежиссёр. Но – парадокс: человек, о котором написаны библиотеки, доселе не стал у нас такой же культурной легендой, как Гриффит в Америке, Феллини в Италии или Бергман в Швеции. Ленты Эйзенштейна, благоговейно разбираемые по кадрам киноведами всех стран, наш «лучший в мире зритель» воспринимал без особого энтузиазма. Исключений здесь – ровно два: громкая слава фильма «Броненосец «Потёмкин» (1925) пришла из Германии, заставила и отечественного зрителя посмотреть картину – как же, за граница признала... Но истинным «хитом» проката стал у нас «Александр Невский» (1938) – лента вынужденная и во многом для Мастера компромиссная. В чем же дело?

Одна из причин подобной ситуации вроде бы очевидна. С первых же экранных работ Эйзенштейна - само имя его стало синонимом советского кино золотых 1920-х, однако... далеко не каждый трудящийся тех лет мог гордиться освоением программы Ликбеза. И, вместо того, чтобы разгадывать ребусы «Октября» (1928) или переживать за Марфу Лапкину, героически бьющуюся за молочную артель в фильме «Генеральная линия» (1929), - он, как и всякий нормальный зритель, предпочитал ходить на сюжетные картины с Мэри Пикфорд и Чарли Чаплиным.

И все же – популярности Эйзенштейна мешала отнюдь не сложность его лент. Разве «просты» - Мандельштам, Пастернак, Бродский? Сложность их образного строя – не помешала им стать героями современной мифологии даже для тех, кто не читает стихов.

Но – и для ценителей Бродского, привыкших созерцать его строки на плотных страничках изданий «Ардиса» или перепечатанными на папиросной бумаге – никакого Эйзенштейна просто не существовало. Либеральная мифология чутко учитывала такой «внеэстетический» аспект жизни художника, как его отношения с режимом – стоило Горькому в угоду

властям воспеть лагерную «перековку», как все его литературные достижения обратились для интеллигенции в прах.

В годы перестройки торговали настенным календарём с портретиками литераторов, пострадавших от советской власти, причём роль овальных рамок для этих – от Гумилёва до Солженицына - изображений играли... терновые венцы из колючей проволоки. Портрет Эйзенштейна в такой естественной и, в общем, чрезвычайно почётной для российского властителя рамочке представить совершенно невозможно, хотя... отчего, казалось бы?

Фильмы его – не раз запрещались, их автора – показательно терзали во время свирепых проработок, после которых оставалось ждать «гостей дорогих» - как с чёрной иронией заметил великий поэт. А снаряды падали всё ближе, выкашивая тех, у кого Эйзенштейн учился, с кем дружил и работал: Мейерхольда, Третьякова, Бабея... Сам он умер, не дожив до полных пятидесяти, в глухие времена – от очередного инфаркта. Тем не менее – либеральное большинство продолжало считать Эйзенштейна придворным художником, в особо изощрённых формах ублажавших партию и правительство.

И – ещё парадокс, который уже в новейшее время принесли потоки нового знания, да и простейшей информации об Эйзенштейне. По мере нарастания знаний о жизни и творчестве, скажем, Булгакова – фигура его только наливалась объёмом и красками, тогда как образ Эйзенштейна словно размывался, лишаясь определённости черт и делаясь неуловимым, как облако.

Так, ещё летом 1961-го автора этих строк сразил рисунок в свежем номере «Советского Экрана» – с волевыми, размахистыми, артистично изломанными контурами фигур не просто потешных, но прелестных и печальных музыкальных эксцентриков. Что это – экзерсис великого карикатуриста? Эскиз к новаторскому мультфильму? Нет – то была залихватская графика автора глубоко партийного фильма «Броненосец

«Потёмкин». С журнального листа прямо-таки чувственно изливались ирония и свобода, хотя – никаких таких игровых стихий заведомо не предполагало творчество того матёрого социалистического реалиста, каким официально выставлялся Эйзенштейн. Ведь список зануднейших «историко-революционных» фильмов, которыми долгие годы терзали ни в чём не повинных советских зрителей, неизменно возглавлял опять же ничуть не повинный в том «Броненосец «Потёмкин».

