DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-75-94
EDN MFVHHF
УДК 791.44.071.1+792.075

Н. С. Рябчикова
Школа дизайна, Высшая школа экономики,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-7481-5155

«Смятение чувств» Сергея Эйзенштейна: преодоление ученичества через биографию учителя

АННОТАЦИЯ
В статье рассматриваются взаимоотношения двух новаторов театрального и киноискусства XX века — Всеволода Мейерхольда и Сергея Эйзенштейна, а точнее, преломление этих взаимоотношений в текстах (и воображении) Эйзенштейна. Фигура его учителя Мейерхольда служит для Эйзенштейна ключевым элементом в схеме его понимания собственного становления и положения в качестве творца, но не напрямую, а через несколько отражений, преломлений, метафор: Сатурн, пожирающий своих детей; Фрейд, отталкивающий своих учеников; Анатоль Франс и его биограф Жан-Жак Бруссон; герои новеллы «Смятение чувств» Стефана Цвейга. Схема «ученик, отвергнутый учителем, но превзошедший его» Эйзенштейном применяется к описанию отношений Мейерхольда и Станиславского и себя и Мейерхольда, таким образом он встраивает себя в прямую линию творческого наследия. В статье также анализируется тема биографии учителя, написанной учеником, как некая форма овладения мастерством и переход Эйзенштейна в собственном понимании от позиции биографа к позиции объекта биографии (и автобиографии). Биография Мейерхольда также дает Эйзенштейну ключи к нарративизации опорных моментов собственной жизни и карьеры. В частности, фигура отца Эйзенштейна, Михаила Осиповича, последовательно в разных вариантах биографии кинорежиссера ставится в тот или иной «сюжет», исчезая или появляясь в определенный момент в зависимости от того, на чем биограф считает необходимым сделать акцент, пока в мемуарах Эйзенштейна не находит себе места в повествовательной схеме, взятой из биографии Мейерхольда, написанной Николаем Волковым, несостоявшимся биографом Эйзенштейна.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Сергей Эйзенштейн, Всеволод Мейерхольд, биография, автобиография, Стефан Цвейг, Жан-Жак Бруссон, Иван Аксенов.

© Рябчикова Н. С., 2024

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-75-94
EDN MFVHHF
УДК 791.44.071.1+792.075

Natalie S. Ryabchikova
Higher School of Economics,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Sergei Eisenstein's "Confusion of Feelings": Overcoming Apprenticeship Though the Biography of the Teacher

ABSTRACT
The article examines the relationship between two innovators of 20th-century theatre and cinema — Vsevolod Meyerhold and Sergei Eisenstein — and more specifically, how this relationship is refracted through Eisenstein's texts (and imagination). Meyerhold, as Eisenstein's mentor, serves as a key element in Eisenstein's model of understanding his own development and identity as a creator. However, this understanding is not direct but is conveyed through a series of reflections, refractions, and metaphors: Saturn devouring his children; Freud pushing away his students; Anatole France and his biographer Jean-Jacques Brousson; and the heroes of Stefan Zweig's novella *Confusion of Feelings* (*Verwirrung der Gefühle*, published in English as *Confusion*). Eisenstein employs the model of "a student rejected by the teacher surpasses him" to describe the relationships between Meyerhold and Stanislavsky, as well as between himself and Meyerhold, thereby placing himself in a direct line of creative heritage. The article also explores the theme of a student writing a teacher's biography as a form of acquiring mastery, and Eisenstein's transition, in his own understanding, from the role of a biographer to that of a subject of biography (and autobiography). Meyerhold's biography provides Eisenstein with keys to narrativizing the pivotal moments of his own life and career. Notably, the figure of Eisenstein's father, Mikhail Osipovich, appears and disappears in various "plots" of the film director's biography, depending on what the biographer chooses to emphasize. Ultimately, in Eisenstein's own memoirs, his father finds a place within the narrative model derived from Meyerhold's biography, written by Nikolai Volkov, who has nearly Eisenstein's biographer.

KEYWORDS
Sergei Eisenstein, Vsevolod Meyerhold, biography, autobiography, Stefan Zweig, Jean-Jacques Brousson, Ivan Aksenov.

Исследователи советского кинематографа и театра неоднократно писали об учебе Сергея Эйзенштейна у Всеволода Мейерхольда, о драматичном уходе ученика от учителя или его «изгнании» учителем [1], о продолжавшемся влиянии новатора театра на новатора кино [2], а также о том, как Эйзенштейн сохранял память о репрессированном Мейерхольде не только в собственных мемуарах и в фильме «Иван Грозный» [3], но и физически спасая архив учителя [4].

Но важно обратить внимание на еще один аспект взаимоотношений двух художников — на то, как через фигуру Мейерхольда и собственные отношения с ним, преломленные через систему зеркал и аналогий, Эйзенштейн на протяжении 1920–1930-х годов осознавал и моделировал себя в качестве творца. Схематически говоря, путь этот лежал от ученика-биографа к учителю — объекту биографии.

Эйзенштейн с юности любил читать биографии так называемых великих людей, и в первую очередь художников (в широком смысле), — рассматривая это как часть учебы творческого человека и советуя делать это и своим студентам. Так, в своей первой программе курса теории режиссуры (1933) он объяснял необходимость чтения в первом семестре обучения «творческих биографий» (от Ленина и Эдисона до Вагнера и Новикова-Прибоя): «Эти увлекательно излагаемые данные должны вводить в реальность обстановки творческой жизни, способствовать познавательному “освоению” этого рода деятельности и стимулировать к личной творческой активности, приводя к сознательной предорганизации первичных стадий работы на подступах к будущей творческой работе и первоначальному накоплению материала к будущей творческой работе» [5, с. 299].

Он также на протяжении 1920–1930-х годов пытался курировать собственные биографии (самая известная из них была написана Иваном Аксеновым). Переход от читателя биографий к позиции человека, достойного стать героем биографии, — вот, по Эйзенштейну, путь, который должен пройти художник. И путь этот порой лежит через примеривание на себя позиции биографа.

«ЖАН-ЖАКЕРИЯ»: УЧЕНИК КАК БИОГРАФ

В начале 1920-х годов Эйзенштейн пережил период того, что впоследствии, слегка играя словами, называл своей «Жан-Жакерией». Мы знаем об этом из его дневниковой записи, относящейся к 1928 году, спустя два года после того, как триумфальный успех «Броненосца “Потемкин”» в Берлине в его собственных глазах как-то подтвердил его способности и положение в качестве кинорежиссера. С одной стороны, «Жакерия» — название исторической драмы Проспера Мериме о крестьянском восстании во Франции XIV века, к идее постановки которой неоднократно возвращался Всеволод Мейерхольд, эйзенштейновский учитель. С другой стороны, слово «Жан-Жакерия» относится к Жан-Жаку Бруссону, секретарю Анатоля Франса, который в 1920-е годы

стал известен как автор двух биографических книг: «Анатоль Франс в халате» (“Anatole France en pantoufles”, 1924) и «Путешествие из Парижа в Буэнос-Айрес» (“Itinéraire de Paris à Buenos-Ayres”, 1927), также посвященной Франсу.

Уже много позже Эйзенштейн продолжал считать: «Жан-Жак Бруссон как личность и как литератор существо, конечно, весьма ничтожное.

Хотя его “Анатоль Франс в халате”, написанный под “Бальзака в туфлях” Леона Гозлана, — одна из самых очаровательных книг, способных попасть в руки читателя» [6, с. 75].

Эти книги дают «домашний», непредвзятый (а можно сказать, и неприглядный) портрет великого писателя, с точки зрения его ассистента, развенчивающего это самое величие. В какой-то степени этот подход в русскоязычной культуре был продолжен, к примеру, книгой Александра Бахраха «Бунин в халате» (1979). Для Эйзенштейна первая книга Бруссона стала одним из главных примеров того, как биограф демонстрирует спадание пелены величия прежде всего на собственном примере: «Анатоль Франс в халате» — это свидетельство разочарования в прежнем кумире, которое и дает возможность написать его биографию. Именно конструктивный момент разочарования имеет в виду Эйзенштейн, когда в 1928 году записывает в дневнике: «Резкий переход в “бруссонизм” через год знакомства с Мейерхольдом (J’espère [надеюсь], с лучшими результатами). И полное кощунство в отношении всяких авторитетов. Ж.-Ж. Бруссон мне так нравится, вероятно, в память моей краткой “broussonnerie” около Мейерхольда. Старик ослепительно похож в быту на Франса! Кино спасло меня от Жан-Жакерии!» (цит. по: [7, с. 32]).

Уже в 1940-е годы в мемуарах он подтверждает: «Мэтр в первой книге Бруссона был мне особенно привлекателен, вероятно, еще и потому, что уж очень он характером походил на моего собственного мэтра — Всеволода Эмильевича!» [6, с. 75]. Эйзенштейн в основном имеет в виду первую книгу Бруссона, потому что она описывает, в частности, начало знакомства биографа со своим предметом.

Отрывок из дневника включил в одну из своих статей эйзенштейновед Владимир Забродин и попутно датировал первую встречу Эйзенштейна и Мейерхольда не позднее октября 1921 года — то есть тогда, когда Эйзенштейн поступает в руководимые Мейерхольдом Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ). Соответственно, момент «бруссонизма» Забродин отнес к тому времени, когда Эйзенштейн должен был редактировать лекции своего Мастера для предполагавшейся публикации, где-то летом 1922 года. Забродин заключил из этого, что уже шесть лет спустя Эйзенштейн пытался беллетризировать свое недавнее прошлое, придать ему элементы художественного повествования, поскольку, если строго следовать фактам, вовсе не кино «спасло» Эйзенштейна от «Жан-Жакерии», а постановка спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» осенью 1922 года [7, с. 32]. Это была первая полностью самостоятельная постановка Эйзенштейна как театрального режиссера, где он соединил драматургию Александра Островского

Фото 1. Сергей Эйзенштейн в период монтажа своего первого полнометражного фильма «Стачка» (1924). РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 217. Л. 1 / Photo 1. Sergei Eisenstein during the editing process of his first feature film The Strike (1924). RGALI. F. 1923. Op. 1. Ed. khr. 217. L. 1

с цирком, — она включала и кинофрагмент, но от него было еще далеко до настоящего прихода бывшего ученика Мейерхольда в кинематограф два года спустя, в 1924 году (фото 1).

Не умаляя вывода Забродина о беллетризации режиссером собственного прошлого, хотелось бы все же в данном случае предложить иную трактовку. Забродин прочел «Жан-Жакерию» или «бруссонизм» Эйзенштейна буквально, как период его ученичества и ассистентуры у Мастера-Мейерхольда. Но фигура Бруссона для Эйзенштейна — это не просто ученик, но ученик, становящийся биографом, — тот, кто преодолевает первоначальное некритичное обожание мастера и оказывается способен на фиксацию вещей, которые порой вовсе не служат возвеличиванию учителя, — отсюда эйзенштейновская фраза «…полное кощунство в отношении всяких авторитетов».

В этом смысле момент «бруссонизма», преодоления влияния учителя, продолжается дольше, и Эйзенштейна действительно спасает кино: он ощущает невозможность соревноваться с Мейерхольдом на одной территории и свой переход из театра в кинематограф начинает трактовать для себя как выход за пределы мейерхольдовской компетенции, как преодоление старого искусства даже при условии продолжения его. Уже во второй половине 1920-х годов Эйзенштейн моделирует себя в качестве «диалектического» продолжателя дела учителя, «Мейерхольда от кино», и одновременно как «победителя-ученика», поскольку кино для него — новый, более высокий этап и театра,

и искусства в целом. Эти мысли он начинает планомерно высказывать к концу десятилетия, после съемок «Броненосца “Потемкин”» и «Октября».

Именно весна 1928 года, по-видимому, стала началом серьезной переоценки Эйзенштейном своих ранних отношений с Мейерхольдом с помощью нескольких сравнений и аналогий, которые он заимствовал из книг (по преимуществу биографических). При использовании этих сравнений необходимо помнить, что одним из выражений, любимых Эйзенштейном и упомянутых, например, в его планах «сферической книги» по теории искусства 1929 года, было “Si non è vero, è ben trovato” («Если это и неправда, то придумано хорошо»). Эти сравнения, возможно, не всегда точно описывают реальные ситуации и отношения в жизни режиссера, но они важны для прояснения его собственного восприятия этих ситуаций и отношений. Его собственная позиция как художника (и его позиция в мире искусства) формировалась и формулировалась на протяжении 1920-х годов и далее в воображаемом диалоге с Мейерхольдом и с той позицией, которую он занимал в мире искусства. И помимо двух биографий Франса, написанных Бруссоном, еще одним важным текстом, на который опирался Эйзенштейн в качестве аналогии, была новелла Стефана Цвейга “Verwirrung der Gefühle” («Смятение чувств»).

«СМЯТЕНИЕ ЧУВСТВ»: ОТВЕРГНУТЫЙ УЧЕНИК КАК БИОГРАФ

Весной 1928 года, примерно в то же время, когда он записывает в дневнике свою историю «бруссонизма», Эйзенштейн отдыхает от изнурительного графика съемок «Октября» на черноморском побережье. Оттуда он пишет письмо своему другу, режиссеру-документалисту Эсфири Шуб, начиная его с искаженной цитаты из новеллы Стефана Цвейга «Закат одного сердца»: «“…ему казалось, будто его окровавленный мозг лежит перед ним и в нем копошатся красные червяки…” — хотя это и сказано про коммерции советника Соломонса и притом еще к тому же у Стефана Цвейга, но я думаю, что только в силу того, что Стефан не имеет удовольствия быть лично знакомым со мною, а то бы он, конечно, сказал бы это про меня. Вообще же я что-то не припомню, чтобы мы с Вами говорили об этом совершенно замечательном писателе вне “всеми любимого” “Амока”. Я же совершенно “без ума” от него. Сейчас перечитываю его с большим наслаждением <…> если Вы им действительно начитаны минимально, то благоволите его к приезду моему досконально прочесть, если же Вы настолько интеллигентны, что его целиком читали (в чем я сомневаюсь), то перечтите хотя бы, но совершенно непременно, его “Смятение чувств” — почему? — сами убедитесь, как только прочтете (Кооп. изд. “Время” — все расходы по приезде будут Вам полностью возмещены)…» (цит. по: [8, с. 187]).