В эпоху гласности пошла мода смаковать эротические рисунки Эйзенштейна – одна из газетных заметок об этой, так сказать, грани многостороннего творчества мастера называлась буквально так: «Эйзенштейн снимал «Броненосец «Потёмкин», а рисовал голых женщин». Этот якобы сенсационный заголовок был исполнен даже какого-то удивления – журналист, верно, полагал, что автору «Потёмкина» на роду было написано рисовать одни красные стяги.

На Каннском фестивале 2006-го года Эрмитаж и киностудия «Эрмитажный мост» представили выставку рисунков Эйзенштейна. В её оформлении эффектно обыгрывался тот же ошарашивающий разрыв между исполненными высокой патетики кадрами мастера и – вольным настроем его графики, львиную долю которой надлежит прятать от несовершеннолетних. Особенно впечатляла графическая сюита «Смерть Дункана» – изображённое в неистощимых вариациях, убийство короля осуществлялось с той патологической, замешенной на густой сексуальности, и, одновременно – какой-то инженерной изобретательностью, на которые вряд ли была способна интриганка леди Макбет, а тем более её супруг – шекспировский мученик собственного злодейства, а не упивающийся им утонченный садист.

Тыльную сторону альбома, выпущенного к этой выставке, украшало фото под названием «Хулиган» (1936) – с Эйзенштейном, скорчившим дичайшую рожу. Однако в зрачке его маниакально выкаченного глаза отражалось вовсе не шутовское, а, пожалуй, самое натуральное безумие. Вообще – подборка фотографий Эйзенштейна производит странное

впечатление: кажется, что он не просто меняет, а – примеривает и тут же отменяет самые разные обличья, каждое из которых не имеет ничего общего с предыдущим.

Где же он – настоящий: там, где его вытянутый выбритый череп окольцовывает живая... змея – или там, где он предстаёт плотным солидным дядечкой в светлом двубортном пиджаке с орденом Ленина на широчайшем лацкане? Впрочем, кажется, что благопристойный облик уважаемого орденосца – такая же карнавальная маска, что и образ факира-мистификатора, позирующего с дрессированной змеей.

Калейдоскоп этих снимков ощущался как коллаж, куски которого склеивались по принципу демонстративного несходства. Тот же эффект возникал и от большого ролика, собранного в Госфильмофонде России из множества экранных изображений Эйзенштейна: одни словно снимались для очковтирательского киножурнала – другие же не лезли ни в какие официозные ворота.

Вот – худой всклокоченный парень в кепке с удовольствием позирует перед афишей своего скандального спектакля «Мудрец». Вот, в каске огурцом и форме... английского полицейского, высоко вскидывая ноги и жеманно, как края юбочки, приподнимая пальчиками полы тужурки, с неожиданной грацией Эйзенштейн исполняет эксцентрический танец. Вот, в белом халате и медицинской шапочке – въедливо разглядывает... подплывающий влагой эмбрион младенца. Вот – губами, сложенными трубочкой, и словно всем своим похотливым существом тянется, закатив глаза, к хохочущей французской актрисе (тут, на самом интересном месте, то ли оператор прекратил съёмку, то ли щёлкнули благопристойные цензорские ножницы – в общем, никто, похоже, так и не узнает, чем у них там дело закончилось).

Вот он – на трибуне, а над ним – как-то зловеще выступает из тьмы изображённый профиль «Отца народов». Эйзенштейн говорит веско и деловито, но... диво дивное – в кои-то веки открыто приветствует идеалы

демократии, которыми пронизана... американская кинематография. Потрясение основ? Нет – идёт война, и власти вознамерились ненавязчиво предъявить союзникам «человеческое лицо» режима. Видите, мол, господа, как опекает родимая партия гения, шагающего не в ногу – однако целёхонького и даже произносящего либеральные речи.

А вот, утопив рыхлое тело в глубоком кожаном кресле, он занимается со студентами. И вновь кажется, что его светлый просторный пиджак с биркой благонадёжности на лацкане – такая же шутовская маска, что и униформа британского «бобби». Уж больно пародийны сами эти занятия, явно снятые с какой-то показательной целью: вот экспансивный брюнет, нещадно педалируя грузинский акцент, замаялся восклицать: «Какая женщина! Персик!» – а мэтр, привольно развалившийся в кресле, каждый новый «персик» безжалостно отвергает сакраментальным «Не верю!» Закругляя сюжет, размеренным менторским тоном Эйзенштейн наставляет творческую молодёжь глубже изучать систему Станиславского – кажется, что в его глазах взблёскивают здесь озорные чёртики, а в уголках губ замирает тонкая ироническая улыбка.