Несколько месяцев спустя, 14 сентября 1928 года, Цвейг, приехавший в Москву на столетие со дня рождения Льва Толстого, наконец «имел удовольствие» лично познакомиться с Эйзенштейном, который приготовился к этой встрече у себя дома:

«Я встречаю его бомбой, извержением Везувия — неожиданностью, во всяком случае:

“«Смятение чувств» вы про себя писали?”

“Ах, нет, нет, это про одного друга молодости…”

Звучит не очень убедительно.

Меня берет жалость, и я спешно помогаю ему выйти из затруднения» [9, с. 79].

Эйзенштейн заранее набросал в дневнике список того, о чем хотел бы узнать у Цвейга (и сразу на немецком): «Спросить его о “Смятении” — это ведь он молодой человек [из новеллы]. Его отношение к Роллану, Верхарну, старикам… Фрейду? Разве профессор не Фрейд?»[1] (цит. по: [10, с. 46]).

Новелла «Смятение чувств» носит подзаголовок «Из записок старого человека» и представляет собой рассказ профессора, которому «в шестидесятую годовщину <…> рождения и тридцатую <…> академической деятельности» поднесли своеобразную биографию, компендиум речей и рецензий, воспоминаний о начале пути будущего светила: «Все в ней верно, но самого существенного нет. Она меня описывает, но она меня не выражает. Она только говорит обо мне, но она не выдает меня. Двести имен заключает в себе тщательно составленный указатель — не хватает только одного — имени человека, от которого исходит творческий импульс, человека, который определил мою судьбу и теперь с новой силой возвращает меня в годы юности. Здесь сказано обо всех, умолчали только о том, кто дал мне язык, о том, чьим дыханием жива моя речь. И вот, я ощущаю это умолчание, как свою вину. Целую жизнь я посвятил изображению людей, вызывал образы из тьмы веков, воскрешая их для чувства моих современников, — и ни разу не вспомнил о живущем во мне»[2].

Далее следует рассказ-воспоминание о блестящем профессоре, который мучил обожающего его студента своим странным отношением: «…внезапные смены тепла и холода, волнующей близости и злобного отталкивания»[3]. Смятение же чувств из заглавия — это замешательство восторженного молодого героя (он же — пожилой рассказчик), который был «положительно не в состоянии определить, чего я жаждал, желал, требовал, к чему стремился, каких доказательств его участия ожидало мое восторженное обожание. Если страстное преклонение, хотя бы в самой чистой форме, направлено к женщине, оно бессознательно стремится к обладанию телом — к этому естественному символу самого тесного слияния. Но духовная страсть, привлекающая мужчину к мужчине, — какого выхода ищет она? Беспокойно она бродит вокруг предмета обожания, давая вспышки экстаза и никогда не находя полного удовлетворения. Всегда она струится, и никогда не высыхает ее источник; никогда она не насыщается, потому что природа ее — духовность»[4].

Эйзенштейн провел параллели между отношениями восторженного молодого студента и его властного учителя в новелле Цвейга и личными отношениями автора

1 *Перевод с немецкого автора статьи.*

2 *Цвейг С. Смятение чувств / пер. П. С. Бернштейн // Цвейг С. Собрание сочинений в 10 т. Т. 1. М.: Терра, 1996. С. 424–425.*

3 *Там же. С. 467.*

4 *Там же. С. 467–468.*

с писателями Эмилем Верхарном и Роменом Ролланом: оба были предметами биографий Цвейга, написанных в 1910 и 1921 годах соответственно. Отсюда уверенность Эйзенштейна, которую не может поколебать опровержение Цвейга, и то, что его «берет жалость», — ведь герой новеллы долгие годы скрывает этот самый главный источник влияния на свое формирование, в его скрытости и состоит в какой-то мере его сила — и ирония ситуации. Еще более важно то, что Эйзенштейн увидел в ситуации, описанной в новелле, отражение, возможно, даже не личных отношений Цвейга с Фрейдом, а общей модели обращения Фрейда со своими последователями.

МЕЙЕРХОЛЬД В РОЛИ ФРЕЙДА

В 1946 году режиссер продолжил свое описание давней встречи с австрийским писателем, начать которое его подтолкнуло чтение предсмертной записки Цвейга:

«Я знаю, что он близок с Фрейдом.

(Иначе я бы, конечно, и не ошарашивал бы его таким, быть может, малотактичным вопросом!)

И перевожу разговор на расспросы о великом венце. <…>

Он очень живо передает ту особую патриархальную атмосферу, которая царит за овальным четверговым столом среди боготворимого профессора и страстных его адептов. <….>

Подозрительность и ревность друг к другу адептов. А среди них: Штеккель, Адлер, Юнг.

Еще большая подозрительность к ним со стороны Фрейда.

Подозрительность и ревность тирана» [9, с. 79].

И далее Эйзенштейн дает по крайней мере частичный ответ на свой вопрос двадцатилетней давности, обращенный к Эсфири Шуб, — об особой привлекательности, которую «Смятение чувств» имело для него лично:

«…Однако почему же я так горячусь, касаясь внутренней атмосферы группы ученых, давно распавшейся и во многом сошедшей со всякой арены актуальности?! <…>

Конечно, оттого, что я уже с первых строк описания сошел с рельс описания обстановки внутри содружества Фрейда и что я давно уже описываю под этими чужими именами во всем похожую обстановку, из которой я сам выходил на собственную дорогу.

Такой же великий старец в центре.

Такой же бесконечно обаятельный как мастер и коварно злокозненный как человек.

Такая же отмеченность печатью гениальности и такой же трагический разлом и разлад первичной гармонии, как и в глубоко трагической фигуре Фрейда. И как лежит эта печать индивидуальной драмы на всем абрисе его учения!

Такой же круг фанатиков из окружающих его учеников.

Такой же бурный рост индивидуальностей вокруг него.

Такая же нетерпимость к любому признаку самостоятельности.

Такие же методы “духовной инквизиции”.

Такое же беспощадное истребление.

Отталкивание.

Отлучение тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить в себе собственному голосу…

Конечно, я давно соскользнул с описания курии Фрейда и пишу об атмосфере школы и театра кумира моей юности, моего театрального вождя, моего учителя.

Мейерхольд!» [9, с. 80–81].