Эйзенштейн – на диво... киногоничен, снимать его – одно удовольствие. Камера его любит, и чутко передаёт нюансы и перепады его состояний. И, чем ближе к концу ролика – тем очевиднее, что ему уже не до масок, и он не прячет от объектива ни усталость, ни мрачную подавленность – в кадрах заседаний, подавленность, отрезающую его от коллег, всем видом выражающих важность возложенной на них миссии. В годы работ над «Иваном Грозным» – взгляд в упор, направленный куда-то сквозь камеру, кажется просто свинцовым, а сжатые губы выглядят красноречивее любых слов.

Когда-то, конструируя новые формы социальной организации, Сергей Третьяков обрекал искусство на исключительно прикладную участь – и его немало, верно, смущала барочная, близкая капризным извивам фантастического реализма, образность Эйзенштейна. И, чтобы обосновать

принадлежность его к единственно «правильному» лагерю мастеров-прагматиков – Третьяков хотя бы на словах старался вогнать непозволительно самобытное творчество друга и соратника в мелководное русло «производственной культуры». Итог этой умственной эквилибристики – витиеватое обоснование коренного отличия Эйзенштейна от бесполезной массы разных там свободных творцов, шарлатанов от искусства:

«Напрасно будут искать у Эйзенштейна с т и л я, то есть тех, одному только ему свойственных, искривлений и изуродованностей, которыми так гордятся художники, ибо из этих искривлений слагается вывеска их кустарной мастерской. Не может быть и речи о стиле там, где каждый элемент материала изгибается, плющится, формируется в ту или другую сторону, не потому что в эту сторону прирождённая, творческая судорога дёргает руку художника, а потому что инженерийное сознание диктует режиссёру – сделать это искривление» [1 с.541]. «Стиля (у Эйзенштейна – *О.К.*) нет, есть целесообразность конструкций» [1 с.541], – эта характеристика творчества мастера словно распространялась даже на облик его... жилища. Разнородные стихии и объекты – ковры из Мексики, африканская скульптура, узорчатая парча, модернистское кресло из гнутых трубок... – жили здесь впритирку, как при безумном монтаже, остро сталкивающим несходные изображения. Даже люстра Эйзенштейна была «смонтирована» – высокие декоративные свечи были пущены хороводом вокруг лилового стеклянного пузыря. Однако... не слишком просматривался здесь и «инженерийный» расчёт.

Сквозь карнавал эстетических материй, в которые погружал себя Эйзенштейн, проступала та самая... индивидуальность, и тени которой не предполагалось в анонимном «производственном искусстве».

ого ни изумляла огромная мишень из цветных кругов, которыми был расписан... потолок его квартиры! Александр Ржешевский, однако, вспоминает куда более экзотичный аксессуар – банку с недоношенным, плавающим в спирту младенцем, водружённую на рабочий стол. Пристанище

гения, конечно, просто обязано быть далёким от унылых советских стандартов. Но – не настолько же! Не фантазировал ли мемуарист, желая лишний раз уязвить несимпатичного ему Эйзенштейна?

Но... в те же годы среди диковин легендарной квартиры благоговейно бродил и юный Станислав Ростоцкий – и некий призрак той жутковатой банки брезжит сквозь строки его воспоминаний. Возможно, в них он слегка «подредактировал» реальность – заспиртованный младенец под его пером превратился в якобы более приемлемый для читателей детский... скелетик. А может быть, над этой метаморфозой поработала цензура – не слишком, кстати, оздоровившая здесь пристрастия знаменосца социалистического реализма.

Сама аура этого жилища как будто породила фразу: «И вообще – Эйзенштейн фрагментарен». Её небрежно, как нечто, всем очевидное, обронил Ансис Эпнерс – режиссёр из Риги, снимавший фильмы о великом земляке и встретившийся нам, студентам ВГИКа, именно в этой квартире, ставшей неким домашним, почти интимным музеем. Тут, словно в плохом кино с вовремя стреляющими драматургическими «ружьями», возник Наум Клейман, хранитель и добрый дух мемориальной квартиры, и со всей возможной неодобрительной иронией, на которую был способен, произнёс – вот видите, есть, мол, ещё и такое мнение.