Фото 2. Дмитрий Шостакович и Всеволод Мейерхольд. РГАЛИ. Ф. 2487. Оп. 3. Ед. хр. 1244. Л. 5 / Photo 2. Dmitry Shostakovich and Vsevolod Meyerhold. RGALI. F. 2487. Op. 3. Ed. khr. 1244. L. 5

Далее он продолжает говорить о своих и чужих отношениях с Мейерхольдом, и даже об отношениях самого Мейерхольда со Станиславским, причем все они в описании Эйзенштейна повторяют модель «ревнивого учителя» и «отлученного ученика», которую Цвейг так ярко описал в «Смятении чувств» (но не в главе о Фрейде в своей более поздней биографической книге «Духовные целители»). Воображаемый Фрейд у Эйзенштейна здесь становится посредником между фигурой Мейерхольда и неназываемой фигурой профессора из новеллы Цвейга.

Эйзенштейновское описание разговора с Цвейгом связывает эдипов комплекс, который занимал Фрейда, с фигурой Сатурна, которой уподобляется сам Фрейд. Сатурн и Эдип при этом являются двумя сторонами одной и той же метафоры: «“Эдипов комплекс”, так непропорционально и преувеличенно торчащий из учения Фрейда, — в игре страстей внутри самой школы: сыновья, посягающие на отца.

Но скорее в ответ на режим и тиранию отца, отца, более похожего на Сатурна, пожирающего своих детей, чем на безобидного супруга [Иокасты] Лайоса — отца Эдипа» [9, с. 80].

Отец, пожирающий собственных детей, и сын, убивающий собственного отца. Идея бога, пожирающего или уничтожающего своих детей, но потом убиваемого сыном, — Уран и Кронос, Кронос и Зевс. Интересно, что Эйзенштейн опирается на фрейдистское чтение мифологии и одновременно отношения Фрейда с учениками читает «по Фрейду». И обе эти метафоры (отец, пожирающий детей; сын, убивающий отца) Эйзенштейн использует для описания

своих отношений с Мейерхольдом. Себя он встраивает в цепочку учеников, вырвавшихся из-под власти учителя (сыновей, вырвавшихся из-под власти бога-отца) и превзошедших его, то есть символически уничтоживших: в этой схеме Эйзенштейн превосходит (уничтожает) «отвергнувшего» его Мейерхольда так же, как Мейерхольд превзошел своего учителя — Станиславского.

В 1928 году для Эйзенштейна книги Бруссона и «Смятение чувств» Цвейга являются, по сути, описаниями одного и того же процесса, одной и той же схемы, в которой себя он ставит на место ассистента/ученика великого творца/ученого, который в дальнейшем сам становится биографом/мемуаристом/ученым. Именно поэтому Эйзенштейн так интересуется (и, кажется, уже ответил на этот вопрос для себя), не были ли биографии Цвейга на самом деле автобиографиями и не были ли его вымышленные произведения также автобиографическими: Цвейг, известный писатель и биограф, — это как бы зримое воплощение уже пройденного пути.

Существуют структурные соответствия между собственным «бруссонизмом» Эйзенштейна, как он его описывает, и ситуацией отношений студента и профессора в «Смятении чувств» Цвейга. В новелле студент хочет помочь своему блестящему, но молчаливому профессору изложить его лекции по английской литературе на бумаге, поскольку профессор, похоже, не способен сделать это сам; Эйзенштейн должен редактировать лекции Мейерхольда.

Прочтение Эйзенштейном «Смятения чувств» таким образом включает в себя не только проекцию на этот текст отношений Цвейга с Ролланом, Верхарном или Фрейдом, но, что более важно, проекцию собственных эйзенштейновских отношений с Мейерхольдом. Именно это объясняет, почему Эйзенштейн был уверен, что Эсфирь Шуб в состоянии понять, почему он «без ума» конкретно от этой новеллы: в 1919–1921 годах она была секретарем Мейерхольда в Театральном отделе Наркомпроса; ей Мейерхольд подарил кольцо, которое носил в роли Ивана Грозного в Художественном театре. Это кольцо Эйзенштейн взял у нее для премьеры «На всякого мудреца довольно простоты» в 1923 году и позже, в Алма-Ате в начале 1940-х взял его снова для Николая Черкасова — Грозного в первый день съемок «Ивана Грозного».

В своем прочтении интереса Эйзенштейна к «Смятению чувств» через фигуру Мейерхольда я согласна с Владимиром Забродиным, который выдвинул эту теорию в нескольких своих работах (например [1, с. 195–226]), но не могу согласиться с его окончательным выводом: что этот интерес скрывал влюбленность Эйзенштейна в жену Мейерхольда и его ведущую актрису Зинаиду Райх. В качестве одного из намеков Забродин приводит фразу, которой Эйзенштейн завершает главу мемуаров о двух своих отцах — биологическом и духовном: «А… известно ли вам, что самый верный способ сокрыть — это раскрыть до конца?!» [9, с. 358]. Можно, однако, добавить еще одну цитату из той же книги, которая даст совершенно иной ответ: «…никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя. <…> И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь» [9, с. 352–353].

Эту мысль о преклонении перед учителем Эйзенштейн продолжает в мемуарах, ссылаясь на свое собственное положение в качестве профессора, учителя, Мастера, — переворот, аналогичный ситуации в «Смятении чувств»: «Скажет ли когда-нибудь кто-нибудь из моих ребят такое же обо мне?

Не скажет. И дело будет не в моих учениках и во мне,

а во мне и моем учителе.

Ибо я недостоин развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленных мастерских на Новинском бульваре» [9, с. 352].

Важной общей чертой как в книгах Бруссона об Анатоле Франсе, так и в «Смятении чувств» является то, что оба «ученика» сами становятся «мастерами»; они используют свое воображаемое или реальное сентиментальное и интеллектуальное образование, полученное от старшего коллеги, для создания собственного произведения (биографического или художественного).

Возможно, эта «проработка» своих отношений с Мейерхольдом в 1928 году помогла Эйзенштейну к середине 1929-го перейти в собственном самоощущении от «студента» к «профессору». На строго биографическом уровне осень 1928 года также ознаменовала его первый опыт преподавания кинорежиссуры в Госкинотехникуме (будущем ГИКе/ВГИКе). Он уже занимался преподаванием на театральных курсах Пролеткульта, где работал в начале 1920-х годов, но к концу десятилетия он из роли ученика переходит в роль учителя, мастера в новом для себя виде искусства.

НА ПУТИ В БУЭНОС-АЙРЕС: УЧЕНИК СТАНОВИТСЯ МАСТЕРОМ

В этот же период Эйзенштейн смог превратиться из «Бруссона» в «Анатоля Франса» в своей воображаемой модели «Жан-Жакерии». Эйзенштейн прочитал первую книгу дилогии Бруссона вскоре после того, как она вышла на французском языке: он использовал цитату из «Анатоля Франса в халате» в качестве эпиграфа к своей статье «Бела забывает ножницы» летом 1926 года (статья была опубликована без эпиграфа — см. [11, с. 476–481, 569]). Когда он писал о своем «бруссонизме» два года спустя, он, вероятно, все еще имел в виду только первую книгу. Однако непосредственно перед поездкой за границу в 1929 году вторая книга, «Путешествие из Парижа в Буэнос-Айрес», стала для него более важной — теперь Эйзенштейн стремился походить на самого Франса, а не на его биографа (оба названия записаны в одной из его рабочих тетрадей периода окончания «Генеральной линии» и отъезда за границу, весной — летом 1929 года[5]).

Специфическим аспектом книги, который вызвал у Эйзенштейна привычную реакцию “yo también” (так, на испанском, он формулировал стремление имитировать кого-то: «я тоже так могу»), была описанная Бруссоном способность Анатоля Франса читать лекции в разных странах всегда на языке этой страны. По-видимому, пример-

5 *Эйзенштейн С. Записные книжки с записями адресов и для памяти // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1418. Л. 57.*

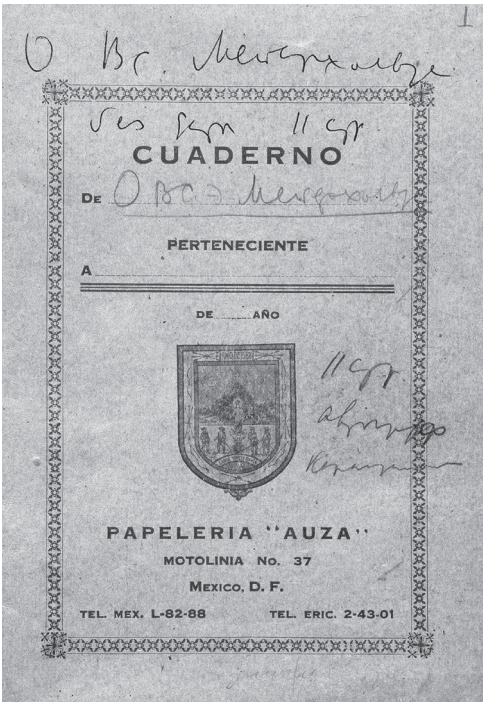

Фото 3. Обложка мексиканских заметок Сергея Эйзенштейна о Всеволоде Мейерхольде. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 818. Л. 1 / Photo 3. The cover of Sergei Eisenstein's Mexican notes on Vsevolod Meyerhold. RGALI. F. 1923. Op. 2. Ed. khr. 818. L. 1

но в то же время Эйзенштейн также слышал, как кто-то произносил одну и ту же речь на нескольких языках подряд на одном из заседаний Коминтерна в Москве [9, с. 230]. Герберт Маршалл, редактор и переводчик мемуаров Эйзенштейна, а до этого — его студент в ГИКе в 1932–1935 годах, предполагает, что этим неназванным человеком был журналист Карл Радек, репрессированный в конце 1930-х [12, с. 145–146].

Позже Эйзенштейн писал, что на самом деле боялся выступать публично, чего никто из слушавших его и не подозревал: «…выступать публично вообще и тогда (как и теперь) для меня бесконечно мучительно и требует невероятного преодоления каких-то тормозов. Из многих вещей, которые я не умею делать (а потому и ненавижу делать), выступать на публике — одно из самых ненавистных для меня занятий» [9, с. 231]. В этом случае Эйзенштейн, по его словам, решил попытаться подражать Франсу, и это сработало. На протяжении 1929–1930 годов он успешно читал лекции в нескольких европейских странах и в США — на немецком, французском и английском языках и, наконец, успокоился, когда получил приглашение в Буэнос-Айрес, конечный пункт назначения Франса: «И наконец — наконец! — передо мной лежит заветная телеграмма — приглашение из США приехать в Аргентину и сделать два доклада в… Буэнос-Айресе.

Наконец!

И я даже не еду их делать» [9, с. 232].

Вместо Буэнос-Айреса Эйзенштейн оказался в Мексике, где летом 1931 года, ожидая окончания сезона дождей, чтобы возобновить съемки картины «Да здравствует Мексика!», он узнал о смерти Мейерхольда. Слухи оказались ложными, но до того, как это выяснилось, Эйзенштейн успел написать своему учителю некролог (фото 3).

Именно там он впервые связал образ Мейерхольда с Сатурном, поедающим собственных детей, и в то же время подчеркнул расточение «наследства», знаний старшего творца, мотив, который является основополагающим в «Смятении чувств» и в концепции «бруссонизма»; этому Эйзенштейн противопоставляет собственную практику «накопления» своих идей:

«Ни в одном театре не пролито столько горьких слез, сколько в стенах театра М[ейерхольда]. Но мало где было столько жертвенной преданности делу, как внутри тех же стен. <…> Эта преданность была сознательной прежде всего и непреклонной до… очередной "Варфоломеевской ночи", когда мастер, как Сатурн, пожирающий своих детей, расправлялся выкидкой тех, кто почему-либо казался ему стоящим поперек его пути. Люди уходили. Мейерх[ольд] для них навсегда оставался единственным Мастером…

Но мастер оставался всегда одиноким.

И чем дальше, тем более одиноким.

И ничто не было сделано, чтобы сберечь наследство-опыт» [6, с. 302].

Фигура Мейерхольда, представленная в этом некрологе, становится ступенькой к теории Эйзенштейна об идеальном художнике-диалектике. Новые планы его собственной книги, раскрывающей тайны искусства, теперь включают этот некролог в качестве главы[6]. Книга так и не была закончена, а фрагменты некролога начала 1930-х Эйзенштейн в 1940-е включил в мемуарные главки о Мейерхольде — в тот самый момент, когда, так же как и в «Смятении чувств», влияние официально «забытого» Мастера на ученика оказывалось для окружающих как бы тайной, а раскрытие этого влияния — исповедью.

К моменту своего возвращения в СССР в 1932 году Эйзенштейн окончательно символически убил своего творческого и духовного Мастера-отца и даже был готов вернуться в театр (который до поездки он считал исключительной сферой Мейерхольда, где не мог или не хотел конкурировать). Но еще до поездки он уже думал о том, чтобы сделать материалом для своих произведений собственную жизнь и карьеру. История чтения и восприятия им книг Бруссона и Цвейга в 1928–1929 годах показывает, что Эйзенштейн уже был внутренне готов к появлению собственного Бруссона, и даже искал его.

УЧЕНИК В ПОИСКАХ СОБСТВЕННОГО БИОГРАФА

Поиски этого идеального биографа продолжались на протяжении многих лет — но идеальный биограф, по Эйзенштейну, должен был быть бывшим, отвергнутым, разочаровавшимся, но по-своему великим учеником. И даже такой биограф, как Бруссон, разочаровавшийся ученик, тем не менее видел свою задачу в том, чтобы в какой-то мере обессмертить фигуру учителя — и в этом же состояла задача героя (и повествователя) Цвейга. Такого последователя или ученика — как в отношении отвергнутости учителем, так в отношении собственного веса в мире искусства — у Эйзенштейна так и не появилось, хотя несколько его студентов оставили о нем мемуарные заметки.