Крамольное высказывание было тут же педагогически обращено в наглядный пример расхожего мнения, которое призван опровергать истинный учёный. Действительно – творчество Эйзенштейна многим казалось «осколочным», лишённым... ну, если не прочного стержня, то – органичного развития. Такие суждения рождало не только наследие мастера – сказывалась и специфика его освоения.

Фрагментарность стала основным свойством исторического восприятия творческого наследия мастера. «Они любить умеют только мёртвых», – утверждал поэт. Но когда умер Эйзенштейн – оказалось, что «им», обеспечившим раннюю кончину мастера, любить его особенно не за что.

Добро бы он скончался после Сталинской премии – тогда бы точно открывал пантеон славы советского кинематографа. А то, как нарочно – возьми и умри после высочайшего запрета последнего фильма! Ушёл, выходит, так и не загладив вину перед партией и как бы даже ускользнув от самого гуманного в мире правосудия. И, как ни жаль было вымарывать из истории «важнейшего из искусств» мировые триумфы Эйзенштейна – по этому колдобистому пути в никуда со скрипом и двинулись. До конца дней «вождя и учителя» имя Эйзенштейна если и упоминалось, то сквозь зубы и со шлейфом положенных оговорок о его «ошибках» и «заблуждениях».

Зато потом – как шлюзы прорвало. Со второй половины 1950-х – с годами всё разрастается «эйзенштейновский бум». Неведомые ранее статьи, воспоминания, теоретические изыскания – словно изливаются из-под раскалённого пера мастера и тут же идут в печать. В научный оборот вводятся его письма, рисунки, стенограммы лекций и выступлений, театральные экспликации... Совсем недавней сенсацией и гордостью журнала «Киноведческие Записки» стала публикация его «Заметок ко «Всеобщей Истории Кино»[2]

Самое неожиданное – встреча со словно бы новыми фильмами Эйзенштейна. Выходит на экраны запрещённая при Сталине вторая серия «Ивана Грозного», гремят реконструкции его трагически незавершённых лент и премьеры восстановленных авторских вариантов давно известных, казалось, произведений. На вес золота становятся уцелевшие и спасённые от цензоров фрагменты его «смытых» картин.

Все эти сокровища, извергающиеся как из рога изобилия, вместе с калейдоскопом разнородных материалов об Эйзенштейне – действительно, способны были породить даже не раздробленный кубистический портрет мастера, всё же предполагавший определённую изначальную натуру – а... этакий загадочный коллаж, произвольно склеенный из пёстрых кусочков. Из массива информации – порой выступали столь разные и резкие грани образа

Эйзенштейна, что казалось, будто речь идёт о разных, независимых друг от друга персонах.

В годы «оттепели» Эйзенштейна «реабилитировали» как барда революции – ставя в единый ряд с трагическими фигурами Мейерхольда и Маяковского. Все они, мол, пострадали не за инакомыслие – а, напротив, за неуклонную верность ленинским идеям, которые извращались во времена «культы личности». Но если мифологизированные образы Маяковского и Мейерхольда с грехом пополам втискивались в русло этой упрощённой интерпретации – то в самой персоне Эйзенштейна было что-то непрозрачное.

Поэтому – «справка о благонадёжности», которой в самом начале «оттепели» посмертно удостоили Эйзенштейна, быстро стала ветшать, да и вообще – нужда в ней скоро отпала. Официальная идеология наконец-то включила Эйзенштейна в пантеон классиков, как будто сообразив, что ей куда выгоднее иметь в активе всемирного прославленного кинорежиссера, чем не ошибавшегося на каждом шагу путаника, героя проработок и скандальных Постановлений. К тому же – почивший мастер имеет важнейшее преимущество перед своенравными живыми творцами: он не сделает непродуманных заявлений, не сбежит за границу и не снимет ничего крамольного. В итоге – Эйзенштейн был канонизирован без всяких оговорок и назойливого выявления «противоречий» – старые песни о них заводили разве что самые замшелые догматики.

Эта официальная линия, благосклонно допускающая причастность мастера к «чистому искусству», а не к одной пропаганде, вызвала побочный и нежелательный для власти эффект – лавину публикаций, либеральные авторы которых вообще отказывали Эйзенштейну в какой-либо партийности. Более того – «идейные отклонения», в которых Эйзенштейна уличала казённая эстетика – в новых исследованиях изображались уже как сознательный политический протест.