О том, что близкие Эйзенштейну люди знали об этой привлекающей его модели отношений из «Смятения чувств» и о его поисках ученика/биографа, свидетельствует письмо его будущей жены Перы Аташевой от 15 августа 1931 года: «В вашей цвейговщине (история профессора и ученика) есть

6 *Эйзенштейн С. Дневник // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1134. Л. 2–3.*

Фото 4. Обложка биографии Всеволода Мейерхольда, написанной Николаем Волковым. 1929 год. Из открытых источников / Photo 4. The cover of the biography of Vsevolod Meyerhold written by Nikolai Volkov. 1929. From open sources

что-то, что дает вам глиняные ноги (не сердитесь на меня — это говорю, потому что в словах говорит much love [большая любовь])»[7].

На роль своего первого биографа Эйзенштейн пригласил Николая Волкова — театрального и кинокритика, который в 1929 г. как раз заканчивал писать биографию Мейерхольда (фото 4). Она вышла в двух небольших томиках осенью 1929 г., а начиналась в 1923 г. как брошюрка, о которой Эйзенштейн с его «Жан-Жакерией» не мог не знать. Он был знаком с Волковым лично как минимум с весны 1923 г., когда тот написал рецензию на «На всякого мудреца довольно простоты».

Кто инициировал проект биографии, не совсем ясно, — Волков уже в 1960-е годы вспоминал, что сам решил написать книгу об Эйзенштейне [13, с. 343]. Но даже если так, то и в согласии Эйзенштейна немалую роль играло то, что Волков уже был биографом Мейерхольда, и, значит, линия «учитель — ученик — биограф» снова продолжалась, хоть и в модифицированном виде. Предполагалось, что книга Волкова будет написана в течение нескольких месяцев, потому что публиковать ее планировалось, когда Эйзенштейн наконец отправится за рубеж. Конечным пунктом поездки еще с 1927 года планировался Голливуд, и к путешествию Эйзенштейн пытался привести в порядок и собственные теоретические труды — к примеру, написал несколько предисловий к предполагавшейся «книге-шару». Это дало бы ему возможность не только заработать, но и упрочить свое положение как одного из известнейших кинорежиссеров мира.

За день до отъезда Эйзенштейна за границу в августе 1929 года Волков составил план биографии и подписал доверенность, позволяющую режиссеру вести от его имени переговоры и подписывать контракты с издателями на публикацию биографии на всех иностранных языках[8]. Но, к сожалению, несмотря на определенный интерес к книге — по крайней мере в Германии, куда сначала отправился Эйзенштейн, — определенно договориться о ее публикации не удалось, а Волков соответственно все откладывал и откладывал начало работы. Можно сказать,

7 *Письма и телеграммы Аташевой Перы Моисеевны С. М. Эйзенштейну // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1788. Л. 23об.*

8 *Письма и телеграммы Волкова Николая Дмитриевича Эйзенштейну С. М. // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1716. Л. 1–2.*

что единственным отрывком из этой биографии, который сохранился и был опубликован, стала рецензия Волкова на «Генеральную линию» — а разговор об этом фильме, согласно плану, должен был стать основой четвертой главы [13, с. 347].

Последний раз, судя по сохранившимся материалам, вопрос о биографии поднимался летом 1930 года. Волков написал тогда Эйзенштейну, что замысел этот «стоит недостроенным домом — один фундамент, хотя и прочный»[9]. Эйзенштейн ответил из Голливуда, что у него накопилось много впечатлений, что он надеется на повторение их бесед лета 1929 года, когда они с Волковым регулярно встречались по пятницам для обсуждения будущей книги, но ни встреч, ни книги уже не состоялось [13, с. 351]. Не была опубликована и даже дописана и «книга-шар» самого Эйзенштейна, хотя время, проведенное им в Мексике, было чрезвычайно плодотворным для осмысления и переосмысления его многообразных теорий. Возможно, именно тот факт, что Эйзенштейн постоянно продолжал перерабатывать свою книгу, а изначально предполагалось, что она выйдет в тандеме с биографией, в конечном итоге отложил эту биографию на неопределенный срок. Кроме того, написав некролог Мейерхольду и включив его в план собственной книги, Эйзенштейн, возможно, почувствовал, что уже не нуждается в такой более прямой связи с мастером, которую давала бы фигура Волкова в качестве биографа.

Тем не менее человек, которого Эйзенштейн выбрал в качестве нового автора своей биографии в 1930-е годы, Иван Аксенов, был сотрудником мейерхольдовских курсов и относительно близким ему человеком. Некоторые повествовательные приемы и событийные схемы, которыми пользовался Волков в своем описании ранней карьеры Мейерхольда, появляются затем в аксеновской биографии Эйзенштейна и в собственных мемуарах Эйзенштейна. Это прежде всего сама тема «отцовства»: преодоление отцовского авторитета как прообраза любых авторитетов и момент выбора между традициями, которые представляет фигура отца, и новаторством в искусстве (и искусством вообще). В первую очередь речь идет — и в случае биографии Мейерхольда, и в случае биографии Эйзенштейна — о физическом отце.

Михаил Осипович Эйзенштейн эмигрировал в Германию после революции и умер в самом начале 1920-х годов в Берлине. На протяжении всей жизни Сергей Эйзенштейн вырабатывал тот сюжетный ход, который сможет должным образом уместить отца в его биографии. В повествовании Ивана Аксенова во время Гражданской войны «отец Эйзенштейна оказался в зоне немецкой оккупации и с тех пор совершенно исчез из жизни будущего режиссера» [14, с. 17]. В англоязычной биографии пера киножурналистки Мэри Ситон (материал для нее она также собирала в первой половине 1930-х годов в Москве, но выпустила книгу вскоре после смерти Эйзенштейна), напротив, Михаил Осипович жив как минимум до первой поездки сына в Берлин. «Он сказал мне, — пишет Ситон, — что его отец работал инженером в Берлине и умер

9 *Письма Шкловского Виктора Борисовича Эйзенштейну С. М.* [*письмо Волкова ошибочно атрибутировано*] // *РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2246. Л. 2.*

там в конце 1926 или начале 1927 г.» [15, с. 126]. Наконец, сам Эйзенштейн в мемуарах нашел нужный ход. Он подробно описал, как решал в 1919 году между возвращением с фронта в Петроград, где мог доучиваться в Институте гражданских инженеров, который когда-то выбрал для него отец, или поездкой в Москву для изучения японского языка и потом, возможно, театра. Этот момент выбора между следованием предначертанной для него отцом траектории и выбором совершенно новой карьеры — и жизни — Эйзенштейн описывает следующим образом:

«Поломан путь, заботливо предначертанный отеческой рукой.

К утру решение готово.

Хомут порван.

Жребий брошен.

Брошен институт.

Называйте мистикой.

Но я порываю с прошлым, когда отец недостижимо далеко умирает от разрыва сердца.

О совпадении дат я узнаю одновременно с известием о смерти два года спустя» [9, с. 109].

Позднейшие биографы, которым было доступно и свидетельство о смерти Михаила Эйзенштейна, и письмо от его второй жены, в котором Сергею Михайловичу сообщалось о смерти отца, неоднократно обвиняли режиссера в мифологизации собственного прошлого: отец умер совсем не в тот момент, когда сын решил ехать в Москву, и его версию даже нельзя объяснить отсутствием сведений, потому что и о смерти отца он узнал куда раньше, чем старается это представить [16]. Но дело в том, что этот сюжетный узел, который Эйзенштейн завязывает и который потом позволяет ему писать о Мейерхольде как о своем настоящем, духовном отце — связь с которым потом тоже, естественно, приходится обрывать, — он не придумывает сам. Эта сцена — выбора между отцом и искусством — присутствует в мейерхольдовской биографии Волкова. В первом ее томе Волков подробно описывает актерский дебют Мейерхольда в Пензе, первую рецензию на его игру в газете, а затем описывает, как пять дней спустя там же печатается объявление о смерти отца Всеволода Эмильевича. Волков как бы монтирует эти два события и добавляет: «Так перекрестились на протяжении одной недели: завершение жизни коммерсанта-отца и вступление на театральный путь сына. Со смертью Эмиля Федоровича начался постепенный развал созданного им “Торгового дома”, и то будущее разорение семьи Мейерхольдов, которое впоследствии окончательно и решило избрание Вс. Мейерхольдом профессии актера» [17, с. 32].

В предисловии Волков пишет, что метод его — именно метод монтажа: «…<факты> сопоставлялись с другими фактами, и это сопоставление и столкновение давало неожиданную рельефность и новый смысл. Говоря языком кино, я широко пользовался принципом монтажа, как особой организацией разрозненного материала» [17, с. VIII]. Эйзенштейн пользуется тем же самым принципом монтажа, который сделал своим главным методом

в искусстве и одной из главных тем в своей теории искусства, но при этом даже в разговоре о собственном отце как бы привносит туда тень Мейерхольда. И к этому времени его учитель действительно мертв, и, скорее всего, Эйзенштейн об этом уже знал.

То, что Эйзенштейн продолжал при этом искать собственного Бруссона, подтверждается тем, что некоторые его студенты или полуофициальные ученики в 1940-е знали об этом сюжете от него самого. Станислав Ростоцкий позже вспоминал об их общении в это время, в середине 1940-х годов:

«Однажды Эйзенштейн пошутил, что когда-нибудь я напишу книгу "Эйзенштейн в халате" — по аналогии с книгой "Анатоль Франс в халате", и как бы я действительно хотел сделать это теперь. Но увы, не могу, потому что многое уже ушло из памяти, а по свойственной юности способности решительно не ценить мгновения, не понимать ценности того, что рядом, — я никогда не записывал эти беседы, приходя домой. Сделал это раз или два и теперь, перечитывая эти листочки, поражаюсь снова и снова глубине эйзенштейновских мыслей, неистребимому умению говорить обо всем весело, остроумно, интересно, привлекая себе в союзники всю мудрость человеческих знаний.

Как хорошо, что издано собрание сочинений Эйзенштейна. Но сколько его поразительных по точности, мудрости и остроумию высказываний разбежалось по свету» [18, с. 291].

В своих мемуарах Эйзенштейн достигает наконец той цели, которую ставил себе еще в конце 1920-х годов: использовать собственную биографию для объяснения своих теорий. В декабре 1946 года, чуть больше чем за год до смерти, он даже написал виньетку, в которой снова заговорил о своих идеях биографии и автобиографии — сделав это в форме воображаемого разговора с несуществующим внуком, написанного от лица этого внука, тоже Сергея Михайловича. Этот воображаемый внук занимает в тексте позицию Бруссона, Цвейга и его героя-рассказчика в «Смятении чувств». Ни Бруссон, ни Цвейг при этом уже не упоминаются, а возникает новый, более «академический» пример — секретарь и биограф Гёте Иоганн Петер Эккерман:

«Стал старик перед смертью вдруг тосковать о том, что сказанное им по поводу и без повода пропадать станет. Вот и зовет он меня к себе однажды. <…>

"Сережа. Пропадает одно мое имущество. Каверзные слова, в разное время мною высказанные, пропадают и подпадают не только под общественное, но и под личное мое, твоего деда, забвение. Не хозяйственное это дело. <…>

Гёте из меня не получилось, а потому собирателя слов и мыслей моих эккермановского типу при мне состоять не положено. <…>

Сам понимаешь, самому-то мне про себя собирать такое вроде не пристало и совсем, как бы сказать, вовсе даже не к лицу. А тебе по юношескому твоему положению и внучьему к деду уважению — как бы сказать, пиетету молодого поколения перед старшим — это выходит вроде не только удобно, но даже как бы и почтенно и почтительно"» [6, с. 434–435].

Ирония (или трагедия) заключается в том, что ни внука, ни даже сына у Эйзенштейна не было, как не получилось у него найти для себя достойного