В таком духе, казалось бы, можно было трактовать эпопею об Иване Грозном – но, скажем, из замысловатых построений ленты «Октябрь» (1928)

«антитоталитарные» смыслы, согласимся, трудновыводимы. Однако Наум Клейман видит в ней авторский сарказм в изображении не только Керенского, но и... вождя революции: «...там безумно смешной Ленин», - и вообще «фильм пронизан необыкновенной иронией по отношению к любому официозу»[2 с.18].

Иные странности этого произведения дают основания согласиться с Клейманом. Так, эпизод Разлива, где вождь, как заучивали в школе, «скрывался от ищеек Временного правительства», состоит буквально из шести умиротворённых пейзажных планов, подёрнутых туманом, а после титра, который иначе как издевательским не назовёшь: «Ленин – в шалаше», возникает «крупный план»... чайника, мирно висящего над дымящим костерком. Слабо, что ли, камере заглянуть в шалаш и показать – спит ли там вождь или вдохновенно набрасывает воззвание к трудовому народу? Неужели режиссёр столь целомудрен, что не решается тревожить уединение великого человека?.

Что ж, если внимательно прислушаться к авторской интонации, можно понять, что большевики показаны Эйзенштейном довольно формально, без особого художественного воодушевления, с любовью же изображены рабочие и крестьяне – люди труда, а не политики. Образ Ленина в «Октябре» – сконструирован, а реальная, кстати, крестьянка Марфа Лапкина в фильме «Генеральная линия» (1929) – воспета.

Есть и просто неопровержимый штрих к картине истинного отношения режиссёра к вождю мирового пролетариата. Это – библиотека Эйзенштейна. Операторы, почтительно снимавшие квартиру мастера после его кончины, делали акцент, разумеется, не на томах Джойса, не на толстенной «Алисе в стране чудес», альбомах Ван Гога или томиках «Фантомаса» – почётнейшее место среди своих книжных сокровищ советский классик якобы отводил собранию сочинений Сталина. Неведомо, часто ли Эйзенштейн заглядывал под их тяжёлые переплётты, но вот о «достойном применении» трудов Владимира Ильича известно доподлинно: выстроенные в ряд на

подоконнике, тома собрания сочинений Ленина спасали от ... сквозняка автора эпопеи об Октябрьских подвигах вождя революции. «Наконец пригодилось!» – эту опасную реплику мастера донёс до нас Григорий Козинцев[4. с.10].

Эйзенштейн немало нагрешил с точки зрения нормативной эстетики – вину ему ставились и умозрительность иных монтажных построений, и преступный формализм, неминуемо ведущий к идейным перекосам... Как только не измывались догматики над его теорией «интеллектуального кино»! Долгие годы иначе как «пресловутой» или «порочной» её не называли. Сводилась же она к тому, что монтаж конкретных изображений способен сделать чувственно ощутимыми абстрактные понятия и категории – такие, скажем, как «Родина», «Любовь», «Религия», «Власть», «Сладострастие», «Старость»... Однако – то, что некогда считалось безусловной слабостью Эйзенштейна – столь же безоговорочно стало считаться его силой и величайшим достоинством. Более того, уже с середины 1960-х годов его творчество стали отсекают от святой святых официальной эстетики – социалистического реализма. Уже не казалось потрясением основ, когда Мира Мейлах, пишущая о режиссёре, отчеканила характеристику, никоим боком не отвечающую казённому образу правоверного солдата партии: «Эйзенштейн – создатель интеллектуального аналитического кинематографа, пользующегося многообразными формами выражения мысли, в которых преломился опыт разных искусств»[5 с.23] И – никого уже не удивило, когда она совершенно естественно поставила советского мастера в ряд с первыми интеллектуалами современного экрана – Бергманом, Антониони, Годаром, Рене...

Даже официальный критик Ростислав Юренев в своей довольно информативной статье «Теория интеллектуального кино С.М.Эйзенштейна»[6] оказался не слишком суров к исканиям мастера, напротив – с патриотической гордостью заключил, что его открытия резонируют в творчестве Уэллса, Кокто, Феллини...

Иные историки камня на камне не оставляли от фильмов Эйзенштейна – показанное, мол, на экране никак не совпадало с реальными событиями. Но Эйзенштейн создавал не исторические хроники, а – воплощал определённые архетипы истории, делая чувственными её закономерности. Картина истории в его изображении – переливается многообразием форм, оставаясь при том – неизменной, почти метафизической, подчиняющейся извечным, раз и навсегда установленным законам.