Эккермана или хотя бы Бруссона, хотя сам он осознавал, что равен не только Франсу, но и, возможно, Гёте. В конце жизни Эйзенштейну самому приходится занимать позицию сразу и героя биографии и ее автора и превращать свои мемуары, книгу автобиографическую, в подобие новеллизированной биографии. Одним из свидетельств успеха его в этом деле стал отзыв его первого, несостоявшегося, биографа — и состоявшегося биографа Мейерхольда Николая Волкова, который незадолго до собственной смерти успел прочесть часть мемуарных текстов Эйзенштейна, изданных в середине 1960-х годов, и, признавая собственную давнюю неудачу, отметил, что «лучше всего он впоследствии написал сам о себе в своих автобиографических записях» [13, с. 350]. Другим свидетельством остается то, насколько автобиографические заметки Эйзенштейна и его дневники, написанные по методу «самый верный способ сокрыть — это раскрыть до конца», продолжают служить источником для новых открытий одновременно биографического — и искусствоведческого толка [19].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Забродин В. В.* Эйзенштейн: попытка театра: Статьи. Публикации. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. — 343 с.
2. Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919–1948/сост. В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005. — 352 с.
3. *Козлов Л.* Гипотеза о невысказанном посвящении // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М.: Наука, 1970. С. 109–133.
4. *Рошаль Л. М.* Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд: двойной портрет на фоне эпохи. М.: Материк, 2007. — 392 с.
5. Как стать Эйзенштейном. Краткий курс/под. ред. Н. Рябчиковой. СПб.; М.: Подписные издания: Искусство кино, 2022. — 400 с.
6. *Эйзенштейн С. М.* Мемуары: в 2 т. Т. 2. Истинные пути изобретения. Профили. М.: Редакция газеты «Труд»: Музей кино, 1998. — 544 с.
7. *Забродин В.* Опыты конкретного киноведения. М.: ВГИК, 2013. — 143 с.
8. *Забродин В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 560 с.
9. *Эйзенштейн С. М.* Мемуары: в 2 т. Т. 1. Wie sag' ich meinem Kinde?! М.: Редакция газеты «Труд»: Музей кино, 1998. — 432 с.
10. *Bulgakowa O.* Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe. Berlin: Akademie der Künste, 1998. — 240 s.
11. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. М.: Музей кино, 2000. — 592 с.
12. *Eisenstein S.* Immoral Memories: An Autobiography. Trans. Herbert Marshall. Boston: Houghton Mifflin Co., 1983. — 292p.
13. *Волков Н. Д.* Театральные вечера. М.: Искусство, 1966. — 478 с.
14. *Аксенов И. А.* Сергей Эйзенштейн: портрет художника. М.: Союз кинематографистов СССР: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1991. — 128 с.
15. *Seton M.* Sergei Eisenstein: The definitive biography. London: The Bodley Head, 1952. — 533 p.
16. *Булгакова О.* Аксенов, Эйзенштейн, или Кто был тенью отца Гамлета // Aksenov and the Environs. Ed. Lars Kleberg and Aleksei Semenenko. Huddinga: Södertörn högskola, 2012, pp. 173–194.
17. *Волков Н. Д.* Мейерхольд: в 2 т. Т. 1: 1874–1908. М.; Л.: Академия, 1929. — 407 с.
18. *Ростоцкий С.* На улице Эйзенштейна // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974. С. 284–302.
19. *Vogman E.* Eisenstein's *Capital* Diaries: An Introduction // October. 2024, no. 188 (Spring), pp. 3–20.

REFERENCES

1. Zabrodin V. V. *Eisenshtein: popytka teatra: Stat'i. Publikatsii* [Eisenstein: An Attempt at Theatre: Articles. Publications]. Moscow: Eizenshtein-tsentr, 2005. 343 p.
2. *Eizenshtein o Meyerholde, 1919–1948* [Eisenstein on Meyerhold, 1919–1948]. Ed. by V. Zabrodin. Moscow: Novoe izdatelstvo, 2005. 352 p.
3. Kozlov L. *Gipoteza o nevyskazannom posviashchenii* [The Hypothesis of the Hidden Dedication]. In: *Voprosy kinoiskusstva [Problems of Film Art]*. Vol. 10. Moscow: Nauka, 1970, pp. 109–133.
4. Roshal' L. M. *Gore umu, ili Eizenshtein i Meyerhold: dvoinoj portret na fone epokhi* [Woe to Wit, or Eisenstein and Meyerhold: A Double Portrait against the Background of an Era]. Moscow: Materik, 2007. 392 p.
5. *Kak stat' Eizenshteinom. Kratkij kurs* [How to Become Eisenstein. A Crash Course]. Ed. N. Ryabchikova. Saint Petersburg; Moscow: Podpisnye izdania: Iskusstvokino, 2022. 400 p.
6. Eizenshtein S. M. *Memuary: V 2 t. T. 2. Istinnye puti izobreteniia. Profili* [Memoirs: In 2 vols. Vol. 2. True Paths of Invention. Profiles]. Moscow: Redaktsiia gazety "Trud": Muzei kino, 1998. 544 p.
7. Zabrodin V. *Opyty konkretnogo kinovedeniia* [Experiments in Practical Film Studies]. Moscow: VGIK, 2013. 143 p.
8. Zabrodin V. *Eizenshtein: kino, vlast', zhenshchiny* [Eisenstein: Cinema, Power, Women]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 560 p.
9. Eizenshtein S. M. *Memuary: V 2 t. T. 1. Wie sag' ich meinem Kinde?!* [Memoirs: In 2 vols. Vol. 1. *Wie sag' ich meinem Kinde?!*]. Moscow: Redaktsiya gazety "Trud": Muzei kino, 1998. 432 p.
10. Bulgakowa O. Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe [Eisenstein and Germany: Texts. Documents. Letters]. Berlin: Akademie der Künste, 1998. 240 s.
11. Eizenshtein S. M. *Montazh* [Montage]. Moscow: Muzei kino, 2000. 592 p.
12. Eisenstein S. Immoral Memories: An Autobiography. Trans. by Herbert Marshall. Boston: Houghton Mifflin Co., 1983. 292 p.
13. Volkov N. D. *Teatralnye vechera* [Theatre Evenings]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 478 p.
14. Aksenov I. A. *Sergei Eizenshtein: portret khudozhnika* [Sergei Eisenstein: Portrait of an Artist]. Moscow: Soyuz kinematografistov SSSR: Vsesoiuznoe tvorchesko-proizvodstvennoe objedinenie "Kinotsentr", 1991. 128 p.
15. Seton M. Sergei Eisenstein: The definitive biography. London: The Bodley Head, 1952. 533 p.
16. Bulgakova O. *Aksenov, Eizenshtein, ili Kto byl ten'iu ottsa Gamleta* [Aksenov, Eisenstein, or Who Was the Ghost of Hamlet's Father]. In: *Aksenov and the Environs*. Ed. by Lars Kleberg and Aleksei Semenenko. Huddinga: Södertörn högskola, 2012, pp. 173–194.
17. Volkov N. D. *Meierkhol'd: V 2 t. T. 1: 1874–1908* [Meyerhold. In Two Vols. Vol. 1: 1874–1908]. Moscow; Leningrad: Akademia, 1929. 407 p.
18. Rostotskii S. *Na ulitse Eizenshteina* [On Eisenstein Street]. In: *Eizenshtein v vospominanijakh sovremennikov* [Eisenstein Remembered by His Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 1974, pp. 284–302.
19. Vogman E. Eisenstein's Capital Diaries: An Introduction. In: *October*. 2024, no. 188 (Spring), pp. 3–20.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябчикова Наталья Сергеевна — доктор философии (PhD) по киноведению, преподаватель Школы дизайна Высшей школы экономики.
E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7481-5155

ABOUT THE AUTHOR

Natalie S. Ryabchikova — PhD in Film Studies, Lecturer at the School of Design, Higher School of Economics.
E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Статья поступила в редакцию: 01.07.2024
Отредактирована: 26.07.2024
Принята к публикации: 29.07.2024
Received: 01.07.2024
Revised: 26.07.2024
Accepted: 29.07.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Рябчикова Н. С. «Смятение чувств» Сергея Эйзенштейна: преодоление ученичества через биографию учителя // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 75–94.
DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-75-94
EDN MFVHHF

FOR CITATION
Ryabchikova N. S. Sergei Eisenstein's "Confusion of Feelings": Overcoming Apprenticeship Though the Biography of the Teacher. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 3, pp. 75–94.
DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-75-94
EDN MFVHHF