А где же, спросит вездливый догматик, движение вперёд, победное шествие формаций, каждая из которых непременно прогрессивнее предыдущей?.. На этот вопрос можно только развести руками – действительно, Эйзенштейн, порой в очень закамуфлированных формах, обращался к самым архаичным пластам культуры и мотивам общечеловеческой мифологии. И в этом, а не только в политических вызовах, заключалось – сущностное противостояние его искусства режиму. Власти это чувствовали и донимали мастера разнообразными претензиями – зачем от живой советской современности забиваться в Башню из слоновой кости? Зачем в «Октябре» появляются изображения Богов? Отчего вместо классовой борьбы возникают в этой ленте красоты и статуи Эрмитажа? Отчего в фильме «Бежин луг» (1935-1937) пионер похож на ангела?..

Вообще – порой кажется, что скрытые и откровенные «религиозные» реминисценции составляют истинную плоть его самых вроде бы правозверных лент. В «Потёмкине» – это подвиг, гибель и оплакивание мессии. В фильме «Октябрь» решающую роль в бесславном падении «временного» режима играет не оружие, а – агитация, в полном согласии с библейским постулатом – «В начале было Слово». Именно после неё «Дикая дивизия» самым наглядным образом вкладывает... ну, не меч, а кривые лезвия своих роскошных, инкрустированных арабской вязью, сабель в узорчатые ножны. В ленте «Генеральная линия» рукотворное чудо, сепаратор – снят как Чаша святого Грааля. Рыбаки, возникающие в первых же кадрах «Александра Невского» (1938) – явно из «Нового Завета», а не из

древнерусских летописей, да и знаменитая фраза, после выхода фильма ставшая патриотическим лозунгом – «Кто с мечом к нам придёт, от меча и погибнет», - парафраз Евангельского изречения. Эпопею «Иван Грозный» (1943-1945) пронизывает тема Страшного суда, от которого не уйти ни одному земному владыке... Самозваная социальная мифология полагает себя венцом и конечной целью развития человечества – и в этом качестве не терпит рядом с собой никакую другую мировоззренческую систему, будь то общечеловеческая мифология или глубоко личное, авторское видение мира. Складывается ощущение, что в фильмах Эйзенштейна система официозных воззрений выступает как нечто заведомо ущербное по отношению к общечеловеческой мифологии и историческим закономерностям, не подвластным прихотям и желаниям разнообразных временщиков.

Так, каждая последующая эпоха предпринимает новое усилие в прочтении и истолковании эйзенштейновской мифологии и поэтики, и следующие поколения зрителей и исследователей, возможно, откроют для нас «неизвестного Эйзенштейна».

Список литературы:

1. Третьяков С.М. Эйзенштейн – режиссёр-инженер // Третьяков С.М. Страна-перекрёсток: Документальная проза. – М.: Советский писатель, 1991. - С. 541
2. Киноведческие Записки. – Вып. 100-101. – М.:ВНИИК, 2011, 2012.
- 3.Клейман Н., Косолапов О., Сирипля Н. Эйзенштейн сегодня // Искусство кино. – 1996. – № 5. – С. 18.
- 4.Козинцев Г.М. Чёрное, лихое время: Из рабочих тетрадей. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, Профессиональный фонд «Русский театр», 1994. – С. 10
5. Мейлах М. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. – Л.: Искусство, 1971. – С. 23.
6. Вопросы киноискусства. Вып. 17. – М.: Наука, 1976.



ЧАСТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
**РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ
ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ
РЕДКОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА
«ВЕСТИК РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ
ГУМАНИТАРНОЙ АКАДЕМИИ**

Наб. реки Фонтанки, 15, Санкт-Петербург, 191023
Тел.(812) 570 02 36; факс (812) 314 35 21
Эл. почта: rector@rhga.ru www.rhga.ru

26.11.2013 № 137
на № _____

В Российский
гуманитарный
научный фонд

справка

Настоящая справка выдана **Ковалову О.А.** в том, что: его статья «**Коллаж «Эйзенштейн»: к вопросу о восприятии личности и творчества кинорежиссера»** принята к печати в журнале «Вестник РХГА» - 2014, том15, выпуск 1.

Заместитель главного
редактора,
проф.



А.А. Ермичев